

RITA RIEGER (Hg.)

Bewegungsszenarien der Moderne

Theorien
und Schreibpraktiken
physischer und
emotionaler Bewegung



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



GERMANISCH-ROMANISCHE
MONATSSCHRIFT

Begründet von Heinrich Schröder
Fortgeführt von Franz Rolf Schröder

Herausgegeben von
CORD-FRIEDRICH BERGHAHN
RENATE STAUF

in Verbindung mit
BERNHARD HUSS
ANSGAR NÜNNING
CORNELIA ORTLIEB
PETER STROHSCHNEIDER

GRM-Beiheft 101



Bewegungsszenarien der Moderne

Theorien und Schreibpraktiken
physischer und emotionaler Bewegung

Herausgegeben von
RITA RIEGER

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Die Publikation entstand im Rahmen des vom FWF
geförderten Elise-Richter-Projektes V 660-G30
„Poetiken der Bewegung. Tanztexte 1800, 1900, 2000“.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von:
Land Steiermark (Referat Wissenschaft und Forschung)



und FWF Der Wissenschaftsfonds

FWF

Der Wissenschaftsfonds.

Universitätsverlag Winter GmbH
Dossenheimer Landstraße 13
D-69121 Heidelberg
www.winter-verlag.de

TEXT: © Rita Rieger 2021

UMSCHLAGBILD
Roman Klug, Presse und Kommunikation, Universität Graz

LEKTORAT: Dr. Christina Hünsche

GESAMTHERSTELLUNG: Universitätsverlag Winter GmbH, Heidelberg

ISBN (Hardback): 978-3-8253-4784-0

ISBN (PDF): 978-3-8253-7264-4

DOI: <https://doi.org/10.33675/2021-82837264>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen
4.0 International Lizenz.

Inhaltsverzeichnis

Bewegungsszenarien der Moderne. Einleitung.....	7
RITA RIEGER	
Figur – Szene – Szenario. Methodologische Überlegungen für eine literaturwissenschaftliche Bewegungsanalyse.....	21
<i>I BEWEGUNG IN KUNST UND KULTUR</i>	39
WALBURGA HÜLK	
Bewegung, Mythologie der Moderne. Einige Überlegungen zu Theorien und Schreibpraktiken physischer und emotionaler Bewegung	41
GÜNTHER A. HÖFLER	
Aposiopesen und Ellipsen. Symptomatische (Un)Bewegtheit in Dramen des Sturm und Drang und der Gegenwart.....	55
JULIA WEBER	
Affekte in Bewegung. Ann Quins <i>Passages</i> im Dialog mit Virginia Woolf	73
<i>II DAS ANDERE DER BEWEGUNG</i>	91
RALF BOHN	
Schreiben mit Licht. Inszenierungsprobleme und emotionale Bewegung im fotografischen Augenblick.....	93
ISA WORTELKAMP	
Notieren im Tanz. Zu einer choreografischen Schreibpraxis als Instrument der Reflexion	111
KAROLINE GRITZNER	
Die Bewegung des Anderen in den Schreibszenen von Hélène Cixous.....	127
KARIN SCHULZ	
»Una ventata di pazzia«? Emotionale und physische Bewegungsszenarien in Luigi Pirandellos <i>Suo marito</i>	143

<i>III BEWEGUNG ZWISCHEN SZENE UND SZENARIO</i>	163
SABINE FLACH	
Moving is in Every Direction. Kunst zwischen Performance und Skulptur	165
KIRSTEN MAAR	
Szenarien des Entwerfens. Bewegung und Affizierung bei William Forsythe und Meg Stuart	179
JULIA BÜHRLE	
Bewegungsszenarien der Ballettreform und des Literaturballetts (1760/ 1960)	191
INGRID PFANDL-BUCHEGGER UND GUDRUN ROTTENSTEINER	
»To be fond of dancing was a certain step towards falling in love.« Zur Repräsentation physischer und emotionaler Bewegung am Beispiel ausgewählter Tanzszenen in Jane Austens Roman <i>Pride and Prejudice</i>	207
Beiträgerinnen und Beiträger	227

Bewegungsszenarien der Moderne. Einleitung

1 Bewegung als grundlegender Begriff der Moderne

Ein Blick auf den historischen Wandel von Bewegungsdefinitionen in Philosophie, Physik, Kunst, Medien- und Sozialwissenschaften verdeutlicht die Verschwisterung von Dynamik und Begrifflichkeit und ruft auch noch in aktuellen Forschungen neben der verbreitetsten physikalischen Definition von Bewegung als »Ortsveränderung eines Körpers mit der Zeit«, die aristotelische Definition von Bewegung im Spannungsfeld von Möglichkeit (*dynamis*) und Verwirklichung (*energeia*) sowie den aus der Rhetorik stammenden Diskurs des *movere* in Erinnerung.¹ Im dritten Buch seiner *Physik. Vorlesung über Natur* definiert Aristoteles Bewegung als »Veränderung«, die sich in einem »Zur-Wirklichkeit-Kommen des Möglichen, insofern es möglich ist«, zeigt.² Diese Relation von Möglichem und Wirklichem erweist sich insbesondere in der Übertragung des physikalischen Bewegungsbegriffs auf psychische, soziale, politische und ökonomische Bewegungsverständnisse als einflussreich.³

Mit ›Veränderung‹ ist zudem einer der zahlreichen Begriffe genannt, die im ästhetischen Kontext bis ins 20. Jahrhundert häufig gemeinsam, bisweilen sogar synonym gesetzt mit Bewegung verhandelt werden, wie auch der ›Wandel‹, das ›Transitorische‹ oder die ›Flüchtigkeit‹. So zieht Gotthold E. Lessing in *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* die gelungene Darstellung des Transitorischen – als jenen ›fruchtbaren Augenblick‹, der die Bewegung kurz vor oder nach ihrer größten Ausdehnung darstellt und dadurch ihre Fortsetzung durch die Einbildungskraft anstößt – als Differenzkriterium der Künste und Prüfstein im Paragone heran.⁴ Gut hundert Jahre später beschreibt Charles Baudelaire im

¹ Kai van Eikels/Annemarie M. Matzke/Isa Wortelkamp: *Bewegung*. In: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar 2005, S. 33–42, hier S. 33. Siehe auch Dirk Oschmann: *Bewegung als ästhetische Kategorie im späten 18. Jahrhundert*. In: Matthias Buschmeier/Till Dembeck (Hg.): *Textbewegungen 1800/1900*. Würzburg 2007, S. 144–164, hier S. 145–148 sowie s.v. ›Bewegung‹. In: Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 13 Bände. Bd. 1: A–C. Basel 1971, Sp. 864–882.

² Aristoteles: *Buch III*. In: ders.: *Physik. Vorlesung über Natur. Erster Halbband: Bücher I–IV. Griechisch-Deutsch. Übers., mit einer Einl. u. mit Anm.*, hg. v. Hans Günter Zekl. Hamburg 1987, S. 101–147, hier S. 105.

³ Vgl. van Eikels/Matzke/Wortelkamp: *Bewegung* (Anm. 1), S. 36.

⁴ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Werke 1766–1769. Band 5/2*, hg. v. Wilfried Barner. In: ders.: *Werke und*

Peintre de la vie moderne die Moderne mit den Worten: »La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.« (»Die Modernität ist das Vergängliche, das Flüchtige, das Zufällige, die eine Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unwandelbare ist.«)⁵ Mit den Performance-Künsten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der sogenannten *Posthistoire* setzt sich die bereits um 1900 angestoßene Entkoppelung von Bewegung und Repräsentation fort; zeitgenössische Künste und Literatur fördern nun verstärkt ein Bewegungswissen unter den Aspekten der Prozessualität, Präsenz, Körperlichkeit und Medialität, das poetische und künstlerische Verfahren reflektiert und exponiert, um Bewegung *als* Bewegung zu denken, darzustellen und zu vermitteln⁶.

Dabei gerät neben der Zeit vor allem der Raum als konstitutive Komponente von Bewegungsvorstellungen in den Fokus. Dies berücksichtigend nähern sich die Beiträge dieses Bandes unter dem Stichwort des ›Szenariums‹ – in Anklang an die etymologische Herleitung von *scaena* als Bühne und Segmentierungseinheit eines Theaterstücks – den Darstellungs- und Präsentationsweisen von Bewegung sowie ihren kulturellen und ästhetischen Funktionen in Kunst und Literatur. Mit ›Bewegungsszenarien‹ geraten nicht nur die Referenzialität verschiedener Bewegungskonzeptionen, sondern auch die je eigenen Bewegungen des Schreibens bzw. des künstlerischen Gestaltens, des Lesens in einem weiten Sinne und des Denkens in ihrer Wechselwirkung in den Blick. Konsequenterweise rückt neben der Sukzessivität auch in sprachlichen Bewegungsschilderungen die Räumlichkeit und Visualität der Schriftzeichen – vom Gebrauch der Satzzeichen über Randnotizen hin zur Funktionalisierung der leeren Seite – in den Vordergrund.

Als chronologischer Anfangspunkt für die Vielfalt an ›Bewegungsszenarien der Moderne‹ wird die Mitte des 18. Jahrhunderts gesetzt, als sich außerhalb philosophischer, physikalischer und rhetorischer Diskurse im Zuge der Ausdifferenzierung der Gesellschaften verschiedene Bewegungskonzepte in Wissenschaft, Kunst, Kultur, Gesellschaft, Politik und Medien etablieren und Bewegung selbst zu einem grundlegenden Begriff der Moderne avanciert.⁷ Moderne referiert damit zunächst auf den gesellschaftlichen Strukturwandel, der mit der Auflösung ständischer Ordnungen sowie der Erkenntnis von Gestaltbarkeit der Bewegung einhergeht und zu einem kulturellen Selbstverständnis führt, zu dessen zentralen Cha-

Briefe in zwölf Bänden, hg. v. Wilfried Barner et al. Frankfurt a.M. 1990, S. 11–206, hier S. 32–33.

⁵ Charles Baudelaire: *Le peintre de la vie moderne*. In: ders.: *Curiosités esthétiques : l'art romantique et autres œuvres critiques*, hg. v. Henri Lemaitre. Paris 1962, S. 453–502, hier S. 467. Wenn nicht anders vermerkt, stammen alle Übersetzungen von der Verfasserin R.R.

⁶ Vgl. van Eikels/Matzke/Wortelkamp: *Bewegung* (Anm. 1), S. 38.

⁷ Vgl. Gabriele Klein: *Bewegung und Moderne: Zur Einführung*. In: dies. (Hg.): *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*. Bielefeld 2004, S. 7–19, hier S. 7.

rakteristika die konstante Bewegtheit, die kontinuierliche Veränderung und der Wandel zählen.⁸ In der Kunst wird dieses Selbstverständnis Ende des 18. Jahrhunderts gehäuft diskutiert, in der ästhetischen Moderne um 1900 innerhalb des Kunstsystems zur weiteren Differenzierung moderner Kunst herangezogen und ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts insbesondere im literarischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Kontext erneut aufgegriffen.⁹ Mit diesen drei Zeiträumen und ihren umfassenden sozialen, wissenschaftlichen, medialen und ästhetischen Neuerungen wird die Aufmerksamkeit auf kulturelle und ästhetische Höhe- und Wendepunkte gelenkt, die sich in Kunst und Literatur durch eine Häufung von Bewegungsdiskursen auszeichnen. Dabei wird die poetische und künstlerische Herausforderung der Vermittelbarkeit von Bewegung beständig neu ausgelotet.

Der für die Moderne zentrale Zusammenhang von Bewegung und Subjekt- sowie Wirklichkeitsverständnissen soll in diesem Band über eine literatur-, kunst-, tanz- und medienwissenschaftliche Perspektivierung literarischer und künstlerischer Praktiken wie auch deren Theoretisierung untersucht werden, welche die Differenz von Bewegung und Stillstand, innerer und äußerer Bewegung sowie Bewegungswahrnehmung und künstlerischer Darstellung immer schon mittransportieren. Auf diese Weise wird ein Reflexionsraum für Bewegung als zentraler Begriff von Kultur *und* Kunst geöffnet, der einerseits in ›Szenen‹ verdichtet beschreibbar wird, andererseits historisch situierte ›Szenarien‹ von Bewegungskonzeptionen präsentiert. Auch wenn diese Einleitung eine umfassende Beschreibung breit rezipierter Bewegungsdiskurse nicht leisten kann, soll das Aufrufen markanter Bewegungsreflexionen die Differenzen zwischen den genannten Wenden umreißen.

2 Erste Wende – Eloquenz der Bewegung

Wenngleich Bewegung und Körper bereits in der Renaissance anatomisch erforscht und mit Charakter und Verhaltenszuschreibungen verknüpft werden, wird Bewegung als psychomotorisches Ereignis, das über performative Qualitäten verfügt und damit hergestellt werden kann, erst durch Bewegungsphysiologie und Neurophysiologie zum wissenschaftlich erklärbaren Gegenstand.¹⁰ Im Kontext der Künste verdeutlicht die Beschäftigung mit und Weiterführung von Bewegungsvorstellungen aus der rhetorischen Tradition vor allem die Vervielfachung von Bewegung im Prozess der künstlerischen Gestaltung: Bekanntlich bezieht sich

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Mit dem Ansatz, Moderne und Postmoderne nicht als getrennte Epochen zu behandeln, sondern in einem gemeinsamen Raum zu verorten, folge ich Ottmar Ette. Vgl. Ottmar Ette: *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist 2001, S. 9–10.

¹⁰ Vgl. Klein: *Bewegung und Moderne: Zur Einführung* (Anm. 7), S. 9–10.

move zunächst auf ein bewegtes Gemüt, auf innere Regungen, die durch verbale Rede oder körperliche Beredsamkeit wie Gestik und Mimik auf eine Weise ausgedrückt werden, dass sie in den Lesenden oder im Theaterpublikum ähnliche Gemütsregungen auslösen, bevor *move* im 18. Jahrhundert als übergreifendes Konzept der Rezeptions- und Wirkungsweise von Kunst diskutiert wird; eine Wende im Bewegungsdiskurs – die Verbindung von Körper und Geist/Seele im Sinne einer Verschränkung von äußerer (physischer) Bewegung und innerem (seelischem) Bewegungsverlauf zum Zwecke der Affizierung – zeigt sich besonders markant in den Bühnenkünsten, allen voran im Tanz, dessen Grundkonstituente physische Bewegungen bilden.¹¹

Im Rahmen der Schauspiel- und Tanztheorien etwa bei Denis Diderot, Gotthold E. Lessing und Jean-Georges Noverre entfacht sich hierbei eine heftige Debatte um Notwendigkeit, Möglichkeit und Überwindung einer Entsprechung von gefühlter, ausgedrückter und dargestellter Emotion. Unter der Prämisse eines möglichst natürlichen Emotionsausdrucks, so der französische Tanztheoretiker und Ballettreformer Jean-Georges Noverres in seinen *Lettres sur la danse, et sur les ballets* (1760), sollten die Tänzerinnen und Tänzer die für einen bestimmten Ausdruck notwendige physische Anstrengung verbergen »en substituant à la grimace convulsive qui naît des efforts la finesse de l'expression la plus délicate & la plus tendre« (»indem sie, statt der convulsivischen Grimasse, welche die Anstrengungen hervorzubringen pflegt, die Feinheit des gewähltesten und zärtlichsten Ausdrucks zeigen«).¹² Wie Denis Diderot in *Le Paradoxe sur le comédien* ergreift Noverre damit Position für eine Entkoppelung von subjektivem Gefühl und darzustellender bzw. ausgedrückter Emotion, um eine möglichst affizierende Wirkung zu erzielen.¹³ Die dafür notwendige Doppelung des Subjekts, in ein Selbst und eine Rolle, bringt zwar »kalte« Schauspielerinnen und Schauspieler oder Tänzerinnen und Tänzer hervor, diese Differenzierung bildet jedoch die Grundlage für gelungene Schauspiele, Ballette und die Affizierung des Publikums. Bezogen auf die schauspieltheoretische Debatte, die sich auch im entstehenden Handlungsballett abzeichnet, beschreibt Diderot in *Le Paradoxe sur le comédien* die künstlerische Handlung der Schauspielerin mit den Worten, sie spiele nach all

¹¹ Vgl. Christina Thurner: *Beredete Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*. Bielefeld 2009, S. 9–13.

¹² Jean-Georges Noverre: *Lettres sur la danse, et sur les ballets*. Lyon 1760, S. 224. Dt. Übers.: Jean-Georges Noverre: *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette. Aus dem Französischen übersetzt von Johann Joachim Christoph Bode*. Hamburg/Bremen 1769, S. 168–169.

¹³ Zur Unterscheidung von »Gefühl«, »Emotion« und »Affekt« aus kognitionslinguistischer Sicht und im literaturwissenschaftlichen Kontext siehe Monika Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*. 2., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart/Tübingen 2013; sowie dies.: *Emotionalität von Texten aus kognitionslinguistischer Perspektive*. In: Hermann Kappelhoff/Jan-Hendrik Bakels/Hauke Lehmann/Christina Schmitt (Hg.): *Emotionen: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Heidelberg 2019, S. 403–409.

den notwendigen vorbereitenden Ausdrucksstudien kontrolliert und emotionslos: »mais la lutte passée, lorsqu'elle s'est une fois élevée à la hauteur de son fantôme, elle se possède, elle se répète sans émotion.« (»[A]ber wenn der Kampf vorüber ist, wenn sie sich einmal bis zur Höhe ihrer Vorstellung erhoben hat, dann beherrscht sie sich, dann wiederholt sie sich ohne Emotion«).¹⁴

Die in Schauspiel- und Tanztheorien des 18. Jahrhunderts wiederentdeckte »stumme Beredsamkeit des Körpers«, die im Topos der Unsagbarkeit heftiger Affekte gipfelt, durchzieht auch sprachphilosophische, poetologische wie literarische Texte. Zugleich zeichnet sich im Rahmen einer Ästhetik der Nicht-Darstellbarkeit ein verstärktes Interesse am Verhältnis von innerlicher, unsichtbarer, psychischer Regung und äußerlich sichtbarer, mechanischer, physischer Bewegung ab. Dabei ist dieser Zusammenhang von Gefühl und seinem physiognomischen oder pathognomischen Ausdruck, wie Gabriele Brandstetter bezogen auf Tanztheorien anmerkt, nicht länger in einem kanonisierbaren Begriff von Darstellung vermittelbar; zu facettenreich erweisen sich die Seelenregungen, als dass sie durch kanonisierte Gesten und Figuren Ausdruck finden könnten; vielmehr soll es etwa dem Tanz gelingen, die Zustände der Seele gleichsam unmittelbar auszudrücken; ein zentraler Aspekt dieser Ästhetik des Nicht-Bezeichenbaren und Nicht-Darstellbaren liegt konsequenterweise in dem Gedanken einer sich entziehenden Natur wie auch in der Vorstellung des Verfehlens oder des Auflösens kanonisierter Bewegungsfiguren.¹⁵ Mit dieser ersten Wende werden zugleich die je individuellen künstlerischen wie literarischen Poetiken der Bewegung akzentuiert.

3 Zweite Wende – Ästhetik der Bewegung

Einen weiteren Wendepunkt durchlaufen Bewegungsdiskurse um 1900, wenn nicht länger die Differenz von »natürlicher« und »künstlicher« Bewegung, sondern im Zuge psychologischer Forschungen jene der »willkürlichen« und »unbewussten« Bewegungen Kunst und Literatur inspirieren. Die Entwicklung von Schreibapparaturen für die Messung von Atem- und Pulsfrequenzen ermöglicht die Aufzeichnung und Sichtbarmachung von unbewussten Bewegungsprozessen und perspektiviert das Verhältnis von Bewegung und Schrift ebenso neu wie die Mechanisierung des Schreibens durch Schreibkugel, Schreibmaschine und *electric pen*.¹⁶

¹⁴ Denis Diderot: *Le Paradoxe sur le comédien*. In: ders.: *Œuvres esthétiques*, hg. v. Paul Vernière. Paris 1959, S. 299–381, hier S. 308.

¹⁵ Vgl. Gabriele Brandstetter: *Figura: Körper und Szene. Zur Theorie der Darstellung im 18. Jahrhundert*. In: Erika Fischer-Lichte/Jörg Schönert (Hg.): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper-Musik-Sprache*. Göttingen 1999, S. 23–38, hier S. 37–38.

¹⁶ Vgl. Stephan Kammer: *Darstellen, Aufzeichnen, Speichern. Zur Beziehungsgeschichte von Schrift und Bewegung*. In: Gabriele Brandstetter/Franck Hofmann/Kirsten

Hinzu treten die medientechnischen Innovationen der Fotografie und des Films, die mit Eadweard Muybridges Bewegungsstudien oder Etienne-Jules Mareys physiologischen Untersuchungen Bewegungsabläufe nicht nur analysierbar gestalten, sondern die Wahrnehmungsgewohnheiten revolutionieren und künstlerische wie literarische Darstellungsmodi erweitern.¹⁷

Während Tanztheorien des 18. Jahrhunderts in der ästhetischen Bewegungsdebatte lange Zeit vernachlässigt wurden, markiert die Wende um 1900 den »Moment des Tanzes« schlechthin, als der Tanz beginnt ein Kunstparadigma zu verkörpern.¹⁸ So wird im literarischen Kontext bei Stéphane Mallarmé die Bewegung des Tanzes als »écriture corporelle« (»Körperschrift/körperliches Schreiben«) zur Metapher des literarischen Schreibakts, in dem die Tänzerin mit ihren Bewegungen kondensierte Ausdrucks- und Erkenntnisformen verkörpert, »suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction« (»indem sie durch das Wunder der Raffungen oder Schwünge durch Körperschrift suggeriert, was geschrieben ganzer Absätze, seien sie in dialogischer oder deskriptiver Prosa gehalten, bedürfte«).¹⁹

Während Mallarmé anhand der Wahrnehmung von tänzerischen Bewegungen die Beweglichkeit, Formbarkeit und Flüchtigkeit von Gedanken veranschaulicht sieht, verdichtet der Kunsthistoriker Aby Warburg in seinen kunst- und kulturwissenschaftlichen Studien zum Mnemosyne-Atlas den Ausdruck innerer und äußerer Bewegung zu Pathosformeln, die nach dem Gesetz »des (kleinsten) Kraftmasses [sic] durch das mnemische Wiederauftauchen von Ausdruckswerten maximaler Ergriffenheit« operieren.²⁰ Warburg untersucht nicht nur die Rolle antiker Literatur und Kunst sowie die Bedeutung der Erinnerung in Bewegungsdarstellungen von an sich unbewegten Künsten; er beschreibt mit der Gestaltung des »bewegten Beiwerks«²¹ – wenn die physischen Begleiterscheinungen heftiger

Maar (Hg.): *Notationen und choreographisches Denken*. Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2010, S. 131–154, hier S. 144–146.

¹⁷ Stellvertretend seien hier Walburga Hülks Studien zur französischen Literatur im Kontext der Medien, Wissenschaften und Künste um 1900 sowie der Band von Matthias Buschmeier und Till Dembeck genannt. Walburga Hülk: *Bewegung als Mythologie der Moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valéry*. Bielefeld 2012; Matthias Buschmeier/Till Dembeck (Hg.): *Textbewegungen 1800/1900*. Würzburg 2007.

¹⁸ Vgl. Jacques Rancière: *Moderne Zeiten. Aus dem Engl. von Richard Steurer-Boulard*. Wien 2018, S. 64–65.

¹⁹ Stéphane Mallarmé: *Ballets*. In: ders.: *Œuvres complètes II*, hg. v. Bertrand Marchal. Paris 2003, S. 170–174, hier S. 171.

²⁰ Aby Warburg: *Mnemosyne I. Aufzeichnungen, 1927–29*. In: ders.: *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, hg. v. Martin Tremml/Sigrid Weigel/Perdita Ladwig. Berlin 2010, S. 640–646, hier S. 646.

²¹ Aby Warburg: *Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«*. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance.

Leidenschaften nicht an den Körpern, sondern in der Kleidung oder den Haaren zum Ausdruck kommen – anhand Sandro Botticellis *Geburt der Venus* und *Frühling* einen Darstellungsmodus, der auch im literarischen Kontext Verwendung finden kann.

Mit Paul Souriaus *L'Esthétique du mouvement* (1889) wiederum entsteht ein Versuch, das ästhetische Moment von Bewegungen nicht etwa anhand berühmter Kunstwerke oder literarischer Bewegungsschilderungen, sondern ausgehend von physiologischen Studien zu erläutern. In seiner Bewegungsanalyse widmet sich Souriau systematisch der Bewegungsmechanik, dem Ausdruckspotential – insbesondere von Leichtigkeit, Kraft und Emotionen – sowie den visuellen und auditiven Wahrnehmungen von Bewegung.²²

4 Dritte Wende – Dynamik der Bewegung

Mit dem erneut aufflammenden Versuch, das Bewegliche der Bewegung als »performative Selbsterscheinung« oder »In-Erscheinung-Treten der eigenen Regelmäßigkeit« zu verstehen, zu analysieren und zu vermitteln, verlagert sich Ende des 20. Jahrhunderts das epistemologische Interesse von Bewegungsstudien in Kunst, Literatur und Kultur von der Repräsentation hin zur Bewegungsorganisation und ihrer Dynamik.²³ Wandel, Austausch und Grenzverwischungen zwischen Eigenem und Fremdem gelten als Merkmale des (post)modernen Subjekts, wie auch das Reisen oder transkulturelle Identitäten. In Kunst und Literatur geraten vermehrt Praktiken und Prozesse der künstlerischen Gestaltung als Verlaufsformen, die Technisierung von Bewegung sowie ihre Medialisierung in den Blick – Bewegungsverständnisse, die in zeitgenössischen Werken reflektiert und in Szene gesetzt werden.

Affekte werden hierbei als wesentlicher Teil von Bewegung angesehen, die ihren Verlauf, ihre Dynamik und ihre Intensität beeinflussen können.²⁴ In den Worten François Lyotards sind alle Affekte und Intensitäten immer »Verschiebungen an Ort und Stelle«.²⁵ Bewegungskonzepte der Postmoderne postulieren damit ein gleichzeitiges Vorhandensein von Statik und Dynamik, von Immobilität und

In: ders.: *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, hg. v. Martin Tremml/Sigrid Weigel/Perdita Ladwig. Berlin 2010, S. 38–123, hier S. 39.

²² Vgl. Paul Souriau: *L'Esthétique du mouvement*. Paris 1889.

²³ Vgl. van Eikels/Matzke/Wortelkamp: *Bewegung* (Anm. 1), S. 35.

²⁴ Vgl. Gerko Egert: *Emotion und Bewegung. Tanzwissenschaftliche Perspektiven*. In: Kappelhoff/Bakels/Lehmann/Schmitt (Hg.): *Emotionen: Ein interdisziplinäres Handbuch* (Anm. 13), S. 416–421, hier S. 419.

²⁵ Jean-François Lyotard: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. Berlin 1982, S. 38.

kinesis, von Gerichtetheit und Ungerichtetheit.²⁶ Als Bewegungskunst par excellence schreibt auch der zeitgenössische Tanz an diesem Diskurs mit, indem die tänzerischen Bewegungen nicht länger als flüchtige Zeichen, sondern als beständige Auflösung und Verwandlung des semiotischen Prozesses verstanden werden.²⁷

Die Vielzahl an vorhandenen, sich ergänzenden und überlagernden Bewegungskonzeptionen lässt eine Definition von ›Bewegung‹ schier unmöglich erscheinen. Als ein wesentliches Merkmal zeitgenössischer Bewegungsdiskurse kann jedoch die Neuperspektivierung vormalig als komplementär und gegensätzlich gedachter Attribute herangezogen werden: Bewegung wird nicht zwingend als Gegenteil von Ruhe, Veränderung nicht als Antipode der Dauer vorgestellt, vielmehr zählt die Veränderung zu den definitorischen Bestandteilen von Dauer, die durch Bewegung ausgedrückt wird, wie Gilles Deleuze in seinen Kommentaren zu Bergsons Bewegungstheorie mit Bezug auf das Kino festhält: »Daß die Dauer Veränderung ist, gehört eben zu ihrer Definition: sie ändert sich, und sie ändert sich unaufhörlich.«²⁸ Ins Wanken geraten mit dieser Vorstellung einer beständigen Bewegung auch zentrale Kategorien der Kunst- und Literaturwissenschaften wie ›Autor‹ und ›Werk‹. Mit Roland Barthes' *Tod des Autors* und Umberto Eco's ›Kunstwerk in Bewegung‹ wird etwa das dynamische Potential von Literatur und Kunst insofern perspektiviert, als aus den künstlerischen und literarischen Handlungen nicht zwingend geschlossene Formen resultieren, vielmehr wird eine aktive Beteiligung in der Rezeption des Werkes vorausgesetzt, wodurch das Werk stets neue Konfigurationen hervorbringen kann.²⁹

Aus der Fülle möglicher Vorstellungen von und Perspektiven auf Bewegung richten die hier versammelten Beiträge aus Literatur-, Kunst-, Tanz- und Medienwissenschaften daher ihren Blick auf die Verschränkung von physischen und emotionalen Bewegungen sowie Schreibweisen und -prozessen, um Form, Gestaltung sowie kulturelle und ästhetische Funktionen von Bewegung anhand ausgewählter Szenarien moderner Literatur und Kunst zu beschreiben. Unter besonderer Berücksichtigung der räumlichen Aspekte von Bewegung werden in den Beiträgen die ›Szene‹ und ihre zukunftsweisende Variante des ›Szenarios‹ als transdisziplinäre hermeneutische Analysekatoren erprobt, mit deren Hilfe es gelingen soll,

²⁶ Vgl. Melanie Schmidt: *Wechselspannungen – TanzTensionen in Tensitäten: Eine Geschichte der Spannungsumbrüche*. In: Marijana Erstić/Walburga Hülk/Gregor Schuhen (Hg.): *Körper in Bewegung. Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde*. Bielefeld 2009, S. 271–281.

