

Julia Naunin

Klang, Bewegung und Theater

Die Wahrnehmung des Akustischen am
Beispiel von zeitgenössischen Theateraufführungen

Neofelis Verlag

Inhalt

Dank // 7

Präludium: Audio-Visionen des Akustischen in der Aufführung *Toneel* // 9

1. Das Akustische wahrnehmen:

Annäherungen an inszenierten Klang // 33

1.1 Das Akustische zwischen Theatermusik und ‚Sound-Szenario‘:

Inszenierungen von Sebastian Nübling // 34

1.2 Das Akustische als ‚inszenierter Klang mit Wirkung‘:

Begriff und Konzept im Kontext kulturwissenschaftlicher Hörforschung // 49

1.3 Das Akustische in historischen Überlagerungen:

9 Evenings: Theatre and Engineering (1966) // 61

1.4 Die Analyse der audio-visuellen Wahrnehmung inszenierter Klänge:

Methode und Kategorien // 74

1.5 Zwischenfazit: Arbeit an der Wahrnehmung // 94

2. Bewegung zwischen Hören und Sehen: Wahrnehmungskonzeptionen in Performance- und Theatertheorie, Filmanalyse und Philosophie // 97

2.1 Atmosphäre spüren, hören, sehen, einbilden:

Die leiblich-räumliche Wahrnehmung und Imagination // 101

2.2 Audio-Vision: Die filmanalytische Konzeption eines Hör-Sehens über Ton und Bild hinaus // 121

2.3 Wahrnehmung in Aktion:

Die sensomotorische Begründung der Wahrnehmung // 133

2.4 Zwischenfazit: Die Wahrnehmung des Akustischen in Bewegung // 142

3. Hören und Sehen austarieren: Rhythmus in *Rondo* // 145

3.1 Choreografie der Wahrnehmung:

Auftretende, atmende und klatschende Körper hören und sehen // 151

3.2 Raumsituationen: Kammerkonzertsaal, Disko und

Gymnastikstudio im Kreislauf hören und sehen // 163

3.3 Making-of-Wahrnehmung: Karaoke als multimediale Konfiguration des Akustischen hören und sehen // 168

3.4 Zwischenfazit: Bewegung als Balanceakt // 174

**4. Hören und Sehen als ‚Zuschauer*innen des Akustischen‘ testen:
Stimme in *Velma Superstar* // 177**

4.1 ‚Stimmkörper‘: Lautmalerei im Hörspiel-Making-of und Lautmaterial von ‚wandernden‘ Sprecher*innen hören und sehen // 184

4.2 Transitraum-Szenario: Stimme im Feedback hören und sehen // 192

4.3 Spur der Stimme: Schlagersänger im Playback hören und sehen // 202

4.4 Zwischenfazit: Bewegung als Experiment // 209

5. Hören und Sehen probieren: Musik in *Requiem* // 213

5.1 Klangkörper-Szenen: Instrumente, Apparate und Musik-Darsteller*innen im körperlichen Spiel hören und sehen // 219

5.2 Atmosphären: Kirche, Konzert und Tonstudio hören und sehen // 224

5.3 Interferenzen: Elektroakustische Musikproduktion im Überschuss und Entzug hören und sehen // 232

5.4 Zwischenfazit: Bewegung als Übung // 238

6. Audio-visuelle Wahrnehmung des Akustischen zwischen Digression und Disziplinierung // 243

6.1 Aufführungen des Akustischen hören und sehen:

Reibungen an Wahrnehmungskonventionen und die audio-visuelle Wahrnehmung als Balanceakt, Experiment und Übung // 249

6.2 Spannung, Leistung, Widerstand: Begründungszusammenhänge einer affektiven, analytischen und reflexiven Bewegung zwischen Hören und Sehen // 255

6.3 Audio-Visionen des Akustischen: Entwicklungen im Dispositiv // 257

Nachspiel: Impuls, Resonanz und Perspektive // 261

Literaturverzeichnis // 265

Präludium: Audio-Visionen des Akustischen in der Aufführung *Toneel*

„Wir sind Theatergroep Max und wir speelen Toneel“ – mit diesen Worten schreien fünf Spieler*innen in der Aufführung *Stück*¹ das Publikum an. Die Bühnenakteure*innen² stehen nebeneinander sehr nahe der ersten Zuschauerreihe und den ‚zuhörenden‘ Zuschauer*innen³ frontal gegenüber, sie blicken mich an, ich blicke sie an, hören sie mir auch zu, so wie ich ihnen? Die ausgerufene elektroakustisch verstärkte Behauptung veranlasst sogar, mich in den unbequemen Sitz der Podesterie zurückzuziehen. Mein Blick zur Seite ins Auditorium sucht Bestätigung der umfassenden und aufdringlichen Wirkung. Die Situation scheint still, die Podesterie knarzt, die Stimmung ist angespannt. Und in dieser Unruhe ist meine Neugier auf das, was zu hören und zu sehen oder auch nicht zu hören und nicht zu sehen sein wird, gesteigert. Nicht nur die ausgerufene Behauptung des Theaterspielens – was das sein kann, was das in den folgenden 60 Minuten sein wird, wie das aussieht und wie es sich anhört – steht im

1 Das Gastspiel der Theatergroep Max habe ich in deutscher Sprache beim Festival Theaterformen 2011 in Hannover am 28.06.2011 gesehen. Es ist im Programm unter dem Titel *Stück. Ein experimentelles Turnhallen-Märchen* verzeichnet. „We zijn Theatergroep Max en we speelen Toneel“, lautet der Ausruf im Original. *Toneel* (UA: 19.02.2010, RÖ Theater, Rotterdam, Theatergroep Max / R: Jetse Batelaan).

2 Bühnenakteur*innen ist zunächst ein Dachbegriff für die Bezeichnungen Schauspieler*innen, Musiker*innen, Darsteller*innen, Performer*innen und Akteur*innen. Die Gültigkeit der einzelnen Bezeichnungen in einem Theaterverständnis, das ein Darstellungsparadigma des ‚Als-ob‘ zur Diskussion stellt, wird in der Studie kontinuierlich diskutiert.

