

Anhang

1. Interview mit Dieter Schnebel vom 9. Juli 2016 in Hofgeismar¹

K.S.-W.: Was mich an dem Werk *Körper-Sprache* interessiert, ist der Aspekt, dass sich das Werk auf der Schwelle zwischen alltäglicher Lebenswelt und Kunst aufhält. Man spielt keine fiktive Figur als Schauspieler bzw. interpretiert keinen Notentext als Musiker, sondern es findet ein Prozess des Erforschens des eigenen Körpers auf der Bühne statt – also etwas sehr Reales.

D.S.: Ja. Ich habe das Stück ja mehrfach auch selber gearbeitet – oft mit Schauspielern. Und da gab es immer eine große Schwierigkeit: Die sagten mir: »Wer bin ich da? Als Schauspieler möchte ich eine Person sein.« *Körper-Sprache* ist kein Stück für Personen, sondern für Körper!

K.S.-W.: Es wird auch oft in Bezug auf das zeitgenössische Theater davon gesprochen, dass der Körper keine Figur mehr verkörpert, sondern dass er selbst zum Akteur wird, der nichts außerhalb seiner selbst darstellt.²

D.S.: Ja, und da war das sicher ein Pionierwerk.

K.S.-W.: Welche Bedeutung hat in diesem Zusammenhang für Sie der Notentext? Die Notation dieses Werkes wurde ja eigens für seine Zwecke konzipiert.

D.S.: Das Stück *Körper-Sprache* ist – wobei ich auch sehr viel Wert auf den Bindestrich lege, es hat eigentlich nichts zu tun mit dem, was man unter Körpersprache versteht, sondern der Körper ist ein Instrument einer eigenen Sprache. So will ich es eigentlich verstanden wissen und ich sehe hier auf der Partitur, dass es schon falsch geschrieben ist. Das macht der Verlag, und die denken sich da nichts dabei. – Das Stück ist

¹ Die Transkription gibt (mit geringfügigen Auslassungen) den Wortlaut des Interviews wieder und wurde in dieser Form vom Komponisten autorisiert und zur Veröffentlichung freigegeben.

² Siehe Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 140.

