

# Tracing White Noise

Eine Annäherung an medienchoreografische Verfahren am  
Beispiel von »Nine Evenings: Theater and Engineering« (1966)

---

Anna-Carolin Weber

## 1. EINLEITUNG

My piece begins with an authentic tennis game with rackets wired for transmission of sound. The sound of the game will control the lights. The game's end is in the moment the hall is totally dark. [...] Tennis is movement. Put in the context of theatre it is a formal dance improvisation. The unlikely use of the game to control the lights and to perform as an orchestra interests me.

Robert Rauschenbergs Ankündigung der Performance *Open Score* im Programmheft der 1966 aufgeführten *Nine Evenings: Theater and Engineering* (Lippard 2006: 66) ist nicht nur für das erwartungsvolle (Tanz-)Publikum provozierend und herausfordernd zugleich: Laut dem bildenden Künstler Rauschenberg wird ein Tennis-Match im Theater-Kontext zur Tanz-Improvisation. Eine solche Verortung irritiert Erwartungen, Konventionen und Kategorien von Theater, Tanz und Sport sowie sie gleichzeitig die Perspektive auf Theater, Tanz und Sport als Dispositive eröffnet.

Folgt man Rauschenberg und begreift *Open Score* als Tanz, so stellen sich zum einen Fragen nach den Regeln dieser spezifischen, medienübergreifenden Bewegungs-(An)Ordnung und zum anderen nach den Prinzipien der choreografischen Verfahren, mit denen operiert wird. Wird die Relation von Sound – Traces – Moves als Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit der medienübergreifenden choreografischen Struktur in *Open Score* gesetzt, so gelangen medienchoreografische Verfahren in den Blick. Medienchoreografische Verfahren versammeln Methoden, Prinzipien und Konzepte, die in medienübergreifenden Choreografien die Bewegungsordnung strukturieren. In diesem Beitrag erörtere ich den Begriff des medienchoreografischen Verfahrens als Grundlage für die Auseinandersetzung mit medienübergreifenden

Choreografien in Mediendispositivanalysen. In einer solchen Analyse kann z.B. gefragt werden, wie sich das Verhältnis von Sound und Bewegung gestaltet sowie sich audio-visuellen Bewegungsspuren und den hieraus resultierenden Sinneseindrücken auf die Spur kommen lässt. Welche Herausforderungen erwachsen aus der Interaktion von Bewegungs- und Soundspuren für die Zuschauenden, wenn sich diese Interaktionen vornehmlich in einem Feld des Non-Verbalen, jenseits naheliegender Bedeutungszuweisungen oder deutlich hervorstechender Narrationsstränge vollziehen?

Für die Beschreibung der Klang-, Laut- und Geräusch-Ebene in den Inszenierungen nutze ich im Anschluss an Wolf-Dieter Ernst et al. (Ernst/Niethammer/Szymanski-Düll/Mungen 2015) Sound als relationalen Begriff um den hörbaren Vollzug, die Performance von elektronischer Klangmodulation und Geräusch mit Bezug zu den Bedingungen ihrer Hervorbringung, ihrer Wahrnehmung und ihrer strukturierenden Funktion im Kontext medienchoreographischer Verfahren zu thematisieren.

## **2. FORSCHUNGSPERSPEKTIVE**

Meine Perspektive als Tanz- und Medienwissenschaftlerin bringt ein besonderes Interesse für spartenübergreifende Schnittstellen mit sich, so dass die Perspektive von Sound – Traces – Moves einen fruchtbaren Ansatzpunkt zur Beleuchtung meiner derzeitigen Forschung verspricht. Im Mittelpunkt meines Forschungsprojekts stehen medienübergreifende Choreografien und die Herausforderung diesen methodisch beizukommen. An spartenübergreifenden Choreografien faszinieren mich die medienchoreografischen Verfahren, die diesen zugrunde liegen, um verschiedene Medien wie Tanz, Musik, Licht, Projektionen (Video oder Bild) in Auseinandersetzung miteinander zu inszenieren. Gleichzeitig gehe ich davon aus, dass medienchoreografische Verfahren über Momente der Störung erst wahrnehmbar und damit analysierbar werden. Meine tanzwissenschaftliche Auseinandersetzung ist geleitet von einer medienkulturwissenschaftlichen Perspektive, die das Mediendispositiv methodisch als Analyseansatz nutzt.

