

Johannes Werner

Postdigitale Chöre. Eine Suche nach Chorfiguren in postdigitalem Musiktheater und Performance im Kontext von Körper, Gemeinschaft und Wertschöpfung

Einleitung Der Begriff »postdigital« kursiert seit mittlerweile 25 Jahren im Diskurs um Medientheorie, Kunst und Digitalität. »Face it – the Digital Revolution is over«,¹ deklarierte Nicholas Negroponte bereits 1998 im *Wired Magazine*.

Dabei kann mitnichten von einem abgeschlossenen Vorgang gesprochen werden. Das Präfix »post« beschreibt einen Zeitraum, dessen Beginn diskutiert wird und dessen Ende nicht absehbar ist. Es ist ein offener Prozess, zeitlich schwer einzugrenzen. Ein Prozess der Vertiefung, Vernetzung und Verzweigung, der sich weniger im Wandel eines Gegenstands manifestiert, sondern in der Perspektive darauf.

In den vergangenen Jahren haben sich viele Entwicklungen in dieser Betrachtung beschleunigt und vielerorts einen Kipppunkt überschritten – technisch, gesellschaftlich und kunstästhetisch. Netzkunst und ihre Nische der Kunstproduktion, »für die das Internet die grundlegende Bedingung, also Medium, Gegenstand und Material ist«,² hat den Weg in zahlreiche Arbeiten fast aller Disziplinen und Genres gefunden, in denen vermehrt Online-Medien als Material und Aufführungsraum genutzt werden.

Behandelt wird dabei ein Komplex, der auch auf politischer Bühne und in großen Medienhäusern aus den Randnotizen in den Mittelpunkt des Geschehens gerückt ist. Ob Machtverhältnisse im Plattformkapitalismus, die Medialität des Sozialen oder KI-basierte Medienproduktion wie ChatGPT und StableDiffusion: Auf breiter Ebene wird in Staat, Wirtschaft und Gesellschaft über Möglichkeiten, Risiken und Visionen diskutiert. Die dabei besprochenen Inhalte sind der Debatte schon medial inhärent; Diskussionsgegenstand sind Medien, Gesetzmäßigkeiten und Mechanismen, derer sich zugleich bedient wird.

In der poststrukturellen Anlage heutiger Öffentlichkeit ist diese Grenzüberschreitung kein Bruch, sondern Teil der Logik. Die Art und Weise der Debatte und ihre Austragungsorte verschwimmen mit dem Inhalt, funktionieren als *perpetuum mobile*, als selbsterfüllende Prophezeiung. Die Trennlinie zwischen Gegenstand und Betrachtung löst sich auf.

Fünfundzwanzig Jahre nach Begriffsfindung hat vieles von dem, was der postdigitalen Betrachtung zugeschrieben wird, einen zentralen Platz in der öffentlichen Aus-

¹ Nicholas Negroponte: Beyond Digital, in: *Wired Magazine* 6/12 (1998), S. 2.

² Matthias Weiß: Netzkunst. Ihre Systematisierung und Auslegung anhand von Einzelbeispielen, Weimar 2009, S. 54.

einandersetzung eingenommen, inhaltlich wie strukturell. Damit ist in der Mitte der Gesellschaft angekommen, was postdigitale Kunst als künstlerische Forschung praktiziert.

Der vorliegende Text wagt den Versuch einer Neuausrichtung der postdigitalen Perspektive in Musiktheater und Performance. Wo entstehen Nischen und Arbeitsfelder einer avantgardistisch motivierten Sparte, deren Themenfelder Mainstream geworden sind? Wie kann sie einen immer breiter und diverser geführten Diskurs, von dessen Inhalten sie unmittelbar betroffen ist, weiterhin prägen?

Im Folgenden werden Muster und Tendenzen gesucht, die im Zusammenhang mit der zunehmenden Überschneidung von Medien und Inhalten sowie der Verschmelzung von Produzenten- und Konsumententum stehen – Entwicklungen, die die Kunstproduktion zugleich demokratisieren und marginalisieren. Dieser Widerspruch wird anhand ausgewählter Arbeiten der letzten Jahre aus Musiktheater und angrenzenden Sparten definiert, die sich dezidiert mit einem im Wandel befindlichen Gemeinschaftsbegriff auseinandersetzen; zudem wird nach wiederkehrenden Mustern im Umgang damit gesucht.

Der Analyse wird die historische Chorfigur zugrunde gelegt – an die These geknüpft, in ihrer Gestalt kompositorische Reaktionen und Positionen lesbar machen und kategorisieren zu können. Im Kontext von postdigitaler Themensetzung um Körperlichkeit, Gemeinschaft und Individualisierung ist sie ein wandelbares Gefäß, das viele Fragestellungen zulässt. Zudem ist sie eine Figur, die mit ihren Konturen nicht nur Konstellationen von Bühnen-Kollektiv und -Individuum darstellt, sondern ebenso für den Konflikt des komponierenden Subjekts im oben genannten Spannungsfeld der Überschneidungen bemüht werden kann.

Die Analyse beginnt mit der Suche nach Chorfiguren in Alexander Schuberts Videoarbeit *Convergence* sowie in Anne Imhofs sozialen Skulpturen *Faust*, *Angst* und *Sex*. Aus den gewonnenen Erkenntnissen werden nachfolgend Theorien abgeleitet, die aktuelle Fragen der Musikproduktion betreffen, sowie Thesen und Ideen zu zukünftigem Musiktheaterschaffen entwickelt. Zuvor erfolgen kurze Eingrenzungen des postdigitalen Begriffs sowie der berücksichtigten Charakteristika der Chorfigur.

Postdigital – Begriff einer Blickachse Der Begriff »postdigital« ist unter der Annahme zu verstehen, die ersten großen, eruptiven Umwälzungen der Digitalisierung seien vollzogen. Die Welt ist mit einem Grundmaß an digitaler Infrastruktur und Ausstattung so weit versorgt, dass – bei aller weiteren rasanten Entwicklung – eine Realität unter digitalem Einfluss geschaffen ist. Dieser Einfluss ist keine Revolution mehr, sondern Kultur.

Es geht nicht um den Prozess der Verwerfungen, sondern um die Ko-Existenz von digitaler und analoger Welt voller Wechselwirkungen und Querverbindungen. Deren

Gleichzeitigkeit, Verflechtung bis hin zur völligen Verschmelzung ist Gegenstand der postdigitalen Betrachtung. Hito Steyerl drückt das bezüglich einer Videoarbeit des österreichischen Künstlers Oliver Laric, die sich mit den Abbildungen digitaler und analoger Realitäten im jeweils anderen Raum beschäftigt, folgendermaßen aus: »Image and world are in many cases just versions of each other.«³ Nicht das Auftauchen der Technologie ist neu, sondern das Verschwinden ihrer Sichtbarkeit.

Postdigitale Kunst bezieht darin eine Gegenposition zum Blickwinkel der digitalen Revolution. Digitalisierung als Prozess der Verlagerung körperlicher Formen ins Digitale wird nicht mehr als einseitige Entwicklung verstanden, an deren Ende das Verschwinden körperlich-materieller Begriffe steht. In einer Gegenwart der Ko-Existenz wird der Digitalität eben die Materialität zur Seite gestellt, für deren Verdrängung sie im Prozess der Digitalisierung steht.

So sehr in diesem Prozess nach Repräsentationsformen, möglichst lebensetzten Übersetzungen körperlich-leiblicher Sachverhalte in ihre digitale Darstellung gesucht wurde, so sehr sind nahezu alle körperlich-räumlichen Lebensbereiche von digitalen Strukturen durchzogen. Dabei wird auf der einen Seite mit einem Höchstmaß an Natürlichkeit in Optik, Haptik und physikalischem Verhalten gearbeitet. Zugleich sind Strukturen, Ästhetik und Verhaltensweisen im Digitalen in körperliche und materielle Erscheinungsformen übergegangen: Die digitale Aufbereitung hat längst ihre Feedback-Schleifen im analogen Raum gezogen. Und im Kontext von »Internet of Things« schließt sich der Kreis, wo an fließenden Übergängen zwischen »stofflichen Artikulationen und digitalen Repräsentationen«⁴ gearbeitet wird und reale Physis als Ausgangspunkt für verschiedene Aggregatzustände von Materialität unverzichtbar ist.

Postdigital bedeutet, diese Verflechtung als Realität anzunehmen. Im Fokus steht also nicht das Auftauchen einer technischen Innovation, sondern der Umgang damit. Es geht nicht um technische Machbarkeitsstudien im Sinne eines Neofuturismus, sondern darum, Zusammenhänge sichtbar zu machen, und um die Möglichkeit, diese Wirklichkeit mitzugestalten, Entwicklungen zur Diskussion zu stellen und entstandene Strukturen für die eigenen Anliegen zu nutzen.

