



## Deckblatt einer wissenschaftlichen Bachelorarbeit

Vor- und Familienname Nico Mohammadi	Matrikelnummer 11801288
Studienrichtung Computermusik	Studienkennzahl UV 033 104

Thema der Arbeit:

Traum, Rausch und Obsession

Das Kathartische in Artauds „Theater der Grausamkeit“ als audiovisuelles Gestaltungskonzept

Angefertigt in der Lehrveranstaltung: ..... ZKF Elektroakustische Komposition .....  
(Name der Lehrveranstaltung)

Vorgelegt am: ..... 17.06.2022 .....  
(Datum)

Beurteilt durch: ..... Univ.Prof. Mag. Ph.D. Marko Ciciliani .....  
(Leiter/-in der Lehrveranstaltung)

„Doch der von Bildern dröhnende, mit Tönen übersättigte Raum spricht  
gleichfalls, wenn man von Zeit zu Zeit Gebrauch zu machen weiß von  
ausreichenden Raumweiten, die erfüllt sind von Schweigen und Reglosigkeit.“

(Antonin Artaud, in: Das Theater und sein Double, 1938)

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Antonin Artaud & Das Theater der Grausamkeit	4
2.1 Antonin Artaud	4
2.2 Das Theater der Grausamkeit: Konzeption und Funktion	7
2.3 Die Grausamkeit	10
2.4 Das Kathartische	11
2.5 Das Theater der Grausamkeit in Kunst und Kultur	13
3. Das Projekt „Welcome to My Perception“	15
3.1 Audio	18
3.2 Video	19
3.2.1 Ausgangsmaterial	19
3.2.2 Processing	22
3.2.3 Kunstfreiheit vs. Urheberrecht: Zur Frage der Videonutzung	22
3.3 Artaud, Grausamkeit und Katharsis als audiovisuelles Gestaltungskonzept	24
4. Fazit	29
Literaturverzeichnis	32
Danksagung	37
Erklärung	38

## 1. Einleitung

Vor einigen Jahren stieß ich zufällig auf Antonin Artaud. Ich las seinen Essay „Van Gogh, der Selbstmörder durch die Gesellschaft“. Die metaphysische Sprachgewalt imponierte und verstörte mich zugleich. Davon ausgehend wollte ich mehr über Artaud, sein Leben und seine Konzepte erfahren. Ich arbeitete mich durch seine Theorien, Stücke, Gedichte und versuchte ein Verständnis, für sein Konzept eines *Theaters der Grausamkeit* zu erlangen. Immer wieder begegneten mir bei ihm oder seinen Rezipient\*innen Begriffe, wie Überforderung, Obsession, Intensität, Unrealisierbarkeit, Rauschhaftigkeit, Ausdrucksstärke.

Seit Beginn meines Studiums der Computermusik sah ich mich des Öfteren mit der Frage konfrontiert, warum ich in meiner Musik so viele Elemente und Stimmungswechsel einarbeite und meine Stücke oft unruhig oder überladen klingen. Ausgehend von Artaud erkenne ich, dass meine intuitive Kompositionsweise, ähnliche Effekte bei meinem Publikum evoziert, die mit den oben genannten Begriffen in Verbindung stehen. Dieser Eindruck führte mich zu der Frage, ob in Artaud nicht ein ästhetisches Fundament meines künstlerischen Schaffens liegen könnte. Was würde wohl passieren, wenn ich meinen Stil - nun theoretisch untermauert - auf die Spitze triebe? In meiner Deutung von Artaud, die ich im Folgenden genauer darstellen werde, ging es mir darum, den Wunsch und die Sehnsucht nach Lebendigkeit und Spannungszuständen künstlerisch umzusetzen.

Als ich die Entscheidung traf, einen Teil meiner Familiengeschichte und besonders die biografischen Erlebnisse meines Vaters künstlerisch umzusetzen, war mir klar, dass ich hierbei sehr intuitiv und abstrahierend vorgehen möchte. In Artauds Vorstellungen und künstlerischen Vorgaben ergaben sich für mich zahlreiche Inspirationsquellen und mögliche Werkzeuge, die mir eine Umsetzung des Themas fernab von dokumentarischer Erzählweise ermöglichten. Es ergaben sich jedoch auch offensichtliche Konflikte. So

erkannte ich beispielsweise früh, dass das individualpsychologische Erzählen einer Biografie, für Artaud eine vollkommen inakzeptable künstlerische Herangehensweise gewesen wäre. Ausgehend von diesem Spannungsfeld aus Faszination, Nützlichkeit und Bruch mit Artaud zog ich die Motivation für meinen künstlerischen Schaffensprozess und diese schriftliche Arbeit.

Im ersten Teil dieser wird eine Einführung in die Person Antonin Artaud und seinen Ideen zum *Theater der Grausamkeit* erfolgen. Davon ausgehend werden die Begriffe von Grausamkeit und Katharsis erörtert und hinterfragt. Im zweiten Teil wird meine Abschlussarbeit „Welcome to My Perception“ vorgestellt und im Hinblick auf Audio und Video sowie Inspiration und Zielsetzung analysiert. Im letzten Teil werden die einzelnen Bezüge zwischen meinem Projekt und dem *Theater der Grausamkeit* besprochen. Dabei wird besonders das Kathartische in Artauds Überlegungen als mögliches audio-visuelles Gestaltungskonzept an Hand meines Projektes analysiert werden.

## **2. Antonin Artaud & Das *Theater der Grausamkeit***

Antonin Artaud war ein Theatertheoretiker, Regisseur, Dramatiker, Schauspieler und Dichter. Er wird 1896 in Marseille geboren und verstirbt 1948 in Ivry-sur-Seine. Mit seinem Konzept eines *Theaters der Grausamkeit* hat Antonin Artaud die Entwicklung des modernen Theaters entscheidend beeinflusst (Caws 1986, 12). Die Rezeptionen seiner Ideen zu einem *Theater der Grausamkeit* reichen von den „nicht umsetzbaren Ideen eines Spinners“ bis hin zum „Vater des modernen französischen Theaters“ (Bermel 2013, 2-3). Artaud einer Strömung oder Gruppe zuzuordnen, gestaltet sich schwierig. Aufgrund seiner Auseinandersetzungen mit den Wechselwirkungen von Traum und Realität, lässt er sich am ehesten mit den Surrealisten der 20er und 30er Jahre, denen er auch zeitweise angehörte, in Verbindung bringen (Murray 2014, 23).

### **2.1 Antonin Artaud**

Nachdem Artaud im Kindesalter an einer Hirnhautentzündung erkrankt, ist er lebenslang von Nachwirkungen und Schmerzen geplagt. Neben vielen

Medikamenten wird er auch einer damals neuartigen Therapiemaßnahme mittels Gleichstrom ausgesetzt. Aufgrund seines schlechten Zustandes muss Artaud noch vor dem Beenden der Schulzeit für mehrere Monate in eine Heilanstalt. Von dort an entwickelt sich eine Opiumabhängigkeit, die er zeit seines Lebens nicht mehr los werden wird (Barber 2002, 9-14).

Auch seine nächsten Lebensjahre sind von diversen Klinikaufenthalten gezeichnet. Während dieser Zeit beschäftigt er sich vermehrt mit dem Dichten, Zeichnen und Malen. Ende der 20er Jahre zieht er nach Paris. Er muss weiterhin zumindest ambulant behandelt werden. In dieser Zeit begegnet er Theatergruppen und beginnt als Schauspieler in Theaterstücken und Filmen mitzuwirken. Ein Durchbruch bleibt ihm verwehrt. 1926 wird Artaud aus einer surrealistischen Gruppe um André Breton geworfen, welcher er sich erst zwei Jahre zuvor angeschlossen hatte. Es kam immer wieder zu theoretischen Auseinandersetzungen und inhaltlichen Differenzen. Im Anschluss gründet er gemeinsam mit dem Schriftsteller Roger Vitrac und dem Historiker Robert Aron das sogenannte *Théâtre Alfred Jarry*. Als eine Art Wandertheater formiert sich die Gruppe 1927. Nur zwei Jahre später muss der Theaterbetrieb jedoch bereits wieder eingestellt werden. Hauptursachen waren finanzielle Schwierigkeiten sowie Streit zwischen den Beteiligten über die Ausrichtung der Gruppe (Murray 2014, 33-35).

In den 30er Jahren widmet sich Artaud erstmalig seinen manifestähnlichen Texten über ein neues Theater. 1931 schreibt er „Das balinesische Theater“, 1932 „Das Theater der Grausamkeit“ und 1933 „Das Theater und die Pest“ sowie „Genug der Meisterwerke“.

Sein Stück „Les Cenci“, in welchem er die Hauptrolle spielt, wird 1935 uraufgeführt. Es wird ein wirtschaftliches Desaster, die Rezensionen sind teilweise äußerst vernichtend (Barber 2002, 22). Artaud begibt sich im Anschluss auf eine Mexikoreise, welche ihn zu der indigenen Ethnie der Tarahumara führt. Begeistert von Kultur und Leben bleibt er einige Zeit dort und beschäftigt sich intensiv mit Spiritualität und Magie (Murray 2014, 55).

1937 steht Artaud an einem neuen gesundheitlichen Tiefpunkt. Während eines Aufenthalts in Irland, den er dem Studium der Mystik und der Astrologie widmet, wird er geistig verwirrt festgenommen, inhaftiert und nach Paris zurückgebracht. Unter großen psychischen Leiden wird er in verschiedenen Heilanstalten und Kliniken behandelt. In dieser Zeit verschlimmert sich auch seine Drogensucht (Murray 2014, 39). Ab 1942 gehören regelmäßige Elektroschocktherapien ebenfalls zu seinem Alltag. Durch finanzielle Zuwendungen ist es ihm möglich, Mitte der 40er Jahre seinen letzten Klinikaufenthalt im Süden Frankreichs verlassen zu können. Kurz vor seinem Tod ergeben sich mehrere Gelegenheiten, seine Theorie zum *Theater der Grausamkeit* öffentlichkeitswirksam, unter anderem im französischen Rundfunk, zu teilen. Am 4. März 1948 verstirbt Antonin Artaud in einem Krankenhaus (Matthes & Seitz).

