

DIE UNRUHE HINTER DER UHR ZU LESEN SUCHEN. VOM UMGANG MIT DEN NEUEN MEDIEN IN DER OPERNARBEIT

JOHANNA DOMBOIS

»... für eine Theorie on stage«. (Jörg Huber)

I.

Das grundstürzend Neue an den neuen, digitalen Medien ist wohl primär das Technische. Man könnte sagen, erst aus dem Technischen entsteht eine neue Medialität – ersteres zieht letztere nach sich wie der Funke das Feuer, nicht umgekehrt. Allein, schaut man genauer hin, so hat sich ausgerechnet dieser eine, neuralgische Punkt halb ungehindert, halb unbeachtet zu einer Sollbruchstelle entwickelt. Statt wechselseitiger Durchdringung von Medium und Message kommt es in der Bühnenarbeit allzu oft nur zu Projektionen, deren technische Simulationen oberflächlich bleiben. Bevor sie erreicht ist, geht ein Riss durch die Einheit von Kunst und Technik, die in einem erweiterten Sinn auch eine Einheit von Theorie und Praxis sein sollte.

Vor einiger Zeit gab die Trisha Brown Compagnie in der Zeche Zollverein in Essen ein Gastspiel. Notabene: In der *Zeche Zollverein*, einem Raum, der per se technisch ist und als solcher nicht trotz, sondern wegen seiner Brekzien vom Theater erobert wurde. Wie in allen Industriedenkmälern ist man auch hier stolz auf die Fusion von Kohlenschacht und Kulisse, Lastenfahrstuhl und Leseprobe, Impetanz und Intendanz, und dies vollkommen zu Recht. De facto jedoch sah die Sache anders aus. Unmittelbar vor der Vorstellung kam folgende Abkündigung:

»Liebe Zuschauer, wegen aufwendiger technischer Umbauten müssen wir Sie heute leider bitten, den Saal gleich nach dem ersten Stück wieder zu verlassen. Die Verwandlungen auf offener Szene scheinen uns weder für Sie noch unsere Bühnentechniker angenehm zu sein.«

Ich übersetze die Aussage des Essener Dramaturgen in den Kontext des Theater-Medien-Bezuges: Die technische Machbarkeit erzeugt auch in den Bühnenkünsten eine akzelerierende Nachfrage nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Formale und ästhetische Diskrepanzen jedoch herrschen nach wie vor zwischen der *Darstellung* und der *Herstellung* von Theater. Vor allem im Musiktheater, und damit möchte ich die Oper und das traditionelle Repertoire miterfassen, erzeugen die Produktionsbedingungen, allzumal sie sich auf die Neuen Technologien kaprizieren, eine Distanz zum Zuschauer, was wundersam zu nennen ist. Denn genau diese Distanz soll ja durch den Einsatz interaktiver Medien etwa verringert werden. Dass aber eine theatrale Mitteilung ab ovo immersiv gedacht werden kann, ist gewiss etwas

kategorial anderes, als einen Zuschauer davon zu überzeugen, Teil einer Handlung zu werden, die er zunächst nur zu schauen, nicht zu schaffen kam.

Woran liegt es also, dass das Nahe fern wirkt? Zum einen an der eingeschnurten Resistenz des Opernbetriebs, die ungleichen Schwestern ›Theater‹ und ›Technik‹ gemeinsam auf das Familienbild vorrücken zu lassen. Bei immer größerer technologischer Unrast scheint sich das Pflichtgebot nach dem Motto ›Vorwärts in die Vergangenheit‹ zu organisieren. Die Ritualisierung von Goldtresse und Samtvorhang (in Essen übrigens ein nachtblaues Exemplar) feiert fröhliche Urständ. Und obschon jedermann, der, sagen wir: einer Tasse Kaffee nicht gerade lebensphilosophisch abgeneigt ist, einräumen würde, dass die Sprinklerdüse einer Espressoemaschine von deren Kulinarästhetik nicht zu trennen ist, macht sich im Theater Befremden breit, sobald dessen technischer Background als Teil eines künstlerischen Foregrounds ausinszeniert wird, der noch nie insular funktioniert hat.

