

## **Exzentrische Positionalität im Video Sylvie Boisseau und Frank Westermeyer**

Sylvie Boisseau und Frank Westermeyer

### **Was kann eine Beschäftigung mit Plessner für die Kunst bringen?**

Wir realisieren als Künstlerkollektiv zu zweit gemeinsame Videoarbeiten. Die Besonderheit dieser oft im realen Umfeld der Laiendarsteller gefilmten und somit halbdokumentarischen Videos liegt darin, dass einer von uns Autoren – Frank Westermeyer – im Feld der Beobachtung präsent ist. Er ist Beobachter erster Ordnung einer Situation und wird selbst von der Kamera beobachtet. Anstelle von Subjektivität und Narration arbeiten wir in unseren Videos mit Konzepten von Situation und Agent – die von Frank Westermeyer dargestellte Figur, auch *f* genannt. Als wir vor einiger Zeit in einem Seminar zur künstlerischen Forschung den doppelten Beobachterstatus und das sich daraus ergebende reflexive Moment diskutierten, machte man uns auf Helmuth Plessner aufmerksam.

Als Künstler möchten wir in diesem Text der Frage nachgehen, wie sich unser filmisches Verfahren einer nicht subjektivierenden Erzählweise mit Plessners exzentrischer Positionalität beschreiben lässt. Wie lässt sich die Exzentrizität des Menschen von seinem Zentrum bildnerisch ausdrücken? Lassen sich aus Plessners anthropologischen Grundgesetzen video-gestalterische Elemente herleiten?

Es geht in diesem Beitrag also um unser *künstlerisches* Interesse an Plessners Schriften. Wir haben uns insbesondere mit dem siebten Kapitel von «Die Sphäre des Menschen» aus «Die Stufen des Organischen und der Mensch» (Plessner 1975, S. 288-346) und mit seinem kurzen Text «Zur Anthropologie des Schauspielers» (Plessner 2016) beschäftigt. Im Folgenden werden wir zunächst dieses hier verfolgte künstlerische Interesse näher erläutern, indem wir auf einige unserer Video Arbeiten eingehen (Abschnitt 1). Darauf aufbauend überlegen wir, welche video-künstlerischen Gestaltungsmittel sich für die Darstellung der anthropologischen Gesetze Plessners finden lassen könnten (Abschnitt 2). Schließlich geben wir einen Ausblick auf ein aktuelles Forschungsprojekt mit dem wir im Herbst 2018 beginnen und das Plessnersche Theoriefiguren künstlerisch verwendet (Abschnitt 3). Insgesamt wird hier das künstlerische Reflexionspotential des Plessnerschen Ansatzes deutlich.

## **1 Die passive Figur *f***

Ausgangspunkt der hier angestellten Überlegungen ist die Entwicklung der passiven Figur *f* für unsere ersten Videoarbeiten *Meine Familie und Ich* (Boisseau Westermeyer 1997) und *Moi vu*

*par...* (Boisseau Westermeyer 1999). Zum besseren Verständnis werden wir hier zunächst beide Videos beschreiben.