Im Folgenden argumentiere ich, dass Störung als Zugang zu medienchoreografischen Vorgehensweisen verstanden werden kann – sprich: Störungen funktionieren als Spur der jeweils spezifischen Funktionsweise medienchoreografischer Verfahren. Voraussetzung für diese Argumentation ist meine Auffassung, spartenübergreifende Choreografie als Mediendispositiv zu denken.

### 3. MEDIENCHOREOGRAFISCHE VERFAHREN UND MEDIENDISPOSITIVANALYSE

Mediendispositivanalysen lenken den Blick auf die strukturellen Bedingungen, die Konventionen und Hierarchien, auf die institutionellen Praktiken und Akteure sowie auf die medialen Apparaturen, die dem Mediendispositiv zugrunde liegen (Bühmann/Schneider 2008) und die in der Produktion und Rezeption von Performances immer mitkonstituiert werden. Für die tanzwissenschaftliche Analyse medienübergreifender Choreografien bietet die Dispositivanalyse mit ihrem weiten Medienbegriff die weiterführende Perspektive, Tanz – ebenso wie Film, Video, Licht, Musik etc. – als Medium zu denken. Um Mediendispositivanalysen zu konzeptualisieren, muss zunächst der Begriff Mediendispositiv dargelegt werden.

Mit dem Mediendispositiv lassen sich Normen, Konventionen, Erwartungen, Praktiken etc. – quasi die (mit Foucault gesprochen) vollzogene Institutionalisierung von Erwartungen hinsichtlich dem, was zu einem bestimmten Zeitpunkt unter dem (Theater-)Tanz oder dem Kino verstanden wird (bzw. das Wissen darüber) – fokussieren. »Eben das ist das Dispositiv: Strategien von Kräfteverhältnissen, die Typen von Wissen stützen und von diesen gestützt werden.« (Foucault 1978: 123) Das Dispositiv geht dabei mit dem Einbezug von z.B. Praktiken, architektonischen, räumlichen und apparativen Anordnungen über die Ebene des Diskurses hinaus und eröffnet den Blick auf die historische Wandelbarkeit und Konstruktion der Zuschreibungen an das Mediendispositiv Tanz oder das Mediendispositiv Kino.

Das Dispositiv als Netzwerk, Formation und relationaler Begriff bietet eine produktive Perspektive für die Beobachtung, Beschreibung und Analyse medienchoreografischer Verfahren. Denn: Das Dispositiv als Beschreibungsperspektive und Analysemethode ermöglicht es, Medienchoreografien in Bezug auf ihre Funktionsweise(n) hin zu untersuchen. Mediendispositive konstituieren sich über ihr mediales Setting, die apparative und architektonische Anordnung, dem Spiel mit Erwartungen sowie über die Verfahrensweisen, die aus der Relation der einzelnen Parameter zueinander (Netzstruktur) entstehen. Die Analyse eines Dispositivs zielt ab auf die Sichtbarmachung dieser Netzstruktur und auf das Aufzeigen der Mechanismen, die ein Dispositiv als wahrnehmbare Struktur in Unterscheidung zu anderen Dispositiven konstruieren und konstituieren. Dispositive organisieren, strukturieren und determinieren – bedingt durch ihre Apparatur und ihre mediale Funktionsweise – die Wahrnehmung ihrer Rezipienten (Deleuze 1991). Gleichzeitig konstituieren aber auch die Rezipienten durch ihr Rezeptionsverhalten, ihre Gewohnheiten und Erwartungen dem Dispositiv gegenüber die Konventionen und Normen des Dispositivs mit. Sprich: Die Konstitution, Steuerung und ggf. die Subversion

von Wahrnehmungskonventionen müssen als wechselseitiger Prozess sowie als historisch und kulturell wandelbar gedacht werden.