Wie beschrieben verbrachte Artaud einen beachtlichen Teil seines Lebens in Heilanstalten. Diesen Teil seines Lebens kann man bei einer Beschäftigung mit seiner Person nicht ausklammern und doch bedarf es einer Einordnung. In vielen biografischen Texten über Antonin Artaud wird er neben seinen Berufen auch als Drogenabhängiger oder Wahnsinniger bezeichnet (Wolga 2008). Nicht selten werden seine Texte und die darin enthaltenden Ideen zudem als reine Folge seines Drogenkonsums bzw. seelischen Leidens interpretiert (Bermel 2013, vii). Artauds schwer umsetzbare und bahnbrechende Ideen werden so oft als Hirngespinnste eines drogenabhängigen Irren abgestempelt (Chiramonte 1972, 18). So wurde beispielsweise Artauds besonderer (zu Lebzeiten stark kritisierte) Schreibstil, seiner Geisteskrankheit zugeschrieben (Symonova 2012, 12).

Artaud kämpfte verzweifelt gegen seine Sucht an und unterzog sich zahlreichen Therapieversuchen. Es ist daher eher davon auszugehen, dass seine Krankheit<sup>1</sup> seinen Alltag und damit auch sein künstlerisches Schaffen hemmte statt beflügelte (Bermel 2013, 13). Die, in Rezeptionen immer wieder

---

<sup>1</sup> Neben der Drogensucht litt er zunehmend unter Schizophrenie.

vorkommende, Romantisierung von Wahnsinn und Leidensdruck verfehlt die Realität (De Vos 2011, 27). Diese reiht sich in eine immer wieder in der künstlerisch-kulturellen Rezeption verwendeten, verklärten Darstellung von psychischen Krankheiten und Drogensucht ein (Bermel 2013, 14). Die Annahme des getriebenen, von Drogen berauschten und inspirierten, Künstlers geht an dem Leben eines unter Drogensucht leidenden Menschen vorbei. Artauds Ideen und sein Wirken, mögen sie zu Teilen auch noch so sprunghaft und ambitioniert wirken, sollten daher keinesfalls auf Geisteskrankheit oder Opiumabhängigkeit reduziert werden.

## **2.2 Das *Theater der Grausamkeit*: Konzeption und Funktion**

Im Oktober 1932 publiziert Artaud sein Manifest „Das Theater der Grausamkeit“ in der „Nouvelle Revue Française“. In den darauffolgenden Jahren erscheinen mehrere Überarbeitungen unter den Titeln „Alchimistisches Theater“, „Metaphysisches Theater“ oder auch „Theater der Prüfung“ (Mattheus 2012, 271). Mit seinem Konzept eines *Theaters der Grausamkeit* verfolgt Artaud das Ziel, das Theater radikal neu zu denken.

Artauds metaphysische Sprachverwendung und seine kontinuierlichen Überarbeitungen seiner bestehenden Texte veranlassen einige, sein Werk als ziellos zu bezeichnen (Gorelick 2011, 263). Dieser Glaube rührt von den scheinbar endlosen Verschleierungen und extremen Metaphern her, die Artaud immer wieder für sein ultimatives Ziel - ein Theater, das eine transformative Erfahrung in seinem Publikum manifestieren kann - verwendet (Wright; Gorelick 2011, 265).

In seinen Texten kritisiert er besonders die bestehende westliche Kultur (Artaud, 9). Mit Kultur meint er die Gesamtheit aus Religion, Literatur, Philosophie, Kunst und Theater. Artaud wirft der westlichen Kultur ein Verfehlen am realen Leben und den wahren Bedürfnissen der Menschen vor. Daraus leitet er die Forderung ab, jegliche Vorstellungen über das Leben, die in der kulturellen Welt bestehen, zu revidieren (Artaud 1938, 13). Verdrängte Themen und Konflikte sollen ins Zentrum der Thematik gestellt werden. Das Theater soll seine Funktion erfüllen,

diese Verdrängungen zu beleben (Artaud 1938, 11). Besonderen Fokus richtet er dabei auch auf die Frage nach dem „Gewöhnlichen“ und dem „Normalen“ und kritisiert in diesem Zuge auch die Europäisierung der Welt durch die Weißen (Artaud 1938, 12).

Für Artaud symbolisiert die Ausweitung und das Aufbrechen der bestehenden Vorstellungen über Kultur im Allgemeinen und Theater im Speziellen ein Mittel des Protestes. Theater müsse sich freier und ungebundener ausleben können und dürfe sich nicht auf bestehende Formen oder klassische Themen beschränken lassen (Artaud 1938, 12). Kultur sollte demnach ein Werkzeug sein, das Leben zu verstehen, woraus sich zwangsläufig eine direkte Wechselwirkung zwischen Leben und Kultur ergäbe (Artaud 1938, 13). Die Art und Weise wie abendländische Kunst traditionell gedacht und umgesetzt wird, zerstöre die Kultur, auf die sie sich berufe (Artaud 1938, 14).

Das zeitgenössische Theater kritisiert er als inhaltslos und veraltet, jedoch der westlichen Kultur entsprechend passend. Dieser „leblosen“ Kultur müsse, laut Artaud (1938, 16), wieder Leben eingehaucht werden. Die Schauspieler\*innen möchte Artaud zum Bruch mit klassischen Formen bringen. Dabei nutzt er Begriffe wie „misshandeln“ oder „zerstören“ (Artaud 1938, 16). Durch die Ausbrüche aus veralteten Spielweisen könne sich eine nachhaltige neue Formsprache und Ästhetik entwickeln (Artaud 1938, 16). Je stärker sich das Theater ausweitet und von Dogmen bzw. traditionellen Strukturen löst, desto wirkmächtiger und eindringlicher gestaltet es sich für Artaud. Die Verwendung von Sprache soll daher aufgebrochen und auf Gesten, Töne, Worte, Leidenschaften und Schreie ausgeweitet werden. Eine reine Reduktion auf geschriebenes Wort bzw. Musik in klassischer Art und Weise zerstöre die Ausdruckskraft (Artaud 1938, 16).

Artaud sieht in der verstärkten Nachfrage nach alternativen Unterhaltungsorten, wie den zu seiner Zeit florierenden Kinos oder Zoos, eine deutliche Abkehr der Massen vom bestehenden Theater (Artaud 1938, 110). Die Themen des Theaters bezeichnet er abschätzig „als Zugänge zum Innenleben von

Hampelmännern“, die keine wahrhaftige Relevanz für das Publikum haben (Artaud 1938, 112). Er sieht in der Abwendung des Publikums auch eine Sehnsucht nach Reizüberflutung und starken Befriedigungen, die es im Theater nicht mehr finden kann (Artaud 1938, 114). Das Theater müsse demnach aufregen und zu einem Massenschauspiel entwickelt werden (Artaud 1938, 111). Artaud fordert ein „Wachrütteln von Herz und Nerven“ (Artaud 1938, 110).

Artauds großer Feind ist das *psychologische Theater*. Das Theater solle sich von individualpsychologischen, bürgerlichen Aufarbeitungen abwenden. Imagination und magische Traumwelten sollten das Theater leiten und eine ästhetische Welt kreieren, die fernab von Realitätsdarstellungen existiere und den Bereich der analysierbaren Gefühle verlasse (Artaud 1938, 113).

Das *Theater der Grausamkeit* ist für Artaud auch ein Versuch Elemente aus Kino, Varieté, Zoo, aber eben auch dem Leben, zu vereinen. Die Aufführungen sollen eine unmittelbare Dringlichkeit ausstrahlen, fernab von einem intellektuellen „Analysen-Theater“ (Artaud 1938, 113). Eine Aufspaltung zwischen dem lebendigen, expressiven und dem intellektuell-verkopften Theater, hält er für ähnlich falsch wie die Trennung von Körper und Geist bzw. zwischen den Sinnen und dem Verstand.

Das Theater kann erst wieder wirksam sein, wenn es seine eigene Sprache erhält. Artaud wollte, dass sich sein Theater von literarischen Texten abkehrt. Theater ist für ihn ein eigenes Medium und muss daher anders gedacht werden als Literatur. Theater darf sich nicht dem Text unterwerfen (Artaud 1938, 116). Es hat eine dissoziierende und vibratorische Wirkung auf die Sensibilität (Artaud 1938, 117). Das neu propagierte Schauspiel soll dabei soweit gehen, dass es zu einer Erforschung der nervlichen Sensibilität kommen kann. Das Theater muss seine „ureigentliche Bedeutung“ wiederfinden (Artaud 1938, 114). So ist auch die Abstraktion von zentraler Bedeutung. Aus Figuren und Gegenständen sollen Hieroglyphen gebildet werden. Ferner sollen Symbolik und Korrespondenzen herausgearbeitet werden und Ideen für die Inszenierung müssen kosmischer Natur sein, sich also mit der Schöpfung, dem Werden und

dem Chaos auseinandersetzen. Die Themen sollten ungewohnt sowie weder begrenzt noch ausdrücklich darstellbar sein (Artaud 1938, 117). Gewöhnliche Leidenschaften und Fakten können vorkommen, sind aber eher als „Sprungbrett“ gedacht (Artaud 1938, 118). Mit Sprungbrett ist hier der Ausgangspunkt für eine Abstraktion oder Weiterentwicklung ins Magisch-Imaginäre gemeint. Die Theatersprache soll die Sensibilität steigern, betäuben und abschalten (Artaud 1938, 118).

Ähnlich wie die scheinbar chaotische Entstehung von Traumbildern im Gehirn, die sich aber tatsächlich auf Erfahrungen und Sehnsüchte zurückführen lassen, soll auch das Theater fungieren (Artaud 1938, 119). Daher muss sich das Theater den Träumen annähern, also auch offen Verbrechen, erotische Besessenheit, Wildheit, Mischwesen, Utopien und Kannibalismus thematisieren. So kann es auch so weit gehen, den Menschen in meta-physischer Hinsicht infrage zu stellen (Artaud 1938, 120). Die gegenteilige Annahme, das Theater solle sich auf eine psychologisch-moralische Funktion reduzieren, hält Artaud für grundlegend falsch (Artaud 1938, 120).

