

LMU München

Forschungsseminar *Münchner Biennale 2016*

Prof. Dr. David Roesner

**Ist es überhaupt möglich,
ein Werk zu schaffen,
welches von nichts anderem handelt
als von sich selbst?**

—

**Selbstreflexive Strategien in
*if this then that and now what***

Patricia Stainer

Master Theaterwissenschaft

Abstract

Ist es überhaupt möglich, ein Werk zu schaffen, welches von nichts anderem handelt als von sich selbst? Simon Steen-Andersen hat es in seinem Musiktheaterstück *if this then that and now what*, welches im Rahmen der Münchener Biennale 2016 uraufgeführt wurde, auf jeden Fall versucht. Unter dem Stichwort „Selbstreferenzialität 2.0“ kombiniert und komponiert er Musik, Text, Darsteller, Bewegung, Licht und Requisiten derart, dass sie sich alle gegenseitig thematisieren und kommentieren, und sich das Stück folglich stets um sich selbst im Kreis dreht. Dabei kann einem schon etwas schwindlig werden. Aus diesem Grund versucht der vorliegende Artikel, basierend auf einer grundlegenden theoretischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Selbstreflexivität, die zahllosen Wiederholungen, Endlosschleifen und multimediale Bezüge auf sich selbst im Stück herauszufiltern, zu analysieren und somit nachvollziehbar zu machen.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung und Hintergrund.....	1
2	Theorie zur Selbstreferenz und Analyse von <i>itttanw</i>	3
2.1	Theoretische Grundlagen der (literarischen) Selbstreflexivität.....	3
2.2	Analyse von <i>if this then that and now what</i>	6
2.2.1	„Ouverture“	6
2.2.2	Anfangsschwierigkeiten	7
2.2.3	Hintergrund und Neid	8
2.2.4	Repräsentation.....	8
2.2.5	Bewegung.....	9
2.2.6	Vakuum	10
2.2.7	Das Buch.....	11
2.2.8	Selbstreferenz und Disposition des Vortrags.....	12
2.2.9	Gesang.....	13
2.2.10	Die Beschreibung.....	14
2.2.11	Multimediale Selbstreferenz.....	14
2.2.12	Die autoprozessuelle Selbstreferenz 1.....	15
2.2.13	Geschichte	16
2.2.14	Die autoprozessuelle Selbstreferenz 2.....	16
2.2.15	Im Fall	17
2.2.16	Schlußmonolog.....	17
2.3	Ergebnisse der Analyse.....	20
3	Fazit	22
	Literatur- und Quellenverzeichnis.....	23

1 Einleitung und Hintergrund

if this then that and now what, kurz *itttanw*, mit Komposition, Text, Regie und Bühnenbild von Simon Steen-Andersen ist ein Musiktheaterstück, das sich ständig in Schleifen um sich selbst dreht. Ob man es als Zuschauer auf sich wirken lässt oder es im Rahmen eines wissenschaftlichen Artikels gründlich analysiert und interpretiert – man muss aufpassen, dass man sich nicht in den schnellen Wechseln, ständigen Wiederholungen und unendlichen Loops verliert.

itttanw wurde für 18 Musiker und vier Schauspieler geschrieben und in der aus dem Dänischen ins Deutsche übersetzten Fassung von Peter Urban-Halle am 28. Mai 2016 im Rahmen der Münchener Biennale 2016, dem alle zwei Jahre stattfindenden Festival für neues Musiktheater in München, uraufgeführt. Das Stück bewegt sich zwischen Theater, Lecture Performance, Konzert, Lichtinszenierung und Installation und versucht dabei, dies alles gleichzeitig zu sein. Denn Steen-Andersen verbindet musikalisches und akustisches Material so mit visuellen Elementen, dass daraus Kompositionen entstehen, in denen Bilder, Bewegungen und Gesten genauso wichtig sind wie die Musik. Auf diese Weise entsteht eine große Vielschichtigkeit und der Akt des Musizierens ist dabei Teil des kompositorischen Denkens, wenn beispielsweise aus den choreographisch komponierten Bewegungen der Musiker eine musikalische Struktur entsteht. Dem Autor selbst zufolge möchte er in *itttanw* in einem großen szenischen Format die Verbindung zwischen Klang und Vision erforschen (Münchener Biennale 2016a: 62f.). Und das, was sich da zwischen all den Ebenen (Musik, Musiker, Schauspieler, Licht, Bewegung, Text etc.) abspielt, bezeichnet er selbst als „Selbstreferenzialität 2.0“. Für ihn ist die Selbstbezüglichkeit des Prozesses zentral und folglich reflektiert und beinhaltet *itttanw* seinen eigenen Entstehungsprozess (Münchener Biennale 2016b).

Basierend auf einer gründlichen Auseinandersetzung mit den theoretischen Grundlagen zur (literarischen) Selbstreflexivität werde ich in diesem Artikel die selbstreflexiven Strategien in *itttanw* analysieren. Im Theorieteil beleuchte ich auch insbesondere die Grundlagen der Intertextualität, da es in *itttanw* ganz explizit darum geht wie ein Text entsteht und sie somit eine wichtige Basis für die Analyse darstellen. Die anschließende Analyse von *itttanw* stützt sich in erster Linie auf das Textbuch von Simon Steen-Andersen in der deutschen Version nach Peter Urban-Halle. Die Partitur des Werks ist als Ansicht-PDF auf der Website des *Edition S* Verlags einsehbar und wird

ebenfalls bei der Analyse herangezogen. Außerdem kann ich, die Verfasserin, mich auf den Besuch der Vorstellung von *itttanw* am 30.05.2016 im Rahmen der Münchener Biennale stützen.¹

Der Text von *itttanw* wurde vom Autor selbst in 16 Sinnabschnitte gegliedert, gekennzeichnet durch Zwischenüberschriften, die auf der Bühne aber nicht gesprochen wurden, sondern nur im Textbuch zu finden sind. Es erscheint sinnvoll, den Text basierend auf der von ihm vorgegebenen Einteilung Abschnitt für Abschnitt zu analysieren, da in jedem neuen Abschnitt ein neues Phänomen der Selbstreferenzialität behandelt wird. Die Analyse werde ich sehr ausführlich durchführen und mich auch mit vielen Kleinigkeiten beschäftigen, da es in der Machart von *itttanw* liegt, bis ins kleinste Detail durchkomponiert zu sein, und auch die kleinsten musikalischen Einwüfe, die kürzesten Handlungen etc. erfüllen eine wichtige Funktion und fügen sich zum ganzen Werk zusammen. Ich werde versuchen, die wichtigsten Muster herauszuarbeiten, wenn auch nicht alle kleinsten Sinneinheiten aufgezählt oder gar genau analysiert werden können, da dies den Rahmen dieses Artikel um ein Vielfaches sprengen würde. Die Fragestellung für die Analyse lautet: Welche selbstreflexiven Strategien werden in *if this then that and now what* verwendet, auf welchen Ebenen sind sie zu finden und wie sind die verschiedenen Ebenen miteinander verknüpft?

¹ Die Videodokumentation von *itttanw* war zum Zeitpunkt der Erstellung dieses Artikels leider noch nicht verfügbar.

2 Theorie zur Selbstreferenz und Analyse von *ittanw*

2.1 Theoretische Grundlagen der (literarischen) Selbstreflexivität

‚Selbstreflexivität‘, auch ‚Autoreflexivität‘, ‚Selbstbezüglichkeit‘, ‚Selbstreferenzialität‘ oder ‚Selbstreferenz‘ genannt, ist ein Fachbegriff aus der Literaturwissenschaft und beschreibt, wie ein Text, Satz, Symbol oder eine Idee, Aussage oder Geschichte sich auf sich selbst bezieht. Das Phänomen ist in allen literarischen Gattungen zu finden. Man kann argumentieren, dass Selbstreflexivität sich in der strukturellen Dimension eines jeden literarischen Textes in jeder Epoche finden lässt, da die spezifischen, vom Autor gewählten literarischen Formate und Strukturen (z.B. Erzählperspektive, Aufbau, Wortschatz, ggf. Metrik, Strophenform, Akteinteilung usw.) den Text immer in eine bestimmte literarische Tradition stellen, an die er sich eher halten oder mit der er eher brechen kann (Dauner 2009: 16).