Ein anderer Grund für die Schiefelage ist in den strukturellen Bedingungen der Opernproduktion selbst zu suchen. Fast alle konkreten Regieaufgaben im Musiktheater sind je schwieriger zu lösen, desto offensichtlicher die ästhetischen und sozialen Hierarchien des Betriebs quer zu den Erfordernissen des Codes und der Schaltkreise stehen. Hier: Aufhebung von Schwellen, sphärisches Grundrauschen der Informationen, Darstellung von Prozessualität. Dort: kategoriales Grenzbewusstsein und Formalisierung eines in harten Etappen gestaffelten Güterausstoßes. Es gibt keinen Zweifel daran, dass die Neuen Medien die Medienfrage neu stellen und uns insofern dazu herausfordern, die Grundlagen dessen zu überdenken, was wir mit ihnen über die Rampe bringen wollen. Nimmt man das aber auch für die Oper ernst, wird man deren geheime Akteure, all die Maschinen, Techniken, Vokabularien und Theorien, kurz, den Hintergrund des Vordergrundes ans Licht holen und zu Sinnbildern verdichten müssen. Und mögen die Neuen Medien auch einem Hype dienen, ohne sie droht uns Musealisierung, und zwar – da wir uns im Theater befinden – bei lebendigem Leibe. Kein sehr würdiges Finale.¹

Gegenentwurf: Wie sieht es aus, wenn man in der Opernarbeit trotz der neuen Medienvielfalt, trotz interaktiver und multilinearer Dramaturgiemuster weder auf die Auseinandersetzung mit dem traditionellen Repertoire noch auf zeitlich determinierte Partituren verzichten will? Wie lässt sich historisch-theatrale Musik ohne Verlust ihrer Gestalt und Struktur erhalten, wenn sie erst durch ein Nadelöhr technischer Systeme hindurch muss, um ausinszeniert werden zu können? Wie etwa sind musikalische Bilder zu erzeugen, die inszenatorisch über das Analogverfahren hinaus analytisch sein wollen? Noch konkreter: Hat man digitale Werkzeuge auf der einen, einen Orchestersatz des 18. Jahrhunderts auf der anderen Seite und übergeordnet die Aufgabe, das eine durch das andere zur Darstellung zu bringen, wie lassen sich inkompatible Systeme vernetzen? Und: Ist Oper noch das, was sie sich nennt, wenn ihr musikalisches Strömen dem Datenfluss notwendig bei-, um nicht zu sagen untergeordnet werden muss? Ich greife rhetorisch kurz voraus: Die Fragen lassen sich beantworten, sobald man Musikvisualisierung mit Hilfe von Musiktheorie betreibt, und zwar mit der diesem Fach üblichen Akribie. Gewiss darf das kein Gang zu den Müttern werden. Das Neue lässt sich aus dem Bestehenden nicht vollständig entwickeln. Aber gegenseitige Inanspruchnahme hilft. Sprung zurück. Um das Cluster der Problemstellungen weiter zu entzerren, möchte ich im Folgenden von einer meiner Inszenierungen berichten.

1 Die Diskrepanz zwischen Produktions- und Präsentationsbedingungen im Musiktheater habe ich detailliert beschrieben in Dombois 2006.

II.

Es geht um FIDELIO, 21. JAHRHUNDERT, eine Produktion, die 2001-04 auf der Grundlage einer Zusammenarbeit zwischen dem Beethoven-Haus Bonn und dem Fraunhofer Institut für Medienkommunikation entstanden ist und kraft derer ein Standardwerk der Opernliteratur ausschließlich mittels Neuer Medien interpretiert wurde (Abbildungen 1–3). Dieser FIDELIO ist eine ›virtuelle Oper‹, in anderen Worten, wir wollten das technische Maximum, und wir bekamen das technische Maximum, eine Situation, in der man sich beiweilen gleichzeitig wie im Schlaraffenland *und* auf einer Großbaustelle vorkommt: Echtzeit-Computer-Graphik, ›Immersive Virtual Reality Technology‹, Passiv-Stereoprojektion und dreidimensionale Bildquellen, Verzicht auf leibhaftiges Sängerpersonal und statt dessen – als Umdeutung des lebendigen Prinzips – Einsatz von kooperativer Zuschauerinteraktion, daneben Wiederbelebung der gegebenen Klangkonserve² durch Echtzeit-Tonmischung und ›3D Interactive Soundscape‹.³