entstanden in Konsequenz der *Maulwerke*, und die *Maulwerke* sind entstanden aus meiner eigenen Arbeit mit Stimme. Um ganz weit auszuholen, in den 50er Jahren, als die Avantgarde-Musik anfing, hat man aufgehört, mit Texten und Silben zu arbeiten, sondern mit Lauten. Wir haben die phonetische Schrift benutzt, mit der man ja die Laute genau notieren kann. Dann habe ich mir Phonetikbücher angeschafft, und da wurde dann geschrieben, wie man die Laute hervorbringt und das hat mich dann eigentlich zu den *Maulwerken* geführt. Die haben ja als Untertitel »für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte«. Die Artikulationsorgane sind im Fall der *Maulwerke* von unten nach oben das Zwerchfell, dann der Kehlkopf, dann der ganze Mundraum mit Zunge, Gaumen und was da alles bei der Artikulation eine Rolle spielt. Ich bin ein bisschen ein methodischer oder systematischer Mensch und dann dachte ich, dieses *Maulwerke*-Prinzip könnte ich doch auch auf den Körper ausdehnen: jetzt statt etwa Zungenbewegungen oder Kehlkopfbewegungen Armbewegungen oder Beinbewegungen oder Körperbewegungen zu komponieren. Das natürlich – es sollte Musik sein auf musikalische Weise, das heißt Zeitgestaltung. Dann der Parameter Intensität und der Parameter Klang fällt weg, das heißt der Klang ist der Körper selbst. Also ein Stück für Körper und Organe des Körpers, die rhythmisch-dynamisch geformt werden. Das ist die Idee des Stücks. Dann bin ich auch wieder so methodisch vorgegangen und habe zum Beispiel eine Geschichte der Körperbewegungen komponiert: das Baby, wenn es auf die Welt kommt, ist – wie soll ich sagen – ja zunächst eine Körperfuge, aus der dann allmählich die Gliedmaßen, Arme, Beine und auch der Kopf herauskommen. Die Mundorgane habe ich weggelassen, denn das ist ja in den *Maulwerken* erledigt. Dann habe ich einerseits so eine Geschichte der Körperbewegungen komponiert. Das sind richtige Szenen, wo die Darsteller auf der Bühne Kugeln bilden und dann in dieser Kugel eine Spannung entsteht und dann platzt sie auf. Es ist quasi ein Geburtsvorgang. Dann kommen die Gliedmaßen nacheinander ins Spiel. Das ist alles noch im Liegen. Dann kommt das Sichaufrichten, Sitzen und dann schließlich auch das Stehen, wie das auch bei den Kindern der Fall ist. Zuallererst tun sie kriechen, und dann allmählich richten sie sich auf – und das habe ich auch noch von den eigenen Kindern in Erinnerung, wie sie zum ersten Mal stehen – dieses Glücksgefühl, aber auch die Angst, dass man gleich wieder fällt, und dann kommt der Gang. Dann gibt es eine große Geh-Szene und dann werden die Körperbewegungen krank. Der Körper leiert aus und es ist somit eine Geschichte des Körpers bis zum Ende. Das ist eine Schicht. Dann habe ich aber auch – ich denke ja immer auch sehr stark pädagogisch – diese Organbewegungen, die müssen geübt werden. Dann habe ich quasi Etüden geschrieben für die verschiedenen Organe. Es sollte ein Theaterstück daraus werden und ich hatte natürlich auch Einfälle, wie das gezeigt werden kann. Da hatte ich bei den Fingerübungen eine Wand und aus der kommt ein Finger heraus. Oder hinter der Wand kommen Köpfe, die sich drehen. Also von oben nach unten: Was kann man bewegen? Man kann den Kopf bewegen, man kann den Rumpf bewegen, man kann die Arme bewegen, die Beine, die Füße, die Finger. Dann sind quasi etüdenartige Dinge entstanden. Das sind die Materialien gewesen für Aufführungen. Da gab es dann 1980 eine erste Aufführung des Stücks. Das hat mein Freund Achim Freyer inszeniert – sehr eindrucksvoll, eine schwarze Bühne, Schrägen, auf der die Darsteller liegen und sich dann allmählich aufrichten und dann gibt es eine turbulente Geh-Szene. Das war damals schon auch schockierend. Ein Theaterstück,

stumm, wobei die Geh-Szene war natürlich schon auch sehr laut durch das Getrampel. Dann hat mich interessiert, diese Art von – wie soll man sagen – gestischer Musik zu verbinden mit *Maulwerke*-Aktionen. Da ist dann eine ganze Reihe von Stücken entstanden. Zunächst eines, das hieß *Redeübungen* für Arme und Mund. Ich habe mich da beschränkt, die mündlichen Aktionen sind nur Silben. Die gestischen Aktionen des Armes oder der Hand sind schematisch, also Senkrechte, Waagerechte, Diagonale. Dann habe ich Rhythmuslisten als Noten angegeben, und die können die Darsteller eigentlich beliebig kombinieren. Zum Beispiel man nimmt jetzt als Silbe dadadadadadada und kombiniert dies mit einer Armbewegung und das ist meistens hinreißend komisch. [lacht] Die *Redeübungen* ist eines meiner Erfolgsstücke. [lacht] Ich hab das mit meiner Gruppe, den »Maulwerkern« gemacht, und die waren so erfindungsreich und machen das immer noch gerne. *Redeübungen* sind für Hand und Mund. Dann hatte ich so kleine Lieder für Finger auch mit Silben verbunden. Mich interessieren immer sehr stark Kontrapunkte. Dann habe ich einen zweiten Zyklus gemacht, den nannte ich Poeme. Da gab es zunächst ein Poem für vier Köpfe, wo die Darsteller nebeneinanderstehen und nur die Köpfe zeitlich gestalten durch Drehen oder Heben und Senken, und das ist seltsam spannend. [lacht]

K.S.-W.: Sind diese komischen Elemente intendiert oder entstehen sie von allein?