Diese Beobachtung ist eng mit dem Begriff der ‚Intertextualität‘ verknüpft: Laut Michail Bachtin sind in einer Äußerung, ja auch nur in einem einzelnen Wort immer mehrere Stimmen zu hören, im Roman z.B. durch das dialogische Verhältnis zwischen Autor und Held (Bind 2014: 13ff.). Bachtin zielt bei seinem Konzept der Dialogizität auf den Dialog der Stimmen innerhalb eines einzelnen Textes ab, der die Gesamtheit der „sozioideologischen Stimmen der Epoche“ bündelt; für ihn ist der Bezug einer jeglichen sprachlichen Äußerung zum aktuellen Diskurs der Zeit entscheidend (Bachtin 1979: 290). Der Begriff ‚Intertextualität‘ wurde schließlich 1967 auf Bachtins Theorien aufbauend von Julia Kristeva eingeführt und seither von verschiedenen Autoren unterschiedlich verwendet (Bind 2014: 10). Grundsätzlich steht fest, dass sich „[k]ein literarischer Text [...] aus dem Nichts [manifestiert]“ (Berndt & Tonger-Erk 2013: 7). Intertextualität bezeichnet im Allgemeinen „das, was sich *zwischen* Texten abspielt, d.h. den Bezug von Texten auf andere Texte“ (Broich & Pfister 1985: IX, Hervorhebung im Original). „Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes“ (Kristeva 1972: 348). Für Kristeva steht die Kommunikation von Texten im Vordergrund (Bind 2014: 21ff.): „[D]as ‚literarische Wort‘ [ist...] nicht ein feststehender Sinn [...], sondern eine Überlagerung von Text-Ebenen, ein Dialog verschiedener Schreibweisen: der des Schriftstellers, der des Adressaten [...], der des gegenwärtigen oder vorangegangenen Kontextes“ (Kristeva 1972: 346).

Selbstreflexivität gibt es nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Bildenden Kunst, der Musik, dem Tanz, im Grunde in jeder Kunstform, denn jedes Kunstwerk stellt sich in oder gegen eine vorherrschende Tradition sowie einen sozial-historischen Kontext, und bestätigt oder

dehnt so potentiell die Grenzen und Definitionen darüber aus, was überhaupt ein Kunstwerk ist (Nöth 2007a: 6f.).

Neben der impliziten Selbstreflexivität von literarischen Texten, die sich nur dadurch manifestiert, inwieweit ein Text Gattungsnormen und -erwartungen erfüllt oder nicht, gibt es aber auch eine Reihe an sprachlichen Mitteln, mit denen ein Text sich explizit auf sich selbst beziehen kann: Eine Möglichkeit ist das Selbstzitat, wenn eine Geschichte (o.Ä.) sich selbst als Geschichte (o.Ä.) bezeichnet und sich beispielsweise selber in einen literarischen Kontext einordnet (Dauner 2009: 17ff.). Auch Paradoxien sind eine Form der Selbstreferenz (Nöth 2007b: 75). Weitere selbstreferenzielle Mittel sind Wiederholungen (wenn ein Text einen Satz wiederholt, bezieht er sich unweigerlich auf sich selbst; in der Musik sind hier insbesondere Loops zu nennen, d.h. Sequenzen die unverändert und beliebig oft wiederholt werden) oder Spiegelungen (auf der Bühne können tatsächliche Spiegel eingesetzt werden, oder auch Projektionen, oder Darsteller können sich gegenseitig spiegeln, d.h. nachahmen) (Nöth 2007a: 3ff.).

Eine Möglichkeit der Selbstreflexion, die bei Dramen bzw. Theatertexten häufig verwendet wird, ist das sog. Spiel im Spiel, bei dem die Theatersituation verdoppelt wird, indem innerhalb des aufgeführten Stückes ein weiteres Stück aufgeführt wird und einige Figuren so selbst zu Zuschauern werden. Des Weiteren gibt es den Typus des ‚Metadramas‘, wenn ein Theaterstück über das Theater selbst reflektiert (das Spiel im Spiel ist eine begrenzte Variante des Metadramas), indem es sich z.B. mit den institutionellen Aspekten von Theater auseinandersetzt, den Autor selbst auf die Bühne bringt, die Sehgewohnheiten des Publikums thematisiert etc. (Schößler 2012: 37, 73ff.). ‚Metatheater‘ (von gr. *metá*: zwischen, nach, hinter; wird i.d.R. synonym zu ‚Metadrama‘ verwendet) meint allgemein alle Formen und Verfahren dramatischer und theatraler (d.h. den dramatischen Text bzw. die szenische Umsetzung betreffende) Selbstreflexivität, Selbstreferentialität und Selbstbewusstheit. Im Metatheater wird die Grenze zwischen Realität und Fiktion/Illusion definiert, erkundet, mit Hilfe von Illusionsbrüchen oder Desillusionierung aufgelöst etc. Von Dramen, die nur vereinzelte metatheatrale Momente aufweisen, bis zu Stücken, die gesamt (also in Titel, Figuren, dargestellter Handlung usw.) als Metatheater angelegt sind, ist alles möglich. Metatheatrale Selbstreflexivität kann sich auf alle Bedeutungsträger von Drama und Theater beziehen und sich mit deren Traditionen und Konventionen auseinandersetzen. Der Fokus liegt u.a. häufig auf dem Autor bzw. der Entstehung eines Bühnentextes, anderen an einer Inszenierung beteiligten Personen wie dem Regisseur, Schauspielern oder insbesondere auch den Zuschauern, dem Aufführungsort mit allen seinen Räumlichkeiten, dem Vorgang der Erstellung und des Probens einer Inszenierung,

oder speziellen Angaben zu Mimik, Gestik, Bewegungsabläufen oder Artikulation. Auch im Kontext des Metatheaters ist die Intertextualität zu nennen, da Metatheater die Schnittstelle von Einzeltextreferenz und Systemreferenz darstellt; betroffen sind Bezüge zu anderen Bühnenwerken sowie zu übergeordneten dramatischen und theatralen Regelsystemen wie z.B. Gattungskonventionen, Epochenmerkmalen oder Inszenierungsstilen. Das intertextuell angelegte Metatheater kann sich des Weiteren auf jeden anderen Primär- oder Sekundärtext beziehen, wodurch das Theater zum Ort von Textverarbeitung wird (Schultze 2014: 210f.). Selbstreferenzialität wird häufig als Merkmal von postmodernen Texten aufgefasst, auch wenn die Tradition von beispielsweise Spiel im Spiel schon viel weiter zurückreicht (Nöth 2007a: 3f.).

Metadramen lassen sich in sechs typologische Muster einteilen, wobei die Einteilung nicht ganz trennscharf ist und es zu Überschneidungen kommt: 1) Thematisches Metadrama: das Theater selbst ist Schauplatz für Theater, 2) Fiktionales Metadrama: Potenzierung der Fiktion, 3) Episierendes Metadrama: Die Kommentierung der Fiktion, 4) Diskursives Metadrama: Sprachliche Formen werden zur dramatischen Selbstbewusstheit benutzt, 5) Figurales Metadrama: Reflexion der dramatischen Rolle, wenn ein Charakter sich beispielsweise bewusst ist, dass er ein Charakter in einem Theaterstück ist, und 6) Adaptives Metadrama: Die zitierte Fiktion (Vieweg-Marks 1989: 19ff.). Laut Nöth (2007a: 5) kann Metafiktion, d.h. ein Text, der explizite Reflexionen über diesen Text (also sich selbst) vermittelt, einen höheren Grad an Selbstreferenzialität an den Tag legen als Intertextualität, da intertextuelle Referenzen zwar auch Referenzialität zu Texten beinhalten, aber diese Referenzen beziehen sich auf *andere* Texte, nicht auf denselben.

2.2 Analyse von *if this then that and now what*

2.2.1 „Ouverture“

Zu Beginn wird auf einem Bildschirm über der Bühne ein Satz eingetippt, immer wieder gelöscht und in leicht abgeänderter Fassung erneut eingetippt, wobei er immer länger wird. Der Satz, der letztlich stehen bleibt, lautet: „Seit Ewigkeiten hatte ich den Plan, ein Buch zu schreiben, das mit diesem Satz anfangen sollte. Das einzige Problem war nur: Wie sollte es danach weitergehen?“. Bereits der Anfang des Stückes befasst sich also ganz ausdrücklich mit der Entstehung eines Werkes, jedoch der eines Buches, was ja auf den ersten Blick nichts mit Musiktheater zu tun hat. Der *Anfang* des Werkes befasst sich zudem konkret mit dem *Anfang* eines Werkes und ist damit gleich höchst selbstreferentiell – und wie sich später herausstellen wird, handelt es sich um ein und dasselbe Werk, denn das Werk, das beschrieben wird, ist auch das Werk, das gerade aufgeführt wird. Gleichzeitig wird auch die Frage aufgeworfen, wer das „Ich“ ist, das sich an die Zuschauer wendet.