Idealisiert ausgedrückt, sucht postdigitale Kunst nach Mitsprache und Handlungsspielräumen und spürt den verdrängten Demokratisierungsversprechen des World Wide Web nach. Die zentralen Mittel dieses Wirkens lassen sich in drei Handlungsfelder fassen:

- 3 Hito Steyerl: Too Much World. Is the Internet Dead?, in: *e-flux journal* 49 (2013), S. 6.
- 4 Kristin Klein/Willy Noll: Postdigital Landscapes. Vorwort, in: *Postdigital Landscapes. Kunst und Medienbildung in der digital vernetzten Welt*, hg. von Kristin Klein und Willy Noll, [online] 2019 (Zeitschrift Kunst Medien Bildung), <http://zkmb.de/sammlung/postdigital-landscapes>, S. 8–14, hier S. 11.

- reflektierende und kommentierende Aktion;
- die Erschaffung von Situationen und Welten, in denen ein subjektives Narrativ beispielsweise von Gemeinschaft und Selbstverwirklichung entwickelt werden kann;
- die Entwicklung von Visionen als Alternative zum der Tech-Branche entgegengebrachten Gehorsam und zu Monopolen in Infrastruktur und Gestaltung.

Chor Häufig behandelte Themenfelder postdigitaler Kunst formieren sich um den Konflikt zwischen Individuum und Kollektiv im Kontext von Netzwerken. Die Chorfigur ist allein aufgrund ihrer theatergeschichtlichen Rolle als Werkzeug zur Analyse dieses Konflikts prädestiniert. Sie dient in den folgenden Analysen aber nicht nur der Einordnung und Kategorisierung der Binnenlogik eines Stücks, sondern soll als Projektionsfläche auch Werk, Autor beziehungsweise Autorin und Publikum zueinander in Bezug setzen.

Die postdigitalen Handlungsfelder des Kommentierens, der Herstellung von Situationen und der Vision sind chorische Aufgaben im originären Sinn. Zugleich sind sie – wie eingangs beschrieben – zu weit verbreiteten Betätigungsfeldern einer großen Öffentlichkeit im Diskurs um Digitalität geworden, einer Öffentlichkeit, die denselben Bedingungen und Mechanismen des aufmerksamkeitsökonomischen Wettbewerbs unterliegt, die sie thematisiert: Sichtbarkeit, Individualisierung, Subjektivierung, Vereinzlung, Filterblasen, Identitätspolitik.

Der Konflikt ist oft nicht nur innerhalb eines Stücks inhaltlicher Schwerpunkt, sondern wird im Zuge von Subjektivierungsbestrebungen zwischen postdigitalem Werk und Autor oder Autorin real ausgetragen. Diese sind vom Ringen um Sichtbarkeit selbst betroffen und befinden sich – den oben beschriebenen Bedingungen einer heutigen Öffentlichkeit folgend, in einem Existenzkampf des Individuums, während zusätzlich durch die Omnipräsenz der Themensetzung und durch den universellen Zugriff auf die Debatte auch die Diskurshoheit zur Disposition steht. Die Konstellation von Chor und Protagonist lässt sich also auf viele Ebenen übertragen.

Folgende Zuschreibungen und Charakteristika des antiken Chors und seiner späteren Transformationen sind für die Analyse zentral.⁵ Der Chor:

- ist eine homogene Gruppe;
- ist dem Protagonisten das Gegenüber, von dem es sich abzugrenzen gilt;
- stellt mit seiner Präsenz eine Öffentlichkeit, die Aufführungssituation her;

5 Im folgenden Abschnitt zur Historie des Chors beziehe ich mich auf Ulrike Haß: *Kraftfeld Chor. Aischylos Sophokles Kleist Beckett Jelinek*, Berlin 2020; Maria Kuberg: *Chor und Theorie. Zeitgenössische Theater Texte von Heiner Müller bis René Pollesch*, Konstanz 2021; Linn Settini: *Plädoyer für das Tragische. Chor- und Weiblichkeitsfiguren bei Einar Schleef*, Bielefeld 2019.

- positioniert sich im Verhältnis zur subjektiven Entwicklung des Protagonisten überwiegend beobachtend, kommentierend und reflektierend;
- leistet Rezeptions- und Interpretationshilfe fürs Publikum, ist vermittelnde Instanz durch zeitliche oder historische Einordnungen;
- steht als Dialogpartner zwischen Protagonist und Publikum.

Zur Beziehung Chor und Protagonist ist des Weiteren zu beachten:

- Der Protagonist tritt aus dem Chor hervor.
- Im Riss, dem Bruch, begründen sich Trennungs- und Bindeenergien.
- Der Chor ist die Herkunft des Protagonisten. Trotz aller Abspaltungsbewegung wird das Individuum bereits in seinem Hervortreten und seiner Etablierung als nicht-genuine Figur gelesen. Es bleibt ein Gattungswesen, hervorgetreten aus dem Chor, eine Summe seiner Vielfachen.
- Durch gleichzeitig individuelle und kollektive Herkunft herrschen rhizomgleiche Verflechtungen aus genealogischen Quer- und Vertikalverbindungen, entgegen Stammbaumhierarchien und Identitätstheorie.
- In der griechischen Tragödie drängt die Abspaltung weiterer Protagonisten und ihre Emanzipierung als Individuen den Chor immer weiter zurück, bis er selbst um seine Existenzberechtigung ringt: Gegenüber der wachsenden Anzahl von Individuen verliert der Chor als Verhandlungsraum gesellschaftlicher und subjektiver Fragen an Relevanz.

Nach seinem Verschwinden im abendländischen Theater erlebt der Chor viele Comebacks in verschiedenen Erscheinungsformen, sei es in mittelalterlichen Fastnachtsspielen, in der Weimarer Klassik, in Brechts dramatischem Theater oder in den Propagandspielen der faschistischen und kommunistischen Massenbewegungen des 20. Jahrhunderts.

Die für diese Untersuchung wichtigste Wiederbelebung der Chorfigur geschieht im postdramatischen Theater, da die zu identifizierenden postdigitalen Chöre in unmittelbarem Zusammenhang zum Gemeinschaftsbild bei Elfriede Jelinek, Einar Schleaf oder René Pollesch stehen.

Viele Eigenschaften von postdigitalen Strömungen entsprechen den Konzepten des postdramatischen Theaters, sind Weiterentwicklungen, Ausdifferenzierungen – oder Umkehrungen.

Spurensuche in *Convergence* von Alexander Schubert *Convergence* ist ein Stück über Künstliche Intelligenz zur Reproduktion menschlicher Charakterzüge. In der rund 35-minütigen Bühnenarbeit für fünf Instrumentalisten und Instrumentalistinnen, Kamera und

Video wird die Technologie anhand von Bild-KI und Gesichtserkennung sowohl thematisiert als auch kompositorisch genutzt und dargestellt. Schuberts Multimediakomposition wird hier besprochen, da sie sehr greifbar einen Trend im künstlerischen Umgang mit KI veranschaulicht.

Künstliche Intelligenz wird in vielen Arbeiten nicht als Technologie genutzt, sondern als Entität gezeigt. Sie nimmt eine erzählende oder kommentierende Funktion an und wird oft sogar zur dramatischen Figur. In ihr vereinen sich chorische Elemente und das handelnde Subjekt, neben dem menschliche Protagonisten um ihren Platz ringen.

In *Convergence* werden individuelle Ausdrucksformen der Performenden wie Bewegungen, Gesten, Gesichtsausdrücke, Sprechen, Lachen oder Schreien aufgezeichnet und in ein KI-System eingespeist, das aus den gewonnenen Datensätzen neue Entitäten nach dem Vorbild der Eingaben generiert. In der Begegnung mit dem Computersystem treten die fünf Solistinnen und Solisten als einzelne Individuen auf, die durch die Ausstellung ihrer Persönlichkeitsmerkmale in Körperlichkeit und Handlung klare Identitätszuweisungen erfahren. Ihnen gegenübergestellt ist eine Instanz, die in ihrem Auftritt nicht eindeutig zu lokalisieren ist. Sie ist es jedoch, die den Raum schafft, in dem die Protagonistinnen und Protagonisten sich bewegen. Sie ist kein Subjekt, sondern ein System, eine Masse von Daten oder Datenströmen. Eine Intelligenz, die Ereignisse miteinander vergleicht, Unterschiede und Gemeinsamkeiten analysiert und daraus Zugehörigkeiten oder Identitäten ableitet.

Auf der Suche nach Messbarkeit lässt sich die Chorfigur als historische Schablone hinzuziehen.

Zunächst stellt sich die Frage nach ihrer Herkunft und Zusammensetzung: In *Convergence* ist die Sammlung an Ausdrucksformen, die die KI aus den Daten der Performenden gewinnt, mit dem Sammelbecken Chor zu vergleichen. Als Gesichtserkennungs-KI speist sich ihr Erscheinungsbild aus der Summe der Datensätze von Millionen Gesichtern. Ebenso ist ihre Stimme aus den Charakteristika von Millionen von menschlichen Stimmen gewonnen. Auditiv und visuell versammelt die KI hier also etwas, was durchaus als Polis – oder als Nachruf auf die Polis – gesehen werden kann und daher ein chorisches Repräsentationsmuster darstellt: Die Vereinigung einer Gemeinschaft unter dem Dach einer Figur.