3 Der Begriff ‚zuhörende‘ Zuschauer*in‘ verweist auf die konventionelle Selbstverständlichkeit des Theaters, in der ein Zuschauen dominant ist. Darin sind Implikationen enthalten, die potenzielle Transformationen im Verhältnis von Hören und Sehen betreffen. Ich komme sogleich darauf zurück.

Raum, sondern auch die Frage, wie es zu dem erwartungsvollen und spannungs-geladenen Schweigen nach dem Schreien kommen kann. Der Ausruf ist ein Appell an Beobachtungsgabe und Hörvermögen. Und wenn die Spieler*innen zu Beginn der Aufführung meine Aufmerksamkeit einfordern, geht es um mehr als eine stimmlich und sprachlich artikulierte Information und das, was laut zu hören ist: Die schreienden Körper rücken mir als zuhörende Zuschauerin im Auditorium auf den Leib. Sie provozieren, dass ich mich auf eine undefinierte Art und Weise in Bewegung setze. Sich in den Sessel der Podesterie zurückzu-ziehen, ist eine mögliche motorische Veränderung der eigenen Position. Mit Bli-cken, Kopf- und Körperfrehungen situiere und verorte ich mich in der Klang-umgebung und -wirkung. Darauf basiert die Annahme, den Ausruf auch als Motivation zu verstehen.

Klang-Inszenierungen wahrnehmen: Das Akustische als Modell und Möglichkeit

Die beschriebene Wirkung zu Beginn der Vorstellung von *Toneel* thematisiert die Wahrnehmung von Stimmen, Klängen, Tönen, Geräuschen in Aufführungen: In der Szene sind – zunächst allgemein benannte – Klangkörper im Klangraum inszeniert. Zentral ist die übergreifende Fragestellung, wie insze-nierte Klänge wahrgenommen werden können.⁴ Nahe liegt die Antwort, dass sie gehört und/oder gesehen werden und darüber hinaus beispielsweise in einer angespannten Stille wahrnehmbar sind. Der Zusammenhang ist in dieser Studie im Begriffskonzept des Akustischen gebündelt und dient als Klammer, um Wir-kungen klingender (und nicht klingender) Körper in dem Klangraum, in dem sich zuhörende Zuschauer*innen befinden, zu beschreiben.⁵ Somit bezeichnet das Akustische in zeitgenössischen Theateraufführungen über die Akustik eines Spielorts und damit über eine physikalisch messbare Schallwellenausbreitung hinaus zweierlei: Inszenierte Klänge sind der heuristische Untersuchungs-gegenstand und das Akustische umfasst die Debatte von Wahrnehmungs-situationen, d. h. die Wahrnehmung innerhalb einer Lautumgebung, sprich die

4 Wirkung gilt im Kontext ästhetischer Wahrnehmung als synonymer Begriff zu Wahr-nemung. Ich komme in Erläuterungen ästhetischer Wahrnehmung darauf zurück, vgl. Kap. 1.2.

5 Zur Begriffsbildung, Systematisierung und Beschreibungsarbeit hinsichtlich von Klang in Theateraufführungen trägt der Vorschlag, vom Akustischen zu sprechen und zu schreiben, bei und verhält sich komplementär zu Diskussionen um Musiktheateraufführungen. Ich komme auf Differenzierungen in der Forschung sogleich zurück.

Wahrnehmung im Akustischen. Klänge gelten arbeitshypothetisch als Modelle inszenierten Klangs. Sie gehen mit Wirkungen einher, die Hören und Sehen betreffen und Möglichkeiten eines veränderten Zuhörens und Zuschauens eröffnen. Hören und Sehen sind dabei zwei ausdifferenzierte Sinnesleistungen, die variantenreich aufeinander bezogen sind. Das Interesse an klanglichen Aspekten in Aufführungen basiert darauf, dass Klang-Inszenierungen die Wahrnehmung qualitativ verändern. Dazu tragen medientechnische, körperliche und räumliche Klanggestaltungen bei – eine ‚digitale Revolution‘ in der Klangproduktion ist nicht allein maßgeblich und Motor der Untersuchung. Vielmehr geben Inszenierungen von Körper, Raum und Medien Hinweise darauf, wie zuhörende Zuschauer*innen mit dem Akustischen zeitgenössischer Theateraufführungen aktiv umgehen können. Ihre Aktivität wird in dieser Studie als Bewegungspotenzial diskutiert.

Zeitgenössische Theateraufführungen und Wahrnehmungskonventionen

Die Aufführung *Toneel* findet in einer Turnhalle statt. Abgesehen von konventionellen Vereinbarungen in Aufführungen, in denen eine Turnhalle als Bühne gilt, verweist die Wahl dieses Spielorts in *Toneel* auf eine große Offenheit in der thematischen und ästhetischen Konzeption der Inszenierung, zusammengefasst in eben diesem Titelbegriff.⁶ Bühnenakteur*innen tragen Turnschuhe und raschelnde Trainingsanzüge, die mit Accessoires wie einem hochgestellten Stuartkragen, einem Umhang aus Samt, sogar mit einem Diadem versehen sind. Die Kostüme sind eine Mischung aus Alltagskleidung und historischem Schmuck, die Turnhalle als Spielort und Bühnenbild ist ein Ort aus der Lebenswelt des Alltags mit der Option, an diesem Spielort sehr deutlich eine Distanz zum Theaterverständnis anderer Epochen zu eröffnen. Theater auf der Grundlage einer ‚Als ob‘-Vereinbarung erscheint in *Toneel* aufgrund der ersten verbalsprachlichen Aussage naheliegend und zudem – nur scheinbar paradox und zugespitzt formuliert – historisch. Zuschauer*innen müssen vor dem Betreten der Turnhalle wie beim Besichtigen von Schlössern aus der europäischen Feudalzeit und anderer epochaler Bauten Schuhüberzieher aus Stoff anziehen und die Bühnenfläche überqueren, um zu ihren Sitzplätzen zu gelangen und um den Fußboden zu schonen. Mögliche Erwartungen des Publikums

6 Dem niederländischen Begriff ‚Toneel‘ entspricht im Deutschen ‚Theater‘, ‚Bühne‘, ‚Szene‘, ‚Auftritt‘, ‚Schauplatz‘, ‚(Schau)Spiel‘. Vgl. Donna I. van Norren: *Wolters Handwörterbuch Niederländisch-Deutsch*. Begr. v. I. van Gelderen. Berlin: Langenscheidt 1997, S. 828. Die Übersetzung ‚Stück‘ verzeichnet das Programmheft des Theaterformen Festivals.