### **2.3 Die Grausamkeit**

*Alles, was handelt, ist eine Grausamkeit. Nach dieser bis zum Äußersten getriebenen, extremen Vorstellung von Handlung muss sich das Theater erneuern.*

(Artaud 1938, 111)

Zunächst soll der Begriff der Grausamkeit im Artaudschen Sinne definiert werden. Falsche Definitionen haben dabei regelmäßig zu Missverständnissen in Artauds Rezeption geführt (Mattheus 2012, 271). Dabei ist zu beachten, dass Artaud seine Texte im Französischen schrieb und dafür den Begriff *Théâtre de la cruauté* wählte. *cruauté* (= Grausamkeit) hat dabei mehrere Bedeutungen. Reduziert man den Begriff auf den Aspekt der Gewalt oder Gräuel, wird es schwierig, Artauds wahre Intention bei der Begriffswahl nachvollziehen zu können. Vielmehr ist es die Definition als Gnadenlosigkeit oder Erbarmungslosigkeit und somit eben auch Unmittelbarkeit und Direktheit, welche hier

fokussiert werden muss. Das altfranzösische *cruel* leitet sich aus dem Lateinischen *crudelis* ab, welches von *crudus* (= roh bzw. blutig) stammt (Collins Dictionary). Hier lässt sich erkennen, weswegen sich das Wort in zwei Richtungen entwickelt hat. Grausamkeit wird daher oft mit Blutrünstigkeit assoziiert und in diese Richtung definiert. Aus der Wortherkunft ergibt sich aber eben auch die Definition der Direktheit und Rohheit, welche Artaud im Sinn hatte, als er sein Manifest entwarf (Mattheus 2012, 271). Wie unter 2.2. beschrieben wählte Artaud über die Jahre verschiedene Titel für sein Theater, behielt aber stets den Begriff der Grausamkeit bei. Für ihn schien es die am wenigsten präventöseste und damit eindeutigste von allen Bezeichnungen gewesen zu sein (Mattheus 2012, 271). Er bezog sich damit auf eine Art kosmische Grausamkeit. Im Sinne einer Unmöglichkeit sich mit Entstehung bzw. (Neu-)Schöpfung befassen zu können, ohne Zerstörung zu thematisieren.

## **2.4 Das Kathartische**

Obwohl Artaud den Begriff der Katharsis selbst nie verwendete, lassen sich doch einige Überschneidungen finden. Es ist daher lohnenswert, den Begriff der Katharsis mit Artauds *Theater der Grausamkeit* in Verbindung zu bringen. Artaud positionierte sich gegen herkömmliche Theatertraditionen. An einigen Stellen lassen sich jedoch Schnittmengen zwischen klassischer Tragödien-theorie und seinen Ansprüchen ausmachen.

Der Begriff Katharsis stammt aus dem Griechischen und leitet sich vom Verb *kathairein* ab, was so viel heißt wie reinigen, läuten, ausräuchern, entschlacken oder abwaschen. Ursprünglich besonders auf physische Tätigkeiten, wie das Getreideschneiden bezogen, ergab sich mit der Zeit eine verstärkt metaphorische Bedeutung (Hall 2018, 27). Die Etymologie der Katharsis hat ihren Ursprung in den Praktiken der Medizin und den Ritualen des alten Griechenlands. Der dionysische Kult nutzte kathartische Rituale, um den Körper durch ekstatische Äußerungen und Tänze von Krankheiten zu reinigen (Leuziger 1997, 44).

Nach Aristoteles Tragödientheorie ist die Katharsis eine Reinigung von

Erregungszuständen, welche durch das Durchleben von starken Emotionen, wie Schrecken, Furcht oder Jammer zu einer Befreiung der Seele des Publikums führt (Hoessly 2001, 321). Die medizinische Katharsis, also die äußere Reinigung von Wunden sowie die Behandlung bei inneren Krankheiten, hat sich zuvor vermutlich von der spirituell-religiösen Bedeutung der Katharsis abgeleitet (Hoessly 2001, 318). In der Psychologie gilt Katharsis als Befreiung von inneren Konflikten durch das Ausleben von verdrängten Emotionen (z.B. Aggressionen, Gefühlsausbrüchen) (Leuziger 1997, 14).

Aristoteles geht auf die kathartische Wirkung der Musik in dem Aufsatz „Politik VIII7“ ein. Neben der Bedeutung der Musik für Erziehungszwecke, verweist er hierbei auf die Einteilung der Melodien in enthusiastische und praktische. Die Enthusiastischen dienen demnach der aufgeregten Verzückung und führen zu besagter Reinigung, wogegen die Praktischen der Entspannung von dieser Anspannung dienen (Flashar 2007, 174). In den enthusiastischen Melodien sieht er eine hohe emotionale Wirkung, welche sich in unterschiedlicher Intensität auf die Menschen auswirkt. Dabei entwickelt sich im Text der Begriff der *kathartischen Musik*, welche sich vornehmlich auf Theatermusik, also Musik zur Begleitung der Tragödien bezieht. So sollte das Theater von Ängsten und Sorgen befreien und innere Spannungen auflösen. Durch das erzählen von großen Katastrophen und der daraus resultierenden Anteilnahme, sollte das Seelenheil des Publikums wieder in Balance gebracht werden (Flashar 2007, 178).

Es ist umstritten, ob bzw. inwiefern Artauds Schriften eine kathartische Lehre beinhalten (Sellin 1968, 19). Besonders im Text „Das Theater und die Kultur“ geht Artaud auf die mangelnde Wirksamkeit der bestehenden Kultur als Heilmittel für Konflikte ein. Durch eine enorme Intensität soll im Zuge des *Theaters der Grausamkeit* negative Energie therapeutisch wirksam kanalisiert werden können (Crombez 2006, 2). Für Artaud verfügt das Theater über das Potential einer gemeinschaftlichen Reinigung. So sah er in den Aufführungen heilsame Spektakel, die das Publikum emotional und körperlich ergreifen sollten (Wright; Crombez 2006, 4).

In „Das Theater und sein Double“ stellt Artaud jedoch selbst einen Konflikt auf. Zum einen betrachtet er das Theater als isolierte und somit *virtuelle Realität* (Artaud 1938, 42). In den Schlussworten von „Das Theater und die Pest“ lässt sich jedoch deutlich erkennen wie eng Artaud mit den surrealistischen Revolutionen der 30er Jahre verbunden war. Darin stellt er das Theater eher als eine „falsche Realität“ dar, die einen Hyperrealismus in sich trägt, wodurch es die Realität in Form einer (kathartischen) Läuterung beeinflussen kann (Artaud 1938, 40-41; Crombez 2006, 4).

In „Die Inszenierung und die Metaphysik“ erarbeitet er etwas, "das in der Lage ist, auf der Bühne einen kleinen Hauch jener großen metaphysischen Angst wieder einzuführen, die dem gesamten antiken Theater zugrunde liegt“ (Artaud 1938, 57). Hierin ist eine deutliche Referenz auf die Vorstellungen des aristotelischen Theaters erkennbar (Wright).

## **2.5 Das *Theater der Grausamkeit* in Kunst und Kultur**

Im Folgenden soll ein kurzer Überblick über bisherige Ansätze zur Umsetzung des *Theaters der Grausamkeit* in Kunst und Kultur gegeben werden. Im Zuge einer intensiven Auseinandersetzung mit künstlerischen Theorien ist es sinnvoll, den Blick auch auf bisherige Ideen, Versuche und Umsetzungen zu richten, um die eigene Arbeit zu kontextualisieren.

Es ist leicht nachzuvollziehen, wie bedeutend Artaud für die Entwicklung des Theaters im vergangenen Jahrhundert war. Dem deutschen Romanisten und Literaturwissenschaftlers Karl Alfred Blüher nach, gibt es zahlreiche Hinweise darauf, dass Antonin Artaud für bedeutende Dramatiker<sup>2</sup> als „Vorläufer und Wegbereiter des modernen Theaters“ gilt (Blüher 1968, 318). Der französische Schauspieler und Regisseur Jean-Louis Barrault bezeichnete Artauds Theater der Grausamkeit gar als den „bedeutendsten Beitrag zum Theater des 20. Jahrhunderts“ (Barrault 1949, 60-61).

---

<sup>2</sup> Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Romain Weingarten, Henri Pichette.

In seinem Buch „Cruelty and Desire in the Modern Theater“ arbeitet der belgische Professor für Theaterwissenschaften Laurens De Vos die Bedeutung von Artaud für Samuel Beckett und Sarah Kane heraus (De Vos 2011). Besonders Kane, die als eine der radikalsten und bedeutendsten Vertreter\*innen des modernen britischen Theaters gilt, sei in höchstem Maße von Artaud und seinen Theorien inspiriert und geprägt worden (De Vos 2011, 162-164).

Artaud und seine Ideen wurden zahlreich rezipiert. Dabei ist zu beachten, dass viele Künstler\*innen Referenzen zu Artaud entwickelten, die sich vornehmlich durch Widmungen ausdrücken. So gibt es beispielsweise einige Musiker\*innen, die Titel oder Alben an Artaud und seine Konzepte anlehnen.<sup>3</sup> Der Begriff der *Grausamkeit* sorgte aber auch immer wieder für Verwirrung und Missverständnisse in der Rezeption. Dies führte dazu, dass Artaud wahlweise mit Brechts Damentheater, dem *living theatre*<sup>4</sup> oder der BDSM-Performance-Szene in Verbindung gebracht wurde (Karasek 1967, 17). Dies sei neben der späten und somit deutlich nach Artauds Lebzeiten erfolgten Übersetzung ins Deutsche<sup>5</sup> auch der Tatsache geschuldet, dass sich nur wenige Leute ernsthaft mit Artaud auseinandersetzten (Kesting 1972, 34). Viele beriefen sich auf Artaud, ohne ihn jemals gelesen zu haben (Kesting 1972, 35).