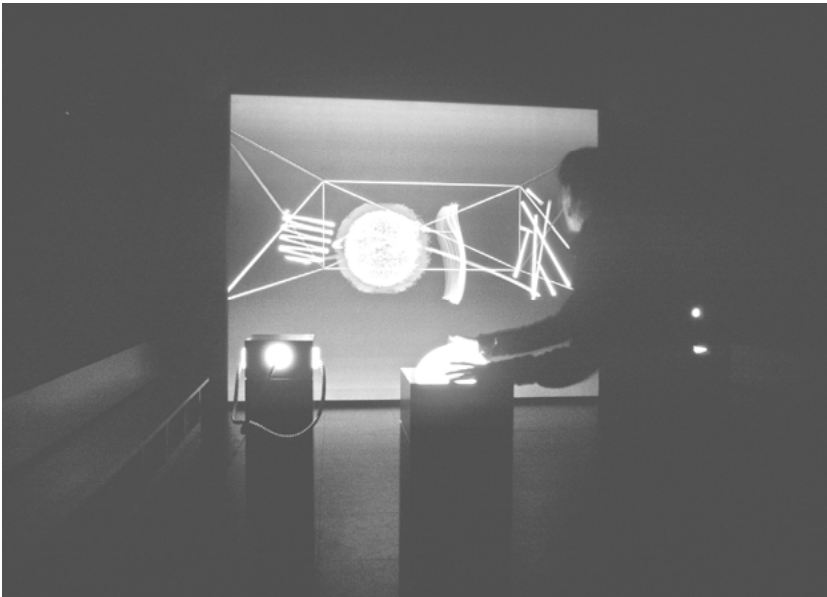


Abbildung 1: Die virtuelle Inszenierung FIDELIO, 21. JAHRHUNDERT, Bühne für Musikvisualisierung/Beethoven-Haus Bonn. Foto: © Dombois.

- 2 ...ohne die Musik im virtuellen Raum bislang nicht inszeniert werden kann. ›Liveness‹ entsteht hier nicht durch psychologische oder physiologische, sondern durch technische Parameter und den sog. ›Echtzeit‹-Anspruch. Vgl. Dombois 2008.
- 3 Ein Video-Ausschnitt der Inszenierung war in der Ausstellung *art_clips .ch .at .de* im Medienmuseum des ZKM Karlsruhe zu sehen (14.01.-25.03.2007) und ist es noch in der dazugehörigen DVD-Publikation (Lischka 2006). Im April 2008 wurde die Produktion im Theatermuseum Köln archiviert und mit einer Ausstellung dokumentiert; im Ausstellungskatalog findet sich weiteres Bild- und Textmaterial, vgl. Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloss Wahn 2008.