Auf der dunklen Bühne sitzen währenddessen bereits alle Musiker an ihren Plätzen; sie sind also nicht im Orchestergraben o.Ä. versteckt, sondern sie und ihre Bewegungen und damit der Akt des Musizierens sind während des gesamten Stückes deutlich sichtbar.

Des Weiteren sind zwischen dem Eintippen der insgesamt acht ‚Buchanfänge‘ auf dem Bildschirm verschiedene Aktionen auf der schwach beleuchteten Bühne zu sehen: Zu Beginn öffnet ein Arm mehrmals eine Tür in der linken (vom Publikum aus gesehen) Bühnenwand und schließt sie wieder; der Raum hinter der Tür ist hell erleuchtet. Irgendwann tritt ein großer junger Mann im Anzug mit geschneigelten Haaren aus der Tür und tritt ein paar Schritte auf die Bühne und geht dann wieder rückwärts hinaus. Irgendwann geht er schließlich in großen Schritten über die ganze Bühne, von einem ihm folgenden Verfolger-Spot angeleuchtet, und verlässt sie wieder durch eine identische Tür in der rechten Bühnenwand; während er über die Bühne geht, begleitet ein Schlagwerker jeden seiner Schritte mit einem bestimmten Geräusch, das das tatsächliche Schrittgeräusch nachahmt und so verstärkt.² Bald darauf geht der Mann wieder von links nach rechts über die Bühne; dies wiederholt sich mehrmals, bis irgendwann in dem Moment, in dem der Mann die rechte Tür schließt, die linke gleichzeitig wieder aufgeht und wieder ein großer junger Mann im Anzug mit geschneigelten Haaren heraustritt und dem Publikum schlagartig klar wird, dass sie nicht immer denselben, sondern verschiedene Darsteller gesehen haben. Im Laufe des

² Auch das Geräusch der Tür wird von einem Percussionisten erzeugt. Aus der Partitur ist deutlich ersichtlich, dass alles, die Bewegungen des Mannes, die Geräusche der Schlagwerker, das Licht etc. ganz exakt getaktet sind, nicht nur in der Anfangssequenz, sondern im gesamten Stück (Steen-Andersen 2016b: 6ff.).

Stückes stellt sich heraus, dass es insgesamt vier junge Männer in Anzügen sind, die durch die Türen gehen, manchmal auch rückwärts, manchmal auch eine Leiter erklimmen und in eine Dachklappe hinauf steigen, immer begleitet vom charakteristischen Schrittgeräusch des Percussionisten. Außerdem steht in der Mitte der Bühne ein Spiegelkasten, in dem sich ein Stuhl befindet. Auf diesem Stuhl sitzt des Öfteren einer der Darsteller und liest ein Buch und knippt mit Hilfe einer Schnur das Licht im Kasten an – wodurch er sichtbar wird – und wieder aus – wodurch er verschwindet (Steen-Andersen 2016a: 2).

Gleich zu Beginn verwendet das Stück also (theatrale) Mittel der Selbstreferenzialität, die im weiteren Stück fortgeführt werden. Am wichtigsten sind die ständige Wiederholung von Bewegungsabläufen mit kleineren und größeren Variationen sowie die Verknüpfung von verschiedenen Ebenen wie Bewegung, Geräusch und Licht, z.B. wenn die Männer vom Lichtspot und Percussionisten begleitet über die Bühne gehen.

2.2.2 Anfangsschwierigkeiten

Nun tritt einer der Darsteller (Mann 1) auf ein Podium mit Mikrofon rechts neben dem Orchester und beginnt, direkt an das Publikum gewandt zu sprechen. Er wiederholt zunächst den Satz, der zuletzt auf dem Bildschirm stehen geblieben ist – er spricht also aus der ich-Perspektive. Er erzählt, wie ‚er‘ zehn Jahre lang an diesem einen Satz herumgebastelt hat; er hat sogar einen Katalog mit sämtlichen möglichen Varianten angelegt und diese anhand von formalisierten Kriterien bewertet und wollte schon ein Metasystem entwickeln, um damit dann die geeignetsten Kriterien zu entwickeln. Nichts in diesem Prozess blieb also unhinterfragt und unreflektiert. Nachdem er den perfekten Anfang gefunden hatte, war eben das Problem, wie das Buch weiter gehen sollte – denn der Anfang wäre ja gar kein Anfang, wenn danach nichts folgen würde. Dann spricht Mann 1 direkt das Publikum an: „Dies alles vorausgeschickt, muss die Tatsache, dass ich hier zu Ihnen spreche, natürlich bedeuten, dass ich irgendwann das Problem gelöst und eine Fortsetzung gefunden habe. Zumindest wenn wir annehmen, dass das, was ich gerade sage, ein Teil des Textes ist und nicht nur eine Anekdote über seinen Anfang“. Er weist also konkret darauf hin, dass er gerade mit dem Publikum spricht, in Zuge dessen er mit dem Publikum spricht. Des Weiteren deutet er an, dass das ‚Buch‘, das ‚er‘ schreiben wollte oder geschrieben hat, der Text sein könnte, den er gerade vorgelesen hat (Steen-Andersen 2016a: 2f.). Mann 1 unterbricht seinen Vortrag immer wieder, um kurze (ein bis drei Töne lange) Musikeinwürfe des Orchesters zu dirigieren (Steen-Andersen 2016b: 24ff.). Weitere im Stück verwendete Mittel der Selbstreferenz sind also das Sprechen über

den Text, der gerade vorgetragen wird sowie das Hinweisen auf Vorgänge, die gerade ablaufen. Des Weiteren fallen die häufigen, kurzen, unvermittelten musikalischen Einwüfe sowie die schnellen Wechsel zwischen kurzen Sequenzen aus Sprechen, Musik und Bewegung auf. Das Über-die-Bühne-Gehen und das Licht-im-Spiegelkasten-Anknipsen sowie weitere Bewegungsmuster werden im Laufe des Stückes nämlich immer wieder wiederholt und eingeschoben.

2.2.3 Hintergrund und Neid

Nun erläutert Mann 1, dass seine Schwierigkeiten beim Schreiben daher kämen, dass ‚er‘ gar kein Schriftsteller sei, sondern: „Ich bin Komponist“. Dabei stellt sich unweigerlich die Frage, ob er mit ‚Ich‘ sich selbst, also den Schauspieler als Person, meint, oder ob er als Autor und Komponist des Werkes Simon Steen-Andersen spricht, oder ob er eine fiktive Figur spielt, die Komponist ist; so entsteht ein Schwebezustand zwischen Schauspieler, Autor und Figur. Mann 1 sinniert dann darüber wie Musik im Vergleich zu Dramatik und Choreographie nicht greifbar ist und ein Ton frei in der Luft schweben kann, unbeschwert von einer konkreten Bedeutung, und trotzdem voller Sinn erscheinen kann (Steen-Andersen 2016a: 3f.).

2.2.4 Repräsentation

Dann kontempliert Mann 1 ein grundsätzliches Problem im Theater, nämlich das Verhältnis vom Schauspieler als Privatperson und seiner fiktiven Rolle. Er behauptet, dass die Rollenverkörperung durch einen Schauspieler dann „noch künstlicher und inszenierter [wirkt], wenn sich die Charaktere an der Wirklichkeit orientieren oder sie in ein realistisches Setting versetzt werden sollen – zum Beispiel, wenn ein Stück mit einem Dirigenten beginnt, der vor einem Konzert von seinem Podest aus eine Konzerteinführung hält, so wie ich das selbst gerade mache“. Er beschreibt also genau die Situation, die gerade stattfindet. Im Anschluss dirigiert er eine Sarabande des Orchesters und sagt darüber:

„Trotz dieser schönen Musik, deren Echtheit niemand bezweifeln kann, wirkt unser Setting heute Abend selbstverständlich besonders künstlich, wie ich hier jetzt darüber spreche. Aber da ich darauf hinweise, dass das Ganze künstlich wirkt, füge ich der Situation paradoxerweise etwas Echtes hinzu: Indem ich die Künstlichkeit herausstelle, richte ich den Fokus seltsamerweise auf mich als wirkliche Person, auf meine echtes Ich hinter der Rolle [... Ich möchte noch gern] darauf hinweisen, dass

meine Rolle heute Abend nicht mit meiner Privatperson verwechselt werden darf [...] Denn ich habe ja offenkundig nur den Text auswendig gelernt, der mir vorgelegt wurde. Natürlich habe ich nicht den Einfall gehabt, dass ich dies alles sagen soll. Oder dass ich jetzt sagen soll, dass ich XXX zum Frühstück bekam, was ich nun tatsächlich bekommen habe [... Ich sage] den Text nur so auf, wie er mir gegeben wurde. Und egal, was ich als Privatperson davon halte, muss ich jetzt so tun, als fände ich die ganze Situation ziemlich peinlich und ungeschickt. Was sie recht eigentlich ja auch ist. Finde ich. Oder, so steht es jedenfalls im Text, dass ich das finde“.