Ihre Rolle und Funktion ist aufgrund ihrer Zusammensetzung vielschichtig: Sie verfügt über ein übergeordnetes Wissen, hat Zugang zu Informationen und Mitteln. Algorithmen, die längst nicht mehr reines Werkzeug sind, sondern als Schlüsseltechnologie über Inhalte entscheiden, übernehmen eine gestaltende Rolle und kommunizieren mittels Stimmen aus Text-to-Speech-KIs. Die Entität KI handelt also mit den Möglichkeiten ihrer Technologie, stellt sich mittels Bildgenerierungsprogramm

dar und teilt sich durch synthetische Stimmen mit. Sie bringt damit alle Voraussetzungen, um als dramatische Figur zu funktionieren. Zugleich hat sie einen maßgeblichen Anteil an der Produktion des Stücks und setzt den Rahmen der Aufführungssituation.

Vom antiken Chor unterscheidet sie, dass sie einer eigenen Agenda folgt und mit ihrem Eingriff die Geschehnisse entscheidend lenkt, während die Individuen wiederum lediglich reagieren: Selbst archaische Ausdrücke von Emotionen wie etwa Schreien sind von der übergeordneten Instanz eingefordert. Die einzigen Momente individuellen Ausdrucks aus innerer Motivation sind im Spiel der eigenen Instrumente erkennbar. Hier ist der Umgang mit dem Instrument weniger unmittelbar als die eigene Mimik oder Gestik, das Instrument fungiert als theatraler zweiter Körper, der im Falle von hochspezialisierten Instrumentalistinnen und Instrumentalisten eine besonders komplexe und individuelle Behandlung erfährt. Allerdings werden auch diese Momente präzise von der Maschine dirigiert.

Die Instanz, der ich das Chorische zuschreibe, manipuliert also zunehmend die Protagonistinnen und Protagonisten, während diese zwar äußerlich als Individuen erlebbar bleiben, aber nicht mehr entsprechend handeln.

In *Convergence* zeigen sich die bereits beschriebenen Auflösungserscheinungen der Trennlinien zwischen Herstellung, Produkt und Konsum in Social Media. Die zunehmende Schnittmenge dieses Produktionsdreiecks ist keine Annäherung, sondern ein Übereinanderschichten von gleichzeitigen Ebenen, auf denen unabhängig voneinander gehandelt werden kann, von ein und derselben Figur. In diesen undefinierten Raum tritt κ als ordnende (und handelnde) Größe hinzu.

Durch die Gleichzeitigkeit der Produktionsebenen sind die Konflikte von Individuum und Kollektiv im Postdigitalen, anders als in den postdramatischen chorischen Sprachflächen bei Jelinek und Schleaf, nicht mehr nach außen gerichtet, sondern nach innen.

Der postdigitale Gemeinschaftsbegriff kann nicht mehr im Identitätskonflikt zweier Gattungswesen und deren Abspaltungsenergien gelesen werden. Die Abspaltung, der Riss, verläuft durch ein einzelnes Wesen. Es ist der nach innen gekehrte Konflikt, die Frage nach dem Moment. Die Spaltung geschieht auf zeitlicher Ebene: Wann handelt das Wesen im Namen welcher Identität? Wann ist es Individuum, wann Gruppenwesen, und wenn ein Solches, von welcher der vielen Gruppen, denen es angehört?

Da sich die Gruppe nicht aus Subjekten konstituiert, sondern eine Sammlung von Verhaltensweisen ist, deren Gemeinschaft durch die ordnende Instanz der Algorithmen hergestellt wird, ist sie per se undefiniert. Dies wiederum hat Auswirkungen auf die – sehr ambivalente – Haltung des Individuums gegenüber der Gruppe: Individuelle Ausdrücke emotionaler Zustände, der Klang der Stimme, die Art sich zu bewegen, sind

starke körperliche Ausprägungen der eigenen Persönlichkeit. Allein an der Art zu gehen lassen sich Personen identifizieren oder ihr Gemütszustand mittels künstlicher Intelligenz statistisch erfassen. All diese Informationen klassifiziert in ein System einzuspeisen, das nicht nur rezipieren, sondern auch produzieren kann, bedeutet nicht nur, sich lesbar zu machen. Man stellt das Ich seiner Reproduktion zur Verfügung.

Vor diesen Konsequenzen liest sich – trotz aller Fremdsteuerung – der Akt des Präsentierens als Moment ultimativer Individualisierung, als Höhepunkt des Ichs. Nicht mehr als komplexe Figur, sondern in seine Bestandteile zerlegt, wird ausgestellt: So lache ich, so weine ich. Dies ist mein Schrei. Meine Stimme kann so, so und so klingen.

Danach kann nichts mehr kommen, es ist alles gezeigt. Das »Ich« endet am Höhepunkt seiner Kartografierung, findet dort seine Grenze und verschwindet, dank Sampling und Synthese, in der reproduzierenden Masse.

Der Chor ist hierbei ein Produkt der Protagonisten. Nicht sie sind aus ihm hervorgetreten, sondern sie haben ihn geschaffen und schicken sich an, in ihn einzutreten. Hipokrités ist die vorausgesetzte Gestalt, die sich im Profilierungskampf in der Masse der bereits zu Ende Individualisierten auflöst. Die der Abtragung ihrer Individualität zustimmt, sich hineingibt in das Sammelbecken, von dem sie nach und nach übernommen wird. Der Chor ist Zielort der Protagonisten und gleichzeitig aus ihnen hervorgegangen.

Anne Imhof: Gruppenbildung im Performativen und in der Raumgestaltung Anne Imhof folgt in ihrer Arbeit einem gänzlich anderen Ansatz als Alexander Schubert. Imhof arbeitet wenig mit digitaler Technologie im Sinne einer digitalen Multimediaproduktion. Zwar sind ihre Arbeiten multimedial, ein Großteil ihrer Präsentationsformen spielt sich jedoch im Analogen ab. Imhof ist Teil der vorliegenden Untersuchung, weil sie mit analogen Mitteln das Individuum und seinen Körper in einer durch und durch von digitalen Strukturen durchzogenen Umgebung exponiert.

Ihre Ausstellungen und Performances beinhalten Tanz, Musik, Video, Installation, Malerei, Skulptur und Fotografie. Sie gestaltet meist groß angelegte Ausstellungsräume, die sie – überwiegend mittels Klang, Körper und Elementen aus dem physischen Theater – mit einer Gruppe von Performenden bespielt.

»Den Bio-Techno-Körpern ist ihre mediale Vermittlung bereits inhärent. [...] So scheinen sie sich permanent in konsumierbare Bilder zu verwandeln; sie wollen zum Bild werden, zur digitalen Ware. In einer hochgradig von Medialität gekennzeichneten Zeit bilden Bilder unsere Realität nicht nur ab, sondern stellen sie her.«⁶

6 Susanne Pfeffer: Im solipsistischen Chor, in: Anne Imhof – Faust, hg. von Susanne Pfeffer, Köln 2017, S. 9–11, hier S. 10.

John L. Austins vielzitierte Theorie vom Sprechakt, der Wirklichkeit herstellt, ist im Zeitgeschehen um Fake News und Hatespeech allgegenwärtig⁷ – auch im handlungsstiftenden Bildakt, der nach Horst Bredekamp ebenfalls Wirklichkeit herstellt: etwa bei Körperbildern, die in Social Media Verbreitung erfahren und vermehrt Einfluss auf das reale Körperbild nehmen.⁸ Im Wissen um ihre Medialität werden diese Bilder hergestellt und wieder in die Verwertungsmaschinerie der Netzwerke eingespeist.

Imhofs Arbeiten beschreiben immer wieder eine Generation junger Erwachsener, die sich – umgeben von Leistungsdruck, Glamour, Hedonismus, Nihilismus, von omnipräsentem Sex, Ruhm und Reichweite – in einem multipolaren Raum bewegen. Einem Raum von gähnender Leere, einem gigantischen Verwirklichungsraum, umringt von endlos aufgetürmten Erfüllungsmöglichkeiten. Sie produzieren unablässig Bilder. Sie bespielen gekonnt die Klaviatur der Selbstvermarktung, der Vollverwertung von Körper und Persönlichkeit in der digitalen Aufmerksamkeitsökonomie. Und zeigen sich dabei in Momenten von Coolness und großer Verletzlichkeit als Teil einer Gemeinschaft und doch ohne Zugehörigkeit.

Für Imhof sind dies »Zwischenmoment[e] eines Zustands zwischen Sein und Werden. Die Figur ist in ihrem Geschlecht dazwischen, ist in ihrem Ausdruck dazwischen.«⁹ Zwischenmomente, aus denen sie transmediale und transtemporale Anordnungen schafft, Momente voller Erwartungshaltungen. Ihr Blick richtet sich für dieses postdigitale Dazwischen insbesondere auf den Raum zwischen Gemeinschaft und Vereinzelung einer Generation, die sich der heutigen Medialität vollständig hingibt.