D.S.: Ich habe es nicht darauf angelegt. Die ergeben sich. Die Darsteller stehen nebeneinander und in der ersten Phase drehen die Köpfe sich nur nach rechts, seitlich und wieder zusammen. Wenn dann jetzt also zwei nebeneinanderstehen und dann wie automatisch die Köpfe zueinander drehen, dann schauen sie sich an. Das ist ein toller Moment, wenn die sich plötzlich anschauen. Die szenischen Elemente sind inhaltlich fast von selber dazugekommen. Dann gab es ein zweites Poem, das war für zwei Rümpfe. Dann gab es weiter ein Poem für acht Beine, das ist eigentlich ein Geh-Stück, und dann gab es noch eines für sieben Arme. Da habe ich immer mit reduziertem Material gearbeitet, die Arme werden also nur seitlich benutzt und die Darsteller stehen hintereinander: vier Darsteller, sieben Arme, ein Darsteller benutzt nur einen Arm. Das ist dann ein Stern und auch das Bild von einem vergrößerten Insekt. Das ist eigentlich auch immer wieder gemacht worden. Inzwischen habe ich diese Reihe noch weiter erweitert und so zum Beispiel das Blinzeln miteinbezogen. Das wäre es eigentlich so im Wesentlichen.

K.S.-W.: Sie hatten vorhin angesprochen, dass es bei *Körper-Sprache* unter anderem eine Geh-Szene gibt, in der man durchaus etwas hört, nämlich Getrampel.

D.S.: Ach ja – ich habe die Aktionen eingeteilt in positive und negative. Man könnte sagen: gesunde und kranke Körperaktionen. Beim Gehen zum Beispiel das Hinken und verkrümmte Körperhaltungen, und da habe ich dann auch immer Soli eingefügt, wo die Darsteller selber etwas ausarbeiten können und habe eine seltsame Erfahrung gemacht: Sie waren bei den positiven Aktionen nicht sehr erfindungsreich, aber bei den negativen! [lacht]

K.S.-W.: Das Normale ist einem oftmals nicht bewusst, solange es funktioniert.

D.S.: Ja-ja!

K.S.-W.: Die Nebengeräusche, wie wichtig sind Ihnen diese? Sind sie nur ein Nebenprodukt – oder entwickeln sie sozusagen ein Eigenleben?

D.S.: Wenn man probt, gibt es immer irgendeinen Akteur, der sagt: »Ich kann etwas Besonderes!« Bei den *Maulwerken* ist mir das auch passiert. Da habe ich einmal mit einer Gruppe *Maulwerke* gemacht, mit Schauspielern, und da war eine Schauspielerin, die hatte einen ziemlich großen Mund. Sie hat es fertiggebracht, die Faust in den Mund hineinzutun. Ich hatte immer Angst gekriegt, sie kriegt ihn nicht mehr heraus... [lacht] Und dann hatte ich einen Darsteller, der hatte eine ungewöhnlich lange Zunge, und die hat er dann heraus und herum und hier in ein Nasenloch und da in ein Nasenloch – und das haben wir dann auf Video aufgenommen. Ekelhaft! Es sah aus wie eine Schnecke. [lacht] So passierte eben bei Proben immer wieder, dass Leute eben irgendwelche Spezialitäten hatten.

K.S.-W.: ... die niemand nachmachen kann.

D.S.: Ja. Auch bei diesen Geh-Sachen und so. Da gab es auch welche, die hatten einfach akrobatische Fähigkeiten.

K.S.-W.: Hat das Getrampel der Gehszenen auch einen akustischen Reiz?

D.S.: Es ist natürlich schon auch so, wenn man nur mit *Maulwerke*-Aktionen arbeitet, dann ist der sichtbare Aspekt zwangsläufig dabei; und genauso ist es, wenn man mit Körperaktionen arbeitet, dass es dann wiederum interessante Geräusche gibt. Auf die soll man nicht verzichten.

K.S.-W.: Sie haben vorhin angesprochen, dass es in *Körper-Sprache* eine Ebene gibt, in der die Entwicklung des Körpers nachgezeichnet wird – vom Baby bis zum Zerfall. Kann man hier von einer Darstellung einer fiktiven Handlung im traditionellen Sinn sprechen, oder liegt der Schwerpunkt durch die Körperaktionen eher auf der Durchführung realer Prozesse?

D.S.: Es ist natürlich schon so, die Darsteller sind Schauspieler, die haben ihre Ausbildung – ihr Können. Da gibt es schon Schwierigkeiten. Was bei dem Stück wichtig ist, ist, dass sie von den Organen, von den Gliedmaßen denken. Dass sie, sagen wir einmal, irgendwelche Armbewegungen rhythmisiert und in Intensitätskurven ausführen. Ich muss sie immer wieder disziplinieren, dass sie an die Organe denken – an die Gliedmaßen denken und nicht jetzt irgendeinen Kasper machen.