In den Arbeiten des deutschen Regisseurs Rainer Werner Fassbinder, lassen sich einige theoretische wie auch praktische Parallelen zu Artaud entdecken. So bezogen sich beide in ihrem künstlerischen Schaffen auf die Arbeiten von Alfred Jarry, einem dadaistischen Schriftsteller und Theatermacher.<sup>6</sup> Auch in Fassbinders Film „Theater in Trance“, der sich mit dem Theaterfestival „Theater der Welt“ auseinandersetzt, gibt es Referenzen zu Artaud. Fassbinder liest darin aus „Das Theater und sein Double“ und weiteren Texten Artauds. Fassbinders 1976 erschienener Film „Satansbraten“ beginnt mit einem Artaud

---

<sup>3</sup> Zum Beispiel „Theatre of Pain“ (1985), Album der Glam-Metalband Mötley Crüe.

<sup>4</sup> Anarcho-pazifistische, postdramatische New Yorker Theatergruppe.

<sup>5</sup> Das Theater und sein Double wurde bspw. erst 1969 übersetzt.

<sup>6</sup> Fassbinder in seinem Actiontheater „Orgie Ubu“; Artaud siehe 2.1.

Zitat. In dem Film „Despair - Eine Reise ins Licht“ (1977) widmet er sich dem Franzosen noch ausführlicher. Laut Hanna Bauer rücken ihn auch weitere seiner filmischen Arbeiten in die Nähe einer Artaudschen Tradition. Fassbinder und Artaud eint darüber hinaus der Wunsch, aufgrund mangelnder Relevanz für die aktuelle Zeit, mit etablierten Meisterwerken zu brechen (Bauer 2010, 102).

Der Komponist Wolfgang Rihm widmete Artaud sein Stück „Tutuguri“. Das „Poème dansé“ für Sprecher\*in, Chor und Orchester von 1982 basiert auf dem Gedicht „Tutuguri“ von Antonin Artaud. Rihm ließ sich stark von Artauds Texten<sup>7</sup> und Themen inspirieren. Er setzte das *Theater der Grausamkeit* jedoch nicht im Artaudschen Sinne um (Mattheus 2012, 284-285).

### **3. Das Projekt „Welcome to My Perception“**

„Welcome to My Perception“ ist eine audiovisuelle Projektionsinstallation für Video (Doppelprojektion) und 2-Kanal-Audio. Die Arbeit hat eine Spiellänge von ca. 38 Minuten. Ich habe sie von Januar bis Mai 2022 konzipiert und produziert. Sie ist inspiriert von meiner eigenen Familiengeschichte, speziell den Erlebnissen meines Vaters. Er floh Ende der 1980er Jahre aus Iran nach Deutschland. Er war vor dieser Zeit politischer Aktivist der Organisation der Fedajin (Minderheit) und längere Zeit im Untergrund aktiv. Durch die damit verbundene Verfolgung machten mehrere meiner Familienmitglieder Gefängnis- und Foltererfahrungen. Grundlage für diese persönliche künstlerische Aufarbeitung sind Texte meines Vaters (besonders sein Asylantrag sowie die Transkriptionen von Verhören in West-Berlin und Helmstedt 1988). Themen mit denen ich mich dabei beschäftigt habe sind, neben Flucht und politischer Verfolgung, die Frage nach Heimat und Identität, Sehnsuchtsgefühle, (trans-generationalen) Trauma, Glaubenssätze und interfamiliäre Kommunikation.

Die Produktion ist als Rauminstallation für zwei große Leinwände konzipiert. Der Raum, in dem der Film präsentiert wird, soll komplett abgedunkelt werden, damit einzelne Bilder in der Lage sind, den Raum zu erleuchten und Lichteffekte im Raum entstehen können. Als Fixed Media Arbeit ist es als

---

<sup>7</sup> Zum Beispiel „Die Eroberung von Mexico“, Musiktheater (1992) nach Artaud.

kinoähnliche Vorführung in einem großen Raum vor Publikum konzipiert. Dabei soll auf konventionelle Bestuhlung verzichtet und ein eher informelles Setting (Lounge Puffs, Fatboy Sitzsäcke, etc.) geschaffen werden. Der Raum soll somit (verstärkt durch die Doppelprojektion) zu einem Teil des Geschehens werden.

Indem das Video über zwei leistungsstarke Beamer in einem abgedunkelten Raum an eine Wand projiziert wird, kommt es durch die schnellen, farbkräftigen Bildwechsel zu stroboskop-ähnlichen Effekten sowie Verfärbung und Erhellung des gesamten Raumes. Lichtwirkung spielt für mich eine große Rolle. Beleuchtung und Dunkelheit sind für mich zentrale Gestaltungsmittel zur Vermittlung von Emotionen und Zuständen an das Publikum. Auch Artaud träumt von einer körperlichen Wirkung des Lichtes sowie von unvorhersehbaren Lichtwechseln (Artaud 1938, 122). Für ihn hat das Licht eine besondere Wirkung auf den Geist. Schon damals plant er wellenförmige, flächige oder stroboskopartige Lichtspiele (Artaud 1938, 124). Durch das intensive Farbspiel wollte auch Artaud Erscheinungen und Zustände wie Hitze, Kälte, Zorn oder Furcht hervorrufen. So ist auch bei mir das Farbspiel von elementarer Bedeutung und wird an mehreren Stellen in den Fokus der Aufmerksamkeit gestellt.

Dieses Raumkonzept hilft mir, die immersive Wirkung des Mediums Film zu verstärken und bestätigt mich auch in einem gewichtigen Punkt meiner künstlerischen Auseinandersetzung. Dabei handelt es sich um die Frage, inwiefern mein gewähltes Medium adäquat ist, um sich Artauds Ideen anzunähern. Für Artaud liegt jedem Schauspiel ein Element der Grausamkeit zugrunde (Artaud 1938, 129). Für ihn verfügt Theater über eine Poesie der Bilder (Artaud 1938, 130). Film ist dabei eher ein grobsinnliches Sichtbarwerden dessen, was ist. In dem ich den Film als Doppelprojektion konzipierte, konnte ich ein möglichst intensiv-lebendiges Setting schaffen.

Die Entscheidung für eine Produktion mit Doppelprojektion, ist ferner ein Versuch, das (beim Film paradoxe) Ziel, individueller, sich unterscheidender Vorstellungen zu erreichen. Bei Artaud sind keine zwei Aufführungen identisch.

Jede Theatervorstellung würde sich zumindest punktuell von der anderen unterscheiden. Durch zwei Videoschirme ist die Wahrscheinlichkeit sehr hoch, dass bei mehreren Vorstellungen beim selben Publikum ein anderer Fokus liegt, also neue Bilder entdeckt werden bzw. neue Perspektiven und visuelle Kombinationen entstehen.

Wie in Kap. 1. angeführt, sah ich mich mit dem Konflikt konfrontiert, dass das Thema meines Projektes in einem Widerspruch mit Artauds Ansprüchen an Theaterthemen steht. Die zuweilen psychologische Aufarbeitung eines Einzelschicksals widerspricht dem kollektiven Themenansatz Artauds stark. Mir war es dennoch von Beginn meines Arbeits- und Projektprozesses an wichtig, dass ich mich auch von Artauds Konzeptionen löse. Eine zeitgenössische Projektinstallation, die sich ausschließlich aus einem ca. 90 Jahre alten Theatermanifest entwickelt, fehlt der aktuelle Bezug. Zudem stellt sich die Frage, worin meine künstlerische Leistung bestehen würde, wenn ich nur im Sinne es anderen Künstlers handeln würde. Daher entschloss ich mich, wenn nötig, sehr frei und undogmatisch mit Artauds Texten umzugehen.

Statt eines Konfliktes ergab sich für mich so die vielversprechende Möglichkeit, biografische Geschehnisse zu abstrahieren und eine individuelle Familiengeschichte ganz ohne Anspruch auf chronologische Richtigkeit oder Vollständigkeit erzählen zu können. Dabei inspirierten mich besonders Artauds Gedanken zur Bedeutung von Träumen. Er sieht ein bedeutendes Wechselspiel zwischen Traum und Wirklichkeit (Artaud 1938, 112; Smigel 2007, 180).

Mein Film ist geprägt von Erfahrungen und Erzählungen meines Vaters, welche mit Erinnerungen an meine Kindheit und an unsere Beziehung rückkoppeln. Diese haben unweigerlich einen Großteil meines Lebens, Bewusstseins und Unterbewusstseins geprägt. Traumhaftes und Assoziationen haben den Entstehungsprozess dieses Films begleitet und auf mich eingewirkt. Die Wirklichkeit hat auf meine Träume eingewirkt. Bilder des Denkens sind mit Träumen gleichzusetzen. Sie können somit ebenso wahrhaftig empfunden werden wie reale Bilder. Artauds Theaterkonzeption inspirierte mich so, Teile

meiner Familiengeschichte neu zu denken und auf neue Art und Weise für mich erfahrbar zu machen.

### **3.1 Audio**

Die musikalische Komposition steht im Vordergrund dieser Produktion. Sie ist daher nicht als Soundtrack, also Beiwerk zum Film zu verstehen. Der Film soll die musikalische Produktion unterstützen. Die Musik besteht aus 23 Kapiteln, die unterschiedlich stark voneinander abgetrennt sind. Ich habe mich bewusst für viele schnelle und sehr kurzweilige Stimmungswechsel entschieden. Die Komposition ist in folgende Kapitel aufgeteilt:

00:00 - 01:50 A  
01:50 - 02:45 B  
02:45 - 04:25 C  
04:25 - 06:50 D  
06:50 - 09:00 E  
09:00 - 10:20 F  
10:20 - 11:50 G  
11:50 - 13:05 H  
13:05 - 15:15 I  
15:15 - 16:20 J  
16:20 - 17:30 K  
17:30 - 18:00 L  
18:00 - 19:20 M  
19:20 - 22:00 N  
22:00 - 22:47 O  
22:47 - 24:53 P  
24:53 - 27:00 Q  
27:00 - 27:49 R  
27:49 - 29:20 S  
29:20 - 33:50 T  
33:50 - 35:20 U  
35:20 - 36:45 V  
36:45 - 38:01 W

Ich wollte eine dichte und im Hinblick auf die Referentialität möglichst weitreichende Musik erstellen. Neben dieser starken Komprimierung, die schon fast einer Zusammenballung gleicht, war es mir wichtig, die Komposition in vielen Genres und zeitlichen Kontexten zu verankern. So sehe ich die Komposition auch als eine Verlinkung zwischen Referenzen der Genres Noise, Ambient, Club, Global Club, Pop, Experimental, Techno, Folklore und Elektroakustischer Musik. Die Komposition ist für mich darüber hinaus eine verknüpfende Weiterentwicklung unterschiedlicher musikalischer und musikhistorischer Kontexte. Diese breite Aufstellung ermöglichte mir ein Höchstmaß an Expressivität und Intensität.