hinsichtlich theaterhistorischer Rollenfächer wie Ritter oder Prinzessinnen werden enttäuscht, obgleich Insignien solcher Figuren im Kostüm zu sehen sind. Theatrale konventionelle Codes scheinen unzuverlässig, eine Figurenkennzeichnung labil und historische Kostüme sind als Spuren einer Theatertradition verhandelbar. Der Aufführung liegt weder ein dramatischer Text noch eine Partitur zugrunde – Gattungseinteilungen, die eben darauf basieren, werden umgangen. Diese Entgrenzung von Gattungen impliziert problematische Wahrnehmungskonventionen.⁷

Im Verlauf von *Toneel* höre und sehe ich Performer, die den Raum geräuschvoll in unterschiedlichsten Positionen, Formationen, Geschwindigkeiten und lautstarken Bewegungen durchkreuzen – sie sitzen, springen, singen und einer der Akteure variiert Auftritte. Auffällig quietschen Haut und Turnschuhe auf dem Hallenboden, die Trainingsanzüge aus Ballonseide rascheln bei jeder Bewegung. In einer anderen Szene sind über den Köpfen des Publikums Mobiltelefone im Auditorium und Bühnenraum angeordnet. Die aufleuchtenden Displays und ihr Klingeln heben den Schau- und Hörraum hervor, in dem ich mich befinde. Mit Lichterketten versehene Seile hängen von der Turnhallendecke, blinken in verschiedenen Farben und lassen an Versprechen von Unterhaltungsangeboten außerhalb der Aufführung sowie an marktorientierte Reize denken. Schnelle Lichtwechsel, die an eine Disko- oder Konzertbeleuchtung erinnern, prägen die Atmosphäre. Der Prozess der Wahrnehmung wird in situativer und konventioneller Rahmung in einer sprachlosen Theater-auf-dem-Theater-Szene deutlich: Die Bühnenakteur*innen hantieren mit Objekten, die so groß wie Tischflächen sind und an überdimensionierte Schülerausweise erinnern. Der pantomimische Vorgang ist als Verkauf von Tickets für eine Konzert- oder Tanztheatervorstellung interpretierbar. In diesen Situationen spritzt die Aufführung *Toneel* zwei theater- und aufführungskonstitutive Charakteristika reflexiv zu, die die Wahrnehmung zwischen Hören und Sehen und ein Verständnis von Theater als Stück und Spiel betreffen. Einerseits geht es um eine Inszenierung von Vorgängen unter den Rahmenbedingungen eines ‚Als ob‘-Verhältnisses, das durch eine doppelte Zeichenstruktur gekennzeichnet ist. Andererseits geht es um die zu hörenden und zu sehenden Vorgänge im Verlauf, die sich variantenreich aufeinander beziehen lassen.

7 Hans-Thies Lehmann problematisiert Veränderungen der Wahrnehmung in der Analyse postdramatischer Theaterformen. Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999. Ich komme auf Lehmanns Ausführungen dazu zurück.

Die Doppelvalenz dessen, was als Klang und Inszenierung zu hören und zu sehen ist, scheint im Kontext des Theaters so banal wie bedeutsam: Stimmen, Klänge, Töne, Geräusche ebenso wie erwartete und möglicherweise ausbleibende Klänge sind in Szene gesetzt.⁸ Gilt Klang in musikalischer Ästhetik auch als autonom respektive selbstreferenziell,⁹ zeichnen sich inszenierte Klänge dadurch aus, auf ‚Klang im Verhältnis zu‘ Körper, Raum und Medientechniken aufmerksam zu machen. Analytische Annäherungen an Wirkungsspezifika inszenierter Klänge heben deshalb Akzentverschiebungen in den Relationen hervor.

Zudem geht es in der maßgeblichen Frage nach dem ‚Wie‘ der Wahrnehmung darum, ein Bedürfnis nach Bedeutung, das sich im ästhetischen Erleben von Aufführungen als affektiv wahrnehmbare Spannung oder angespannte Stimmung, also auch in emotionaler Bewegtheit, niederschlägt, ernst zu nehmen.¹⁰ Bedeutungen, die in diegetischen Funktionen von Musik oder in strukturellen Besonderheiten einer Aufführung und Erarbeitung derselben formuliert werden, werden in dieser Studie um einen situativen Ansatz ergänzt. Es geht um Raumsituationen, also um Erfahrungsmomente des Akustischen, die ‚Verortungen‘ bewirken. Die Frage also, wie Klang-Inszenierungen gehört und gesehen werden, lässt sich mit dem Interesse daran umformulieren, wie Wirkungen von Klang im Kontext des Theaters entstehen. Zu Antworten tragen Appelle, Konventionen in historisch-kulturellen Entwicklungen sowie institutionelle oder genrespezifische Rahmungen und Zuordnungen von Klang zu Körper, Raum und Medien wesentlich bei. Sie bedeuten, so die These, eine Bewegung in der Wahrnehmung, die sich in Positionierungen in der Wahrnehmungssituation bemerkbar macht. Vor dem Hintergrund dieser grundsätzlichen Relationalität inszenierter Klänge geht es somit in der Debatte um das Akustische nicht allein

8 Das heuristische Kompositum ‚Klang-Inszenierung‘ lässt sich sowohl als Determinativ- als auch Kopulativkompositum verstehen, denn es bündelt unterschiedliche Verständnisperspektiven von Klang und Inszenierung.

9 Stellvertretend für Diskussionen um Autonomie und ontologische Begründungen von Klang und Musik vgl. folgende Publikation als Beispiel kontrovers diskutierter Zusammenhänge: Gunnar Hindrichs: *Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*. Berlin: Suhrkamp 2013. In einem Spannungsfeld von Eigensinn und Entgrenzung von Musik wählt Christian Grüny einen anderen Ansatz und fragt ‚wie‘ Musik ist, vgl. ders.: *Kunst des Übergangs. Philosophische Konstellationen zur Musik*. Weilerswist: Velbrück 2014.