Die Figur des *f* ist wie eine Schablone angelegt. Abgesehen von seiner äußeren Erscheinung gibt *f* weder durch Handlungen noch durch eigene Aussagen etwas von sich preis. Es ist stattdessen seine Umgebung, die an seiner Stelle spricht und durch spezifische Kommunikationsweisen und Zuschreibungen *f* näher bestimmt. In dem 16 Minuten langen Video *Meine Familie und Ich* wird *f* in kurzen Szenen als Sohn 12 unterschiedlicher Familien vorgestellt. Die Familienszenen stellen alltägliche Kommunikationssituationen dar, ob am Esstisch, im Wohnzimmer oder im väterlichen Büro, wirken sie jeweils aus einem größeren Zusammenhang gerissen und dennoch für den Zuschauer vertraut, der in den Szenen sogleich das Muster Vater-Mutter-Kind erkennt. Wenn auch mit dem «Störfaktor», dass das Kind in *Meine Familie und Ich* kein Teenager mehr ist, sondern von dem damals 26-jährigen Frank Westermeyer dargestellt wird. Jede Szene bildet ein Fragment einer jeweils anderen Familiengeschichte: Während *f* sich in einer Szene eine Predigt seiner Mutter anhören muss, wonach er doch seinen geplanten *documenta* Besuch in Kassel auch mit einem Besuch des Patenonkels im Altenheim verbinden sollte und der Vater nur stumm nickend zuhört<sup>1</sup>, wird er in einer anderen Szene – und von einer anderen Mutter – beim morgendlichen Tratsch mit der Nachbarin im Treppenhaus über den Klee gelobt „Wie gut, dass bei uns alles so gut geraten ist“<sup>2</sup>. In «Meine Familie und Ich» geht es nicht darum familiäre Ähnlichkeiten hervorzuheben oder zu behaupten, sondern vielmehr darum, Sprache und nonverbale Kommunikation als Ausdrucksformen des familiären Zusammenhangs sichtbar werden zu lassen.

Das zweite Video, in dem wir mit der passiven Figur *f* gearbeitet haben ist *Moi vu par...* (auf Deutsch: Ich gesehen von...). *Moi vu par...* erweitert das Prinzip aus *Meine Familie und Ich* auf das soziale Umfeld jenseits der Familie. Auch *Moi vu par...* ist in seiner Grundform episodisch, in den 12 in Paris und New York gedrehten Szenen des Videos trifft *f* jeweils auf ein anderes Gegenüber. *f*s vermeintliche Freunde und Bekannte sparen nicht mit Zuschreibungen. Ein deutlich älterer Herr, nur mit einem Handtuch bekleidet lehnt sich an den Rand der Badewanne, in der *f* sitzt und lobt ihn in höchsten Worten für das, was er am Vortag getan hätte. In einer anderen Szene sehen wir *f* am Abend zu Besuch bei einer Freundin am Tisch sitzen. Diese beschuldigt ihn, ein nur auf sich selbst bezogener absoluter Egoist zu sein, derweil verschlingt *f* die von ihr servierten Frühlingsrollen und machte keine Anstalten ihr zu widersprechen. Wiederum eine andere Frau bemängelt seine Hemduswahl, die nur seine Spießigkeit unterstreichen würde, er solle sich doch mal was Grünes zulegen. Bei dieser letzten Szene von

---

<sup>1</sup> Meine Familie und Ich, Minute 8:20 – 9:56.

<sup>2</sup> Meine Familie und Ich, Minute 2:34 – 4:18.

*Moi vu par...*, ist das Bild räumlich getrennt und kommt so ohne Schuß-Gegenschuß Schnitte aus: Fs Freundin steht rechts im Bild und spricht links an der Kamera vorbei. Im linken Teil des Bildes befindet sich ein hoher Spiegel, in ihm nehmen wir *f* war, wobei nicht ganz klar ist, ob er nun zu seiner Freundin schaut, während diese spricht oder ob er nicht doch die ganze Zeit sich selbst betrachtet, so als versuche er die Fremdbeschreibung mit seinem Spiegelbild abzugleichen und so zwei Außenbilder miteinander in Deckung zu bringen.

Die Präsenz der stummen Figur *f*, die von Frank Westermeyer selbst dargestellt wird, kontrastiert weitestgehend mit den bis dahin anzutreffenden (Selbst-) Darstellungen des Künstlersubjektes in seinem Umfeld. Denn nicht die Stimme des ICHs, der ersten Person wird hervorgehoben, wie beispielsweise in bedeutenden Werken von Chris Marker oder auch Mike Hoolboom, sondern die Umgebung erklingt, während das Subjekt stumm bleibt. Regelmässig werden künstlerische Filme und Videos mit einer radikal subjektiven Perspektive unter dem Begriff des Videoessay gefasst. Die Heterogenität der hierunter versammelten Formen erschwert eine eindeutige Definition (Bacqué et al. 2015). Es lässt sich aber sagen, dass der Videoessai gerade durch seine subjektive Perspektive erlaubt, mediale Repräsentationen (des Anderen) kritisch zu hinterfragen und mittels Bildmontage, O-Ton und Kommentar assoziativ zu argumentieren und Sinnzusammenhänge zu (de-) konstruieren. Der blinde Fleck des essayistischen Verfahrens besteht dann jedoch auch in der formbedingten Überbetonung des Subjektes, die regelmässig dazu neigt, das sprechende (Autoren) Subjekt als unabhängig von Außenwelt und Mitwelt (und von den im Video verhandelten Inhalten) zu setzen.