²⁷ Vgl. Laurence Louppe: *Les imperfections du papier*. In: dies. (Hg.): *Danses tracées. Dessins et notation des chorégraphes*. Paris 1991, S. 9–33, hier S. 10.

²⁸ Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Übers. v. Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt a.M. 1989, S. 22.

²⁹ Vgl. Roland Barthes: *La mort de l'auteur*. In: ders.: *Œuvres complètes. Tome II 1966–1973*, hg. v. Éric Marty. Paris 1994, S. 491–495, hier S. 493–494 sowie Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Übers. v. Günter Memmert. Frankfurt a.M. 1977, S. 54–55.

verschiedenste Bewegungskonzeptionen sowie die künstlerische Gestaltung dynamischer Phänomene greifbar zu machen.³⁰

5 Bewegungsszenarien der Moderne – Skizzierung der Beiträge

Die Gemeinsamkeit der komparatistisch konzipierten Beiträge beruht auf einer Fokussierung der spezifischen literarischen oder künstlerischen Gestaltung von Bewegungsszenarien, deren Poetik im Spannungsfeld von physischer Bewegung, Emotion und Schreiben analysiert wird. Ansatz der Beiträge ist eine vergleichende Herangehensweise, die als diachrone Studie von Bewegungstheorien oder als vergleichende Untersuchung verschiedener künstlerischer Praktiken eines Zeitraums angelegt ist. Die Anordnung der Beiträge unterbricht bewusst eine chronologische oder disziplinäre Struktur, vielmehr orientiert sie sich an drei thematischen Schwerpunkten, denen ein Beitrag zu literatur- und kulturwissenschaftlichen Methoden der Bewegungsanalyse vorangestellt wird: Die Beiträge der ersten Gruppe *Bewegung in Kunst und Kultur* untersuchen Bewegung als poetische und künstlerische Herausforderung, wie sie literatur- und kunstkritische Schriften seit dem 18. Jahrhundert verstärkt problematisieren und wie sie in literarischen Werken und der Malerei variantenreich umgesetzt wird. Die zweite Gruppe *Das Andere der Bewegung* widmet sich konstitutiven Oppositionsbildungen in Bewegungsszenarien. Praktiken der Fotografie, Choreografie und Literatur im Umgang mit Abwesenheit und Flüchtigkeit der Bewegung werden ebenso erforscht wie die künstlerische Gestaltung und philosophische wie psychologische Reflexion von Alteritäts- und Entfremdungserfahrungen. Die dritte Gruppe *Bewegung zwischen Szene und Szenario* schließt mit einer praxisfundierten Diskussion der transdisziplinären Kategorien der ›Szene‹ und des ›Szenarios‹ als Analysetool für Bewegungsdarstellungen ab und widmet sich verschiedenen Darstellungsmodi von Bewegung, die konsequenterweise Theoriebildung und kreative Praktiken in ein spannungsreiches Verhältnis setzen. Die folgenden Skizzen sollen ein kurzes Spotlight auf die einzelnen Beiträge werfen und zu deren Lektüre anregen. Die vielfach vorhandenen Querverbindungen zwischen den Beiträgen mögen die Lesenden selbst ziehen.

Den thematisch gruppierten Bewegungsszenarien geht die Frage nach einem adäquaten Instrumentarium für die Analyse von Bewegung in literarischen Texten der Moderne voran, welche die bislang vernachlässigten bewegten, visuellen und räumlichen Aspekte des Schreibens adressiert. In ihrem Beitrag »Figur – Szene – Szenario. Methodologische Überlegungen für eine literaturwissenschaftliche Bewegungsanalyse« widmet sich RITA RIEGER den dynamischen Aspekten der ›Figur‹ in Relation zur literarischen ›Szene‹ sowie dem ›Szenario‹. Mit Jacques

³⁰ Weiterführend zu ›Szene‹ und ›Szenario‹ als analytische Kategorien siehe die methodologischen Überlegungen des folgenden Beitrags.

Rancières Verständnis von ›Szene‹ als kognitiver Operation und anhand exemplarischer Bewegungsszenarien von Pierre Rameau sowie Jean-Georges Noverre wird die ›Szene‹ als (transdisziplinäre) hermeneutische Kategorie für Bewegungsstudien vorgeschlagen.

Die erste Sektion, *Bewegung in Kunst und Kultur*, problematisiert den Themenkomplex Bewegung als Aufforderung an Kunst und Literatur, spezifische Bewegungsvorstellungen als zentrale kulturelle und ästhetische Komponente der Moderne zu gestalten. WALBURGA HÜLK beschreibt mit ihrem Beitrag zu »Bewegung, Mythologie der Moderne. Einige Überlegungen zu Theorien und Schreibpraktiken physischer und emotionaler Bewegung« die Faszination für Bewegungsmuster in der Beschreibung wissenschaftlicher, künstlerischer und mentaler Prozesse um 1900. Bewegung fungiert hierbei nicht nur als Movens von Natur und Kunst, sondern auch als ›Inzitant der Einbildungskraft‹, das einem neuen ›bizarren‹ Begriff der Schönheit sowie dem *élan vital* Ausdruck verleiht. Hülk veranschaulicht diese neue Mythologie durch eine komparatistische Analyse von Hippolyte Taines, Charles Baudelaires und Paul Valérys ästhetischen Schriften, zeitgenössischen (neuro)physiologischen Studien von Angelo Mosso und William James sowie Werken von Tintoretto, Eugène Delacroix und Umberto Boccioni.

GÜNTHER HÖFLER wiederum untersucht in »Aposiopesen und Ellipsen. Symptomatische (Un)Bewegtheit in Dramen des Sturm und Drang und der Gegenwart« Bewegungsszenarien über eine komparatistische Studie von Theatertheorien und -praktiken des 18. und 21. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der jeweiligen zeitgenössischen anthropologischen Bewegungs- und Emotionstheorien. Ausgehend von der Beobachtung zweier gegenläufiger Bewegungsdimensionen, die in den Dramen als verbales Erstarren bei synchroner leiblicher Bewegtheit Ausdruck finden, analysiert Höfler die poetische Umsetzung einer ›Seelensprache‹ anhand von Satzzeichen wie Gedankenstrichen, Exklamationszeichen und Auslassungspunkten in dramatischen Texten von Lenz und Goethe und kontrastiert ihre Wirkung mit jener in zeitgenössischen Dramen von Thomas Arzt und Ewald Palmetshofer.

JULIA WEBER zeigt in ihrem Beitrag »Affekte in Bewegung. Ann Quins *Passages* im Dialog mit Virginia Woolf« das Ineinandergreifen von Sprach- und Raumordnungen durch die Parallelisierung einer physischen Suchbewegung der Protagonisten im Rahmen einer Reise in Virginia Woolfs und Ann Quins Romanen und einer doppelten Erzählperspektivierung, die eine anfangs in männliche und weibliche Stimme getrennte Erzählung immer weiter verschwimmen lässt und den Versuch einer androgynen Schreibweise verkörpert. Die mittels erzähltechnischer Verfahren induzierte Auflösung von Gendergrenzen findet ihre Entsprechung in Visualisierungstechniken des Romans, der mit Randbemerkungen und Kommentaren die verschiedenen Perspektiven auch grafisch voneinander abhebt.

Die Sektion *Das Andere der Bewegung* beinhaltet Beiträge, die das Schreiben von Bewegung in fotografischen, choreografischen und literarischen Schreibszenen anhand der Stichworte der Abwesenheit, Alterität und der Entfremdung untersuchen. In seinem Beitrag »Schreiben mit Licht. Inszenierungsprobleme und

emotionale Bewegung im fotografischen Augenblick« untersucht RALF BOHN Kontinuitäten und Differenzen in Bewegungsszenarien des fotografischen Schreibens um 1890 und 1990. Während der ›Schreibprozess‹ und die damit verknüpften Bewegungen im Fotografieren im Dunkeln liegen, erfolgt ihre Rückeroberung durch eine Inszenierung des Drucks auf den Auslöser. Dabei wird diese Inszenierung mit Derrida als Verräumlichung einer anwesenden Abwesenheit verstanden, deren Funktionen historisch jedoch differieren: Denn während Bewegungsszenarien um 1900 der Präsenzicherung dienen, generieren sie gut hundert Jahre später erst jene Präsenz.

ISA WORTELKAMP widmet ihren Beitrag dem »Notieren im Tanz. Zu einer choreografischen Schreibpraxis als Instrument der Reflexion«. Ausgehend von den literaturwissenschaftlichen Begriffen der Schreibszene (Rüdiger Campe) und dem Schriftsteller-Notizbuch, das Paul Valéry als ›Anti-Werk‹ denkt, zeigt Wortelkamp, dass Bewegungsszenarien des Tanzes einen Denkraum des Schreibens öffnen, der selbst szenischen Charakter aufweist. Anhand einer Gegenüberstellung von literarischen und choreografischen Notizen verdeutlicht sie, dass sich die Attribute der Prozessualität des Schreibens und der Geschlossenheit des Werkes im Verhältnis von choreografischer Notiz und Tanz als Werk umkehren.

Mit der Betonung des haptischen Ereignisses und der Funktion einer ›Ent-Selbstung‹ der Schreibenden beschäftigt sich KAROLINE GRITZNER in ihrem Beitrag »Die Bewegung des Anderen in den Schreibszenen von Hélène Cixous«. Bewegung und Alterität werden als zentrale Momente im Schreiben von Cixous festgemacht, wobei Gritzner in Cixous' philosophischen Schreib-Reflexionen unterschiedliche Funktionen von theatralen und erzählerisch-poetischen Schreibszenen nachzeichnet. Anhand der Kurzgeschichte *Savoir* wird Schreiben als existentielles Ereignis und (Wahrheits-)Prozess geschildert, der in der Engführung von sinnlicher Erfahrung und Wissen ein Charakteristikum der * criture féminine* thematisiert, die in einer Bewegung des über-sich-hinaus-Gehens kulminiert.

Der letzte Beitrag dieser Sektion, KARIN SCHULZ' »»Una ventata di pazzia?«
Emotionale und physische Bewegungsszenarien in Luigi Pirandellos *Suo marito*«, analysiert die literarische Gestaltung emotionaler Extreme in Relation zu den physischen Bewegungen des Protagonisten in Pirandellos Roman unter dem Stichwort der Entfremdung. Anders als die ›Herzenssprache‹ des 18. Jahrhunderts bildet die Beschreibung des emotionalen Innenlebens der Figuren in Pirandellos Roman nicht länger ein konstitutives Element des modernen Subjekts, vielmehr markiert es die sich wellenförmig bewegende und im Verlauf des Romans sich steigernde Selbstentfremdung des Protagonisten.

Der dritte Abschnitt *Bewegung zwischen Szene und Szenario* versammelt Beiträge, die sich verstärkt den Modi künstlerischer und poetischer Bewegungsentw urfe widmen, welche mitunter das Zusammenspiel der heterogenen Elemente einer ›Szene‹ wie auch die zukunftsweisenden Qualitäten des ›Szenarios‹ bewusst adressieren. SABINE FLACH führt in ihrem Beitrag »Moving is in Every Direction. Kunst zwischen Performance und Skulptur«  sthetische Bewegungstheorien der

langen Jahrhundertwende um 1900 weiter und veranschaulicht das dynamische Verhältnis von ›Szene‹ und ›Szenario‹ in Bewegungsszenarien mit zeitgenössischen Performances von Alexandra Pirici, Sasha Waltz, Tino Sehgal und Marina Abramović. Basierend auf zeitgenössischen Bewegungstheorien und den Praktiken der Performance-Kunst kann Flach zeigen, dass das ›bewegliche Moment‹ der Bewegung als Oszillation zwischen Ereignis-Präsenz und Form-Präsenz beschrieben werden kann.

KIRSTEN MAAR wiederum denkt in ihrem Beitrag »Szenarien des Entwerfens. Bewegung und Affizierung bei William Forsythe und Meg Stuart« die zukunftsgerichtete generische Form des ›Szenarios‹ mit partizipativen Raumerfahrungen anhand zeitgenössischer choreografischer *Scores* zusammen. Dabei thematisiert sie Szenografie als verbreitetes Interart-Phänomen, dessen zentrale Komponenten der Bewegung, des Schreibens und der Affizierung den Raum zugleich inszenieren und produzieren. Maar veranschaulicht ihre Annahmen durch die Analyse von Forsythes *Human Writes* und Stuarts *sketches/notebooks*.

Mit der Transposition literarischer Texte in Tanz beschäftigt sich JULIA BÜHRLE in »Bewegungsszenarien der Ballettreform und des Literaturballetts (1760/1960)« und schlägt damit eine Brücke zwischen den ästhetischen Forderungen der frühen Theorien des Handlungsballetts von Jean-Georges Noverre und Gasparo Angiolini im 18. Jahrhundert und deren verzögerte Realisierung im 20. Jahrhundert. Im Vergleich von John Neumeiers *Kameliendame* mit dessen literarischer Vorlage von Alexandre Dumas fils zeigt Bührle Möglichkeiten, Spielräume und Grenzen der transmedialen Übersetzung von Bewegungsszenarien auf.

Der Band schließt mit einem Beitrag von INGRID PFANDL-BUCHEGGER und GUDRUN ROTTENSTEINER über implizites kinetisches und kulturelles Wissen in der Schilderung von gesellschaftlichen Tanzveranstaltungen in der englischen Literatur um 1800 unter Berücksichtigung der zeitgenössischen *books of manner*. Der Beitrag »›To be fond of dancing was a certain step towards falling in love‹. Zur Repräsentation physischer und emotionaler Bewegung am Beispiel ausgewählter Tanzszenen in Jane Austens Roman *Pride and Prejudice*« analysiert das Verhältnis von innerer und physischer Haltung aus einer kultursemiotischen Perspektive und wirft durch die Beschreibung des im Roman impliziten Wissens über *Country dances*, *Reel* und *Boulogner* sowie durch die Berücksichtigung von Jane Austens eigener Schreibszenen eine neue Perspektive auf die literarische Gestaltung von Ballszenen um 1800, anhand derer die Relation von heftigen Gefühlsregungen, formalisierten Tanzschritten und weiblichen Schreibpraktiken geschildert wird.

Der Publikation dieses Sammelbandes ist die interdisziplinäre Tagung *Bewegungsszenarien 1800/2000. Theorien und Schreibpraktiken physischer und emotionaler Bewegung*, veranstaltet vom 23. bis 24. Jänner 2020 vom Zentrum für Kulturwissenschaften der Karl-Franzens-Universität Graz, vorausgegangen, die im Rahmen des Elise-Richter-Projekts »Poetiken der Bewegung. Tanztexte 1800,

1900, 2000« (FWF, V 660-G30) konzipiert und organisiert wurde. Die Umsetzung des Sammelbandes wäre nicht möglich gewesen ohne das Engagement der Beitragenden und Beiträger sowie die Unterstützung von Hannah Barmüller im Korrektorat und der Anfertigung des Manuskripts. Ihnen gilt mein herzlicher Dank! Bedanken möchte ich mich auch bei Riccardo Schöfberger für die Korrektur der italienischen Zitate, beim Begutachtungsteam der Reihe *Germanisch-Romanische-Monatsschrift, Beihefte* für die konstruktive Kritik und bei der Steiermärkischen Landesregierung für die finanzielle Unterstützung von Tagung und Publikation.

Rita Rieger
Graz, Jänner 2021

Figur – Szene – Szenario. Methodologische Überlegungen für eine literaturwissenschaftliche Bewegungsanalyse

The challenge of representing movement in literary texts involves not only a knowledge of the physical, affective, and cognitive aspects of motion, it also needs to engage with movement's medial transformation in the act of writing. Thus, this article draws attention to the largely unnoticed importance of writing in its visual and spatial dimensions within the field of literary movement studies. The article explores the dynamic aspects of the concept of the ›figure‹ and traces its relation to the literary ›scene‹ or ›scenario‹. Drawing on contemporary literary and cultural theories of the ›scene‹ as a cognitive operation (Rancière) and engaging with examples of texts on movement (Pierre Rameau's *Le Maître à Danser* and Jean-Georges Noverre's *Lettres sur la danse*), the aim of this article is to introduce the concept of the ›scene‹ as a (transdisciplinary) hermeneutic category for literary studies of movement in modernity.

Bewegung in ihren mannigfaltigen Manifestationen stellt ein Faszinosum für Literatur, Wissenschaft und die Künste der Moderne dar und fordert Schriftstellerinnen und Schriftsteller umso mehr heraus, als literarische Texte sich zu einem Großteil durch Unbewegtheit der Buchstaben auf dem Blatt Papier oder Bildschirm auszeichnen. Literatur – wie auch die Malerei, die bildende Kunst und die Fotografie – sieht sich mit der Herausforderung konfrontiert, Kompensationstechniken gegen das Einfrieren von Bewegung in ihrer Darstellung zu entwickeln, um das bewegte Moment mit den eigenen medialen Mitteln hervorzubringen und erfolgreich ins Literarische zu übertragen. Literarische Bewegungsdarstellungen setzen damit zweierlei voraus: erstens ein Verstehen der darzustellenden Bewegung, das auf einer (reflektierten) Analyse und Selektion der darzustellenden Bewegungen basiert, und zweitens ein Verständnis von Literatur, das sich an den gewählten Darstellungsformen ablesen lässt. Eine literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Bewegungsszenarien der Moderne trägt damit nicht nur zu Erkenntnissen über Bewegungspraktiken und -wissen bei, sondern ermöglicht auch Einblicke in Poetiken der Moderne.

Historisch betrachtet entstehen poetologische Reaktionen auf ›Bewegung‹ in Europa, wie Dirk Oschmann für die deutsch- und französischsprachige Literatur um 1800 ausführt, im Kontext philosophischer Überlegungen des Sensualismus und der Naturphilosophie, in deren Umfeld Bewegung epistemologischen Status erhält und über den rein affektiven Bereich hinaus als grundlegendes Erklärungsmuster für gesellschaftliche, naturhistorische, philosophische und ästhetische Zu-

sammenhänge herangezogen wird.¹ Denn ab der Mitte des 18. Jahrhunderts zeichnet sich in den Bewegungsdiskursen ein Übergang vom affektrhetorischen Wirkungsbegriff, wie er in der poetischen Tradition des *movere* angelegt ist, hin zu einer Konzeptionalisierung von Bewegung als Gelingensbedingung anschauerender Erkenntnis ab; dies führt zu darstellungstheoretischen Überlegungen, die in der Literatur vielfach zu einer Auseinandersetzung mit Techniken und Möglichkeiten, konkrete ›Sprachbewegungen‹ zu erzeugen, einhergehen.² Im Zuge dieser Auseinandersetzung wird sprachliche und textuell vermittelte Bewegung insbesondere in Zusammenhang mit Geschwindigkeit erörtert, denn die anschauernde Erkenntnis sei lebhafter und schneller als die rationale und bringe im Körper willkürliche Bewegungen hervor.³ Diese Entdeckung der epistemologischen Relevanz von Bewegung verändert das Bewegungsverständnis dahingehend, dass Bewegung selbst einen autonomen Status erlangt und Materialitäten wie Sprache, Gestik und Mimik als Realisationsfelder von Bewegung verstanden werden.⁴ Dabei gilt es, wie Roger Müller-Farguell scharfsinnigerweise anmerkt, nicht nur die historisch und kontextuell variable Logik der Bewegungsdefinitionen zu berücksichtigen, vielmehr erweisen sich die einzelnen Bewegungsvorstellungen untrennbar an die jeweilige Logik des Darstellungsmediums gebunden.⁵ Dass Bewegung in literarischen Texten allerdings nicht nur einer sprachlichen, sondern auch einer schriftlichen und damit visuellen wie räumlichen Logik unterliegt, welche überdies aufgrund der transmedialen Übertragung der Bewegung im Schreiben zu einer Vervielfachung von Bewegung führen kann, wurde bislang jedoch zumeist verschwiegen. Für ein literaturwissenschaftliches Analysemodell von Bewegung lohnt es sich daher, neben den sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten von Bewegungen ebenfalls die je spezifischen Schreibpraktiken zu berücksichtigen und etwa die bewusste Gestaltung von Typografie oder Handschrift als weitere literarische Technik der Bewegungsdarstellung einzubeziehen.

¹ Vgl. Dirk Oschmann: *Bewegung als ästhetische Kategorie im späten 18. Jahrhundert*. In: Matthias Buschmeier/Till Dembeck (Hg.): *Textbewegungen 1800/1900*. Würzburg 2007, S. 144–164, hier S. 153. Ausführlicher dazu die Monografie von Dirk Oschmann: *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*. München 2007.

² Vgl. Oschmann: *Bewegung als ästhetische Kategorie* (Anm. 1), S. 159–160.

³ Vgl. ebd., S. 160–161.

⁴ Vgl. ebd., S. 162.

⁵ Vgl. Roger W. Müller-Farguell: *Tanz-Figuren. Zur metaphorischen Konstitution von Bewegungen in Texten. Schiller, Kleist, Heine, Nietzsche*. München 1995, S. 7. Einen guten Einblick in die Geschichte der Bewegungsdefinitionen bietet Metzlers Lexikon zur Theatertheorie unter dem Lemma ›Bewegung‹. Vgl. Kai van Eikels/Annemarie M. Matzke/Isa Wortelkamp: *Bewegung*. In: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar 2005, S. 33–42; sowie die Einträge u.a. von F. Kaulbach s.v. ›Bewegung‹. In: Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie. 13 Bände. Bd. 1: A–C*. Basel 1971, Sp. 864–882.

Vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen und ausgehend von französischen literatur- und tanztheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts widmet sich dieser Beitrag der Frage, wie ›Bewegung‹ literaturwissenschaftlich analysiert werden kann, wenn das dynamische Moment der Darstellung miterfasst werden soll. Wie kann es gelingen, das ›Veränderbare‹, ›Wandelbare‹ und ›Flüchtige‹ der ›literarischen Bewegung‹ greifbar, erklärbar und analysierbar zu gestalten? Mithilfe welcher Kategorien lässt sich die Pluralität ›literarischer Bewegungen‹ systematisch analysieren? Wie lassen sich die kulturellen und poetologischen Funktionszusammenhänge, in die Bewegungsdarstellungen eingebunden sind, erfassen?

Um Möglichkeiten der Beantwortung dieser Fragen aufzuzeigen, möchte ich in einem ersten Schritt auf zentrale Impulsgeber einer literaturwissenschaftlichen Bewegungsanalyse eingehen. Zweitens wird die Herausforderung der literarischen Bewegungsdarstellung ausgehend von Ansätzen erläutert, die sich auf die ›Figur‹ als analytische Kategorie stützen. Daran anknüpfend wird anhand Pierre Rameaus *Le Maître à Danser* (1725) die für moderne Bewegungsszenarien notwendig erscheinende Erweiterung des Analyseinstrumentariums um die ›Szene‹ erläutert werden. Drittens werden die ›Szene‹ und ihre zukunftsweisende Variante, das ›Szenario‹, als (transdisziplinäre) hermeneutische Kategorien eines literaturwissenschaftlichen Bewegungsanalysemodells vorgeschlagen, mit dessen Hilfe es gelingen soll, zum einen verschiedenste Bewegungskonzeptionen sowie zum anderen die literarische Gestaltung dynamischer Phänomene greifbar zu machen. Dabei liegt ein besonderes Augenmerk auf der literaturwissenschaftlichen Operationalisierbarkeit der vorgeschlagenen Analysekatoren, die in einem vierten Schritt anhand eines Beispiels aus Jean-Georges Noverres *Lettres sur la danse, et sur les ballets* (1760) exemplarisch vorgeführt werden. In einem abschließenden fünften Schritt werden diese ersten Überlegungen für eine literaturwissenschaftliche Bewegungsanalyse systematisch zusammengefasst.

1 Impulsgeber literarischer Bewegungsanalysen

Literatur- und kulturwissenschaftliche Bewegungsanalysen erhalten wesentliche Impulse aus der werkimmanenten Interpretation, wie sie in Studien zu Topoi, Stoff- und Motivgeschichte im Zuge des *performative turn*, *spatial turn* und *affective turn* erneut durchgeführt wurden.⁶ Aus den zahlreichen Bewegungsmotiven

⁶ Exemplarisch seien aus der Fülle von Publikationen nur diese genannt: Ottmar Ette: *Literatur in Bewegung: Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist 2001; Marijana Erstić/Walburga Hülk/Gregor Schuhen (Hg.): *Körper in Bewegung. Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde*. Bielefeld 2009; Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld 2009; Sabine Flach/Daniel Margulies/Jan Söffner (Hg.): *Habitus in Habitat I. Emotion and*

zeichnen sich das Reisen und Gehen⁷ wie das Tanzen und Fliegen⁸ aus, da sie häufig für eine Analogiebildung zwischen körperlicher Bewegung, inneren Gedankengängen und Gefühlsregungen herangezogen werden und als privilegierte Metaphern der jeweiligen Subjektconstitution, aber auch des kreativen Schreibakts fungieren. In narrativen Werken – wie sie u.a. in diesem Band analysiert werden – können innere und äußere Bewegungen dahingehend funktionalisiert werden, die Entwicklung von Figuren darzustellen, die mit Michail Bachtins Form und Inhalt umfassender Kategorie des ›Chronotopos‹ den Plot der jeweiligen Geschichte strukturieren können.⁹ Neben der Gestaltung innerer Bewegungen als kognitiv-sozialisatorische Prozesse in der Entwicklung von Figuren kann die Schilderung körperlicher Bewegung wie von Spaziergängen oder Reisen darüber hinaus den dynamischen Rahmen einer Narration bilden.¹⁰ Vielfach extrapolieren literaturwissenschaftliche Bewegungsanalysen hierbei wiederkehrende »Bewegungsmuster«, »Grundfiguren der Bewegung« oder »Denkfiguren« wie die Linie, den Kreis, die Ellipse, das Pendeln, die Spirale, den Stern oder den Sprung.¹¹ Als vorwiegend untersuchte Merkmale literarischer Bewegungsschilderungen erwei-

Motion. Bern 2010; Walburga Hülk: *Bewegung als Mythologie der Moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valéry*. Bielefeld 2012.

