

**ACT** zeitschrift für musik & performance

**Arbeit an der Zeit –  
Künstlerische Forschung im  
zeitgenössischen Musiktheater.  
Gespräch mit Daniel Kötter**

(Maren Butte)

*ACT - Zeitschrift für Musik und Performance (2018), Nr. 8*

[www.act.uni-bayreuth.de](http://www.act.uni-bayreuth.de)

## **Zusammenfassung**

Der Beitrag widmet sich den Praktiken und der Ästhetik Künstlerischer Forschung im zeitgenössischen Musiktheater. Im Fokus stehen die recherche- und experimentbasierten Arbeiten des Künstlerduos Daniel Kötter und Hannes Seidl. Ihre interdisziplinären Projekte reflektieren einerseits die künstlerischen Bedingungen des (Musik-)Theaters selbst, andererseits die Position der Kunst innerhalb gesellschaftlicher Zusammenhänge. Auf diese Weise bringen sie Ordnungen des Wissens in Bewegung. Den zentralen Teil des Beitrags bildet ein Gespräch mit Kötter über Künstlerische Forschung als eine ‚Arbeit an der Zeit‘ innerhalb der zeitbasierten Künste sowie über Formen der Kollaboration, Intermedialität, Komposition und Wahrnehmung.

## **Abstract**

The article is devoted to the practices and aesthetics of artistic research in contemporary music theater. It will focus on the research and experiment-based works of the artist duo Daniel Kötter and Hannes Seidl. Their interdisciplinary projects reflect on the one hand the artistic conditions of the (music) theater itself, on the other hand the position of art within social contexts. In this way they set orders of knowledge in motion. The central part of the article is a conversation with Kötter about Artistic Research as a "work on time" within the time-based arts as well as forms of collaboration, intermediality, composition and perception.

## Arbeit an der Zeit – Künstlerische Forschung im zeitgenössischen Musiktheater

Im Juni 2016 widmete sich das Festival *MaerzMusik* neuen Formaten des Musiktheaters.<sup>1</sup> Hier wurden circa zehn Arbeiten zwischen Konzert und Soundinstallation gezeigt, darunter eine von Filmemacher und Künstler Daniel Kötter in Kooperation mit dem Komponisten Hannes Seidl, die eine besondere Form des Musiktheaters präsentierte.<sup>2</sup> Seit 2008 arbeiten Kötter und Seidl an einer Reihe von experimentellen Musiktheaterprojekten zusammen, die sich dem Verhältnis von Musik und Performance widmen und die Bedingungen und Formen des Musiktheaters, der Oper, des Konzerts und der Sound-Performance befragen. Gleichzeitig rücken sie auch soziale, gesellschaftliche oder politische Themen in den Blick. So beispielsweise die Trilogie *Ökonomien des Handelns*.<sup>3</sup> Der dritte und letzte Teil der Reihe, uraufgeführt bei *MaerzMusik*, trägt den Titel *LIEBE. Ökonomien des Handelns 3*. Die Trilogie widmete sich drei „Rahmenbedingungen gesellschaftlichen Handelns“:<sup>4</sup> Liebe, Kredit und Recht. Diese drei Phänomene oder Prozesse, so die These der künstlerischen Reihe, brächten Gesellschaft als ein Relationales hervor.<sup>5</sup> Doch anstatt in Spielszenen oder einer Übersetzung in ein musikalisches Thema wurden die drei Begriffe jeweils in einer Art experimentellen Anordnung bearbeitet, die man als Künstlerische Forschung im Kontext des Musiktheaters bezeichnen könnte. Die kollaborativen Arbeiten des Duos Kötter/Seidl entfalten sich aus einer

<sup>1</sup> Das Festival *MaerzMusik* widmete sich dem „Phänomen Zeit in seinen gesellschaftspolitischen, philosophischen und künstlerischen Dimensionen“, besonders der Frage digitaler Zeitformen, die „räumliche Distanzen kollabieren“ lassen. Präsentiert wurden musikalische Projekte zu algorithmischer Komposition sowie zur künstlerischen Zusammenarbeit zwischen Mensch und Maschine. Es ging um die Erforschung von „Eigenzeiten der Musik, die sich der Beschleunigung, Standardisierung und Effizienzsteigerung entziehen“, wie in Projekten Marino Formenti *time to gather* oder das vierstündige Konzertexperiment *alif* oder die Klanginstallation von Mazen Kerbaj.

[https://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/maerzmusik/archiv\\_mm/archiv\\_mm16/mm16\\_archivintro/mm16\\_archivintro\\_1.php](https://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/maerzmusik/archiv_mm/archiv_mm16/mm16_archivintro/mm16_archivintro_1.php) (Zugriff: 15.09.2017).

<sup>2</sup> Informationen auf der Website des Künstlers: <http://www.danielkoetter.de/biography> (Zugriff: 05.04.2017).

<sup>3</sup> 2008–2010 zeigten Kötter/Seidl beispielsweise mit *Falsche Freizeit* (*Sophiensaele* Berlin, 2010), *Falsche Arbeit* (Stuttgart, 2008) und *Freizeitspektakel* (Biennale Venedig, 2010) eine (Video-)Konzertreihe zum Thema Arbeit im Kontext des Theaters und in der Gesellschaft.

<sup>4</sup> Daniel Kötter und Hannes Seidl: <http://www.danielkoetter.de/projekte/liebe-oekonomien-des-handelns-3> (Zugriff: 27.03.2017).

<sup>5</sup> Ebd.

bestimmten (Forschungs-)Frage heraus.<sup>6</sup> Im Folgenden soll nach Vorüberlegungen zur Künstlerischen Forschung und einer Aufführungsbeschreibung basierend auf einem Gespräch mit Daniel Kötter über die Ästhetik und Verfahren der Trilogie *Ökonomien des Handelns* nachgedacht werden. In welchem Verhältnis stehen Musik(theater) und Künstlerische Forschung hier, welche Fragen und Erkenntnisinteressen werden jeweils künstlerisch bearbeitet und für die Zuschauer\*innen erfahrbar?

### **Vorüberlegungen zur Künstlerischen Forschung**

Künstlerische Forschung hat seit einigen Jahren „Konjunktur“<sup>7</sup> und ist sogar in einem (universitären) Institutionalisierungsprozess begriffen. In der historiographischen Theater- und Tanzwissenschaft sowie den Performance Studies wird seit einiger Zeit die Künstlerische Forschung für historisch informierte Performances (HIP) und Reenactments angewendet, um durch die körperliche Erfahrung<sup>8</sup> Erkenntnisse über vergangene Aufführungspraktiken herzustellen. Hier stellt der Einbezug der Körpererfahrung eine Erweiterung der diskursiven Praktiken dar und her; einen Austausch zwischen Theorie und Praxis. Doch auch die Seite der Künste öffnet sich zunehmend für einen Austausch zwischen künstlerischen und wissenschaftlichen Praktiken, die sogar die Disziplingrenzen zu den Natur- und Sozialwissenschaften überschreiten.

In diese Tradition sind die Arbeiten von Kötter/Seidl einzuordnen, die mit *Ökonomien des Handelns* als recherchebasierter und experimentell bedingter Kunst die Grenzen zwischen Kunst, Alltag und Wissenschaft in Bewegung bringen. Diese Überschreitung wird vor allem in der Bildenden Kunst praktiziert. Künstlerische Forschung wird hier als eine Wissenschaftstheorie und -praxis bezeichnet, die sich neben den etablierten wissenschaftlichen Methoden auch künstlerischer Praktiken zum Erkenntnisgewinn bedient. Dabei stellt sie eine Reflexion von Wissenspraktiken und -produktion her und bricht die Hierarchien

<sup>6</sup> Das Interview wurde am 28.09.2016 am Künstlerhaus Bethanien in Berlin geführt.

<sup>7</sup> Tom Holert, „Künstlerische Forschung. Anatomie einer Konjunktur“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 82: *Artistic Research*, Berlin 2011, S. 43.