10 Im Kontext weitreichender Diskurse der Musikphilosophie verdeutlicht Richard Klein, dass die Erfahrung des Ausgesetzteins mit der Frage nach dem ‚Wie‘ der Musik verfolgt werden kann. Im Rahmen dessen können jedoch Wirkungen nicht restlos ‚wegerklärt‘ werden. Vgl. Richard Klein: *Musikphilosophie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2014; ders. / Claus-Steffen Mahnkopf (Hrsg.): *Mit den Ohren denken: Adornos Philosophie der Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

um eine Aufwertung des Auditiven des Theaters.¹¹ Eine Hörtypologie ist nicht Ziel der Studie, sondern heterogene Beziehungen zwischen Hören und Sehen herauszustellen.

Wechselwirkungen zwischen Hören und Sehen

In Aufführungen wie *Toneel* kommt die Wahrnehmung inszenierter Klänge in Wechselwirkungen zwischen Hören und Sehen, Zuhören und Zuschauen, Hinhören, Weghören, Überhören und Beobachten, Nachsehen, Fokussieren in Blickwechseln, kurz: in Augenblicken und Höreindrücken zur Geltung. Einander an den Händen haltend treten die Spieler*innen in *Toneel* scheinbar lautlos in nahezu exakter Kreisform und in sehr kleinen Schritten von der rechten Bühnenseite langsam in die vordere Bühnenmitte. Bevor sich daran denken lässt, ob und wie Stille im Raum sichtbar werden kann und in welchem Verhältnis dieser Eindruck zur zeitlupenhaften Bewegung der Bühnenakteur*innen steht, stimmen die Spieler*innen leise einen – gesummt – Dreiklang an. Der Vorgang wirkt, als ob sie sich wie in einem stimmlichen Balanceakt oder in einem tonalen harmonischen Muster aneinander ausrichteten. In dem Vergleich kommen meine analytischen Verhältnisbestimmungen zwischen dem Auditiven und Visuellen ebenso wie meine Imaginationsen zum Ausdruck. Lassen sich Hören und Sehen in einer integralen Wahrnehmungskonzeption auch in ein komplementäres oder additives Verhältnis setzen, liegt in der Wechselwirkung eine andere Dimension: Zuhören verändert Zuschauen und ist einleitend als ‚zuhörendes Zuschauen‘ zusammengefasst. Folgende Aufmerksamkeitsverschiebungen in *Toneel* verdeutlichen die transformativen Beziehungen: Spieler*innen sind in der Mitte der Bühnenfläche in einer rauteähnlichen Anordnung frontal zum Publikum zu sehen, sie vollziehen präzise nach links und rechts gesetzte Ausfallschritte. Die simultanen Schritte sind – als rhythmische Geräusche des Auftretens – auch zu hören und lassen sich klanganthropologisch als ‚kleine Wahrnehmungen‘ charakterisieren: *petites perceptions* bleiben nach Gottfried Wilhelm Leibniz unter einer Bewusstseinsschwelle und sind die Grundlage unbestimmter Eindrücke. Sein Beispiel ist ein Getöse von Wellen, das aus der unbewussten Wahrnehmung einer unbestimmten Anzahl von Einzelgeräuschen besteht, nämlich Wassertröpfchen, die ineinander fallen, *petites perceptions*

11 Auf die Soundforschung im Theater und Hörtypologien komme ich zurück.

gelten bei Leibniz als wichtige philosophische Einsichten.¹² Dabei gehören Schrittgeräusche insbesondere in Tanz und Theater zur Konvention und werden zumeist überhört. Sie ziehen oftmals erst in rhythmischen Mustern, Abweichungen von denselben oder auch in tosendem Getrampel Aufmerksamkeit auf sich. Der gesummierte Dreiklang ist ein weiteres Beispiel: Kleine Wahrnehmungen mögen auf Binnenqualitäten einzelner Töne ausgerichtet sein; geschulte Hörer können möglicherweise die Tonlage, Intensität, Klangfarbe oder den Stimmansatz unterscheiden. Diese Binnendifferenzierungen ergänzen das Potenzial, mich in visuellen Fokussierungen – dieser Tautologie zum Trotz – an der nahezu exakten Synchronizität der Ausfallschritte zu orientieren. Auffällig sind die auf dem Turnhallenboden eingezeichneten geometrischen Formen, sie legen Gedanken an Bewegungssachsen und Blickrichtungen nahe.

In der Szene erregen insbesondere die Körper der Spieler*innen Aufmerksamkeit. Stimmlich suggerieren sie ihre Körper als Quellen des Dreiklangs. Dass das inszenierte Summen vor allem an ihren Körpern ‚dingfest‘ zu machen ist, bringt zugleich ein grundsätzliches Spannungsfeld von Ursache und Wirkung zur Sprache. Darin ist von ‚Stimmkörpern‘ als Quellen für Klänge in Ambivalenzen die Rede. Denn Bestimmungen von Klangquellen ebenso wie Lokalisierungen derselben stehen für Akzentverschiebungen zwischen Hören und Sehen und implizieren heuristische und visuelle Ordnungsmuster in der Wahrnehmung.¹³ Eine ‚Stimmkörperlichkeit‘ gilt als inszenatorischer Spielraum und wie das Akustische im Hör- und Schauraum in Erscheinung tritt respektive wie Klang inszeniert ist, beinhaltet auch, wie Hören und Sehen inszeniert sind, so eine weitere Ausgangsposition.

Wenn in Wirkungen des Anschreibens, der Schrittbewegungen und summenden Spieler*innen das Verhältnis von Hören und Sehen verhandelbar wird, enthalten Zuordnungen und Imaginationen von zuhörenden Zuschauer*innen potenzielle Trugschlüsse und Lücken. Denn ob und welcher der zu sehenden, schreienden

12 Leibniz unterscheidet zwischen ‚Apperzeption‘ als – im weitesten Sinne – bewusste Wahrnehmung und ‚Perzeption‘ im Sinne einer Vorstufe des Denkens, die er in *Nouveaux essais sur l’entendement humain* erläutert, 1704 verfasst, 1765 veröffentlicht. Vgl. Vortrag von Jens Gerrit Papenburg: ‚Petites perceptions‘ nach Leibniz. Vortrag beim Symposium „Klanganthropologie: Gespür. Empfindung. Kleine Wahrnehmung“, 08.11.2007. <http://www.udkberlin.de/sites/soundstudies/content/e244/e247/e728/> (Zugriff am 15.07.2016, nicht mehr verfügbar).