- ⁷ Spätestens seit dem 18. Jahrhundert häufen sich die räumlichen Metaphern von Lebens-Gang, Gedanken-Gängen, Fort-Schritten und des Vorüber-Gehens in Literatur, Schauspieltheorie und Poetik, um Bewegungspraktiken mit kognitiven und künstlerischen Prozessen zu verknüpfen. Vgl. Doris Bachmann-Medick: *Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen*. In: Hallet/Neumann: *Raum und Bewegung in der Literatur* (Anm. 6), S. 257–279, hier S. 257–258. Zur zentralen Thematik des Transitorischen siehe auch Cornelia Wild: *Passantinnen. Theorie des Vorübergehens von Dante bis Joyce*. Zürich 2018; Tanz als Metapher des Denkens wird wiederum vielfach mit Rekurs auf literarische Werke und tanzästhetische Innovationen um 1900 veranschaulicht. Alain Badiou: *Handbook of Inaesthetics. Transl. by Alberto Toscano*. Stanford, California 2005, S. 57–71. Miriam Fischer: *Denken in Körpern. Grundlegung einer Philosophie des Tanzes*. Freiburg i.Br. 2010.
- ⁸ Siehe die Studien zur tänzerischen und technisierten Bewegung im Futurismus in: Gabriele Brandstetter: *Poetics of dance. Body, image, and space in the historical avant-gardes*. Oxford/New York 2015, S. 314–344. Hülk: *Bewegung als Mythologie der Moderne* (Anm. 6); Erstić/Hülk/Schuhen: *Körper in Bewegung* (Anm. 6).
- ⁹ Vgl. Michail M. Bachtin: *Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke*. 4. Aufl. Berlin 2017, S. 7–8.
- ¹⁰ Vgl. Gregor Schuhen: *Bewegung als literarisches Problem. Ein Streifzug (Balzac, Souriau, Proust)*. In: Erstić/Hülk/Schuhen: *Körper in Bewegung* (Anm. 6), S. 11–21, hier S. 11.
- ¹¹ Vgl. Ette: *Literatur in Bewegung* (Anm. 6), S. 62–80. Siehe auch Caroline Torra-Mattenklott: *Poetik der Figur. Zwischen Geometrie und Rhetorik: Modelle der Textkomposition von Lessing bis Valéry*. Paderborn 2016; sowie Brandstetter: *Poetics of dance* (Anm. 8).

sen sich der zeitliche Ablauf wie die räumlichen Richtungsvektoren, während andere Komponenten wie etwa jene der Kraft, Energie oder Intensität ausgespart bleiben. Diese konstitutiven Merkmale von Bewegung ließen sich durch Ansätze der Emotionsforschung in ein literaturwissenschaftliches Analysemodell von Bewegung integrieren.

Zu den literarischen Verfahren der Bewegungsdarstellung zählen des Weiteren die Nennung und Aufzählung im Sinne einer Aneinanderreihung oder Akkumulation von Bewegungstermen, die transmediale Imitation durch Nach- oder Abbildung, die Umdeutung durch Metaphorisierung und Symbolisierung, die im Verhältnis von emotionaler Bewegung und physischer Bewegung häufig als metonymische Beziehung auftritt, sowie der Wechsel von Passagen der Bewegungsschilderung und Beschreibungen des ›Anderen‹ der Bewegung – sei es der körperliche Stillstand oder die Seelenregung als Gegenstück physischer Bewegungen. Von besonderer darstellungstheoretischer Relevanz erweisen sich hierbei die Modi der Beschreibung und der textuellen Inszenierung, die neben der Schilderung von Handlungen, Gedanken und Gefühlen oder Körpern, Räumen und ›bewegtem Beiwerk‹ die Bewegungen und Bewegungsräume erst hervorbringen und derart auf der Rezeptionseite wesentlich zum Wirklichkeitseffekt und zur Illusionsbildung beitragen.¹²

Ein analytischer Blick auf geschilderte Bewegungen ermöglicht die Lesbarkeit individueller und kultureller Bewegungspraktiken, die Seelenregungen, affektive Handlungen und Gefühlsräume miteinschließen können; zugleich geraten Verfahren der prozessualen Handlungs-, Raum- und Bewegungskonstitution in den Blick, die sich weder als bloße Beschreibung noch als einfache ›Figur‹ kategorisieren lassen.¹³ Im Kontext von literarischen Bewegungsdarstellungen in Tanztexten des 18. Jahrhunderts lässt sich eine Vielfalt des poetischen Repertoires beobachten. Tanztheoretische Schriften nutzen die Visualität der Schrift als eine wesentliche Komponente literarischer Bewegungsdarstellungen. Damit verdeutlichen sie zugleich, dass die schriftliche Darstellung von Bewegung eine ›literarische Bewegung‹ hervorbringt, die auf verschiedene ›Figur‹-Konzepte und den bewegten Prozess des Schreibens verweisen kann, wie anhand eines Beispiels aus Pierre Rameaus *Le Maître à Danser* erläutert werden soll.

¹² Vgl. Alain Montandon: *Introduction. Écrire la danse*. In: ders. (Hg.): *Écrire la danse*. Clermont-Ferrand 1999, S. 7–28, hier S. 7.

¹³ Vgl. Wolfgang Hallet/Birgit Neumann: *Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung*. In: Hallet/Neumann: *Raum und Bewegung in der Literatur* (Anm. 6), S. 11–32, hier S. 20 sowie Gabriele Brandstetter: *Figura: Körper und Szene. Zur Theorie der Darstellung im 18. Jahrhundert*. In: Erika Fischer-Lichte/Jörg Schönert (Hg.): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper-Musik-Sprache*. Göttingen 1999, S. 23–38, hier S. 37–38.

2 Bewegung und ›Figur‹ in Pierre Rameaus *Le Maître à Danser*

In literaturwissenschaftlichen Bewegungsanalysen, die auf Körperkonzepte, Raumgestaltungen oder Argumentations- und Denkbewegungen abzielen, konnte sich die ›Figur‹ als Analysekategorie erfolgreich etablieren. Dies liegt wohl daran, dass der Begriff ›Figur‹ als visuelle, sprachliche, kinetische und mathematische Form gedacht werden kann und insbesondere aufgrund der begrifflichen Nähe zu ›fingere‹ zu den Grundbegriffen literaturwissenschaftlicher Analysen zählt.¹⁴ Hierbei bezieht sich ›Figur‹ einerseits auf eine Einheit des Sprachmaterials in der Darstellung, andererseits auf den Darstellungsmodus der ›Figuration‹ und zeichnet sich sowohl im sprachlichen Kontext als auch im Bereich des Tanzes durch ihr Transformationspotential aus.¹⁵ Aus dieser Problematik, zugleich Körper *und* Schrift, Bewegung *und* Bild oder Text *und* szenischen Prozess zu bezeichnen, resultiert die der Figur zugeschriebene ›Unschärfe‹¹⁶, die einen methodischen Ansatz zu favorisieren scheint, der »Figur selbst als *Szene*« versteht.¹⁷ Daraus resultiert auch die Anregung, die medienspezifischen, veränderbaren, formalästhetischen Bedingungen in den jeweiligen Figur-Konzepten zu berücksichtigen.¹⁸

Wie sich diese Theoretisierung der Figur für literaturwissenschaftliche Bewegungsanalysen operationalisieren lässt, soll exemplarisch anhand Pierre Rameaus *Le Maître à Danser* (1725) erprobt werden, denn dort bezieht sich der Begriff ›figure‹ auf unterschiedliche Posen wie Bewegungssequenzen *und* auf die Form der grafischen Darstellung. Solche formalen Relationen der schriftlichen Bewegungsdarstellung können mitunter auf Denkformen und Schreibpraktiken zurückverweisen, wodurch wiederum die suggerierten Zusammenhänge und Korrespondenzen des Textes in den Blick gelangen, d.h. das Herstellen und Hergestellt-Werden von Relationen, die sich auf die Grundbedingung jeder Semiose beziehen.¹⁹ Trotz ihrer potentiellen Bewegtheit und Wandelbarkeit steht die ›Figur‹ dem Geschlossenen der Form nahe und birgt die Gefahr, Bewegung auf eine anschauliche Präsentation spezifischer Posen und Haltungen zu reduzieren. Um das dynamische Merkmal der Bewegung in der literarischen Gestaltung zu erhalten, werden Figuren daher häufig ›in Szene gesetzt‹ oder aber aufgelöst. Wie dies lite-

¹⁴ Vgl. Erich Auerbach: *Figura*. In: ders. (Hg.): *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Berlin/München 1967, S. 55–92, hier S. 55–57 sowie Torra-Mattenklott: *Poetik der Figur* (Anm. 11), S. 21.

¹⁵ Vgl. Gabriele Brandstetter/Sibylle Peters: *Einleitung. Figura I: Aufriß der Szene. Figura II: Umriß der Beiträge*. In: dies. (Hg.): *De figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. München 2002, S. 7–31, hier S. 10.

¹⁶ Vgl. Brandstetter: *Figura: Körper und Szene* (Anm. 13), S. 24.

¹⁷ Vgl. Brandstetter/Peters: *Figura I: Aufriß der Szene* (Anm. 15), S. 13, Herv.i.O.

¹⁸ Vgl. Rainer Leschke: *Die Figur als mediale Form. Überlegungen zur Funktion der Figur in den Medien*. In: ders./Henriette Heidebrink (Hg.): *Formen der Figur. Figurenkonzepte in Künsten und Medien*. Konstanz 2010, S. 29–49, hier S. 43–44.

¹⁹ Vgl. Torra-Mattenklott: *Poetik der Figur* (Anm. 11), S. 14.

rarisch umgesetzt werden kann, zeigt folgende Passage aus Pierre Rameaus *Le Maître à Danser*, eine Sammlung höfischer Tänze, die im Kontext des Tanzschriftsystems von Raoul-Auger Feuillet und Pierre Beauchamp entstanden ist.

Mit *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse* veröffentlicht Raoul-Auger Feuillet erstmals 1700 ein in ganz Europa breit rezipiertes gemeinsam mit Pierre Beauchamp entwickeltes Notationssystem für die Aufzeichnung von Tanzschritten, Bodenwegen und Handhaltungen zur Musik. Das Schriftsystem ist dermaßen erfolgreich, dass in den folgenden Jahren kontinuierliche Sammlungen der beliebtesten höfischen Tänze und Ballett Entrées publiziert werden (Abb.1).²⁰

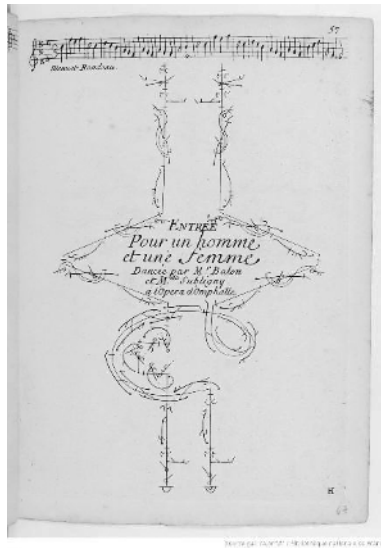


Abb. 1: Raul-Auger Feuillet: *Recueil de dances*. Paris 1707, S. 57, © Bibliothèque nationale de France.

Pierre Rameau scheint in dieser tanzschriftlichen Aufzeichnung der Bodenwege und Tanzfiguren einen ästhetischen Eigenwert zu erkennen, den er auf die literarische Darstellung tänzerischer Bewegungen in *Le Maître à Danser* überträgt. Im 22. Kapitel »Du Menuet, & de la maniere de le danser régulièrement« (»Über das Menuett & über die Weise, es nach den Regeln zu tanzen«), auf das ich näher eingehen möchte, zeichnet Rameau in Anlehnung an die Raumfiguren der

²⁰ Vgl. Raul-Auger Feuillet: *Recueil de dances contenant un tres grand nombres des meillieures entrées de ballet de M. Pecour tant pour homme que pour femmes* [sic], dont la plus grande partie ont été dancées à l'Opéra. Paris 1704. Online verfügbar unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85914682/f5.item> (letzter Zugriff am 14.01. 2021).

Feuillet-Beauchamp-Notation die physischen Bewegungen in Form alphabetischer Figuren nach und setzt auf diese Weise neben der Tanzbewegung die Sprach- und Schreibbewegung gekonnt in Szene (Abb. 2).²¹



Abb. 2: Pierre Rameau: *Le Maître à Danser*. Paris 1725, S. 88, Fig. 84, © Bibliothèque nationale de France.

Durch den Bruch mit den gewohnten Raumrichtungen alphabetschriftlicher französischer Texte, von links oben nach rechts unten, tritt in Rameaus *Figure pour présenter la main droite* («Grafische Darstellung für das Darbieten der rechten Hand») (Abb. 2) als Teil einer umfassenderen Beschreibung des beliebten Menuetts stärker noch als in Feuillet's Aufzeichnungen der Schritte für eine *Entrée pour un homme et une femme* («Entree für einen Mann und eine Frau») zur Musik eines Menuett-Rondeaus (Abb. 1) die Überlagerung von darzustellender Bewegung und Schreibbewegung in einer schriftlich-bildlichen »Szene« hervor: Neben die bedeutungstragende Seite der sprachlichen Zeichen, die auf die spezifische Handhaltung von Tänzerin und Tänzer eines Menuetts referieren, tritt der ikonische Charakter des Schriftzugs, der von der Mitte des Blattes eine sich aus-

²¹ Vgl. Pierre Rameau: *Le Maître à danser (graphies originales)*. Paris [1725] 2018. Sorbonne Université, LABEX OBVIL. Online verfügbar unter http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/danse/html/rameau_maitre-a-danser_1725_orig.html (letzter Zugriff am 14.01.2021).

dehnende Spiralbewegung der Tanzenden anzeigt, die noch vor einer detaillierten Lektüre der alphabetschriftlichen Beschreibung der Handhaltungen die raum-zeitlichen Merkmale der Bewegung gleichsam auf einen Blick erfassbar veranschaulicht.

Zudem symbolisieren die scheinbar über den Blattrand ragenden Zeichnungen der jeweils rechten Hand samt Arm die räumliche Anordnung und Ausrichtung eines Tanzpaars. Die jeweilige Hand scheint in dieser Abbildung zusätzlich – ob intendiert oder zufällig – nicht nur nach der Hand des Gegenübers, sondern auch nach dem Schriftzug zu greifen. Indem Rameau die Bewegungsvektoren und die Visualität der Schrift als eigenständige bedeutungsgenerierende Komponenten gestaltet, wird die jeder schriftlichen Bewegungsdarstellung zugrundeliegende Differenz von Schreiben als bewegter Prozess und Schrift als dessen Bedingung und Resultat selbst in den Text eingeschrieben und als Spur lesbar.

Deutlich tritt der Kontrast zwischen offengelegter Schreibbewegung und verschleierter Bewegung des Schreibens durch die auf die grafische Visualisierung anschließende, mehr als nur die Bodenwege und Handhaltung erläuternde, konventionell gestaltete Beschreibung hervor:

Et pour vous le faire mieux comprendre, lorsque vous allez en avant, levez (à la fin de votre dernier pas en revenant du côté gauche) le bras droit à la hauteur de la poitrine, la main en dessous, de même qu'il est représenté par ces deux bras : la tête étant tournée du côté droit en se regardant, vous faites un petit mouvement du poignet & du coude de bas en haut, ce qui est accompagné d'une légère inclination en présentant la main, & toujours vous regardant en faisant un tour entier, comme il est représenté & tracé par cette Figure.²²

Mit diesen Erläuterungen werden einerseits weitere Details zu Arm- und Handbewegungen gegeben, andererseits Verbindungen zwischen den einzelnen dargestellten Komponenten wie Schritte, Rumpfbewegungen und Kopfführung hergestellt. Wie unschwer erkennbar ist, überlagern sich in Rameaus Bewegungsdarstellungen, bestehend aus grafischen und sprachlichen Modi, verschiedene Figur-Konnotationen – von den durch die Hand symbolisierten Tanz-Figuren über die durch die aufgezeichnete tänzerische Bewegung hervortretende Raumfigur hin zur grafischen Figur als Veranschaulichungsform des Bewegungskonzepts einer Spirale. Während die grafische Visualisierungstechnik eine schnellere Kenntnis der

²² Rameau: *Le Maître à danser* (Anm. 21), S. 88. Dt. Übersetzung: »Und damit Sie es besser verstehen, heben Sie, wenn Sie vorwärts gehen (am Ende Ihres letzten Schrittes, der von der linken Seite zurückkommt), den rechten Arm auf Brusthöhe, die Hand darunter, wie es durch diese beiden Armen dargestellt wird: Der Kopf wird nach rechts gedreht, während Sie sich anschauen, Sie machen eine kleine Bewegung des Handgelenks & des Ellbogens von unten nach oben, die von einer leichten Verneigung begleitet wird, während Sie die Hand anbieten & Sie sich immer noch anschauen, machen Sie eine ganze Drehung, so wie es durch diese Abbildung dargestellt und nachgezeichnet wird.«

Bewegungsrichtungen im Raum ermöglicht, komplettiert die alphabetschriftliche Beschreibung durch Details zur Hand-, Arm- und Kopfführung die geschilderte ›Szene‹.²³

Das Zusammenspiel dieser unterschiedlichen Figuren entfaltet nicht nur verschiedene mögliche Darstellungsebenen literarischer Bewegung, vielmehr generiert ihr Zusammenwirken eine spezifische ›Szene‹, deren einzelne ›Figuren‹ sich durch wechselnde An- und Abwesenheit auszeichnen und die genuin ›literarische Bewegung‹ hervorbringen, ohne sie sprachlich zu formulieren: Denn während ein Fokus auf die Materialität der Schrift die Gestalt der Raumfigur wahrnehmbar macht, verblasst die Bildlichkeit der Schrift im Versuch, die sprachliche Aussage über die spezifische Handhaltung im Tanz zu lesen. Letztlich kann in diesem Fall die dargestellte Bewegung über die ideelle, affektive und begriffliche Dynamik auch physisch auf die Lesenden hin eine Fortsetzung finden, da der Text die Lesenden zwingend in erhöhte geistige, bisweilen sogar physische Aktivität versetzt, wenn der Kopf geneigt oder das Buch gedreht werden muss, um der Schriftlinie besser folgen zu können. Die strukturelle Komplexität literarischer Bewegungsszenarien, so ließe sich daraus schließen, kompensiert die schriftbedingte Stillstellung von Bewegung durch metareferentielle Wendungen, die zugleich die Vervielfachung von Bewegung durch die transmediale Übertragung verdeutlichen und dadurch Einblicke in Pierre Rameaus Poetik der Bewegung ermöglichen. Überdies schaffen literarische Bewegungsszenarien wie dieses einen offenen Zwischenraum, der die konkrete dynamische Ausgestaltung dieser ›Szene der Bewegung‹ den Lesenden überantwortet.

3 Bewegungsanalysen mittels ›Szene‹ und ›Szenario‹

Wie die ›Figur‹ wird auch die ›Szene‹ außerhalb einer theatertheoretischen Verwendung als Analyseinstrument herangezogen, um epistemologische und poetologische Funktionen von Bewegung in Literatur und Kunst zu erklären. Als hermeneutische Kategorie begünstigt die ›Szene‹ die Interpretation, indem sie durch die Operationen der Selektion und Synthese kleinere Sinneinheiten modelliert.²⁴ Diese Funktion beschreibt Jacques Rancière in *Aisthesis. Vierzehn Szenen* als kog-

²³ Dass auf die Fußstellungen, Beinbewegungen wie die Körperhaltung insgesamt in der zitierten Szene nicht näher eingegangen wird, liegt in diesem Fall weniger daran, dass Rameau ihre Kenntnisse voraussetzt, vielmehr widmet er den genannten Bestandteilen des Menuetts jeweils eigene Kapitel, die u.a. auf die Schritte, Tanzfiguren, Armbewegungen oder das Verhältnis von Tanz und Musik eingehen. Vgl. Rameau: *Maître à danser* (Anm. 21), S. 76–109.

²⁴ Vgl. Heiko Christians: *Crux Scenica. Eine Kulturgeschichte der Szene von Aischylos bis YouTube*. Bielefeld 2016, S. 10. Für eine Unterscheidung zwischen literarischer und szenischer Hermeneutik vgl. Ralf Bohn: *Szenische Hermeneutik: Verstehen, was sich nicht erklären lässt*. Bielefeld 2015, S. 13–31.

nitive Operation, die Verknüpfungen zwischen Wahrnehmungen, Affekten, Namen und Ideen herstellt.²⁵ Da zu ihren konstitutiven Mechanismen die Analogiebildung zählt, erleichtert die ›Szene‹ das Verstehen von komplexen Bewegungsabläufen und dynamischen Prozessen.²⁶

Die verbindende Operation der Analogiebildung wird in einer dreifachen Relation gesehen: Sie verknüpft die neuen darzustellenden Gegenstände und Sachverhalte, die erst angeeignet werden sollen, mit alten, bekannten und greift dabei entweder verändernd auf bereits bekannte Darstellungsmodi und Schemata zurück oder entwirft basierend auf bekannten Darstellungsmodi neue Schemata und Figuren, welche die ›Szene‹ bilden.²⁷ Ein Herangehen, das vielfach die Beschreibung des literarischen Schreibens im Wettstreit der Künste auszeichnet und für das Paul Valérys Vergleiche zwischen Tanz, Literatur und den Künsten in *L'Âme et la Danse* (1921), *Philosophie de la Danse* (1936) oder *Degas, Danse, Dessin* (1936) zu den herausragendsten Beispielen um 1900 zählen.

Auch Emotionen als innere Bewegungen, ihre Entstehung, Wirkung sowie kulturelle Funktion werden mittels ›Schlüsselszenen‹ beziehungsweise »paradigm scenarios« in kognitionsphilosophisch ausgerichteten Modellen zeitgenössischer Emotionstheorien wie von Ronald de Sousa oder Christiane Voss erklärt.²⁸ Und auch für die Analyse der Schreibdynamik hat sich mit Rüdiger Campes Konzept der ›Schreibszene‹ ein vielfach erprobter literaturwissenschaftlicher Ansatz etabliert, der die Bedeutung des Schreibens und damit der Bewegung wie der Dynamik für die Literatur hervorhebt.

Verstanden als bewegliches Ensemble aus Sprache, Körperlichkeit und Technik widmet sich die Schreibforschung unter dem Stichwort der ›Schreibszene‹ den verschiedenen Komponenten, die den Schreibprozess konstituieren: von der Schreibumgebung, den Materialien, Unterlagen und Geräten angefangen, über die Spurensuche physischer Schreibbewegungen am Blatt Papier bis hin zu den verschiedenen Stadien der Textproduktion, von flüchtigen Notizen über Entwürfe und Skizzen hin zu Überarbeitungen und Korrekturen oder der Problematisierung des Schreibens in ›Schreib-Szenen‹.²⁹

²⁵ Vgl. Jacques Rancière: *Aisthesis. Vierzehn Szenen. Aus dem Französischen von Richard Steurer-Boulard*, hg. v. Peter Engelmann. Wien 2013, S. 14.

²⁶ Vgl. ebd.

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Ronald de Sousa: *The Rationality of Emotion*. In: Robert C. Solomon (Hg.): *What Is an Emotion? Classic and Contemporary Readings*. New York/Oxford 2003, S. 248–257, hier S. 255. Weiterführend dazu siehe Christiane Voss: *Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*. Berlin/Boston 2015.

²⁹ Vgl. Rüdiger Campe: *Die Schreibszene, Schreiben*. In: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Berlin 2012, S. 269–282. Zur Ausdifferenzierung von Campes Schreibszene in die individuelle historisch gebundene ›Schreibszene‹ und ihre Problematisierung im Text als ›Schreib-Szene‹ mit Bindestrich siehe

In diesem Sinne referiert die ›Szene‹ in der literarischen Schilderung von Bewegung auf mehr als auf ein Mittel sprachlicher und schriftlicher Anschaulichkeit, Prägnanz und Lebendigkeit, das es ermöglicht, die Linearität der Sprache und der Schrift in imaginierte räumliche Sinnlichkeit zu transformieren.³⁰ Vielmehr verweist die ›Szene‹ jeweils auf die Logik des Schreibens, des Denkens und der Affektion.³¹ Unter Berücksichtigung von Schreibszenen oder einzelner ihrer Komponenten in literatur- und kulturwissenschaftlichen Analysen von ›Bewegungsszenarien‹ kann die dynamische Organisation des Verstehbaren, Erzählbaren und Interpretierbaren eines in seiner Gesamtheit schwer fassbaren Ereignisses wie der ›inneren‹ oder ›äußeren‹ Bewegung offengelegt werden, ohne aus dem Blick zu verlieren, dass Poetiken moderner Literatur untrennbar an Praktiken des Schreibens geknüpft sind. Ein künftiger systematischer Vergleich von literarischen Bewegungsszenarien könnte auf der Beschreibung der konstitutiven Analogiebildung wie der Herstellung von Relationen zwischen den heterogenen Elementen der jeweiligen ›Szene‹ beruhen.

Neben diesem grundlegenden Funktionsmerkmal der ›Szene‹ schlägt Heiko Christians in *Crux Scenica. Eine Kulturgeschichte der Szene von Aischylos bis YouTube* (2016) für eine minimale Definition der formalen Komponenten wiederum die Attribute der »Kürze oder Überschaubarkeit unter Beibehaltung einer Struktur aus Anfang, Mitte und Ende« vor.³² Inwiefern die formale Gestaltung von ›Szenen‹ auf weitere konstante Elemente rückgeführt werden kann, bleibt noch zu untersuchen. Im Kontext der hier zu erforschenden Bewegungsszenarien erweist sich zumindest die strukturelle Differenzbildung im Sinne einer poetischen Arbeit mit Oppositionen als weiteres formales Charakteristikum einer Poetik der ›Bewegungsszene‹. Mit Anklang an das theatertheoretische Modell der antiken Szene kann eine Verbindung von sprachlichen Vorenthaltungen und sprach- oder schriftbildlichen Zurschaustellungen, die ein Spannungsfeld von An- und Abwesenheit entfalten, als weiteres formales Merkmal genannt werden.³³ Wechsel und Zusammenspiel von Benanntem und Evoziertem, von Sprache und Schriftbild, von Arrangement der einzelnen szenischen Komponenten und deren Rahmung generieren die je spezifische Bewegungsszene.

›Szenen‹ bilden auf diese Weise Schnittflächen zwischen der Welt des Textes, jener des (imaginierten) Bildes und jener der literarischen Performanz: Auf inhaltlicher Ebene vergegenwärtigen sie szenisch verdichtete Wendepunkte einer Er-

Martin Stingelin: ›Schreiben‹. Einleitung. In: Martin Stingelin (Hg.): »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*. München 2004, S. 7–21.

³⁰ Vgl. Christians: *Crux Scenica* (Anm. 24), S. 9.

³¹ Vgl. Rancière: *Aisthesis* (Anm. 25), S. 15.

³² Vgl. Christians: *Crux Scenica* (Anm. 24), S. 10.

³³ Vgl. Günther Heeg: *Szenen*. In: Heinrich Bosse/Ursula Renner (Hg.): *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Freiburg i.Br. 1999, S. 251–269, hier S. 253–254.

zählung oder verleihen auf einer elementaren Ebene durch eine geschickt gewählte Beschreibung einzelner Details jenen einen ikonischen Charakter, der weitläufige Handlungskontexte aufrufen kann. Wie Albrecht Koschorke bemerkt, waren diese Darstellungsverfahren bereits in den Rhetoriken unter dem Begriff der *enargeia* bekannt und zählen als ›szenische Darstellung‹ (Stanzel) oder ›showing‹ (Friedman) zu den Grundbegriffen der Narratologie.³⁴ Als Bildszenen einer Erzählung benötigen sie, so Koschorke, eine narrative Hintergrundstruktur, um Kontinuität über eine größere Spanne hinweg erst herzustellen, und sie können selbst, aufgrund ihres formal abgeschlossenen Charakters, nur diskontinuierlich aufeinander folgen.³⁵

Diese Beobachtungen zur szenischen Darstellung und narrativen Rahmung können für die Analyse bewegungstheoretischer Texte insofern herangezogen werden, als Tanztheorien häufig einen dialogischen Aufbau aufweisen, in denen eine ungebrochene Schilderung von Tanzszenen bewusst aufgehoben ist. Von Lukians *Von der Tanzkunst* und Jean-Georges Noverres pseudo-dialogischen *Lettres sur la danse*, über Paul Valérys Dialog *L'Âme et la Danse* hin zu Anne Teresa De Keersmaekers und Bojana Cvejićs *A Choreographer's Score* scheinen dialogische Formen schon alleine wegen der Verbindung unterschiedlicher Perspektiven auf die jeweils wahrgenommene Bewegung zu den privilegierten Darstellungsmodi zu zählen.³⁶

Neben einem geringeren Grad an Mittelbarkeit, etwa durch das Zurücktreten der Erzählinstanz hinter das Erzählte oder durch dialogische Passagen, weisen diese ›Bewegungsszenen‹ auch eine Rahmung auf. Zumeist werden sie retrospektiv geschildert, sind Teil eines Erfahrungsberichts oder in ekphrastische Werkbeschreibungen eingebunden, in denen die Reihe der geschilderten ›Szenen‹ durch Rückfragen, theoretische Reflexionen oder Anekdoten unterbrochen wird.