<sup>8</sup> Vgl. *Rethinking Dance History. A Reader*, London/New York 2004, S. 7; Susan Leigh Foster, *Choreographing History*, hg. von Alexandra Carter, Bloomington 1995, S. 7; Diane Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, London und New York 2003, bes. S. 16, 19, 20.

von Kunst und Wissenschaft auf. Als die zentrale Operation der Künstlerischen Forschung erscheint dabei, aus der Perspektive der Kunst nach den Verfahren der Recherche zu fragen, welche Praktiken Wissen ermöglichen und erzeugen;<sup>9</sup> oder, mit Karen Barad gefragt, welche material-diskursiven Apparate oder welche Dispositive (Michel Foucault) welches Wissen ermöglichen und (ko-)produzieren.<sup>10</sup> Leitend ist dabei die Vorstellung, dass Forschung, explorative Praxis und Erkenntnissuchen seit jeher auch Teil der Künste seien, was bereits die Wortherkunft der Kunst von Können nahelegt.<sup>11</sup>

Besonders in der Bildenden Kunst gibt es eine Tradition, die seit den situationistischen bis institutionskritischen Arbeiten von Allan Kaprow, Michael Asher, Hans Hacke oder Martha Rosler in den 1970er Jahren über die Arbeiten der 1990er Jahre von Fareed Armaly, Mark Dion, Andrea Fraser und Christian Philipp Müller bis in die Gegenwart verläuft.<sup>12</sup> Jene Form der Kunst zeichnet sich durch eine konzeptualistische Herangehensweise und Selbstreflexion aus und bezieht, so beschreibt es Tom Holert im Rückgriff auf Isabelle Graw, eine „genau recherchierte, exakt ausgemessene und durch Quellen und Fußnoten belegte fikionalisierte und poetisierte Form von Wissenschaftlichkeit, Aufklärung und Vermittlung“ mit ein.<sup>13</sup> Gekennzeichnet seien diese Arbeiten oft von einer (ideologie-, institutions- oder rassismus-)kritischen Haltung, die Kunst als ein „operatives Mitglied der Wissensproduktion“ vorführe.<sup>14</sup> Jedoch erweitere, so Holert weiter, die Künstlerische Forschung gleichzeitig eine Form von Wissenskapitalismus<sup>15</sup> – gerade in ihrer Institutionalisierung.<sup>16</sup>

<sup>9</sup> Vgl. Holert, „Künstlerische Forschung“ (s. Anm. 7), S. 38.

<sup>10</sup> Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway*, Durham 2007, S. 230.

<sup>11</sup> Jens Badura, „Forschen mit Kunst“, in: <http://www.dramaturgische-gesellschaft.de/assets/Uploads/ContentElements/Attachments/Jens-Badura-Forschen-mit-Kunst.pdf> (Zugriff 02.05.18), S. 1.

<sup>12</sup> Holert, „Künstlerische Forschung“ (s. Anm. 7), S. 43.

<sup>13</sup> Ebd., S. 45.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Dies betrifft auch die Frage der Autonomie und Freiheit von Kunst: In spätromantischen Konzeptionen von Kunst wurzelt – als Ausklang des Kantischen ‚interesselosen Wohlgefallens‘ – eine Unabhängigkeit von Wissenschaft, Politik und Kreativwirtschaft. Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, „Experiment – Forschung – Kunst“, Vortrag auf der Jahreskonferenz der Dramaturgischen Gesellschaft, Oldenburg 26.04.2012, in: <http://www.dramaturgische-gesellschaft.de/assets/Uploads/ContentElements/Attachments/Hans-Joerg-Rheinberger-Experiment-Forschung-Kunst.pdf> (Zugriff 02.05.2018), S. 3.

<sup>16</sup> Vgl. Holert, „Künstlerische Forschung“ (s. Anm. 7), S. 41.

Diese Spannung innerhalb der Künstlerischen Forschung zeigt sich in jener der performativen Künste anders. Wie Bojana Cvejic beispielsweise hervorhebt, zeichnet sich das Verhältnis von Künstlerischer Forschung und Performance gerade dadurch aus, dass hier die Arbeitsweisen und ökonomischen Zusammenhänge reflektiert und spezifische kollektive Praktiken angewandt werden. So treten Aspekte der recherchebasierten, konzeptuellen Kunst mit anderen Wissenspraktiken des Zusammenarbeitens zusammen.<sup>17</sup> Gerade in Formen der Probe spielen responsive und mediale Prozesse des Kollektiven und des Improvisierens eine entscheidende Rolle.<sup>18</sup> Spezifisch ist dabei, dass der künstlerische Forschungsprozess im Sinne von Jörg Rheinberger und Thomas Kuhn, keine Vorwegnahme des Ziels, kein Telos anstrebt, sondern eine Politik der Offenheit und der „Selbstüberraschung“<sup>19</sup> praktiziert, die auf ganz grundsätzlicher Ebene die Ordnung des Wissens in Frage stellt.

Diese Dimensionen sind in Kötter/Seidls Arbeiten präsent: Sie befragen in konzeptuellen, recherchebasierten und kollektiven Prozessen die Art und Weise, wie Wissen über die Welt akkumuliert wird. „Artists carry out research about the reality that surrounds them, about themselves, about their instrument of work, about the complex networks linking these“,<sup>20</sup> schreibt Mika Hannula in ihrem Band über *Artistic Research*. Kötter/Seidl verbinden jene Netzwerke mit den kollektiven Arbeitsweisen des Musiktheaters.

Reflexionen über die Komposition, Poetik und Ästhetik sind natürlich seit jeher Bestandteil künstlerischer Praktiken; und auch das Wissen über Interpretation und Rezeption werden an Universitäten und in der Kunst(-bildung) reflektiert.<sup>21</sup> Doch zeichnet sich die Künstlerische Forschung gerade durch dieses Ausgreifen

<sup>17</sup> Bojana Cvejic, „A Few Remarks about Research in Dance and Performance or – The Production of Problems,“ in: *Dance and Theory*, hg. von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein, Bielefeld 2013, S. 45–50.

<sup>18</sup> Dabei seien folgende Voraussetzungen für eine Demokratisierung wichtig: das (recherchebasierte) Experimentieren und die Ergebnisoffenheit, methodische Unbestimmtheit, Pluralismus und Toleranz, die Offenheit für Bedeutungen, Konnotationen und Implikationen usw. Vgl. *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, hg. von Sybille Peters, Bielefeld 2013.

<sup>19</sup> Rheinberger, „Experiment – Forschung – Kunst“ (s. Anm. 15), S. 4; sowie Gabriele Brandstetter, „Selbst-Überraschung: Improvisation im Tanz,“ in: *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*, hg. von Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter und Annemarie Matzke, Bielefeld 2010, S. 183–200.

<sup>20</sup> Mika Hannula, Juha Suoranta und Tere Vadén, *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*, Helsinki und Gothenburg 2005, S. 9–10.

<sup>21</sup> Ebd.

in andere Wissensbereich und Praktiken aus. Besonders das Übertragen des Kontexts des Musiktheaters in ein installatives Setting, das naturwissenschaftliche Gesetzmäßigkeiten thematisiert, macht die Arbeiten von Kötter/Seidl hier interessant, denn sie adressieren beispielsweise in *Ökonomien des Handelns 3: Liebe* das wissenschaftliche Rationalitätsideal und seine Methoden. In der auf Recherche basierenden und wie eine Laborsituation anmutenden Anordnung werden gerade in der Verschiebung zur Ästhetik thematisch, wie auch in naturwissenschaftlichen Forschungszusammenhängen, Formen von Imaginationen, Intuition und Kreativität eine Rolle spielen können. Konzepte von wissenschaftlicher Objektivität und dem Ausschluss von Kontingenzen werden hier reflektiert.<sup>22</sup> Künstlerische Forschung versucht, wie hier am Beispiel anschaulich wird, vielleicht eine ‚angemessene Welterschließung‘, die keine Dichotomien fortschreibt, sondern ein Wechselspiel von begrifflichen und unbegrifflichen Artikulationsformen, Rationalem und Sinnlichem zu praktizieren. Sie will „Kontaktzonen von Erkenntnisproduktionen“ ermöglichen.<sup>23</sup> Und sie zielt, so bei Kötter / Seidl, auf die Erkenntnis von Zusammenhängen, die mit den Mitteln keiner anderen Forschung erzielt werden können.<sup>24</sup> Die *Ökonomien des Handelns* stiften Zusammenhänge, die ansonsten unsichtbar blieben und nicht erfahrbar würden. Dabei beziehen sich Kötter/Seidl auf unsere „kalkulatorisch fokussierte Gegenwart“ und sensibilisieren die Aufmerksamkeit für die „welterzeugenden Infrastrukturen“.<sup>25</sup> Kötter / Seidl praktizieren in ihrer „Suchbewegung zwischen Wissen und Nicht-Wissen“ eine „Beschränkung und Betonung des Aktionsradius“ und nehmen eine „Feingliederung“ im Sinne Gaston Bachelards vor, um einen Ort der Emergenz zu schaffen, eine „Herstellung von Zukunft“ durch „Überraschungsgeneratoren“.<sup>26</sup> Sie schaffen eine empirische Struktur, die handlungsfähig macht – und besonders im dritten Teil der Trilogie: eine

<sup>22</sup> Vgl. Badura, „Forschen mit Kunst“ (s. Anm. 11), S. 2. Badura bezieht sich hier auf Paul Feyerabend und Karen Barad (am Beispiel von Niels Bohr), um über Kontingenz zu reflektieren. Er verweist zudem darauf, dass es der Trennung von rationaler und sinnlicher Erfahrung bei Baumgarten geschuldet sei, dass die Abstraktion der wissenschaftlichen Zergliederung von der Fülle künstlerischer Erfahrung differenziert würde.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Vgl. Hannula, Suoranta und Vadén, *Artistic Research* (s. Anm. 20), S. 24.

