

**ACT** zeitschrift für musik & performance

**Heiner Goebbels, die DJs und das  
Sampling. Überlegungen zu Geschichte  
und Methode Künstlerischen Forschens  
im zeitgenössischen Musiktheater**

(Elisabeth van Treeck)

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

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

### **Zusammenfassung**

Der Beitrag widmet sich Heiner Goebbels' Methode Künstlerischen Forschens, die der Komponist unter Betonung des Experimentierens mit vorgefundenem Material im Kollektiv und im Verweis auf die Technik und Technologien der DJ-Culture als ‚Sampling als Haltung‘ beschreibt. Anschließend an eine historische Befragung des Samplings als Erbe der Technik der Collage diskutiert der Beitrag Goebbels' Methode im Vergleich zur Arbeit der Discjockeys und berücksichtigt dabei vor allem Aspekte der Autorschaft und Selbstreferentialität. Eine Analyse von *Stifters Dinge* fragt darauf aufbauend, inwiefern Goebbels' Sampling-Methode mit der Überführung in den Bereich des Szenischen die historische Technik der Collage und die Technologie des Samplers aufnimmt und möglicherweise überwindet.

### **Abstract**

The article is devoted to Heiner Goebbels' method of artistic research, which the composer describes as "sampling as attitude", emphasizing the experimentation with material found in the collective and referring to the techniques and technologies of DJ culture. After a historical survey of sampling as the heir of collage-technique, the article discusses Goebbels' method in comparison to the work of the disc jockeys, taking into account aspects of authorship and self-referentiality. An analysis of *Stifters Dinge* asks how Goebbels' sampling method, with the transition to the realm of the scene, picks up and possibly overcomes the historical technique of collage and sampler technology.

## „Sampling im Zeitalter seiner absoluten Verfügbarkeit“

Heiner Goebbels stellt 1988 fest:

Wir sind musikalisch – und sicher gilt Vergleichbares für alle Kunst – an einem historischen Punkt angekommen, der durch einen zentralen Widerspruch gekennzeichnet ist: In genereller Perspektive muß man konstatieren, daß alles denkbare und bis vor kurzem noch unvorstellbare musikalische Material entdeckt, erobert ist und keine materialimmanenten Fortschreitungen mehr möglich scheinen: die Instrumente, ihre Beherrschung und Überschreitung sind an Grenzen angelangt, und die Verfügbarkeit über alles Klangliche ist – insbesondere unter Berücksichtigung der digitalen Speicher: Sampling – grenzenlos. Es scheint, das Material betreffend, im Reichtum der Erfindungen im Moment tatsächlich kaum eine Steigerung denkbar.<sup>1</sup>

Wenn Innovation des musikalischen Materials unmöglich ist, bleibt nur noch der Zugriff auf das, was die Musikgeschichte als „Bibliothek von Sounds“<sup>2</sup> hinterlassen hat und das dank des digitalen Speichers grenzenlos ist – eine Erkenntnis, die Goebbels eingehend reflektiert, methodisch konsequent umsetzt und ästhetisch produktiv macht. Folgerichtig verläuft sein Komponieren nicht als „materialimmanente[s] Denken[...]“<sup>3</sup> oder im Sinne einer romantischen Künstleridee von der Klangvorstellung im Kopf auf das Notenpapier, wo es seiner klanglichen Realisierung harret. Vielmehr setzt er sich auseinander mit verfügbaren Klängen, Texten, Instrumenten, Räumen, Bildern und Körpern, ohne eines vor dem anderen zu präferieren und entwickelt daraus im Ausprobieren eine Werkkonzeption, die bevorzugt direkt auf der Bühne als Gemeinschaftsarbeit von Musikern, Bühnenbildern, Darstellern entsteht. Dieses Künstlerische Forschen im Kollektiv möchte kein Musiktheater entwickeln, das dem Publikum eine vorgefertigte Botschaft kommuniziert. Heiner Goebbels, der „manchmal [...] von Kunst als Erfahrung“<sup>4</sup> spricht, wünscht sich einen aktiven

<sup>1</sup> Heiner Goebbels, „Prince and the Revolution: Über das Neue“ (Seminarbeitrag zu den Kasseler Musiktagen 1988, zuerst erschienen in: *Das Argument* 175/1989), in: *Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung*, hg. von Wolfgang Sandner, Berlin 2002, S. 204–207, hier S. 204.

<sup>2</sup> Wolfgang Sandner, „Heiner Goebbels, Komponist im 21. Jahrhundert“, in: Sandner, *Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung* (s. Anm. 1), S. 9–44, hier S. 10.

<sup>3</sup> Max Nyffeler, „Die verdeckte Subjektivität. Beobachtungen an der Musik von Heiner Goebbels“, in: *Composers-in-residence. Lucerne Festival, Sommer 2003. Isabel Mundry, Heiner Goebbels*, hg. von Stiftung Lucerne Festival, Frankfurt/Main 2003, S. 135–148, hier S. 136.

<sup>4</sup> Heiner Goebbels, „Theater als Erfahrung“, in: *Das Theater der Ruhrtriennale. Die ersten sechzehn Jahre*, hg. von Guido Hiß, Robin Junicke, Monika Woitas und Sarah Heppekausen, Oberhausen 2018, S. 266–274, hier S. 266.

Zuschauer. Dieser soll bereit sein, mit Lust am Entdecken jene Leerstellen zu füllen, welche die Musiktheaterarbeiten anbieten.<sup>5</sup> Ein Interesse an einer ‚Ästhetik der Abwesenheit‘ leitet die Negation (musik-)theaterästhetischer Konzepte und Praktiken wie Repräsentation, Synthese der Elemente,<sup>6</sup> gesungener/gesprochener Handlung, die in der Abkehr die Vorlage immer schon selbstreferentiell mitverhandelt. Erzeugt werden sollen Leerstellen und Zwischenräume für die Zuschauerimagination.

In diesem Zusammenhang interessiert jedoch zunächst weniger das ästhetische Ergebnis als der Weg, der dahin führt: die Methode, welche Zugang und Verarbeitung von Material im Medium des Szenischen leitet. Zum Ausgangspunkt wird daher die Erwähnung des digitalen Speichers im Eingangszitat. Denn bezeichnenderweise fällt diese Aussage des Komponisten 1988 in jene Zeit, in der nach Ulf Poschardt das „Sampling im Zeitalter seiner absoluten Verfügbarkeit“ angekommen sei.<sup>7</sup> So veröffentlicht quasi zeitgleich das britische DJ-Kollektiv M|A|R|R|S 1987 den Hitparaden-Erfolg *Pump Up The Volume*, der „als Resultat eines Experiments im DJ-Labor zur Welt“<sup>8</sup> kommt und zusammengeschnitten wird aus Versatzstücken einer Plattensammlung, die Disco, House, Hip-Hop und mehr beinhaltet. Und 1989 kontextualisiert Westbam,<sup>9</sup> der Protagonist der deutschsprachigen DJ-Szene, die Möglichkeiten im Zugriff und Bearbeitung von Sounds mittels digitalen Samplern für Discjockeys folgendermaßen:

Einen entscheidenden Schritt zur vollständigen Emanzipation des Genre der DJ-Musik brachte die Computertechnologie. Sampler paßten zur historisch gewachsenen Arbeitsmethode von DJs wie das Schloß zum Schlüssel. So wie die Sampler das Musizieren als ein Neuzusammensetzen, Collagieren ‚eingesampelter‘ vorhandener Tonquellen, ob aus der Natur oder von Schallplatten ermöglichten, machten die DJs schon seit 15 Jahren Musik.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Vgl. Heiner Goebbels, „Ästhetik der Abwesenheit. Wie alles angefangen hat“, in: *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*, hg. von Heiner Goebbels, Berlin 2012 (*Recherchen*, Bd. 96), S. 11–21, hier S. 19.