K.S.-W.: Soll das heißen, dass beide Ebenen ausgewogen bleiben – also die Darstellung einer fiktiven Handlung auf der einen Seite und die Präsenz des realen Körpers auf der anderen Seite?

D.S.: Ja. Also ich habe nichts dagegen, wenn es komisch wird, aber man darf es nicht auf das Komische anlegen. Das muss immer ein Nebenprodukt sein.

K.S.-W.: Der Hörer – bzw. vielmehr der Zuschauer bei dieser Art von Musik – wird wahrscheinlich auch oft schwanken zwischen Präsenzerfahrung und distanzierender Betrachtung. Wie reagierte das Publikum Ihrer Erfahrung nach auf diese Musik?

D.S.: Der Zuschauer macht sich eigentlich seinen eigenen Vers drauf und denkt sich vielleicht auch eine Geschichte aus. Da habe ich nichts dagegen. Es soll nicht von vornherein eine dargestellte Geschichte sein. Für mich ist es Musik – sichtbare Musik. Wenn ich an die *Redeübungen* denke – Gesten mit der Hand sollen sie machen. So eine Geste, die hat eine Bedeutung. Das wird dann manchmal einfach auch unfreiwillig komisch.

K.S.-W.: Wie verhält es sich gerade mit solchen Bedeutungen von Gesten? Sie arbeiten ja oft gezielt mit Gesten, die schon eine bestimmte Bedeutung mitbringen. Empfinden Sie diese Bedeutungen auch manchmal als störende Last?

D.S.: Wenn ich bei diesen *Redeübungen* mit Silben arbeite und ich habe da die Silbe »hahahaha«, das artet meistens irgendwann in ein Lachen aus. Gerade meine »Maulwerker« haben ein eigenes Bedürfnis nach Virtuosität. Dann erfinden sie irgendwelche abenteuerlichen Laute. Das Publikum sieht immer gerne Kunstfertigkeiten.

K.S.-W.: Diese Erinnerungsspuren, die sich in diesen Gesten offenbaren, entstehen manchmal ja sicher auch ungewollt und für jeden ein bisschen anders.

D.S.: Ja. Wie soll ich sagen, ich liebe Überraschungen! Ich bin beeinflusst von dem großen Amerikaner John Cage. Ich habe natürlich eine andere Ästhetik als er, aber er war für mich als Anreger sehr, sehr wichtig. Es gibt ein Klavierstück von ihm, das heißt *Water Music*. Es geht aus von Klavierklängen. Er arbeitet gerne – und das mache ich auch – mit Skalen zwischen einfach und kompliziert, zwischen nah und fern, mit solchen Polaritäten. Was ist besonders weit weg vom Klavierklang? Radio! Also hat er ein Radio verwendet. Oder was ist auch weit weg vom Klavier? Wasser umgießen! Dann hat er solche Aktionen – und das allerdings immer sehr genau komponiert nach Sekunden. Da gibt es auch Stellen, die fast unausführbar sind, wo man eine Folge von gebrochenen Akkorden spielen soll und zugleich mit einer Hand ein Bündel Karten ins Innere des Klaviers werfen und fast gleichzeitig das Radio anstellen soll. Das muss man sehr üben. Ich finde es ein wunderbares Stück. Ich habe es mehrfach gemacht und nach einer gewissen Zeit habe ich aufgehört, es war mir zu schwer. In Berlin war ich ja an der UdK Professor für experimentelle Musik und das Experimentieren, das ist so eigentlich auch mein Lebensinhalt.

K.S.-W.: Sie hatten vorhin angesprochen, dass *Körper-Sprache* auch auf die Sprache bzw. den Sprachcharakter von Musik hinweist. Ich habe einmal in einem Zitat von Ihnen gelesen, dass Sie Musik gar nicht so sehr als Sprache ansehen, sondern dass Musik etwas Eigenes sei. Wie sehen Sie den Zusammenhang zwischen Musik und Sprache?