Dispositive und die mit ihnen verbundenen Konventionen, Ordnungsstrukturen und Verfahrensweisen werden sichtbar, wenn im Prozess ihrer Wahrnehmung Irritationen oder Störungen auftreten. Störung, Irritation und veränderte Konventionen machen auf Dispositive als strukturell spezifisch angeordnete Formationen aufmerksam, die die Wahrnehmung der Rezipienten steuern bzw. diese geordnet wahrnehmen und Erwartungshaltungen aufgrund einer bestimmten Rahmung produzieren lassen.

### 3.1 Störungen und deren Spuren

Störungen, Störpotenzial, Rauschen und Noise – von Claude Shannon und Warren Weaver 1949 als »nicht intentionales Hindernis in der Kommunikation zwischen Sender und Empfänger« (zit.n. Gansel/Ächtler 2013: 7) und somit als unproduktiv und negativ für zielgerichtete Kommunikation erklärt – bieten der Mediendispositiv-Analyse einen produktiven Ansatzpunkt. Denn: Die Störung macht die Medialität von Medien sichtbar. Mit der Kategorie der Störung rückt eine Dimension des Mediendispositivs in das Blickfeld der Ästhetik: »Rauschen ist das, was den Künstler fasziniert und den Nachrichtentechniker stört« (Hiepko/Stopka 2001: 11).

Die produktiv-konstruktive Komponente, die Störungen zugesprochen wird – Ludwig Jäger bezeichnet diese als »grundsätzliche innere Planungs- und Performanzdefekte« (Jäger 2004: 45) – besteht im zentralen Verfahren von Sinnproduktion:

Störungen markieren jenes Moment medialer Kommunikation, in dem sich die ›strukturelle Parasität‹ als – wie man weiter mit Derrida formulieren könnte – ›difference‹, d.h. als Spur und Aufschub habitualisierter Iteraktivität zur Geltung bringt. (2004: 60)

Mit der Störung, die die Stetigkeit und Kontinuität der Performanz stört (und nicht unterbricht!), wird die Operationsweise des Mediums wahrnehmbar.

Dem Aggregatzustand der Störung stellt Jäger die Transparenz gegenüber, er benennt Störung und Transparenz als mediale Zustände, die »alle Prozesse medialer Sinn-Inszenierung durchlaufen« (2004: 59) und konstitutiv für die mediale Performanz sind. Störung und Transparenz funktionieren nach Jäger als zwei Modi der Sichtbarkeit, die sich in der Regel ausschließen: die Sichtbarkeit des Mediums und des Mediatisierten (2004: 60). Als Effekt von Störungen im Kontext von Mediendispositiven können nach Jäger »Normwechsel« eintreten, die dann zur »Erosion habitualisierter Bezugsrahmen« (2004: 61) führen. Störungen machen die Medialität von Medien sichtbar. Störungen zeigen auf, wie Medien und Dispositive funktionieren. Denn: Medien und Dispositive

funktionieren grundsätzlich so, dass sie die eigenen Operationslogiken verbergen. Nur im Moment einer Störung wird das Medium sichtbar (Mersch 2012).

Die Fokussierung von Performances unter dem Aspekt der Störung ermöglicht unter einer kulturwissenschaftlichen Perspektive, Performances als künstlerische Figurationen der Störung zu fassen, die Beobachtungen zweiter Ordnung provozieren. Niklas Luhmann zufolge funktionieren Künste als Medium der Beobachtung zweiter Ordnung. Die »polyvalente Dialektik von künstlerischer Form und Referentialität eröffnet eine Perspektive auf die Wirklichkeit, die im Akt der Rezeption wiederum kritisch hinterfragt werden können« (Luhmann zit.n. Gansel/Ächtler 2013: 12). Störungen bilden den Ansatzpunkt, um medienchoreografischen Verfahren auf die Spur zu kommen – sprich: Störungen sind der Ansatzpunkt in der Analyse medienchoreografischer Verfahren und Störungen hinterlassen Spuren in Mediendispositiven.