Wir wollten dieser in unseren Augen begrenzten Auffassung von Subjekt und Identität etwas entgegensetzen und den Blick stärker auf die soziale Komponente der Identität richten, als wir begannen mit Fotografie und dann später Video zu arbeiten. Zwei wenn auch sehr unterschiedliche Anregungen sind Woody Allen's Klassiker *Zelig*, dessen Hauptfigur sich Kamäleon artig seinem sozialen Umfeld anpasst und eine frühe Arbeit des britischen Künstlers Douglas Gordon *List of Names* von 1993, einer Wandinstallation, in der er alle Namen der Personen, denen er begegnet ist, auflistet.

In *Meine Familie und Ich*, wie auch in *Moi vu par...* ging es uns darum –, in Unkenntnis Plessners möchte man hier hinzufügen – unterschiedliche Fremdrepräsentation eines Individuums nebeneinander zu stellen und das Individuum mit ihnen zu konfrontieren. Die Filme stellen ein Spiel zwischen Selbst- und Fremdrepräsentation dar. Zwar repräsentiert sich *f* nicht selbst (er bleibt stumm, wir können nur erahnen was er denken mag), doch sind die Zuschreibungen, die durch die Anderen der Figur angeheftet werden, jeweils auch wiederum deren Selbstrepräsentationen. Beispielsweise wenn in *Moi vu par...* ein vermeintlicher Studienkollege *f* sagt, dass er trotz seiner höheren Begabung immer nur zu schlechteren Ergebnissen gekommen sei, als er selbst und dass *f* sich zu schnell zufriedengäbe. Die (negative) Darstellung des Anderen wird zu einer (positiven) Darstellung des Selbst.

Durch die darstellerische Technik der stummen Figur erhält die sprachliche Zuschreibung ihre Performativität: *f* wird in jedem Moment zu demjenigen, als den ihn seine Gegenüber beschreiben. Das dramaturgische Grundkonzept in *Moi vu par...* folgt dabei der Juxtaposition willkürlicher Fremdbilder, in *Meiner Familie und Ich* sind es gar sich untereinander widersprechende Möglichkeiten. Was *f* angesichts dieser Zuschreibungen empfindet, erfahren wir nicht, seine Gefühle werden nicht gezeigt. Es ist vielmehr der Zuschauer selber, der über den Weg der Identifikation mit der stummen Hauptfigur *f* dessen Innenwelt „mitfühlt“ oder selbst produziert. Die Möglichkeiten der Identifikation werden durch die langen Einstellungen, in denen *f* zuhört zu sehen ist, noch verstärkt. Manche Kameraeinstellungen, wie die oben angesprochene Spiegelszene, erlauben es, die verschränkte Komplexität von Fremdbetrachtung und Selbstbetrachtung in eine räumliche Konstellation zu fassen. Kann man hierauf schon Schlüsse ziehen, wie die exzentrische Positionalität im Video darzustellen wäre?

## 2 Anthropologische Grundgesetze Plessners als videokünstlerische Gestaltungsmittel?

Wie oben bereits erwähnt, basieren die hier diskutierten Videoarbeiten nicht auf Plessners Schriften. Dennoch wollen wir an dieser Stelle seine Theorie auf einige Beispiele unserer Arbeit beziehen, um schließlich zu der Frage zu gelangen, welche gestalterischen Techniken und welche dramaturgischen Grundkonzepte sich jeweils aus den von Plessner formulierten anthropologischen Grundgesetzen herleiten lassen.