13 Bestimmungen von Klangquellen und Lokalisierungen eröffnen eine epistemologische Frage, die in Wissenskonfigurationen des Visuellen angesiedelt ist und auf die ich mit dem Vorschlag von ‚Zuschauer*innen des Akustischen‘ eingehe, allgemeiner formuliert: Erklärt der Anblick von Klangkörpern oder eine Lokalisierung von Klangquellen heterogene Wirkungen inszenierter Klänge?

Körper Bedrängnis bewirkt, ist zweifelhaft, entzieht sich einer Festlegung und scheint unverfügbar. Klang-Inszenierungen bergen zudem Wirkungen, die als Überschüsse beschreibbar sind, bemerkbar beispielsweise in aufdringlichen Appellen. Ob sich in einem grundsätzlich transformativen Verhältnis zwischen Hören und Sehen ‚Hör-Techniken‘ entwickeln, die sich mit ‚Betrachter-Techniken‘ vergleichen lassen, ist ein Vorschlag, um Wechselwirkungen zu erklären.¹⁴ Der Ansatz verspricht einerseits, Inszenierungsstrategien von Klang auf die Spur zu kommen, und andererseits, sich zu erklären, wie Wirkungen zustande kommen. Klang wird in diesem Vergleich als sichtbares Phänomen zugespitzt und lädt in Wechselwirkungen zwischen Hören und Sehen auch zu einem Nachdenken über die Gegenrichtung ein. Damit ist eine visuelle Wahrnehmung von klanglichen Überlagerungen, Pausen von Klang respektive Stille gemeint.

Die erstgenannte Überlegung formuliert Diedrich Diederichsen in einer Rezension der als „audio play“ benannten Installation *Stifters Dinge* von Heiner Goebbels.¹⁵ Diederichsen argumentiert nicht auf der Basis von Wahrnehmungskonzeptionen als Synästhesie und alternativ begründeten Formen intermodaler Wahrnehmung,¹⁶ sondern mit einer Unterscheidung von Wahrnehmungskonventionen. Dabei werde die grundsätzliche Frage eines Hörers danach, wie komplexe Objekte und Klänge zusammenhängen, im Theater anders als in der bildenden Kunst auf den Betrachter erweitert: „Man sieht so, wie man sonst hört, und erkennt seine Hör-Technik als Betrachter-Technik wieder [...] Man reagiert auf eine frontale und zeitlich begrenzte Vorführung und forscht ihrer Konstruktion nach“¹⁷. Mit dem Begriff der Betrachter-Technik spricht Diederichsen

14 Ich beziehe mich mit der Schreibweise von ‚Hör-Techniken‘ und ‚Betrachter-Techniken‘ mit Bindestrich auf die Begriffsverwendungen der im Folgenden erläuterten Ansätze.

15 Vgl. Diedrich Diederichsen: Töne haben Ursachen. Immer. In: *Theater Heute*, 1/2008, S. 14–18; *Stifters Dinge* (UA: 13.09.2007, Théâtre Vidy, Lausanne, R: Heiner Goebbels, Aufführungsbesuch 10.06.2010).

16 Einen Überblick über die heterogene Begriffsverwendung und Genese im medizinischen und ästhetischen Sprachgebrauch bietet: Helmut Rösing: Synästhesie. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 9*, hrsg. v. Ludwig Finscher. Kassel / Stuttgart: Bärenreiter / Metzler 1998, Sp. 168–185. Auf das Standardlexikon *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl. 1994–2008, hrsg. v. Ludwig Finscher, wird in folgenden Fußnoten mit der Sigle *MGG* verwiesen. Vgl. darüber hinaus Heinz Paetzold: Synästhesie. In: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, hrsg. v. Karlheinz Barck / Martin Fontius / Dieter Schlenstedt / Burkhardt Steinwachs et al. Stuttgart / Weimar: Metzler 2003, S. 840–868. Eine ‚metaphorische Synästhesie‘ als erlernte Fähigkeit schlagen ausgehend vom Film Robin Curtis / Marc Glode / Gertrud Koch (Hrsg.): *Synästhesie-Effekte: Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*. München: Fink 2010, vor.

17 Vgl. Diederichsen: Töne haben Ursachen, S. 17. Auf Wahrnehmungskonventionen von Installationen und szenischen Prozessen komme ich kontinuierlich zurück.

Jonathan Crarys Konzept eines Raums des Imaginären an, den Crary ausgehend von einem Camera-Obscura-Modell des Sehens im Zeitraum von 1800 bis 1850 untersucht.¹⁸ Scheint Sehen im Kontext einer zentralperspektivischen Ordnung geradezu unbewegt und quasi körperlos objektivierbar, gilt der Betrachter in Crarys Modell als Repräsentant einer normierenden Konzeption des Betrachtens. Davon ausgehend verfolgt Crary historische Wechselwirkungen von technischer Apparatur und sozialer Praxis und erläutert Veränderungen in künstlerischen Verfahrensweisen und in der Wahrnehmung.

Dass Wahrnehmung in zeitgenössischen Theaterarbeiten auf jeweils spezifische Weise inszeniert ist, wurde zuvor als Ausgangspunkt genannt. Darüber hinaus setzt die Analyse der Wahrnehmung von Klang-Inszenierungen insbesondere an solchen Wirkungen an, die thematisieren, inwiefern eine Aktivität zuschauender Zuhörer*innen in einzelnen Inszenierungsstrategien ‚verhaftet‘ ist oder ob und wie Strategien unterlaufen oder überschritten werden können, auch ob und wie Widerstand gegenüber einer Zudringlichkeit von Klang ausgeübt werden kann.¹⁹

Hingegen lässt ein indexikalisches Hören im Sinne der von Diederichsen angesprochenen Ursachenforschung kaum die Schlussfolgerung zu, dass Kenntnisse über Inszenierungsstrategien Wirkungen vollständig erklären. Heuristisch geht es somit darum, ein dynamisches Denkmodell zu finden, das nicht allein von Ursachen, Quellen und Inszenierungsstrategien im Verhältnis zu Wirkungen ausgeht, sondern diese skaliert.