### 3.2 Medienchoreografische Verfahren

Medienchoreografien konstituieren sich durch medienchoreografische Verfahren. Mit medienchoreografischen Verfahren bezeichne ich die (an-)ordnenden, organisierenden, gestaltenden *Prinzipien*, über die die performative Interaktion von verschiedenen Medien in Performances vollzogen wird. Weitergehend verstehe ich die Medienchoreografie einer Performance als das ordnende Prinzip, das die Verfahrensweisen der Interaktion von Tanz und anderen Medien strukturiert. Als exemplarische Beispiele für medienchoreografische Verfahren lassen sich Deborah Hays *Solo* sowie Robert Rauschenbergs *Open Score* der *Nine Evenings* Performances heranziehen. Beide Stücke arbeiten mit den Bewegungen von Performern und der (steuerbaren) Bewegung von Objekten und Materialien. In den medienchoreografischen Verfahren von Hay und Rauschenberg werden die Bewegungen unterschiedlicher Medien und die der Performer miteinander verschaltet. *Solo* initiiert ein Antennen-Orchester, in dem 16 Performer auf fernsteuerbaren, rollenden Kisten von acht Musikern in Interaktion mit den Bewegungen von steuerbaren Objekten per UKW-Signal dirigiert werden. Im Verlauf von *Open Score* wird über ein aufgeführtes Tennisspiel der Saal schlagweise dunkel choreografiert. Das Treffen des Balls mit den präparierten Tennisschlägern löst mittels elektronisch übertragener Vibrationen an die Lautsprecher einen Sound aus, der wiederum dafür sorgt, dass ein Teil der Beleuchtung bzw. jeweils eine Flutlichtlampe, die das Spiel beleuchten, erlischt.

Anhand der beobachtbaren Bewegungsstruktur innerhalb wie zwischen den beteiligten Mediendispositiven können medienchoreografische Verfahren analysiert werden. *Verfahren* definiere ich als eine spezifische Vorgehensweise, die durch eine oder mehrere Methoden strukturiert ist. *Methoden* wiederum konkretisieren sich in ihrer Anwendung. Methoden basieren auf bestimmten

Grundannahmen oder Prämissen bzw. Paradigmen, die den Grundstein für die Vorgehensweise bilden. Diese Grundsteine lassen sich auch unter dem Begriff *Verständnis* – z.B. im Sinne von Tanzverständnis – subsummieren. Unter medienchoreografischen Verfahren fasse ich die methodisch strukturierten Verfahren, die Tanz mit anderen Medien im Prozess der Choreografie in Interaktion treten lassen.

Medienchoreografische Verfahren zeigen auf, wie

- a. Medienchoreografie unterschiedliche Prinzipien, Methoden und Verfahrensweisen versammelt.
- b. Medienchoreografie die Strategien der Interaktion unterschiedlicher Medien miteinander sichtbar macht.
- c. Medienchoreografie einen Zugang zum Kunstverständnis von Tanzschaffenden zu einem bestimmten Zeitpunkt bieten kann.
- d. Medienchoreografie das jeweils geltende Tanzverständnis wie auch das Verständnis über die anderen beteiligten Medien reflektiert.
- e. Medienchoreografie einen Bezug zu den herrschenden gesellschaftlichen Diskursen – und damit zu den Machtverhältnissen – herstellt.
- f. Medienchoreografische Verfahren verortet ich im relationalen Gefüge des Dispositivs als manifeste, über Inszenierungsanalysen beobachtbare Elemente.