Es ist eine Binsenweisheit, dass Selbst- und Fremdrepräsentation eines Menschen stark differieren, doch sind sie – strukturell betrachtet – aufgrund der exzentrischen Positionalität des Menschen ähnlich. Die Selbstrepräsentation kann nur eine Abwandlung dessen sein, wie man selbst auch andere wahrnimmt und sie kann auch immer nur von einem exzentrischen Standpunkt aus erfolgen. *Meine Familie und Ich* und *Moi vu par...* setzen dieses Prinzip radikal um, indem sie auf die Selbstrepräsentation verzichten und eine Kette an Fremdrepräsentationen vorstellen, die an sich unendlich fortsetzbar ist und von der man schließlich nicht weiß, ob sie nicht doch imaginierte Fremdrepräsentationen der Figur *f* sind. Ja mehr noch: Die Titel beider Videos weisen die nachfolgenden Szenen jeweils als Selbstportrait aus: *Meine Familie und Ich* und *Moi vu par...* sind also Selbstportraits als Fremdportraits. Das «Ich» der Titel spricht also nicht vom Kern, nicht von seinem Zentrum her sondern von der Peripherie möglicher Positionalitäten.

Die reflexive Schleife der (multiplizierten) Beobachter findet sich auch bei Plessner:

*Sehen kann nur ein Auge, das Auge sehen kann auch nur ein Auge. Hat man nun nicht die Möglichkeit, beliebig viele Augen hintereinander zu schalten, da schließlich alle auf Ein Subjekt des Sehens führen und es sich hier eben nur um Eines handelt, so darf die Selbstsicht des*

*Auges, die Selbstgegebenheit des Subjekts nicht mit einer (in sich widersinnigen) Vermannigfachung des Subjektkerns begründet werden. (Plessner 1975, S. 289)*

Die absurd anmutende Verdoppelung der Eltern *f*s in *Meine Familie und Ich* ist entsprechend zu verstehen. Keine Verdoppelung des Individuums, vielmehr als eine Vermessung seiner möglichen Identität, oder mit Plessner ausgedrückt, als ein Versuch zur Vermessung der jeweiligen Distanz der Positionalität.

Es sind insbesondere zwei Dimensionen, hinsichtlich derer Plessner videokünstlerisch interessant erscheint: Identität und Kontingenz.

Zunächst zur Identität. In unserer Arbeit geht es nicht um die Erzählung der Geschichte einer Figur, sondern vielmehr darum, welche sprachlichen Aussagen und welche Elemente im Raum dieser Figur zugeordnet werden können, wenn diese Figur stummgehalten wird beziehungsweise als Schablone angelegt ist. Es geht also um die Konfrontation der Figur mit ihrer Mitwelt, die „[v]om Menschen als Sphäre anderer Menschen erfasste Form der eigenen Position“ (Plessner 1975, S. 302) und mit seiner Außenwelt. Das Beziehungsgefüge zu *f*s Mitwelt ist in *Meine Familie und Ich* und *Moi vu par...* zum Einen sprachlich und zum Zweiten durch die räumliche Konfiguration der Körper ausgedrückt. So nimmt *f* in *Meine Familie und Ich* sprichwörtlich den Platz des Sohnes am Wohnzimmer- und Esstisch ein. Die realen Einrichtungsgegenstände der verschiedenen Familien bilden *f*s Außenwelt: „Das von Dingen erfüllte Umfeld wird die von Gegenständen erfüllte Außenwelt“ (Plessner 1975, S. 93) Gestaltungstechnisch folgt hieraus ein relativ weiter Bildwinkel (Kadrierung), der den Körper inmitten der ihn umgebenden Objekte darstellt. Doch wie auch schon oben gezeigt, entsteht über die Zuschaueridentifikation eine gegenläufige Bewegung zu *f*s Schweigen – und so birgt auch die Außenwelt eine Ambivalenz. Die ihn umgebenden Objekte zeigen *f* zwar jeweils in einem spezifischen Umfeld, doch war es unser Ziel, unserer Hauptfigur eine identitätsstiftende Zugehörigkeit zu verweigern. *f*s Ortlosigkeit kann allerdings nicht allein durch eine weite Kadrierung erzeugt werden. Dies gelingt vielmehr dadurch, dass ausschließlich die anderen Personen den Objekten um *f* herum Bedeutung verleihen. Nur die Anderen spielen die Objekte an. *f* wird in seiner Ortlosigkeit inmitten fremder Gegenstände schließlich selbst zum Objekt.