<sup>6</sup> Vgl. Heiner Goebbels, „Gegen das Gesamtkunstwerk. Zur Differenz der Künste“ (Beitrag zum Kolloquium *De la différence des arts*, IRCAM, Paris 1997), in: Sandner, *Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung* (s. Anm. 1), S. 135–141.

<sup>7</sup> Ulf Poschardt, *DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur*, 2. Auflage, Hamburg 1997, S. 9. – Poschardt spricht von den Jahren 1987 bis 1995.

<sup>8</sup> Poschardt, *DJ-Culture* (s. Anm. 7), S. 274.

<sup>9</sup> Kurzform für Westfalia Bambaataa, der mit bürgerlichem Namen Maximilian Lenz heißt.

<sup>10</sup> Westbam, „Die Musik der 80er. the age of the dj mixer“ [Zuerst gedruckt 1989 mit dem Konzeptalbum *The Cabinet*], in: Westbam, *Mix, Cuts & Scratches mit Rainald Goetz*, Berlin 1997, S. 68–69, hier S. 69.

Damit nimmt Westbam sinngemäß vorweg, was Goebbels 1996 als kompositorisches Prinzip beschreiben wird:

Zum Charakteristikum des Samplers gehört, daß er keine Klänge erzeugen, sondern ohnehin nur vorhandene Signale aufnehmen, speichern und bearbeiten kann: Geräusche, Musik, Worte, was auch immer. Mit ihm ‚liest‘ man akustische Materialien auf und gibt sie – in einem anderen Kontext – der akustischen Umwelt wieder. Man erfindet nicht, man findet, man ‚sammelt‘ (wie der Name schon sagt). [...]

Mich interessiert hier nicht der technische Aspekt des Samplers, nicht das Instrument selbst, sondern der Gebrauch des Samples als Haltung. Meine vor der Einführung des Samplers entstandenen Tonbandarbeiten wie zum Beispiel Berlin Q-damm 12.4.81 unterscheiden sich in ihrer Ästhetik nicht von meinen späteren Arbeiten mit Sampler; da gibt es schon Schichtungen, Loops, Scratching mit Geräuschen, Wiederholung von O-Ton-Fetzen, Schnitte divergierender Materialien und so weiter. Was ich damit sagen will: Es gibt unabhängig vom Instrument eine kompositorische Haltung, die sich durch den schnellen Zugriff auf unterschiedlichste Materialien definiert, wozu der Sampler zwar taugt, aber nicht notwendigerweise gehört. [...] Der Sampler erleichtert gegenüber der analogen Arbeit mit dem Tonband nur den Zugriff.<sup>11</sup>

Interessant ist, dass beide, DJ und Komponist, folgende zwei Aspekte beschreiben: erstens den Sampler als digitale Technologie, die ihnen Speicherung, Zugriff und Bearbeitung auf Klänge, Geräusche und Musik per Knopfdruck ermöglicht und zweitens und in Analogie dazu eine Technik, die sich unabhängig vom Gerät als Methode, als ‚Gebrauch des Samples als Haltung‘, – ergo: als Zugreifen und auswählendes Herausgreifen zur Weiterverarbeitung – versteht. Dass diese Aussagen zeitlich nah beieinander liegen, zeigt, dass der digitale Sampler um 1990, als er zum erschwinglichen Gerät wird,<sup>12</sup> bereits diskurstiftend gewirkt hat.

<sup>11</sup> Heiner Goebbels, „Musik entziffern. Das Sample als Zeichen“ (Vortrag bei der 3. Internationalen Tagung für Improvisation, Luzern 1996, zuerst erschienen in: *MusikTexte* 71/1997), in: *Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung*, Sandner, Heiner Goebbels. *Komposition als Inszenierung* (s. Anm. 1), S. 181–185, hier S. 181–183. Der erwähnten Tonbandkomposition *Berlin Q-Damm 12.4.81* (1981) liegt ein Mitschnitt einer Demonstration am 12.04.1981 am Berliner Kurfürstendamm als Klangmaterial zugrunde und verarbeitet Stimmen beteiligter Personen, Geräusche des realen Geschehens, eine zersplitternde Glasscherbe sowie diverse Instrumentalklänge mittels Schnitten, Loops und rückwärts gespielten Passagen usw. in eine ‚Soundcollage‘. – Vgl. Heiner Goebbels, „The Sound of Things“, in: *Sonic Thinking. A media Philosophical Approach*, hg. von Bernd Herzogenrath, New York 2017, S. 87–97, hier S. 88–89.

<sup>12</sup> Als 1979 der Fairlight CMI als der erste kommerziell erhältliche Sampler auf den Markt kommt, liegt sein Preis noch bei rund 25.000 USD. Es dauert bis 1985, bis mit dem Ensoniq Mirage sowie 1986 mit dem Akai S 900 preisgünstigere Geräte auf dem Markt erscheinen, die auch für eine breitere Masse erschwinglich sind. – Vgl. „Sampling“, in: *Handbuch der populären Musik, Geschichte, Stile, Praxis, Industrie*, hg. von Peter Wicke und Wieland & Kai-Erik Ziegenrucker, Mainz 2007, S. 634–637, hier S. 635.

## Gebrauch des Sampling als Haltung

Ausgehend von diesem Befund, den der Querschnitt durch die Jahre 1987–1989 (mit Ausblick auf 1996) zu Tage fördert, verfolgt der Text das Anliegen, Heiner Goebbels' Gebrauch des Sampling als Haltung als Methode Künstlerischen Forschens mit den Methoden der DJs zu konfrontieren. Dies scheint insofern einer Beachtung wert, da – wie Goebbels 1988 ebenfalls bemerkt – die „letzten großen Innovationsschübe der achtziger Jahre [...] nicht in der Neuen Musik [...], sondern zum einen in der Discomusik und zum anderen in der experimentellen Musik, das heißt, in der nicht oder kaum subventionierten Subkultur“<sup>13</sup> stattfanden. Zwar zählt Goebbels in den 1980er Jahren nicht zu den Akteuren der Discomusik, agiert aber als Mitglied der Avantrock Band *Cassiber*<sup>14</sup> von 1982 bis 1992 im Feld der experimentellen Musik, die sich im Bereich der Subkultur jenseits von Zuordnungen wie Jazz, Punk oder Rock versteht. Der Sound von *Cassiber* erinnert in Teilen an den Krautrock der 1970er, so dass sich eine Verbindung zu Gruppen wie *Can*, *Tangerine Dream* oder *Neu* schlagen lassen könnte.<sup>15</sup> *Cassiber* arbeiteten in anderen musikalischen Kontexten als der klassischen Popkultur aber mit den gleichen Geräten, wie Synthesizern und Samplern, an neuartigen Sounds. Möglicherweise ließe sich hierüber eine Linie zu Goebbels' künstlerischer Beschäftigung mit Sampling und Sampler ziehen, die schließlich dazu führt, dass er 1996, als er bereits für Musiktheater<sup>16</sup> komponiert, vom Sampling als kompositorischem Prinzip sprechen kann.<sup>17</sup>

Beachtung finden auch die diskursiven Konsequenzen des Samplings als Methode, die vor allem anhand der Frage um Autorschaft deutlich werden.