#### 4. TRACING WHITE NOISE – NINE EVENINGS PERFORMANCES

Die Stücke der Performance-Reihe *Nine Evenings: Theatre and Engineering*, die im Oktober 1966 in der 69<sup>th</sup> Regiment Armory in New York City gezeigt wurde, eignen sich geradezu paradigmatisch dafür, dem komplexen medienchoreografischen Wechselverhältnis von Sound und Bewegung analytisch nachzugehen und danach zu fragen, welche spezifischen Formen einer Bewegungsordnung in den spartenübergreifenden Choreografien durch Sound konstituiert und durch Störungen wahrnehmbar werden. Frances Dyson verweist im Kontext von *Nine Evenings* darauf, dass

sound and technology became something of a metaphor for art and technology, and provided another cohering element in the series of performances. Many of the artists involved used sound as a starting point, and sound provided a means to actualize many of their ideas without involving impossible technical requirements. (2006: 9)

An der von Billy Klüver und Robert Rauschenberg initiierten interdisziplinären kollaborativen Konzeption und Realisation von zehn Stücken, die zwischen Aufführungs- und Installationssituation oszillieren, sind zehn Kunstschaffen-

de aus den Bereichen Tanz/Choreografie, Musik/Komposition sowie Bildender Kunst und rund 30 Ingenieure der Bell Laboratorien beteiligt. Die spezifische Ästhetik der medienübergreifenden Choreografien dieser hybriden Aufführungs- und Installationssituationen erschließt sich mit Bezug zu den Arbeitsweisen und Diskursen zum Kunst- und Technologieverständnis im Kontext des Aufbruchs der Kunst-Szene in New York City in den 1960er Jahren. Unter dem Eindruck einer sich verändernden Zugänglichkeit zu Technologie verfolgt Klüver ein Aufführungsereignis, das die weitgehend dichotom wahrgenommenen Bereiche von Kunst und Technologie verbindet und dem Publikum Zugang zu einem neuen Verständnis von Performance, Kunst, Theater und Technologie bieten soll (Büscher 2002).

Wahrnehmbare Störungen in *Nine Evenings* auf den verschiedenen Ebenen von institutioneller Rahmung und programmatischer Einordnung, der Aufführungssituation, der architektonisch-räumlichen Ordnung sowie der Anordnung der Rezeptionssituation bieten Ansatzpunkte für eine Mediendispositiv-Analyse. Zum einen wird die Aufführung immer wieder durch Unterbrechungen, technische Fehler und lange Pausen gestört. Bedingt durch die Anordnung von Bühnenraum, Zuschauern und Apparatur werden einerseits Erwartungen, Normen und Konventionen des Theater-Kontextes aufgerufen. Andererseits werden eben diese Erwartungen durch z.B. die Ausstellung der Technik auf der Bühne sowie dem offenen Agieren der Ingenieure während der Aufführung unterlaufen. Diese Störungen lassen das Spannungsfeld von Konvention und Entgrenzung in *Nine Evenings* sichtbar werden. Mit der diskursiven Eingrenzung durch das Labeling der Performance-Reihe als *Theater* sowie der gleichzeitigen Entgrenzung *Theater and Engineering* wird eine Doppelbewegung von Bestätigung und Herausforderung des theatralen Rahmens und dessen Kommunikation im Vorfeld der Veranstaltung vorgenommen. Im Theaterraum findet die Anordnung des Publikums zunächst in der Konvention des klassischen Theaters durch die Trennung von Zuschauenden und Performenden statt – dies begründet sich im räumlichen Aufbau der Armory sowie in der Erwartung, ein sehr großes Publikum zu beherbergen. Das Publikum findet Sitzplätze auf drei Tribünen sowie auf der Empore vor. Zugleich ist der Bühnenraum jedoch nicht durch einen Vorhang abgegrenzt oder räumlich auf eine Spielfläche hin beschränkt. Die Anlage der Szenografie mit Leinwänden, Projektionsflächen, unterschiedlich bespielbaren Orten, Requisiten, Materialien und Objekten entspricht den Seh-Gewohnheiten und der konventionellen Blick-Ordnung des Theaters in dem Sinne, dass die Zuschauenden von ihren Sitzplätzen aus sowohl auf die Leinwände schauen können als auch die Spielorte mit dem Blick erfassen können. Im Bühnenraum sind zudem technische