In diesem Zwischenraum lässt sich die Chorfigur wieder als Modell hinzuziehen, um Beobachtungen zu kategorisieren: Nach äußerlichen Merkmalen geben Imhofs Figuren eine breite Diversität in Geschlecht, ethnischem Hintergrund und Codes zur Zugehörigkeit verschiedener Subkulturen zu erkennen. Sie können als Querschnitt einer urbanen Jugend jeder westlichen Großstadt oder als kosmopolitische Summe einer Generation gelesen werden. Wie im Chor der Bürger der Polis nehmen sie keine neue Identität an, sondern erweitern die eigene um die Identität der Gruppe.

Diese Gruppe bildet die Grundlage für alle Einzelaktionen, lässt Individuen hervortreten, die solistisch agieren. Während dieser Vorgänge erfüllt die Gruppe zwei Aufgaben. Sie steht zum einen dem Protagonisten als Diskurspartnerin gegenüber, als Masse,

7 Vgl. John Langshaw Austin: *Zur Theorie der Sprechakte* (How to do Things with Words), dt. bearb. von Eike von Savigny, Stuttgart 2002.

8 Vgl. Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*, Frankfurt a. M. 2021.

9 Anne Imhof im Gespräch mit Anna-Catharina Gebbers; Staatliche Museen zu Berlin: Volkswagen ART4ALL Online Edition | Gespräch mit der Künstlerin Anne Imhof [Video], 3. September 2020, <https://youtu.be/si6qGCUgoUo> ab 13:35 (letzter Zugriff auf alle Weblinks in diesem Artikel am 25. November 2023).

an der er sich abarbeiten kann. Zum anderen bildet sie sein erstes Publikum, schafft in ihrer Aufmerksamkeit, sei es durch Arenabildungen oder durch Geleit des Publikums, eine erste Öffentlichkeit, der sich die weiteren Zuschauenden anschließen können.

Die performativen Skulpturen aus menschlichen Körpern folgen repetitiven Abläufen, sind ein sich ständig transformierender Organismus. Als Gruppe haben die Performenden dadurch Momente des uniformen Handelns, in denen sie gemeinsame Haltungen einnehmen. In diesen Momenten gewinnt die Gruppe automatisch an Kontur, zeigt innere Bindungskräfte und ein klares Abgrenzen nach außen.

Diese Bindungskräfte haben allerdings eine gewisse Ambivalenz, die in der Rezeption von Imhofs Arbeiten essenziell ist. Die Performer und Performerinnen sind äußerlich als Gruppe erkennbar. Ihr Umgang miteinander wirkt achtsam, mitunter zärtlich und vertraut. Dennoch vermittelt sich dem Betrachter zu keinem Zeitpunkt der Eindruck, sie würden komplett in der Gruppe aufgehen – ihre Blicke bleiben neutral, Gesichtsausdrücke suggerieren eine emotionale Distanz.

Eher ist die Gruppe eine Schicksalsgemeinschaft, der man sich nicht entziehen kann, der man ausgeliefert und auf die man angewiesen ist, um überhaupt bestehen zu können. Die Gruppe ist ein Vehikel zur Selbstbehauptung, die individuelle Autonomie muss unbedingt gewahrt werden. So entsteht der Eindruck eines Abhängigkeitsverhältnisses, in dem starke Bindungen und Abgrenzungen sich gegenseitig verstärken, in dem Nähe, Zärtlichkeit und Intimität existenziell sind, aber niemals die Stoßstangen zur Wahrung des Egos überwinden können. Ein seltsames Gemenge von Ko-Existenz und Individualismus, gleichsam starr und nervös.

Im Bezug zur Aufführungssituation und dem Publikum spielt Imhof mit verschiedenen Ebenen von Öffentlichkeit: Ein wiederkehrendes Mittel ist die oben erwähnte Arenabildung durch die Gruppe um einen Protagonisten. So führt der Protagonist seine Aktionen primär für die performende Gruppe – den Chor – aus, der ihm die Öffentlichkeit verschafft. Dadurch entsteht eine Unterteilung in ein erstes und zweites Publikum. Für die eigentlich Zuschauenden ermöglicht sich der Blick von außen auf ein Szenario von Darstellung und Öffentlichkeit, in dem sowohl Protagonisten als auch ein eingeweihter Kreis von Betrachtenden zum Objekt werden können.

Das Publikum ist in Imhofs Raum- und Performancekonzepten aber nicht nur beobachtende Instanz. Neben seiner Mitgestaltung in Raumaufteilung und Fokussierung ist es ein verlängerter Arm in die zahlreichen Mobiltelefone und Social-Media-Profile der Besucherinnen und Besucher und deren gesamtem Umfeld. Es ist die Intention der Arbeit, dass die Ästhetik, in der eine Generation, umgeben von Vermarktungsstrukturen und Aufmerksamkeitslogik, beschrieben wird, das Werk auch nach außen als Produkt repräsentierbar und monetarisierbar macht. Die Eigenschaften des Chors als Multiplikator und Rezeptionshilfe werden hier auch auf das Publikum übertragen. Wenn

oben von erstem und zweitem Publikum die Rede ist, könnte man auch von erstem und zweitem Chor sprechen. Die Zuschauenden im Raum werden zu diesem zweiten Chor, der den Raum öffnet für eine weitere Öffentlichkeit, ihr eine bestimmte Lesart zur Verfügung stellt, aktiv Inhalte und Ästhetik filtert und gestaltet. Eine Öffentlichkeit, die dann wiederum als dritter Chor funktioniert – in der Schneeballlogik sozialer Netzwerke eine endlose Fortschreibung.

Werk, Welt und Wertschöpfung: Chor der Protagonisten? In Arbeiten wie jenen von Imhof und Schubert werden inhaltliche Kernbereiche dessen verhandelt, was durch die postdigitale Brille betrachtet in den vergangenen Jahren relevant war. Dabei passiert die inhaltliche Auseinandersetzung und Illustration in der Komposition und Raumgestaltung. Die entwickelten Figuren existieren innerhalb des Stücks. Mit den zuletzt beschriebenen Anordnungen von Werk und Publikum und der Bezugnahme und Propriozeption des Stücks in seiner Umwelt schlägt Imhof eine Richtung ein, die dieser Text im weiteren Verlauf fortzusetzen versucht: Die Komplexität des Postdigitalen bedingt, dass die Betrachtung eines Stücks sich nicht auf dessen Inneres beschränken kann. In Zeiten verschärfter Aufmerksamkeitsökonomie und Subjektivierung zeichnen die Konfliktlinien im Dreieck Werk, Autor beziehungsweise Autorin und Publikum ein Innen und Außen, das auf verschiedenen Ebenen unterschiedliche Allianzen bildet.

Im Folgenden werden dementsprechende Konstellationen skizziert, in denen sich kompositorische Arbeit wiederfinden kann. Die dazu beleuchteten Produktions- und Aufführungssituationen beziehen sich auf die Realität von Plattformen, Prosumer-Komplex, permanenter Öffentlichkeit, KI und Schöpfungshöhe. Aufbauend auf den vorangegangenen Analysen wird nach Formen des Chorischen gesucht, um Innen und Außen in Bezug zueinander zu setzen. Ausgangspunkt ist die Fragestellung: Wie reagieren Musik und Theater auf die Verstetigung der digitalen Revolution? Und unter welchen Bedingungen haben sich Werk und Autorschaft zu positionieren in diesem Konglomerat aus Vorgängen und Nachwirkungen, das verschiedene Zustände von Öffentlichkeit auf vielen Ebenen herstellt?

Ich beginne mit einer kurzen Erörterung, warum die gesellschaftspolitische und kunstpraktische Auseinandersetzung mit Digitalisierung – verglichen mit vorherigen Innovationen – so komplex und ambivalent ist: Technische Umwälzungen werden immer von Kontroversen begleitet. Die Innovation tritt auf, ihre Entwicklung liegt in den Händen weniger, spezialisierter Akteure. Die Innovation wird dominant, verbreitet sich, wird massentauglich. Die Politik muss nun das Rechtssystem auf die Innovation anpassen und ihre Zugänglichkeit gewährleisten. Die Gesellschaft muss verantwortliches Handeln im Umgang mit der Innovation lernen. Geltende Konventionen müssen angepasst, kulturelle Errungenschaften gegebenenfalls überdacht oder geschützt werden.

Es wurden schon viele solcher Prozesse durchlebt, mit nahezu jeder bahnbrechenden Technologie. Was unterscheidet die jetzige Umwälzung von den früheren?

Da ist zum einen die Diskrepanz zwischen Vision und Realität: Digitalisierung und World Wide Web kamen von Beginn an mit dem Versprechen der Demokratisierung, der Vernetzung und des Zusammenrückens der Welt. Mittlerweile hat der Plattformkapitalismus auf wirtschaftlicher Ebene Monopole geschaffen, auf staatlicher Ebene Kontrolle und Autokratie gestärkt und auf der sozialen Extremismus und Gewalt gefördert.