<sup>13</sup> Goebbels, „Prince and the Revolution“ (s. Anm. 1), S. 205.

<sup>14</sup> Bandmitglieder waren neben Goebbels Christoph Anders, Chris Cutler und Alfred Harth (bis 1986), mit dem er auch das Duo *Goebbels/Harth* (1975–1988) führte und von 1976 bis ca. 1980 in der Gruppe das *Sogenannte Linksradike Blasorchester* aktiv war.

<sup>15</sup> Vgl. Poschardt, *DJ-Culture* (s. Anm. 7), S. 98, 230.

<sup>16</sup> Beispielsweise sind bis dahin entstanden: *Ou bien le débarquement désastreux. Oder die glücklose Landung* (Paris, 1993) und *Schwarz auf Weiss / Black on White* (Frankfurt/Main, 1996). – Siehe dazu die Homepage von Heiner Goebbels [www.heinergoebbels.com](http://www.heinergoebbels.com) (Zugriff: 07.04.2018).

<sup>17</sup> Dieter Mersch setzt diese Überlegung breiter und im US-amerikanischen Kontext um John Cage und der New York School an. So beschreibt er ein seit den 1960er Jahren beobachtbares „zunehmendes Crossover“ musikalischer Idiome, Stile und Geographien, das zum Ende der 1980er Jahre „in einen wilden Eklektizismus des ‚Anything Goes‘ zu münden schien.“ – Dieter Mersch, „Heiner Goebbels' ‚Musik/Theater‘ als ‚Ästhetik der Abwesenheit““, in: *Heiner Goebbels. Musik-Konzepte 179*, hg. von Ulrich Tadday (*edition text+Kritik II/2018*), S. 40–55, hier S. 43–45.

Hierbei soll die historische Dimension in den Fokus rücken. Denn Sampling als Erbe einer Technik der Collage und der Montage als Re-Arrangement bringt die Verfahren von Discjockeys und Goebbels' Künstlerischer Forschung auch diachron auf einen gemeinsamen Nenner. Und in beiden Fällen führen die Spuren zu den (historischen) Avantgarden, die den Autor als Autorität über das Werk drastisch in Frage gestellt haben.

Letztlich steht auch zur Diskussion, wie sich der Zusammenhang zwischen Technik als methodisches Verfahren und Technologie beschreiben ließe. In diesem Sinne reflektiert dieser Beitrag Geschichte und Methode Künstlerischen Forschens im zeitgenössischen Musiktheater am Beispiel von Heiner Goebbels.

### **Sampling als Erbe der Technik der Collage**

Die Technologie des digitalen Samplers usurpiert eine Technik, welche die DJs bereits vor dem digitalen Gerät als technisches Handwerk des Zusammensetzens beherrschten. Westbam spricht vom „Neuzusammensetzen, Collagieren“<sup>18</sup> und weist so auf einen Zusammenhang zwischen Sampling und Collagieren hin, den auch das *Handbuch der populären Musik* herausstellt, in dem Sampling als Terminus für „Collage-artige Musikstücke [...], die mit Hilfe der Tonbandtechnik erstellt wurden“,<sup>19</sup> verstanden wird. Die methodische Grundlage der Technik des Samplings scheint also in der Collage-Technik zu liegen, die vom manuellen Aufsammeln und Zusammenkleben (französisch ‚coller‘ = kleben, zusammenkleben) zumeist heterogener Fundstücke aus unterschiedlichen Kontexten gekennzeichnet ist. Das verbindende Moment des Zusammengefügtens oder neu Gemischten bildet der neue Kontext, in dem sie nicht zwangsläufig eine sinnvolle Verbindung eingehen müssen. Reibungen, Bruchstellungen und Schnitte gehören daher zu ihren Charakteristika, als solche man Goebbels' erwünschte Leerstellen im Sinne einer Abwesenheit beschreiben kann. Collagieren und Montieren als Zusammensetzen auch heterogener Komponenten lässt die Verfahren der Discjockeys und Goebbels' Künstlerischer Forschung in ihrer historischen Dimension zusammen denken.

<sup>18</sup> Westbam, „Die Musik der 80er“ (s. Anm. 10), S. 69.

<sup>19</sup> „Sampling“, in: *Handbuch der populären Musik* (s. Anm. 12), S. 637.

Im Bereich des Szenischen führen die Spuren bei Heiner Goebbels zurück zu den proto-Happenings und Simultangeschehen der Dadaisten, Futuristen und Merz-Kunst. Matthias Rebstock sieht in diesen avantgardistischen Experimenten frühe Symptome des sogenannten Composed Theatre,<sup>20</sup> in dessen aktuellem Kontext auch Heiner Goebbels' Arbeiten betrachtet werden können. Das Schlagwort Composed Theatre vereint, so Rebstock, künstlerische Praktiken jenseits traditioneller Gattungs- und Institutionsgrenzen, die – in dynamischen Verhandlungen von Musik und Theater – Komposition als Zusammensetzen auch auf nicht-musikalisches Material ausweiten, wie beispielsweise Bewegung, Sprache oder Licht. Zentral ist dabei die grundlegende Annahme einer Unabhängigkeit zwischen diesen Elementen und einem gleichberechtigten, anti-hierarchischen Verhältnis zueinander. Darüber hinaus betont Rebstock in seinem historischen Überblick, den er unter anderem über Dieter Schnebel, Mauricio Kagel und John Cage bis in die Gegenwart spannt, den experimentellen Charakter der in der Regel kollektiven Prozesse, in denen Material nicht nur gesammelt, hervorgebracht und neu zusammengesetzt wird. Deutlich wird dabei auch der prozesshafte Charakter der Arbeiten, dem eine abgeschlossene Werkidee eher fremd ist.

Mit dem Verweis auf den Schirmterminus Composed Theatre werden Goebbels' Methode und Arbeiten argumentativ an die Avantgarde anschlussfähig. Das erlaubt, den analytischen Blick auf eine historische Dimension hin zu schärfen und auf eine Herleitung des Samplings als szenische Collage divergenten Materials zu fokussieren. Als szenische Collage veranschaulicht Heiner Goebbels' 2004 in Lausanne uraufgeführtes Musiktheater *Eraritjaritjaka. Museum der Sätze*<sup>21</sup> exemplarisch den Zugriff auf vorhandenes Material, das von den Streichquartetten Šostakovičs über Texte Elias Canettis bis zur alltäglichen Handlung des Zwiebelhackens reicht, und das gezielte Vermeiden von

<sup>20</sup> Vgl. Matthias Rebstock, „Composed Theatre: Mapping the Field“, in: *Composed Theatre. Aesthetics, Practices, Processes*, hg. von Matthias Rebstock und David Roesner, Bristol u. a. 2012, S. 19–51.