Plötzlich ist das ‚Ich‘, das spricht, nicht mehr die Figur des Komponisten, sondern der Darsteller als Privatperson, der den Akt des Schauspielens und damit der Repräsentation dekonstruiert, indem er darüber spricht, was jeder Schauspieler tut: Er trägt einen auswendig gelernten fremden Text vor. Und im Falle des Schauspielers von Mann 1 ist der auswendig gelernte fremde Text eben genau dieser Text darüber, wie er den auswendig gelernten fremden Text vorträgt. Und er bezieht sich auch auf das Schauspielern: Er weist explizit darauf hin, dass im Text steht, er finde die Situation gerade peinlich, also tut er so, als wäre sie ihm peinlich, egal was er als Privatperson davon denkt. Zwischen Schauspieler und Figur wird also die Selbstreflexion geschaltet, denn jeder Schauspieler muss Gefühle so spielen, wie sie ihm vorgegeben wurden, egal was er privat davon hält, aber in dieser speziellen Szene reflektiert er explizit über diesen Umstand. Er weist darauf hin, dass es egal ist, was er als Privatperson von dem Ganzen denkt – so spricht er scheinbar als Privatperson – aber gleichzeitig ist genau dieser Text ihm und damit seiner Rolle vom Autor vorgegeben worden. Hier verwendet das Stück also Mittel des figuralen Metatheater, denn er erkennt sich selbst als Schauspieler und reflektiert darüber, was es konkret bedeutet, eine Rolle vorgeschrieben zu bekommen. Gleichzeitig setzt Steen-Andersen hier Mittel des episorischen Metatheaters ein, da die Darsteller die Fiktion, die durch sie auf der Bühne stattfindet, direkt kommentieren.

Dann dirigiert Mann 1 wieder das Orchester und weist darauf hin, dass die Musiker und ihr Vollzug des Musizierens hundertprozentig echt sind, denn die Musiker, im Gegensatz zu ihm, tun nicht so ‚Als ob‘, sondern erzeugen mit ihren Bewegungen tatsächlich die zu hörende Musik (Steen-Andersen 2016a: 4f.)

2.2.5 Bewegung

Nun spricht Mann 1 darüber, dass es nicht nur im Ballett Bewegung in der Musik gebe, sondern auch noch auf andere Weise, z.B. durch die, meist nicht bewusst beachteten, physischen Bewe-

gungen der Musiker, wobei der wesentliche Unterschied zu den Bewegungen von Tänzern darin bestehe, dass die Bewegungen der Musiker motiviert sind, da sie unabdingbar für die Produktion von Klang sind. Mann 1 argumentiert des Weiteren, dass auch der Gang eines Musikers über die Bühne im Nachhinein motiviert wirken kann, wenn dieser auf diese Weise zu seinem Instrument gelangt – und während er dies sagt, geht tatsächlich ein Musiker über die Bühne zu einem Instrument und benutzt dieses. Hier spricht er zum ersten Mal über einen hypothetischen Vorgang, der aber gleichzeitig genauso zu sehen ist, um damit ein wahrnehmungspsychologisches Phänomen zu zeigen und seine These zu beweisen. Dieses Prinzip wird im weiteren Stückverlauf oft angewendet.

Dann tritt ein zweiter Darsteller auf ein Podium identisch zu dem des Mannes 1 auf der linken vorderen Bühne und beginnt über Schall als Bewegung der Luft und damit als physikalisches Phänomen zu sprechen. Hier fällt auf, wie geschickt die Überleitungen von einem Thema ins nächste gestaltet sind – unmittelbar davor ging es um die Bewegungen der Musiker, die Musik und damit Schall erzeugen, jetzt geht es um Schall als Bewegung. Er beschreibt, wie Schall Luftpartikel in einer Kettenreaktion in Bewegung setzt wie beim Fall von Dominosteinen. Daraufhin wird eine Reihe großer Dominosteine auf der Bühne angestoßen, die nacheinander umfallen. Wie sich später herausstellt, können die Dominosteine mit Hilfe einer Schnur wieder aufgestellt werden und der Vorgang ihres Umstoßens wird im Verlauf des Stückes immer wieder wiederholt. Mann 2 weist auch darauf hin, dass Schall, im Gegensatz zu Licht, nicht im Vakuum existieren kann, da es dort keine Luftpartikel zum Anstoßen gibt (Steen-Andersen 2016a: 5f.).

2.2.6 Vakuum

Mann 2 spricht nun auch aus der ‚Ich‘-Perspektive und tut dabei so, als hätte er die Dinge gesagt, die eigentlich Mann 1 gesagt hat, also als wären sie ein und dieselbe Person/Figur. Er erinnert das Publikum daran, dass, als ‚er‘ vor fünf Minuten über seine Skepsis gegenüber Ballett gesprochen hat, das Orchester seine Ausführungen mit undefinierter, dissonanter Musik (eher Klangkulissee) unterlegt hatte und sagt, dass wir die absolute Stille, die jetzt vom Orchester ausgeht, auch als Teil der Musik erleben, weil wir sie explizit bemerken und weil sie den ‚Vakuum-Effekt‘ verdeutlicht. Denn angenommen, Bühne und Zuschauerraum befänden sich in diesem Moment in einem Vakuum, so wäre eben keine Musik, sondern nur absolute Stille zu hören. Die Vorgänge auf der Bühne unterstreichen und verdeutlichen also wieder, was im Text gesagt wird. Des Weiteren nimmt Mann 2 erstmals Bezug auf etwas, was deutlich früher im Stück passiert ist, nämlich den dissonanten Musikeinwurf des Orchesters von vor fünf Minuten, den das Publikum zu jenem Zeitpunkt

wohl versucht hat, zu dem Text in einen Sinnzusammenhang zu setzen, der in jenem Moment gesprochen wurde. Der Musikeinwurf hätte also (laut Mann 2) beispielsweise als musikalischer Ausdruck für das Unbehagen des Sprechers gegenüber dem Ballett gedeutet werden können. Doch jetzt im Nachhinein erhält er durch die nun eingetretene Stille des Orchesters und durch die Worte von Mann 2 eine ganz neue Bedeutung. Auch dieses Prinzip, dass auf etwas bereits Zurückliegendes Bezug genommen wird und es im Nachhinein einen neuen Sinn erhält, wird im Stück noch öfter umgesetzt.

Dann spricht wieder Mann 1 und sagt: „Wie so viele Geschichten, fängt auch diese Geschichte damit an zu erzählen, sie sei eine Geschichte. Dies ist nämlich die Geschichte einer Geschichte. Und eine ganz besondere Geschichte wohlgermerkt; es ist nämlich die Geschichte genau dieser Geschichte“. Mann 1 bezieht sich also wieder auf den Anfang des Stückes und den Beginn seiner Ausführungen zum Finden des richtigen Anfangs. Er bestätigt auch endgültig, dass die gerade aufgeführte Geschichte nicht nur selbstreflexiv ist im Sinne, dass sie sich selbst als Geschichte erkennt oder die Entstehung einer Geschichte thematisiert, sondern noch einen ganzen Schritt weiter geht und ihre eigene Entstehung behandelt (Steen-Andersen 2016a: 6f.).

2.2.7 Das Buch

Mann 2 erzählt weiterhin von ‚seinem‘ Buch – immer ist noch nicht ganz klar, warum das Ganze jetzt letztlich ein Musiktheaterstück geworden ist. Er weist darauf hin, dass die „scharfen, unvermittelten Schnitte und Einschübe“ zu ‚seinen‘ Lieblingselementen in ‚seiner‘ Musik zählen. Er spielt damit auf die schnellen Wechsel im Bühnengeschehen des gerade ablaufenden Stückes an: kürzere und längere Redepassagen werden immer wieder durch Musikeinschübe unterbrochen. Des Weiteren läuft immer wieder mal ein Darsteller auf diese oder jene Weise von der linken Tür zur rechten. Auch die Dominosteine fallen öfters um (s. 2.2.5). Besonders sticht eine kurze Handlung hervor, die immer wieder und immer öfter wiederholt wird: Einer der Schauspieler (nicht der, der gerade Redner ist) tritt aus einer der beiden Türen und steigt schnellen Schrittes auf das jeweils unbesetzte Podium und schreit mit einem lauten „Stop!“ das Orchester an und verlässt die Bühne wieder (s. 2.2.12) (Steen-Andersen 2016b: 32ff.).