<sup>25</sup> Badura, „Forschen mit Kunst“ (s. Anm. 11), S. 4.

<sup>26</sup> Rheinberger, „Experiment – Forschung – Kunst“ (s. Anm. 15), S. 7–8.

Anordnung von Instrumenten und Apparaten, die etwas zum ‚Vorschein‘ bringen.

### **Über die transgressive Ästhetik von *Ökonomien des Handelns***

Die künstlerischen Arbeiten von Kötter werden international und an unterschiedlichen Orten gezeigt, in Museen, Galerien, auf Theaterbühnen, im Kontext von Musik- und Performancefestivals. Sie bewegen sich zwischen dokumentarischem und strukturalistischem Film, Musiktheater und installativer Videokunstperformance, verweben unterschiedlichste Elemente und Medien miteinander.

In ihrer besonderen Ästhetik der Begegnung verschiedener medialer Zeitformen erscheinen sie oftmals als eine Art Materialisierung von audiovisuellen Ereignissen im Werden, in der verschiedene Künste, Zustände und Milieus einander berühren und durchdringen.<sup>27</sup> Besonders in den kollaborativen Arbeiten mit Hannes Seidl wie beispielsweise im ersten Teil der Trilogie mit dem Titel *KREDIT* (2013), der im Kontext des *steirischen herbst* uraufgeführt wurde, entstehen spezifische Figurationen von Musik und Theater im Hier und Jetzt. In dieser Arbeit waren ‚echte‘ Banker\*innen bei der Arbeit im Umfeld der Frankfurter Börse mit der Kamera begleitet und aufgezeichnet worden; ein Einblick in ein geheimnisvolles und uns zumeist versperrtes und ‚fremdes‘ Arbeitsfeld.<sup>28</sup> Der montierte Dokumentarfilm, oftmals in „voyeuristischer Halbdistanz“ gefilmt,<sup>29</sup> wurde in der Aufführung abgespielt und ‚verstummt‘; das Telefonieren, Gestikulieren und Sprechen wurde durch zwei Performer live ersetzt durch Handlungen, Geräuschkompositionen und „Textfragmente, die sich aus Interviews, erfundenen Dialogen, Radioschnipseln und Passagen aus

<sup>27</sup> Diese vitalistisch geprägten Begriffe werden hier als Denkfiguren für die Analyse der Kompositionsverfahren und ästhetischen Erfahrung der Arbeiten von Daniel Kötter verwendet. Zum Ereignisbegriff bei Deleuze vgl. beispielsweise Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?* Frankfurt/Main 1996, S. 28. Sowie Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München 1992, S. 239–240; ders., *Die Logik des Sinns*, Frankfurt/Main 2014. Außerdem Mirjam Schaub, *Gilles Deleuze im Wunderland. Zeit- als Ereignisphilosophie*, München 2003.

<sup>28</sup> Vgl. Projektbeschreibung: <http://www.danielkoetter.de/projekte/kredit-oekonomien-des-handelns-1> (Zugriff: 15.09.2017).

<sup>29</sup> Dirk Wieschollek, „Warten auf den Messenger – *Recht und Kredit* von Hannes Seidl und Daniel Kötter als FilmKlangTheater-Doppelpack bei MaerzMusik“, in: *nmz online*, 02.04.2015, <https://www.nmz.de/online/warten-auf-den-messenger-recht-und-kredit-von-hannes-seidl-und-daniel-koetter-als-filmklangth> (Zugriff: 15.09.2017).



theoretischen Schriften wie Joseph Vogls ‚Das Gespenst des Kapitals‘ zusammensetzten“.<sup>30</sup> Zwei Musiker generierten „elektroakustische Noisetexturen“ und der Laienchor aus Angestellten der Bundesbank „kommentierte das Geschehen [...] mit Bruchstücken sakraler Musik, politischen Kampfrufen und abstrakten Lautartikulationen“<sup>31</sup> – an den Chor der antiken Tragödie erinnernd. So ergab sich für die Aufführung eine Art Stummfilmorchestrierung im Hier und Jetzt, die metaphorisch auf eine Art mangelnder Synchronisation von Jetzt und Zukunft verwies, auf eine Verzögerung und Lückenhaftigkeit. Während der Performance klafften immer wieder neue Lücken zwischen Soll und Haben auf und tiefe strukturelle Verwicklungen zwischen Hören und Sehen entstanden. Die Aktionen wirkten wie eine humorvolle Wiederaneignung und Ermächtigung – sowohl rechtlich als auch künstlerisch – gegenüber der anonymisierten, undurchsichtigen Machtkonstellationen im Bankwesen, einer „Welt ohne Inhalt“,<sup>32</sup> in der sich Realität und Fiktion und Simulation beständig ineinander falten. Diese künstlerische Spekulation in *KREDIT* verwies darauf, dass wir dazu tendieren, in die Zukunft zu denken, der „Verheißung des Kredits“<sup>33</sup> zu folgen, um die Gegenwart zu konstruieren und umgekehrt; komplexe Zeitstrukturen wurden so in der audiovisuellen Komposition erfahrbar.<sup>34</sup>

In *RECHT* (2015), dem zweiten Teil der Reihe, aufgeführt im Mousonturm Frankfurt am Main im Kontext des *Positionen*-Festivals, versetzten Kötter und Seidl eine Gruppe von Rechtswissenschaftler\*innen und NGOs auf eine

<sup>30</sup> Aus der Programmbeschreibung: „Drei Geräuschemacher sind darunter, die mit dem Sound von Klimaanlage, dem Hall von Schritten im Gang oder dem Klappern von Computerkeyboards für Atmosphäre, von feinen bis zu gehörig krachenden Noisetexturen sorgen, sowie zwei Synchronsprecher, die den Figuren des Films ihre Stimme verleihen. Dazu singt der Chor der Deutschen Bundesbank Credos der Musikgeschichte und zeitgenössische Kommentare, Choräle und Kampflieder. Ein Glaubensbekenntnis wider die Wahrscheinlichkeit, Banker-Doku-Fiktion und Stummfilm-Oratorium in einem Filmsetting zwischen TV-Reportage und Hollywood.“ <http://www.danielkoetter.de/projekte/kredit-oekonomien-des-handelns-1> (Zugriff: 14.09.2017).

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Dazu Daniel Kötter: „Kreditverhalten ist ein auf die Erwartbarkeit zukünftiger Gegenwarten abgestimmtes gegenwärtiges spekulatives Verhalten und das wäre genau die zeitliche Dimension, die Gesellschaften unter den Bedingungen des Kredits charakterisieren. Dies repräsentiert aber technisch gesprochen auch die Choreographien der Geräuschemacher und Musiker, die den Stummfilm antizipieren und vertonen, charakterisiert somit auf einer medialen Ebene unsere Medienverwendung bei *Kredit*.“ Nachtrag zum Interview am 26.10.2017.

Moselinsel nahe Schengen und baten sie, über eine mögliche europäische Konstitution zu debattieren und diese als Entwurf zu verschriftlichen. Die Programmankündigung erläuterte die Forschungsfrage des Projekts:

Drei Jahrzehnte nach dem ersten Schengener Abkommen fragen sie sich, wie sich weltweit Gerechtigkeit durch Recht durchsetzen ließe? Ihr Auftrag: ein neues, transnationales Recht zu erschaffen, das den Ansprüchen tradierter nationaler Rechtspraxis genügt und zugleich neue, globale Anforderungen berücksichtigt.<sup>35</sup>

Das Zusammentreffen wurde erneut gefilmt und trat in der Aufführung in einen Dialog mit der live gespielten Musik des Ensembles Nadar, das – in einer Art Verlängerung des Films in die Gegenwart der Bühne – auf denselben Paletten saß, die man im Film sah. Das Ensemble schien dabei einigen Cues und Anweisungen zu folgen, reagierte oder antizipierte das Filmgeschehen und eröffnete so die implizite Frage nach Grenzen, nach sozialer Interaktion und Diskurs, nach Aushandlungsprozessen und Kompromissfindungen im menschlichen Zusammenleben. Dies wurde als ein sich ständig verzögernder, diffuser Synchronisierungsprozess für die Zuschauer\*innen erfahrbar und bedeutsam. Die Ergebnisse der juristischen Erörterung werden am Ende einem Boten, dem ‚Messenger‘, übergeben, der auch im dritten Teil *LIEBE* wiederauftaucht und so erneut eine Entgrenzung beider Welten schafft. In *RECHT* ging es nicht darum, tatsächlich ein verbindliches Rechtssystem zu entwickeln; vielmehr reflektierte die Arbeit von Kötter und Seidl die Art und Weise, wie „Menschen (Rechts-)Systeme überhaupt konstituieren“.<sup>36</sup> Die Aufführung war dabei deutlich durch die Performance der Instrumentalisten des Nadar-Ensembles bestimmt, die eine Komposition entwickelten, die ebenfalls das Thema der Konstitution von improvisatorischen Regeln und Freiheit erprobte. Dabei entstand ein vielstimmiges und -schichtiges audiovisuelles Konstrukt, das die Filmspur kommentierte, illustrierte und konterkarierte.