Expressivität ist in diesem Kontext als Ausdrucksstärke zu verstehen, durch die es mir möglich ist, eine emotionale Verstärkung herbeizuführen. Diese Verstärkung kann sich auf unterschiedliche Ebenen beziehen - sowohl auf das Gezeigte, als auch auf eine bestimmte, im Hintergrund stehende, Referenz oder auf die Herbeiführung von Wirkungen auf die Betrachtenden.

Intensität entsteht für mich durch eine Eindringlichkeit und Präsenz der Musik. Sie soll zu keiner Zeit im Hintergrund verschwimmen oder als bloßes untermalendes Beiwerk aufgefasst werden. So wollte ich eine Musik entwerfen, die über die ganze Länge der Komposition möglichst dicht, im Wechselspiel von angespannt zu auflösend stets faszinierend-fesselnd wirkt. Überraschungen, Drehungen und Wendungen stehen als zentrales Stilmittel im Fokus dieser Arbeit. Dadurch war es mir möglich, eine sehr spannungsgeladene und zuweilen eigensinnige, gar launenhafte Kompositionsweise zu entwickeln.

## **3.2 Video**

### **3.2.1 Ausgangsmaterial**

Als Ausgangsmaterial wurde bis auf die letzte Sequenz ausschließlich Material gewählt, welches bereits existierte. Dafür wählte ich aus YouTube Videos und Aufnahmen aus meinem iPhone Archiv. Dies soll die Abstraktion verstärken und der Bildsprache einen rein assoziativen Charakter verleihen. Aufnahmen, die extra für den Film aufgezeichnet worden wären, wären geplant und somit

kontrolliert gewesen und hätten dies nicht ermöglicht. Mein Film arbeitet somit (fast) ausschließlich mit Found Footage als Material-Aneignung. Dabei wählte ich frei aus Amateuraufnahmen fremder Personen sowie Aufnahmen aus dem Familienarchiv, Musikvideos, Spielfilmen, Dokumentationen, Animationen, Filmresten und eben auch unintentionellen<sup>8</sup> Aufnahmen meiner eigenen Handykamera. Found Footage meint an dieser Stelle nicht die synonym verwendete Erzählmethode des Horror-Subgenres (Heller-Nicolas 2014, 3), sondern die Verwendung von bereits gedrehtem Filmmaterial in experimentellen (oder avantgardistischen) Produktionen (Zyrd 2003, 42).

Besonders wichtig war mir bei dieser Entscheidung der Aspekt der Selbstreferenzialität der Bilder. Indem eine ästhetische Metaebene kreiert wird, beziehen sich die Bilder auf sich selbst und grenzen sich darin von ihrem ursprünglichen Kontext ab. Dadurch gewinnen sie Beständigkeit und ermöglichen neue Sinnzusammenhänge sowie die Herausbildung von neuen, eigenen Merkmalen. Damit wird der - in meinem Projekt so wichtige - Ausbruch aus der klassischen Narration erst ermöglicht. Es ergab sich im weiteren Verlauf bzw. vornehmlich nach Fertigstellung des Produktionsprozesses jedoch ein scheinbar paradox-gegenteiliger Eindruck. Die selbstreferenziellen Bilder ergeben lose Enden, die sich in der Gesamtbetrachtung auf phänomenologischer Ebene zu einem heterogenen Geflecht (dem gesamten Film) vernetzen. Genau diese Gesamtwirkung der zusammenhängenden Heterogenität, wird erst durch die initiale Loslösung der Bilder aus ihren Kontexten und die anschließende Neuverkettung ermöglicht. Dieser Effekt wäre durch die Verwendung von geplant bzw. gescripteten Aufnahmen statt Found Footage nicht möglich gewesen.

Sodann ist der Begriff der *Beliebigkeit* von Bedeutung. Dieser ist keineswegs als zufällige Wahllosigkeit zu verstehen. Jedes Bild ist ausgewählt und somit Teil des künstlerischen Entscheidungsprozesses. Jedoch wird dem Publikum durch die Fülle und Sprunghaftigkeit der Bilder schnell deutlich, dass es hier keine traditionelle Erzählweise gibt. Durch die Beliebigkeit und Wechsel-

---

<sup>8</sup> Meint hier: im Moment der damaligen Aufzeichnung nicht für diesen Film als Material angedacht und somit für die Verwendung ursprünglich nicht intendiert.

haftigkeit der Szenerien, Orte und Personen etc. stehen die Bilder für sich und sind nicht einem linear-narrativen Erzählstrang angeheftet und somit im Artaudschen Sinne „versklavt“ (Artaud 1938, 116), sondern von Text, Thema und Inhalt bzw. Skript emanzipiert.

Die Entscheidung zum Found Footage stellt jedoch unweigerlich auch einen direkten Bezug zu historischen Kontexten her (Jarosi 2012, 229). Found Footage ist immer eine Auseinandersetzung mit dem Vergangenen, dem bereits Passierten und Festgehaltenen. Dabei ist es irrelevant, ob das Material einen Tag oder 50 Jahre alt ist. Es ist die Aufarbeitung und Verarbeitung des Geschichtlichen. Diese Aufarbeitung und Verarbeitung des Abgeschlossenen ist elementarer Bestandteil meines Projektkonzeptes. Wenn ich eine historische Erzählung vermitteln möchte, muss ich mich mit dem Geschichtlichen auseinandersetzen. Die Aufarbeitung meiner Familiengeschichte ist immer an Vergangenes gebunden. Daher erschien es mir logisch, für die Auswahl meiner Bilder nur auf *Vergangenes* zurückzugreifen. Daraus ergab sich für mich die Erkenntnis, dass die Materialität, der von mir verwendeten bzw. recycelten Filme, einen kulturellen, historischen und ethischen Wert besitzt (Jarosi 2012, 229). Der Prozess des *Recyclings* sammelt die weggeworfenen Materialien und extrahiert die verdorbenen oder erschöpften Elemente, damit das, was übrig bleibt, wieder nützlich gemacht werden kann (Bueno 2019, 64). *Recycling* ist also selektiv, unterscheidend, abwägend - ein Mittel der Bewertung, das speziell auf die Vergangenheit ausgerichtet ist. Das heißt, *Recycling* stellt die materielle Vergangenheit nicht nur wieder her, sondern filtert sie auch in einem Prozess des Abtragens und Verfeinerns (Jarosi 2012, 244; Baron 2014, 33).

Primäre Quelle meiner Videomaterialsammlung ist die Plattform YouTube. Diese steht an einem äußerst spannenden Scheidepunkt. Als einstige DIY-Videoplattform entwickelt und gewachsen, ist sie in den letzten Jahren zunehmend kommerzialisiert, monetarisiert, dadurch professionalisiert und besonders algorithmisiert worden. Sie verbindet daher aktuell in einer unvergleichbaren Art und Weise beide Welten von Videoinhalten. Das

Wechselspiel, dem ich als Selector<sup>9</sup> ausgeliefert bin - Hingabe gegenüber algorithmischen Vorschlägen und den Versuchen, mich in die letzten Winkel der Plattform, also quasi den Bodensatz von YouTube zu sezieren - ist dabei äußerst spannend und bildet somit auch die technisch-kulturelle Wirklichkeit ab, in der dieser Arbeitsprozess stattgefunden hat.

Für mich bietet sich durch die Art des Videomaterials eine reale Möglichkeit, die Zielsetzung meines Video umsetzen zu können: Keine reine Abbildung, geschweige denn chronologische Erzählung einer Geschichte, sondern vielmehr die abstrahierte Analyse von historischen, politischen, kulturellen und künstlerischen „Kräften“, die ebendiese historischen Ereignisse motivieren.

### **3.2.2 Processing**

Das selektierte Bildmaterial wurde mit relativ simplen Techniken verarbeitet. Die offensichtlichste künstlerische Entscheidung betrifft die Doppelprojektion. Durch die Verwendung von zwei (größtenteils) parallel laufenden Videoschirmen war es mir möglich, die gewünschten Erregungs- und Überforderungszustände zu verstärken. Daneben werden Slowmotion, Zeitraffer sowie Bild-in-Bild-Montagen als hauptsächliche Stilmittel verwendet. In meiner Bildsprache habe ich mich gezielt auf die Imagination, das Unbewusste und abstrahierende Traumlandschaften bezogen. Ich wollte damit mit der individuellen Psychologie brechen und die zu erzählende Geschichte abstrahieren. Nach Artaud führt genau dies ins *Unbekannte*.

### **3.2.3 Kunstfreiheit vs. Urheberrecht: Zur Frage der Videonutzung**

Mein Video besteht aus etlichen Clips, die ich vorwiegend auf YouTube entdeckt und dann ohne Erlaubnis verwendet habe. Auf die genutzten Videos wird im Abspann meines Filmes verwiesen. Die Benutzung von urheberrechtlich geschützten Inhalten ist sowohl in der Musik als auch bei Video umstritten. Daher halte ich es für wichtig, kurz auf diesen Rechtsstreit, aktuelle Urteile und meine Beweggründe für die Entscheidung zur Nutzung einzugehen.

---

<sup>9</sup> Anlehnung an Begriff des Selectors aus DJ-Kultur: individuelle Musikauswahl treffende Person.