Vor dem Hintergrund einer hermeneutischen Herangehensweise stellen ›Szenen‹ somit, wie Heiko Christians anmerkt, eine Mischung aus formalen Abgrenzungen und Interpretationsanreizen dar.³⁷ Im Sinne einer verknüpfenden Operation und Herstellung komplexer Zusammenhänge weisen ›Szenen‹ mit Jacques

³⁴ Vgl. Albrecht Koschorke: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 2012, S. 71–72. Zur ›szenischen Darstellung‹ siehe Matías Martínez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 11. Aufl. München 2020, S. 50–52, hier S. 51; Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. 6. Aufl. Göttingen 1995, S. 191–193; Norman Friedman: *Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept*. In: *Publications of the Modern Language Association* 70 (1955), S. 1160–1184.

³⁵ Vgl. Albrecht Koschorke: *Wahrheit und Erfindung* (Anm. 34), S. 72.

³⁶ Zum Dialog als bevorzugte Gattung für Tanzdarstellungen in der deutschen und französischen Literatur um 1900 siehe Guy Ducrey: *Dialogues sur la danse et dialogues de danseuse. Enjeux d'une forme poétique entre 1900 et 1930*. In: Montandon: *Écrire la danse* (Anm.12), S. 121–136, hier S. 132.

³⁷ Vgl. Christians: *Crux Scenica* (Anm. 24), S. 27–28.

Rancière über das Dargestellte hinaus und können Aufschluss über die Organisation von Wahrnehmungen, Affektionen und medialen Transpositionen geben, wie insbesondere ›Schlüsselszenen‹ verdeutlichen. In dieser Hinsicht exponiert die ›Szene‹ nicht nur das Aufeinanderfolgen von Ereignissen, anhand dessen kausale Zusammenhänge konstruiert werden können, sie ruft in Anlehnung an die ›Szenografie‹ die Metapher der Literatur als Schauplatz und als schriftliche Inszenierung kultureller Praktiken und Diskurse auf.³⁸

Das ›Szenario‹ hingegen verdeutlicht den Entwurfscharakter sowie die zukunftsgerichtete Konzeption der dargestellten ›Szene‹, im Sinne einer »Extrapolation« des Zukünftigen »aus dem Vorhandenen«. ³⁹ Beiden gemein ist ihre Anknüpfbarkeit an ein modernes Literaturverständnis, das den Text nicht als fixiert, sondern in Bewegung versteht, im Sinne von sinnlichen und begrifflichen Angeboten, die sich im Akt der (Re-)Lektüre immer wieder neu entfalten. Wie sich ein derartiges Verständnis von ›Szene‹ in einer literaturwissenschaftlichen Bewegungsanalyse konkretisieren kann, soll anhand einer Ballettszene aus Noverres *Lettres sur la danse, et sur les ballets* gezeigt werden.

4 ›Bewegungsszenen‹ in Jean-Georges Noverres *Les Ruses de l'Amour*

Für Bewegungsanalysen der Moderne erweist sich insbesondere der darstellungsethische Wandel, der gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Schauspiel- und Tanztheorie bei Denis Diderot, Louis de Cahusac und Jean-Georges Noverre thematisiert wird, als einflussreich; statt der kompositorischen Elemente der Symmetrie und Proportion, wie sie den Höfischen Tanz charakterisieren, werden Modelle der Lebendigkeit entworfen, die vermehrt individualisierte Ausdrucksfiguren entwerfen.⁴⁰ So beispielsweise in Noverres Schilderung der zweiten Szene seines »Ballet héroï-pantomime« *Toilette de Vénus* oder *Ruses de l'Amour* in *Lettres sur la Danse* (1760), die ich hier ausführlicher wiedergeben möchte:

[...] je pense, Monsieur, que la description des ouvrages qui me doivent entièrement le jour & que vous pouvez regarder comme le fruit unique de mon imagination, vous plaira d'avantage ; et je commence par celui de la *Toilette de Vénus*, ou des *Ruses de l'Amour*, Ballet héroï-pantomime.

Le Théâtre représente un *Sallon* voluptueux ; [...]

L'amour témoin de l'impression profite de l'instant ; il leur porte le dernier coup & dans une entrée générale, il leur fait peindre toutes les passions qu'il inspire. Leur trouble accroit & augmente sans cesse ; de la tendresse elles passent à la jalousie,

³⁸ Gerhard Neumann: *Einleitung*. In: ders./Caroline Pross und Gerald Wildgruber (Hg.): *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*. Freiburg i.Br. 2000, S. 11–32, hier S. 11–12.

³⁹ Vgl. Christians: *Crux Scenica* (Anm. 24), S. 252.

⁴⁰ Vgl. Rancière: *Aisthesis* (Anm. 25), S. 30.

de la jalousie à la fureur, de la fureur à l'abattement, de l'abattement à l'inconstance, elles éprouvent en un mot, successivement tous les sentiments divers dont l'ame peut être agitée & il les rappelle toujours à celui du bonheur. Ce Dieu satisfait & content de sa Victoire cherche à se séparer d'elles ; il les fuit, elles le suivent avec ardeur ; mais il s'échappe & disparoît ainsi que sa mère & ses graces ; & les Nymphes courent & volent après le plaisir qui les fuit.
 Cette Scène, Monsieur, perd tout à la lecture ; vous ne voyez ni la Déesse, ni le Dieu, ni leur suite.⁴¹

Statt einer detaillierten Beschreibung der Choreografie, auf die lediglich »une entrée générale« verweist, schildert Noverre – getreu seinem Postulat des *ballet en action* – das Potential des Balletts, Handlungen und hierbei insbesondere Leidenschaften »natürlich« und allein mithilfe der stummen Mittel des bewegten Körpers auszudrücken. Physische und emotionale Bewegungen geraten dabei in ein komplementäres, in diesem Falle metonymisches Verhältnis, wenn statt spezifischer Gesten und Körperbewegungen lediglich die Dynamik der Leidenschaften genannt wird. Gerahmt wird diese vom Wechsel der verschiedensten Leidenschaften bestimmte »Szene« durch eine Schilderung des Dekors, des Schauplatzes der Handlung und der sich dort befindlichen Figuren – in einem Gemach der Venus zeigen sich die Nymphen in ruhiger Geschäftigkeit, bevor Amor sie aus Jux durcheinanderwirbelt. Mithilfe rhetorischer Satzfiguren evoziert Noverre die sinnliche Erfahrung der rasenden, widerstreitenden Leidenschaften im ersten Teil der Ballettszene durch eine mittels Aussparung der Verben stark verkürzte Syntax sowie die Reduktion der Handlungsbeschreibung auf Bewegungsverben mit

⁴¹ Jean-Georges Noverre: *Lettres sur la danse, et sur les ballets*. Lyon 1760, S. 403–404 u. 407–408. Dt. Übers.: »[...] [ich denke], mein Herr, daß Ihnen die Beschreibung solcher Werke mehr gefallen wird, die mir ihr Daseyn völlig zu danken haben, und die Sie bloß als die Frucht meiner Einbildungskraft betrachten können; und ich fange also bey dem heroisch-pantomimischen Ballette an, das ich den Nachttisch der Venus, oder die List des Liebesgottes, benannt habe.

Das Theater stellt einen reizenden Sallon vor; [...]

Amor, der den Eindruck bemerkt, nützet den Augenblick; er schießt seine Pfeile auf sie ab, und in einer allgemeinen Entree läßt er sie alle Leidenschaften mahlen, welche er einflößt. Ihre Unruhe wächst und nimmt immer zu, aus der Zärtlichkeit fallen sie in Eifersucht, aus dieser in Wuth, aus der Wuth in eine Mattigkeit, und zuletzt in die Unbeständigkeit, sie gehen mit einem Worte nach und nach durch alle die unterschiedlichen Empfindungen, wovon die Seele bewegt werden kann, und er ruft sie immer zu der Empfindung der Glückseligkeit zurück. Der versöhnte und über seinen Sieg zufriedene Gott, sucht sich von ihnen los zu machen; er entflieht, sie folgen ihm mit Emsigkeit; aber er entwischt, und verschwindet mit seiner Mutter und den Grazien; und die Nymphen haschen dem Vergnügen nach, welches ihnen entflieht.

Dieser Auftritt, mein Herr, verliert alles im Lesen; Sie sehen weder die Göttin, noch Amor, noch ihr Gefolge.« (Jean-Georges Noverre: *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette*. Aus d. Französ. übers. v. Johann Joachim Christoph Bode. Hamburg/Bremen 1769, S. 300–301 u. 303–304).

wenigen Attributen im zweiten Teil und die Vermittlung des Ineinanderfließens wechselnder Passionen durch rhythmisierende Semikola. Darüber hinaus bilden die Variation des Erzähltempos im Verhältnis von Rahmenerzählung und Ballettszene sowie ein Wechsel der Fokalisierung und die direkte Leseradressierung deutliche Markierungen für den Anfang und das Ende der geschilderten Szene.

Gekonnt unterbricht Noverre in seinen *Lettres sur la Danse* die Beschreibung des Balletts *Les Ruses de l'Amour* immer wieder durch eine Leseradressierung und metareflexive Passagen, welche die Unmöglichkeit einer Übertragung der affizierenden Wirkung des Balletts in das literarische Format betonen und somit die Aufmerksamkeit auf die Schreibweise lenken. In weiteren Unterbrechungen reflektiert er die gelungene Wirkung auf das Publikum anhand einzelner Komponenten seiner Choreografie oder begründet inszenatorische Entscheidungen wie jene, ohne Maske zu tanzen, um dem Publikum einen ungehinderten Blick auf innere Bewegungen, die über die Augen, die Mimik und die Körperhaltung vermittelt werden sollen, zu ermöglichen.⁴² Ein zumeist zusätzlich durch eine leere Fläche wie einen Absatz markierter Übergang bildet gleichsam den materiellen Rahmen der geschilderten ›Szene‹, die im oben genannten Beispiel als ekphrastischer Erinnerungsbericht und Teilsequenz der zuvor angekündigten Beschreibung seines choreografischen Œuvres angelegt ist. Die ›Szene‹ selbst generiert durch die Verbindung deskriptiver Passagen von statischen Momenten, der Darstellung räumlich-zeitlicher Situationen und der Präsentation von Figuren und deren Handlungen einen Funktionszusammenhang, der vermittelt der Imagination selbst im Text zwischen Bild und Prozess changiert und sich für die Analyse von Bewegung als zentral erweist.⁴³

5 Figur – Szene – Szenario: Kategorien einer literaturwissenschaftlichen Bewegungsanalyse

Literaturwissenschaftliche Bewegungsanalysen, die über eine Sammlung von Bewegungstermen hinausgehen möchten, können auf zumindest drei Analysekatoren zurückgreifen: die ›Figur‹, die ›Szene‹ und das ›Szenario‹, wodurch jeweils unterschiedliche Aspekte von Bewegung akzentuiert werden können. Während für die Beschreibung von Bewegungsmustern häufig die ›Figur‹ herangezogen wird, erscheint ein ›In-Bewegung-Setzen‹ oder ›Auflösen der Figur‹ nicht anders als szenisch verstehbar zu sein und als unerlässlich, wenn der dynamische Aspekt der Bewegung untersucht werden möchte. Mithilfe der ›Szene‹ können der räumliche und damit der visuelle Aspekt *des Schreibens von Bewegung* in den Vordergrund gerückt werden, wohingegen das ›Szenario‹ den zeitlichen Aspekt sowie den Ent-

⁴² Vgl. Noverre: *Lettres sur la danse* (Anm. 41), S. 417.

⁴³ Vgl. Christians: *Crux Scenica* (Anm. 24), S. 251.

wurfscharakter des literarischen Textes in Relation auf eine sich zukünftig ereignende Bewegung betont.

Aufgrund der Vielzahl an Elementen, die eine Bewegungsszene bilden können – angefangen bei den Figuren, Handlungen, psychophysischen Bewegungen in ihrer räumlich-zeitlichen Veränderung bis hin zu ihrer Verwobenheit mit dem ›Anderen‹, den statischen und stillen Komponenten –, verweist die ›Szene‹ immer auf ihre Poetik, die auf einem Arrangement gegensätzlicher, bisweilen komplementärer Elemente basiert. Zu ihren formalen Charakteristika zählen wiederum die relative Kürze und Überschaubarkeit, die mit Verweiskraft auf ein größeres Ganzes zu verstehen ist, die Geschlossenheit und Rahmung sowie eine von oppositionell gedachten Elementen geprägte Grundstruktur.

Als grundlegende hermeneutische Kategorie kann die ›Szene‹ für Bewegungsstudien der Moderne herangezogen werden, um Erkenntnisse über historische Bewegungs-, Emotions- und Darstellungskonzepte wie individuelle Schreibweisen und kulturell durch medientechnische Errungenschaften geformte Schreibpraktiken zu fassen. Die erkenntnisgenerierende Funktion der ›Szene‹ beruht dabei auf der variantenreichen Verbindung sprachlicher und auch grafischer Elemente, Affekte, Wahrnehmungen und Ideen. ›Szenen‹ erleichtern mittels Analogiebildungen Verstehensprozesse flüchtiger Ereignisse wie jener der (tänzerischen) Bewegung, indem sie einen Beobachtungsraum generieren, der Bewegung als Resultat von Selektion, Analyse und Anordnung spezifischer darzustellender Elemente präsentiert, deren Eigendynamik noch eine weitere Bewegung – jene der literarischen Gestaltung – generiert. Aufgrund ihrer formalen Abgrenzbarkeit bei gleichzeitiger Offenheit hinsichtlich der Gestaltung von Interpretationsanreizen erweist sich die ›Szene‹ als geeignete Kategorie, um das ›Veränderbare‹, ›Wandelbare‹ und ›Flüchtige‹ moderner ›Bewegungsszenarien‹ erklärbar, verstehbar und literaturwissenschaftlich analysierbar zu präsentieren.

I BEWEGUNG IN KUNST UND KULTUR

Bewegung, Mythologie der Moderne. Einige Überlegungen zu Theorien und Schreibpraktiken physischer und emotionaler Bewegung

Paul Valéry's remark »Nouvelle mythologie / les formes en mouvement / connaître c'est former« (1894) states the argument of the present article. Its intention is to highlight the importance of movement in modern arts and research studies. It observes the fascination which movement held for artists and scientists who were trying to comprehend the dynamics of physical and mental processes in creative work and to find appropriate forms for volatility and complexity in traditional and recent arts and media. The focal point of this article are the works of Charles Baudelaire, Hippolyte Taine and the futurist avantgarde, especially Umberto Boccioni, as well as physiological studies on the effects of huge cities, crowds, sports, acceleration, and aeroplanes (Angelo Mosso, William James). In this context, Valéry's poems, essays and notes appear as a crossover project and Valéry himself as a protagonist of the intense dialogue between the arts, media and sciences concerning movement as physical and mental phenomenon and stylistic challenge.

»Bewegungsszenarien in der Moderne« sind ein ergiebiges und längst nicht ausgeschöpftes Thema. Im Hinblick auf »Theorien und Schreibpraktiken physischer und emotionaler Bewegung« können sowohl an den Schnittpunkten 1800/2000 als auch im Verlauf der zwei Jahrhunderte zwischen 1800 und 2000 interessante Diskursverdichtungen und -entwicklungen beobachtet werden, die Auswirkungen hatten auf Schreib- und Gestaltungspraktiken.

Im ausgehenden 18. Jahrhundert und um die Jahrhundertwende 1800 verdichteten sich Theorien physischer und emotionaler Bewegung, die Schreib- und Gestaltungspraktiken zum Ausgangspunkt des Vergleichens von Schrift und bildnerischer Form nahmen. Dazu hier nur einige Vorüberlegungen vor dem Hintergrund der nachfolgenden Gedanken.

Der Kunst-Paragone des ausgehenden 18. Jahrhunderts konzentrierte sich auf die Adäquatheit von Darstellungen physischer und psychischer Bewegungen des »ganzen Menschen«, den die Anthropologie dieser Zeit in den Blick nahm. Lessings Laokoon-Betrachtungen zum Ausdruck des Schmerzes, ausgeführt in der Abhandlung *Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1786), bilden in diesem Zusammenhang einen Höhe- und Wendepunkt. Sie reagierten auf Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) als dem Programmtext eines deutsch-klassizistischen Antiken-

bildes mit dem Ideal der »edlen Einfalt und stillen Größe«¹. Bereits Lessing dynamisierte und dramatisierte dieses Ideal. Seit dem späteren 19. Jahrhundert wurde dieses weiter dekonstruiert, zunächst durch Nietzsches Gedanken zur griechischen Tragödie. Aby Warburgs anschließendes Konzept der ›Pathosformel‹ – die stilisierte Darstellung von Mimik und Gebärden der Gefühle und Emotionen – »entfesselte« die Antike² und bereicherte die Debatte um die Berücksichtigung der kulturellen Prägungen, die sich im Laufe der Zeit herausgebildet hatten und wiedererkennbare Muster des Ausdrucks physischer und emotionaler Bewegung und Erregung hervorbrachten. In der Pathosformel erkennt Hartmut Böhme die *eloquentia corporis*, die »zu Bildern [...] geronnenen Interferenzen zwischen Affektenergien und kulturellen Verarbeitungsmustern«³. Georges Didi-Huberman schließlich hat in *L'Image survivante*, mit besonderem Bezug auf Warburgs Studien zur italienischen Renaissance, die morphologischen und anthropologischen Resonanzen der dynamisierten Bewegungsszenarien ausgeführt und die Diskursgeschichte nachgezeichnet.⁴

Meine Forschungen und folglich auch mein Beitrag konzentrieren sich weitgehend auf das spätere 19. und frühere 20. Jahrhundert. Mit Blick auf mein Material aus Frankreich und Italien lässt sich festhalten, dass Bewegung in diesem Zeitraum als zentrales Konzept des »modernen Wirklichkeits-, Subjekt- und Kunstverständnisses« verstanden wird, so wie es für die Grazer Tagung und diesen daraus hervorgegangenen Band gedacht ist. Das Konzept lässt sich unter den drei folgenden Aspekten betrachten:

- 1 Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, <https://www.projekt-gutenberg.org/winckelm/nachahm/nachah11.html> (letzter Zugriff am 01.09.2020). Die vollständige Stelle lautet: »Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.«
- 2 Marcus Andrew Hurtig/Thomas Ketelsen/Moritz Aby/Ulrich Rehm: *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel*. Köln 2012 (Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 2011).
- 3 Hartmut Böhme: *Aby M. Warburg*. In: Axel Michaels (Hg.): *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*. München 1997, S. 133–156, hier S. 139.
- 4 Georges Didi-Huberman: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris 2002; siehe auch Marijana Erstić: *Bewegung aus dem Stillstand. Ein Faszinationsmuster der Moderne*. In: *Medienkomparatistik. Beiträge zur vergleichenden Medienwissenschaft* 1 (2019), S. 83–98.

1 Bewegung als poetische und künstlerische Herausforderung im 19. Jahrhundert

Zunächst handelt es sich um das Phänomen der Bewegung und um das Wirklichkeitsverständnis vor dem Hintergrund der Modernisierungsschübe im 19. Jahrhundert – Industrialisierung, Metropolisierung, Verdichtung, Infrastrukturen und Globalisierung –, unter deren Eindruck sich Bewegungsmuster veränderten, für die Hartmut Rosa die eingängige Formel der ›Beschleunigung‹ vorgetragen hat.⁵ Ein wichtiger Bezugspunkt für diesen Prozess sind Baudelaires Dichtung und Kunstkritik. Hier werden die Erfahrung der Großstadt als »bain de multitude« und die Erfahrung der Menge als »réservoir d'électricité« geschildert⁶, die physische Bewegungen verändern und zugleich Glieder und Nerven aufreizen. Das Form- und Kunstverständnis Baudelaires ist von einem energetischen Bild bestimmt, das auch 1863 im berühmten Text *Le Peintre de la vie moderne* aufscheint. Schon im kunstkritischen *Salon* von 1846, jedoch und vor allem mit den in den Zeitungen *Le Pays* und *Le Portefeuille* publizierten Artikeln zur ersten Pariser *Exposition universelle*, benannte er das Faszinationsmuster Bewegung als Inzitant großer Kunst und als Grundlage eines neuen Schönheitsbegriffs. Baudelaire rühmt im ersten Weltausstellungsartikel die Kunst Delacroix' als moderne Kunst, da sie den Schwung, die Dynamik, das Wogen der Menge, »la foule agissante«, »la vérité emphatique du geste« ins Bild setze.⁷ Wenngleich Menge, Gedränge⁸, Aufruhr und Massenspektakel bereits vor Baudelaire beeindruckend inszeniert wurden – z.B. 1831 in Victor Hugos *Notre-Dame de Paris* und 1840–42 in Alessandro Manzonis *Promessi sposi* –, gewinnt die Darstellung der Bewegung bei Baudelaire eine neue Intensität.

⁵ Hartmut Rosa: *Beschleunigung – Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Berlin 2005.

⁶ Charles Baudelaire: *Le Spleen de Paris XII. Les Foules*. In: ders.: *Œuvres complètes. Bd. 1*, hg. v. Claude Pichois. Paris 1975, S. 291–292.

⁷ Charles Baudelaire: *Exposition Universelle–1855–Beaux Arts*. In: ders.: *Œuvres complètes. Bd. 2*, hg. v. Claude Pichois. Paris 1976, S. 575–597, hier S. 592.

⁸ Hermann Doetsch/Cornelia Wild (Hg.): *Im Gedränge. Figuren der Menge*. Paderborn 2020.



Abb. 1: Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* (1830), Paris, Musée du Louvre.
Photo © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Fuzeau

Intensität kann generell gelten als Signatur der Bewegungsmuster, die Baudelaire beobachtet. Denn parallel zur Wahrnehmung der beschleunigten und verdichteten Bewegung in der Metropole Paris entdeckte er das Faszinosum bewegter Formen in der Kunst außereuropäischer und fernöstlicher Kulturen, die erstmals gemeinsam mit der europäischen Kunst in Paris ausgestellt wurde. Die Körper, deren Bewegung, Muskelspiel und Elastizität er 1855 auf Bildern ferner Weltgegenden sieht, würden, wie er schreibt, Winckelmann und die Vertreter des akademischen Kunstgeschmacks hochgradig verwundern und irritieren. Er nennt die Bewegungsmuster »bizarr« und ruft damit das wesentliche Kriterium seines eigenen Schönheitsbegriffs auf, der jene gemischte und nichtnormative Schönheit zuspitzt, die Victor Hugo 1827 in seinem *Préface de Cromwell*, dem Manifest der romantischen und modernen Kunst, postuliert hatte. Baudelaire erkannte das Bizarre außerdem in Texten Edgar Allen Poes, deren Übersetzer er war, und vor allem in der Erzählung *Ligeia*. Im Text zur Weltausstellung 1855 heißt es:

[...] que ferait, que dirait un Winckelmann moderne (nous en sommes pleins, la nation en regorge, les paresseux en raffolent), que dirait-il en face d'un produit chinois, produit étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense par sa couleur [...] ? [...] dans une contrée lointaine, [...] ces femmes et ces hommes dont les muscles ne vibrent pas suivant l'allure classique [...], dont la démarche n'est pas cadencée selon le rythme accoutumé [...], tout ce monde d'harmonies nouvelles [...], toute cette vitalité [...].⁹

⁹ Baudelaire: *Exposition Universelle* (Anm. 7), S. 576–577. Wenn nicht anders vermerkt, stammen alle Übersetzungen von W.H.: »[...]Was täte, was sagte ein moderner Winckelmann (wir haben genug davon, die Nation quillt davon über, die

2 Bewegung als Modus in Medien und Avantgarden

Sodann änderte sich mit der Reflexion auf veränderte Bewegungsformen und -prozesse auch das Subjektverständnis. Als Effekt der Wahrnehmung von Geschwindigkeit, Flüchtigkeit, Komplexität, Kontingenz und dadurch bedingte Zweifel an Sicherheiten und Wahrheiten wurden in den Künsten und in der Philosophie Phänomene wie Fragmentierung, innere Gedanken- und Bildströme, Überreizung und Dezentrierung des Subjekts (»Nervenkunst«, Philosophie des »Als Ob«) beobachtet. Die solcherart diagnostizierten Wirklichkeits- und Wahrnehmungsmuster führten zu Form- und Formaflösungsprozessen in den Künsten, deren Verfahren verstärkt durch neue Medien herausgefordert wurden. Die Erfindung von Fotografie, Chronofotografie und Film war im Fin de siècle und zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Anlass für einen neuen Wettstreit der Künste hinsichtlich verschiedener Möglichkeiten der Bewegungsdarstellung. Die offenbar bewegten Bilder der technischen Medien – deren Bewegtheit Henri Bergson freilich in Frage stellte – führten zunächst zu neuen Themen in der Malerei. Bereits Manet, Degas und sogar der erfolgreiche Salonmaler Meissonier überraschten das Publikum mit zahlreichen Bildern von Pferderennen, Reitern und Tänzerinnen. Besonders prägnant zeichnet sich der Wettstreit dann in den Historischen Avantgarden nach der Jahrhundertwende 1900 ab, vor allem im Futurismus. Die Beobachtung von Geschwindigkeit und Beschleunigung führte zu einer kultischen Überhöhung der avanciertesten Verkehrsmittel – Rennautos, Flugzeuge, Propeller –, wie sie die Ode *Al'Automobil* von Filippo Tommaso Marinetti, zuerst 1905 in der Zeitschrift *Poesia* veröffentlicht, am eindrucklichsten vermittelt. Im Rahmen des Futurismus bildeten sich zum anderen neue, auf Bewegung konzentrierte Verfahren in der bildenden Kunst heraus. So experimentierte Giacomo Balla mit seriellen Bewegungsfolgen, wie er sie in den Chronofotografien von Eadweard Muybridge und Étienne-Jules Marey sah, während Umberto Boccioni, vielleicht der interessanteste Künstler aus dem Umkreis des Futurismus, 1913 mit *Forme uniche della continuità nello spazio* die Skulptur dynamisierte und sich der Herausforderung stellte, nicht nur physische Bewegungsabläufe zu gestalten – wie 1913 auf dem Bild *Dinamismo di un ciclista* –, sondern auch die veränderten Wahrnehmungsmuster und kognitiven Prozesse selbst ins Bild zu setzen. Sein Gemälde *La strada entra nella casa* zeigt die Rückenansicht einer an einem Fenster stehenden Figur, auf die Lärm und Tumult der Straße in verzerrten Formen eindringen; die Serie *Stati d'animo* zeigt abstrakte Formen von Gehirnströmen, Knoten, Netzen und Figuren, von Gedanken und Bildern, die kommen

Faulen sind verrückt nach ihnen), was würde er sagen angesichts eines chinesischen Objekts, eines fremdartigen, bizarren Objekts, gewunden in seiner Form, intensiv in seiner Farbe [...]? [...] in einer fernen Weltgegend [...] diese Frauen und diese Männer, deren Muskeln nicht gemäß dem klassischen Stil vibrieren [...] deren Gang nicht nach dem gewohnten Rhythmus getaktet ist [...] diese ganze Welt neuer Harmonien [...] diese ganze Vitalität.«

und gehen, die bleiben oder sich verlieren. Damit ging Boccioni den surrealistischen Experimenten zur *écriture automatique* als jener neuen Schreibpraxis voraus, die vor allem in Bretons/Soupaults *Champs magnétiques* ihren Niederschlag gefunden hat.¹⁰



Abb. 2: Umberto Boccioni, *Stati d'animo – Quelli che restano* (1911), Mailand, Museo del Novecento. »Copyright Comune di Milano. Tutti i diritti riservati«, e il Credit Line Museo del Novecento Milano

3 Bewegung in wissenschaftlicher Reflexion und Praxis

Zuletzt lässt sich die Konzentration auf Bewegungsszenarien in den Naturwissenschaften beobachten. Während in den Künsten Formexperimente als Auseinandersetzung mit Bewegungsszenarien und neue Gestaltungspraktiken zu beobachten sind, ermöglichten neue Apparate zur Aufzeichnung von kardiologischen Rhythmen und zerebralen Erregungsimpulsen den Ärzten und Psychologen, Bewegung und Energie genauer und direkter zu studieren. Zu den experimentierfreudigen Wissenschaftlern gehörten der Pariser Erfinder und Wissenschaftshistoriker Étienne-Jules Marey und der Turiner Neurophysiologe Angelo Mosso, die beide seit den 1870er Jahren Apparate einsetzten, um Herz- und Gehirnaktivitäten ihrer

¹⁰ Walburga Hülk: *Bewegung, Gedächtnis, Intuition. Facetten eines Paragone im Umfeld des Mediumbruchs 1900*. In: *Pictogrammatica. Die visuelle Organisation der Sinne in den Medienavantgarden (1900–1938)*, hg. v. Inge Münz-Coenen/Justus Fetscher (*Bild und Schrift in Bewegung. Bd. 13.*, hg. v. Bernd Scheffel und Oliver Jahraus). Bielefeld 2006, S. 31–48; Marijana Erstić/Walburga Hülk: *Vom Erscheinen und Verschwindens der Gegenstände. Futuristische Visionen*. In: Schnell, Ralf/Stanitzek, Georg (Hg.): *Das Ephemere*. Bielefeld 2005, S. 43–62.