Der dritte und letzte Teil der Erforschung künstlerischer Zusammenhänge, um den es vor allem im folgenden Gespräch gehen soll,

<sup>35</sup> Die Programmankündigung unter:  
<http://www.mousonturm.de/web/de/veranstaltung/recht-oekonomien-des-handelns>  
(Zugriff: 14.09.2017).

<sup>36</sup> Ebd.

widmete sich dem Thema Liebe als einer „gesellschaftlichen Bindekraft“<sup>37</sup> jenseits von Recht und Geld (*Sophiensaele*, Berlin 2016, *Maerzmusik*). In dieser circa einstündigen Performance beobachteten wir den Performer (Wolfram Sander), bekleidet in gemustertem Wollpullover und Mütze, wie er auf einem Tisch mit verschiedenen Werkzeugen – Hammer, Meißel und Keilen – einen großen Eisblock bearbeitet und immer wieder Teile und Brocken herausbricht. Die Eisfragmente brachte er während der Aufführung in einem Arrangement aus Gerüsten, Fleischerhaken und Instrumenten (Schlagzeug, Keyboard, Turntables, Gitarre und Bass) an, die durch das schmelzende Eis, die Wassertropfen, direkt oder durch vermittelnde Geräte zum Klingen gebracht wurden. Immer, wenn sich genug Wasser sammelte, kippte eine Vorrichtung und schlug über einen mechanischen Arm die Saiten an.<sup>38</sup> Die unregelmäßigen Tropfen und ihr verstärkter Nachklang erzeugten eine zeitlich-differenzierte, spannungsreiche Soundscape aus analogem und Elektro-Sound: ein Rauschen, Wummern, Krächzen, Vibrieren, mechanische Saitenanschläge, was bei den Zuschauer\*innen den Eindruck einer ‚affektiven Klangspur‘, einer Musik der ‚Zuständlichkeit‘ erzeugte und Immersion, Spannung und Entspannung gleichzeitig bewirkte.

Dieses Setting aus Performer, Instrumenten und Eis wurde durch eine Filmprojektion auf eine Kinoleinwand hinter der Bühne ergänzt: Im parallel ablaufenden Film lief Sander, gleich gekleidet und von hinten gefilmt, durch eine Eislandschaft am Nordkap, wie das Programmheft verriet. Mit jener Mappe aus *RECHT* unter dem Arm stapfte Sander durch den Schnee; das Geräusch war hörbar. Die minimalistische Filmszene ‚öffnete‘ sich am Ende regelrecht in einen Horizont (indem die Kamera stehenblieb und eine Totale zeigte): Andere Menschen traten von außen ins Bild, liefen ebenfalls auf einen Punkt am Horizont zu, trafen sich an einem Ufer und veranstalteten dort ein Picknick mit Feuer. Zu jenem Zeitpunkt im Film wurde die Bühne in Nebel getaucht, der Performer holte eine Kühlbox von der Seitenbühne herein, beziehungsweise aus dem erweiterten Raum des Films, verteilte daraus zerstoßenes Eis, mit Zitronensirup verfeinert,

<sup>37</sup> Vgl. die Projektbeschreibung auf der Website: <http://www.danielkoetter.de/projekte/liebe-oekonomien-des-handelns-3> (Zugriff: 05.09.2017).

<sup>38</sup> Im letzten Drittel des Stücks wurde von Sander schließlich eine Eis-Schallplatte aus einer Kühlbox auf einen Plattenspieler gelegt und brachte ein knisterndes Rauschen hervor.

als Speise an die Zuschauer\*innen. So setzte sich das gesellige Treiben der Leinwand in der Bühnensituation fort; eine Vermischung von Kunst und Leben. Im Gefüge der Anordnung, zu der auch die Zuschauer\*innen gehörten, erzählte sich so eine Geschichte oder vielmehr formten sich Fragmente von Gedanken über Liebe. Nicht als heteronormatives Paarkonzept oder romantische Fantasie, sondern als ein transindividuelles, bindendes Phänomen der Begegnung<sup>39</sup> und des *Teilens* als gesellschaftlicher Utopie.<sup>40</sup>



Abb. 1: Daniel Kötter und Hannes Seidl: *LIEBE Ökonomie des Handelns 3*, 2016, Foto: Camille Blake.

**Maren Butte:** Ich möchte gleich bei der besonderen Ästhetik im dritten Teil der Trilogie einsteigen. Die Art und Weise, wie ihr mit Eistropfen Musik macht, erinnert an die Geräuscharbeiten der Fluxus- und Neue-Musik-Künstler\*innen. Aber anders als dort werden die Ding-Geräusch-Prozesse sehr gezielt wieder in einen theatralen Ablauf eingebettet und die Bühnensituation beibehalten. Und ihr spielt ja auch einen Liebespopsonn in der Aufführung ein. Aber es geht nicht

<sup>39</sup> Orangefarbene Svoboda-Lichter sorgten laut Kötter dafür, dass sich die Wärme und die Lichtqualität des Lagerfeuers auch in den Bühnerraum fortsetzte.

<sup>40</sup> Vgl. hierzu beispielsweise Kai van Eikels, *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*. München 2013; sowie Judith Butler, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, Frankfurt/Main 2016. Sie entwickelt hier u.a. mit E. Lévinas ein Konzept der Teilhabe.

um die zeichenhafte Verwendung des Eises oder um Zitate aus der Popkultur, oder?

**Daniel Kötter:** Konzeptuelle Ideen oder experimentelle Anordnungen, die sich um eine bestimmte Frage oder ein Thema herum entwickeln, sind meistens der Ausgangspunkt meiner Arbeiten und auch der gemeinsamen Arbeiten mit Hannes Seidl. Hier war es weniger die Frage der Repräsentation von Liebe oder Popkultur als vielmehr die Frage, welche Kraft den sozialen Zusammenhalt der Menschen bestimmt und wie man diese Dynamiken in ein Bühnengeschehen übersetzen kann. Für uns ist *LIEBE* ein Prozessstück. Welche Verbindungen, welche Bewegungen, welche Überlagerungen stellen sich auf welche Weise her. In den ersten beiden Teilen von *Ökonomien des Handelns* waren es eher die Logiken und Kräfte von Recht und Kredit, die befragt wurden. Es ging darum, strukturelle Phänomene aus gesellschaftlichen Prozessen in Medienverhältnisse zu übersetzen. Es geht aber weniger um Strukturanalogien zwischen Gesellschaft und Medien als um die Erfahrbarkeit von Struktur in beiden Bereichen. Das schmelzende Eis in Bearbeitung war dann die strukturelle Idee zum Stück *LIEBE*; eine Konstellation der Zuwendung und des Sorgens. Alle ästhetischen Ideen mussten sich damit auseinandersetzen. Uns hat also weniger die symbolische Struktur des schmelzenden Eises und seine metaphorische Beziehung zum Thema Liebe interessiert als die Anordnung zu einem experimentellen Gefüge selbst. Wir wollten eine zeiträumliche Klangdynamik, ein Klangobjekt entwerfen, in dem alles aufeinander bezogen ist. Wir arbeiten oftmals so, dass wir Dinge konstellieren, die normalerweise nicht so aufeinandertreffen und dann beobachten, was passiert.

**MB:** Dennoch ist in diesem experimentellen Gefüge eine musiktheatrale, festgelegte Struktur erkennbar, eine Komposition. *LIEBE* erscheint mir als sehr komplex und vielschichtig, da es sich erst in der Zeit entfaltet. Zeit, so hat der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus einmal geschrieben, ist ja das entscheidende Strukturmoment der Musik. Und die Debatte reicht noch viel weiter in die Geschichte zurück bis zur Frage der Zeit- und Raumkünste bei Lessing. Eine besondere Konstellation nimmt die Zeit in den musiktheatralen Formen an.

Schon eine klassische Operaufführung fächert ja unbegrenzt viele Zeitverhältnisse auf. Wie denkt ihr über Zeit und Musik in euren Arbeiten?