Das *Sampling* ist ein Begriff, der im Audibereich entstanden ist. Es beschreibt eine Technik, bei der „mit Hilfe elektronischer Geräte einem Tonträger Auszüge entnommen werden, um sie als Bestandteile einer neuen Komposition auf einem anderen Tonträger zu nutzen“ (Gerichtshof der Europäischen Union, 2019). Das *Sampling* lässt sich mittlerweile aber auch analog auf die Verwendung von fremden Videoclips in der Videokunst übertragen. Darin steckt auch die alte Idee, etwas, das bereits existiert, wiederzuverwenden, gegebenenfalls durch diese Verwendung zu würdigen und in einen neuen Kontext zu stellen. Populär wurde diese Technik insbesondere durch die Entwicklung des Hip-Hop Genres (Shellock, 2020, S. 23).

Dabei ergibt sich immer wieder ein Konflikt zwischen der traditionsreichen Annahme, dass Sampling einem geistigen Diebstahl entspricht und den immer stärker verbreiteten Techniken von zeitgenössischer und unkonventioneller Digitalkunst (Morris, 2006, S. 274). In Deutschland gab es 2016 einen Präzedenzfall des Bundesverfassungsgerichts (BVerfG). Der Musikproduzent Moses Pelham wurde von der Band Kraftwerk auf Schadenersatz verklagt, weil er sich einer Passage ihres 1977 erschienen Stückes „Metall auf Metall“ für eine Produktion der Sängerin Sabrina Setlur bediente (Lecheler, 2016). Das BVerfG gab der Kunstfreiheit in seinem Urteil deutlich mehr Gewicht und verwies auf das Kriterium, ob den Urheber\*innen des Originalstücks ein wirtschaftlicher Schaden entsteht (Lecheler, 2016).

Ich berufe mich bei meiner eigenen Produktion daher auf Regelungen zu einer freien Benutzung. Diese ist im Urheberrecht geregelt und besagt, dass es keiner Erlaubnis bedarf, wenn mit dem Material eines Werks ein völlig neues Kunstwerk entsteht und die ursprüngliche Arbeit im neuen Werk zurücktritt. Dies ist bei meiner vorliegenden Arbeit der Fall. Die benutzten Aufnahmen werden in einen anderen künstlerischen Kontext gesetzt und verblenden als Einzelbilder in der Gesamtschau meines Filmes.

Das Urteil des BVerfG<sup>10</sup> wurde 2019 durch ein Urteil des Gerichtshofs der Europäischen Union (EuGH) bekräftigt. Das EU-Gericht stellte dabei künstlerische Freiheit über mögliche wirtschaftliche Interessen (Janisch, 2019). So ergibt sich aus dem Urheberrecht auch ein Zitatrecht, welches künstlerfreundlich zu interpretieren ist. Es umfasst nicht nur das literarische, sondern auch das musikalische Zitat (Janisch 2019).

Durch die Präzedenzfälle<sup>11</sup> wurde höchstrichterlich bestätigt, dass die Kunstfreiheit einen Eingriff in die Verwertungsinteressen der Rechteinhaber\*innen überwiegen kann und macht klar, dass *Sampling* in diesem Fall keiner Lizenz bedarf. Das Urheberrecht ist dabei in einem ständigen Prozess an die Digitalisierung und die künstlerische und kulturelle Lebenswirklichkeit angepasst zu werden (Lecheler, 2016). Besonders durch die primäre Verwendung von nicht-kommerziellen Homerecordings sind diese Verwertungsinteressen in vielen Fällen inexistent. In den Fällen, in denen Verwertungsinteressen bestehen (beispielsweise professionelle Aufnahme von Autorennen oder Ausschnitten aus Nachrichten), ergeben sich keine wirtschaftlichen Schäden für die ursprünglichen Urheber\*innen. Mein Werk steht als experimentelle, zeitgenössische Videokunst in keinerlei Konkurrenz zu den verwendeten Videoclips. Niemand, der sich für ein NASCAR-Rennen von 1999 interessiert und Videos der Veranstaltung käuflich erwerben möchte, wird sich stattdessen die neu-kontextualisierten, wenige Sekunden dauernden Ausschnitte, in meinem Film ansehen.

### **3.3 Artaud, Grausamkeit und Katharsis als audiovisuelles Gestaltungskonzept**

Bei meinem Projekt fielen die Phasen von Inspirationssammlung, Konzeption sowie Umsetzung nicht in mehrere, sondern eine - zeitlich nicht trennbare - Schaffensperiode. Mir war es wichtig, dass theoretische Überlegungen und praktische Umsetzungen in einem Wechselspiel eines intuitiven Arbeitsprozesses stattfinden. Auch für Artaud war das Zusammenfallen von Autor\*in

---

<sup>10</sup> BVerfG v. 31.05.2016, Az. 1 BvR 1585/13 („Pelham vs. Kraftwerk“).

<sup>11</sup> BVerfG v. 31.05.2016, Az. 1 BvR 1585/13 sowie EuGH Urteil in der Rechtssache C-476/17.

und Regisseur\*in nicht nur von theoretischer Bedeutung. Er sah hierin einen Schlüssel zur Emanzipation der Inszenierung vom Text. So sollte sich das Stück nicht mehr dem Text und damit der literarischen Geschichte unterordnen, sondern frei und ebenbürtig existieren (Artaud 1938, 122). Autorschaft bezieht sich in meinem Fall in erster Linie auf die Konzeption des Projektes, da es kein klassisches Drehbuch oder Storyboard gibt. Auch Artaud wollte, dass sich das Theater vermehrt von geschriebenen Stücken abkehrt und verfolgte die Idee eines Versuchs der direkten Inszenierung (Artaud 1938, 128). Mit dieser Emanzipation vom Text wurde auch ein Grundstein für das heutige Regietheater gelegt - ein Theater bei dem der Text hinter der Inszenierung steht. Um mich von einer detaillierten oder zumindest nahvollziehbaren biografischen Erzählung zu lösen, ist genau dieses Zurücktreten der Geschichte hinter die Inszenierung, bedeutungsvoll.

Mein Film ist mehr als die visuelle Übersetzung eines Textes. Mein Film emanzipiert sich von der Geschichte, die er zu erzählen vermag. Er bricht mit dem Nachvollziehbaren und Biografischen, das der Geschichte ursprünglich innewohnt. Die Szenen sind als direkte physische Einwirkung auf die Wahrnehmung ausgelegt, welche als Impuls für die Entfaltung des Denkens anmuten sollen. Hier wird mit der logisch-narrativen Handlung, die sich abfilmen und abarbeiten lässt, gebrochen. Es wird kein Text ins Filmische übersetzt, sondern der Film stülpt sich mit seinen eigenen Methoden und Wirkmächten über den Text<sup>12</sup> bzw. die Thematik und erhält somit lediglich eine Kontur und metaphorische Züge. Hier soll kein unzureichendes visuelles Äquivalent zur geschriebenen Sprachen geschaffen werden. Der Film ist keine Umsetzung oder Weiterentwicklung eines Themas, sondern ein transformatives Ergebnis einer freien Auseinandersetzung mit ihm in einem anderen künstlerischen, intuitiv-ästhetischen Mikrokosmos.

Artauds Theater soll Konflikte begreifen und gleichzeitig ableiten - diesen Gedanken verfolge ich ebenfalls mit meiner Arbeit. Der individuelle Konflikt und die personalisierte Geschichte tritt durch absolute Abstraktion in den

---

<sup>12</sup> Text meint hier die unter 3. erwähnten Texte meines Vaters (Asylantrag sowie Transkript von Verhören in West-Berlin und Helmstedt 1988), die als Grundlage dienten.

Hintergrund und ist somit vor allem „spürbar“. Die Geschichte meiner Familie liefert das theoretische Fundament und wird für die künstlerische Umsetzung eingeschmolzen und ästhetisch zerstreut. Dies ist besonders wichtig, da ich nicht als Dokumentarfilmer agieren will. So geben mir Artauds Theorien die Möglichkeit, eine konkrete Geschichte fernab von Logik oder Chronologie - jedoch ohne den Verlust der darin enthaltenen Themen und Konflikte - umsetzen zu können. Die von Artaud propagierte Konfliktableitung bezüglich Themenwahl und kathartischem Element liefert mir dafür das theoretische Fundament im kontinuierlichen Reflexionsprozess.

Mein Ziel ist es, eine Arbeit zu schaffen, die über eine Wirkkraft von sozialer und psychischer Auflösung verfügt. Artaud nennt dies das „Durchdringen der Kultur mit der ansteckenden Energie des Lebens“ (Gorelick 2011, 275). Als Folge dessen und nachdem Logik und vereinfachte Psychologie aufgebrochen sind, kann mir so ein Ausbruch des Ästhetischen in die Welt des *Traumes*, des *Rausches* und der *Obsession* gelingen.

In diesem Sinne versuchte ich ein rituelles, magisches Konzept als Arbeitsgrundlage zu entwickeln. Unter "rituell" ist an dieser Stelle eine Handlung mit hohem Symbolgehalt zu verstehen. Schon in der Konzeption sollte das Projekt nicht nur mit Symbolen angereichert, sondern durch diese geprägt werden. Der konzeptionelle Arbeitsprozess hatte für mich eine magische Qualität, indem er von Unvorhersehbarkeit und Geheimnisvollem<sup>13</sup> sowie einer sich ständig neu entwickelnden Faszinationskraft für den eigenen Schaffensprozess geprägt wurde. Zusätzlich war es mir wichtig einen besonderen Fokus auf intuitive, also mitunter unerklärliche, künstlerische Entscheidungshandlungen zu legen. So sehe und empfinde ich meinen Arbeitsprozess auch in dem Übergang von Konzeption zu Produktion als eine Form der Sublimation. Der feste Stoff - das Ausgangsmaterial (die Geschichte, das Biografische) - wird diffus zerstreut und somit in einen neuen Aggregatzustand, wahlweise das Verträumte, Hyperreale, Überästhetisierte, Rauschhafte und Obsessive, prozessiert. Dies erinnert an Artauds Ideen

---

<sup>13</sup> Im Sinne eines zu dem Zeitpunkt noch nicht plan- oder definierbaren Endergebnisses.

hinsichtlich des „Alchimistischen Theaters“ (Artaud 1938, 62-68). Wichtig war mir hierbei jedoch, dass sich daraus keine künstlerischen Selbstzwecke ergeben, also trotz der Diffusität keine absichtslose oder willkürliche Kunst entsteht. Dies wäre im starken Widerspruch zu Artauds Grundprinzipien, die mir (trotz des Mutes zur Loslösung) sehr wichtig waren.