Die zweite Dimension, hinsichtlich derer Plessner videokünstlerisch hilfreich ist, ist die Kontingenz. Jede Biographie, jedes Erzählen ist logischerweise Resultat von Kontingenzausschluss. Wie kann nun aber eine Darstellungsform aussehen, die das Nicht-gelebte, das Erträumte mit erzählt? Diese Frage steht am Beginn einer Reihe weiterer Arbeiten: Die beiden kurzen Videos *Der freie Mensch* (Boisseau Westermeyer 2001) und *Der Optionist* (Boisseau Westermeyer 2004) sowie die Videoinstallation *Chinesisch von Vorteil* (Boisseau Westermeyer 2008).

Im Video *Der Optionist* sitzt *f* auf einer übergroßen Stuhlskulptur, seine frei baumelnden Beine erinnern an die Sitzposition von kleineren Kindern. Er knabbert an seinem Mittagessen. Dort zu Ruhe gekommen hören wir die innere Stimme seines Gedankenstroms:

*Ich bin ein freier Mensch. Ich will wissen, jetzt ist es so. Es könnte auch anders sein. Ich habe alle Möglichkeiten, ich könnte überall hin. Ich könnte hier bleiben ich könnte weggehen. Ich könnte nach Berlin gehen. Oder nach Paris. Ich könnte nach New York gehen. Ich habe keine Berufung. Ich könnte in der Kneipe arbeiten. Ich könnte Umzüge machen. Ich könnte als Schrauber arbeiten oder als Kontakter in einer Agentur. Ich könnte anderen bei der Steuererklärung helfen. Ich könnte Unternehmensberatung machen. Oder als Citymanager für die Stadt arbeiten. Ich kann alles machen. Ich kann verkaufen, interessiert zuhören, ich kann Englisch, ich kann mit Computern umgehen. Ich bin flexibel, ich kann überall leben und mit jedem. Für mich gibt es nicht den einen Partner, das Gegenstück, nach dem viele vergeblich suchen. Zu mir passen alle Frauen. Die großen, die kleinen, die dünnen, die dicken, die dunklen, die blonden. Für die Kleine bin ich der Große, für die Große bin ich der Kleine (...) Ich kann jetzt nach Hause gehen. Ich kann auf einen Kaffee in die Mensa gehen. Ich kann zu Saturn gehen und Musik hören. (Boisseau Westermeyer. 2004)*

Das Video *der Optionist* kann man als Portrait des Möglichkeitswesens Mensch betrachtet werden. Mit der Besonderheit, dass die Möglichkeit beim Optionisten nicht in eine Bewegung des Werdens übergeht. Denn für ihn macht es keinen Unterschied, ob sich die erträumten Möglichkeiten realisieren oder auch nicht. Allein der Gedanke an die vielen Optionen, die sich ihm bieten, verschafft ihm Befriedigung. So sitzt er zum Schluss des Videos immer noch gut gelaunt auf dem überdimensionierten Steinstuhl. Wesentliches gestalterisches Mittel ist hier der innere Monolog in Kombination mit der passiven Position des Protagonisten. Unserer Meinung nach zeigt dies eine Möglichkeit auf, das permanente Streben, von dem Plessner im zweiten anthropologischen Gesetz spricht, auf die Spitze zu treiben. Die Diskrepanz zwischen Erstrebten und Erreichten ist beim Optionisten maximal.