Probanden zu messen. Besonders interessant sind Mossos Aufzeichnungen der Zustände und Erregungen bei Furcht und Müdigkeit, beim Hören von Musik oder beim alpinen Sport. Die Kurven, die seine Apparate aufzeichneten, verglich er mit der Schönheit geschwungener Skispuren im Schnee.¹¹

Im Folgenden und ausgehend von diesen Vorüberlegungen, konzentriere ich mich auf zwei französische Autoren, die in der zweiten Hälfte des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts das Faszinationsmuster Bewegung in seiner formalen, ästhetischen und epistemologischen Dimension reflektiert haben. Beide Autoren, Hippolyte Taine und Paul Valéry, interessierten sich vor allem für Impulse, Prozesse und Formen des künstlerischen Schaffens, Valéry auch immer wieder in Gestalt von Selbstbeobachtungen der eigenen Kreativität, die sich, wie seine *Cahiers*, aber auch zahlreiche andere Texte zeigen, als Bruch, Stockung und *flow*, in der Spannung von Krise und Elan entfaltete.

Zunächst gehe ich einen Schritt/ein halbes Jahrhundert zurück und skizziere die Studien Hippolyte Taines über Bewegungsszenarien, innere Bilder und Kreativitätsprozesse.

4 Bewegung im Denken Hippolyte Taines

Hippolyte Taine (1828–1893), einer der ›*gros bonnets*‹, der ›großen Tiere‹ des Pariser Kulturbetriebs der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, ist den meisten allenfalls bekannt als Historiker, als Literaturkritiker der *Revue des Deux Mondes* und des *Journal des Débats*, als Autor der *Histoire de la littérature anglaise* (1864) und der *Histoire de la France contemporaine* (1875–1893), als konsekrierter Akteur des Kulturbetriebs, als *Immortel* der *Académie Française*. Wer nur die genannten Schriften von ihm liest, lernt ihn über seine Zeitgeschichte Frankreichs als konservativen Geschichtsschreiber (nach der Erfahrung der katastrophischen Pariser Kommune) und mit seiner Geschichte der englischen Literatur als Gedankenführer des Naturalismus (und Stichwortgeber von *race*, *milieu*, *moment*) kennen. Und erkennt dabei sein gewaltiges intellektuelles, kunstphilosophisches und kunstpsychologisches Potential, das er in zahlreichen Büchern zur Kunst Italiens und der Niederlande dargelegt hat. In Deutschland wurde Taine übrigens von Nietzsche entdeckt, der seine post-winckelmannschen Ansichten über die Kunst der Antike und seine Kunstbetrachtungen zu Renaissance und Manierismus teilte.

¹¹ Dazu vor allem Philipp Felsch: *Laborlandschaften. Physiologische Alpenreisen im 19. Jahrhundert*. Göttingen 2007; Walburga Hülk: *Inquietudini 1900. Epistemische und ästhetische Dynamiken einer italienischen Jahrhundertwende*. In: *Inquietudini. Gestalt, Funktion und Darstellung eines affektiven Musters in der italienischen Literatur*, hg. v. Rudolf Behrens/Rainer Stillers. Heidelberg 2010, S. 101–116; dies.: *Bewegung als Mythologie der Moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valéry*. Bielefeld 2012, S. 132–133. Mossos Kurvenbilder sind urheberrechtlich geschützt und können deshalb hier nicht gezeigt werden.

Und es war Stefan Zweig, der 1904 in Wien mit der Dissertation *Die Philosophie des Hippolyte Taine* promovierte und Taines hartnäckig gestellte Frage nach Kreativität und Genialität hervorhob, die nicht durch Studium und Fleiß, sondern durch eine »ursprüngliche eigentümliche Erregung« in Gang gesetzt werde.¹² Es verwundert nicht, dass der emphatische Autor der *Sternstunden der Menschheit* in Taine einen Wahlverwandten erkannte.

Taine reussierte im *Second Empire* der 1850er und 1860er Jahre: Als Literaturkritiker und Kunstphilosoph war er seit 1866 Professor der *Académie des Beaux-Arts* und hielt eine Antrittsvorlesung mit dem Titel *Philosophie de l'Art*. Er verfasste Schriften über die griechische Philosophie (*Les jeunes gens de Platon*) und die Kunst in den Niederlanden und vor allem in Italien.¹³ *Voyage en Italie* ist ein zweibändiges Reisetagebuch, das Le Corbusier, der sich als begeisterter Leser Taines bekannte, im Gepäck hatte, als er Italien bereiste und sich mit seinen architektonischen Projekten trug.¹⁴ Im Zusammenhang von »Bewegungsszenarien« besonders interessant sind die Betrachtungen zu Tintoretto in *Voyage en Italie*. Warum Tintoretto? Dazu Auszüge aus der Ekphrasis zu dem kolossalen Gemälde von 1548, *Il miracolo di San Marco che libera lo schiavo*:



Abb. 3: Tintoretto, *Il Miracolo di San Marco che libera lo schiavo* (1548), Venedig, © Gallerie dell'Accademia di Venezia, Archivio fotografico, »Ministero della Cultura«

¹² Vgl. in diesem Zusammenhang Hülk: *Bewegung* (Anm. 10), S. 98.

¹³ Zahlreiche seiner Texte sind in der jüngst erschienenen, von Paolo Tortonese besorgten zweibändigen Edition der *Essais de critique et d'histoire* nachzulesen, Paris 2020.

¹⁴ Niklas Maak: *Der Architekt am Strand. Le Corbusier und das Geheimnis der Seeschnecke*. München 2010.

Le saint arrive du haut du ciel la tête la première, précipité, suspendu en l'air pour sauver l'esclave du supplice, sa tête est dans l'ombre, ses pieds dans la lumière, son corps ramassé par un raccourci extraordinaire, plongé d'un élan avec l'impétuosité d'un aigle. Personne, sauf Rubens, n'a saisi à ce point l'instantané du mouvement, la fureur du vol, devant cette fougue et cette vérité, la figure classique semble figée, copiées d'après ces modèles d'académie dont on maintiendra les bras par des fillettes, on est emporté, on le suit jusqu'à la terre, où il n'est pas encore.¹⁵

Schwung, Elan, Feuer, Ungestüm – das sind die Erregungs- und Bewegungsmuster, die Taine auf den Gemälden Tintoretts entdeckt, und tatsächlich sah man selten so viele auffallende Gewänder, Emotionen, Menschenmassen, derart viele Vögel in der Luft oder den Engel der Verkündigung so fliegen wie bei ihm. Die Bewegung erfasst Körper und Geist, alles schwingt.

Noch interessanter für das Thema »Bewegungsszenarien« aber ist Taines zweibändige, höchst einflussreiche Studie *De l'Intelligence*, die zwischen 1866 und 1869 entstand und 1880 unter dem etwas irreführenden Titel *Über den Verstand* ins Deutsche übersetzt wurde. Denn Taine erforscht hier im Wesentlichen die Imagination. Die Studie wurde im Austausch mit Schriftstellern und Malern entwickelt, ihr Thema ist der kreative Prozess: Was spielt sich im Gehirn während des Schaffens ab? Was ist die Form innerer Bilder und Gedankenströme und wie werden sie übersetzt in Texte oder bildende Kunst?

Taine verbrachte, während er an *De l'Intelligence* arbeitete, die Sommer zusammen mit seiner Mutter im Wald von Fontainebleau, dort, wo die Maler der sog. Schule von Barbizon arbeiteten. Er suchte den Kontakt zu ihnen und befragte sie zu Impulsen, Ideen und Schaffensprozessen, gleichzeitig las er physiologische Schriften von Hermann von Helmholtz und Herbert Spencer. Sein Interesse galt der Subjektkonstituierung und dem Ursprung, der physischen Organisation und Bewegung der Imagination und der schöpferischen Energie. Diese verstand er als zentrale Funktion der Eigentümlichkeit eines jeden Menschen, die er bei Künstlern besonders ausgeprägt sah.

¹⁵ Hippolyte Taine: *Voyage en Italie. Bd. 2. Florence et Venise*. Paris 1866, S. 459. In der Übersetzung von Ernst Hardt: *Reise in Italien*. Köln 1967, S. 333, heißt es: »Der Heilige schwebt mit dem Kopf nach vorn stürmisch durch die Luft herab, um den Sklaven vor der Todesstrafe zu retten; sein Kopf ist im Schatten, seine Füße im Licht, sein durch eine außergewöhnliche Verkürzung zusammengedrückter Körper taucht mit dem furchtbaren Schwunge eines Adlers nieder. Niemand außer Rubens hat bis zu diesem Punkte das Augenblickliche der Bewegung, die Welt des Fluges erfaßt; vor diesem Feuer und dieser Wahrheit erscheinen die klassischen Gestalten starr und nach jenen Akademiemodellen kopiert, deren Arme man mit Fäden in die Höhe zieht; man wird fortgerissen und folgt ihm bis auf die Erde, die er noch nicht erreicht hat.« Vgl. Hülk: *Bewegung* (Anm. 10), S. 105–118; dies.: *L'élan de la créativité. Remarques sur la critique d'art de Taine*. In: *Hippolyte Taine et l'imagination*, hg. v. Marie Guthmüller/Walburga Hülk/Paolo Tortonese. *RZLG* (39/1–2), 2015, S. 1–152, hier S. 27–44.

[...] je ne trouve pour constituer mon être que mes événements et mes états, futurs, présents, passés. Ce qu'il y a d'effectif en moi, c'est leur série ou trame. Je suis donc une série d'événements et d'états successifs, sensations, images, idées, perceptions, souvenirs, prévisions, émotions, désirs, volitions, liés entre eux, provoqués par certains changements de mon corps et des autres corps.¹⁶

Taines Gedanken zur »trame« oder »série« innerer Szenarien lagen gleichsam in der Luft und beschäftigten wenig später experimentelle Psychologen und Philosophen, unter ihnen William James und Friedrich Nietzsche. Sie verstanden das Ich und seinen innersten Kern, die »imagination«, als Effekt einer dynamischen und rhythmischen Folge und Verbindung von Eindrücken und Ereignissen, Zuständen und Wirbeln. James sprach gar von einem inneren »Hexenkessel«.¹⁷ Das Subjekt als »Effekt«, das »Ich« als eine Folge innerer Ereignisse und Bilder – mir scheint, dass von diesen Ideen ein Weg hin zum Konzept des dezentrierten Subjekts vorgezeichnet ist.

Zur selben Zeit, während der Arbeit an *De l'Intelligence*, führte Taine einen Briefwechsel mit Flaubert über das Thema der »hallucination«. Beide kannten sich aus dem Pariser Literaturbetrieb, verkehrten in den gleichen Kreisen und trafen sich beim vierzehntägigen *Dîner Magny*, einem ritualisierten Abendessen im gleichnamigen Restaurant links der Seine, bei dem Literatur- und Kunsttendenzen verhandelt und nicht übel geklatscht wurde. Das *Dîner Magny* war ein wichtiges Netzwerk des Pariser Kulturlebens, Genaueres erfahren wir, obwohl die Gespräche der Abende vertraulich sein sollten, aus dem unterhaltsamen und geschwätzi-gen *Journal* der Brüder Goncourt. Taine also stellte Flaubert, der ihn zum Erscheinen von *Voyage en Italie* und seiner »Psychologie von Venedig«¹⁸ beglückwünscht hatte, im November 1866 folgende Fragen: 1. Verwechseln Sie die imaginierten Personen und Orte mit wirklichen Personen und Orten? 2. Gibt es deren

¹⁶ Hippolyte Taine: *De l'Intelligence. 2 Bände. Mit einer Einführung von Serge Nicolas und einer Studie von Théodule Ribot*. Paris 2005, hier: Bd. 2, S. 177. In der Übersetzung von Leonhard Siegfried/Hippolyte Taine: *Der Verstand*. Bonn 1880, S. 166: »[...] finde ich, um mein Wesen zu constituieren, nur meine zukünftigen, gegenwärtigen und vergangenen Ereignisse und Zustände. Was thatsächlich in mir ist, ist die Reihe und das Gewebe derselben, ich bin also eine Reihe von successiven Ereignissen und Zuständen, Wahrnehmungen, Bildern, Begriffen, Vorstellungen, Erinnerungen, Voraussichten, Gemüthsbewegungen, Begierden, Willensregungen, die unter sich verbunden sind, durch gewisse Veränderungen meines Körpers und der anderen hervorgerufen werden [...].« Vgl. Hülk: *Bewegung* (Anm. 10), S. 121–122.

¹⁷ William James: *Great Men, Great Thoughts, and the Environment*. In: *Atlantic Monthly*, Oktober 1880 (»a seeding caldron of ideas«), zit. in: E. Samuel Overman/Donald T. Campbell (Hg.): *Methodology and Epistemology for Social Science. Selected Papers*. Chicago 1888, S. 435. Paul Valéry übernimmt die Metapher in einem Text *La Crise de l'esprit* (1919).

¹⁸ Gustave Flaubert, Brief vom [5. ?] November 1866. In: ders.: *Correspondance* III, hg. v. Jean Bruneau. Paris 1991, S. 549.

automatische oder obsessionelle Wiederkehr, werden Sie von Ihnen visuell verfolgt? 3. Sind Ihre Erinnerungen visuell und enthalten sie, jenseits von Details, ein ganzes Bild? 4. Unterscheiden sich die Intuition und die Intensität der mentalen Bilder des Schriftstellers von den beruhigenden Halluzinationen beim Einschlafen?

Flaubert antwortete postwendend, und sein Brief vom 20. November enthält berühmt gewordene Wendungen:

Oui, toujours. [...]

Les personnages imaginaires m'affolent, me poursuivent, – ou plutôt, c'est moi qui est dans leur peau. Quand j'écrivais l'empoisonnement de Madame Bovary j'avais si bien le goût de l'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup [...].

La troisième question est plus difficile à résoudre. Je crois que généralement (et quoi qu'on en dise) le souvenir idéalise, c'est-à-dire choisit? Mais peut-être l'œil idéalise-t-il aussi? Observez notre étonnement devant une épreuve photographique. Ceci n'est jamais ça qu'on a vu.

L'intuition artistique ressemble en effet aux hallucinations hypnagogiques – par son caractère de fugacité –, ça vous passe devant les yeux, c'est alors qu'il faut se jeter dessus, avidement. [...] Dans l'hallucination proprement dite, il y a toujours terreur, on sent que votre personnalité vous échappe [...]. Dans la vision poétique, au contraire, il y a joie.¹⁹

Poetische Zustände, innere Szenarien und Bildfolgen, Erregungsmuster, Trance und deren Übersetzung in Text oder Bild. Die Fragen, über die Taine und Flaubert sich austauschten, beschäftigen auch den späten Roland Barthes. In den Vorlesungen *La Préparation du roman*, 1978–1980 (seinem Todesjahr) am *Collège de*

¹⁹ Gustave Flaubert, Brief vom [20. ?] November 1866. In: ders.: *Correspondance* III, hg. v. Jean Bruneau. Paris 1991, S. 561–563. Dt. Übers.: »Ja, immer. [...] Die eingebildeten Figuren und Orte machen mich verrückt, verfolgen mich, – oder, mehr noch, ich bin es, der in ihrer Haut steckt. Beim Schreiben der Vergiftung Emma Bovarys hatte ich so sehr den Geschmack von Arsen im Mund, dass ich selbst so sehr vergiftet war, dass ich mich zweimal übergeben musste [...]. Die dritte Frage ist schwieriger zu beantworten, ich glaube, dass (unabhängig von dem, was gesagt wird) die Erinnerung idealisiert, d.h. auswählt? Aber vielleicht idealisiert auch das Auge? Bedenken Sie unser Erstaunen vor einem fotografischen Abzug. Es ist nie das, was man gesehen hat. Die künstlerische Intuition ähnelt tatsächlich den hypnagogischen Halluzinationen, da sie ebenso flüchtig ist, – das vergeht vor Ihren Augen, man muss sich also gierig darauf stürzen [...]. In der Halluzination im eigentlichen Sinne aber ist immer ein Schrecken, man merkt, dass die Person sich auflöst. [...] In der poetischen Vision ist alles Freude.« Siehe im Zusammenhang auch den Brief vom [5.?] November 1866 (Anm. 18), S. 547–549; siehe dazu Hülk: *Bewegung* (Anm. 10), S. 119–120; vgl. auch die kritische Re-Lektüre des Briefwechsels: Sandra Janssen: *Quantité ou qualité? Le dialogue manqué entre Taine et Flaubert sur l'imagination*. In Guthmüller/Hülk/Tortonese: *Hippolyte Taine et l'imagination* (Anm. 15), S. 95–110.

France gehalten, veröffentlicht 2003, denkt er über die »Wiederkehr des Autors« nach. Rückblickend auf sein eigenes wirkmächtiges Konzept vom »Tod des Autors« und unter Berücksichtigung von Prousts *Contre Sainte-Beuve* – dem Text, der sich gegen die biographisch-psychologische Methode wandte –, beobachtet Barthes Schreibpraktiken, -szenarien und -rituale, Askesen und Ausschweifungen. Mit Bezug auf Flaubert, dem er zahlreiche Betrachtungen widmet, schreibt er, dass die Imagination den Platz der Gelehrsamkeit einnehme und das Feuer ein Stil sei: »l'imagination prend la place de l'érudition«, »le feu [...] est un style«²⁰. Und zitiert aus Flauberts Brief vom 19. Dezember 1868 an Ernest Feydeau. Darin beschreibt Flaubert sein Leben als wild und extravagant, und er spricht von einem Zustand der Ereignislosigkeit, der Leere und des absoluten Nichts, von einem Zustand der Latenz, der den Halluzinationen vorausgeht: »Je vis d'une façon farouche et extravagante, qui me plaît fort, sans un événement, un bruit. C'est le néant objectif, complet.«²¹

5 Bewegung als »neue Mythologie« – Paul Valéry

Ich komme nun noch kurz zu Paul Valéry, der Bewegung in seinem *Carnet inédit* (dit »Carnet de Londres«) als »Mythologie der Moderne« bezeichnete. Tatsächlich erscheint in seinen Dichtungen (beispielsweise in *Les Pas*, übersetzt von Rilke als *Deine Schritte*, 1922, oder auch in *La Jeune Parque*, 1917) und mehr noch in seinen kunsttheoretischen Reflexionen Bewegung als *Movens* von Natur und Kunst, als Inzitant der Einbildungskraft, der Emotionen und des Schönen sowie als Ausdruck des *élan vital*, der allem Leben und Schaffen zugrunde liegt. Mit Valéry sind wir mitten in den lebensphilosophischen Konzepten der Jahrhundertwende, in seinen Schriften, vor allem, aber nicht nur in den langjährig geführten *Cahiers*, zeigen sich die ästhetischen und kognitionstheoretischen Interessen eines Grenzgängers zwischen Dichtung, Kunst und Wissenschaften. In seinem *Carnet inédit* (dit »Carnet de Londres«) von 1894, das sich einer tiefen Schreib- und Schaffenskrise verdankt, und in der höchst raffinierten *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* (1894 und 1919) legt er ein Suchprogramm frei, das sich krisenbewusst, aber nicht ohne Hochmut, in das Erbe Leonardos einschreibt. Dessen Studien zum Wasser, zum Vogelflug, zu Wirbeln und Strudeln, zu Bewegung und momentaner Erstarrung inspirierten die Studien Valérys zum Tanz und zur Anmut (*L'Ame et la danse*, 1921. *Philosophie de la danse*, 1937. *Danse Degas*

²⁰ Roland Barthes: *La préparation du Roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978–1979 et 1979–1980)*, hg. v. Nathalie Léger. Paris 2003, S. 304.

²¹ Barthes: *La préparation* (Anm. 20), S. 318. Dt. Übers.: « Ich lebe auf eine unnahbare und extravagante Art, die mir außerordentlich gefällt, ohne ein Ereignis, ohne ein Geräusch. Das ist das objektive, vollkommene Nichts. »

Dessin, 1938), zur Bewegung der Elemente und zur schöpferischen Bewegung, die etwa zeitgleich Henri Bergson beschäftigte.²²

Valéry war ein Mann des Mittelmeeres. Der *cimetière marin*, dem er 1920 eines seiner berühmtesten Gedichte widmete und auf dem er begraben liegt, schaut hoch über seiner Geburtsstadt Sète auf das Meer hinaus. Wie später Le Corbusier, so sammelte auch Valéry, der ursprünglich Marineoffizier werden wollte, Strandgut und schrieb immer wieder über das Meer: über den anmutigen Tanz der »grandes méduses«, der großen Quallen, über die schroffen Formen von Klippen, über Höhlen, spiralförmige Meeresschnecken und bizarre oder gleichförmige Muscheln, deren Buckel, Stacheln, Furchen und Falten (»sillons [...], [...] saillies, [...] épines, [...] bossettes«)²³ von den Elementen und von der Zeit geformt wurden, von Wellen und Wogen, Wirbeln und Wind jener *longue durée*, die etwa zeitgleich Fernand Braudel in seiner großen Studie *La Méditerranée* erforschte. Valérys Essays und philosophische Studien über das Meer, unter ihnen *Mer, Mers, Marine, Marin, Regards sur la mer, L'idée fixe ou deux hommes à la mer* und besonders *L'Homme et la coquille* (1937), reflektieren die schöpferische Arbeit und die Morphologie der Natur: die vielfältigen Formen, die sich aus Bewegung und Erstarrung in der Zeit gebildet haben. Materie und Geist aber waren für Valéry nicht getrennt. Er ging davon aus, dass sie den gleichen Gesetzen unterliegen und beide einer Dynamik von Bewegung, Formbildung und Formaflösung folgen. Was für die Beschaffenheit, die Schönheit und Vielfalt der Natur gilt, findet sich wieder in Erkenntnisprozessen, in kreativer Arbeit und den Erfindungen der Pioniere.

*Nature, c'est-à-dire: la Produisante ou la Productrice. C'est à elle que nous donnons à produire tout ce que nous ne savons pas faire, et qui, pourtant, nous semble fait. Il est cependant certains cas particuliers où nous pouvons entrer en concurrence avec elle, et atteindre par nos propres voies ce qu'elle obtient à sa façon. Nous savons faire voler ou naviguer des corps pesants et construire quelques molécules organiques.*²⁴

²² Vgl. hierzu besonders: Gerhard Neumann: »Tourbillon«. *Wahrnehmungskrise und Poetologie bei Hofmannsthal und Valéry*. In: *Études Germaniques* 53 (1998), S. 397–424.

²³ Vgl. Hülk: *Bewegung* (Anm. 10), S. 174; dies.: *Paul Valéry, Carnet de Londres. Leonardo, Teste und die Dynamik von Gedächtnis und Kunst*. In: Kirsten Dickhaut/Stephanie Wodianka (Hg.): *Geschichte, Erinnerung und Ästhetik*. Tübingen 2010, S. 351–362.

²⁴ Paul Valéry: *L'Homme et la coquille*. In: ders.: *Œuvres Bd. 1*, hg. v. Jean Hytier. Paris 1957, S. 886–907, hier S. 897. In der Übersetzung von Ernst Hardt: *Der Mensch und die Muschel*. In Valéry: *Werke Bd. 4*. Frankfurt a.M. 1989, S. 169, heißt es: »Natur, das heißt, die Zeugende oder die Hervorbringende. Ihr überlassen wir hervorzubringen, was wir selbst nicht zu machen verstehen, was uns aber dennoch als gemacht erscheint. Es gibt indessen gewiss besondere Fälle, in denen wir mit ihr in Wettbewerb

Ausgehend von den *inspirations méditerranéennes* (so auch der Titel eines seiner Texte), arbeitete Valéry lebenslang an einem Programm zur Erfassung der schöpferischen Phantasie in der Spannung von Latenz, Gedankenblitz oder Epiphanie und kontinuierlicher Arbeit. Valéry spürte, in einer Lebenswissenschaft *avant la lettre*, der schöpferischen Phantasie im ›monströsen Gehirn‹ Leonardos nach und auch in Hamlets Schädelphantasie, die er zentral in *Cimetière marin* und 1919 in *La Crise de l'esprit* aufruft. Er sah diese schöpferische Phantasie materialisiert in Naturphänomenen, in der Bewegung und Plastizität von Tanzfiguren²⁵, in neuronalen Verknüpfungsprozessen und Netzen und in avancierten technischen Leistungen wie Rotoren, Flügelrädern und Propellern, deren Wirbel zeitgleich in der bildenden Kunst der Historischen Avantgarden – im Futurismus, bei Robert und Sonia Delaunay und Blaise Cendrars – formal reflektiert und gestaltet wurden.

Valérys immenses, zerklüftetes und geschmeidiges, unabgeschlossenes und aktuelles Werk ist durchzogen von dem Leitgedanken: »Nouvelle mythologie/les formes en mouvement/connaître c'est former«.²⁶ Seine Schriften sind für das Thema »Theorien und Schreibpraktiken physischer und emotionaler Bewegung« um 1900 äußerst erhellend, viele von ihnen können unter diesem Aspekt noch einmal neu entdeckt werden.

treten und auf den uns eigentümlichen Wegen erreichen können, was sie auf ihre Weise erreicht. Wir verstehen es, schwere Körper zum Fliegen oder zum Schwimmen zu bringen und einige organische Moleküle aufzubauen.«

²⁵ Valéry: *Degas Danse Dessin*. In: ders.: *Œuvres Bd. 2*, hg. v. Jean Hytier. Paris 1960, S. 1164–1240, hier S. 1171.

²⁶ Valéry: *1894. Carnet inédit dit Carnet de Londres*, hg. v. Florence de Lussy. Paris 2005, S. 14. Dt. Übers.: »Neue Mythologie/die Formen in Bewegung/erkennen heißt formen.«

Aposiopenen und Ellipsen. Symptomatische (Un)Bewegtheit in Dramen des Sturm und Drang und der Gegenwart

The article examines the rhetorical devices of aposiopesis (broken-off speech) and ellipsis (omission of words) in dramatic texts of the »Sturm und Drang« movement as well as in examples of 21st-century drama. The main focus is on what is spoken in the mode of »silent language«. The analysis of 18th-century dramatic texts (Lenz and Goethe) draws on the anthropological and poetological writings of the time, which show that the presence of the unspeakable in dramatic language is primarily a matter of the »excitation of the soul« (Herder). In contemporary drama, on the other hand, no generalisable function for the abruptness of speech or the effect of standing still can be determined; the lack of movement in these dramatic texts serves to highlight alienated human relationships (Thomas Arzt) and displays existential dissolutions of meaning (Ewald Palmetshofer).

1 Seelensprechbewegung

Das Phänomen der beredten Unsagbarkeit in den Blick zu nehmen wirft unweigerlich die Frage auf, worin denn eigentlich diese »Beredtheit« besteht, d.h. welche Prozesse jenseits der diskursiven Dimension zu vermuten sind, die die »Rhetorik« des nichtwörtlichen Mitteilens konstituieren. Denn wer verstummt, so Hart Nibbrig, entzieht sich der Situation nicht, die er mit anderen teilt: »Die Situation, in der geschwiegen wird, wo man Rede erwartet, fängt selbst zu reden an¹ – was nur eine andere Formulierung vom Nicht-nicht-kommunizieren-Können ist, das besonders im dramatischen/theatralischen Setting evident wird, in dem menschliche Kommunikation in einem spezifischen Rahmen ausgestellt ist. Die neue Seelensprache der Literatur des 18. Jahrhunderts, in der der vielsagende Abbruch der Sprachbewegung aus Gründen der Unsagbarkeit zu einem beliebten Darstellungsmuster wird, figuriert in den literaturgeschichtlichen Rubrizierungen durchwegs als Sprache der Bewegtheit, die in nachstehenden Ausführungen vornehmlich aus der Anthropologie der Zeit heraus nachgezeichnet wird. Die Wirkung jener psychopoetischen, d.h. Seele generierenden Rede ist gewissermaßen auch in heutiger Zeit noch unverbraucht, die seinerzeitigen Begründungen zielen spekulativerweise in eine durchaus nachvollziehbare Richtung; der Faktor Bewegtheit/Stillstand steht allerdings an, neu beleuchtet zu werden.