<sup>21</sup> Für eine detaillierte Beschreibung und Analyse siehe: Jürgen Schläder, „Multiple Reflexionen des Realen. Die künstlerische Struktur in *Eraritjaritjaka* von Heiner Goebbels“, in: *Das Experiment der Grenze. Ästhetische Entwürfe im Neuesten Musiktheater*, hg. von Jürgen Schläder, Leipzig 2009, S. 207–243.

Zusammenhängen im Wider-Zusammensetzen.<sup>22</sup> Weil kein Medium ein anderes dominieren soll, vermeidet das konsequente Einführen von Musik, Darsteller, Licht und Requisit absichtlich die ‚eine‘ kohärente Geschichte, die ‚eine‘ hermeneutisch zu entschlüsselnde Botschaft und den ‚einen‘ Zusammenhang.<sup>23</sup> Gerahmt werden die Einzelteile vom Titel *Eraritjaritjaka*, einem Begriff aus dem Wortschatz der Aborigines, den Goebbels bei Canetti gefunden hat und der soviel bedeutet wie: „Voller Verlangen nach etwas, das verloren gegangen ist“.<sup>24</sup> Unter dem Deckmantel der fremden Sprache wird auf jenen Aspekt einer Ästhetik der Abwesenheit verwiesen, welche sich als Einladung zu Kunst als Erfahrung versteht.

Ferner treten die zentralen Argumente Goebbels' ästhetischer Selbstverortung als programmatische Aspekte bereits avantgardistischer Experimente in ihrer eigenen Historizität hervor. So werden der Materialzugriff, das Vermeiden von Zusammenhängen im Wiederausammensetzen als Zutat einer Ästhetik der Abwesenheit und die Teamarbeit grundiert von einer anti-hierarchischen Einstellung. Von einer konkreten Materialeinstellung ausgehend wird Präexistentes aus dem ursprünglichen Kontext gelöst und szenisch rekontextualisiert, wobei die Spur zum ‚objet trouvé‘ Duchampscher Prägung deutlich wird. Diskursiv wird auf selbstreflexiver Ebene die Infragestellung von Autorschaft, abgeschlossenem Werkstatus (zugunsten einer Betonung des Prozesshaften) und kausalen Sinnzusammenhängen, wie sie auch schon bei den Avantgarden zu beobachten sind, deutlich.

## Die Arbeit der DJs

Kritik an der Funktion der Autorschaft und Selbstreferentialität als Strukturmerkmal werden auch in Ulf Poschardts historischer Diskussion der DJs im Kontext mit den Avantgarden zum Thema, wenn er die „DJ-Avantgardisten

<sup>22</sup> Vgl. Heiner Goebbels, „Manches merkt man sich bloß, weil es mit nichts zusammenhängt“. Fragen beim Bau von *Eraritjaritjaka*“ (Vortrag auf der Jahrestagung des SFB „Sinn und Sensationen“, Berlin 2004, zuerst gedruckt in: *Möglichkeitsträume* hg. von Christiana Lechtermann, Berlin 2007), in: *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*, hg. von Heiner Goebbels, Berlin 2012 (*Recherchen*, Bd. 96), S. 49–58, hier S. 50.

<sup>23</sup> Vgl. Goebbels, „Gegen das Gesamtkunstwerk“ (s. Anm. 6), S. 136.

<sup>24</sup> Heiner Goebbels, „Manches merkt man sich bloß, weil es mit nichts zusammenhängt“ (s. Anm. 22), S. 50. – Anregung zu dieser Arbeit liefert der Aphorismus „Manches merkt man sich bloß, weil es mit nichts zusammenhängt“ von Elias Canetti. Davon ausgehend überlegt Goebbels: „Nur nebeneinander kann man existieren.“

als die legitimen Erben von Malewitsch, Duchamp oder Warhol denkbar werden“<sup>25</sup> lässt. Gemeinsam ist ihnen die Loslösung von Gegenständen aus ihren (Entstehungs-)Kontexten, um sie zu rekontextualisieren. Wenn beispielsweise Marcel Duchamp mit seinem als Ready-made berühmt gewordenen *Fountain* 1917 ein Urinal für eine Kunstausstellung vorschlägt, dann stellt er mit dem Rekontextualisieren dieses Alltagsgegenstandes im Zuge einer Verwendung von ‚something that has already been made‘ eine Kunsttradition in Frage, die sich wesentlich über die Faktoren von Autorschaft und künstlerischem Können verständigte. Vergleichbar kann die Arbeit der Discjockeys beschrieben werden. Dazu braucht es Zugriff auf Musik, gespeichert auf Platten, Kassetten oder dem Sampler. Was subjektiv gut klingt, wird verarbeitet, bis in Kombination mit anderen Samples und selbst produzierten Sounds, wie Scratches oder Loops im Kontext einer neuen Sound-Collage zusammenhalten vom ‚Beat per Minute‘ noch tanzbarer wird.

Ein Anliegen von Poschardts Studie ist es, die Auswirkungen der DJ-Methoden zu diskutieren. Daher versucht er zu verdeutlichen,

daß die DJ-Culture als Popkultur die Errungenschaften der Avantgarde nicht nur wie selbstverständlich verwirklicht, sondern gleichzeitig über sie hinausreicht und neue Perspektiven und Möglichkeiten ästhetischer Praxis zeigt in einer Zeit, in der sich fast alle auf einen spielerischen Eklektizismus oder ein unverbindliches ‚Anything goes‘ einigen können.<sup>26</sup>

So verwirkliche die DJ-Culture die Errungenschaften der Avantgarde, in dem sie Bestrebungen „gegen das individuelle Schöpfertum“<sup>27</sup> als Autorität über ein Kunstwerk nicht nur dekonstruieren, sondern gleichsam in seiner Wiederauferstehung im ‚Remixer‘ überwinden. Die die Autorfigur stark relativierenden Thesen Michael Foucaults und Roland Barthes seien in der DJ-Culture längst Realität geworden. „In der DJ-Culture gibt es die Idee des einen Schöpfer-Gottes zuerst einmal nicht. Die Plattenkiste ist voller Schöpfer-Götter, und diese Tatsache relativiert jede Form des Monotheismus.“<sup>28</sup> Die DJ-Techniken des Sammelns und Mischens enteignen andere Schöpfer-Ichs alternativlos. ‚Gespeist von den Werken anderer Schöpfer-Ichs‘ produziert der DJ

<sup>25</sup> Poschardt, *DJ-Culture* (s. Anm. 7), S. 382.

<sup>26</sup> Poschardt, *DJ-Culture* (s. Anm. 7), S. 382.

<sup>27</sup> Sabine Flach, „Künstler“, in: *Metzler Lexikon Avantgarde*, hg. von Hubert van den Berg und Walter Fähnders, Stuttgart 2009, S. 183–185, hier S. 184.

<sup>28</sup> Poschardt, *DJ-Culture* (s. Anm. 7), S. 389.

am Mischpult eine ‚neue Werk-Einheit‘. Weil das DJing immer beim Musikhören beginne, fiel „der Tod des Komponisten mit der Auferstehung des Hörers“<sup>29</sup> zusammen, argumentiert Poschardt an Barthes anknüpfend.