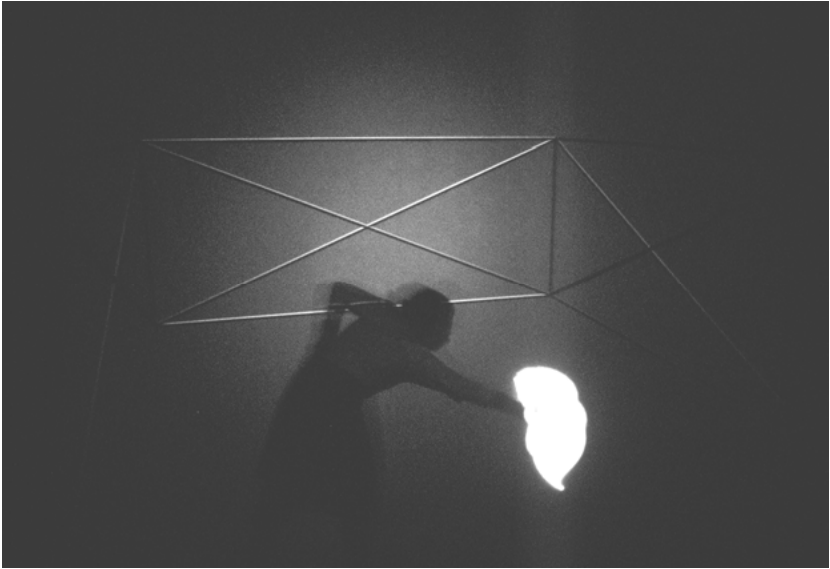


Abbildung 2: FIDELIO, 21. JAHRHUNDERT, »Gott, welch Dunkel hier!«, Rezitativ Florestan, 2. Akt. Foto: © Dombois.

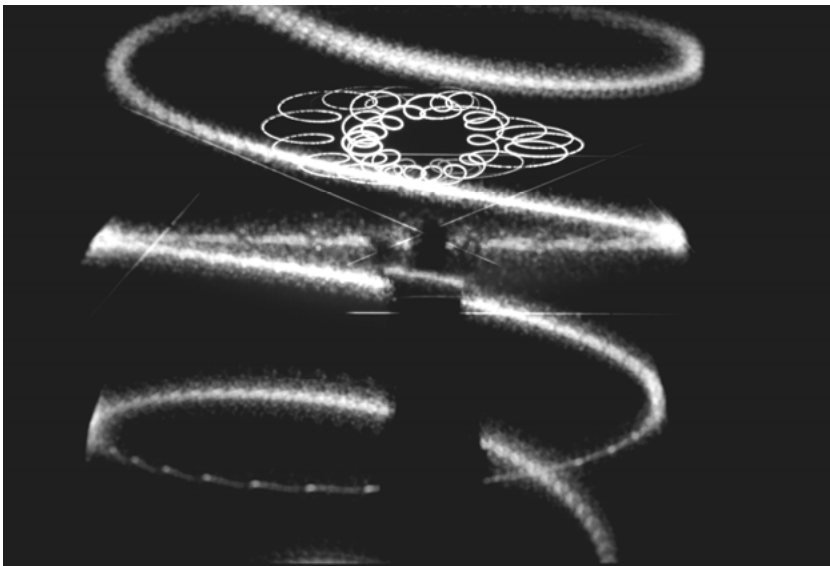


Abbildung 3: FIDELIO, 21. JAHRHUNDERT, »Und spür ich nicht linde, sanft säuselnde Luft«, Arie Florestan, 2. Akt. Foto: © Dombois.

Auf alle Aspekte dieser Inszenierung einzugehen, ist hier nicht der Ort. Ich will mich auf das konzentrieren, was sich unter dem Terminus »Musikalische Parametrisierung« subsumieren lässt. Bereiche wie Einspielung, Schnittfassung, Figurenentwicklung, Interaktionskonzept, Zuschauer- und Klangdramaturgie, Visuelle Effekte, Programmierung und Installation, die ebenso zentral sind, allzumal für den virtuellen Raum nichts nach-, sondern alles nebeneinander erarbeitet werden muss, lasse ich außen vor. Nur dies vielleicht für das basale Verständnis: Was unsere Charaktere betrifft, die ausschließlich durch Daten generiert wurden, so sind wir nicht von Avataren, sondern abstrakt-geometrischen Trägerfiguren ausgegangen, einem anti-realistischen Personal also, das als Repräsentant sinnlicher Wahrnehmungen einsetzbar ist. Gemäß den Prinzipien einer Musikvisualisierung sollten unsere vier Figuren (Florestan, Leonore, Pizarro, Rocco) weniger durch szenische Mitteilungen als durch die Musik selbst erregt und in Bewegung gesetzt werden. Das heißt, es ging vorderhand nicht um Interpretation, welche immer nur je einzelne Momente aus dem Musikfluss herausheben kann. Es ging um ein visuelles Porträt der Musik und damit um deren *prozedurale Strukturen*.