**DK:** Zeit ist eigentlich immer das zentrale Thema für unsere musikalisch-performativen Arbeiten. Unsere Medien Musik, Klang, Film und Bühne entfalten sich ja alle in der Zeit. Wir arbeiten sozusagen an der Zeit. Wir versuchen auf diese Weise nach den Bedingungen und Möglichkeiten von Musiktheater und Aufführung zu fragen. Zeit ist für uns aber nicht nur Metrik und Ablauf, sondern das, was in Relation entsteht. Die Zeitlichkeit tritt ja beispielsweise besonders bei einer Begegnung von Live-Aufführung und gefilmtem Material hervor, das zwar auch in der Bühnenanordnung im Hier und Jetzt erscheint, aber noch andere Zeit- und Raumschichten ins Spiel bringen kann. Beispielsweise in der Art und Weise, wie in *LIEBE* das Gehen von Wolfram Sander am Nordkap gefilmt wurde, in einem gleichbleibenden, beharrlichen Rhythmus der Schritte, die dann auch das Bühnengeschehen sortieren. Er trägt hier wie dort die gleiche Kleidung und so doppelt der Film, wiederholt und kommentiert, verschiebt aber zugleich auch etwas, fächert die Zeit auf, bringt eine Art vergegenwärtigte Vergangenheit ins Spiel. Und ein zentrales zeitliches Strukturmoment in *LIEBE* ist die Wiederholung, die in Spannung tritt zur Linearität des Ablaufs, beziehungsweise die Erfahrung der Zuschauer\*innen verdichten kann, zum Prozess wird.

**MB:** Die Zeiterfahrung in *LIEBE* ist tatsächlich eine sehr komplexe, die vor allem im ‚Layering‘ der Sounds spürbar wird. Für mich ähnelte die Erfahrung der Arbeit, das abwartende Zuhören, die Verdichtung, die angedeuteten Motivstrukturen und die Momente des Erhabenen (durch die Naturelemente und das Überhöhte) fast ein wenig der Hörerfahrung einer Wagner-Oper, obwohl es sich stilistisch gar nicht ähnelt und mit fast mechanistischer Wiederholung arbeitet.

**DK:** Das Stück ist, wenn man es unter narratologischen Aspekten betrachtet, gar nicht aufregend; es erzählt nichts, es passiert nichts – man wartet und beobachtet. Aber ich finde auch, dass es, gerade in der Reduktion und fast mechanischen Wiederholung sowie durch die Anordnung zum Guckkasten, also

der distanzierenden Perspektive durch die musikalische Zeitstruktur, einen Sog und Überwältigung erzeugen kann. Besonders auch, weil es sich steigert und verdichtet – aber ganz ohne große oder dramatische Aufregung. Einige Zuschauer\*innen sagten mir am Ende der Vorstellung, dass sie das Zuhören glücklich gemacht habe. Wenn das Stück eine Art therapeutischen Aspekt hat, haben wir nichts dagegen. Die meisten Wagner-Fans nutzen seine Musik ja auch zu therapeutischen Zwecken und ich meine das durchaus positiv. Das ist dann aber auch wirklich die einzige Gemeinsamkeit.

**MB:** Du hast den distanzierenden Guckkasten erwähnt. Die Performance hat zudem deutliche installative Merkmale, sie changiert ständig zwischen Konzert, Theater und Kunst. Vor allem durch die Anordnung der Objekte im Raum und auch die Art und Weise, Musik zu generieren. Und auch die hervorgehobene Materialität des Eises – man denke nur an die Schallplatte aus Eis und die Wippe-Konstruktionen, die das Wasser sammeln und die Instrumente dann mit dem Hebel anschlagen. Man hatte das Bedürfnis, ganz nah heranzutreten. Wäre der dritte Teil von *Ökonomien* auch im Kontext einer Ausstellung denkbar gewesen?

**DK:** Es gab Freund\*innen und Kolleg\*innen, die danach gefragt haben, als wir im Arbeitsprozess waren, unter anderen die Dramaturgen Jan Philip Possmann und Marcus Dross vom *Mousonturm*. Wir haben auch kurz über eine Version in dieser Nähekonstellation nachgedacht. Denkbar wäre es gewesen, doch es hätte zu einer anderen Arbeit geführt. Uns ging es um einen bestimmten Wahrnehmungsprozess, eine Transformation, die uns nur in der anfänglichen Distanz möglich erschien. Es hatte einerseits mit der visuellen Komposition zu tun, die durch die Projektion auch eine Art entkörperlichter Kinoerfahrung suggerierte. Am Ende löst sich diese binäre oder gegenüberstellende Figuration des Raumes zunehmend auf; schließlich bekommen die Zuschauer\*innen von Wolfram eine Portion Eis überreicht und er setzt sich zu ihnen, was den Blick und die Aufteilung neu generiert. Das wird unterstützt durch den etwas kitschigen Nebel. Nach der Performance gibt es die Möglichkeit zur näheren Betrachtung. Doch den Prozess von der Distanz zur Nähe braucht das Stück dramaturgisch und inhaltlich: Es geht um das Aufbrechen und Transformieren von binären,



traditionellen Ordnungen (des Raums und der Menschen) in ein Näheverhältnis. Es war ein Trick, die ästhetische Erfahrung der Zuschauer\*innen zu formen: von der Distanz zur Erfahrung von geteilter Zeit, von Zusammensein. Der lineare Prozess von *LIEBE* ist für mich wie ein komponiertes Objekt, das in einem bestimmten Verhältnis stehen soll. Was aber ohnehin die Distanz überwindet, ist die Musik, die einen schon vorher affiziert und einhüllt.

**MB:** Eine andere Form des Zusammenseins, ein utopischer Moment, das hat sich gut hergestellt. Wobei man sich da nicht zu einer anonymen Masse zusammengeführt gefühlt hat, sondern eher zu einer Art gleichberechtigter Gruppe. Das ist ja das, was Jean-Luc Nancy einmal das „Singular Plural Sein“ genannt hat: eine ‚partage‘, die Teilen und Teilung (im Sinne von Geteiltsein) meint.

**DK:** Ich finde Nancys ontologischen Ansatz des singular-pluralen Ursprungs inspirierend. Weil er eine neue Ökonomie im Sozialen postuliert. Als Musiktheatermacher sollten wir aber etwas bescheidener die experimentellen Gefüge der Aufführung befragen, erforschen.

**MB:** Und vielleicht auch eine neue Art der Ökonomie, der Verhältnisse zwischen Mensch und Umwelt. Dies habe ich deutlich gelesen in der Art und Weise, wie die Musik entsteht, nämlich in einer Art Gefüge, in das auch das Moment des Zufalls und der Kontingenz eingelassen ist. Die Entscheidung, das Timing dem Schmelzen des Eises zu überlassen, fügt ja sehr viele Unwägbarkeiten hinzu und gibt dem natürlichen Aggregatwechsel des Eises sehr viel Spielraum. Fast eine Art dokumentarisches oder naturwissenschaftliches Theater. Man fragt sich, wer hier eigentlich die Musik macht: das Eis, das Wasser oder das Gefüge aus Wasser, Mensch und Technik. Das stellt die Frage nach der Autorschaft der Musik und nach impliziten Machtverhältnissen. In *LIEBE* scheint es nicht Wolfram, das Subjekt der Handlung allein zu sein, das Dinge ordnet und tut. Die Dinge selbst haben eine Handlungs- oder Wirkmacht („agency“); nicht im magischen Sinne der Belebung oder der Animiertheit. Aber dennoch: Sie wirken und ko-produzieren. Das erinnert natürlich an Theorien und Diskurse des New Materialism und der



Actor-Network-Theorie bei Karen Barad, Donna Haraway oder Bruno Latour, die versuchen, eine anthropozentrische Perspektive des Denkens zu verlassen.<sup>41</sup>

**DK:** Das mit den Unwägbarkeiten und Kontingenzen ist sicher richtig. Auf gewisse Weise ist das eine Art (dokumentarische) Laborsituation, in der wir schauen, was passiert; natürlich auch schon vorher in den Proben. So ergibt sich diese variable Struktur, ein Klangraum aus Vorhersehbarkeit und Zufall. Es ist vielleicht ein Gefüge dazwischen, zwischen Relationalität und Kontrolle: Wir sehen uns nicht als Regisseure, oder überspitzt ausgedrückt als Dressierende; wir machen auch kein Regietheater. In *LIEBE* werden die Instrumente sozusagen zufällig und (fast) ohne Kontrolle gespielt. Das schmelzende Eis macht die Musik und wird zum Akteur der musiktheatralen Szene, gleichzeitig wird diese ja auch stark vom Performer Wolfram Sander kontrolliert. Mit der konzeptuellen Entscheidung geben wir auch ein Stück weit die Kontrolle und die Autorschaft des Geschehens ab. Es sollten die Mechanismen des Zusammenhangs zwischen Musik und Performance beziehungsweise Handlungen erforscht werden. Wenn sich damit ein ethisches und sorgendes Verhalten auch gegenüber der Natur und den Dingen assoziieren lassen, freut uns das natürlich, auch wenn wir nicht direkt den Klimawandel, die Eisschmelze oder die Frage des Anthropozän thematisieren.