Die Dekonstruktion der Funktion des Autors ist die *conditio-sine-qua-non* des DJs, der eben nicht intentional handelt oder um Avantgarde-Bemühungen oder (post-)strukturalistische Theorien einzulösen. Und gleichzeitig geht die DJ-Culture darüber hinaus.

Jede Form von geisteswissenschaftlichem Obskurantismus wird wirkungslos, wenn sich ästhetische Praktiken und deren Entwicklung exakt von der Entwicklung der benutzten Technologie ableiten lassen, so wie das von den Anfängen des kreativen DJs Ende der 60er mit simplen Plattenspielern und einem archaischen Mixer bis zu den neuesten computergenerierten Produktionen möglich ist. Der Tod des Autors/Künstlers fällt dann mit der Geburt des Musikers als Produzent und Ingenieur zusammen.<sup>30</sup>

Hier resoniert Mediendiskurstifter Friedrich Kittler, Poschardts Doktorvater, nach dem die Medien unsere Lage bestimmen.<sup>31</sup> Dies konsequent weiterdenkend, bestimmen Technik, Technologie und vorhandenes Material Praxis und Produkte der DJs. Deswegen gibt es im Gegensatz zur oft erratisch verklärten Inspiration einen technomedial beschreib- und erklärbaren Entstehungsprozess. DJs „offenbaren ihre Arbeitsgrundlagen und ihre Produktionsbedingungen“<sup>32</sup>. Und gleiches gilt für Goebbels.

Als Musik-Musik ist die Musik der DJs selbstreferentiell. Ein Kennzeichen der Kunst der Moderne und vor allem der Avantgarden ist ihre Selbstreferentialität. Gerade Bestrebungen, die sich als Bruch mit herrschender Kunstästhetik verstehen, setzen sich in der Negation unvermeidbar dazu in Bezug. Doch im Gegensatz zum Gestus der Abkehr der Avantgarden funktioniere die Selbstreferentialität der DJ-Culture, so Poschardt, über „Einschließung und Absorbierung“.<sup>33</sup> „Die Selbstreflexivität der DJ-Musik ist keine Angelegenheit intellektueller Auseinandersetzung, sondern Resultat der Produktionsmethode des DJs, da das DJing mit dem Zusammenschalten zweier Reproduktionsmedien beginnt.“<sup>34</sup>

<sup>29</sup> Poschardt, *DJ-Culture* (s. Anm. 7), S. 388.

<sup>30</sup> Poschardt, *DJ-Culture* (s. Anm. 7), S. 390.

<sup>31</sup> Vgl. Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, S. 3.

<sup>32</sup> Poschardt, *DJ-Culture* (s. Anm. 7), S. 390.

<sup>33</sup> Poschardt, *DJ-Culture* (s. Anm. 7), S. 395.

<sup>34</sup> Poschardt, *DJ-Culture* (s. Anm. 7), S. 397.

Infragestellung der Autorfunktion und Selbstreferentialität als Anliegen der Avantgarde werden von der DJ-Culture nicht nur verwirklicht, sondern aufgrund ihrer technologischen Bedingungen überwunden: in der Wiedergeburt des Autors als Remixer auf dem Weg zu einer Funktionsverschiebung hin zum Produzieren und damit einhergehend in einer affirmativen Aufnahme bestehender Klänge.

### **Goebbels: Sampling als Methode**

Goebbels programmatische Forderungen, die wiederholt für seine Künstlerische Forschung die positive und produktive Auseinandersetzung des seit den Avantgarden frei gesetzten Materials proklamieren, haben die DJs aufgrund der technologischen Voraussetzungen ihrer Arbeit immer schon unhinterfragt eingelöst. 1988, fast zeitgleich mit der Veröffentlichung von *Pump Up The Volume*, fordert Goebbels die Aufarbeitung aller musikalischer Erfahrung als mögliche Zukunft der Musik und beschreibt damit die Möglichkeitsbedingungen seiner eigenen Musik aber eben auch der DJ-Hymne *Pump Up The Volume*:

Denkbar im Kampf um eine musikalische Zukunft ist die Aufarbeitung und Heranziehung aller bisher gemachten musikalischen Erfahrung zu einer neuen Erzählweise, die die komplizierten Vermittlungsprozesse im Auge hat. Das heißt zu allererst: die Zeit für Personalstile ist vorbei. Eklektizismus muß nicht länger ein Schimpfwort sein, wenn er nicht beliebiges Kombinieren und Selbstbedienung im musikalischen Supermarkt meint, sondern wenn es sich um ein reflektiertes, mit Zurückhaltung, Geschmack und Geschichtsbewusstsein ausgestattetes Verfahren handelt, das unsere Wahrnehmungsweisen vorantreibt und gleichzeitig Erinnerungen aufarbeitet, bis die Komponisten alle bisher entstandene Musik als Bestandteile einer Sprache beherrschen, mit der Neues und Genauer gesprochen werden kann. Es mag vielleicht arrogant klingen, aber ich vermute, daß tatsächlich eine andere Generation von Komponisten heranwachsen muß, die jenseits der klassisch getrennten Wertigkeit aufwächst und ausgebildet wird und die – damit wären wir schon wieder fast bei Prince – überall zu Hause ist, weil es kein musikalisches Zuhause mehr gibt.<sup>35</sup>

„In der Totalität der Medien gibt es keine Ausnahme mehr“,<sup>36</sup> konstatiert Goebbels weiter. Die DJ-Culture entstand aus und in ebendieser: Als ‚Techno[logie]-Rebellen‘ haben sie in den 1960/1970er Jahren mit Platten, Plattenspielern und Mischpulten Wiedergabegeräte zu Instrumenten umfunktioniert.

<sup>35</sup> Goebbels, „Prince and the Revolution“ (s. Anm. 1), S. 206.

<sup>36</sup> Goebbels, „Prince and the Revolution“ (s. Anm. 1), S. 206.

Die DJs passen von Anfang an bestehende Technologien an ihre Techniken an. Als ‚Künstler-Erfinder‘ bastelt sich etwa der Hip-Hop-DJ und ausgebildete Elektriker Grandmaster Flash, welcher als Erfinder des Scratchens, Backspinnings und Mixens gilt, in den 1970er Jahren eine Vorhörmöglichkeit über Kopfhörer und erfindet die Beatbox.<sup>37</sup> Die technologische Entwicklung folgt diesem von Poschardt mehrfach als „Vergewaltigung“ beschriebenen Umgang mit Geräten, in dem sie neue Geräte auf dem Markt bringt, die den Bedürfnissen der DJs gerecht werden.<sup>38</sup> Auch nach der Einführung des Samplers, der 1981 erstmals von Afrika Bambaataa, einem weiteren DJ-Pionier, verwendet wird, bleiben „Scratchen und Mixen [...] weiterhin gestalterisches Blueprint für die Nutzung der Maschinen“.<sup>39</sup> Folgerichtig kassiert die Erfindung und Verbreitung der digitalen Samplingtechnologie die Technik als spezifische Fertigkeit. Wenn in den 1980er Jahren die Sampler zunehmend erschwinglicher werden, dann „kann [jeder] alles schaffen, er muß es nur wollen. Die Technik (handwerkliches Können) durfte getrost vergessen werden, dafür gab es jetzt einfach Technologie (Sampler und Sequenzer)“.<sup>40</sup>