D.S.: Ich werde immer fast wütend, wenn gesagt wird »Musik ist eine Sprache«. Musik ist keine Sprache, sie ist etwas Eigenes! Musik hat sprachähnliche Aspekte, aber Musik arbeitet als Medium mit Klängen, Intensitäten und Rhythmen. Das hat mit Sprache zunächst gar nichts zu tun. Was Musik ausdrückt, sind primär Gefühle. Nun könnte man natürlich sagen, Sprache bedeutet ein Kommunikationsmittel. Wenn man das in dem Sinn meint, dann habe ich nichts dagegen zu sagen, dass Musik eine Sprache sei – ein Kommunikationsmittel, welches Gefühle vermittelt. Das ist vor der Sprache. Wenn Sie Ihre kleinen Kinder nehmen, wie die am Anfang im Bettlein liegen und anfangen mit nanananan, wo sie eigentlich auch schon experimentieren. Diese Laute, das ist Musik. So ist die Musik lange vor der Sprache.

K.S.-W.: Wie definiert sich die Sprachähnlichkeit von *Körper-Sprache*? Dort haben wir es ja nicht mit einer klanglichen Musik zu tun.

D.S.: Musik basiert auf Klängen und *Körper-Sprache* basiert auf Körperaktionen. Das hat alles auch seine eigenen Gesetzmäßigkeiten. Es hat immer im Laufe der Geschichte Tendenzen gegeben, Musik zu einer Sprache zu machen. In der Barockzeit hat man die Affekte als sprachliches Medium benutzt. Aber das kam eigentlich mehr von der Rhetorik her. In der Klassik und in der Romantik hat man dann die Musik zu ihrem eigentlichen Recht kommen lassen. Ich finde den Ausdruck »absolute Musik« sehr gut – eine Musik, die einem eigentlich nichts sagen will und damit besonders bewegt.

K.S.-W.: Ist *Körper-Sprache*, da es nicht auf Klängen, sondern Bewegungen basiert, vielleicht sogar sprachähnlicher, weil Gesten ein wesentlicher Teil der Sprache als Kommunikationsmittel sind?

D.S.: Wir reden ja auch mit Händen und Füßen. Meine Frau war eine halbe Italienerin, weil sie zwanzig Jahre in Italien gelebt hat, und ich habe mich immer amüsiert, wenn sie bestimmte Gesten ausgeführt hat. Sie hatte ihr eigenes Zimmer und dort war oft die Tür offen und ich konnte sie sehen, wie sie auf Italienisch telefoniert. Die Italiener haben eine andere Gestik. [lacht]

K.S.-W.: In der Sekundärliteratur wird oftmals angesprochen, dass Sie in Ihrer Musik auf gesellschaftliche Verhältnisse anspielen.

D.S.: Ja.

K.S.-W.: Gibt es eine solch gesellschaftlich-reflektierende Ebene auch in *Körper-Sprache*?

D.S.: Man kann es darauf anlegen, ja. Also bei den Beinregionen spielt ja die Aktion Marschieren eine Rolle. Je nachdem, wie marschiert wird, das kann sehr gesellschaftlich sein. Ich meine, ich bin ja in der Nazi-Zeit aufgewachsen, wo das Marschieren eine wichtige Aktion war – eine ekelhafte Aktion.

K.S.-W.: Hängt es somit vom Interpreten ab, in wie fern diese gesellschaftliche Ebene hervortritt, oder sind solche Bedeutungen angelegt?

D.S.: Es gibt ja nicht nur das militärische Marschieren, sondern es gibt auch das Wandern – mit Wanderliedern. Das ist wieder etwas anderes. Das hat eine andere gesellschaftliche Konnotation. Ich suche immer nach Möglichkeiten, etwas zu systematisieren oder methodisch zu entwickeln.

K.S.-W.: Oft wird in Verbindung mit der gesellschaftlichen Ebene Ihrer Musik von Macht- und Ohnmachtstrukturen gesprochen. Diese Strukturen kann man in *Körper-Sprache* auch wiederfinden – da gibt es einerseits den Körper, der irgendwann zerfällt, ohne dass man dies verhindern kann, aber andererseits auch die Gesellschaft, die den Körper formt und deren Einflüssen von außen der Körper unterworfen ist.

D.S.: Ja-ja! Die Gesellschaft kann auch Körper verformen.