Für das Vorhaben mussten wir freilich analytisch vor- und deshalb zum Quellenmaterial zurückgehen. Sowohl die Partitur (1814) als auch die Einspielung (Bernstein, 1978) musste mit Blick auf unser Zielmedium (2004) befragt werden. Aufgabe war es, eine möglichst große Reihe sinnvoller Informationen so aus den historischen Quellen herauszufiltern, dass diese vom Rechner verstanden und von dort an das rezipiente Bildmaterial weitergeleitet werden konnten. Die Kardinalfrage war: Wie gelangt die Musik Beethovens überhaupt in die virtuellen Trägerfiguren hinein? Welche Vorkehrungen sind dafür nötig? Mit Cut und Paste ist es nicht getan, da es sich generell um einen Wechsel des Ausgabemediums handelt. Eine akustisch-musikalische Bewegung ist auch digital nicht leichterding in eine visuelle umzuwandeln, vorausgesetzt man gibt sich nicht mit einem Verschnitt zufrieden. Wir hatten es demnach mit einem Transsubstantiationsvorgang zu tun. Der Klang sollte zum Bild, die Ton- zur Datenreihe und die Wiener Klassik zum Code werden.

Die Lösung lag in einem Verfahren, das ich oben als »Musikalische Parametrisierung« bezeichnet habe und dessen *Procedere* sich grosso modo wie folgt darstellt: a) Durchkämmen der FIDELIO-Partitur und -Einspielung nach Aussagen, die konstant, dicht und aussagekräftig genug sind, um flüssige Bilder hervorzutreiben, b) Fokussierung auf eine Auswahl, in unserem Fall auf vier Parameter (»Energie-, Harmonie-, Atem- und Adrenalinparameter«) sowie erste Hör- und Notierungsproben, die ausloten, auf welche Weise sich die musikalischen Informationen auf einer Zeitachse eintragen lassen würden (Abbildung 4), c) Entwurf diverser Umrechnungsformeln, mit deren Hilfe sich die musikalischen Mitteilungen als Parameterwerte für das Binärsystem des Rechners schematisieren ließen, d) Transponieren der Parameter in Datenwerte, e) Einspeisen der Datenmasse in einen Editor, zunächst in formatierte Tabellen (Abbildung 5), die dann auf diese Art vom Prozessor erkannt werden können, f) Zusammenziehen der edierten Daten zu kontinuierlichen Kurven und last but not least g) Eingabe aller vier Parameterkurven in die vier Figuren, so dass sich deren Modelle zeitgleich mit dem Abspielen der Klangkonserve und gemäß vorab bestimmter visueller Effekte in Bewegung setzen konnten. Die Musik zeigt sich am Ende Bild; vermittelt wurde das eine dem anderen mit Hilfe von musikwissenschaftlichem Handwerkszeug. Will sagen: Ohne theoretische Winkelzüge, ohne den Umweg über die vermeintlich kalte Realität der

Zahlen und ohne den Forschungsanspruch, der sich hinter all dem verbirgt, hätte der geschilderte Prozess gar nicht vollzogen werden können.⁴