**MB:** Mit Karen Barad könnte man bei eurem Gefüge vielleicht von einem *entanglement* im Ästhetischen sprechen, indem die Laborsituation, die Anordnung und die Ausrüstung oder Mittel der Untersuchung nicht neutral sein können, sondern das Ergebnis stets mitbestimmen.<sup>42</sup> Was habt ihr in diesem Setting vor allem erforscht?

**DK:** Wir haben erforscht, wie Musik unter bestimmten Umständen entstehen kann, welche Mikrobewegungen und -übertragungen sie bestimmen; wir haben

<sup>41</sup> Hierzu exemplarisch Karen Barad, *Agentieller Realismus*, Frankfurt/Main 2012; Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham 2016.

<sup>42</sup> Unter anderem Barad, *Agentieller Realismus* (s. Anm. 41).

versucht, gängige Kompositionsverfahren, die von einem aktiven Subjekt ausgehen, zu destabilisieren.

**MB:** Man hatte das Gefühl, dass in dieser Spannung aus Zufall und Kontrolle dennoch ein Moment der Formung vorhanden war. Ihr habt aktiv auf eine bestimmte Dramaturgie oder Form abgezielt, welche die ästhetische Erfahrung bestimmen sollte. Inwieweit war der Zusammenklang koordiniert? Welche Kompositionsprinzipien galten hier? Gab es eine Partitur von Hannes Seidl?

**DK:** Hannes, der Komposition studiert hat und stärker als ich aus der Musikpraxis kommt, und ich haben viel ausprobiert und uns in *LIEBE* mit der Klangstruktur beschäftigt. Letztendlich geben wir aber viel Verantwortung an den Prozess und an Wolfram ab. So etwas wie eine Partitur im klassischen Sinne gibt es hier nicht und auch nur wenige Cues. Aber es gibt eine Anordnung und einen halbwegs festgelegten Ablauf, der bestimmt, wann welches Instrument dazukommt. Wolfram hat wie in allen unseren Stücken eine Uhr zur Orientierung mitlaufen. Er ist aber weitestgehend frei in den einzelnen Aktionen; er kann zum Beispiel entscheiden, ob er noch einmal etwas über das Schlagzeug hängt etc. Er hat sozusagen die Verantwortung dafür, wie es klingt. Er hört zu, kontrolliert, ob alles am Laufen ist und determiniert letzten Endes die klangliche Qualität des Ganzen.

**MB:** So entsteht vielleicht auch der Eindruck, dass es sich um eine Art Instantkomposition handelt. Es ist spannend, dass Wolfram Sander hier so diskrete Handlungen ausführt, richtige Arbeitshandlungen. Und auch die Sorge als ein ethisches Grundmoment der Performance, Sorge um den musikalischen Prozess, das Zusammenspiel wird sehr klar. Es bildet sich für mich eine Art responsives Setting, eine Sorge um den ‚Anderen‘ von Lévinas – wie eine Metapher oder Übersetzung der Themen Gesellschaft und Liebe in ein musikalisches Setting.

**DK:** Auf gewisse Weise schon. Es ging uns nicht nur um die Frage der Grenzen von musikalischer Komposition, sondern auch um die Frage der Liebe als

gesellschaftlicher Kraft – nicht im Sinne einer Paarbeziehung, sondern einer gegenseitigen Sorge, eines sozialen Problems, ja. Das dritte, vielleicht unterschwellige Thema war die der Ökonomie und des Produzierens (und Arbeitens) selbst. In meinen Projekten wie der *Arbeit und Freizeit*-Reihe (zwischen 2009 und 2011) vor einigen Jahren habe ich mich stark mit Produktionsbedingungen beschäftigt, sie wie unter einem Mikroskop betrachtet. Welche Einstellung haben wir zur (künstlerischen oder immateriellen)<sup>43</sup> Arbeit heute, welche Konzepte von Arbeit gibt es? Wie sieht künstlerische Arbeit im Kontext des globalen Spätkapitalismus und Neoliberalismus aus, also im Zeichen von Flexibilisierung, Prekarisierung und Selbstoptimierung? Was heißt es, im Alter nicht mehr zu arbeiten? Was ist Freizeit? Aber hier wie dort wollten wir die inhaltlichen und produktionsreflexiven Bezüge nicht repräsentativ vermitteln oder darstellen. Die Arbeitsvorgänge auf der Bühne sind vor allem dazu da, Musik und Verantwortung HERzustellen statt DARzustellen.

**MB:** Arbeitsprozesse im künstlerischen Kontext sind ein wiederkehrendes Thema in deinen und euren Arbeiten. Und du selbst arbeitest projektbezogen und flexibel, in immer neuen Konstellationen und stets in frei gewählten Kooperationen. Neben Hannes Seidl auch mit Constanze Fischbeck für die *state theatre*-Reihe, mit Jochen Becker für das *Chinafrika*-Projekt, das als Ausstellung und Aufführung eine Perspektive auf den Austausch zwischen China und Afrika wirft und eine Neuorientierung auch des europäischen Selbstverständnisses anstrebt. Wichtig ist dir zudem, Menschen vor Ort mit einzubeziehen und sie zu befragen. So besteht auch das Mittelmeerprojekt (*KATALOG*, 2014) aus einer Kombination aus Interviews und Filmaufnahmen. Mich würde die Art der Ko-Produktion bezogen auf das Musiktheater interessieren. Wie arbeitet ihr zusammen? Was macht das mit der Ästhetik, wenn beispielsweise ein Komponist

<sup>43</sup> Vgl. Bojana Kunst, *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*, Winchester und Washington 2015; sowie Maurizio Lazzarato, „Immaterial Labor“, in: *Generation Online*, <http://www.generation-online.org/c/fcimmateriallabour3.htm> (Zugriff: 15.02.2017); sowie Timo Skrandies, „Arbeit Medien Gelassenheit“, in: *Arbeit und Freizeit. Die glückliche Hand. Ein Reader*, hg. von Daniel Kötter, 2011: [http://www.danielkoetter.de/sites/default/files/projects/pdfs/arbeit\\_und\\_freizeit\\_reader.pdf](http://www.danielkoetter.de/sites/default/files/projects/pdfs/arbeit_und_freizeit_reader.pdf), S. 7 (Zugriff: 15.09.2017).

und ein Filmemacher zusammenkommen? Und geht es bei den frei gewählten Kollaborationen auch darum, institutionell bedingte Hierarchien zu umgehen?

**DK:** Bei Hannes und meinen Arbeiten gibt es eine gewisse Aufgabenteilung oder technische Aufteilungen. Hannes schreibt – wo nötig – Noten und ich schneide – wo nötig – die Videos. Dennoch besprechen wir alle künstlerischen Entscheidungen sowohl vorab als auch im Prozess. Wir empfinden es als produktiv, dass Erfahrungen und Wissen aus unterschiedlichen Disziplinen zusammenkommen und das wird sicher auch in den Aufführungen spürbar. Für uns sind die Genregrenzen ohnehin nicht wichtig. Sobald man von den künstlerischen Praktiken aus denkt und arbeitet, werden die Trennungen ohnehin fiktiv. Dennoch tradieren wir auch die Konventionen der eigenen Disziplin irgendwie mit und schätzen diese. Zusammenarbeit betrifft im Musiktheater immer auch die Menschen auf der Bühne, egal ob Musiker\*innen oder Performer\*innen. Wir versuchen unsere Arbeitsweise auf sie auszuweiten und mit ihnen zusammen zu produzieren. So konnte in *RECHT* beispielsweise das Ensemble Nadar (mit-) komponieren; in *Arbeit und Freizeit* konnten die Performer selbst eine Partitur durch Arbeitshandlungen erstellen. Im *Fernorchester* wurde der Prozess des Zusammeneinstudierens eines Orchesters selbst thematisiert. Wir haben dort fünf Musiker\*innen (des Ensembles *Mosaik*) voneinander getrennt proben lassen und den Prozess auf Film aufgezeichnet. Die anderen konnten zunächst nur auf die Aufnahmen reagieren. Erst bei der Uraufführung in Hellerau (Dresden) kamen sie erstmals zusammen, um die Komposition zu spielen, nachdem vorab der Prozess auf insgesamt 24 Monitoren dokumentiert wurde.