Wieder reflektiert Mann 2 über die im Stück angewandten Mittel: „Aber das Spannende an der unvermittelten Zusammenstellung ist ja nicht nur der Kontrast, sondern in hohem Maße auch die zusammengesetzten Verläufe, die stellenweise zwischen den zusammengeschnittenen

Materialien entstehen können...“, und wieder wird die Aussage sofort bestätigt, wenn Mann 2 unmittelbar danach von Mann 1 mit einem einzeiligen Einwurf unterbrochen wird und dann Mann 2 wieder weiter spricht und seinen Satz vollendet: „...sofern diese nicht allzu unterschiedlich sind“.

Wenig später nennt Mann 2 die Selbstreferenz nun auch beim Namen und sagt explizit, dass sich ‚sein Buch‘ genau damit befassen will. Ab diesem Punkt reflektiert der Text also nicht nur mehr sich selbst, sondern er sagt auch noch ausdrücklich, dass er sich gerade selbst reflektiert (Steen-Andersen 2016a: 7f.).

2.2.8 Selbstreferenz und Disposition des Vortrags

Nun spricht wieder Mann 1 und erklärt, dass, wenn ein Text anfängt, sich auf sich selbst zu beziehen, „kleine kognitive Loops, Sinn-Schleifen“ entstehen. Er verknüpft dies mit Bildern und Beispielen von Paradoxie und Unendlichkeit, wie die Schlange, die sich selbst in den Schwanz beißt, wie ein Spiegel, der sich selbst unendlich spiegelt, oder wie das „Lügenparadox: alles, was ich sage, ist Lüge“ – dieser Satz ist nämlich wahr und deshalb falsch und ist falsch und deshalb wahr usw. und Mann 1 fühlt sich bei dieser Art der Abstraktheit und Absolutheit an die Musik erinnert. ‚Er‘ wollte ein Buch schreiben, das sich komplett um sich selbst dreht, in dem alles mit allem zusammenhängt und sich kreuz und quer miteinander verbindet. Um dies zu bewerkstelligen, hat ‚er‘ (nun spricht wieder Mann 2) sich zunächst wissenschaftlich mit dem Phänomen der Selbstreferenz auseinandergesetzt, die sich seinen Forschungen nach in vier für sein Projekt relevante Grundtypen einteilen lässt, die nun wie bei einer PowerPoint-Präsentation auf dem Bildschirm zu sehen sind:

1. Die absolute Selbstreferenz
 - ➔ exemplifiziert anhand des Paradoxons und besonders eines sog. ‚Autograms‘
2. Die multimediale Selbstreferenz
 - ➔ exemplifiziert anhand eines Textes, der Musik beschreibt, und des Verhältnisses zwischen Klang und Bewegung
3. Die autoprozessuelle Selbstreferenz
 - ➔ exemplifiziert anhand eines Textes, der dem Phänomen ausgesetzt wird, das er beschreibt
4. Die selbstzerstörende Selbstreferenz
 - ➔ exemplifiziert anhand eines Textes, der seine eigene Prämisse aufhebt

Das restliche Stück behandelt diese vier Typen nun der Reihe nach. Zunächst die absolute Selbstreferenz anhand eines Autograms, d.h. eines selbstbezüglichen Satzes – ein Satz wird beschrieben,

indem die Häufigkeit der in ihm verwendeten Buchstaben aufgezählt wird, was Mann 2 zwar als reinste Form sprachlicher Selbstreferenz bezeichnet, allerdings auch als sinnlos.

Nun die multimediale Selbstreferenz, die auch durch Requisite und Technik verdeutlicht wird, da Mann 1 diesen Teil nicht direkt spricht, sondern ein Radio ans Mikrophon hält, aus dem eine von ihm gesprochene Aufnahme des Textes schallt. Er besagt, dass sich ein Text sehr leicht auf eine darunter liegende Musik beziehen kann, z.B. in einem Vortrag, wie er ihn ja gerade im Grunde auch hält. Er weist jedoch darauf hin, dass alle Anwesenden eine Eintrittskarte für ein Stück „Musiktheater“ gekauft haben; er reflektiert nun also auch über die Umstände und den Rahmen des gerade stattfindenden Theaterabends an sich. Er lamentiert, dass Text und Musik nur selten eine wirklich enge Beziehung zueinander haben (Steen-Andersen 2016a: 8ff.).

2.2.9 Gesang

Mann 2 sagt, die häufigste Verbindung von Text und Musik sei ein Lied, wobei dies in ‚seinen‘ Augen keine starke, sondern eher eine willkürliche Beziehung zwischen Text und Musik sei, obwohl beide aus demselben Mund kommen. Er nimmt auch das Musiktheater allgemein auf die Schippe, wenn er sagt, dass das Singen von Sätzen die Theatersituation noch künstlicher mache, als sie ohnehin schon ist – und bezieht dies auch auf das gerade stattfindende Stück, indem er selbst anfängt, Sätze zu singen. Seine These ist dabei, dass ein gesungenes „Ich liebe dich“ keinen Bezug zwischen Text und Musik herstellt, ein „Ich singe nun“ dagegen einen sehr starken. Um einen wirklich ganz handfesten Bezug zwischen den konkreten Tönen und dem Text, den sie tragen, herzustellen, würde „Quarte aufwärts, dann Se-quenz [sic!]“ oder noch besser „F B D G“, also genau die Bezeichnungen der gesungenen Töne, funktionieren (Steen-Andersen 2016a: 10f.). Spätestens hier tritt das Stück also als diskursives Metadrama auf, da sprachliche Formen explizit zur dramatischen Selbstbewusstheit verwendet werden – wobei der Einsatz dieser Mittel hier noch einen Schritt weiter geht, da sich die Darsteller sie nicht nur einsetzen, sondern sich auch darüber bewusst sind, dass sie sie einsetzen und warum.

Dieser Absatz beschäftigt sich, wie andere im Stück auch, mit dem Verhältnis und Bezug *zwischen* etwas, in diesem Fall zwischen Musik und Text, und seine Lösung für einen starken Bezug ist Selbstreferenz – der Text, der die Musik genau beschreibt. Der Zustand des ‚Dazwischen‘ ist ein ebenfalls immer wiederkehrendes Motiv in diesem Stück.

2.2.10 Die Beschreibung

Mann 1 stellt fest, dass zwischen einer Beschreibung und dem Beschriebenen ein besonderes Band besteht, und lenkt den Blick des Zuschauers auf das mittlere der drei Celli auf der Bühne und den dazugehörenden Cellisten; indem er die Form des Celli beschreibe (es sei mit etwas Fantasie dem menschlichen Körper nachempfunden), entstünde eine Verbindung zwischen ihm und dem Cello. Mann 1 weist den Cellisten dann an, einen tiefen Ton zu spielen (was dieser tut), dann einen hohen, tief, hoch, tief, hoch usw., wodurch eine Art ‚Dialog‘ entstehe und irgendwann nicht mehr klar unterscheidbar sei, wer auf wen reagiert und es keine eindeutige Hierarchie mehr gebe, sondern wieder einen Zustand des ‚Dazwischen‘ (Steen-Andersen 2016a: 11).

In diesem Abschnitt nimmt der Schauspieler mit seinem Text wieder explizit auf andere Bestandteile des Theaterstückes (in diesem Fall ein Instrument und einen Musiker) Bezug und beginnt sogar einen Dialog mit diesen. Er erklärt wieder ein Phänomen (nämlich, dass man nicht eindeutig sagen kann, wer auf wen reagiert) und dieses wird gleichzeitig durch Handlungen illustriert.