¹ Christiaan L. Hart Nibbrig: *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*. Frankfurt a.M. 1981, S. 41.

Die stumme Sprache, auf deren Aufzeichnung die literarische Avantgarde des 18. Jahrhunderts fokussiert, um in ihren Texten menschliche Natur – den aristotelischen Bios – entsprechend wiederzugeben, kann symptomatisch mit dem Paradox der eingefrorenen Bewegtheit gefasst werden. Sie tritt nämlich in Situationen in Erscheinung, in denen eine emotionale Energetik mit ihrem expressiven Impetus auf den Widerstand bzw. das Ungenügen der Sprache stößt. Eine solche Situation, die in Texten durch Aposiopesen markiert ist, bedeutet sprachliches Erstarren, um der Ausdrucksdynamik der »Intentionsbewegungen«² Raum zu geben. Diese sind leibliche Phänomene, die motivationale Potentiale (etwa mimisch) realisieren und so für andere Menschen kenntlich machen. Wenn die ihnen zugrunde liegenden »Bewegungsradikale«³ gehemmt sind, finden die Ausdrucksbewegungen dennoch, in rudimentärer Form, ihre (subsprachlichen) Expressionsweisen. In der literarischen Ausgestaltung solcher Abläufe wird sodann das Gesagte (gerade noch Sagbare) zur dünnen Extension des Nicht-Gesagten, derweil das Sagen im Schweigen kulminiert, zu dem die Rede hinleitet. Die Sprache stockt, der Leib spricht, dies wäre die Kurzformel für das Missverhältnis in dieser kommunikativen Bewegungskonstellation. Besonders in dessen dramatischer Ausgestelltheit gesellt sich zur leiblichen Expression eine hortative Übertragungsqualität, die auf ebenso leiblichen Mitvollzug drängt, ähnlich der rhythmischen Performanz bei Tanzdarbietungen. Um diese Prozesse zu benennen, sei Anleihe (mit Abwandlung) beim Begriff der »kinästhetische[n] Melodien«⁴ genommen, die dabei zum (Mit-)Klingen gebracht werden. Nicht nur am Rande bemerkt: Schon »Herder setzt motorische Nachahmung als zumindest eine wichtige Komponente des Prozesses [d. i. der Nachahmung] an.«⁵ Von zwei gegenläufigen Bewegungsdimensionen (verbales Innhalten – leibliche Bewegtheit) zu sprechen, rechtfertigt sich durchaus von der Erscheinungsform (bzw. der literarischen Präsentation) her. Sie scheinen aber auch, zumindest aus phänomenologischer Sicht, auf eine gewisse Weise tendenziell zu konvergieren, denn für Merleau-Ponty ist auch schon »das Wort Gebärde, und es trägt seinen Sinn in sich wie die Geste den ihren«⁶, es ist also eine Bewegungsweise. Aus dem Umstand, dass Kranke einen Text, den sie nicht verstehen, mit richtiger Betonung lesen können, folgert er, dass »Sprache und Worte [...] in sich eine Bedeutungsschicht [tragen], die [...] den Gedanken aber nicht so als begriffliche Aussage, sondern als Stil, als affektiven

² Zum Begriff vgl. Norbert Bischof: *Psychologie. Ein Grundkurs für Anspruchsvolle*. Stuttgart 2008, S. 344.

³ Zum Begriff: Ebd., S. 326.

⁴ Gregor Etzelmüller/Thomas Fuchs/Christian Tewes: *Verkörperung als Paradigma einer neuen Anthropologie. Einleitung*. In: dies. (Hg.): *Verkörperung – Eine neue interdisziplinäre Anthropologie*. Berlin/Boston 2017, S. 1–30, hier S. 7.

⁵ Georg Braungart: *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*. Tübingen 1995, S. 97.

⁶ Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung. Aus d. Franz. übers. u. eingeführt durch e. Vorrede v. Rudolf Boehm*. Berlin 1966, S. 217.

Wert, als existentielle Gebärde mitteilt.«⁷ Der begrifflichen Bedeutung liege eine existentielle zugrunde, die sich nicht in Erstere überträgt, aber sehr wohl im Prosodischen und Musikalischen sich andeutet. Diese implizite Sinndynamik ist fraglos das, worauf die Poetik der fortschrittlichen Schriftstellergeneration des 18. Jahrhunderts abhebt, die propositional nicht expliziert werden kann, auf deren wirkweises Vorhandensein aber durch Satzzeichen symptomatisch hingewiesen werden kann. Aposiopesen markieren die Ausdrucksnot und sind als Zeichen verbalen Innehaltens selbst kondensierter Ausdruck.

2 »Eine gewisse Erschütterung des Herzens, die Erregung der Seele«
(J. G. Herder)

»Die Literaturwissenschaftler sehen [...] die Satzzeichen häufig vor lauter Wörtern nicht«⁸, stellen Alexander Nebrig und Carlos Spoerhase mit einiger Plausibilität in ihrer *Stilistik der Interpunktion* fest. In Hinsicht auf die Schreibweise der Sturm-und-Drang-Generation hingegen findet dieser Aspekt länger schon (seit ca. 100 Jahren) aus gutem Grund zumindest einigermaßen Beachtung. Geht es doch in diesen Texten in nicht geringem Ausmaß um die Absicht, sprachlose Augenblicke, mithin Geschehen jenseits des Sprachlichen in Schrift zu bringen. Denn die Literatur dieser Kohorte ist grosso modo Gefühlsästhetik, sie versucht, Emotion lesbar zu machen und poetisch zu vermitteln. Die zentrale Wirkabsicht dieser Texte besteht in der Generierung emotionaler Bewegtheit. Solche »Erregung der Seele« soll Herder zufolge erreicht werden durch die Darstellung von »hundert Leidenschaften«, die »ineinander wirken können.«⁹ Dies bedeutet einen wesentlichen produktionsästhetischen Umschlag im 18. Jahrhundert, nämlich einen offensiv betriebenen Sprachwandel weg von einer rhetorisch-rational geprägten Dichtungskonzeption, wie sie Gottsched favorisiert und dogmatisiert, hin zu einer neuen Poesiesprache des Gemüts resp. des Herzens – um das Signalwort dieser Tendenz hier zu nennen. Als »bewegliche [d.h. bewegende] und hertzrührende Schreibart«¹⁰ bezeichnet der Vordenker dieses neuen literarischen Paradigmas, Johann Jacob Breitinger, den stilistischen Wandel von der muster- und regelverpflichteten, ethisch argumentierenden Poetik des Aufklärungsdramas hin zu einer radikal offenen und performativen Dichtung.

⁷ Ebd., S. 216.

⁸ Alexander Nebrig/Carlos Spoerhase: *Für eine Stilistik der Interpunktion*. In: dies (Hg.): *Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktion*. Bern u.a. 2012, S. 11–31, hier S. 13.

⁹ Zit. n.: Siegfried Melchinger: *Dramaturgie des Sturms und Drangs*. Gotha 1929, S. 101.

¹⁰ Johann Jacob Breitinger: *Critische Dichtkunst. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. M. e. Nachwort v. Wolfgang Bender. Bd. 2*. Stuttgart 1966, S. 353.

Hinter diesem Paradigmawechsel, den Gottfried Zeißig in seiner Dissertation von 1930 treffend mit der Formulierung »Die Ueberwindung der Rede [d.i. oratio] im Drama« fasst, steht eine sich in jener Zeit herausbildende psychogenetische bzw. anthropologische Konzeption, die, so etwa bei Herder, das Herz als Seelenorgan begreift bzw. generell seelisches Geschehen verleiblicht. Wenn Kant etwa in seinen Überlegungen zur »sinnlichen Lust« fragt, warum denn Schauspiele so »anlockend« seien, und die Frage dahingehend beantwortet, »[w]eil in allen [...] das Spiel einander widriger Affekten [...] dem Zuschauer Beförderung des Lebens ist, indem es ihn innerlich in Motion versetzt«¹¹, dann ist diese Motion unmetaphorisch als leiblicher Vorgang zu verstehen. Der Versuch, die Natur, eigentlich die innere Menschnatur, auch literarisch zu fassen, bringt eine ausgeprägte Rehabilitation des Sinnlichen und dessen Reichhaltigkeit mit sich. So machte etwa der Hallesche Philosoph Johann August Eberhard in seiner *Allgemeine[n] Theorie des Denkens und Empfindens* von 1776 gegen den dogmatischen Rationalismus nahezu freudianisch geltend, dass sich beim Empfinden eine größere Menge Partialvorstellungen zu einer Totalvorstellung amalgamieren, die sich nicht mehr differenzieren lassen und auf dunkle Art mitwirken.¹² Die dunklen Vorstellungen werden aber nicht mehr als epistemologisches Hindernis gesehen, sondern als unabdingbar für die Erkenntnis akzeptiert, und sie werden als Urgrund für ästhetische Reize auch zu einem Glücksversprechen. Und diese Glücksmöglichkeit hängt mit der integralen, anticartesianischen Konzeption des Menschen zusammen, so kann z. B. auch eine gelingende mathematische Wahrheitserkenntnis leibliches Entzücken auslösen, wie dies Moses Mendelssohn im zwölften seiner Briefe *Über die Empfindungen* höchst attraktiv schildert: »Welche Fülle der sinnlichen Lust muß sich alsdann aus seinem Gehirne auf den ganzen Körper ergießen! Seine Vorstellung wird alsdann aufhören deutlich zu sein, [...] das Spiel der Nerven«¹³ erfasst den ganzen Körper. Was Mendelssohn hier spekulativ auf der Basis damaliger, besonders auch für Herder bedeutsamer, Nerventheorie behauptet (mit Tonus und Faser als zentralen Komponenten einer frühen Art von Reizphysiologie¹⁴), ist in heutiges Verständnis wohl am ehesten mit Embodiment zu übersetzen, wonach es, so die einschlägigen Theoretiker von William James bis Thomas Fuchs, keine un-

¹¹ Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, hg., eingeleit. u. m. e. Personen- u. Sachregister vers. v. Karl Vorländer. Leipzig 1922, S. 156.

¹² Vgl. Gerda Haßler: *Johann August Eberhard (1739 – 1809). Ein streitbarer Geist an den Grenzen der Aufklärung*. Mit einer Auswahl von Texten Eberhards. Halle a. d. Saale 2000, S. 14.

¹³ Moses Mendelssohn: *Briefe über die Empfindungen*. In: ders.: *Schriften zur Philosophie, Ästhetik und Apologetik. Bd. 2: Schriften zur Psychologie, Ästhetik sowie zur Apologetik des Judentums*, hg. v. Moritz Brasch. Hildesheim 1968, S. 58.

¹⁴ Vgl. Heiko Christians: *Über den Schmerz. Eine Untersuchung von Gemeinplätzen*. Berlin 2015, S. 159–160.

körperliche Emotion gibt.¹⁵ Die Nervenbewegung funktioniert nach Mendelssohn systemisch: »Wird nun ein Glied [...] des menschlichen Körpers [...] sanft gereizt, so pflanzt sich die Wirkung davon bis auf die entferntesten Gliedmaßen fort«, und die Seele »wird einen behaglichen Zustand ihres treuen Gatten, ihres Körpers, gewahr werden, [...] sie wird eine dunkele Vorstellung von der Vollkommenheit ihres Körpers erlangen.«¹⁶ Wie plausibel die einzelnen Ansätze mit ihrer nachdrücklichen Körpermetaphorik auch sein mögen, sie scheinen, nicht ganz nebenbei bemerkt, alle in die gleiche Richtung zu zielen, nämlich hin auf eine spekulative Ganzheitsvorstellung, die die Zerrissenheit des Subjekts, von der besonders die Autoren des Sturm und Drang sprechen, auffangen soll. Nicht zufällig wird bei Herder und Schiller der Genius mit der Göttin Harmonia identifiziert, die der »unvergnügten Seele«¹⁷ Linderung bringen soll, eine Erwartung, die sich in Friedrich Stolbergs Emphase, die um die »Fülle des Herzens« kreist, wie folgt ausnimmt: »Die ganze Natur ist Harmonie.«¹⁸

- 3 »diese Illusion, diese Kraft, die Natur wie gegenwärtig in der Seele abzubilden« (Heinrich Wilhelm Gerstenberg)

Mit dem sich ab der Hälfte des 18. Jahrhunderts etablierenden Leiblichkeitsepistemem geht eine Art Sinnenrevolution einher, die mit ihrem Fokus auf dem personalen Erleben sukzessive literaturrelevant wird. Bevor in der Folge zur Sprache kommt, wie Sinnlichkeit zu einem führenden Textmoment wird bzw. das bewegend Seelische als erlebbare Größe literarischen Ausdruck erfährt, soll kontrastiv die literaturgeschichtlich vorgängige poetische Kodifizierung von Gefühlen illustriert werden, und zwar an Gottscheds Alexandrinerdrama *Sterbender Cato* von 1732:

Und darf ich meinen Sinn ganz kurz und deutlich fassen; / So nimm die Antwort an: Ich kann dich gar nicht hassen! [...] So war mein ganzer Haß aus Zärtlichkeit entsprungen: / Mein Herz hat dir zu gut auch wider dich gerungen. / Und kurz, mein Irrthum selbst verführte mich so gar, / Zur Feindschaft gegen das, was mir am liebsten war.¹⁹

¹⁵ Vgl. Etzel Müller/Fuchs/Tewes: *Verkörperung als Paradigma einer neuen Anthropologie* (Anm. 4), S. 8–9.

¹⁶ Mendelssohn: *Briefe über die Empfindungen* (Anm. 13), S. 52–53.

¹⁷ Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: *Genius: zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologie in der Goethezeit*. München 1978, S. 140–141.

¹⁸ Friedrich Leopold Graf zu Stolberg: *Über die Fülle des Herzens*. In: ders.: *Über die Fülle des Herzens. Frühe Prosa*, hg. v. Jürgen Behrens. Stuttgart 1970, S. 3–17, hier S. 14 u. 10.

¹⁹ Johann Christoph Gottsched: *Cato, ein Trauerspiel*. In: ders.: *Ausgewählte Werke. Bd. 2. Sämtliche Dramen*, hg. v. Joachim Birke. Berlin 1970, S. 23–114, hier S. 66–67.

Dies ist ein reflektierender Bericht über einen Gefühlszwiespalt, der von einer rational-souveränen Sprecherin (Arsene) zum Besten gegeben wird. Die sprechende Figur steht ihren Gefühlen mit rhetorischer Gewandtheit in einer vernünftig-einsichtigen Haltung gegenüber. Hingegen macht Breitinger bereits eine Sprache der Leidenschaft geltend, acht Jahre nach dem *Cato* und gut zwanzig Jahre, bevor sie noch literarische Realität wird. Sein Vorstoß geht deutlich in Richtung Vernatürlichung des Ausdrucks, wenn er die »hertzrührende Schreibart« charakterisiert, »als eine ungezwungene Nachahmung derjenigen [...] Art zu reden, welche die Natur einem jeden, der von einer Leidenschaft aufgebracht ist, selbst in den Mund leget.« Denn, so begründet er seine innovative Poetik, »die Leidenschaften haben demnach eine eigene Sprache und eine ganz besondere Art des Ausdrucks.« Eine solche Sprache der inneren Bewegtheit, die den »Schwung ihrer erhitzten [...] Vorstellungen [...] offenbaren« will, hat die Eigenschaft, dass sie sich »in der Einrichtung der Rede-Sätze [...] an kein grammatisches Gesetze, oder logicalische Ordnung, die ein gesetzteres Gemüthe erfordern, bindet.«²⁰ Dieses Programm einer adäquaten poetischen Darstellung von Gefühlsbewegungen bedeutet ein konsequentes Außerkraftsetzen der wohlgestalteten Rede zugunsten einer Nachbildung natürlichen Sprechens. Das Leitparadigma der Poetiken des 18. Jahrhunderts ist fraglos jenes der Natürlichkeit, das besonders in der Shakespeare-Rezeption zutage tritt. Goethes enthusiastische Exklamation: »Und ich rufe Natur! Natur! nichts so Natur als Schäkespears Menschen«²¹ kann als repräsentativ für die Epochenströmung genommen werden. Die je eigene Vision von Figurengestaltung wird am abzulehnenden Modell der klassizistischen und aufklärerischen Konzeption von Dramatis Personae geschärft: diese seien puppenhaft, und »der Puppe«, so Herder, »fehlt Geist, Leben, Natur, Wahrheit.«²² Darin gründet entsprechend die ethische Legitimation der neuen Art zu dichten, denn ohne Fokus auf Natur wäre die Literatur folglich schlichtweg unwahr.

Das oben angedeutete und erst von der Sturm und Drang-Dichtung erreichte poetische Ziel ist zweifellos die Vergegenwärtigung der Wirklichkeit des personalen Erlebens, also eine sprachzeichengestützte, präsentische Vermittlung zwischen der nur subjektiv zugänglichen Gefühlslage und deren intersubjektiv nachvollziehbaren Ausdrücklichkeit herzustellen.²³ Im sogenannten »Naturdrama« der

²⁰ Breitinger: *Critische Dichtkunst* (Anm. 10), S. 353–354.

²¹ Johann Wolfgang Goethe: *Zum Schäkespears Tag*. In: ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. 1.2. Der junge Goethe*, hg. v. Gerhard Sauder. München 1987, S. 411–414, hier S. 413.

²² Johann Gottfried Herder: *Von deutscher Art und Kunst*. In: *Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte, ausgew. v. Heinz Nicolai. Bd.1.* München 1971, S. 257–320, hier S. 307.

²³ Vgl. Robert Vellusig: *Si vis me flere ... revisited. Anthropologische und medienästhetische Reflexionen zur Geschichte eines Stilprogramms*. In: ders.: *Das Erlebnis und die Dichtung. Studien zur Anthropologie und Mediengeschichte des Erzählens*. Göttingen 2013, S. 161–185, hier S. 166.

Geniegeneration des 18. Jahrhunderts wird daher Gottfried Zeißig zufolge die »Sagung« wichtiger als die Rede. Unter diesem von Gundolf entlehnten Begriff subsummiert er das »Prozessuale des Sprachlichen«, also »Wortstellung, Satzbau [und] Tonfall«, die die mimische Bewegung begleiten, womit die »Lebendigkeit eines inneren Geschehens«²⁴ zum Ausdruck gelangt.

Bevor hier aber die spezifische Sprachdynamik als Pendant einer Affektbewegung ausführlicher in den Blick genommen wird, mag ein spezifischer Aspekt theatralischer Bewegungsbeschleunigung nachgezeichnet werden. Im Stück *Die Soldaten* (1776) von Jakob M.R. Lenz sind die vierte bis sechste Szene des vierten Aktes so kurz, dass sie nicht mehr als eine dreiviertel Druckseite in Anspruch nehmen. Gesprochen werden in den drei Auftritten insgesamt einundsechzig Worte, das sechste Bild kommt sogar mit bloß sechs geäußerten Worten aus, der Rest, siebzehn Worte, sind Regieanweisungen, die Aktion und Gebärde beschreiben, die im sogenannten Erlebnis- bzw. Naturdrama gegenüber dem vorgängigen rhetorischen Drama besonderen Stellenwert erlangen und mitunter wichtiger und signifikanter sind als die Figurenrede.

FÜNFTE SZENE. IN LILLE. Weseners Haus. *Der alte Wesener. Ein BEDIENTER der Gräfin.*

WESENER: Marie fortgelaufen –! Ich bin des Todes.
(*Läuft heraus. Der Bediente folgt ihm.*)²⁵

Diese nahezu blitzlichtartige Geschehenspräsentation macht die rasche Handlungsbewegung sichtbar, sie ist zusammen mit dem Nebentext kondensierte, in den Text eingeschriebene Theatralität im Verständnis von Roland Barthes. Diese ist demzufolge nämlich schlicht »le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit«, sie ist »cette sorte de perception œcuménique des artifices sensoriels, gestes, tons, distances [...]«. Der Passus, auf den es im Zusammenhang mit dem vorliegenden Drama indes besonders ankommt, ist folgender: »Naturellement, la théatralité doit être présente dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est une donnée de création [...]«²⁶, also in der Wirkintention. Die Hastigkeit der Gehbewegung des in

²⁴ Gottfried Zeißig: *Die Ueberwindung der Rede im Drama. (Vergleichende Untersuchung des dramatischen Sprachstils in der Tragödie Gottscheds, Lessings und der Stürmer und Dränger.)* Phil. Diss. Leipzig 1930, S. 89.

²⁵ Jakob Michael Reinhold Lenz: *Die Soldaten. Eine Komödie.* In: ders.: *Werke und Briefe in drei Bänden. Bd. 2. Dramen. Dramatische Fragmente. Übersetzungen Shakespeares*, hg. v. Sigrid Damm. Frankfurt a.M. 1992, S. 191–246, hier S. 236.

²⁶ Roland Barthes: *Le théâtre de Baudelaire.* In: ders.: *Essais critiques* 1964. http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes_essais_critiques_fr.htm#03 (letzter Zugriff am 11.09.2020): »Theater minus Text, eine Dichte der Zeichen und Gefühle, die sich auf der Bühne von der schriftlichen Vorlage aus entfaltet [...] ganzheitliche Wahrnehmung der sinnlichen Kunstgriffe, der Gesten, Töne, Abstände. [...] Natürlich muss

Bedrängnis geratenen Desportes, das Herauslaufen von Wesener, die bleiche und verwilderte Erscheinung des Rache planenden Stolzius, die auf gesteigerte innere Unruhe verweist, all das sind Rezeptionsvorgaben, die im imaginativen Nachvollzug die Theatralität realisieren und die Lebensechtheit, d.h. die »Natürlichkeit« der Figuren ausmachen. Solche Stellen illustrieren, dass es im Stück nicht primär um eine Redeführung geht, die der Gedankenentwicklung dient, sondern dass gleichsam eine Performanzpriorität vorherrscht, ergo die affektive Wirkung im Vordergrund steht. Der emotionale Effekt entsteht hier durch Zurschaustellung von motorischer Bewegung und Andeutung von endothymer Bewegtheit – Emotion wird als Appell nachvollziehbar, als innere Bewegung, die (sprachlich) nicht ausagiert werden kann. Eine solche Art rezeptiver Wirkung hat etwa Johannes Volkelt in seinem *System der Ästhetik* – mit starkem Bezug auf Herder – leibtheoretisch begründet. Er führt zum sogenannten »Phantasiesehen« aus, dass »zum Sinnlichwerden des dichterischen Inhalts wesentlich auch Bewegungsempfindungen beitragen.« Denn: »Die lebhaft vorgestellte, mit einer Stimmung ausgefüllte Bewegungsempfindung tritt für das Bewußtsein des dichterisch Genießenden in die Rolle der Phantasieempfindung; sie wird als Phantasieleib der Stimmung gefühlt.«²⁷ Das Respondierende des Rezipienten auf die performativen Vorgaben, seine demgemäße Resonanz, ließe sich im Weiteren mit Volkelt folgenderweise verstehen: »Die lebhaft vorgestellte Bewegungsempfindung hat für unser ästhetisches Gefühl dieselbe Stellung zu der mit ihr verschmolzenen Stimmung wie das innerlich Gesehene und Gehörte: sie hebt diese aus ihrer reinen Innerlichkeit heraus, gibt ihr Gestalt und Sinnlichkeit.«²⁸ Die Exklamation Weseners, »Ich bin des Todes« wird als dadurch motiviert verständlich, dass er wohl augenblickshaft seinen eigenen Untergang spürt, zumindest den als Vater, da er mit seinem Verhalten dazu beigetragen hat, dass seine Tochter sittlich gefallen, d.h. Soldatenhure geworden ist und wohl wegen der Schande ins erahnbare Elend gelaufen ist. Aktion und Gebärde steigern die Sagung bzw. umgekehrt. Die eigentliche Gemütsbewegung kann nicht verbal ausgedrückt werden, sie kann nur gezeigt werden, und dies auch nur, um mit Zeißig zu formulieren, mittels eines »symptomatischen Erlebnisausdrucks«, »dessen reinsten Form [...] das Schweigen ist«²⁹, das hier – im Schriftbild ein Gedankenstrich – die Form der Aposiopese annimmt. Die Schreibweise von Emotion bringt, so Andrea Polaschegg, im 18. Jahrhundert einen »wahren Satzzeichenboom [...], allem voran des Gedankenstrichs und des Ausrufungszeichens« hervor, die gleichsam als zeittypische Emoticons angesehen werden

Theatralität bereits im ersten geschriebenen Keim eines Werkes vorhanden sein, sie ist in seinem Schaffensprozess begründet«. (übersetzt von G.H.).

²⁷ Johannes Volkelt: *System der Ästhetik*. Bd. I, zweite stark veränd. Aufl., München 1927, S. 348.

²⁸ Ebd.

²⁹ Zeißig: *Ueberwindung der Rede* (Anm. 24), S. 87.

könnten.³⁰ Die Ausdruckssprache der affektiven Bewegtheit, die Exklamation zweier, von der Sicht logischer Konsekution her gesehen, völlig widersinniger Satzketten, öffnet an der Stelle des Redebruchs einen Raum, der von der Imagination resp. Emotion des Lesers gefüllt zu werden verlangt. »Das Aufschlussreiche«, so Zeißig, »liegt nicht in, sondern zwischen den Sätzen«³¹, in diesem Fall in den Satzzeichen. Das zur Aposiopese hinzugefügte Rufzeichen ist sodann eine Steigerung eines Ausdrucksgeschehens, das Polaschegg, ausgehend von Johann Christoph Adelung, wie folgt beschreibt: Das Ausrufezeichen sei das »visuelle[] Analogon eines virtuellen Tons, der seinerseits indexikalisch einen selbst nicht wahrnehmbaren [...] Affekt anzeigt, welcher somit nicht allein zum eigentlichen Signifikat, sondern sogar zur Ursache der ganzen semiotischen Kette wird und [...] im Ausrufungszeichen [...] *sich ausdrückt*.«³² Damit ist wohl höchst treffend jenes Verhältnis auf den Punkt gebracht, das Zeißig mit seiner Formulierung der symptomatischen Expression gemeint hat. Im Rahmen der Dramensprache ist die Aposiopese dann wohl als Ruptur, als bezeichnender Redestillstand zu verstehen, als Moment der Nicht-Bewegung und gleichzeitig als einer der höchsten Bewegtheit. Und sie übernimmt tendenziell auch die Funktion einer Regieanweisung, nämlich jener, dieses augenblickshafte Innehalten bei der Aufführung zu realisieren. Die Auslassung indiziert auch, dass die emotionale Bewegung nicht (im vollen Umfang) ausagiert werden kann, sondern im gespannten Augenblick verharrt und sich somit durch Übertragung im Rezipienten fortsetzt. Solcherart Transfervorgänge werden im 18. Jahrhundert noch weitgehend medizinisch im Sinne von Ansteckung bzw. als magische Dynamik³³ verstanden und beschäftigen nachhaltig auch spätere Gefühlstheorien, wie jene von Johannes Volkelt: Die »Einempfindung«, so Volkelt, »führt von der gesehenen Gebärde zu den ähnlichen Gesichtsvorstellungsdispositionen und hiermit [qua Bewegungsempfindungen] zu dem einzufühlenden Affekt«³⁴ – ein Vorgang, der für die intendierte Illusionsbildung unabdingbar ist. Denn für das Naturdrama besteht die »dramatische [...] Illusion im Fühlbar-Machen ganzer Situationen des inneren Lebens«³⁵, was wiederum den Anforderungen einer literarischen Anthropologie der Natürlichkeit entspricht. Diese Natürlichkeit baut wesentlich darauf, dass, mit Herder zu sprechen, der

³⁰ Andrea Polaschegg: *Ausdruckskunst! Satzzeichen als Indizien des Affekts in Ode und Briefroman des 18. Jahrhunderts*. In: Nebrig/Spoerhase (Hg.): *Die Poesie der Zeichensetzung* (Anm. 8), S. 157–182, hier S. 160.

³¹ Zeißig: *Ueberwindung der Rede* (Anm. 24), S. 99.

³² Polaschegg: *Ausdruckskunst!* (Anm. 30), S. 167.

³³ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Theater als »Emotionsmaschine«*. *Zur Aufführung von Gefühlen*. In: Clemens Risi/Jens Roselt (Hg.): *Koordinaten der Leidenschaft. Kulturelle Aufführungen von Gefühlen*. Berlin: 2009, S. 22–50, hier S. 32–33.

³⁴ Volkelt: *System der Ästhetik* (Anm. 27), S. 188.