Ein weiterer Unterschied ist, dass die Innovation nicht nur einen Teilbereich erfasst, wie etwa die Mobilität, sondern in nahezu jeden Lebensbereich aller Menschen eingedrungen ist: Digitalität bedeutet vor allem eine Struktur der Vernetzung, deren Fortschritt sich – wenn das grobe Netz einmal gelegt ist – vor allem in immer engmaschigeren Auslegungen und Ausdifferenzierungen zeigt. Eine Struktur, die über kurz oder lang in jede Form von Produktion, Kommunikation oder Information hineinragt. Postdigitale Kunst bringt also nicht nur die große Dringlichkeit, Möglichkeiten der Mitsprache herbeizuführen und Gestaltung in die Hand zu nehmen. Sie kann sich zugleich über eine schier unendliche Bandbreite von Aspekten und Perspektiven erstrecken und bietet damit ein riesiges Experimentierfeld, ist frei von Eingrenzung auf bestimmte Medien und Formate. Die Idee des Begriffs »Postdigitalität« konsequent zu Ende gedacht, wird über kurz oder lang jegliche Gegenwartskunst postdigital sein, da nichts mehr frei von Einflüssen des Digitalen produzierbar, aufführbar oder rezipierbar sein wird. Dies führt zwar auch zu einer Problematik des Begriffs, verdeutlicht aber zunächst vor allem die Dringlichkeit und Betroffenheit.

Musiktheater ist von diesem Wandel so umfassend betroffen wie von keinem vorherigen, da ihm nahezu all seine Medien unterliegen. Damit verändern sich Produktions- und Aufführungsformate – und mit ihnen auch die Struktur der Institutionen. Durch die Demokratisierung der Produktionsmittel gerät das Selbstverständnis von Institutionen als alleinigen Produktions- oder Ausbildungsorten ins Wanken. Das System der Plattformen lässt das Verhältnis von wenigen Produzierenden zu vielen Konsumierenden kippen. Nahezu jeder Mensch produziert Content. Die früher Wenigen vorbehaltene Genieästhetik wird heute von allen beansprucht und lässt innerhalb der Produktion, neben der Zugänglichkeit von Produktionsmitteln und Material, auch die Arbeitsstrukturen transformieren.

In dieser direkten Betroffenheit liegen viele der bereits erwähnten Herausforderungen und Möglichkeiten postdigitaler Kunst. Besonders hervorzuheben ist der Prosumer-Komplex, aus dessen Konstrukt im Folgenden Rückschlüsse auf Produktion und Rezeption gezogen werden.

Prosumption und institutionelle Expertise Im Web 1.0, auch als »web of human-readable documents«¹⁰ oder »read-only-web«¹¹ bezeichnet, existierte eine klare Unterteilung in Webseiten als Bühnen und User als Publikum. Eine kleine Anzahl von Anbietern gestaltete Inhalte für eine große Anzahl von Konsumentinnen und Konsumenten. Angeboten wurde von den Betreibern festgelegter Inhalt, konsumiert und weiterverbreitet von einem Chor aus Userinnen und Usern.

Dies änderte sich mit dem Aufkommen sozialer und kommerzieller Plattformen und dem damit verbundenen interaktiven und kollaborativen Zugriff auf Inhalte.¹² Erste reine Webkünstler und -künstlerinnen traten hervor, YouTube-Hits feierten globale Erfolge, Blogs, Wikis, Podcasts prosperierten – das Netz befand sich im Übergang zum Web 2.0.¹³ Es entstanden User-Created Content, Plattformen, Social Media, ein gigantisches Netz aus interaktiven Anwendungen. Content Creator waren nun alle User.

Der Begriff des »Prosuming«¹⁴ beschreibt die Gleichzeitigkeit von Produktion und Konsum. Als Protagonisten erstellen User Inhalte, als Konsumierende rezipieren sie die Inhalte anderer – und als großer Chor agieren alle gemeinsam: Sie stellen ihren Produkten eine Öffentlichkeit her, durch Likes, Folgen und Teilen, Kommentare und referenzielle Metaproduktionen.

Unzählige Akteure und Akteurinnen können hervortreten und ein großes Publikum erreichen. Die Zahl der Influencer und Influencerinnen wächst, ihre Reichweite ist kein Alleinstellungsmerkmal mehr, sondern die Norm. Individualität wird allgemein, die Summe der hervorgetretenen Individuen wird zu Rauschen.

Was auf Nutzerebene inflationär anmutet, bringt auch auf struktureller Ebene eine Vielzahl an Wettbewerbern hervor. Die Kernstruktur vieler Netzwerke erlaubt neuen Akteuren und Akteurinnen, darauf aufzubauen und eigene Plattformen in die bestehenden zu implementieren, während die Betreiber als Investoren auftreten und mit ihrem Kapital und ihrer Sogwirkung den Boom neuer Produkte befeuern.¹⁵ Mittlerweile existiert ein Schwarm aus Plattformen, der die Infrastruktur unseres Privat- und Arbeitslebens bildet und mit seinen Trends und Entwicklungen großen gesellschaftlichen Ein-

10 Tim Berners-Lee: *The World Wide Web. A Very Short Personal History*, [online] 1998, www.w3.org/People/Berners-Lee/ShortHistory.html.

11 Umsha Naik/D. Shivalingaiah: *Comparative Study of Web 1.0, Web 2.0 and Web 3.0*, in: CALIBER 2008 Allahabad, <https://ir.inflibnet.ac.in/bitstream/1944/1285/1/54.pdf>.

12 Siehe Thomas Döbler: *Kooperation und Kollaboration mit Web 2.0 (Cooperation and Collaboration with Web 2.0)*, in: *i-com. Journal of Interactive Media* 6/1 (2007), S. 9–13, <https://doi.org/10.1524/icom.2007.6.1.9>.

13 Tim O'Reilly: *What is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software*, in: *Communications & Strategies* 1 (2007), S. 17–37.

14 Alvin Toffler: *The Third Wave*, New York 1980.

15 Siehe Nick Srnicek: *Plattform-Kapitalismus*, dt. von Ursel Schäfer, Hamburg 2018, S. 61.

fluss hat. Ein Chor als Universum, mit enormem Datenvolumen, gigantischer Rechenleistung, großer Macht. Eine Gruppierung mit vielen Untergruppen, Metauniversen. Ein Chor der Kommentarspalten, der geteilten Slogans, der gemeinsamen Videoästhetik, Chor der YouTuber und YouTuberinnen, der ASMRtists, der Trolle, der unzähligen Influencerinnen und Influencer auf Facebook, Instagram, TikTok, Onlyfans. Ein Chor der trendigen Videokategorien, der Genres, der Memes, GIFs und Profilslogans. Vielleicht ist die Chorfigur von heute keine, aus der man hervortreten kann. Vielleicht kehrt sich die Bewegung um, Protagonisten und Protagonistinnen werden geschluckt. Das Rhizom übernimmt, vereinnahmt alles in seiner Reichweite.

Vor diesem Hintergrund eröffnet sich postdigitalem Musiktheater ein Spielfeld für aktuelle, relevante und sichtbare Produktion. Die Verflechtungen von Aktion und Reaktion sind so dicht und multidimensional, dass sie weit mehr sind als ein Objekt der künstlerischen Auseinandersetzung. Sie erschaffen reale Austragungsorte von Wettbewerb und Gemeinschaft, denen sich Musiktheater nicht entziehen kann. Es wird Positionen finden müssen, die sich wiederum direkt auf seine Formate und Aufführungsorte, sein Material, auf Produktion und Rezeption auswirken.

Produktionsort digitale Bühne Vergleicht man Plattformen und ihre Öffentlichkeit wieder mit der Situation einer Produktionsstätte, ergeben sich verschiedene Parallelen. Plattformen erfüllen als Ort der Inszenierung und Selbstdarstellung, als Schaufenster für ein Produkt die Funktion, die in der Kunstproduktion das veranstaltende Haus, Festival, Institution ist, die einen Darstellungsraum zur Verfügung stellt. Die Plattform ist dabei allzeit verfügbar, ein Portal verschiedener medialer Dienste. Sie bestimmt den Rahmen, in dem Inhalte einem Publikum zugänglich gemacht werden: Der Künstler oder die Künstlerin stellt ein Produkt zur Verfügung, verkauft es auf die eine oder andere Weise. Das Publikum konsumiert, rezipiert, wirbt seinerseits für das Produkt und generiert so weiteres Publikum. So weit so etabliert. Der Produktions- und Aufführungsraum kann aber von vielen Nutzerinnen und Nutzern gleichzeitig bespielt werden und erhebt sich über vorherige personelle und materielle Begrenzungen.