Während diese Schlussfolgerung für die DJ-Culture zumindest theoretisch zutreffend sein mag, greift sie für die Beschreibung von Goebbels' Arbeitsweise zu kurz. Zwar kommen seine Musiktheaterkonzepte nicht ohne digitale Technologie aus, doch weil sie sich im Szenischen ereignen, können sie nicht auf die physische Präsenz von Körpern, Instrumenten und anderen Theatermedien verzichten, was gerade in der dramaturgischen, szenographischen aber auch kompositorischen Realisierung handwerkliche Fähigkeiten verlangt. Das Know-how von Dramaturg\*innen und Bühnenbildner\*innen ist nicht digitalisierbar. Im Theater ist Materialität unumgänglich. Wenn Goebbels 1996 vom Sampling als kompositorischer Haltung spricht, dann weil seine Technik wiederum die technologischen Möglichkeiten absorbiert. Damit überwindet Goebbels den von Poschardt für die DJ-Culture postulierten technologischen Status, der die Technik kassiert habe. Bei Goebbels erweitern die technologischen Möglichkeiten die handwerkliche Technik. Sein methodischer Ansatz der Künstlerischen

<sup>37</sup> Vgl. Poschardt, *DJ-Culture* (s. Anm. 7), S. 173–177.

<sup>38</sup> Vgl. Poschardt, *DJ-Culture* (s. Anm. 7), S. 368.

<sup>39</sup> Poschardt, *DJ-Culture* (s. Anm. 7), S. 371.

<sup>40</sup> Poschardt, *DJ-Culture* (s. Anm. 7), S. 288.

Forschung denkt die digitalen Möglichkeiten im Kontext des szenischen Experiments bereits mit. Die Formulierung „Sampling als kompositorische Haltung“ wird so immun gegen den Verdacht einer rein metaphorischen Methodenbeschreibung. Vielmehr absorbiert sein Künstlerisches Forschen das Sampling als Technik – was nicht heißt, dass er vom Gerät nicht auch Gebrauch macht.

Während die Technik den Autor bereits in Frage gestellt hat (wie Poschardt für die DJs argumentiert), stellt die Technologie seine Dekonstruktion als Status quo her. Weil Goebbels' Arbeitsweise wie jene der DJs aus dieser Linie heraus argumentiert werden kann, war eigentlich auch für seine Methode die Autorfunktion immer schon eine äußerst brüchige. Möglicherweise macht aber der Kontext des Musiktheaters im weiten Feld der ernsten Musik die ständige Aktualisierung dieser Funktionskritik notwendig, während sie im Feld des DJs diskussionslos vorausgesetzt wurde und wird.

Im popkulturellen Kontext der DJs kassiert die Technologie die Technik. Im Bereich der szenischen Künste und ihrer Schnittstelle zur sogenannten ernsten Musik geht diese Übernahme den nächsten logischen Schritt: die Technik schluckt ihre Technologie und überführt diese affirmative Selbstreflexivität in den dreidimensionalen Raum des Szenischen.

### **Technik – Technologie – Technik: *Stifters Dinge***

Bei *Stifters Dinge*, 2007 in Lausanne uraufgeführt, handelt es sich um eine performative Installation für fünf Klaviere ohne Pianist\*innen und ohne Darsteller\*innen von Heiner Goebbels.<sup>41</sup> Im Zentrum steht die Idee, ein Musiktheater im weitesten Sinne ohne Darsteller\*innen zu entwickeln, das jene Gegenstände inszeniert und zum Klingen bringt, die im Theater oft eine Nebenrolle als Dekoration oder Requisit einnehmen. Dazu gehören Licht, Geräusche, Töne, Stimmen, Wind, Nebel, Wasser, Eis oder der Vorhang.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Besuchte Aufführung: 25.09.2013 im Rahmen der *Ruhrtriennale* in der Kraftzentrale im Landschaftspark Duisburg. Für eine ausführliche Beschreibung der Gesamtsituation und des Ablaufes siehe: André Eiermann, *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung*, Bielefeld 2009 (insbesondere Kapitel III.4 „Wenn die Dinge stiften gehen: *Stifters Dinge* von Heiner Goebbels“, S. 238–265).

<sup>42</sup> Vgl. Kultur Ruhr GmbH (Hg.), *Heiner Goebbels: Stifters Dinge – Performance*, Programmheft zur Produktion im Rahmen der *Ruhrtriennale* 2013, S. 5.

Mit einem Team aus Technikern, Ingenieuren, Tontechnikern und Bühnenbildnern<sup>43</sup> testet Heiner Goebbels mit den Klavieren und im Entwickeln einer einzigartigen Maschine aus, wie die verwendeten Gegenstände klingen und ästhetisch wirken. Eine Filmproduktion gewährt ausschnittsweise Einblicke in die Entstehungsarbeiten.<sup>44</sup> Darüber hinaus ermöglicht die die Aufführungen begleitende *Unguided Tour* dem Publikum, die Bestandteile der eigens entwickelten Maschine mit ihren Instrumenten, Wassertanks und -becken, Metallteilen, Steinen und anderen Elementen zu erkunden. Auf diese Weise werden nicht nur Entstehungsprozesse und das verwendete Material transparent; ebenfalls wird deutlich, dass das Ergebnis wesentlich von seinen technischen und maschinellen Gegebenheiten bestimmt ist. Damit Gegenstände und Dinge zu klingenden Akteuren werden können, wird aus verschiedenem Material (Klaviere, Wasser, Steine, Schrauben, Metallstifte, Drahtseile, Fliegenklappen, Rohre, etc.) eine Maschine gebaut, aus deren Produktion der Bedarf weiterer Gegenstände hervorgeht, die wiederum im Prozess neue Materialkombinationen hervorbringen, die ebenfalls sorgsam auf klangliche und szenische Qualitäten geprüft werden. Goebbels komponiert mit diesem Orchester, das er so vorfindet und reagiert auf das, was ihm die Gegenstände anbieten. Die Musik wird nach vorhandenen Möglichkeiten und nicht nach bestimmten Vorstellungen gebaut. Auf diese Weise bedingt auch die Maschine die Entstehung.

## Maschinen

Im erwähnten Film, der die Entstehung dokumentiert, spricht Goebbels in Bezug auf das Entwickeln der Maschine für *Stifters Dinge* von einer

ganz wunderbaren Erfahrung, [...] so ein Stück zu entwickeln und auf die Möglichkeiten, die sich dann bieten zu reagieren. [...] Ich komponiere also nicht die Musik vorher, höre sie in meinem Kopf, sondern ich schaue, welche Instrumente da entstanden sind aus unseren Vorgaben oder auch aus den

<sup>43</sup> Die Homepage listet die Beteiligten: Klaus Grünberg zeichnet für Licht und Bühnenbild verantwortlich, Willi Bopp war als Tontechniker für den Sound verantwortlich und Hubert Machnik für die Programmierung. – Siehe <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/complete/view/4> (Zugriff: 25.03.2018).

<sup>44</sup> Heiner Goebbels und Marc Perroud, *Stifters Dinge. The experience of things*, 2 DVDs, 2009, hier DVD 2 *The experience of things*, Filmdokumentation.