Im Zuge des Projektes ergab sich für mich auch eine Rückbesinnung auf die Katharsis. Katharsis, in herkömmlicher Weise in ihrer Funktion aufs Publikum bezogen, hat sich im Laufe meines Arbeitsprozesses auch noch in einer anderen Perspektive gezeigt. Aufgrund der Auseinandersetzung mit meiner Familiengeschichte, kam mir bei der Reflexion meiner Arbeit der Gedanke, dass sich die Katharsis in diesem Fall auch bei mir als Schaffender des Films vollzog. War es im Endeffekt nicht auch ein therapeutisches Projekt für mich? Seit längerer Zeit sind die verborgenen Erlebnisse innerhalb der Familie auch Quelle innerer Konflikte und internalisierter Spannungszustände. Dies konnte zumindest im Zuge des Arbeitsprozesses und unmittelbar nach Fertigstellung aufgebrochen werden.

Mein Projekt ist darüber hinaus von ungewöhnlichen visuellen Gegenüberstellungen geprägt. Durch die Videomanipulationen bzw. Überblendungen sowie die Bildauswahl formieren sich einige obskure, außergewöhnliche Gegenstände. Verstärkt wird dies durch starkes Zoomen. Artaud träumte hinsichtlich seiner Aufführungskonzeption von regelmäßigen Erscheinungen nicht vorhersehbarer Objekte (Artaud 1938, 122). Einige der, in meinem Film auftauchenden, durch Manipulationen erzeugten, Verzerrungen und teils illusorischen Perspektiven, habe ich an die im *Theater der Grausamkeit* beschriebenen Puppen, riesigen Masken und Gegenstände von merkwürdigen Maßen sowie unbekannter Form und Bestimmung angelehnt (Artaud 1938, 127).

Musikalisch versuche ich, eine möglichst weite Bandbreite an ungewohnten Klängen und musikalischen Kontexten zu schaffen. Ungewohnte Klänge beziehe ich hierbei auf den Gesamtkontext: So war es weniger mein Fokus

ungehörte Klänge zu kreieren, sondern eher eine Gesamtkomposition zu entwickeln, die mit spannungsgeladenen Genrewechsel in dieser Form ein Alleinstellungsmerkmal entwickelt. Auch hierbei gibt es eine wesentliche Parallele zu Artaud, der Vorstellungen von ungewohnten Klangeigenschaften hatte. Artaud wollte außerhalb der Musik nach Instrumenten und Geräten suchen und hatte eine starke Sehnsucht nach dem noch nie Gesehenen und Gehörten (Artaud 1938, 124).

Sehr detailliert fügen sich Tausende von Bildern in meinem Video aneinander. Auch für Artaud waren die kleinlich-genauen Beschreibungen von Anweisungen, wie z.B. Massenchoreografien typisch. Bei mir nicht performativ choreografiert, jedoch durch meine Selektion recycelt<sup>14</sup> choreografiert. Meine Bildauswahl soll suggestiv und assoziativ auf das Publikum wirken. Für Artaud müssen Bilder in der Lage sein, über sämtliche Sinne den Geist des Zuschauers erreichen zu können. So ist mein Film auch ein Versuch, das Publikum in einen trance-ähnlichen Zustand zu versetzen. Hierin offenbart sich ein qualitativer Unterschied zwischen auf Schock ausgelegter surrealistischer Aktionskunst und meiner an Artaud angelehnten Arbeit. Die bildgewaltige Formsprache meiner Arbeit ist eben kein Selbstzweck, sondern Mittel zur Schaffung von Zuständen und Gefühlsebenen. Bei Artaud ist nichts dem Zufall überlassen - anders als bei Happenings oder Fluxus, da hier die Inszenierung komplett aufgehoben wird. Nach Einschätzung Bernd Mattheus (2012, 281) hatte Artaud kein Interesse an „einem ordnungslosen Toben“, sondern forcierte vielmehr „eine tobende Ordnung“.

Ferner hat mich auch Artauds Aufbrechen von Sprache, nicht nur hinsichtlich meines textlichen Fundaments, sondern auch auf meine Bildsprache bezogen, stark geprägt. Aus traditioneller Bildsprache wird gestische, visuelle und akustische Erweiterung. Obwohl Stroboskop, AV-Projektionen und Laser zu seiner Zeit noch nicht erfunden waren, forderte Artaud bereits damals eine innovative Lichtregie.

---

<sup>14</sup> Siehe 3.2.1.

Meine Verwendung von Found Footage kann hier als Artaudscher Stil verstanden werden. Artaud lehnte es ab, im Theaterkontext mit professionellen Schauspieler\*innen zu arbeiten, um einen anderen Zugang zur Schauspielkunst und seiner Expressivität zu erforschen. Analog dazu verstehen sich meine zahlreichen unprofessionellen, zumindest aber zweckentfremdeten Videoaufnahmen.

Mein Projekt soll über einen poetischen Eigensinn verfügen. Mir war es wichtig, dass es kein bis ins Detail ausgearbeitetes Storyboard gibt, das dann in einem zweiten Arbeitsschritt abgearbeitet wird. Ich wollte pragmatisch und intuitiv Zusammenspiele aus Musik und Filmsequenzen entwickeln. In Artauds Texten zum Film wird deutlich, dass auch sein „filmisches Schreiben“ Ähnlichkeiten zu meiner Arbeitsweise besitzt. Es ist ein Schreiben, das von Verfahren der poetischen Bildgenerierung sowie Bildverdichtung und einem Wechselspiel aus Auflösung und Verbindung geprägt ist (Ogrzal 2012, 59-61). So weigerte ich mich bewusst, ein Storyboard mit geplanten Sequenzen oder Anweisungen zu entwickeln, sondern visierte vielmehr einen intuitiv abstrahierten Arbeitsprozess an. Auch Artauds Stücke sind nie „Rezepte“, die einfach abgefilmt oder umgesetzt werden können.

#### **4. Fazit**

Der hinter mir liegende Projektprozess ist etwas sehr Besonderes für mich. Dies liegt einerseits an der Thematik und den damit verbundenen persönlichen Auseinandersetzungen und andererseits an der Tatsache, dass es mein erstes audio-visuelles Projekt ist. Ein großer Unterschied zu meinen bisherigen Projekten ist für mich zudem, dass ich mich erstmalig dafür entschieden habe, einer Arbeit eine künstlerisch-ästhetische Theorie als Inspirationsquelle (teilweise auch als Leitfaden) zu Grunde zu legen.

Trotz der intensiven Beschäftigung mit der Geschichte meines Vaters, wollte ich mich von ihr lösen und sie abstrahieren. Eine andauernde Abstraktion kann jedoch schnell ausufern. Durch das theoretische Fundament, das mir Artaud liefert, habe ich das Gefühl, immer wieder einen Ankerpunkt gefunden zu

haben, der mir und meinem zuweilen komplexen Arbeitsprozess, Struktur verleiht. Trotz der Inspiration, die für mich von Artaud ausgeht, wurde mir schnell deutlich, dass ich mit Artaud an meine Grenzen stoße, wenn ich mich nicht von ihm löse und eigene Überlegungen mit einfließen lassen. Ich will extrahieren, weiterentwickeln, transformieren. Seit Jahren schwebt mir die Idee vor, mich einer größeren persönlichen Geschichte zu widmen, aber ich wusste lange nicht, wie ich mich dem Thema nähern soll. Die Beschäftigung mit Artaud hat mir nun die Möglichkeit gegeben, mich Auszügen meiner Familiengeschichte auf für mich zufriedenstellende Art zu widmen.

Antonin Artaud hat für mich an großer Bedeutung gewonnen. Dabei geht es mir keineswegs um Idealisierung oder eine dogmatische Umsetzung. Ich habe jedoch, ein tiefes und kritisches Verständnis für die Ideen des *Theaters der Grausamkeit* entwickeln können. Es ergaben sich so Möglichkeiten, meine künstlerischen Entscheidungen immer wieder zu reflektieren und - besonders in Phasen, in denen ich mit meinem Projekt nicht vorankam - neue Umsetzungs-ideen hervorzubringen.

Speziell der Umfang des Projektes (Audio plus Video von 38 Minuten Spiellänge) überforderte mich streckenweise. Das Wissen, mit dem *Theater der Grausamkeit* ein Fundament zu haben, an dem ich mich orientieren kann - quasi permanent in einem künstlerischen Austausch mit etwas bzw. jemandem zu stehen - ist etwas, worauf ich sicherlich auch zukünftig zurückgreifen werde. Ich kann mir vorstellen, dass ich über die Zeit auch mit anderen Theoretiker\*innen und ihren Ideen arbeiten möchte. Die Erfahrung hat mich gelehrt, dass es mir dabei jedoch wichtig ist, dass ich mir ein Höchstmaß an künstlerischer Freiheit zugestehen werde.

Die Arbeit zeigt mir auf wie Artauds Ideen als Gestaltungsmittel in einem zeitgenössischen Multimediastück wirken können. Meine Erzählung wird dabei in einem - für mich - Artaudschen Sinne aufgebrochen. Besonders prägend empfinde ich die kontinuierliche Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten einer Kunst voller Lebensenergie. Gerade in Momenten, die einer

künstlerischen Sackgasse gleichen, konnte ich davon zehren. Oft beflügelten mich seine Texte oder ich fühlte mich darin bestärkt, meiner irrationalen Intuition zu folgen.