2.2.11 Multimediale Selbstreferenz

Damit kommt Mann 2 direkt zu einem zweiten Typ der multimedialen Selbstreferenz: dem kausalen Verhältnis zwischen Klang und Bewegung. Er sagt, dass meist die Bewegung die Ursache und der Klang die Wirkung sei, insbesondere bei Musik. Wenn das Orchester spiele, achte das Publikum auf die Musik und nehme die Bewegung gar nicht wirklich wahr. Eine umgekehrte Hierarchie herrsche dagegen z.B. beim Geräusch von Herrenschuhen eines Mannes, der über eine Bühne geht – hier stehe die Bewegung im Vordergrund. Mann 2 nimmt hier also Bezug auf den Anfang des Stückes und die immer wiederkehrende Handlung eines Mannes, der die Bühne überquert. Er sagt, dass das Geräusch der Herrenschuhe für uns hier Nebenprodukt sei, obwohl es einen so starken Bezug auf die auslösende Bewegung hat, dass wir den Mann fast vor uns sehen, wenn wir nur das Geräusch seiner Schritte hören. Daraufhin ist genau das Geräusch der Schritte von dem Percussionisten zu hören, das das Publikum nun schon so oft gehört hat, es geht allerdings kein Mann über die Bühne, nur der Scheinwerfer, der ihn normalerweise verfolgt, geht seinen üblichen Weg. Und tatsächlich scheint man den Mann quasi zu sehen, obwohl er gar nicht da ist, und wieder wurde ein besprochenes Phänomen durch seine Demonstration gezeigt. Es geht wieder um Bezüge, die *zwischen* den verschiedenen Ebenen (Bewegung, Licht, Geräusch) entstehen.

Ähnlich wie oben (s. 2.2.10) beim ‚Dialog‘ zwischen Redner und Cello („tief, hoch“) möchte Mann 2 nun die Hierarchie von Klang und Bewegung aufheben, so dass nicht mehr unterscheidbar ist, was Ursache und was Wirkung ist und so ein ‚Dialog‘ entsteht. Und wieder wird dieses Phänomen illustriert, durch ein musikalisches Paradoxon, nämlich einen „Tanz, der sich selbst begleitet“. Hierfür ‚tanzt‘ das Orchester und erzeugt dabei gleichzeitig Musik/Geräusche, indem es in großen eckigen Bewegungen mit den Holzteilen ihrer Bögen über die Saiten streicht und sich zwei Posaunisten gegenüberstehen und mit den Zügen ihrer Instrumente aufeinander abgestimmte Bewegungen vollziehen – es lässt sich nicht genau sagen, ob die Bewegungen oder die daraus entstehenden Geräusche wichtiger sind (Steen-Andersen 2016a: 11f.; Steen-Andersen 2016b: 72ff.).

2.2.12 Die autoprozessuelle Selbstreferenz 1

Mann 1 erläutert, dass im dritten Typus, der autoprozessuellen Selbstreferenz, ein Text nicht nur von sich selbst handelt, sondern dem ausgesetzt ist, wovon er handelt. Der Text, der gerade vortragen wird, handelt von unvermittelt eingeschobenen musikalischen Materialien und wird immer wieder durch unvermittelt eingeschobene musikalische Materialien unterbrochen, insbesondere von einem bestimmten Material, nämlich der Handlungssequenz, dass ein Mann „Stop!“ zum Orchester hin schreit. Mann 1 macht darauf aufmerksam, dass diese Einschübe anfangs noch selten auftraten und unmotiviert gewirkt haben, jetzt aber immer häufiger auftreten. Die „Stop!“-Sequenz wurde zudem im Laufe des Stückes um weitere kurze Handlungen mit entsprechenden Geräuschen ergänzt, insbesondere, dass im Anschluss daran der Schreiende nach vier Takten ein fragendes „Hallo?“ ins Mikro spricht, oder dass der Schreiende oder auch ein anderer Mann dreimal gegen ein Mikrophon klopft, oder dass ein Darsteller die vier Stufen auf der Treppe auf der Bühne hinunterläuft. Mann 1 sagt, dass sein Vortrag allmählich von seinem eigenen Thema übernommen werde und die Musik nun nicht mehr der Handlung unterliege, sondern umgekehrt, und der Text allmählich zum Hintergrund für die Musik werde. Und tatsächlich treten die Einwüfe durch Schreien, die Treppe hinunterlaufen, gegen das Mikro klopfen etc. immer häufiger auf, und während Mann 1 sagt, dass sich die Schnitte immer mehr verdichten und sich der Text immer weiter auflöst, passiert genau das, bis er am Ende seinen Text gar nicht mehr sprechen kann vor lauter Einwüfen (Steen-Andersen 2016a: 12; Steen-Andersen 2016b: 86ff).

2.2.13 Geschichte

Mann 2 reflektiert noch einmal darüber, dass es sich hierbei um die Geschichte genau dieser Geschichte handelt. Er redet den Autor nun mit „Du“ an und fragt ihn, ob er nicht zu früh verraten hat, dass diese Geschichte von sich selbst handelt (Steen-Andersen 2016a: 12f.). Dies ist auf zweierlei Weise paradox, denn erstens hat ja der Autor Steen-Andersen den Text, in dem er jetzt beschuldigt wird, die Pointe zu früh verraten zu haben, selbst geschrieben, und zweitens ist es völlig sinnlos, an diesem Punkt des Stückes zu überlegen, ob man es anders hätte anfangen sollen, da der Anfang längst vorbei ist.

2.2.14 Die autoprozessuelle Selbstreferenz 2

Mann 1 und 2 sprechen nun synchron, d.h. genau gleichzeitig, über eine zweite Art der autoprozessuellen Selbstreferenz, nämlich über die Synchronisation. Sie vergleichen sie zunächst mit dem musikalischen Unisono, woraufhin die Musiker einige Beispiele bringen, um die angesprochenen Arten des Unisono (perfektes, annäherndes, in Oktaven) jeweils zu illustrieren. Die Männer weisen aber darauf hin, dass man das Synchroner potentiell als asynchron erleben können muss, um es nicht lediglich als Gleichzeitigkeit wahrzunehmen. Sie sprechen darüber, wie ihre beiden Stimmen mit Hilfe des Balancereglers am Mischpult da oben hinter dem Publikum (wo es sich tatsächlich befindet) zusammengeführt und so zu Mono werden, wo die feinen Übergänge zwischen synchronem und asynchronem Sprechen noch deutlicher zu hören sind. Und es ist tatsächlich sehr deutlich zu hören, wenn die beiden einmal nicht perfekt synchron sprechen. Sie sagen, dass die Verschiebungen weniger zu hören sind, wenn sie Stereo zu hören sind – was unmittelbar durch die Technik realisiert wird. Sie sagen dann, dass, wenn die Verschiebungen sich immer weiter vergrößern (und während diesen Zeilen beginnen sie, immer mehr versetzt zu sprechen), die Zuhörer irgendwann nur noch einer Schallquelle zuhören können – was genau in diesen Momenten eintritt. Die Männer sagen auch, dass sich die Aufmerksamkeit des Publikums nun auf die neuen Bedeutungen fokussiert, die durch den Zusammenprall zwischen den jetzt immer verschiedenen, da versetzt gesprochenen Wörtern entstehen. Denn auch wenn diese verschiedenen Wörter zusammen nicht immer einen Sinn ergeben, akzeptieren wir doch die Bilder, die durch die neuen Verbindungen entstehen (Steen-Andersen 2016a: 13f.).

Auch in diesem Abschnitt wird ein Phänomen, die Synchronisation, beleuchtet und demonstriert und die Eindrücke des Publikums werden beschrieben im selben Moment, in dem sie

passieren. Außerdem geht es wieder um einen Zustand *dazwischen*, diesmal um die neuen Bedeutungen, die zwischen den Verschiebungen entstehen.

2.2.15 Im Fall

Mann 1 liest nun einen Text vor, wobei seine Stimme mit Hilfe der Technik schrittweise um eine Oktave tiefer transponiert wird. In dem poetischen Text geht es um den Zustand zwischen Schlafen und Wachen, zwischen Traum und Wirklichkeit – also wieder um einen Zustand des Dazwischen. Der Ich-Erzähler des Textes kann irgendwann nicht mehr unterscheiden, welche von seinen Wahrnehmungen real und welche erträumt sind; er ‚fällt‘ langsam in den Schlaf (Steen-Andersen 2016a: 14f.). Dieses Fallen wird also durch die immer tiefer werdende Stimme mit Hilfe von technischen Mitteln verdeutlicht.