Für *Chinesisch von Vorteil* haben wir mit zwei real existierenden Gruppen von Sprachschülern gearbeitet. Die eine Gruppe, Teenager, Abkömmlinge chinesischer Einwanderer in der zweiten Generation, die in einer Sprachschule in Stuttgart ihre „Muttersprache“ pauken. Die andere Gruppe Erwachsene gemischten Alters, allesamt deutschstämmig, die Chinesisch als Fremdsprache erlernen. In den Äußerungen beider Gruppen lässt sich das identitätsstiftende Moment des Sprachlernens beobachten. Wir baten die deutschen Sprachschüler, in einer Art Rollenspiel sich und ihre bisherigen Erfahrungen in China und die Erwartungen, die sie an das Erlernen der Sprache knüpfen vorzutragen. Sie tragen ihre realen Erwartungen auf Chinesisch vor. Die mehr oder weniger flüssige beziehungsweise streckenweise recht zähe Rezitation der vorbereiteten Stellungnahmen markiert und überhöht den Kraftaufwand, den es braucht, um sich selbst noch einmal neu als Chinese zu erfinden. Anders als in einer Spielfilmdramaturgie wird die Behauptung „Ich kann in China Manager werden, wenn ich Chinesisch und Englisch sprechen

kann<sup>3</sup>, nicht überprüft, die jeweilige Person also nicht für ihre Wunschäußerung bestraft, in dem sie weiteren Hürden ausgesetzt ist, wie dies üblicherweise von einem Plot erwartet wird. In *Chinesisch von Vorteil* wird der Mensch als Wesen dargestellt, dass nach Etwas strebt, ohne dieses Streben in irgendeiner Form zu werten oder zu überprüfen.

Für unsere bisherigen Videoarbeiten haben wir experimentelle Verfahren entwickelt, um unterschiedliche Modulationen des Subjektiven zu erkunden: ob das Subjektive als soziale Identität, als der Blick des Anderen auf das eigene Selbst oder indem die Imagination einer Person als gleichwertige Wirkungsmacht inmitten von Alltagsrealität präsentiert wird.

### 3 Ausblick: Exzentrische Positionalität im Video

Medien und Technologie sind laut Helmuth Plessner die natürlich-künstliche Umwelt des Menschen. Wir sehen Film und Video als privilegierte Umgebungen, um mit der Plastizität der exzentrischen Positionalität zu experimentieren. Wir haben oben dargestellt, wie wir, statt mit Konzepten wie Subjektivität und Narration zu operieren, in unseren Videos mit Situation und Agent (die Figur *f*) arbeiten. Stellt das Konzept der Positionalität nicht das beste Mittel dar, um den Wechsel von einer psychologischen Subjektivität zu einer anderen Form filmischer Agentenschaft anzugehen?

In unserem jüngsten Forschungsprojekt *Plessner transposé. Entre anthropologie philosophique et vidéo: l'acteur „excentré“*<sup>4</sup>, das im Herbst 2018 beginnt, wollen wir ausgehend von den drei anthropologischen Grundgesetzen Plessners jeweils ein Video realisieren. Die Forschungsfrage, die uns dabei als Künstler antreibt, ist die nach den dramaturgischen Grundkonzepten und stilistischen Mitteln, die sich aus den Gesetzen ableiten lassen. Impliziert jedes anthropologische Gesetz ein bestimmtes Grundkonzept für die Dramaturgie? Oder impliziert es gewisse Darstellungstechniken? Oder sogar beides?

Welcher dramaturgische Leitfaden ergibt sich aus dem Gesetz der natürlichen Künstlichkeit? „Der Mensch will heraus aus der unerträglichen Exzentrizität seines Wesens, er will die Hälftenhaftigkeit der eigenen Lebensform kompensieren und das kann er nur mit Dingen erreichen, die schwer genug sind, um dem Gewicht seiner Existenz die Waage zu halten.“ (Plessner 1975, S. 311) Ein Ansatz könnte beispielsweise sein, jenes Gewicht der Kompensationen, von dem Plessner spricht, erfahrbar zu machen.

---

<sup>3</sup> Rainer in *Chinesisch von Vorteil*, Video 1, Minuten 2:24 – 5:30.