**MB:** In diesen besonderen Arbeiten stellte sich die Frage nach dem Produktionsprozess im Kontext des Musiktheaters, nach Institutionen und konventionellen Abläufen, nach der Proben- und Vorbereitungszeit im Verhältnis zum Produkt der Aufführung. In *Fernorchester* betreibt ihr auf gewisse Weise Probenforschung. Was sind die gängigen Praktiken künstlerischer Arbeit und was passiert, wenn man sie verändert? Kunst entsteht ja immer innerhalb von ökonomischen und institutionellen Vorgaben und in einer Spannung zwischen

Prozess und Produkt, wie es die Probenforscherin Annemarie Matzke beschreibt.<sup>44</sup> Wie verändern sich solche Abläufe durch konzeptuelle und forschende, kollaborative Arbeiten, wie ihr sie vorschlagt?

**DK:** Jede Produktion im Musiktheater ist ein Akt der Zusammenarbeit – man arbeitet täglich und physisch zusammen an diesem flüchtigen Produkt Musik. Uns interessiert die Frage, wie solche Produkte entstehen, die fragilen Prozesse der Entstehung selbst, die Entscheidungen, die kollektiv oder irgendwie über einzelne Entscheidungsinstanzen hinaus getroffen werden. Und auch, wie man zusammenarbeitet – ohne Hierarchien und Machtverhältnisse einzurichten. Daher gefällt uns die Möglichkeit, Dinge anzuordnen und sie ihrer eigenen Dynamik zu überlassen sehr gut. Hannes und ich führen natürlich erst einmal Konzeptionsgespräche und probieren Dinge in Proben aus. Und wir sind auch nicht die klassischen Kollektivarbeiter. Situation, Rahmung, Medienverwendung, Zeitabläufe geben wir schon oft sehr genau vor. Aber es ist uns wichtig, dass an den Aufführungssituationen und an der Partitur alle mitwirken können beziehungsweise im Ablauf Freiräume und Kontingenzen entstehen, die sich nicht auf das Künstler-, Komponisten- oder Regisseursubjekt zurückführen lassen. Am Ende von *Falsche Freizeit* gab es wie gesagt eine Art Aktionspartitur für die Performer. Wir geben häufig nur ungefähre Timecodes vor, die nicht in unseren Köpfen entstehen, sondern im Prozess selbst und aus einem Erfahrungswissen heraus. Diese Form von praktischem Wissen ist uns sehr wichtig. Wir arbeiten auch weniger mit Befehlen als mit Fragen und Vorschlägen an die Performer\*innen: „Was tut ihr im Alltag?“ Aus den Improvisationen und Informationen komponieren wir dann in ‚Arbeitsabschnitten‘. Oft gleicht unser Komponieren einem recht logistischen Vorgehen. Das erscheint vielleicht weit entfernt von einer klassischen Inszenierungsweise des Regietheaters, aber in vielen Theaterformen und -häusern sind solche performativen Praktiken oder Elemente Künstlerischer Forschung heute ja üblich. In unserer Arbeit steht Musik immer auf dem Spiel. Die Art der Klangproduktion und die kontingenten Anteile des Bühnengeschehens führen dazu, dass erst im Kopf des Besuchers entschieden

<sup>44</sup> Annemarie Matzke, *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld 2012.

wird, was davon als Musik gehört wird und was nicht, wo also die Grenze der ästhetischen Erfahrung liegt.

**MB:** Dieser Umgang mit der Situativität einer Aufführung, an der auch das Publikum mitwirkt, könnte der Kern eurer künstlerischen Arbeit und auch der Reflexion der eigenen, gemischten Kunstform sein. Ein großer Teil eurer und vor allem deiner Arbeit ist auch das filmische Vokabular. Ein Film ist, anders als die Aufführung, schon bearbeitet und abgeschlossen. Wie trifft deiner Ansicht nach das Bildmaterial mit der körperlichen Aktion zusammen?

**DK:** Das gemeinsame Dispositiv von Musik, Film und Bühne ist das Zeitregime der Aufführung, eine geteilte, ununterbrochene Zeitspanne eines gemeinsamen Erlebens mit Anfang und Ende. Im Unterschied zu vielen anderen Videoverwendungen im Theater, die eher auf der Idee des Videoclips basieren, interessiert mich das Verhältnis der Bühne zum Kino, also zu einem Film, der zeitlich parallel zum Bühnengeschehen abläuft und gleichzeitig eine enge Verbindung zum Aufführungsraum eingeht. Auch wenn der Film vorproduziert ist, also anders als Performance und Musik nicht im Moment der Aufführung produziert wird, bringt ein Film, der die Bühnenzeit teilt, dennoch wichtige Aspekte mit auf die Bühne: Er kann andere Orte und andere Zeitregime repräsentieren, also das Außen des Theaters. Deswegen ist Film für unsere Arbeit so wichtig, weil er die räumlichen und zeitlichen Ränder des Theaters auf diese Weise erfahrbar machen kann – als Teil des Theaters. In welchem Verhältnis das jeweilige kinematographische Ereignis auf der Bühne zu dem körperlich-performativen steht, versuchen wir in jedem Stück neu auszuloten. Dopplung, Delay, darstellender versus konzertanter Körper – wir haben mit den verschiedensten Mitteln experimentiert. Aber auch in der Arbeit mit der Kamera kann Körper eine Rolle spielen. Wenn der Film andere Orte ins Theater holt, dann setzt sich die Architektur des abgebildeten Ortes immer automatisch ins Verhältnis zur Architektur der Bühne, zum Bühnenbild, und wenn sich die Kamera bewegt, dann etabliert das auch immer ein Verhältnis zur Bewegung der performativen Körper auf der Bühne. Auch hier haben wir mit verschiedenen Verhältnissen experimentiert. Aber so, wie wir versuchen, den subjektivistischen

Blick des Regisseurs (und des Darstellers) auf der Bühne zu ersetzen, zum Beispiel durch konzertante Techniken, Arbeitsvorgänge, räumliche Anordnungen etc., also durch Logistik, so sind viele unserer Filme auch im engeren Sinne dokumentarisch in dem Sinne, dass sie den subjektiven Kamerablick eher vermeiden. Die detektivische Kamera in *KREDIT* und *RECHT* bildet da eher eine Ausnahme. Vorher haben wir meist mit Kameramotoren gearbeitet, mit horizontalen Bewegungen, die den Panoramablick des Theaterzuschauers reflektieren. Film ist also nicht in erster Linie narrativ gedacht sondern als relationales Element der Sinnstiftung.

**MB:** Dieses Sinnerzeugen, bei dem unterschiedliche Dinge in der Aufführung miteinander in Beziehung kommen, ist auf eine gewisse Weise auch Aufgabe der Zuschauer\*innen, die diese Bewegungen aktiv und gedanklich mit ausführen.

**DK:** Diese Bewegung der Augen und der Gedanken korreliert mit der Bewegung des Kameramanns, der irgendwie auch ein Performer ist, selbst oder gerade wenn die Kamera von einer Maschine gesteuert wird. Ich habe aber auch Filmarbeiten gemacht, die sich dieser Frage von körperlicher Bewegung und filmischem Bewegtbild widmen, zum Beispiel im Beirut-Film der *state-theatre*-Filmreihe, ein ungeschnittener Kamera-Walk durch das Stadtzentrum von Beirut.

**MB:** Man könnte viele deiner Filme danach untersuchen, wie verkörpert sie sind. In einigen Arbeiten reduzierst du bewusst die körperliche Dimension des Filmens, indem du die Kamera statisch installierst.

**DK:** Im Mönchengladbach-Teil der *state-theatre*-Reihe (#6, 2013) ist das sichtbar. Da steht die Kamera auf einem Stativ und zeichnet passiv alles auf, was passiert, nämlich den Abriss oder Umbau eines Theaters; der Kamera-Frame selbst verändert sich nicht, sondern es sind die Bau-Maschinen, die, indem sie das Gefilmte verändern, zugleich auch an der Veränderung der Bild-Komposition arbeiten. In *communal retreat* (2012) wiederum war die Kamera anders entsubjektiviert: Hier war das Auto selbst die fahrende Kamera. Und in *state-theatre #2 TEHRAN* filmen sich zwei Kameras gegenseitig beim Heraus-Zoomen.

**MB:** Diese Bewegung der Kamera ist maßgeblich mit der Zeiterfahrung deiner Arbeiten verknüpft. Man hat das Gefühl, du gestaltest auf ganz eigene Weise Zeitlichkeit, aber nicht am Schneidetisch, sondern in der Deckungsgleichheit zwischen der Liveness der Zuschauer\*innen im Raum im Hier und Jetzt und der eigenen Gegenwart des Films, der ungeschnitten ist. So stehen oft zwei Gegenwarten nebeneinander oder verzahnen sich.

**DK:** Das ist ganz klar das Scharnier zwischen dem Film und der Liveaktion im Stück *LIEBE*. Die Nordkap-Wanderung dauert die gleiche Zeit wie die Aufführung; Bühnenzeit und Filmzeit sind kongruent, wie zwei Zustände desselben Menschen, zwei Ausschnitte eines Lebens.