K.S.-W.: Sie haben sicherlich viele oder alle Aufführungen von *Körper-Sprache* miterlebt.

D.S.: Ziemlich, ja.

K.S.-W.: Gab es Publikumsreaktionen, die für Sie überraschend waren?

D.S.: Die Uraufführung 1980 war schon verstörend. Das lag auch an der Freyerschen Inszenierung, die sehr düster war. Eine total schwarze Bühne, die Darsteller auch schwarz gekleidet und mit Masken, und dann hat er die angestrichen, weiß und rot – es war unglaublich eindrucksvoll – aber verstörend. 1980 war schon nicht mehr die Zeit, wo es Skandale gab. Da war das Publikum schon brav geworden, während ich in der Avantgarde-Zeit schon handfeste Skandale erlebt habe.

K.S.-W.: Wie hat sich das Verstörende geäußert im Publikum?

D.S.: Man hat es gespürt. Da war eine Luft zum Schneiden. Nachher hat es auch ziemliche Buhs gegeben, aber der Beifall hat überwogen.

K.S.-W.: Und in späteren Aufführungen?

D.S.: Vor zehn Jahren hat Daniel Ott, der an der UdK mein Nachfolger ist, eine Einstudierung von *Körper-Sprache* mit Studenten gemacht. Die war ausgesprochen heiter.

Diese jungen Leute, die haben das einfach auch wirklich gerne gemacht. Bei der Uraufführung waren die Darsteller schon etwas angejährt. [lacht]

K.S.-W.: Gibt es von Ihrer Seite aus eine Präferenz, wie das Werk aufgenommen werden sollte?

D.S.: Ach – muss nicht sein.

2. Interview mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M.³

ÜBER KÖRPERGRENZEN

K.S.-W.: Ein Zitat von dir in Bezug auf das Werk An-Sprache lautet: »Der Interpret kann sich nicht in den Dienst der Musik stellen, denn er ist selbst ihr Gegenstand.«⁴ In einschlägiger Literatur spricht man auch oft von dem Körper als Akteur, der nicht etwas außerhalb seiner selbst darstellt.⁵

R.H.: Genau, es gibt keinen Gegenstand, der bespielt wird, sondern man bespielt sich selbst und das ist sicherlich eine Situation, die bei Bodypercussion sehr einzigartig ist.

Der Gesang ist ja eigentlich das körpereigene Urinstrument. Es gibt sonst keinen Musiker, der ohne irgendein Gerät auf der Bühne steht. Traditionell ist es der Sänger, der nichts anderes mit sich bringt als die Organe, die Klang erzeugen. Der große Unterschied ist, dass der Gesang aus einem herauskommt, während bei Bodypercussion die Klänge von außen auf einen zurückgeworfen werden. Die Richtung ist eine andere. Das ist ein zentraler Unterschied.

Das, was ich in dem gerade zitierten Text formuliert habe, ist, dass das klassische Belcanto-Ideal dazu tendiert, über den Körper hinaus wachsen zu wollen. Die Stimme versucht, die Körperfrequenzen zu überwinden. Die ganzen faszinierenden Techniken, die ein Sänger zur Verfügung hat, um Resonanzen, von denen man als Nicht-Sänger noch nie wusste, zu aktivieren, das sind ja alles Techniken, die nicht direkt auf die Organe zurückweisen, mit denen sie umgehen. Bodypercussion hingegen fordert innerhalb einer Musik, die in der Tradition steht, die Bedingungen der Klangproduktion zu reflektieren, geradezu heraus, auf jene Stellen zu verweisen, an denen gespielt wird.

ZUM ASPEKT DER KÜNSTLERISCHEN FORSCHUNG

R.H.: Forschung stand sehr vorne dran. Das Stück ist ja in meinem Studium entstanden und ich habe mich sehr intensiv mit Phonetik beschäftigt und war fasziniert davon, dass in der Phonetik der Klang oder der Sprechlaut nicht im Sinne seiner sprachlichen

3 Die Transkription wurde von der Verfasserin dieser Arbeit sowie von dem Komponisten mehrfach überarbeitet und in dieser Form autorisiert und zur Veröffentlichung freigegeben.

4 Robin Hoffmann, »Anmerkungen zum Laut denkenden Körper«, 23.

5 Siehe Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 140.