Crowd-Composer, Cloud-Performer Bezüglich Material wird bereits seit vielen Jahren auf die gigantische Bibliothek im Netz zurückgegriffen, in punkto Know-how bisher noch deutlich weniger. Ähnlich wie die Nutzung von Software und Webseiten können auch die Expertise, die kreative Intention sowie reale Arbeitszeit der Online-Community aus Menschen und KIs Werkzeuge zur Erweiterung und Vervielfältigung kompositorischer Arbeit sein. Die bereits angelegte Zusammenkunft der vielen Akteure und Akteurinnen auf den verschiedenen Plattformen kann zum Produktionsnetzwerk werden, das auf kollaborativer Ebene plattformkapitalistische Modelle zur eigenen Wertschöpfung

nutzt. Strukturen von Crowdfunding können ebenso wie Open-Source-Anwendungen, die Wikis und jegliche durch Big Data gefütterte KI zu einer Gemeinschaftsproduktion beitragen, in der verschwimmt: Wer ist das Produkt? Die Plattform? Die User? Oder Zwischenwesen, Creator, in enger Zusammenarbeit mit den Machern der Plattform?

Die neue Chorfigur könnte sich definieren durch die kollektive Nutzung der vielfältigen Dienste, Anbieter, Plattformen sowie des weltweit verbreiteten Expertentums im Umgang damit, und mit diesem Netzwerk eine neue Polis bilden: die Polis der rhizomhaften Produktion.

Die Netzgemeinde als Schwarm von meinungsbildender Konstituierung wird zu einem Schwarm konsumierbare Inhalte produzierender User-Creator, Composer-Performer, Producer-Consumer. Das Modell der Masse ist nicht mehr eines, für das ich schreibe, sondern das ich für mich schreiben lasse. Ich kuratiere, sortiere, mische neu und führe auf.

Die Wechselwirkungen aus Produktion, Rezeption und Verbreitung durchziehen dann auch die kompositorische Anlage. Die Regisseurin Susanne Kennedy spricht von einer »Dramaturgie der Hyperlinks«¹⁶ als für ihre Arbeit prägend. Für sie ist Theater Virtual Reality im originären Sinn. Eine Technologie der Simulation, aber auch Technik der Wirklichkeitsproduktion, die es uns ermöglicht, auf die Künstlichkeit unserer eigenen Realität zu schauen, die, während sie Wirklichkeit simuliert, diese auch kommentiert. »Wir alle tragen Headsets, und schaffen uns unsere eigene Virtualität, die ganze Zeit. Was ist Realität, was Illusion, was ist echt, was unecht, was Simulation?«¹⁷

Melodien für Milliarden Dabei ergeben sich konsequenterweise auch Veränderungen in der Rezeption und Vermarktung. Nicht nur in der Produktion, sondern auch in der Verbreitung kommt dem Consumer-Producer-User-Publikum hier eine wichtige Rolle zu. Was auf Plattformen wie YouTube mit der Demokratisierung von Kunst-, Audio- oder Videoproduktion, die nicht am Nadelöhr der Intendanz ausgesiebt wird, schon lange stattfindet, hat eigentlich erst mit der Corona-Pandemie verbreitet Einzug in den zeitgenössischen akademischen Musikbetrieb erhalten. Der Kipppunkt betrifft nicht nur das Verhältnis der Rollenbilder von Konsumierenden und Produzierenden. Er ist auch im Verhältnis Produktmenge zu Rezeptionszeit überschritten.¹⁸ Auf YouTube werden

16 Susanne Kennedy im Gespräch mit Michael Wolf; Literaturforum im Brecht-Haus: Susanne Kennedy. Der Neueste Mensch [Video], 15. Dezember 2021, https://youtu.be/RA-_Y88Amrk, 06:12.

17 Ebd., 22:00.

18 Siehe Thomas H. Davenport/John C. Beck: *The Attention Economy. Understanding the New Currency of Business*, Boston 2001, S. 6–9.

über 500 Stunden Video pro Minute hochgeladen,¹⁹ das sind 720.000 Stunden oder umgerechnet rund 82 Jahre – ein durchschnittliches europäisches Menschenleben – neuer Content pro Tag. Mit der Verbreitung von Streaming-Angeboten anstelle von Live-Events hat sich auch in der Musik ein Wandel vollzogen. Die Produktionsbedingungen, die nun nicht mehr an die abgezählten Veranstaltungsorte einer Szene gebunden sind, ermöglichen eine Gleichzeitigkeit der Dinge, die neben der großen Verfügbarkeit auch ein Überangebot bedeutet. In diesem Angebot bestehen zu können bedeutet wiederum, sich an die Bedingungen dieser Orte von Kunstrezeption anzupassen.

Zuhause am Computer, vor dem Laptop im Zug und am Handy in der Bar müssen Videoproduktionen, die zuvor noch konkurrenzlos als Live-Event an einem Ort gezeigt wurden, in einen Wettbewerb um Aufmerksamkeit treten. Hat sich bisher das Publikum zu einem erheblichen Teil aus der Szene generiert, aus Fachpublikum sowie Kolleginnen und Kollegen, sind diese mehr denn je mit der eigenen Produktion beschäftigt und auf Verfügbarkeit angewiesen. Zudem besteht auch hier ein Wettbewerb um Klickzahlen. Das Ergebnis könnte sein: kürzer, attraktiver, intimer – den drei Attributen der Aufmerksamkeitserzeugung von Lukas Mohr und Corinna Thiesen folgend: Customize, Snackable, Stickiness.²⁰

Oder es gelingt, sein Publikum durch Partizipation um sich zu scharen, eine Gemeinde an Followern zu generieren, die sich bedingungslos mit dem Produkt identifiziert – durch Teilhabe in der Produktion, durch Liken, Kommentieren, Teilen und vor allem auch Imitieren, durch das Erfinden neuer Kategorien, durch Wellerman-Songs, GIFs und Memes. Erfolgreiche Songs wurden früher hundertfach gecovered. Erfolgreiche Videos bilden Compilations, werden millionenfach imitiert. Sie werden zur Challenge, bilden ein eigenes Universum, inklusive Metaclips wie »xy_while_watching_z« – die Replikation in der Masse des Chors.

Die dadurch bedingte zeitlich unbegrenzte Verfügbarkeit einer Arbeit liefert diese auch dem Diskurs auf veränderte Art aus. Sie verlässt den geschützten Raum der zeitbasierten Performance. Zwar erzeugt dieser in der Aufführung ein Moment des vollen Fokus. Abseits dessen bietet er jedoch keine unendliche Öffentlichkeit, sondern Rückzugsraum. Die Öffentlichkeit trifft ein zum gemeinsamen Ritual, an dessen Ende Kritik und Beifall geäußert werden. Mit dem Auseinandergehen des Publikums zerfällt auch die Plattform des Diskurses – zumindest in dezentralisierte Fragmente.

19 Statista Research Department: Durchschnittlicher Upload von Videomaterial bei YouTube pro Minute in ausgewählten Monaten von Mai 2008 bis Juli 2015, 23. Juli 2015, <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/207321/umfrage/upload-von-videomaterial-bei-youtube-pro-minute-zeitreihe/>.

20 Lukas Mohr/Corinna Thiesen: Aufmerksamkeit im digitalen Zeitalter, in: *Marketing Review* St. Gallen 2 (2019), S. 68–75, bes. S. 72 f.

Das auf digitalen Plattformen ungebrochene Exponieren von Werk und Autor oder Autorin vor ihrem Publikum dagegen schafft eine Permanenz der Kommentarspalten. Es bedeutet die Abgabe von Kontrolle, das Zulassen verschiedener Lesarten, das möglicherweise unwiederbringliche Entgleiten von Diskurs. Sollte die Arbeit online viele Reaktionen hervorrufen und eine emotional geführte Debatte anstoßen, wird ihr zwar vermutlich mehr Aufmerksamkeit zuteil als in einem analogen Aufführungsraum. Ich muss aber auch die Möglichkeit akzeptieren, dass Menschen mitdiskutieren und ihre Meinung kundtun, die von der Arbeit möglicherweise nur einen Bruchteil oder gar nichts gesehen haben. Für mögliche Kontroversen bedeutet dies unbekannte Variablen und eine Dynamik, die sich meinem Zugriff vollständig entzieht.

»Intensity is mined as industry.«²¹ Im Editorial zur *e-flux*-Ausgabe mit dem Titel »Strange Universalism« veranschaulicht diese Formulierung treffend, dass Klicks die Währung und Interaktion das Produkt sind. Intensive Beiträge tragen zu extremen Stimmungen bei. Empörung, Wut und Hass sind folglich die Voraussetzung für besonders wirtschaftliche Produkte, die nicht nur viele Klicks generieren, sondern auch aktive Kundenbindung betreiben. Begonnene Debatten wollen weiterverfolgt werden, und gewonnenen Mitstreitenden folgt man in weitere Kanäle. Jeder Shitstorm ist also wie eine lange Einkaufsnacht – und große Ereignisse wie der Sturm aufs Kapitol ein Perfect Storm, ein echter Verkaufsschlager.