³⁵ Zeißig: *Ueberwindung der Rede* (Anm. 24), S. 104.

»Körper als fühlbar gewordene Seele«³⁶ ins Spiel kommt, also Regungen der Seele über den Körper manifest werden. Und der Körper spricht in diesem Humanverständnis Wahrheit. In gewisser Weise nimmt Herder hier Aspekte der Leibtheorie von Merleau-Ponty vorweg, der sich ja wiederholt auf Herder bezieht, nämlich: »Mein Leib ist der Ort des Phänomens des Ausdrucks«, »Nicht mit [...] Gedanken kommuniziere ich zuerst [wie im Alexandrinerdrama], sondern mit einem sprechenden Subjekt, mit dessen bestimmter [nämlich leiblicher] Weise zu sein«; eine Übernahme von dessen Intention sei keine Leistung des Denkens, sondern eine »synchrone Modulation«³⁷ der eigenen Existenz. Die im Drama gezeigten Ausdrucksbewegungen können auch darum ihre performative Kraft entfalten, weil sie ein Gespanntheitsmoment mit spezifischem Potential einfangen, verstanden im Sinne des kanadischen Philosophen Brian Massumi: »Ein Affekt ist einfach eine Körperbewegung, die vom Standpunkt ihres Potentials betrachtet wird – von ihrer Kapazität zum Sein oder besser zur Ausführung zu kommen.«³⁸ Ein Schreiben sodann, das sich am Affekt ausrichtet, rücke die Dimension der »Vorartikulation« in den Vordergrund, die »mit der Artikulation im Mehr-Als der Ausdrückbarkeit der Sprache«³⁹ verschmilzt. Die aposiopetisch evozierte Ahnung der Vorhandenheit bzw. des Mitschwingens des Vorartikulatorischen macht zumindest einen Gutteil der Suggestion von Seelen- und Wahrheitstiefe der Sturm und Drang-Stücke aus.

Das Drama des 18. Jahrhunderts entdeckt und prozessiert die »Anmutungsqualitäten der Rede«⁴⁰ und setzt dazu stark auf die Übernahme der in der Gebärde realisierten Intention. Die Funktion der Aposiopese als Möglichkeit, in Form der Schrift solche Interaktionsnähe zu simulieren, tritt auch in folgendem Textbeispiel deutlich hervor. Auf der Suche nach seiner Tochter trifft Wesener auf eine am Wegrand bettelnde Frau, die sukzessive als Mariane erkenntlich wird:

WESENER: Wohnt Ihr Vater nicht etwan in Lille – *Beim letzten Wort fällt sie ihm um den Hals.*

WESENER: *schreit laut:* Ach meine Tochter!

MARIANE: Mein Vater! *Beide wälzen sich halbtot auf der Erde. Eine Menge Leute versammeln sich um sie, und tragen sie fort.*⁴¹

³⁶ Johann Gottfried Herder: *Plastik*. In: ders.: *Werke. Bd. II. Herder und die Anthropologie der Aufklärung*, hg. v. Wolfgang Pross. München/Wien 1987, S. 401–542, hier S. 450.

³⁷ Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung* (Anm. 6), S. 274–275 u. 218.

³⁸ Brian Massumi: *Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*. Berlin 2010, S. 31.

³⁹ Ebd., S. 9.

⁴⁰ Vellusig: *Si vis me flere*, (Anm. 23), S. 177.

⁴¹ Lenz: *Die Soldaten* (Anm. 25), S. 245.

In dem Gedankenstrich verdichten sich die bisherige Angst Weseners, sie könnte sich ertränkt haben, die Verzweiflung sowie die Hoffnungsspannung, die in diesem Moment in Erleichterung kippt. Die Lösung der Spannung, die Bewegung der kathartischen Affektabfuhr, drückt sich in der unmittelbar folgenden Interjektion »Ach« aus. Um die drei Worte als heftige Exklamation deutlich zu machen, wird diese durch ein Ausrufezeichen endmarkiert. Interjektionen, so Zeißig, seien, in ihrer Eigenschaft als Äußerungen unreflektierter Seelenbewegungen, ihrem Wesen nach nicht von der Gebärde zu unterscheiden. Sie offenbaren »ihren Sinn erst in der Art und Weise ihres Hervorgestoßen-Werdens [...] in der begleitenden mimischen Bewegung.«⁴² Denn wie im schon nahezu zum Bonmot geronnenen Pentameter von Schiller »*Spricht die Seele, so spricht ach! schon die Seele nicht mehr*« anschaulich wird, kann die Seele gar nicht sprechen, zumindest nicht im Sprachmodus, sondern sich nur symptomatisch, d.h. mimisch, gestisch usw. äußern. Sie spricht lediglich in der Gebärde des »Ach«. Solcher Präsentationsgestus ist spätestens seit Klopstock poetischer Konsens, der in seinen Reflexionen über die (Un)Sagbarkeit von »Empfindungen, für welche die Sprache keine Worte hat« feststellt: »Überhaupt wandelt das Wortlose in einem guten Gedicht umher, wie in Homers Schlachten die nur von wenigen gesehenen Götter.«⁴³

4 »In dem Augenblicke, da sie mich rasen macht« (Goethe)

Das herumgeisternde Wortlose ist auch tragende Komponente in einem Brief des jungen Goethe an seinen Freund Behrisch, eine Erzählung, die in den spannenden Passagen dramatischer Monolog ist – in einem Eifersuchtsdrama. Das Medium Brief hat im 18. Jahrhundert teil an einem umfangreichen Wandel der Erlebniskultur mit veränderten Ausdrucksbedürfnissen, die literaturrelevant werden. Auf die enge Verbindung zwischen Romanen in Briefen und der dramatischen Literatur in Hinsicht auf konkrete Intertexte und besonders auf die Stoffgeschichte – allem voran jene des bürgerlichen Trauerspiels – hat Andrea Polaschegg ausführlich hingewiesen.⁴⁴ Über den Darstellungsmodus des dissimulierten Anfangs, dem Polascheggs Interesse gilt, hinaus, sind auch die Ähnlichkeiten im Modus der Erlebnispräsentation – und dabei des Nichtgesagten – auffallend: Goethe hat seine Geliebte Kätchen Schönkopf mit einem Anderen im Theater gesehen und wähnt sich hintergangen. Diese Ahnung erbot ihn mächtig, und in diesem (vorgeblichen) Furor schreibt er den Brief, in dem er die Situation wie folgt darstellt:

⁴² Zeißig: *Ueberwindung der Rede* (Anm. 24), S. 89.

⁴³ Friedrich Gottlieb Klopstock: *Ästhetische Schriften*. In: ders.: *Werke in einem Band*, hg. v. Karl August Schleiden. München/Wien 1969, S. 981–1054, hier S. 1037.

⁴⁴ Vgl. Andrea Polaschegg: *Der unterschlagene Anfang des dramatischen Modus. Doppelte dissimulatio in Briefromanen und im bürgerlichen Trauerspiel*. In: Claude Haas/Andrea Polaschegg (Hg.): *Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspoetik*. Freiburg 2012, S. 189–2213, hier S. 194.

Wie? sollte sie mit denen in der Comödie seyn. Mit *denen!* Das schüttelte mich! Ich muß es wissen. – Ich kleide mich an, und renne wie ein Toller nach der Comödie. Ich nehme ein Billiet auf die Gallerie. Ich bin oben. Ha! ein neuer Streich. Meine Augen sind schwach, und reichen nicht biß in die Logen. Ich dachte rasend zu werden, wollte nach Hause laufen, mein Glas zu holen. Ein schlechter Kerl, der neben mir stand riß mich aus der Verwirrung, ich sah daß er zwey hatte, ich bat ihn auf das höflichste, mir ein's zu borgen, er taht's. Ich sah hinunter, und fand ihre Loge – Oh Behrisch –. Ich fand ihre Loge. Sie saß an der Ecke, neben ihr ein kleines Mädgen, Gott weiß wer, dann [der Bruder] Peter, dann die Mutter. – Nun aber! Hinter ihrem Stuhl Herr Ryden, in einer sehr zärtlichen Stellung. Ha! Dencke mich! Dencke mich! auf der Gallerie! mit einem Fernglaß –, das sehend! Verflucht!⁴⁵

Goethe macht den Leser (Behrisch) zum Zeugen seiner Eifersucht und versucht dies unter Herstellung größtmöglicher Unmittelbarkeit, indem er zwei Gegenwarten ineinanderfließen lässt, nämlich die des Erlebens und die des Schreibens. Zehn Rufzeichen, teils mit Gedankenstrichen markierte Aposiopesen, elliptische Elemente und Interjektionen prägen diese Passage, und zumindest die Hälfte des Textes weist eine reichlich zerhackte Syntax mit deutlichen Gedankensprüngen auf. Die Löcher der Satzlogik werden mit symptomatischen Emotionssignalen gefüllt, auffällig etwa die Aposiopese nach »und fand ihre Loge«: die ihn überwältigende Emotion ist unsagbar. Das Satzzeichen, gleichsam eine Fermate, lässt Raum für den Leser, sich diesen Affektcocktail vorzustellen. Die starke innere Bewegtheit korrespondiert mit intensivierter Körperkinetik: geschüttelt werden, rennen, nach oben gelangen, laufen, rausreißen. Wie in der untenstehenden *Werther*-Passage ist ein »kategoriale[r] Unterschied zwischen dem satzzeichengestützten Schreibmodus des Affekts und dem des Erzählens«⁴⁶ zu bemerken. Goethe führt Behrisch seine Aufgewühltheit in einer Art Teichoskopie auf einer imaginären Bühne vor, muss aber alles, was dieser nicht sehen kann, narrativ in nachvollziehbaren Sätzen einbringen, um die Situation für »sprechende«, ergreifende Affektäußerung aufzubereiten. Dieser Doppeltheit des Darstellungsmodus, die indiziert, dass es sich um eine sekundäre Unmittelbarkeit handelt, entspricht teils auch der Tempuswechsel. Für den emotionsdichten Moment des Ansigtigwerdens von Herrn Ryden fehlt das Verbum überhaupt. Eine adäquate Rezeptionsweise ist in Anbetracht dieses satzstrukturellen Gewirrs angehalten, die Aufmerksamkeit vom propositionalen Gehalt auf die Textgestalt zu verlagern. Der »Unterschied zwischen dem satzzeichengestützten Schreibmodus des Affekts«⁴⁷ und den narrativen Aussagen ist auch im *Werther* markant. *Werther* erzählt im epischen Präteritum die Situation, in der Lotte beim Klavierspiel singt und er den unbändigen Wunsch

⁴⁵ Johann Wolfgang v. Goethe: *An Behrisch, Leipzig 10.11.1767*. In: *Der junge Goethe. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Schriften bis 1775. Bd. 1*, hg. v. Karl Eibl, Fotis Jannidis u. Marianne Willems. Frankfurt a.M./Leipzig 1998, S. 612–617, hier S. 614.

⁴⁶ Polaschegg: *Ausdruckskunst!* (Anm. 30), S. 173.

⁴⁷ Ebd.

fühlt, sie zu küssen (man beachte, dass in der Erstfassung nach »Lippen« noch ein Komma anstatt des Rufzeichens steht, wobei Letzteres zweifellos eine emphatischere Akzentuierung und eine deutlichere Pause signalisiert):

Ich widerstand nicht länger, neigte mich und schwur: nie will ich es wagen einen Kuß euch aufzudrücken, Lippen! auf denen die Geister des Himmels schweben – Und doch – ich will – Ha! siehst du, das steht wie eine Scheidewand vor meiner Seele – diese Seligkeit – und dann untergegangen diese Sünde abzubüßen – Sünde?⁴⁸

Das dringende Begehren, der Zwiespalt, die Versuchung, die Strafe und die Infragestellung der Sünde sind in ein paar Satzketzen, sechs Gedankenstrichen und ein paar Ellipsen komprimiert. Allein um die letzte Ellipse aufzulösen, bedürfte es zumindest eines ganzen Fragesatzes, etwa jenes von Zarah Leander »Kann denn Liebe Sünde sein?« Was man nicht erzählen kann, das will aposiopetisch, elliptisch angezeigt oder wie immer auch gestammelt werden, und dies, Herder zufolge, aufgrund einer modernen Unfähigkeit, die er im Vergleich mit Homer herausstellt:

Göttlicher Alter, nur du sahest Geister, und konntest Leidenschaften körperlich schildern: wir sehen sie nicht mehr: wir gaukeln [...] jetzt spricht nicht mehr der Geist, wie er vor deinen Augen sprach, aus mächtigen Geberden ist er in stille [...] Gesichtszüge geflohen, wo er – statt sich auszureden – stammelt und schweigt. [...] wie mußte diese lebendige Interpunktion der Sprache, Einschnitt, Modulation und Nachdruck geben!⁴⁹

So leben die körperlichen Leidenschaften im 18. Jahrhundert zumindest als Interpunktion fort, als Unterbrechung der Sprachbewegung. Was Herder hier ausführt, ist im Übrigen die Vollendung des im 18. Jhd. erfolgten Übergangs von der Affektenlehre – der Affekt wird »als von außen kommend gedacht« – zur Gefühlslehre: Gefühle werden als »etwas Inneres konzipiert«, das sich ausdrückt⁵⁰, also DIE Basis für die Konzeption des Subjekts und für das psychologische Drama.

⁴⁸ Johann Wolfgang v. Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers. Leiden des jungen Werthers. Paralleldruck der Fassungen von 1774 und 1787*. In: ders.: *Sämtliche Werke. FA Bd. 8. Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, hg. v. Waltraud Wiethölter. Frankfurt a.M. 1994, S. 10–267, hier S. 185.

⁴⁹ Johann Gottfried Herder: *Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente*. In: ders.: *Werke. Bd. I. Herder und der Sturm und Drang 1764–1774*, hg. v. Wolfgang Pross. München/Wien 1984, S. 63–354, hier S. 160–161.

⁵⁰ Fischer-Lichte: *Theater als »Emotionsmaschine«* (Anm. 33), S. 28.

5 »Das System geht auseinander« (Thomas Arzt)

Auf die Frage, was die Figuren bzw. das Geschehen im a-psychologischen Drama der Gegenwart bewegt, in dem das Subjekt nicht konstituiert, sondern vorwiegend als dezentriert dargestellt wird, ist eine generelle Antwort wohl nicht zu haben, entsprechend verhält es sich mit den Unbewegtheitsmomenten. Als Non-Repräsentationskunst wird dieses Drama auch keine verborgenen Wirklichkeiten oder tiefere psychische Schichten transparent machen, denn wenn auf Basis einer antimimetischen Prämisse Realität deontologisiert wird, gibt es nur mehr deren performative Variante: Als wirklich gilt dann, was sich gerade zeigt, indem es gerade hergestellt wird. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch nicht generell angeben, was es mit den Rupturen in der Sprach- und Handlungsbewegung auf sich hat, also mit jenem »Moment des Stockens und des Zauderns, in dem jede Selbstverständlichkeit des kommunikativen Anschlusses zu schlingern beginnt.«⁵¹

Das Stück *Alpenvorland* von Thomas Arzt ist eine Bestandsaufnahme der Lebensverhältnisse von sieben Millennials, Schulfreunden, die sich signifikanterweise auf einer Baustelle wiedertreffen. Geboten werden Zustandsbilder aus drei Jahreszeiten, Frühling, Hochsommer, Spätherbst. Das Setting könnte einem realistischen Sozialdrama entstammen, das Ganze hingegen ist von einem postrealistischen, antiillusionistischen Gestus geprägt. Die postideologischen Figuren verfügen nur in bescheidenstem Ausmaß über Personszurechnung, sie sind bloß rudimentär als intentionale, mit explizit gemachter Motivierung ausgestattete Menschen präsentiert. Hannes will auf Kredit ein Haus bauen, doch sein Uni-Vertrag wird nicht verlängert und es droht der Konkurs. Seine Freundin Heidi verlässt ihn zugunsten des Bankangestellten Alf, geht nach Brüssel und kommt dort zu Tode. Die Lehrerin Vroni ist schwanger und weiß nicht, von wem. Und Sopherl, Heidis Schwester, läuft als eine Art freie Radikale durch das Bild. *Alpenvorland* bietet wenig Handlung, es ist ein Sprechstück, wobei die Rede sehr reduziert ist und selten in eine aufbauende Dialogentwicklung mündet. Die Figuren reden, soweit sie sich nicht über längere Abschnitte anschweigen, meist aneinander vorbei bzw. nehmen sie Worte der anderen auf, um einen nur lapidaren Bezug herzustellen oder sie ganz ins Leere laufen zu lassen: »ALF -- / HANNES: Heidi / *läuft nach* / BIMBO -- / VRONI -- / ALF -- / BIMBO -- / VRONI -- / BIMBO *nimmt Vronis Hand.* / VRONI *geht mit ihm* / SOPHERL -- /«⁵² Gewissermaßen ist das Stück eine in grelle Bilder gebrachte Generationensoziologie, die Figuren stehen für verschiedene Aspekte des Prekariats. Eine Form von Konflikt will sich nicht einstellen, dazu sind die Figuren zu wenig individualisiert und bleiben stets ein wenig modellhaft; und es gibt auch keinen erkennbaren, handelnden Antagonisten, d.h. ihren Ausrichtungen steht bloß eine anonyme, strukturelle Macht entgegen.

⁵¹ Emanuel Alloa/Alice Lagaay: *Einleitung*. In: dies. (Hg.): *Nicht(s) sagen. Strategien der Sprachabwendung im 20. Jahrhundert*. Bielefeld 2008, S. 7–22, hier S. 18.

⁵² Thomas Arzt: *Alpenvorland*. Reinbek 2013, S. 33.

Sie machen auch keine prägnanten Erfahrungen, wissen aber von vornherein recht passabel explizit über heutige Weltverhältnisse und ihre eigene Lage Bescheid – »Diskurstück« könnte daher als lose Charakterisierung dienen. Die Sprache wirkt stets ein wenig geborgt, abgesetzt, nicht ganz den Figuren gehörig, es ist eine Diskurssprache und kein Erfahrungs- oder gar Erlebnisausdruck. Der Rezipient muss ebenso wie die Figuren bei diesem Stück nichts divinitorisch erschließen. In manchen Passagen stockt das eigentlich Vorantreibende (besser: vorantreiben Sollende), nämlich die Sprachbewegung; völlig unkoordinierte Aktionen der Figuren können fallweise weiterlaufen. Der mit einer Häufung von Gedankenstrichen markierte Redebruch eröffnet aber keinen Raum für intensivierete Gegenwart, sondern zeigt das Auseinanderbrechen derselben an als kommunikative Statik. Nicht-Sagen gerät hier, mit einer Formulierung von Alloa/Lagaay zum »Entsagen, das als Durchkreuzen des Gesagten die konstitutive Virtualität und Unbestimmtheit in der Sprach- wie auch in allen anderen Handlungen offen legt.«⁵³ Durch das Nichtsprechen des vielleicht zu Sagenden entsteht eine Lücke, die die Figuren und deren Identität absorbiert. Sie verfallen zwischen den Passagen mit den gesprochenen Worten, die semantisch ohnehin unzulänglich sind. In den Lücken, die der sprachliche Stillstand aufzutut, kann keine Psychologie nisten, das performative Moment besteht eher darin, dass von ihnen der Appell einer reflexiven Auffüllung ergeht. Es sind Sinngärten, die rezeptiv überbrückt werden wollen, wozu die Figuren aber keine Vorgaben geben: »ALF Dass alles versinkt. / VRONI -- / ALF Was? / HANNES -- / SOPHERL -- MORITZ Ja. -- Genau. -- Und dann zu Eis wird. / VRONI -- / MORITZ So einen Winter hat's lang nicht gegeben.«⁵⁴

Die Perspektiven, die sich in *Totes Gebirge* (2016) von Thomas Arzt zu Beginn des Geschehens auftun, das sich zwischen Weihnachten und Silvester in einer Psychiatrie abspielt, sind düster. Die dunklen Wolken stehen für die Aussichten der Gesellschaft, für das Heraufziehen eines Eremitenklimas, das Alexander Mitscherlich schon Ende der 60er Jahre diagnostiziert⁵⁵ hat und das sich im Zuge des neoliberalen Individualisierungsdrucks fraglos potenziert hat. Das Dunkle ist zweifellos auch der Gebirgshintergrund mit seinem klaustischen Drohpotential – ein übrigens symbolträchtiges Motiv der österreichischen Literatur. Als Nachnamen der Figuren fungieren die Namen von Gipfeln des toten Gebirges (Priel, Loser, Elm etc.), womit die Versteinigung in ihren Identitäten verankert wird. Das ›Weite Land‹ der Seele ist hier auf ein erodierendes Karstgebiet zusammengeschrumpft. Und die psychiatrische Anstalt mit ihrem geringen Bewegungsraum reduziert die Aussichten im optischen und sozialen Sinn auf ein Minimum. Die Figuren stehen still, es handelt sich um aus der beschleunigten gesellschaftlichen

⁵³ Emanuel Alloa/Alice Lagaay: *Einleitung* (Anm. 51), S. 19.

⁵⁴ Arzt: *Alpenvorland* (Anm. 52), S. 81.

⁵⁵ Vgl. Christine Bähr: *Der flexible Mensch auf der Bühne. Sozialdramatik und Zeitdiagnose im Theater der Jahrtausendwende*. Bielefeld 2012, S. 162.

Dynamik herausgeschleuderte Existenzen. Von einer aufbauenden Handlung kann auch in diesem Stück kaum die Rede sein. Die Figuren lassen sich nicht aufeinander als Personen mit inneren Haltungen ein; Befindlichkeiten werden nicht gezeigt, sondern klar artikuliert, mitunter in poetischer Einkleidung: »Mein Herz ist wie erfroren«⁵⁶ – diesen Vers aus Wilhelm Müllers *Winterreise* hat Raimund hinterlassen, bevor er sich mit Pickel und Wanderschuhen in die eisige Natur aufgemacht hat. Gezeigt wird über den Sprachduktus die Versehrtheit der Figuren in der »Krankenmaschine« der Anstalt. Das Sprachverhalten dient weitgehend dazu, die soziale Statik der Anstalt zu rhythmisieren. Die elliptische Rede, durch Satzzeichen angezeigtes Schweigen und Stockung manifestieren hier versteinerte, vereiste Verständigungsverhältnisse: »5. EMANUEL Wer verliert? / NEPOMUK Der Priel verliert. Der Priel. / ANTON – – / EMANUEL – – / ANTON – – / EMANUEL Eh klar. / ANTON Goschen. / EMANUEL Selbst / RAIMUND Darf ich jetzt? / EMANUEL Sie auch noch hier? / 6. JOSEFINE – – / THERESIA – – / RAIMUND – – / EMANUEL – – / NEPOMUK – – / ANTON Punsch?«⁵⁷ Zugleich sind Stillstellungen auch vergebliche Versuche, Langsamkeit herzustellen, die krankmachenden, normativen Taktungen moderner Zeitregimes mit ihrer unendlichen Progressionsdynamik zu unterlaufen.

Eine Baustelle ist auch Schauplatz von Ewald Palmethshofers Überschreibung von Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*, denn das Haus der Familie Krause ist gerade im Umbau in dem Moment, als das Fundament dieser dysfunktionalen Familie zerbröckelt. Der Autor übernimmt das Hauptpersonal der Vorlage, versetzt es in die Gegenwart und macht aus dem reichen Bauerngeschlecht eine mittelständige Unternehmerfamilie. Das Drama hat gewiss einen sozialen Grundton, wohl auch einen kritischen, aber das ist nicht die Hauptintention des Autors. Helenes gleichsam barocke Sentenz, dass am Menschen nichts Dauerhaftes ist, illustriert, dass es letztlich mehr um allgemein Existentielles geht als um das lebensunmittelbar Soziale. Auch Alfred Loth, der im Folgenden vorerst seine gesellschaftliche resp. beziehungsmäßige Befindlichkeit meint, verlängert diese sogleich ins Seinsphilosophische: »ich bin ein Provisorium / – / das sind wir alle / würd ich sagen / wesensmäßig / wir sind vorübergehend / alle / und die Wahrheit [...] ist, das hört nie auf.«⁵⁸ Zentrum des Stückes sind die Debatten zwischen den ehemaligen Freunden, von denen Thomas Hoffmann ein Unternehmer und rechter lokalpolitischer Demagoge geworden ist, hingegen der Publizist Alfred an seiner linken Einstellung festhält und nun (nachdem im Text drei Zeilen nur mit Gedankenstrichen markiert sind) konstatiert, dass sie beide »wie zwei Pole sind [...] ich bin zu einem Freund gekommen / der ein Feind geworden ist.«⁵⁹ Während Loth

⁵⁶ Thomas Arzt: *Totes Gebirge*. Reinbek 2016, S. 33.

⁵⁷ Ebd., S. 76–77.

⁵⁸ Ewald Palmethshofer: *Vor Sonnenaufgang. Nach Gerhart Hauptmann*. In: Uwe B. Carstensen u.a. (Hg.): *Theater. Theater. Anthologie Aktuelle Stücke 29*. Frankfurt a.M. 2018, S. 297–429, hier S. 342.

⁵⁹ Ebd., S. 364.

bei Hauptmann in die Gegend kommt, um die Lage der Minenarbeiter unter Krauses Anwesen zu dokumentieren, hat er hier die Absicht, sich anhand des Zerfalls der Freundschaft über den Riss durch die heutige Gesellschaft klar zu werden: »was uns – ich weiß es nicht – vergiftet hat / nicht bloß uns zwei / uns alle / das / das wollt ich finden / weiß ich nicht / verstehn.«⁶⁰ Die Sprechlücken, die sich auch und besonders auffällig zwischen den zerhackten Versen auftun, markieren in diesem Stück eine starke Ruptur und haben die Funktion, die unüberwindliche Verstehenskluft anzuzeigen, die sich zwischen den vormaligen Freunden, letztlich aber zwischen allen Personen auftut, und sie meinen auf diese Weise symptomatisch die heutigen Verständigungsverhältnisse überhaupt mit. In einer Regieanweisung bestimmt der Autor die Funktion der Satzzeichen wie folgt: »Zeilen mit einem Strich (–) anstelle eines Textes stehen für Stille. Je mehr Zeilen, desto mehr Stille.«⁶¹ Die Satzfragmentierung bzw. Anhaltung der Rede und die folgende lange Stille in obiger Passage, die in der Aufführung von mimischer Unbewegtheit begleitet ist, ist das eigentliche Spannungsmoment des Stückes: der endgültige Bruch. Das Eigentliche wird mitgeteilt – im Sinne der Sagung –, indem es nicht gesprochen wird, sondern aus dem bewegungslosen Schweigen sich herausschält. »Wie lange, glaubst du, driften wir auseinander, bis wir uns nicht mehr hören, wenn wir sprechen. [...] ich bin gekommen, weil ich wissen wollte, ob du auch – / –/ – [... hier sind 10 Verse durch Aposiopesen ersetzt!] na gut, dann geh ich mal.«⁶² Stille und Unbewegtheit, markieren bei Palmethofer nicht nur einen kommunikativen Bruch, sondern einen existentiellen Sinnbruch, einen grundsätzlichen Riss in den von ihm dargestellten Lebenswelten, sie sind Zeichen eines großen Zerfalls, einer großen Leere, letztlich des Todes.

⁶⁰ Ebd., S. 400.

⁶¹ Ebd., S. 299.

⁶² Ebd., S. 402.

Affekte in Bewegung. Ann Quins *Passages* im Dialog mit Virginia Woolf

This article examines the relationship between language, space, and movement in Ann Quin's novel *Passages* (1969) from an affect-oriented theoretical perspective. After a brief overview of the relevant theoretical background, it analyses the literary techniques Quin uses to explore affective interrelations that defy common strategies of literary representation. By drawing attention to Quin's engagement with the writings of Virginia Woolf, the article also reveals the underestimated importance of Woolf as a point of reference for understanding Quin's experimental prose.