Die Wahrnehmung inszenierter Klänge umfasst also Klangquellenzuordnungen, beispielsweise in Anbetracht von Sängern und Instrumentalspiel – allgemeiner: in Übereinstimmungen zwischen Höreindrücken und sichtbarem Geschehen. Allerdings liegen – insbesondere in medientechnischen – Inszenierungsvarianten von Gesang und Instrumentalspiel auch mögliche Irritationen dieser Übereinstimmung. Von diesem weiteren wesentlichen Punkt nimmt die Studie ihren Ausgang und geht von Besonderheiten der ästhetischen Wahrnehmung mit Bedingungen und Voraussetzungen aus, die andere sind als in der Alltagswahrnehmung. Annahmen zu Ursachen von Klangwirkungen können auch Imaginationen oder audiovisuelle Täuschungen sein. Somit lassen sich ‚Vergegenständlichungen‘ eines Klangs oder Zuordnungen zu gehörten Stimmen zu

18 Vgl. Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters*. Dresden / Basel: Verlag der Kunst 1996.

19 Diesen übergreifenden Analyserahmen erfasse ich terminologisch als Digression und Disziplinierung der audio-visuellen Wahrnehmung im Akustischen. Ich erläutere den Zusammenhang im Rahmen einer dispositivisch erweiterten Aufführungsanalyse, vgl. Kap. 1.4, und schließlich in einer Zusammenfassung, vgl. Kap. 6.

bestimmten Körpern an einem Ende einer Skala ansiedeln. An dem anderen Ende fällt Ursache und Wirkung im Klang zusammen, wird im Anschreien laut und wirkt umfassend und zudringlich. Dazwischen hätten Lokalisierungen und Distanz- und Näheeinteilungen von Klangquellen in Wirkungen ebenso einen Platz wie ein ‚Überhören‘ aufgrund von Konventionen. Rückgriffe auf andere Sinnesleistungen sind darin enthalten, um mögliche Leerstellen oder Irritationen in angenommenen Zusammenhängen zwischen Wirkungen und Ursachen zu überbrücken. Dabei birgt das Denkmodell eines dynamischen und transformativen Kontinuums erstens eine Verortung von sogenannten ‚Zuschauer*innen des Akustischen‘ – eine Formulierung, die Übertragungen und Umwege in der Wahrnehmung zum Ausdruck bringt. Eine ausdifferenzierte Sinnesaktivität – wie eine nach Ursachen forschende Hilfskonstruktion im Fokussieren oder Hinhören – wird für die andere in Anspruch genommen. Zweitens haben auf dieser Skala Konventionen und historisch-kulturelle sowie persönliche Dispositionen des Wahrnehmungssubjekts einen Platz und drittens wären auf dieser Skala auch Wahrnehmungspraktiken vorstellbar, die Inszenierungsstrategien und Wahrnehmungsordnungen unterlaufen oder überschreiten.

Die Auffassung, Hören und Sehen als Aktivität zu verstehen, eröffnet außerdem die Aussicht, in einer transformativen Dynamik innezuhalten und eine imaginierte Synthese aller Theaterelemente zu hinterfragen. Dabei führen Einflüsse der Sinnesmodalitäten aufeinander möglicherweise zu divergierenden wie konvergierenden Momenten im Hören und Sehen – und zu Wirkungen wie Übereinstimmungen oder Lücken. Eine Kommunikation der Sinne mit Rückgriffen aufeinander sowie Lücken im Bezug zueinander ist ein weiteres heuristisches Modell, das der oben erläuterten Skalierung als transformatives Kontinuum entgegenkommt. In der spannungsgeladenen Stille nach dem Anschreien, das wie ein stimmlicher Überschuss wirkt, werden zuhörende Zuschauer*innen im Rahmen einer charakteristischen Flüchtigkeit von Klangkörpern in Klangräumen aktiv, so die Annahme. Indem ich mich als zuhörende Zuschauerin einer Zudringlichkeit mit verschränkten Armen zu entziehen versuche, nehme ich nicht nur mögliche emotionale und intellektuelle, sondern auch physische Einteilungen in Nähe und Distanz vor, mögen diese auch minimal sein. Um diese Aktivität zu beschreiben, wird eine Bewegung auf zwei Ebenen diskutiert, zum einen auf einer wahrnehmungskonzeptionellen, die variable Beziehungen zwischen Hören und Sehen verfolgt, und zum anderen auf einer wahrnehmungspraktischen, die konventionelle und historische Rahmungen sowie persönliche kulturelle Prägungen enthält. Die Diskussion beider Ebenen geht von exemplarischen Bedeutungen von Körper, Raum und Medien aus.

Konzeptionell besteht die Annahme einer Bewegung ‚zwischen‘ Hören und Sehen, insofern Körper, Raum und Medien als akustische Theaterelemente Hören und Sehen thematisieren. Auf die Frage, wie sich diese Wahrnehmung im ‚Zwischen‘ präzisieren lässt, werden Antworten in sich entwickelnden Wahrnehmungspraktiken mit einer unterschiedlich qualifizierbaren Bewegung im Zentrum vermutet. Darin kann der Schwerpunkt einerseits darauf liegen, analytisch, d. h. forschend zuzuhören und zuzuschauen ebenso wie andererseits (und zugleich) affektiv dem Geschehen zu folgen und reflexiv Inszenierungsstrategien nicht nur von Klang, sondern auch des subjektiven Hörens und Sehens zu hinterfragen. Als zuhörende Zuschauerin habe ich dabei das Potenzial, mich in dynamischen Positionierungen innerhalb eines Klanggeschehens und gegenüber Inszenierungsstrategien zu bewegen und motorische Optionen wie Kopfrehungen, Blickbewegungen, Haltungsveränderungen auszuüben. Zugleich geht es um Weiterentwicklungen von Wahrnehmungskonventionen. Zuhörendes Zuschauen wird deshalb begrifflich als audio-visuelle Wahrnehmung gebündelt und zielt auf eine Bewegung zwischen Hören und Sehen ab.²⁰ Sie kommt schriftsprachlich in einem Bindestrich zum Ausdruck. Darüber hinaus kennzeichnet der Bindestrich in einer Zuspitzung als Trennstrich zwei eigenständige Wahrnehmungsleistungen, ohne zu verleugnen, dass Zuhören das Zuschauen transformiert und *vice versa*.