Intensität ist das, was es zu fördern gilt, was abgebaut, was zutage gebracht und in die Produktion eingespeist wird. Geschürft von den Big Five, veredelt von deren Usern und Userinnen.

Chor kann Intensität leisten. Diese Wucht von vielschichtiger Aktion und Reaktion, von Dramatik im Alltäglichen wird getragen von Masse, von einer realen oder simulierten Zusammenkunft vieler. Zahlreiche Akteure und Akteurinnen, Kommentierende mit ähnlichem Stimmungsbild verschmelzen zu einem Schwarm, der schließlich mit der geballten Kraft einer auf eine Aussage reduzierten Meinung zur Figur wird, einer vielfach geteilten Haltung oder Emotion.

In vielen Arbeiten des zeitgenössischen Musiktheaters sind Chorfiguren als kollektives Abbild, als Figur der Masse und Körperlichkeit sehr präsent. Auffällig ist, wie unterschiedlich die Intention, diese Figur zu bemühen, jeweils ausfällt: Mal wird eine Figürlichkeit konstruiert, um eine Generation junger Erwachsener in plattformkapitalistischen Zwängen zu beschreiben. Mal besteht sie eher aus kulturellen Konventionen

21 Hito Steyerl/Julieta Aranda/Brian Kuan Wood/Stephen Squibb/Anton Vidokle: Editorial – »Strange Universalism«, in: *e-flux journal* 86 (2017), www.e-flux.com/journal/86/162860/editorial-strange-universalism/.

und den Wesenszügen menschlicher Kommunikation, die im Kontext von künstlicher Intelligenz und Bio-Tech-Umgebungen um ihre Einzigartigkeit ringen. Anderswo steht sie für ein Netzwerk von Digitalenthusiasten, deren lauteste Akteure sich längst zu Global Playern aufgeschwungen haben und ein Credo von Liberalismus verkünden, um noch möglichst lange vom Ausbleiben staatlicher Strukturen im digitalen Raum zu profitieren. Und mal kehren sie dahin zurück, wo sie im Sprechtheater der 80er- und 90er-Jahre ihr großes Comeback gefeiert haben: In die tatsächliche körperliche Masse, die Versammlung von Menschen, die im Auftritt der Gruppe ihre Identität verhandeln. Was bei Schleeß, Pollesch oder Jelinek vor 20 bis 30 Jahren – letztlich als Nachkriegsbewältigung – oft eine überzeichnete Gleichschaltung war, um faschistische Strukturen offenzulegen und der Gefahr von Massenphänomenen auf den Grund zu gehen, kehrt sich beim Theaterregisseur Ulrich Rasche in eine gegenläufige Intention. Zwar schafft er mit seinen Chören eine Ästhetik des Totalitären, die eine faschistoide Lesart erlaubt. Seine riesigen Bühnenmaschinerien und die sich darin bewegenden Menschengruppen zeigen jedoch oft vor allem die individuelle Ausweglosigkeit in einer von Maschinen geprägten Umgebung. Darüber hinaus dient Rasche die durch Masse und Synchronizität hergestellte Überwältigung mitunter völlig ironiefrei zur Gemeinschaftsstiftung. Er sieht in der Massenbildung eine Notwendigkeit, in der Gleichschaltung ein unverzichtbares Werkzeug, um Vereinzelung und Zerfall etwas entgegenzusetzen und soziale Verantwortung zu evozieren. Seine Chöre sind Anlagen, die Binnenkräfte schüren, Menschen in Raum und Zeit synchronisieren und somit Gemeinschaft herstellen, die von allen Seiten hinterfragt, aber auch geschützt werden muss. Sie sind ein Sprechakt, der Gemeinschaft herstellt, und ein sprechender Walkact.

Ökonomie der Überwältigung Die zu Beginn dieses Texts formulierten Fragen drehen sich um performative Konzepte zum Ringen des Subjekts um Gemeinschaft, Gruppenidentität und Vereinzelung. Zum Ende soll der Blick auf zwei Produktionen gerichtet werden, die in ihrem Bildakt eine Wirklichkeit herstellen, die sehr anschaulich viele der entworfenen Theorien vereint – bei völlig verschiedener Herkunft und Intention: Alexander Schuberts *Asterism* und das Stadtprojekt *The Line* in Saudi-Arabien.

Bildgewaltig entwerfen beide Projekte Welten voller Intensität und völliger Verdichtung. Sie schaffen jeweils ein eigenes, eng verwobenes Ökosystem aus Natur, Technologie und Kultur, mit dem menschliche Körper und Individuen Beziehungen eingehen. Dabei ist es die Ko-Existenz von algorithmisierter Tech-Umgebung und natürlicher Umwelt, die auf engstem Raum Gleichzeitigkeit und Ambivalenz dieser Beziehungen erzeugt.

Wo im einen Fall eine Regierung eine PR-Strategie zur Errichtung einer neuen Millionenstadt umsetzt, bietet der andere den Entwurf einer künstlichen Mikrowelt, eines Labors, in dem verschiedene Kräfte und Gesetzmäßigkeiten aus KI-Systemen, Bio-

logie und Soziologie zusammenwirken: In der riesigen Installation von *Asterism*, in der ein ganzer Biokreislauf mit Pflanzenwelt, Niederschlag und Wassersystemen nachgebaut ist, bewegen sich Performer und Performerinnen mit Choreografien, chorischen Gesängen und individuellen Handlungen. Umgeben und durchzogen ist die naturalistische Anordnung von einem umfassenden Setup neuester Bühnentechnik aus Multikanal-Audio, Licht, Effekten, 360°-Projektionen und VR. Eine KI ordnet Kompositionsprozesse sowie zeitliche Abläufe und spricht als synthetische Stimme zu Publikum und Performenden.

Überwältigung der Ökologie Die im Verlauf dieses Texts zusammengeführten Merkmale und Perspektiven, die postdigitales Musiktheater einnehmen kann, verdichten sich nahezu vollständig in *Asterism*. Die Arbeit konstruiert einen »extract of reality«,²² einen gesamtheitlichen Ausschnitt einer Ökologie, die Natur und Technik in gleichberechtigter Ko-Existenz vereint und damit die oft erwähnte Verflechtung und Vernetzung in einem Raum verkörpert. Dabei gilt die Untersuchung vor allem dem Verhältnis menschlicher Individuen gegenüber dieser Verflechtung, sowohl in der Darstellung der Performenden als auch im Blick der Zuschauenden darauf. Die Raumaufteilung besteht aus einer begehbaren Installation in Form eines Würfels in der Mitte des Aufführungsraums, der wiederum an einen verglasten Vorraum angrenzt. *Asterism* stülpt also drei Räume ineinander, die ein Innen, eine Außenperspektive sowie eine nochmals ausgelagerte Außenansicht auf beide Perspektiven ermöglicht und damit die multidirektionale Charakteristik postdigitaler Betrachtung physisch-räumlich anordnet. Die Besucherinnen und Besucher können zwischen diesen drei Stufen, zwischen Beobachtung, Interaktion und Partizipation frei wählen und sind damit für ihr persönliches Erlebnis sowie das der Gruppe mitverantwortlich: eine Positionierung, die Verflechtungen in Raum, Zeitlichkeit und Rollenbildern betont.

Die Intensität, die Schubert und sein Team in *Asterism* herzustellen versuchen, ist weder die Intensität der Empörung noch jene der emotionalen Auseinandersetzung, die mit ihrer Reproduktionswirkung Klicks und Einnahmen generiert: Es ist die Intensität der Überwältigung. Mit überdimensionierten Gestaltungsmitteln wird ein Raum geschaffen, dessen Immersion man sich nicht entziehen kann, ein Raum, der so wirkungsintensiv ist, dass zeitliche Struktur nur als Diatonie aus aktivem und passivem Verhalten der Performenden existiert.

Anstelle eines Narrativs sind es Zustände und Rituale, die das Verhältnis von Individuum zu Ökologie herstellen und erlebbar machen. Dabei spielt *Asterism* die Klaviatur

22 Alexander Schubert: [Werkbeschreibung *Asterism*], 2021, www.alexanderschubert.net/works/Asterism.php.

der Aufmerksamkeit voll aus, entfaltet die Wucht und Intensität, die nicht nur ein immersives Bühnenerlebnis ermöglicht, sondern auch eine mediale Verbreitung. Ein Material, das aufgrund seiner gedehnten Abläufe und introvertierten Performern und Performerinnen in der Onlinevermarktung eigentlich nur schwer bestehen könnte, kann dies doch, weil es durch und durch von Medialität durchzogen ist. Die *Stickiness* in der Anordnung ist so stark, dass schnelle Schnitte, Intimität oder Polarisierung obsolet werden.