2.2.16 Schlußmonolog

Mann 1 und 2 sprechen wieder synchron, sprechen aber trotzdem in der ich-Form, wodurch die ungewöhnliche Situation eines vorgetragenen Textes entsteht, der eigentlich nur einen Verfasser hat, aber von zwei Individuen verdoppelt vorgetragen wird.³ Sie reflektieren, bevor sie zum vierten und letzten Punkt, der selbstzerstörenden Selbstreferenz, kommen wollen, über die Frage, was ‚sie‘ mit dem ganzen Stück eigentlich zeigen wollen – und gleichzeitig auch, warum es jetzt wieder zwei synchrone Sprecher gibt, also auch über ihre eigene, momentane Situation, wobei ihnen auch diese Worte wieder vom Autor Steen-Andersen in den Mund gelegt wurden. Sie resümieren über das Werk und durch sie resümiert Steen-Andersen über sein eigenes Werk:

„Ich will grundsätzlich nichts anderes als musizieren und das Verhältnis zwischen Text, Klang und Bewegung auf einem Fundament der Selbstreferenz erforschen, damit ich mit den Begriffen und der Theatersituation spielen kann, ohne zu konkret zu werden. Es gibt keinerlei Fazit oder irgendeinen höheren Sinn. Selbstreferenz ist eine allgemein verwendete Technik, die ironische Distanz und ‚Verfremdung‘ herstellen kann, so dass man sich der jeweiligen Situation bewusst wird und die Dinge aus einer anderen Perspektive sieht. Meine Idee war, einen Schritt weiterzugehen

³ In ihrem gemeinsamen, eher technischen Vortrag zur Synchronisation haben sie nie aus ihrer eigenen Perspektive gesprochen, sondern nur allgemeine wissenschaftliche Fakten aufgezählt. Daher kam auch keine „Ich“-Perspektive vor.

und eine Selbstreferenz in zweiter Potenz zu erforschen, wo der Text nicht nur selbstbezüglich, selbstreferierend durchgeführt ist, sondern auch das Phänomen der Selbstreferenz behandelt und darüber hinaus den Phänomenen ausgesetzt wird, die er beschreibt, so dass er in [sic!] zwei- oder sogar im dreifachen Sinne auf sich selbst verweist. Natürlich kann man sich fragen, ob es überhaupt möglich ist, ein ganzes Werk zu erschaffen, das nur von sich handelt, und ob es sich dabei tatsächlich auflöst, wie ich behauptet habe. Aber ich finde, viel spannender ist die Frage, was einem im Kopf herumgeht, wenn man zwei Männer erlebt, die einen Text im Chor vorlesen, der die Frage stellt, was einem im Kopf herumgeht, wenn man zwei Männer erlebt, die einen Text im Chor vorlesen. Oder ob man Text und Musik stärker miteinander verbinden kann, indem man sie sich gegenseitig beschreiben und sie die Entschuldigung für den jeweils anderen sein lässt. Manche werden sicher sagen, dieser Teil des Experiments sei misslungen, weil die sparsame Musik den Text bloß illustriert habe und man nicht von gleichwertiger Integrierung sprechen könne, aber was, wenn ich Ihnen sage, dass die Musik zuerst entstand und dass also der Text die Musik illustriert? [...] Und ich sagte ja schon, ich habe keinen Ehrgeiz, Schriftsteller zu sein. Insofern kann es mit dem Buch auch vollkommen wurscht sein – vergessen Sie's, es war nur ein Versuch, eine Entschuldigung um mit Text zu arbeiten.“

Durch diese Beschäftigung mit dem Sinn des Textes beginnt die selbstzerstörende Selbstreferenz und damit seine eigene Auflösung. Der Autor (gesprochen von Mann 1 und 2) sieht in der Selbstaufhebung und Sinnlosigkeit selbst Schönheit und damit, wenn man ihn unbedingt finden möchte, einen höheren Sinn – der Sinn des Stückes ist seine Sinnlosigkeit. Er weist auch darauf hin, dass die gerade gesehene Aufführung in hohem Maße flüchtig ist und auch durch eine Dokumentation nur begrenzt festgehalten werden kann. Die einzige Belohnung der Aufführung sei ihre Durchführung, wie bei einem Autogram, das ein rein linguistisches Spiel ist und zwar durchgeführt werden kann, jedoch nichts bedeutet. Mann 1 und 2 sagen, dass Sinnlosigkeit die Grundprämisse von allem wäre, da auch der Mensch ein selbstzerstörendes Kunstwerk sei. Sie werden dann über das scheinbare Unverständnis des Publikums wütend (oder tun zumindest so, als wären sie wütend): „Seht ihr denn nicht die Schönheit darin? [...] Unglaublich, dass ihr's nicht mal versucht [...] Arschlöcher! Und jetzt Schluss mit dem Spielen [...] Aufhören! [an die Musiker gewandt] Ich meine es ernst – lasst die Noten sein, aufhören! Hört auf mit dem Scheiß! Stoop! Stoop! [...]“ – bis die Musiker schließlich abbrechen. Dann wenden sich Mann 1 und 2 an die Technik / Regie hinter dem Mischpult und beschimpfen auch diese: “[E]ine extreme billige Idee, dass die Musik meinen Ausbruch

begleitet, um das Drama zu unterfüttern“. Sie reflektieren also wieder darüber, was sie selbst getan haben und wie die Musik sich dazu verhalten hat. Dann wenden sich die Doppelgänger einander zu: „Und du kannst auch mal langsam aufhören, ist echt nicht mehr lustig [...]“ bis sie von Simon Steen-Andersen, der oben am Mischpult sitzt, unterbrochen werden: „Warte, stop! Stop! Könnten wir’s nicht doch mal MIT den Musikern ausprobieren? [...H]ier brauchen wir wieder die Musiker, sonst macht es für mich keinen Sinn. Können wir das bitte noch mal machen von ‚Hör auf oder ich komm rüber und hau dir in die Fresse‘? 3, 4, los!“, woraufhin Mann 1 und 2 genau da einsetzen, dann gespiegelt auf einander zugehen und sich in extremer Slow-Motion zu Boden schlagen; das Orchester spielt noch weiter und bringt dabei immer wieder bereits bekannte Töne / Geräusche wie z.B. das Schließen der Tür, mit dem das Stück auch endet (Steen-Andersen 2016a: 15ff.; Steen-Andersen 2016a: 152ff.).

Das Stück ist sinnlos, die eben erlebte Aufführung flüchtig und das Buch, das geschrieben werden sollte, nur eine Entschuldigung – der Text hebt in den letzten Zeilen seine eigene Prämisse auf und die einzelnen Elemente des Stückes (Schauspieler, Musiker, Regisseur) wenden sich gegeneinander und zerstören sich gegenseitig, bis durch den Eingriff des Regisseurs sogar die Aufführungssituation aufgelöst und in eine Probensituation umgewandelt wird – das Stück hat somit aufgehört, als abgeschlossenes Werk zu existieren, und befindet sich stattdessen noch in der Entstehungsphase und wird noch verändert.

2.3 Ergebnisse der Analyse

Besonders auffällig ist, wie stark Text (gesprochen und geschrieben), Schauspiel, Musik, Bewegung, Licht, Geräusch, Tontechnik und Bühnenbild Bezug aufeinander nehmen und sich gegenseitig affirmieren oder kontrastieren. Häufig sind dabei die Bewegungen und Bühnenvorgänge genauso wichtig wie die Musik und der Text – und gleichzeitig werden die Bewegungen selbst zur Musik, denn alles ist komponiert.⁴ Der Autor möchte Hierarchien aufheben und Dialoge zwischen all den Elementen erzeugen.

Der Autor verwendet viele der klassischen literarischen Mittel der Selbstreferenz, insbesondere das Selbstzitat, wenn sich die Geschichte als seine eigene Geschichte erkennt, und Wiederholungen und Loops von Text- und Musiksequenzen sowie Bewegungen, aber auch Paradoxien und Spiegelungen, z.B. durch die Doppelgänger und die Verwendung des Spiegelkastens. Man kann *itttanw* kann als thematisches, episiertes, diskursives, figurales Metadrama bezeichnen, das über das Theater selbst reflektiert, den Autor mit ins Geschehen bezieht, die Wahrnehmungsgewohnheiten des Publikums thematisiert und Darsteller zeigt, die sich selbst als solche erkennen. Außerdem reflektiert das Stück über die Entstehung eines Stückes und zwar, und hier geht Steen-Andersen einen Schritt weiter als viele andere Metadramen, die Entstehung genau dieses Stückes. Das Stück spielt so mit der Grenze zwischen Realität und Fiktion und baut zahlreiche Illusionsbrüche ein. Der Schwebezustand eines ‚Dazwischen‘ wird generell im Ganzen Stück öfter behandelt, ob zwischen Text und Musik, Klang und Bewegung, Traum und Wirklichkeit oder Figur und Schauspieler.