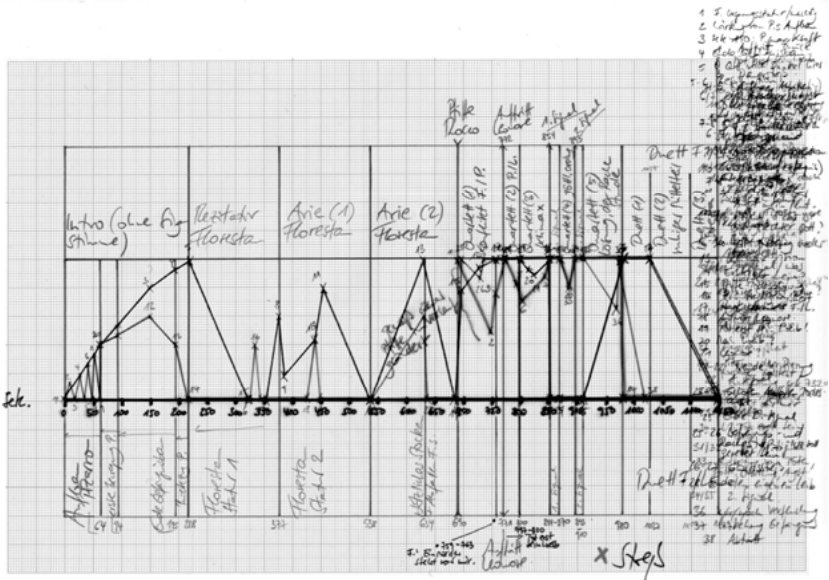


Abbildung 4: FIDELIO, 21. JAHRHUNDERT. Vorstudien zu einem der vier musikanalytischen Parameter (»Adrenalin-Parameter«); Einführung bis 1. Finale, 2. Akt; handschriftlicher Auszug aus dem Regiebuch. Skizze/Foto: © Dombos.

Nun könnte man fragen: Aber auch für eine herkömmliche Opernproduktion werden doch Partituren und Einspielungen konsultiert? Ist Regieführung nicht etwa eine Übersetzungsleistung, deren Sinn darin liegt, ein Werk aus seinen jeweiligen Quellen zu erschließen? Gewiss, nur geschieht dies für gewöhnlich nicht mit zehntelsekundengenauem Detaillierungsgrad. Im konventionellen Opernbetrieb wird nichts mikroperforiert. Genau das aber war gefragt in einem Medium, das neu und datenhungrig ist. Denn im Virtual Environment wird jede Informationslücke auf musikalisch-parametrischer Ebene zu einem Störfaktor auf visueller Ebene. Ein digitaler Charakter, dem keine Daten zugeführt werden, härtet augenblicklich aus und wird je unmusikalischer, je grobmaschiger sein Datengerüst ist. Das meint, dass ausgerechnet jener Hang zur Theorie, der dem herkömmlichen Betrieb subversiv vorkommt, konstitutiv ist, sobald man sich in der Opernarbeit entschieden mit einem Neuen Medium auseinandersetzt. Zumindest für FIDELIO, 21. JAHRHUNDERT war die musikwissenschaftliche Arbeit keine Beratung von der Seite, sondern integraler Bestandteil der Inszenierung. Theorie war für uns eine in Bewegung geratene Praxis.

4 In extenso ist das musikanalytische Verfahren nachzulesen in Dombos 2007. Aus demselben Artikel sind auch für Abschnitt III einige Formulierungen übernommen.

Gesamtzeit in sec./110sec	Takte	Lineare Bewegungsdichte [E _{lin}]	Tempowert [E _{tem}]	Kinetische Energie [E _{kin} = E _{lin} x E _{tem}]	Dynamische Energie [E _{dyn}]	Gesamtenergie [E _{ges} = E _{kin} + E _{dyn}]	Harmonischer Parameterwert
849.7	106	6	7	42	24	66	5
	107	6	7	42	24	66	5
	108	6	7	42	24	66	-2
	109	6	7	42	24	66	-2
	110	6	7	42	24	66	-1
	111	6	7	42	24	66	-1
	112	6	7	42	24	66	1
	113	6	7	42	24	66	1
	114	6	7	42	24	66	5
	115	6	7	42	24	66	5
	116	6	7	42	24	66	6
862.6	117	6	7	42	48	90	6
	118	6	7	42	48	90	6
	119	6	7	42	48	90	6
	120	6	7	42	48	90	-1
	121	6	7	42	48	90	-1
	122	6	7	42	48	90	-1
	123	6	7	42	48	90	-1
	124	6	7	42	48	90	-3
869.9	125	4	7	28	48	76	4
	126	4	7	28	48	76	4
872.3	127	3	5	15	48	63	5
874.8	128	3	5	15	12	27	5
	129	3	5	15	12	27	5
	130	3	5	15	12	27	5
	131	3	5	15	12	27	5
883.6	132	2	5	10	12	22	5
889.1	133	3	4	12	12	24	5
	134	3	4	12	12	24	5
	135	3	4	12	12	24	6
	136	3	4	12	12	24	6
	137	3	4	12	12	24	5
	138	3	4	12	12	24	4
	139	3	4	12	12	24	5
	140	3	4	12	12	24	6
910.1	141	3	4	12	12	24	5
913.8	142	3	5	15	12	27	5
	143	3	5	15	12	27	5
	144	3	5	15	12	27	5
	145	3	5	15	12	27	5
922.1	146	2	5	10	12	22	5
928.4	147	6	7	42	48	90	0
	148	6	7	42	48	90	0
	149	6	7	42	48	90	0
	150	6	7	42	48	90	4
	151	6	7	42	48	90	0
934.1	152	6	7	42	48	90	4