Gilt das Akustische als inszenierter Klang, ist die Aktivität der zuhörenden Zuschauer*innen aufführungskonstitutiv. Der Trivialität dieser Aussage zum Trotz geht es um Qualitäten einer aktiven Wahrnehmung, bei der das Hören nach wie vor wenig thematisiert wird. Ansätze der Theaterwissenschaft verstehen in Anknüpfung an die Geschichte von Wahrnehmungstheorien diese Aktivität als Teilhabe und Teilnahme, als interaktives Handeln sowie Tätigkeit und Prozess im Kollektiv – im Zuge dessen gilt Wahrnehmung auch als performativ.²¹ Es besteht die Einsicht, dass Wahrnehmung sich in Strukturierungsleistungen des wahrnehmenden Subjekts herausbildet, historisch geprägt und wandelbar ist. Wahrnehmungspraktiken bilden sich in spezifischen historischen

20 Auf ein grundsätzliches – phänomenologisches – Bewegungsverständnis in der Wahrnehmung komme ich sogleich zurück und beziehe in theoretische Erläuterungen einer audio-visuellen Wahrnehmung weitere kulturtheoretische und kognitive Bewegungsverständnisse ein, vgl. Kap. 2.

21 Vgl. Arbeitsgruppe Wahrnehmung: Wahrnehmung und Performativität. In: *Paragrapna* 13,1 (2004), S. 15–80, hier S. 15. Darüber hinaus: Christina Lechtermann / Kirsten Wagner / Horst Wenzel (Hrsg.): *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*. Berlin: Schmidt 2007. Zu einem Handlungsbegriff im Kollektiv vgl. Kai von Eikels: *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*. Paderborn: Fink 2013.

Zusammenhängen aus, die auf der Agenda von Theatertheorie und -geschichte stehen. In Auseinandersetzungen mit Blick und Bühnenform,²² weniger noch mit Architektur und Akustik²³ wird Wahrnehmung im Theater in Paradoxien und als ‚Drama der Wahrnehmung‘ charakterisiert.²⁴

Darüber hinaus zeichnet sich ästhetische Erfahrung durch ihre Prozess-orientierung und – im Kontext von philosophisch und kognitionswissenschaftlichen Verkörperungstheorien – durch einen Doppelfokus auf einen wahrgenommenen Gegenstand, der mit leiblich-räumlichen Prozessen der Wahrnehmung verflochten ist, aus.²⁵ Das Verständnis ästhetischer Erfahrung, auch als Affektion des wahrnehmenden Körpers, nimmt darauf Bezug. In Diskussionen um Erfahrungen des Ästhetischen stehen in einer sukzessiven Abkehr von einem traditionellen Kunstbegriff seit der Moderne nicht allein Werke und Künstler*innen im Mittelpunkt. Eine ästhetische Theoriebildung, die von Erfahrungen ausgeht, ist nicht auf Kunst beschränkt. Wahrnehmungslehren als *aisthesis* – verstanden als Entwicklung sinnlicher Fähigkeiten – bekommen darin eine Schlüsselstellung²⁶ und schließen Theorien zur Sinnesorganisation

22 Vgl. Ulrike Haß: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*. München: Fink 2005.

23 Vgl. Viktoria Tkaczyk: Listening in Circles. Spoken Drama and the Architects of Sound, 1750–1830. In: *Annals of Science* 71,3 (2014), S. 299–334.

24 Eine Auswahl an Studien bezieht sich auf Entwicklungen im 20. und 21. Jahrhundert, vgl. Stefan Tigges / Katharina Pewny / Evelyn Deutsch-Schreiner (Hrsg.): *Zwischen spiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance*. Bielefeld: Transcript 2010; Erika Fischer-Lichte / Barbara Gronau / Sabine Schouten / Christel Weiler (Hrsg.): *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Theater der Zeit 2006; Hans-Thies Lehmann: Vom Zuschauer. In: Angelika Sieburg / Jan Deck (Hrsg.): *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*. Bielefeld: Transcript 2008, S. 21–26; Thomas Oberender: Vorwort. Analyse der Störungen. Theater als das Drama der Wahrnehmung. In: Hajo Kurzenberger / Annemarie Matzke (Hrsg.): *Theorie Theater Praxis*. Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 27–38; Patrice Pavis: Zum aktuellen Stand der Zuschauerforschung. In: *Forum Modernes Theater* 26,1–2 (2011), S. 73–97; Jens Roselt: Das Drama der Wahrnehmung. In: Gerald Siegmund / Petra Bolte-Picker (Hrsg.): *Subjekt : Theater. Beiträge zur analytischen Theatralität*. Frankfurt am Main: Lang 2011, S. 57–68.

25 Vgl. Joerg Fingerhut / Rebekka Hufendiek / Markus Wild: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Philosophie der Verkörperung. Grundlagenexte zu einer aktuellen Debatte*. Berlin: Suhrkamp 2013, S. 9–107; Emmanuel Alloa / Thomas Bedorf / Christian Grüny / Tobias N. Klaas (Hrsg.): *Leiblichkeit. Begriff, Geschichte und Aktualität eines Konzepts*. Stuttgart: utb 2012.

26 Zu *aisthesis* stellvertretend für andere vgl. folgende Auswahl aus der Forschung: Karlheinz Barck / Peter Gente / Heidi Paris / Stefan Richter (Hrsg.): *Aisthesis – Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam 1990; Gernot Böhme: *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Fink 2001. Darüber hinaus: Sybille Krämer: Performanz-Aisthesis. Überlegungen zu einer aisthetischen Akzentuierung im Performanzkonzept. In: Arno Böhler / Susanne Granzer (Hrsg.): *Ereignis Denken*.

in jeweiligen historischen Bedingungen ein.²⁷ Diskussionen beziehen sich auf neurophysiologische, psychologische und phänomenologische Ansätze.²⁸ In einer anthropologisch-kulturtheoretischen Perspektive kommt Wahrnehmung u. a. in einer leibphilosophischen Profilierung zur Geltung und sucht, eine Trennung von wahrgenommenen Objekten und wahrnehmendem Subjekt zu überwinden. Dabei ist in interdisziplinären Studien zu Kognition, Bewusstsein, Gedächtnis und Erinnerung Maurice Merleau-Pontys phänomenologische Begründung der Wahrnehmung eine paradigmatische Ausgangsbasis für Weiterentwicklungen.²⁹