Impulsen der Techniker oder aus den Möglichkeiten der Maschinen heraus. Dann arbeite ich mit denen.<sup>45</sup>

Mehrere Avantgarde-Bewegungen setzen sich intensiv mit der Maschine und einer Maschinenästhetik auseinander. Bekannt sind die ästhetischen Ideen der Futuristen in Richtung einer Geräuschkunst mittels eigens entwickelten ‚intonarumori‘ und ihre Träume von einer Mensch-Maschine-Symbiose oder als Inspirator der DJ-Culture beispielsweise die 1977 erschienene LP *Menschmaschine* von der deutschen Gruppe *Kraftwerk*. Auch das berühmte Scratchen der DJs ist ein Maschinenklang. Denn früh schon haben sich DJs zu fragen begonnen, welche Klänge sie ihren Maschinen selbst entlocken können. *Stifters Dinge* überführt Gegenstände als Akteure in eine Maschine, die ihrerseits zu einem Agens wird. Ausgehend von der Beobachtung, dass Goebbels „den Dingen als Mitbeteiligten eine Agenzialität zuzusprechen“ scheine, bezeichnet Dieter Mersch *Stifters Dinge* sogar als ein „posthumanes Musik/Theater“.<sup>46</sup> Goebbels spielt dabei mit einer möglichen Handlungsfähigkeit der Maschinen selbst. Diese lässt sich theoretisch engführen mit der Überlegung einer „Agency of Assemblages“,<sup>47</sup> im Zuge derer Jane Bennett eine, den Dingen eigentümliche, Handlungs- und Wirkungsmacht zuspricht. Ausgehend von diesen Überlegungen, die unter anderem phänomenologisch grundiert sind,<sup>48</sup> sei auch Gernot Böhmes These der ‚Ekstasen der Dinge‘ erwähnt. Wenn Goebbels dieser „faszinierende[n] Maschine, aus Steinen, Klavieren, Wassertanks, Metall, Regen, Nebel, Eis und körperlosen Stimmen“,<sup>49</sup> die Klänge produziert, die Fähigkeit zuspricht, ihn zur kompositorischen Weiterverarbeitung anzuregen, dann beschreibt er, dass und wie dieses Ding nach außen wirkt, wie es „gewissermaßen in die Umgebung hinein[strahlt]“ und seine Umgebung „tingiert“.<sup>50</sup> „Die Dinge [artikulieren] durch ihre Eigenschaften – als Ekstasen gedacht – die Sphären ihrer Anwesenheit.“<sup>51</sup> Und diese macht die Präsenz der Dinge spürbar, auch

<sup>45</sup> *The experience of things*, Filmdokumentation (s. Anm. 44), 12’37”–13’07”.

<sup>46</sup> Mersch, „Heiner Goebbels’ ‚Musik/Theater‘ als ‚Ästhetik der Abwesenheit‘“ (s. Anm. 17), S. 53.

<sup>47</sup> Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham u. a. 2010, S. 20.

<sup>48</sup> Insbesondere unter Bezugnahme auf Maurice Merleau-Ponty. – Vgl. Bennett, *Vibrant Matter* (s. Anm. 47), S. 5, 29.

<sup>49</sup> Programmheft zur Produktion im Rahmen der *Ruhrtriennale* 2013 (s. Anm. 42), S. 5.

<sup>50</sup> Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zu einer neuen Ästhetik*, 3. Auflage, Frankfurt/Main 2017, S. 33.

<sup>51</sup> Böhme, *Atmosphäre* (s. Anm. 50), S. 33.

hörbar und vermag den Wahrnehmenden, wie Heiner Goebbels, zu affizieren, auch zu inspirieren, mit dem zu experimentieren, wozu die Maschine anregt. Als Autorsubjekt wird Goebbels damit einmal mehr relativiert. Als Subjekt denkbar wird die Maschine, deren Angebote an Klang, Visuellem und Bewegtem Goebbels aufammelt im Zuge eines künstlerischen Prozesses, der Technik und Technologie nicht trennt:

In den Materialien, in den Techniken stecken bereits ganz viele künstlerische Angebote und aus diesen Entdeckungen, die wir machen, entwickeln wir erst das Stück. Wir kommen nicht mit der vorgefertigten Idee. Und da kann man wirklich die Trennung zwischen technischen und künstlerischen Fähigkeiten gar nicht mehr richtig aufrecht erhalten.<sup>52</sup>

### **Autorschaften**

*Stifters Dinge* vereint neben Teamarbeit aus Mensch und Maschinen viele Autornamen und -funktionen, die namentlich im Programmheft genannt werden und im Kollektiv das singuläre Autorsubjekt aufheben. So informiert das Programmheft<sup>53</sup> zu den Aufführungen im Rahmen der *Ruhrtriennale* 2013 in der Reihenfolge ihres Erscheinens über die divergenten eingespielten und projizierten Bild- und Audio-Samples, die unter anderem Aufnahmen aus Papua Neuguinea aus dem Jahr 1905, einen Interviewausschnitt mit Claude Lévi Strauss aus dem Jahr 1988, eine von William S. Burroughs gelesene Textpassage, ein Interview von Malcom X aus den 1960er Jahren oder einen Wechselgesang kolumbianischer Indianer beinhalten. Die verwendeten Gemälde stammen von Jacob Isaacksz van Ruisdael (*Sumpf*, 1660) und Paolo Ucello (*Jagd bei Nacht*, um 1460).

Mit der Anerkennung der Autoren dieses Text- und Bildmaterials durch ihre Nennung im Programmheft offenbart Goebbels, dass auch seine Plattenkiste voll ist mit Werken anderer Schöpfer-Ichs. William S. Burroughs bringt im Sprechen eine eigene Musikalität zum Klingen, die seine Texteinspielung nicht nur hinsichtlich ihres Inhalts sondern auch ihrer Form klanglich für Goebbels interessant macht.<sup>54</sup> Über die Einspielungen werden körperlose Stimmen

<sup>52</sup> *The experience of things*, Filmdokumentation (s. Anm. 44), 20'47"–21'18".

<sup>53</sup> Programmheft zur Produktion im Rahmen der *Ruhrtriennale* 2013 (s. Anm. 42), S. 20–21.

<sup>54</sup> Überhaupt interessiert sich Goebbels für die klangliche Qualität von Sprache und Literatur. Auch der Titel *Eraritjaritjaka* weist eine musikalisch-rhythmische Qualität auf. – Siehe dazu: Goebbels, „Manches merkt man sich bloß, weil es mit nichts zusammenhängt“ (s. Anm. 22);

unterschiedlicher Sprecher-Autoren Teil des Geschehens. Ihre abwesenden Körper werden mit ihren Stimmen im Moment der Aufführung wieder gegenwärtig.

Goebbels begreift auch den Eigenklang von Aufnahmegeräten, die diese Tondokumente speichern, als akustische Qualität. Obwohl im Aufführungsmoment vermutlich über den digitalen Sampler und Lautsprecher wiedergegeben, liegt beispielsweise der Wechselgesang der kolumbianischen Indianer auf einer Kassette aus dem Jahr 1985 gespeichert vor. Beim Abspielen der Kassette werden nicht nur Indianergesänge hörbar, sondern auch die akustische Materialität von Kassette und Kassettenrecorder.