Ein weiteres Motiv im Stück ist die Erläuterung von Phänomenen aus verschiedenen Wissenschaften (z.B. Schall aus der Physik, Wahrnehmung aus der Psychologie, Repräsentation aus der Theaterwissenschaft) und deren anschließende Realisierung durch Vorgänge auf der Bühne (z.B. Dominosteine für Schall, Synchronisation über Lautsprecher etc.). Sehr auffällig in diesem Stück ist auch die durchkomponierte Zusammensetzung von sehr vielen, oft sehr kurzen Vorgängen (Musikeinwürfe, Textstellen, „Stop!“-Schreien, Treppen hinunterlaufen, Dominosteine umwerfen u.v.m.), von denen viele auch häufig wiederholt, teilweise in unterschiedlichen Variationen,

⁴ Dies ist typisch für das sog. *Composed Theatre*, dem *itttanw* eindeutig zuzurechnen ist: Seit Anfang des 20. Jahrhunderts haben Komponisten wie Arnold Schönberg, John Cage oder Mauricio Kagel begonnen, alle Elemente einer Theateraufführung als musikalisches Material zu betrachten, nicht mehr nur die Musik. Sie behandeln demnach auch Bewegungen, Gestik, Licht, Geräusche, Bilder etc. nach musikalischen Prinzipien und kompositorischen Techniken. Musikalisches Denken wird so auf die Aufführung als Ganzes übertragen und die Musikalität von theatralen Aufführungen und die Theatralität von musischen Aufführungen liegen im Fokus der vielfältigen Formen des *Composed Theatre* (Roesner 2012: 9).

wie das über die Bühne gehen, und die alle zueinander in Bezug gesetzt werden. Dies ist auch sehr deutlich in der Partitur zu sehen, in der nicht nur die Noten der Musiker eingetragen sind, sondern auch der gesprochene/geschriebene Text, die Bewegungen, Lichteinsätze etc. Die enge Verknüpfung aller Kleinstteile wird auch immer wieder deutlich gemacht, z.B. wenn man nach mehrmaliger Wiederholung den Mann, der über die Bühne geht, gar nicht mehr wirklich braucht, sondern Licht und Geräusche ausreichen.

Im Stück wird auch häufig Bezug auf etwas genommen, was deutlich früher im Stück passiert ist und im Nachhinein eine neue Bedeutung erhält. So nimmt das Stück zudem ebenfalls auf sich selbst Bezug, wenn es Dinge thematisiert, die in ihm selbst vor einiger Zeit passiert sind. Praktisch alles im Stück baut irgendwie aufeinander auf; z.B. referiert der Sprecher relativ zu Beginn getrennt über Klang/Musik und Bewegung, dann über Klang (Schall) als Bewegung und schließlich über das Zusammenspiel von Klang und Bewegung.

Der Autor untersucht auch, wie gewisse selbstreferenzielle Prozesse (z.B. der der Repräsentation, denn Schauspieler tun so ‚Als ob‘, während Musik ‚echt‘ ist) im einem (gesprochenen) Text im Vergleich dazu funktionieren, wie sie in der Musik ablaufen, da seiner Aussage zufolge Text meist konkret und Musik meist abstrakt ist. Ein ebenfalls häufig eingesetztes Mittel der Selbstreferenz ist, dass die Schauspieler darüber sprechen, was gerade in diesem Moment passiert – mit ihnen selbst, mit den Musikern, oder auch mit dem Publikum.

3 Fazit

Eine der wichtigsten selbstreflexiven Strategien in *if this then that and now what* sind Wiederholungen, die auf den Ebenen Text, Musik, Bewegung, Bühnenbild (z.B. Dominosteine) und Licht stattfinden. Verknüpft werden diese Ebenen v.a. dadurch, dass der gesprochene Text immer wieder Bezug auf die anderen Komponenten nimmt und darüber reflektiert, was gerade bei bzw. insbesondere *zwischen* diesen passiert, wie zwischen Musik und Text oder Klang und Bewegung. Und die im Text angesprochenen Bezüge und Phänomene werden dann wiederum von Musik, Musikern, Technik etc. aufgegriffen und bestätigt. Hierdurch hebt das Stück die Hierarchien zwischen all den Ebenen auf und Dialoge zwischen ihnen initiiert, wodurch häufig nicht mehr klar feststellbar ist, was an dem gerade Wahrgenommenen die Ursache und was die Wirkung ist. Oft wird auch Bezug auf etwas genommen, das bereits deutlich früher im Stück passiert ist, manchmal wird auch etwas angekündigt, das gleich passieren wird. Die stärkste Selbstbezüglichkeit entsteht aber sicherlich dadurch, dass sich das Stück nicht nur selbst als solches erkennt, sondern seine eigene Entstehung und am Ende seine eigene Auflösung behandelt und über das Phänomen der Selbstreflexivität reflektiert und diesem ausgesetzt ist.

Es ist Simon Steen-Andersen sicherlich gelungen, ein Stück zu schreiben, das sich in hohem Maße um sich selbst dreht und dabei gleichzeitig Theater, Lecture Performance, Konzert, Lichtinszenierung und Installation ist. Und auch den Akt des Musizierens konnte er so hervorheben, dass er genauso wichtig erscheint wie die Musik selbst. Er komponiert alle Elemente, also auch das Licht, die Bewegungen etc., und kann diese so zum Teil der musikalischen Struktur machen.

Nach zwei Stunden endloser Schleifen und Selbstbezügen und Zerstückelungen raucht einem als Zuschauer schon ein wenig der Kopf. Und das, obwohl man sicherlich nicht alle selbstreferenziellen Spiele aufnehmen konnte. Aber dass Steen-Andersen die Selbstreferenzialität weiter getrieben hat als die meisten anderen, ist sicherlich jedem klar geworden.

[44 152 Zeichen]⁵

⁵ In diese Zeichenzahl sind auch die Literaturangaben im Fließtext (in den Klammern) mit eingerechnet.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Bachtin, Michail M. (1979): *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. von Rainer Grüber. Übers. aus dem Russischen von Rainer Grüber & Sabine Resse. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Berndt, Frauke & Tonger-Erk, Lily (2013): *Intertextualität. Eine Einführung* (Grundlagen der Germanistik, Band 53). Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Bind, Ines (2014): *Drei intertextuelle Perspektiven. Narrative um Romy Schneider in den MedienBiographie, Dokumentation und Spielfilm* [Masterarbeit]. Wien: Universität Wien.

Broich, Ulrich & Pfister, Manfred [Hg.] (1985): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Dauner, Dorea (2009): *Literarische Selbstreflexivität* [PDF]. Phil. Diss., Stuttgart: Universität Stuttgart. In <<http://elib.uni-stuttgart.de/bitstream/11682/5349/1/DissDaunerPublish.pdf>>, letzter Zugriff 09.07.2016.

Kristeva, Julia (1972): „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, in Ihwe, Jens [Hg.]. *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II* (Band 3). Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, S. 345-375.

Münchener Biennale (Kulturreferat der Landeshauptstadt München) [Hg.] (2016a): *OmU – Original mit Untertiteln. Münchener Biennale – Festival für Neues Musiktheater* [Progr.]. Red. Marion Hirte, Malte Ubenauf & Karl Beckers: München, 28.05.-9.6.2016.

Münchener Biennale (2016b): *if this than that and now what*. Einführung von Manos Tsangaris (Biennale-Mentor des Projekts) [Video]. In <<https://www.youtube.com/watch?v=YOzsmVQbcm8>>, letzter Zugriff 10.0.2016.

Nöth, Winfried (2007a): Self-reference in the media: The semiotic framework. In Nöth, Winfried & Bishara, Nina [Hgg.]: *Self-Reference in the Media*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 3-30.

Nöth, Winfried (2007b): *Metapictures and self-referential pictures*. In Nöth, Winfried & Bishara, Nina [Hgg.]: *Self-Reference in the Media*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 61-78.

Roesner, David (2012): *Introduction: Composed Theatre in Context*. In Rebstock, Matthias & Roesner, David [Hgg.]: *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*. Bristol & Chicago (IL): intellect, 9-14.

Schöblier, Franziska (2012): *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler.

Schultze, Brigitte (2014): *Meta-Theater*. In Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris & Warstag, Matthias [Hgg.]: *Metzler Lexikon Theatertheorie* (2. aktualisierte u. erw. Aufl). Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler.

Steen-Andersen, Simon (2016a): *If this then that and now what* [Textbuch]. Münchener Biennale 2016. Übers. Peter Urban-Halle (Zur Verfügung gestellt von Maria Mosca).

Steen-Andersen, Simon (2016b): *If this then that and now what* [Partitur]. Edition S – music – sound – art. In <<http://www.edition-s.dk/music/simon-steen-andersen/%E2%80%9Cif-this-then-that-and-now-what%E2%80%9D>>, letzter Zugriff 15.07.2016.

Vieweg-Marks, Karin (1989): *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag.