Apparaturen wie die Proportional Control Unit<sup>1</sup> und das TEEM-System (Theatre Elctronic Environmental Modulator), das als Schaltstelle für die eingesetzte Radio- und Telefontechnologie funktioniert, für das Publikum sichtbar aufgebaut. Mit der sichtbaren Ausstellung der Technologie, die als (eine) Technik des Theaters (normalerweise) im Verborgenen funktioniert, wird eine Konvention des Theaters maßgeblich verschoben. Hier ist die Ästhetik des Bühnenraums untrennbar mit der Arbeitsweise im Bühnenraum verbunden. In allen Stücken operieren die beteiligten Ingenieure als Performer und die beteiligten Performer zugleich als Ingenieure. Im Verlauf der Performance-Reihe erhält das Publikum die Möglichkeit bzw. wird aufgefordert, den Bühnen- und Ausstellungsraum zu betreten und in Interaktion zu treten, um den interdisziplinären Experimenten aus verschiedenen Perspektiven beizuwohnen.

## 5. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Der Blickwinkel der Störung ermöglicht methodische Zugänge zu den Spuren, die Sound und Bewegungen in den Medienchoreografien spartenübergreifender Performances wie denen der *Nine Evenings* hinterlassen. Die Perspektive auf den Aspekt Störung wirft Fragen danach auf, wie medienchoreografische Verfahren in der Inszenierung mit der Medialisierung des Wahrnehmungsraums operieren und wie sie in Bezug auf die mit der Dispositiv-Formation verbundenen Konventionen und Erwartungen agieren.

Die Betrachtung von Medienchoreografien über eine Dispositivanalyse ermöglicht es, medienchoreografische Verfahren zu beschreiben und aus der Perspektive der Tanzwissenschaft zu analysieren. »Tracing White Noise« meint somit: über die Störung medienübergreifenden Beziehungsgeflechten wie Sound – Traces – Moves auf die Spur zu kommen und medienchoreografische Verfahren über Mediendispositivanalysen zu erschließen.

## LITERATUR

- Büchmann, Andrea D./Schneider, Werner (2008): *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse*, Bielefeld: transcript.
- Büscher, Barbara (2002): *Live Electronic Arts und Intermedia: die 1960er Jahre. Über den Zusammenhang von Performance und zeitgenössischen Technologien, kybernetischen Modellen und minimalistischen Kunst-Strategien*, Habilita-

1 | Die »Proportional Control Unit« – entwickelt von Fred Waldhauer – bildet ein Interface, über das Lautsprecher, Motoren und Projektoren mittels eines elektronischen Signals angesteuert werden.

- tionsschrift an der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientalwissenschaften der Universität Leipzig.
- Deleuze, Gilles (1991): Was ist ein Dispositiv? in: Francois Ewald/Bernhard Waldenfeld (Hg.), *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 153-162.
- Dyson, Frances (2006): *And then it was now*. Zugriff am 19.02.2017 unter [www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2143](http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2143)
- Ernst, Wolf-Dieter/Niethammer, Nora/Szymanski-Düll/Mungen, Anno (2015): Inszeniertes Hören. Sound und Performance im Spiegel der Disziplinen, in: dies. (Hg.), *Sound und Performance. Positionen – Methoden – Analysen*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 13-34.
- Foucault, Michel (1978): *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Köln: Merve.
- Gansel, Carsten/Ächtler, Norman (2013): Das Prinzip Störung in den Geistes- und Sozialwissenschaften – Einleitung, in: dies. (Hg.), *Das Prinzip Störung in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter, S. 7-13.
- Hiepko, Andreas/Stopka, Katja (2001): Einleitung, in: Andreas Hiepko/Katja Stopka (Hg.), *Rauschen – Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 9-18.
- Jäger, Ludwig (2005): Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen, in: Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, München: Wilhelm Fink, S. 35-73.
- Lippard, Lucy (2006): total theatre?, in: Catherine Morris (Hg.), *9 evenings reconsidered: art, theatre, and engineering*, Cambridge/MA: MIT List Visual Art Center S. 65-73.
- Mersch, Dieter (2012): Dispositiv, Medialität und singuläre Paradigmata, in: Elke Bippus/Jörg Huber/Robert Nigro (Hg.), *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern*, Wien: Edition Voltmeter Zürich/Springer, S. 25-37.