Abbildung 5: FIDELIO, 21. JAHRHUNDERT. Musikanalytische Vorlage für die Digitalisierung des »Energie-« und »Harmonie-Parameters«;
»Töt erst sein Weib!«, Quartett-Klimax, 2. Akt. Tabelle: S. Klemm.

III.

Mögen Zahlen, Millimeterpapier, Kurven, Tabellen, Diagramme und Editoren in der Oper nun auch partout als sektiererisch gelten, so können solche Umwege sehr wohl zu Hauptstraßen werden, wenn die Hauptstraßen unter dem Druck technischer Neuerungen plötzlich in Sackgassen münden. »Angesichts der schwierigen Weltlage hilft nur eines, den Schwierigkeitsgrad der Kunst zu erhöhen«, sagte einmal Alexander Kluge im Kontext seines Films DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL. Bezogen auf die Oper heißt das, dass eine theoretische Retardation *auch* zugunsten einer Verdichtung geschehen kann. Jede Theorie fordert dazu heraus, immer wieder geprüft zu werden; Theorien neigen zu Abweichungen, je länger ihnen der Beweis durch die Praxis vorenthalten wird, und das ist für die Bühnenarbeit nicht nur irritant, sondern auch äußerst produktiv, insofern nicht nur ein Code erst durch Fehlermeldungen gescheit wird. Bei der Arbeit mit den Neuen Medien scheint es fast, als gelange man erst durch die Lust zum theoretischen Überschuss zu szenischen Lösungen, die notwendig so neu sein müssen wie die Medien, durch sie aufgerufen werden.

Welche Konsequenzen solch ein Bekenntnis zur Hypertrophie hat, sollte man allerdings auch nicht verhehlen. In einem Wort: Detailexplosion. In mehreren: Es geht hier um einen Mehraufwand, der organisatorisch wie künstlerisch einem Glücksschock gleicht, insofern allein die szenische Arbeit am Code mehr Zeit in

Anspruch nimmt, als einer landläufigen Opernproduktion für alle Proben zugestanden wird. Kaum war unsere in Datenwerte zergliederte Beethoven-Partitur in den Rechner eingespeist, musste dort *jede* punktuelle Information in Bezug auf das visuelle Gesamtergebnis kontrolliert werden. Es stellte sich heraus, dass nicht jeder Wert, der rechnerisch präzise schien, dies auch szenisch war – auch digital geht fast nichts automatisch – die Steuerung von Bewegungen ist keinesfalls dasselbe wie der *Eindruck*, den diese Bewegungen hinterlassen. Jedes Bild besitzt eine natürliche Trägheit gegenüber seiner Datengrundlage, und jede Übersetzungsfunktion ruft Verschleifungen hervor. Jedes unserer Bilder musste im Verhältnis zum Code also auf seine Passgenauigkeit hin überprüft werden. Ausschlaggebend war demnach nicht, ob das Regieteam für Sek. 1154 in der 3. Szene des 2. Akts den Wert 3,86 für Florestans Energieparameter analysiert hatte, ausschlaggebend war, ob man in der Aufführung den Wert 3,86 *szenisch* wiedererkennen konnte in Proportion zu seinen Nachbarwerten. Das bedeutet, und es ist dies der überwältigende Eindruck der Handarbeit, der sich diesem FIDELIO eingeprägt hat: Kein einziger Datenwert war per se verbindlich. Verbindlich wurde er erst, sobald er mit anderen Werten innerhalb eines dynamischen Gleichgewichts Sinn erzeugte. Der Code mag von vornherein ein Korsett sein, technisch, »nackt« und »unzweideutig« (Bentley: 37). Aber auch er kann zu einem Gewebe werden, das durch eine gewisse Handwärme schmiegsam wird.