*Stifters Dinge* ist ebenso Plattenkunst wie jede gute DJ-Arbeit. Goebbels sammelt und sampelt Klänge, in die sich ihre Erzeuger- und Speichermaschinen mit eingeschrieben haben. So wie der Einsatz des Analogsynthesizers Roland TB-303 aus dem Jahr 1982 Technoproduzenten einen historisch distinkten Sound ermöglicht, so verweist Goebbels mit der Archivphonograph-Aufnahme des österreichischen Ethnographen Rudolf Pöch selbstreferentiell auf die historische Dimension der Klangspeicherung.

Wie bei den DJs die Apparate, ihre Mischpulte, Plattenspieler – umgebaut oder nicht – immer das klangliche Ergebnis bedingen, so haben sich in die Klänge von *Stifters Dinge* ihre Maschinen und Geräte eingeschrieben. Die entwickelte Maschine arbeitet ebenso mit wie der Lichttechniker, Adalbert Stifter, die Kassette von 1985 und die Walze aus dem Archivphonographen aus dem Jahr 1905.

### **Selbstreferentialität**

Die selbstreferentielle Komponente klang bereits an. Sie wird vor allem dort deutlich, wo Goebbels' szenisches Interesse an einer Ästhetik der Abwesenheit zu Tage tritt. In seinem gleichnamigen Sammelband<sup>55</sup> erläutert er in mehreren Aufsätzen, auf welche Weisen er im Unterlaufen von Theaterkonventionen Leerstellen erzeugen will. Solche Vermeidungsstrategien sollen dem Publikum

Helga Finter, „Der imaginäre Körper: Text, Klang und Stimme in Heiner Goebbels' Theater“, in: *Komposition als Inszenierung*, hg. von Wolfgang Sandner, Berlin 2002, S. 108–113.

<sup>55</sup> Heiner Goebbels (Hg.), *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater (Recherchen, Bd. 96)*, Berlin 2012.

einen eigenen Wahrnehmungsraum eröffnen. Die Idee dieser Ästhetik der Abwesenheit kann verstanden werden als eine Spielart von Selbstreferentialität. Die Leerstelle verweist auf das nicht Präsenze, das abwesend Anwesende: eine Geschichte, eine leere Bühne, eine Polyphonie der Elemente anstatt ihrer Synthese, Trennung von Stimme und Körper, Verschwinden des Performers.<sup>56</sup> Doch obwohl es der negativ besetzte Begriff Abwesenheit nahelegt, erfolgt diese Selbstbezugnahme weniger im Gestus der Negation, als destruktive Anti-Haltung, sondern lässt sich vielmehr parallel zur affirmativen Praxis der Discjockeys denken.

Zum ersten vermeidet Goebbels Sinnzusammenhänge beim ausgewählten Material nicht. Obwohl eine konventionelle Theaterhandlung bei *Stifters Dinge* fehlt, so erzeugt die Performance mit Klängen, Texten und Gegenständen ein dichtes Netz aus Verweisen, das sich um das breite Themenfeld des Fremden, Unvertrauten und daher Rätselhaften oder Geheimnisvollen entfaltet. Das bietet dem Publikum ein breiteres Erfahrungsangebot als eine dargestellte Geschichte ermöglichen könnte.<sup>57</sup> Zum zweiten ist fraglich, ob bei *Stifters Dinge* durch den abwesenden Darsteller überhaupt eine Leerstelle als etwas Negatives, weil ja etwas fehlt, wahrgenommen wird. Das meint nicht, dass diese Abwesenheit nicht unbemerkt bleiben würde, sondern lediglich, dass die Anwesenheit von Anderem – einer beeindruckenden Maschine, rätselhaften Geräuschen und ästhetisch ansprechenden Bildern – eine Kompensationsleistung auslösen könnte. Ohne Darsteller läge der Fokus auf den Dingen und auf der Technik, meint Bühnenbildner Klaus Grünberg.<sup>58</sup> Wenn, laut Goebbels, die verwendeten Materialien ein starkes Eigenleben zu entwickeln scheinen und darüber die Maschinen, die das kontrollieren vergessen machen,<sup>59</sup> dann wird die Performance zu einer Oberfläche – einem Wirklichkeitseffekt, der nicht nur von der Technologie des digitalen Samplers, sondern auch von der Technik des Sampling als Methode erzeugt wird. Den Schaltplan, den zu hören für Kittler vielleicht das letzte große Glück wäre,<sup>60</sup> versucht das Produktionsteam den

<sup>56</sup> Vgl. Goebbels, „Ästhetik der Abwesenheit. Wie alles angefangen hat“ (s. Anm. 5), S. 17–18.

<sup>57</sup> Vgl. *The experience of things*, Filmdokumentation (s. Anm. 44), 44'55"–45'37"

<sup>58</sup> Vgl. *The experience of things*, Filmdokumentation (s. Anm. 44), 21'10"–22'25".

<sup>59</sup> Vgl. *The experience of things*, Filmdokumentation (s. Anm. 44), 49'20"–48'32".

<sup>60</sup> Vgl. Kittler, *Grammophon* (s. Anm. 31), S. 5.

Zuschauern mittels Videodokumentation, *The Unguided Tour* und Informationen im Programmheft ahnen zu lassen.

### **Zusammenfassung**

Autorschaft, Abwesenheit und Materialität – so lauten die zentralen Anliegen von Heiner Goebbels. Der historische Überblick zeigt ihre Spuren. Doch gerade der Blick auf die DJs, mit denen Goebbels die Verwendung des digitalen Samplers und der technisch-analogen Vorläufer der Collage verbindet, zeigt, wie das Gerät als technologische Bedingung seine Arbeitsweise nicht nur beeinflusst, sondern ermöglicht. Die Ähnlichkeiten zwischen dem im Bereich des zeitgenössischen agierenden Komponisten und den im Feld der U-Musik agierenden DJs werden damit augenscheinlich: Nicht nur der digitale Sampler als Gerät findet von beiden Seiten Verwendung, als Konsequenz haben sie auch die Dekonstruktion des Autors, den konkreten Materialzugang und so eine grundlegende, selbstreferentielle Komponente gemeinsam. Im Rekurs auf das Gerät spricht Goebbels vom Sampling als Haltung, das die Experimente im Szenischen methodisch leitet. Der entscheidende Schritt aber, mit dem Goebbels die DJ-Culture im Feld des Szenischen zu überwinden scheint, liegt in der Überführung der Technologie des Samplers in die Technik des Künstlerischen Forschens. Wie die Analyse zeigt, setzt *Stifters Dinge* beim analogen und digitalen Materialzugang und -remixen an. An dieser Stelle ist der Autor bereits aufgehoben (und zwar durch die Technologie im Digitalen und durch seine Vielheiten im Analogen). Leerstellen und Abwesenheiten sind bereits vorhanden. Doch potenziert werden diese Faktoren, weil das Experimentieren damit erneut eine Maschine hervorbringt. Nicht Goebbels, sondern die Technik selbst, die sich „Sampling als Haltung“ nennt, bringt eine Maschine hervor, die ihrerseits die digitale Technologie und die analoge Technik als Bedingung ihrer Möglichkeit in der ästhetischen Rahmung bereits schluckt.