<sup>4</sup> Das Forschungsprojekt: *Plessner transposé. Entre anthropologie philosophique et vidéo: l'acteur „excentré“* wird nach Drucklegung dieser Publikation starten. Zum Forschungsteam gehören die Autoren und der Philosoph David Zerbib, es ist angesiedelt an der Haute école d'art et de design – Genf und wird finanziert von der HES-SO, Fachhochschule Westschweiz.

Wir fokussieren auf uns in unserem Projekt auf Nichtschauspieler, die ihre realen Intentionen und Wünsche in die Inszenierungen miteinbringen. Die Wahl von Nichtschauspielern erfolgt nicht etwa mit dem Ziel einen naturalistischen Schauspieleffekt zu erzeugen – im Gegenteil, denn der Effekt von Künstlichkeit der bei schauspielenden Laien auftritt, ist durchaus erwünscht, insofern er den Prozess des Sprechens sichtbar werden lässt. Aber: Bei den Intentionen muss es sich aufgrund der anthropologischen Dimension um reale Intentionen handeln. Mit dem Gesetz der vermittelten Unmittelbarkeit beschreibt Plessner den Drang des Menschen, sich ausdrücken zu müssen. Die Erfüllung des Menschen im Ausdruck ist aber von der Diskrepanz zwischen Erreichten und Erstrebten beschränkt, es bleibt stets eine Kluft. Diese Kluft ist vielfach ebenso Ausgangspunkt klassischer Spielfilmdramaturgie, mit der Einschränkung, dass deren Helden am Ende bekommen, wonach sie am Anfang strebten. Die Kluft wird also in der Regel verleugnet, indem man sie mit Anstrengungen und Opfern der Figuren zuschüttet. Das dramaturgische Ergebnis mündet dann regelmässig entweder in einem Du-schaffst-es-wenn-Du-dich-nur-anstrengst oder in der Verhängnis-Variante eines Der-Preis-deiner-Ziele-wird-hoch-sein. An dieser Stelle wollen wir eine dramaturgische Alternative entwickeln, mit der die Kluft zwischen Erreichten und Erstrebten als Bezugssystem per se allen menschlichen Strebens und Schaffens zur Darstellung gebracht werden kann.

## Literaturverzeichnis

Bacqué, Bertrand, Neyrat, Cyril und Véronique Terrier Herman. 2015. Jeux sérieux – Cinéma et art contemporains transforment l'essai. Grenoble und Genf: Les Presse du réel u. Haute école d'art et de design – Genf.

Plessner, Helmuth. 1975. Die Stufen des Organischen und der Mensch. (1928) Berlin: De Gruyter.

Plessner, Helmuth. 2016. Zur Anthropologie des Schauspielers. In Helmuth Plessner Ausdruck und menschliche Natur. Gesammelte Schriften VII. Hrsg. Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker. 399 – 418. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag

## Quellenverzeichnis

Allen, Woody. 1983. Zelig. 35mm Film. 79 Min.

Boisseau, Sylvie u. Westermeyer, Frank. 1997. Meine Familie und Ich, Digitales Video, 16 Min  
<https://vimeo.com/240733740> Kennwort: sf2

Boisseau, Sylvie u. Westermeyer, Frank. 1999. Moi vu par. Digitales Video. 19 Min  
<https://vimeo.com/239145824> Kennwort: sf2



Boisseau, Sylvie u. Westermeyer, Frank. 2001. Der freie Mensch. Digitales Video. 4 Min

<https://vimeo.com/214456993> Kennwort: sf2

Boisseau, Sylvie u. Westermeyer, Frank. 2004. Der Optionist. Digitales Video. 4:30 Min

<https://vimeo.com/40708495/6ea61c6d9f>

Boisseau, Sylvie u. Westermeyer, Frank. 2008. Chinesisch von Vorteil. Doppelvideoprojektion.

18:50 u. 17:52 Min

Video 1 <https://vimeo.com/215544000/98436f0fd3>

Video 2 <https://vimeo.com/215533559/2cb0df2021>

Gordon, Douglas. Seit 1993. *List of names*. Wandtext. Maße variabel.