An die phänomenologisch verstandene Wahrnehmung knüpft das hier zentrale Interesse an einer Entwicklung von Wahrnehmungspraktiken an. Die Annahme einer grundsätzlichen Bewegung zwischen Hören und Sehen bezieht sich darauf, dass zuhörende Zuschauer*innen etwas aus situativen Angeboten inszenierten Klängen machen, sich zu Inszenierungsstrategien verhalten, Haltungen möglicherweise verändern und sich im Klanggeschehen positionieren. Der Phänomenologe Bernhard Waldenfels verdeutlicht, dass ein Denken von Bewegung weder eindeutig sein kann noch zu einhelligen Minimalbestimmungen führt, insbesondere nicht, wenn eine Selbstbewegung in der Wahrnehmung in den

TheatRealität, Performanz, Ereignis. Wien: Passagen 2009, S. 131–156; Nikolaus Müller-Schöll / Saskia Reither (Hrsg.): *Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst.* Schliengen: Argus 2005; Bernhard Waldenfels: *Sinneswellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden* 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999; ders.: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung.* Berlin: Suhrkamp 2010; Lambert Wiesing: *Philosophie der Wahrnehmung.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

27 Zu historischen Wahrnehmungstheorien um 1800 vgl. Caroline Welsh: *Hirnhöhlenpoetiken: Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800.* Freiburg i. Br.: Rombach 2003. Resonanz- und Synästhesie-Modelle der Wahrnehmung werden in Transformationen diskutiert, vgl. u. a. Karsten Lichau / Viktoria Tkaczyk / Rebecca Wolf (Hrsg.): *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur.* Paderborn: Fink 2009. Der wahrnehmende menschliche Organismus zwischen synästhetischer Erfahrung und Kinästhesie ist Thema des Sammelbandes von Joerg Fingerhut / Sabine Flach / Jan Söffner (Hrsg.): *Habitus in Habitat III: Synaesthesia and Kinaesthetics.* Bern / New York: Lang 2011.

28 Zusammenfassungen dieser Bezugnahmen liefert der Beitrag: Arbeitsgruppe Wahrnehmung: Wahrnehmung und Performativität. Darüber hinaus konturiert Julia Stenzel kognitions- und kulturwissenschaftliche Perspektiven als Narrativierung von Tanz, Theater und Performance, vgl. dies.: *Der Körper als Kartograph? Umrisse einer historischen Mapping Theory.* München: Podium 2010.

29 Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, aus d. Franz. v. Rudolf Boehm. München: de Gruyter 1974. Darüber hinaus vgl. Bernhard Waldenfels: *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

Mittelpunkt rückt.³⁰ Die unterschiedlichen Bestimmungskontexte von Bewegung, in denen eine Ortsveränderung eines Körpers in der Zeit als Ausgangspunkt gilt, machen diese Schwierigkeit deutlich³¹: Bewegung steht für eine grundlegende Kategorie in einer Vielzahl von Diskursen in der Philosophie, Mathematik und Physik als Kinetik, in der Biologie und Psychologie als Kinetik und in Politik, Soziologie, Anthropologie und Ökonomie. Darüber hinaus stellen historische Bewegungsmodelle und klassische Bewegungslehren eine Geschichte der Normierung dar; Bewegung gilt als sozial und historisch kodiert. Normierungen von Bewegung sind in einer für Schauspieltheorien und für die Theatergeschichte virulenten ‚sozialen Motorik‘ und Kontrolle von Affekten³² sowie in grundsätzlichen Regulierungsbestrebungen als ‚Habitus‘³³ oder als ‚Übung‘ im Sinne der von Michel Foucault beschriebenen körperlichen Disziplinierungsprozesse³⁴ relevant.³⁵

Den Begriff der Bewegung als Analysekonzept im Kontext der Wahrnehmung macht Waldenfels wie folgt fruchtbar. Mit der reflexiven Verbform ‚sich bewegen‘ bündelt Waldenfels eine doppelte Bestimmung zwischen ‚Bewegen‘ und ‚Bewegtwerden‘ und zielt darauf ab, eine Zuschreibung widersprüchlicher Attribute in dem Spannungsfeld von Selbstbewegung, Fremdbewegung und Zwischenbewegung zu umgehen. Umwege, Prozesse des Abweichens und Differierens, Umkreisens sowie Gegenbewegungen können in diesem Sinne sowohl als wahrnehmungspraktische als auch als figurative Beschreibungsansätze gelten. Barrieren zwischen eigenem Erleben und vermeintlich ‚äußerlichen‘ Wahrnehmungsgegenständen sind darin aufgehoben. Bewegung ist in dieser doppelten Bestimmung ein Dreh- und Angelpunkt der Wahrnehmung.³⁶

30 Vgl. Bernhard Waldenfels: Sichbewegen. In: Gabriele Brandstetter / Christoph Wulf (Hrsg.): *Tanz als Anthropologie*. Paderborn: Fink 2007, S. 14–30.

31 Vgl. Kai van Eikels / Annemarie Matzke / Isa Wortelkamp: Bewegung. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte / Doris Kolesch / Matthias Warstat. Stuttgart: Metzler 2005, S. 33–42.

32 Vgl. Norbert Elias: *Über den Prozess der Zivilisation. Gesammelte Schriften*, Bd. 3, hrsg. v. Reinhard Blomert / Heike Hammer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

33 Vgl. Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

34 Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.

35 Vgl. Gabriele Klein (Hrsg.): *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*. Bielefeld: Transcript 2004.

36 Ergänzend fordert Waldenfels in Anknüpfung an seine eigenen Erläuterungen zur ‚Lebenswelt als Hörwelt‘ – so das gleichnamige Kapitel in der 1999 erschienenen Studie *Sinnesschwellen – die Erörterung von ‚Lebenswelt als Bewegungswelt‘*, vgl. Waldenfels: Sichbewegen, S. 29, Fn. 37.

Die Publikation ist zugleich eine Dissertation am Fachbereich 05 der JLU Gießen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2017 Neofelis Verlag GmbH, Berlin
www.neofelis-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara
Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (mn/ae)
Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden
Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.
ISBN (Print): 978-3-95808-126-0
ISBN (PDF): 978-3-95808-177-2