Ein Widerspruch war es deshalb nur dem Anschein nach, aber je kleinteiliger wir das Datenmaterial behandelten, je eher man bereit war, es vom Sekunden – in den Zehntelsekundenbereich herabzustufen, um es dort dramaturgisch nachzujustieren, je stärker wir die musikalische Grundlage fragmentierten, desto dichter kamen wir heran an die Fragen der Interpretation, desto flüssiger wurden die visuellen Symbole, desto eher konnte sich das Werk als Einheit präsentieren. Dank der Zahlendichte, die unser theoretisches Bezugssystem einforderte, konnte die Codierung der FIDELIO-Partitur immer nur in einem Bereich ungenau werden, den man anderswo als übergenu bezeichnen würde. Das aber meint, dass die Praxis überall dort in die Theorie zurückschwingt, wo sie sich jenen disziplinären Selbstbefragungen aussetzt, die einem vermeintlich die meiste Zeit stehlen. Je detaillierter das Handwerk, desto größer der Fragedruck. Florian Waldvogel sagte einmal ganz richtig: »Kunst und Theorie sind meinem Verständnis nach beides Praxisformen« (24). Albrecht Puhlmann hat dies auf die Zielgerade gebracht: »Oper [ist] selber theoriefähig« (»Dialog: Musiktheater«: 129). Ich würde das Rezept um einen einzigen Nebensatz ergänzen wollen: Ja, theoriefähig – weil sie uns zur Praxis verführt.

Literatur

- Bentley, Peter J. (2003): »Der Sinn des Code«. In: Gerfried Stocker/Christine Schöpf (Hg.): *Code – The Language Of Our Time. Code = Law Code = Art Code = Life. Ars Electronica 2003*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 33-39.
- »Dialog: Musiktheater« (O.J. [2004]): »Gespräch zwischen Sieghart Döhring, Albrecht Puhlmann und Clemens Risi«. In: Hajo Kurzenberger/Annemarie Matzke (Hg.): *TheorieTheaterPraxis*. O.O. [Berlin]: Theater der Zeit, S. 128-134.
- Dombois, Johanna (2006): »Scheinschwangerschaften. Neue Technologien im klassischen Musiktheater – Nahaufnahmen«. In: *Lettre International, Frühjahr 2006*, (no 72), S. 86-91. Wiederabdruck in: Deutsche Oper am Rhein (Hg.): *50 Jahre*

- Musik-Theater. DOR – Deutsche Oper am Rhein 1956-2006*. O.O. [Köln]: DuMont, S. 184-195.
- Dombois, Johanna (2007): »Musikstrom. Inszenieren mit Neuen Medien am Beispiel ›Fidelio‹«. In: *Musik & Ästhetik*, 11, (no 41), S. 91-107.
- Dombois, Johanna (2008): »Master Voices: Opernstimmen im Virtuellen Raum. ›Fidelio, 21. Jahrhundert‹«. In: Doris Kolesch/Vito Pinto/Jenny Schrödl (Hg.): *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld: transcript 2008 [im Druck].
- Lischka, Gerhard Johann/ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (Hg.) (2006): *art_clips .ch .at .de – 90 Kurzvideos aus der Schweiz, Österreich, Deutschland*. O.O. [Karlsruhe und Ostfildern-Ruit]: ZKM digital arts edition, Hatje Cantz.
- Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloss Wahn (Hg.) (2008): *cOmPutER. ›Wo mein Fidelio Frieden fand‹. Fotografien, Skizzen und Modelle in Wahn von Johanna Dombois – ›Fidelio, 21. Jahrhundert‹ in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Schloss Wahn*. [Ausstellung zum Anlass der Archivierung vom 18.02.-24.04.2008]. Köln.
- Waldvogel, Florian (2006): »Who Needs Words When You got Arts. 31«. In: *Das Magazin des Instituts für Theorie der Gestaltung und Kunst*, Dezember 2006, (no 08/09), S. 23-30.