Ein »extract of reality« ist auch *The Line*, ein Versuch der Übertragung eines möglichst ganzheitlichen Ausschnitts einer unbestimmten Ökologie in einen künstlichen Raum. Dabei handelt es sich um den Plan einer Millionenstadt der Zukunft, die sich in den kommenden 10 Jahren in Form eines einzigen, 170 Kilometer langen Bauwerks vom Roten Meer ins Landesinnere erstrecken soll. Die Projektgesellschaft NEOM²³ betreibt seit mehreren Jahren aufwendige Öffentlichkeitsarbeit – der hier angestellte Vergleich bezieht sich vor allem auf einen im Juli 2022 veröffentlichten Trailer.²⁴

Ästhetisch und inhaltlich sind einige Parallelen zwischen der Musiktheaterinstallation und den Plänen zum größten Bauwerk der Geschichte zu beobachten: Wie *Asterism* ist auch *The Line* das Modell eines von seiner Umwelt hermetisch abgeriegelten, künstlichen Lebensraums, der über in sich geschlossene Biosysteme verfügt, innerhalb derer ein möglichst naturnaher und effizienter Lebensstil ermöglicht wird.

Was bei Schubert noch als dystopische oder utopische Versuchsanordnung präsentiert wird, steht in den Plänen der arabischen Zukunftsstadt bereits kurz vor der Realisierung. Hier geht es nicht mehr darum, ein Verhältnis zu entwickeln. Hier ist die Notwendigkeit zentral, den Naturbedarf des Menschen in einer völlig neu erschaffenen Metropole, die alles nutzen wird, was »Smartliving« und Internet of Things bis zur Fertigstellung zu bieten haben, effizient zu decken. Das Ausmaß dieses künstlichen Körpers, der in seine Umgebung installiert wird, ist gigantisch.

In *The Line* soll eine komplette Millionenstadt von Grund auf der Logik von Algorithmen folgen. In ihrer lebensfeindlichen Umgebung der Wüste wird KI unverzichtbar sein, um Millionen Einwohner effizient und kollisionsfrei durch den Alltag zu manövrieren. So entsteht ein Lebensraum, der für von Algorithmen organisiertes gesellschaftliches Zusammenleben konzipiert ist – mit allen zugehörigen Aspekten wie Wohnen, Arbeit, Mobilität, Kommunikation, soziales Miteinander und soziale Öffentlichkeit.

Die mediale Verbreitung des Projekts hat schon lange vor dem Realisierungsstart des Bauvorhabens begonnen. *The Line* wird in aufwendig und teuer produzierten Trailern beworben, die jegliche Standards von Social-Media-Werbung erfüllen, kurz, immer-

23 Siehe www.neom.com.

24 Neom: NEOM | What is THE LINE? [Video], 25. Juli 2022, <https://youtu.be/okz5vEqdaSc>.

siv und mitreißend sind. Bemerkenswert ist, wie der Bau einer neuen Stadt, eines neuen Lebensorts, der unter anderem auch ein geopolitisches Großprojekt ist, als Marke platziert wird, inklusive emotionaler Bindung und dem Versprechen von Gemeinsamkeit.

Die Bildsprache des Trailers weist viele Parallelen zur Ästhetik von *Asterism* auf. Sowohl in *Asterism* als auch in *The Line* bewegen sich Menschen durch eine völlig künstliche Umgebung, die von Technologie durchzogen ist und möglichst viel Natur abbilden soll. Geleitet werden sie in beiden Szenarien von einer übergeordneten KI oder Algorithmen. Betont wird das Miteinander, die Gemeinschaft und ein Leben im Einklang mit der Umwelt.

Dabei wird in *Asterism* eine körperliche Umgebung geschaffen, zwar unter Laborbedingungen, aber physisch real. Sie bedient dafür zahlreiche in diesem Text genannte Anforderungen an eine Wettbewerbsfähigkeit in der medialen Aufmerksamkeitsökonomie. *The Line* bedient sich dieser auch, nur unter umgekehrten Vorzeichen: Mithilfe der Filme und ihrer Verbreitung wird die Idee erst implementiert, es wird um Bekanntheit und Finanzierung gerungen. Es ist der Bildakt, der tatsächlich Wirklichkeit schaffen soll.

Die antiken Städte Griechenlands gründeten sich aus einer Landbevölkerung, die sich urbanisierte. Aus dem Flächenstaat entstanden Stadtstaaten, die ihr eigenes Zentrum bildeten. *The Line* führt diese Idee fort. Die Städte auf der Fläche des Einzugsgebiets migrieren nach *The Line*. Sie sollen eine neue Stadtgesellschaft gründen, die sich ins Innere der Spiegelwände des gigantischen Bauwerks zurückzieht. Sie übertragen viele Errungenschaften und Gegebenheiten der äußeren Welt ins Innere. Entstehen soll eine neue Polis, klar von ihrem Äußeren abgegrenzt, die sich durch ihr Inneres definiert. Es ist das Einstülpen einer in der Fläche gewachsenen Ökologie in ein künstliches, multidimensionales Behältnis – ein Gefäß.

Die Geschichte des Chors ist eine wiederkehrende. Die Polis von *The Line* wird aber keine Gemeinschaft sein, aus der man hervortreten kann. Sie ist eine, in die eingetreten wird. »Extract of reality« ist dabei vielleicht auch für postdigitales Musiktheater ein zukunftsweisendes Bild: der Ausschnitt, der Wirklichkeit herstellt und diese in ihrer neuen Umgebung verwurzelt, in der Komposition sowie in der Aufführung.

Inhalt

Einleitung 8

Sabine Eggmann »Folkloring« Schweiz. »Volkskultur«
als gesellschaftliches Narrativ 23

Melanie Dörig »So wünscht sie sich schon einen Mann«.
Genderkonstruktionen in Appenzeller Volksliedern am
Beispiel der Liedersammlung Albertina Broger 38

Leo Dick Der Schatten von Mutter Helvetia. Jeremias Gotthelfs
Die schwarze Spinne als Schweizer Opersujet 50

Andreas Zurbriggen Progressive Traditionalisten. Wie zwei umtriebige
Walliser die Schweizer Volksmusikszene auf den Kopf stellten 66

Hanspeter Renggli Vom Wachsen und Verschwinden. Gedanken zur
Kammeroper *Die Hellen Nächte* (1988–1997) von Daniel Glaus 86

Leo Dick Réduit und Transitland. Helvetische Selbstbilder in
Musiktheaterwerken von Mela Meierhans, Michel Roth und Xavier Dayer 103

Noémie Favennec La Fête des Vignerons 2019, un Festival régional 120

Leo Dick Grand Opéra Tell. Künstlerische Forschung am Prinzip
»Nationaloper« mittels angewandter Hauntologie 147

Katelyn Rose King Collectives Curating Myth. Festival Neue Musik
Rümlingen and Its Curatorial Legacy 167

Gabrielle Weber Zeitgenössische Musik und Fernsehen – ein
schwieriges Verhältnis. Elitäre Kunst trifft Massenmedium
am Tonkünstlerfest in Lugano 1981 186

Thomas Gartmann Der Fall Balissat – Symbol eines
unliebsamen Netzwerks? 206

Ewa Schreiber Polyphonic Self or Idiomatic Label? Mapping Polish
Composers Born Between 1970 and 1980: Marcin Stańczyk,
Aleksander Nowak, Jagoda Szmytka 231

Benjamin Scheuer Le corps à corps von Georges Aperghis – eine
Annäherung an die Aufführungskultur 252

Noémie Favennec *Anthophilia*. Une proposition d'art vivant
pour l'art du vivant 273

Katelyn Rose King Finding a Post-Human *Communitas* in Traditional Structures.
Ulrich Rasche's Trilogy at Deutsches Theater Berlin 283

Irena Müller-Brozović Das Labor als gemeinsame Werkstatt von Profi- und
Laienmusikerinnen und -musikern. Formen der kulturellen Teilhabe im Bereich
der Neuen Musik aus der Perspektive der Musikvermittlung 306

Johannes Werner Postdigitale Chöre. Eine Suche nach Chorfiguren in
postdigitalem Musiktheater und Performance im Kontext von Körper,
Gemeinschaft und Wertschöpfung 319

Katelyn Rose King/Noémie Favennec Home (Münstergasse 37). An Aesthetic Analysis
Based on Collective Experience in Site-Specific Contemporary-Music Theatre 341

Namen-, Werk- und Ortsregister 372

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 381

MUSICKING COLLECTIVE

Codierungen kollektiver Identität in der
zeitgenössischen Musikpraxis der Schweiz
und ihrer Nachbarländer • Herausgegeben von
Leo Dick, Noémie Favennec und Katelyn Rose King
unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach



Dieses Buch ist im Oktober 2024 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier *Caribic cherry* wurde von Igepa in Hamburg geliefert. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen zum gesamten Verlagsprogramm unter www.editionargus.de, zum Institut Interpretation der Hochschule der Künste Bern unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter www.dnb.de abrufbar. © der zeitgleich erschienenen digitalen Version: die Autorinnen und Autoren, 2024. Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International Lizenz ([CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)).

DOI [10.26045/kp64-6181](https://doi.org/10.26045/kp64-6181) ISSN 2700-8681 ISBN 978-3-931264-97-0

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 17