**MB:** Würdest du sagen, die Ökonomien-Reihe ist im Gesamten eine Befragung dessen, wie man Bühnen- und Filmzeit zusammenbringen kann?

**DK:** Ganz bestimmt.

**MB:** Sind diese Arbeiten für dich kritisch, im Sinne einer Kritik an den Zuständen? Theodor W. Adorno hat ja mal davon gesprochen, dass Kritik eine Form von *Es soll anders sein* figuriert.<sup>45</sup> Und Judith Butler sprach von einem Infragestellen von herrschenden Strukturen, indem das Bewertungssystem selbst ins Wanken gebracht wird.<sup>46</sup>

**DK:** Es hängt sicher davon ab, welchen Kritikbegriff man hat. Ein häufig vertretenes Konzept von Kunst ist ja das, dass sie außerhalb von gesellschaftlichen Zusammenhängen stehe und diese daher beurteilen, sozusagen aus der Distanz kritisieren könne. Ich finde das absurd. Jede künstlerische Praxis ist automatisch doch immer ein gesellschaftliches Verhalten,

<sup>45</sup> Vgl. Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/Main 1971.

<sup>46</sup> Vgl. Judith Butler, „Was ist Kritik? Ein Essay über Michel Foucaults Tugend“, in: *eipcp*. Europäisches Institut für progressive Kulturkritik, 5/2001, <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/de> (Zugriff: 17.02.2017).



und gesellschaftliches Verhalten ist Machtverhalten. Für uns sind Medienverhältnisse gesellschaftliche Verhältnisse. Und das Verhältnis zwischen Kunst und Nicht-Kunst, zwischen Theater und Alltag, auch das sind gesellschaftliche Verhältnisse. Das ist so banal gemeint, wie es klingt. Und wenn ich einen Kaffee mit unserem Technischen Leiter trinke und dabei das Setup bespreche, dann hat das auch was mit Produktionsverhältnissen zu tun. Die Frage „Wie wollen wir zusammenleben?“ ist doch vor allem eine Frage der Gestaltung von Raum und Zeit, der Arbeit an Raum und Zeit. Und damit ist Musiktheater, das mit Bühnenraum und Zeitmedien arbeitet, auch immer eine Bearbeitung dieser Frage. Wir machen das vielleicht nur expliziter als andere. Und im Unterschied zu anderen verhandeln wir das eher nicht sprachlich oder über Darstellung, sondern über unsere Arbeitsweise des (Re-)Konstellierens von Elementen und über das Herstellen von Situationen auf der Bühne, in der Musik und im Film. Dieses Erfahrbarmachen von Regeln und Strukturen zeigt, dass (Macht-)Verhältnisse komplex und umstrukturierbar sind; darin liegt vielleicht das kritische oder politische Potential.

**MB:** Das heißt konkret, die *Ökonomien des Handelns* zum Thema *RECHT* war nicht da, um Rechtspraktiken zu kritisieren, sondern um zu fragen, wie normative Systeme überhaupt funktionieren?

**DK:** Ja, denn die Rechtswissenschaftler\*innen auf der Insel haben nicht wirklich etwas gelöst, auch wenn die Aufgabe lautete, dass sie eine verbindliche Rechtsordnung entwickeln sollten und das war ja auch nicht zu erwarten, dass sechs Rechtswissenschaftler\*innen in vierundzwanzig Stunden die Probleme der Welt lösen, und dann auch noch als Oper. Die Situation der Rechtswissenschaftler\*innen auf der Insel in Schengen war eher als eine Allegorie zu verstehen; es war eher ein Stück darüber, wie normative Ordnungen auf der Bühne und in der Gesellschaft funktionieren. Musiktheater kann sicher nicht komplexe Fragen wie Rechtsproblematiken lösen, aber es kann erfahrbar machen, in welche Aporien man kommt – genau durch jenes Zusammentreffen von Strukturen des Sehens und des Hörens im Zusammenhang mit Problematiken des Rechtsdiskurses. Vielleicht kann man den Kontext des

Musiktheaters und seine Kompositionsregeln nutzen, um Dinge in Frage zu stellen und andere Formen des Musiktheaters herzustellen. Allein die Art des Fragens, der genauen Sektion, das Bis-in-die-kleinen-Bewegungen-Schauen kann dazu anregen, Dinge anders und vielleicht besser zu verstehen.

**MB:** Und wie wäre das in Bezug auf die Produktionsbedingungen und Konzepte von Arbeit im künstlerischen Kontext zu verstehen? Ist deine interdisziplinäre Arbeit an den Regeln der einzelnen Künste sowie zwischen Musik und Theater eine Art Institutionskritik?<sup>47</sup>

**DK:** Der Begriff Institutionskritik ist ja in einem etwas anderen Kontext der Bildenden Kunst in den 1970er Jahren entstanden und bezieht sich noch auf die Interventionen der Avantgarden, aber ich verstehe, was damit in Bezug auf meine Arbeit gemeint sein könnte. Hannes und ich schauen uns tatsächlich die jeweiligen institutionellen Kontexte genau an, aus denen wir kommen, in denen wir uns bewegen und sobald man diese überschreitet, ergeben sich automatisch Momente, die eher den Prozess als das Produkt betonen und bestimmte kunstspezifische Raum- und Zeitregime in Frage stellen. Oder auch die Produktionsbedingungen, von denen wir schon sprachen. In früheren Arbeiten wie zum Beispiel *Arbeit und Freizeit 1–3* habe ich mich stärker mit der Problematik von Kunstinstitutionen beschäftigt. Aber spätestens seit den Filmen, Performances und Talks meiner *state-theatre*-Reihe ging es eher um den jeweiligen städtischen, gesellschaftlichen und architektonischen Kontext von Theater in Lagos, Teheran, Berlin, Detroit, Mönchengladbach und Beirut. Mich hat interessiert, was die stadträumlichen Bedingungen der Möglichkeit von Theater überhaupt sind.

**MB:** Diese Reflexion des (politischen) Ortes der Begegnung, des Theaters, wurde auch in deiner ‚frame-analysis‘-Arbeit *Neues Theater* (2011/12) sehr deutlich. Der Film thematisiert den Moment, als im postkommunistischen Polen in

<sup>47</sup> Sabeth Buchmann, „Kritik der Institutionen und/oder Institutionskritik? (Neu-)Betrachtung eines historischen Dilemmas,“ in: <http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/2006/ortederkritik/buchmann.htm> (Zugriff: 14.09.2017).

Warschau die Werkstatthalle der städtischen Reinigungsfirma *MPO*, heute Sitz der Theatergruppe *Nowy Teatr*, in einen Performance-Ort verwandelt wird. Im Film, der aus einer einzigen Einstellung und Kamerafahrt besteht, konstellierte die Szene von Arbeitern in der Halle mit einer Probenszene der Schauspieler des Ensembles und überblendet und verschiebt so die Orte und (Arbeits-) Handlungen. Das regt an zum Nachdenken über die Verwobenheit von staatlicher Ordnung und Kunst und stellt für mich auch die Flüchtigkeit solcher Institutionen aus.



Abb. 2: Daniel Kötter: *Neues Theater*, 2011, Foto: Daniel Kötter.

**DK:** Die Idee hinter dieser Arbeit war, das Theater als Ort verschiedener Arbeitsformen und damit als Allegorie zu thematisieren, und nicht als Kunstform mit bestimmten institutionellen Bedingungen, Marktregeln und lokalen oder ästhetischen Begrenzungen, sondern als lebendigen Ort des Zusammentreffens von Menschen. Ich habe das mit Schauspieler\*innen und Mitarbeiter\*innen des *Nowy Teatr*, mit Mechanikern der *MPO* und einem live anwesenden Performance-Publikum in einer ungeschnittenen Kamerafahrt gedreht, welche erst nach und nach die verschiedenen Rahmungen des Geschehens verstehbar macht.

**MB:** Diese Fahrt, die ja mit einer Täuschung und einer unbewegten Fotografie beginnt, legt, wie bei einer dieser russischen Spielpuppen, immer mehr Schichten offen und lässt die Rahmungen sich immer weiter verschieben; Arbeiter, Schauspieler\*innen und Publikum, alles oszilliert und gerät in Bewegung. Mich erinnert diese Art des Zeigens, besonders auch durch die eine Einstellung, sowie das Verfahren des Konstellierens von Elementen und der epische Gestus, der zeigt ohne zu bewerten, an die Arbeiten von Harun Farocki, die auf gewisse Weise genau in ihrer Zurückhaltung kritisch wirken.

**DK:** Ich schätze seine Arbeit sehr, und ohne seine Arbeiten würde ich heute anders über Film nachdenken. Aber ich habe das Gefühl, meine Arbeiten sind in vielerlei Hinsicht stärker allegorisch oder durch die Verfahren des Theaters geprägt.