Ich gehe davon aus, dass ich auch in Zukunft mit Artaud verbunden bleiben werde. In seinen Texten steckt für mich viel Streitbares, aber höchst Wertvolles. Seine dichte Sprache stößt bei mir immer wieder Gedankenexperimente und Perspektivwechsel an, sodass ich die letzten Monate als äußerst wertvoll für meine künstlerische Entwicklung ansehe. Über mehrere zukünftige Projekte mit unterschiedlichen theoretischen Materialien hinweg, kann ich darin auch ein hilfreiches Werkzeug für die Weiterentwicklung einer eigenen künstlerischen Persönlichkeit erkennen. Der Gedanke einer sich stets weiterentwickelnden Ästhetik, die von der Auseinandersetzung mit den Konzeptionen anderer Kunstschaffender zerrt, beflügelt mich.

Das Projekt soll in der Lage sein, neben Augen und Ohren auch in die Brust des Publikums zu dringen. Mein Ziel ist es, mit dem Publikum als mitfühlende Kritiker\*innen oder passive Beobachtende zu brechen. Auch ich wünsche mir ein „teilnehmendes Publikum, das die revitalisierende Plage der Intensität und des Exzesses spürt“ (Artaud 1938, 160).

## Literaturverzeichnis

- Artaud, Antonin: „Das Theater und sein Double“ (1938), in: *Das Theater und sein Double: Artaud Werke 8*, hg. von Bernd Mattheus, Berlin: Matthes & Seitz 2012, S. 9-179.
- Barber, Stephen: *Blows and Bombs. Antonin Artaud: The Biography*, London: Faber & Faber 2002.
- Baron, Jaimie: *The Archive Effect: Found Footage and the audiovisual experience of history*, London u.a.: Routledge 2014.
- Barrault, Jean-Louis: *Reflexions Sur Le Theatre*, Paris: Jacques Vautrain 1949.
- Bauer, Hanna: „Ich glaube, wenn man Filme macht, muss man etwas vom Theater verstehen.‘: Die Theaterarbeit Rainer Werner Fassbinders am action-theater und antiteater“, Wien: 2010.
- Bermel, Albert: *Artaud's Theatre of Cruelty*, 5. Aufl., London: Bloomsbury 2013.
- Blüher, Karl Alfred: „Antonin Artauds ‚Theater der Grausamkeit‘“, in: *Romanische Forschungen, 80. Bd.*, H. 2/3, Frankfurt am Main: Klostermann 1968, S. 318-342.
- Bueno, Claudio Celis: „From Spectacle to Deterritorialisation: Deleuze, Debord and the Politics of Found Footage Cinema“, in: *Deleuze and Guattari Studies 13.1*, 2019, S. 54-78.
- Caws, Mary Ann: *the secret art of Antonin Artaud*, München: Schirmer/ Mosel Verlag 1986.
- Chiaromonte, Nicola: „Antonin Artaud und sein Double“, in: *Merkur Heft 9, 26. Jahrgang*, 1972, S. 18.

Crombez, Thomas: „Het antitheater van Antonin Artaud: Een kunstfilosofisch onderzoek naar de transgressie, toegepast op het hedendaagse theater“, 2006.

De Vos, Laurens: *Cruelty and Desire in the Modern Theater: Antonin Artaud, Sarah Kane and Samuel Beckett*, Lanham: Fairleigh Dickinson University Press 2011.

Flashar, Hellmut: „Die musikalische und poetische Katharsis“, in: *Katharsiskonzeptionen vor Aristoteles: Zum kulturellen Hintergrund des Tragödiensatzes*, hg. von Martin Vöhler und Bernd Seidensticker, Berlin u.a.: Walter de Gruyter 2007, S. 173-179.

Gorelick, Nathan: „Life in Excess: Insurrection and Expenditure in Antonin Artaud's Theater of Cruelty“, in: *Discourse, Vol. 33, No. 2, The Meaning of „Life“*, 2011, S. 263-279.

Hall, Edith: „Aristotle's theory of Katharsis in its historical and social contexts“, in: *Transformative Aesthetics*, hg. von Erika Fischer-Lichte und Benjamin Wihstutz, London u.a.: Routledge 2018, S. 26-47.

Heller-Nicholas, Alexandra: *Found Footage Horror Films: Fear and the Appearance of Reality*, Jefferson: McFarland & Company 2014.

Hoessly, Fortunat: „Katharsis: Reinigung als Heilverfahren: Studien zum Ritual der archaischen und klassischen Zeit sowie zum Corpus Hippocraticum“, in: *Hypomnemata: Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben*, Bd. 135, hg. von Albrecht Dihle, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2001.

Jarosi, Susan: „Recycled cinema as material ecology: Raphael Montañez Ortiz's found-footage films and Computer-Laser-Videos“, in: *Screen, Volume 53, Issue 3*, 2012, S. 228-245.

- Karasek, Hellmuth: „Theater an den Grenzen des Möglichen“, in: *ZEIT vom 24. Februar*, 1967, S. 17-18.
- Kesting, Marianne: „Das Theater der Grausamkeit: Zur Werkausgabe von Antonin Artaud“, in: *Merkur Heft 9, 26. Jahrgang*, 1972, S. 34.
- Leuziger, Paul: „Katharsis: Zur Vorgeschichte eines therapeutischen Mechanismus und seiner Weiterentwicklung bei J. Breuer und in S. Freuds Psychoanalyse“, in: *Beiträge zur psychologischen Forschung*, Bd. 36, Wiesbaden: Springer Fachmedien 1997.
- Mattheus, Bernd: „Das Theater der Grausamkeit: Ein kapitaless Missverständnis“, in: *Das Theater und sein Double: Artaud Werke 8*, hg. von Bernd Mattheus, Berlin: Matthes & Seitz 2012, S. 271-285.
- Morris, Yvonne Sarah: "The legal implications surrounding the practice of video sampling in the digital age“, in: *Readings in Law and Popular Culture* hg. von Steve Greenfield und Guy Osborn, London: Routledge 2006, S. 274-309.
- Murray, Ros: *Antonin Artaud: The Scum of the Soul. Palgrave Studies in Modern European Literature*, London u.a.: Palgrave Macmillan 2014.
- Ogrzal, Timo: „Das klare Denken genügt uns nicht: Zu Antonin Artauds Texte zum Film in der Werkausgabe von Matthes & Seitz“, in: *Cargo: Film/ Medien/ Kultur, Nummer 13, März bis Mai*, 2012, S. 58-64.
- Sellin, Eric: *The Dramatic Concepts of Antonin Artaud*, Chicago: The University of Chicago Press 1968.
- Shelvock, Matthew T.: *Cloud-Based Music Production. Sampling, Synthesis, and Hip-Hop*, New York u.a.: Routledge 2020.

Smigel, Eric: „Recital Hall of Cruelty: Antonin Artaud, David Tudor, and the 1950s Avant-Garde“, in: *Perspectives of New Music*, Vol. 45, No. 2, 2007, S. 171-202.

Symonova, Lydmila: *Klangkörper - Körperklang: Über eine Form des Musiktheaters in Séraphin. Versuch eines Theaters. Instrumente, Stimmen...1993-1994 1. Zustand von Wolfgang Rihm*, 2012.

Wloka, Caroline: *Zwischen Genie und Wahnsinn: Antonin Artauds Theater der Grausamkeit*, 2008.

Zryd, Michael: „Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's ‚Tribulation 99‘“, in: *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, Vol. 3, No. 2, 2003, S. 40-61.

#### *Webaufrufe:*

Collins Dictionary, <https://www.collinsdictionary.com/de/worterbuch/englisch/cruel>), aufgerufen am 08.05.2022.

Gerichtshof der Europäischen Union: (2019, 29. Juli) „Pressemitteilung Nr. 98/19“, <https://curia.europa.eu/jcms/upload/docs/application/pdf/2019-07/cp190098de.pdf>, aufgerufen am 27.05.2022.

Janisch, Wolfgang: (2019, 29. Juli) „Das zarte Pflänzchen Kunstfreiheit“, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/sampling-eugh-pelham-kraftwerk-1.4544594>, aufgerufen am 27.05.2022.

Lecheler, Georg: (2016, 31. Mai) „Kunstfreiheit schlägt Eigentum“, <https://www.lto.de/recht/hintergruende/h/bverfg-1bvr158513-sampling-musik-kunstfreiheit-urheber-eigentum/>, aufgerufen am 27.05.2022.

Matthes und Seitz: „Antonin Artaud“, <https://www.matthes-seitz-berlin.de/autor/antonin-artaud.html>, aufgerufen am 02.05.2022.

Wright, Jared: „Cathartic Cruelty: Artaud’s Aristotelian Overture“, <https://bostonexperimentaltheatre.com/artauds-aristotelian-overture/>, aufgerufen am 11.05.2022. Literaturverzeichnis

## **Danksagung**

Ein großes Dankeschön gilt Anne Mollenhauer für ihre andauernde Unterstützung, das Korrekturlesen, die anregenden Diskussionen und die ermutigende Motivation.

Ich danke Univ.Prof. Mag. Ph.D. Marko Ciciliani für die Betreuung und Begutachtung meiner Bachelorarbeit, insbesondere die konstruktive Kritik und die Inspiration, die ich in den letzten Jahren aus unseren Unterrichtsstunden erhalten habe.

Außerdem danke ich Kerstin Heike für das Korrekturlesen meiner Arbeit.

Abschließend möchte ich mich bei Bahram Mohammadi und Antonin Artaud bedanken ohne die diese Arbeit tatsächlich nicht möglich gewesen wäre.



Nico Mohammadi  
\_\_\_\_\_  
(Name in Blockbuchstaben)

11801288  
\_\_\_\_\_  
(Matrikelnummer)

## Erklärung

Hiermit bestätige ich, dass mir der *Leitfaden für schriftliche Arbeiten an der KUG* bekannt ist und ich die darin enthaltenen Bestimmungen eingehalten habe. Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe, andere als die angegebenen Quellen nicht verwendet habe und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Graz, den ..... 16.06.2022 .....

Mohammadi  
.....  
Unterschrift der Verfasserin/des Verfassers