Die 1936 in Brighton geborene und ebendort im Alter von 37 Jahren im Meer ertrunkene britische Autorin Ann Quin hat zu Lebzeiten vier Romane veröffentlicht. Im Anschluss an *Berg* (1964), der von der Kritik überaus positiv aufgenommen wurde und dem noch so etwas wie ein Plot zugeschrieben werden kann, verfasste sie innerhalb weniger Jahre die eher experimentellen Romane *Three* (1966), *Passages* (1969) und *Tripticks* (1972) – Texte, denen aufgrund der in ihnen stattfindenden Auflösung von zeit-räumlichen Ordnungen, der zunehmenden Verunklarung von Fokalisierungen und des Offenhaltens von Redeattributionen oftmals eine schwere Lesbarkeit, zugleich aber auch eine besondere lyrische Qualität attestiert wurde. Obwohl Quin von Juliet Jacques als »one of Britain's most adventurous post-war writers«¹ bezeichnet wurde, deren schriftstellerisches Schaffen die Erzählwelten von Virginia Woolf und Anna Kavan mit denen von Kathy Acker und Sarah Kane verbinde, ist ihr Werk lange Zeit weitgehend unerschlossen geblieben. Dies beginnt sich langsam zu ändern: Nachdem der US-amerikanische Verlag Dalkey Archives Anfang der 2000er Jahre damit begonnen hat, ihr über viele Jahre vergriffenes Werk neu aufzulegen, wurden mit *The Unmapped Country* 2018 erstmals auch bisher unveröffentlichte Texte der Autorin publiziert. Im Frühjahr 2020 ist zudem eine deutsche Neuübersetzung von *Berg* erschienen.² Doch trotz des in den letzten Jahren stärker werdenden Interesses, das auch in zahlrei-

¹ Zit. n. Ann Quin: *The Unmapped Country. Stories & Fragments*, hg. v. Jennifer Hodgson. La Vergne 2018, Klappentext.

² Ann Quin: *Berg*, übers. v. Conny Lösch. Wiesbaden 2020. Darüber hinaus sind bereits zu Lebzeiten der Autorin drei ihrer Romane in deutscher Übersetzung erschienen: Ann Quin: *Berg*, übers. v. Elisabeth Fetscher. Frankfurt a.M. 1966; Ann Quin: *Drei*, übers. v. Maria Bosse-Sporleder. Frankfurt a.M. 1967; Ann Quin: *Passagen*, übers. v. Elisabeth Fetscher. Frankfurt a.M. 1970.

chen jüngeren Dissertationen zum Ausdruck kommt, steht eine umfassende kritische Auseinandersetzung mit Quins Werk bis heute aus.³

Im Folgenden möchte ich den interrelationalen Bewegungsdynamiken in Quins vorletztem veröffentlichten Roman *Passages* aus einer affekttheoretischen Perspektive nachspüren. Entgegen der bisher oftmals vertretenen Sichtweise, dass dem experimentellen Text nur noch in einem weitgehend auf den Rhythmus und die Wortklänge bezogenen assoziativen Lesemodus zu begegnen sei,⁴ interpretiere ich die in *Passages* inszenierte Reise durch ein unbekanntes Land als einen hochgradig reflektierten Versuch, neue sprachliche Darstellungsmittel und Erzählverfahren für einen vielschichtigen (traumatischen) Affektzusammenhang zu erschließen. Dabei wird sich zeigen, dass Quin mit *Passages* an zahlreiche poetologische Überlegungen Virginia Woolfs zu den Möglichkeiten eines unpersönlichen Schreibens im modernen Roman anknüpft. In Auseinandersetzung mit Woolf versucht Quin, eigene neue Erzählverfahren zu generieren, um vielgestaltige affektive Dynamiken, die sich der Narrativierung und Repräsentation tendenziell widersetzen, dennoch wahrnehmbar zu machen.

Da unter ›Affekt‹, ›Gefühl‹ und ›Emotion‹ je nach Disziplin und Forschungskontext sehr unterschiedliche Dinge verstanden werden, möchte ich zu Beginn kurz auf die meinen Überlegungen zugrunde gelegten Begriffsunterscheidungen eingehen: Unter *Affekten* werden hier »psychophysische Erregung[en] eines empfindsamen Körpers [verstanden], unabhängig davon, ob diese bewusst wahrge-

³ Zu den wichtigsten bisher publizierten Forschungsarbeiten zählen: Philip Stevick: *Voices in the Head: Style and Consciousness in the Fiction of Ann Quin*. In: Ellen G. Friedman/Miriam Fuchs (Hg.): *Breaking the Sequence. Women's Experimental Fiction*. Princeton 1989, S. 231–239; Loraine Morley: *The Love Affair(s) of Ann Quin*. In: *Hungarian Journal of English and American Studies* 5 (2/1999), S. 127–141; Brian Evenson/Joanna Howard: *Ann Quin*. In: *The Review of Contemporary Fiction* 23 (2/2003), S. 50–75; Robert Buckeye: *Re: Quin*. Champaign u. a. 2013; Nonia Williams Korteling: ›*Designing its own shadow*‹ – *Reading Ann Quin*. Diss.-Schrift, University of East Anglia 2013; Jennifer Hodgson: ›*She finds a metaphor for her condition without defining it*‹. *Ann Quin and the British »Experimental« Novel of the Sixties*. Diss.-Schrift, University of Durham 2014; Hilary White: ›*Fantastic Dance of Images, Shapes, Forms*‹: *Visuality and Fragmentation in Ann Quin's Passages*. In: *Anglica Wratislaviensia* 56 (2018), S. 163–176; Nonia Williams: *About/of madness: Ann Quin's The Unmapped Country*. In: *Textual Practice* 34 (6/2018), S. 903–920; Nonia Williams: *Ann Quin: »infuriating« Experiments?*. In: dies./Kaye Mitchell (Hg.): *British Avant-Garde Fiction of the 1960s*. Edinburgh 2019, S. 143–159.

⁴ Für diese Art der Rezeption von *Passages* ist u. a. Francis Booths Darstellung des Textes exemplarisch: »Quin's technique is not based on any logical, causal or temporal connection [...]. [It] conveys a mere succession of impressions without any obvious connection, where past and present, experience and fantasy, are indistinguishable.« Francis Booth: *Amongst Those Left. The British Experimental Novel 1940–1980*. Lexington 2012, S. 515.

nommen und/oder symbolisch verarbeitet«⁵ werden. Überschreitet ein Affekt die Bewusstseinsschwelle, bezeichne ich ihn als *Gefühl*. Doch auch wenn Gefühle bewusst und deutlich wahrgenommen werden, können sie zugleich unbestimmbar bleiben. Dies zeigt sich zum Beispiel darin, wenn eine Person nach Worten sucht, um auszudrücken, wie oder was sie gerade fühlt. Erst in dem Moment, in dem ein Gefühl eindeutig symbolisiert werden kann, gilt es als eine *Emotion*. Affekte, Gefühle und Emotionen bezeichnen in dieser Perspektive ein Kontinuum und keine Gegensätze.⁶ Ihre Untersuchung ist vom jeweiligen Forschungsinteresse abhängig: Interessiert man sich für Affekte, so geraten multiple, noch weit vor der Ausbildung von emotionalen Wahrnehmungsmustern bestehende interrelationale Affizierungsgeschehen in den Blick, die zur Wahrnehmung von Gefühlen und Emotionen führen *können*. Untersucht man Gefühle, so legt man den Fokus auf diejenigen Praktiken, durch die sich Subjekte Affekte aneignen.⁷ Mit Emotionen werden schließlich besonders diejenigen Zustände in den Blick genommen, die bereits konsolidiert und in kulturelle Beschreibungsrepertoires eingebunden sind. Die sogenannten Basisemotionen wie »Wut«, »Freude«, »Trauer« etc. sind in dieser Perspektive nichts anderes als eindeutig kulturell kodierte Gefühle, die aufgrund relativ stabiler historisch-kultureller Zuschreibungsformen relativ problemlos kommuniziert werden können.⁸ Aus der Perspektive der jüngeren *affect studies* werden Affekte zudem meist als sozio-materielle, interrelationale und dynamische Geschehenszusammenhänge betrachtet, die zwischen »Körpern aller Art« bestehen und zumindest in den von Spinoza und Deleuze geprägten Lesarten einer Aneignung durch Subjekte ontologisch vorgängig sind.⁹ Anders als Gefühle und Emotionen bezeichnen sie (noch) keine innerpsychischen Phänomene. Im Zuge der versprachlichenden Aneignung und Bewusstmachung werden Affekte in wahrnehmbare und kommunizierbare Formen überführt, die sie zugleich auch in bereits bestehende kulturelle Beschreibungsrepertoires einbetten. Im Rahmen normativvereinheitlichender Kodierungspraktiken werden dabei besonders komplexe oder problematische Affektdynamiken mitunter kulturell weniger zur Kenntnis genommen oder ausgeblendet.¹⁰ Ein solches an den Grenzen der sprachlichen Reprä-

⁵ Bernd Bösel: *Die Plastizität der Gefühle – Eine genealogische Kritik der Affektverfügung*. Habil.-Schrift, Universität Potsdam 2018. Unveröffentlichtes Manuskript, S. 2.

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Vgl. hierzu auch Jan Slaby/Rainer Mühlhoff/Philipp Wüschner: *Affective Arrangements*. In: *Emotion Review* 11 (1/2019), S. 3–12.

⁸ Vgl. hierzu auch Christian von Scheve/Jan Slaby: *Emotion, emotion concept*. In: dies. (Hg.): *Affective Societies. Key Concepts*. New York 2019, S. 42–51.

⁹ Vgl. hierzu u. a. Melissa Gregg/Gregory J. Seigworth (Hg.): *The Affect Theory Reader*. Durham/London 2010; Margaret Wetherell: *Affect and Emotion. A New Social Science Understanding*. London 2012; Lisa Blackmann: *Immaterial Bodies. Affect, Embodiment, Mediation*. London 2012.

¹⁰ Vgl. hierzu z. B. Sara Ahmed: *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh 2004 und José Esteban Muñoz: *Feeling Brown, Feeling Down: Latina Affect, the Performativity*

sensation liegendes dynamisches Affektgeschehen bestimmt auch *Passages*, dessen Titel bereits auf die zentrale Bedeutung von Bewegungen und Übergängen hinweist.¹¹

1 Wahrnehmungsstrom und Selbstbeobachtung: Die doppelte Erzählperspektivierung

Der Roman *Passages* handelt von einer Reise durch ein fremdes Land, die zugleich als Suche und Verfolgungsjagd inszeniert wird. Er wird alternierend von einer weiblichen und einer männlichen Stimme erzählt, die beide aus der Perspektive der ersten wie auch der dritten Person über sich selbst sprechen. Die beiden homodiegetischen Erzählerfiguren sind ein Liebespaar, das sich auf einer ziellosen und über mehrere Monate währenden Fahrt entlang einer mit mediterranen Zügen ausgestatteten, aber geographisch nicht weiter benannten Küste befindet. Die Textpassagen der weiblichen Erzählstimme bestehen vor allem aus Wahrnehmungsbeschreibungen, die der männlichen Erzählstimme sind als Tagebucheinträge gestaltet. Sie erstrecken sich jeweils auf etwa 30 Seiten, wechseln einander zweimal ab, und lassen sich anhand bestimmter erzählter Details auch inhaltlich immer wieder zueinander in Bezug setzen.

Der erste (weibliche) Erzählstrang besteht aus kurzen, sprachlich lose gekoppelten Prosaabschnitten, in denen zahlreiche Wahrnehmungsmomente während der Reise – Strandspaziergänge, Hotelzimmer, Partys, Begegnungen mit Dritten, sexuelle Erlebnisse etc. – aneinandergereiht werden. Ich zitiere aus der Eingangspassage des Romans:

Not that I've dismissed the possibility my brother is dead. We have discussed what is possible, what is not. They say there's every chance. No chance at all. Over a thousand displaced persons in these parts, perhaps more. So we move on. Towards. Away. Claiming another to take his place, as I place him in profile. Shapes suiting my fancy. Rooms with or without connecting doors. He watches when she isn't around. A perverse protection he knows she needs. From his need he takes notes. From a book, journal. Report in some hotel. I no longer question. Parts of him I want to know, others he tells me of. Trips he has made here before. The sea, fruit, dry river beds. Beds slept in, not slept in. Back from islands. Concrete islands. Barren. Cultivated. Sunlight before the rain. Violence of day by day these

of Race, and the Depressive Position. In: *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 31 (3/2006), S. 675–688.

¹¹ Eine »passage« ist laut *Oxford English Dictionary* »the action of going or moving onward, across, or past [...]«. Als »movement from one place or point to another, or over or through a space or medium [...]«, so das *OED* weiter, könne eine Passage zugleich auch einen Übergang (»transit«) in einen neuen Raum bezeichnen. Vgl. »passage, n.«. In: *OED Online*. Oxford University Press, Juni 2020, www.oed.com/view/Entry/138437 (letzter Zugriff am 13.07.2020).

thoughts. Stirrs fingers onto insects at night. Their mark on white walls. Her head rolling in afternoon sleep. As in the half dark room, he listened to music. I listened to sounds, waited for those that never came. I didn't look up. Their bodies rotated, she above. Legs, arms moved with the music over him. On the floor, the bed. They made a tent of the sheet. Light in parts of skin. Movement so near, by stretching my hand into the open

I heard cicadas, wind colliding with trees. Sounding an ocean in the long room. I opened the shutters. Town huddled above the sea. Thin shadows of cypresses. She stood over him, he pushed her down onto her knees. I drew the curtains. I couldn't see, but saw what next would happen. I was thirsty. Water heavy with smoke, heat, a bitter taste. Hardness of the glass, she saw herself in. Buzz buzz buzzing of a mosquito round a candle. Wax formed green rivers. Frozen. I tried lifting him from the floor. Laughter. Afterwards recognised as my own. The sea a faint line. A longing
for rain. [...].¹²

Die an moderne ›stream of consciousness‹-Verfahren erinnernde Erzähltechnik reiht verschiedene Beobachtungen aneinander, ohne dass dem Leser und der Leserin die Chance zu einer räumlichen oder zeitlichen Verortung gegeben wird. »So we move on. Towards. Away« heißt es in der dritten Zeile, wobei der Text die räumlichen Bezüge, auf die die Deiktika »towards« und »away« sprachlich verweisen, hier wie auch im weiteren Verlauf des Textes kontinuierlich ins Leere laufen lässt. Die zu Beginn im Präsens benannte Bewegung (»So we move on«) wird bereits im zweiten Abschnitt mit vergangenen Wahrnehmungen und Erfahrungen überblendet (»Trips he has made here before. [...] . Beds slept in, not slept in«), die fortan anhand von zahlreichen Partizipien (»Her head *rolling* in afternoon sleep«, »*stretching* my hand into the open«, etc.) im Imperfekt dargestellt werden – bis sie im letzten Satz der ersten Erzählpassage durch den vom Anfang wieder aufgenommenen und in einem eigenen Absatz wiederholten Satz »we move on« (S. 27) wieder ins Präsens (rück-)überführt werden. Besonders durch den Einsatz der zahlreichen Partizipialkonstruktionen entsteht der Eindruck einer (immer schon vergangenen) Echtzeit von Wahrnehmungen, die durchgehend in kurzen, sich maximal über eine halbe Seite erstreckenden Absätzen angeordnet sind, ohne dass diese eindeutig als inhaltlich zusammenhängende Abschnitte gewertet werden können. Der Eindruck eines kontinuierlichen Gleitens der Gedanken, die sich an keinem Punkt mehr in strukturierte Sequenzen ordnen lassen, wird durch zahlreiche unkonventionelle Übergänge zwischen den einzelnen Paragraphen weiter bestärkt: Am Ende der einzelnen Passagen finden sich häufig unvollendete Satzenden oder auseinandergerissene Satzübergänge, an welche der schriftmateriell jeweils durch einen Zeilenumbruch abgesetzte nächste Abschnitt dann meist doch übergangslos anknüpft. Der Gedankenstrom – der korrekterweise eher als ein

¹² Ann Quin: *Passages*. Chicago 2003, S. 5–6. Zitate hieraus werden im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl im fortlaufenden Text nachgewiesen. Kursivierungen sind, wenn nicht anders angegeben, von der Verfasserin J.W.

›Wahrnehmungsstrom‹ bezeichnet werden müsste, da die dargestellten Impressionen der weiblichen Erzählstimme (abgesehen von den ersten Zeilen) so gut wie keine subjektiven Reflexionen enthalten – wird dadurch immer wieder künstlich unterbrochen und die optisch vorgegaukelte Ordnung der einzelnen Paragraphen in klar gegliederte ›Denkabschnitte‹ unterlaufen.

So wie die Passagen fließend ineinander übergehen, werden auch die einzelnen Sätze aus einer zwischen der ersten und dritten Person kontinuierlich gleitenden Perspektive wiedergegeben, wie das Beispiel »*She stood over him, he pushed her down onto her knees. I drew the curtains*« deutlich macht. Die zahlreichen, in kurzen Abständen aufeinander folgenden Personalpronomina »I«, »we«, »they«, »we«, »I«, »my«, »he«, »she«, »he«, »she«, »his« lassen sich besonders bei einer ersten Lektüre kaum zuordnen und erzeugen bei Leser und Leserin einen gewissen Schwindel, der durch die fehlende Verortung der Figuren auf diegetischer Ebene in der Leseerfahrung noch verstärkt wird. Die häufigen Wechsel der Erzählperspektive erscheinen zunächst als wiederholte Versuche der sich selbst entfremdeten Ich-Erzählerin, sich (gewissermaßen von außen) selbst zu beobachten. Sie lassen sich darüber hinaus aber auch in erzähltheoretischer Hinsicht perspektivieren: Ohne jemals auf eine übergeordnete allwissende Erzählperspektive oder Formen einer internen Fokalisierung zurückzugreifen, wird das zu Erfassende durchgängig als ein rein relationales Geschehen von verschiedenen Beobachtungsstandpunkten in den Blick gerückt. Zuletzt verweist die in eine erste und dritte Person aufgespaltene doppelte Erzählperspektivierung der weiblichen Erzählstimme – die auch in der männlichen Erzählstimme wiederkehren wird – bereits darauf, dass der Text auch als ein Spiegelkabinett innerer Stimmen eines einzigen übergeordneten Ich lesbar ist.

Der zweite Erzählstrang trägt tage- und notizbuchartige Züge und versammelt die während der Reise in loser Abfolge verlaufenden Notizen des Mannes. Die Einträge erfolgen unter der Angabe des jeweiligen Zeitpunkts ihrer Niederschrift, die von Monats- (»June« bis »December«) und meist ohne Datum versehenen Tagesangaben (»Monday«, »Tuesday«, »mid-week«, etc.) bis hin zur Nennung von Tageszeiten (»1 am«, »2 am«) reichen. Daneben finden sich über einzelnen Sequenzen auch inhaltliche Überschriften wie beispielsweise »Notebook of a Depressive« (S. 42), »On the train« (S. 38), »Dream« (S. 35) oder »Diary of The Separated Woman« (S. 40).

Im Gegensatz zu den weitgehend an der Oberfläche verhafteten Wahrnehmungsbeschreibungen der Frau, berichtet der männliche Erzähler auch von seinen Gedanken und Gefühlen. Seine von ihm selbst als »morbid habit of self-examination« (S. 32) bezeichneten Einträge beschreiben Kindheitserinnerungen und Träume, sie umfassen Listen mit psychologischem Vokabular, das zur Selbstanalyse dient, und reflektieren über die Bedeutung seiner jüdischen Herkunft und ihren Zusammenhang mit der von ihm empfundenen grundlegenden Ortlosigkeit. Die Tagebucheintragungen werden an den Seitenrändern von zahlreichen Kommentaren flankiert, in denen allgemeine (Selbst-)Beobachtungen oder Bemerkungen

kungen der Frau festgehalten, verschiedene Wortbedeutungen referiert und kurze Eintragungen zu mythologischen Figuren stichpunktartig vorgenommen werden. Auch wenn die Randbemerkungen nicht immer in einer direkten Verbindung zu den Haupt-Eintragungen stehen, können sie oftmals in eine lose assoziative Verbindung mit ihnen gebracht werden. Die mehrfache Erwähnung von griechischen Figuren und Mythen legt die Vermutung nahe, dass es sich um Notizen zu während der Reise besuchten Ausgrabungsstätten und Museen handeln könnte.

2 Improvisation und Formgebung: Verfahren der sprachlichen Affektgestaltung

In einem Interview für *The Guardian* von 1966 hat Quin erklärt, dass sie zu Beginn eines Romans weder sein Sujet noch die Form bestimme: »If the emotion is there, the energy takes over, and the form and content follow.«¹³ Auch in dem Roman *Passages*, den sie etwa zur gleichen Zeit zu schreiben begonnen hat, wird der Prozess der Formgebung an zahlreichen Stellen thematisiert: »Forms forming themselves. Defining the center of things. No counterpoints. No intersections/linears. Improvisation« (S. 31), lautet beispielsweise eine Randbemerkung zu einem der ersten Tagebucheinträge des Mannes. Auch in einer späteren Schilderung der weiblichen Erzählstimme wird das Improvisieren als ein vielfach gestaffeltes Verfahren ausgewiesen, mit dessen Hilfe die ephemere Wahrnehmung eines vielförmigen Bewegungsgeschehens in ein Gefühl überführt wird:

[She] watched the flight of many birds move into various designs over the sea. Specks against the horizon. Confused there, perhaps by a stronger wind, they spread out. Specks on blotting paper trailed across. Doodles he made, while on the telephone. She made from these chance shapes, patterns, things that might assume predictable forms. They were thin as air, light as the spray she felt against her face, legs. [...] (S. 63)

Die Erzählerin beobachtet hier den Vogelflug am Himmel, der bestimmte zufällige Formationen am Horizont erzeugt, die der während eines Telefongesprächs kitzelnde Mann auf ein Löschpapier überträgt. Die auf dem Papier verlaufenden Kleckse werden daraufhin von der Frau übernommen und in bestimmte Muster überführt, die jedoch – wenn überhaupt – nur als ein kaum spürbares Gefühl auf der Haut wahrzunehmen sind. In einer Reihe von Schritten werden die verschiedenen, weitgehend zufällig entstandenen Entwürfe (»various designs«), mit denen die beweglichen Punkte am Horizont (»specks against the horizon«) eingefangen und in Flecken auf dem Papier (»specks on blotting paper«) übertragen wurden, zu auf dem Löschpapier zerfließenden Krakeleien (»doodles«). Letztere werden schließlich in Schablonen bzw. Muster (»patterns«) überführt, die auf erwartbare

¹³ Zit. n. Buckeye: *Re: Quin* (Anm. 3), S. 39.

Formen zielen (»things that might assume predictable forms«). Liest man diese Ausführungen zu den Tintenklecksen, die auf dem Papier zunächst zerfließen und sich anschließend in neue Formen verwandeln, als eine poetologische Selbstreflexion auf die involvierten Medien und Textverfahren, durch die die Wahrnehmung des Bewegungsgeschehens organisiert wird, so fallen drei Aspekte besonders ins Auge: Bei dem beobachteten »flight of many birds«, bei dem die Darstellungsverfahren ihren Ausgang nehmen, handelt es sich erstens um ein multidimensionales, sich kontinuierlich in verschiedene Richtungen zugleich ausbreitendes dynamisches Geschehen, das den menschlichen Wahrnehmungsapparat in seinem fortwährenden Wandel vor große Herausforderungen stellt. Dieses relationale Geschehen, das ich im Anschluss an Spinoza und Deleuze als ein vielgestaltiges Affizierungsgeschehen von dynamischen Wirkungsvollzügen deuten möchte,¹⁴ wird zweitens in einer Vielzahl von improvisierenden Übersetzungs- und Formierungsschritten zu einem (kaum) wahrnehmbaren Gefühl verdichtet. Um wessen Gefühl es sich dabei letztlich handelt, ist drittens kaum auszumachen, da es in engem Zusammenwirken zwischen der weiblichen und der männlichen Erzählstimme entstanden ist. Doch welches Gefühl oder welche Gefühle umkreist der Roman?

Kehren wir noch einmal zum Beginn des Romans zurück, dessen erster Satz die Suche nach dem verlorenen Bruder adressiert:

Not that I've dismissed the possibility my brother is dead. We have discussed what is possible, what is not. They say there's every chance. No chance at all. Over a thousand displaced persons in these parts, perhaps more. So we move on. Towards. Away. Claiming another to take his place, as I place him in profile. Shapes suiting my fancy. Rooms with or without connecting doors. He watches when she isn't around. A perverse protection he knows she needs. From his need he takes notes. [...]. (S. 5)

In einer augenfälligen Negativkonstruktion (»*Not that I've dismissed the possibility*«), für die die Romane Samuel Becketts Pate gestanden haben mögen,¹⁵ weist der Roman gleich zu Beginn unmissverständlich darauf hin, dass sich die Suche nach dem Bruder einem (vermeintlich) besseren Wissen widersetzt. Der bereits

¹⁴ Vgl. Gilles Deleuze: *Spinoza. Praktische Philosophie*. Berlin 1988, bes. S. 64–68.

¹⁵ Becketts Spiel mit Verneinungen und Zurücknahmen erreicht in seiner in den 1950er Jahren entstandenen Trilogie (*Molloy*, *Malone Dies* und *The Unnamable*) ihren Höhepunkt. Vgl. als eine von zahlreichen möglichen Textstellen: »What if I started to scream? *Not that* I wish to draw attention to myself, simply to try and find out if there is someone about. But I don't like screaming. I have spoken softly, gone my ways softly, all my days, as behoves one who has nothing to say, nowhere to go, and so nothing to gain by being seen or heard. *Not to* mention the possibility of there being not a living soul within a radius of one hundred yards and then such multitudes of people that they are walking on top of one another.« In: Samuel Beckett: *Three Novels. Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. New York 2009, S. 246. (Kursivierungen von J.W.)

zuvor zitierte, direkt anschließende und ebenfalls an Becketts Romantrilogie gemahnende Satz »So we move on« lässt sich in dieser Perspektive auch als eine Anspielung auf die redensartliche Wendung »to move on« im Sinne eines Hinwegkommens über eine schwierige Erfahrung verstehen. Die idiomatische Wendung wird in den beiden darauffolgenden Sätzen, die jeweils nur aus einem einzigen Wort bestehen, wörtlich genommen und in ein Gleiten in gegensätzliche, aber weitgehend unbestimmte Richtungen überführt: »Towards. Away.« Der anschließende Satz »Claiming another to take his place, as I place him in profile« deutet in dieser auf den Bruder bezogenen Lesart möglicherweise an, dass die Liebespartner sich gegenseitig als Ersatz für den abwesenden Dritten betrachten. Dass hierbei Projektionsverfahren eine besondere Rolle spielen könnten, suggeriert auch der folgende Satz, in dem die Erzählerin erklärt, dass vor ihren Augen Gestalten entstehen, die ihrer Einbildung entspringen: »Shapes suiting my fancy.« Sie werden auch als (Imaginations-)Räume beschrieben, deren Zugang und interne Verbindungen ungeklärt sind: »Rooms with or without connecting doors.«

Es beginnt sich ein Deutungsansatz für den Roman abzuzeichnen, demzufolge sich eine weibliche und eine männliche Erzählstimme gemeinsam auf eine (sprachliche) Expedition begeben, um die bisher kaum zu begreifenden, nicht-sprachlichen affektiven Dimensionen des Verlusts, den die Erzählerin erlitten hat, zu erkunden und in wahrnehmbare Gefühle zu überführen. Dass der weiblichen Erzählstimme in diesem Experiment eine gewisse Vorreiterrolle zukommt, ist nicht nur daran zu erkennen, dass ihre Erzählstimme den Text anleitet und die männliche Stimme ihr ›folgt‹. Sie ist es auch, die sich immer wieder in bestimmte traumähnliche Zustände begibt, um so genau und objektiv wie möglich ihre imaginativen Wahrnehmungen zu beschreiben: »Description adequate enough. But in that describing, at times, I lose track, as in relating a dream. The sense of touch, single, double touch in the identity conjured after midday sleep.« (S. 62) Die männliche Stimme wird damit beauftragt, die ›trips‹ der weiblichen Erzählstimme zu beobachten und sich Notizen zu machen: »He watches when she is not around. A perverse protection he knows she needs. From his need [Absatz] he takes notes.« (S. 5) Die ihm zu Beginn des Romans zugeschriebene Aufgabe ist es, die Visionen und Träume der weiblichen Erzählstimme zu dokumentieren – ein Auftrag, dem er sich jedoch schon bald zu entziehen beginnt: »More and more unable to observe, determine the truth of things, share an experience. Is knowing this as clear as the thing itself? Writing these thoughts, if only to see what I might think.« (S. 29)

Der Roman verknüpft die Suche der beiden Reisenden nach dem verstorbenen Bruder mit einer formalen Suchbewegung nach (neuen) Darstellungsweisen für eine traumatische Erfahrung. Über den subjektiven Verlust der Erzählerin hinaus adressiert er dabei Fragen nach den prinzipiellen Möglichkeiten der Versprachlichung und Narrativierung von nur schwer zu fassenden Affizierungsdynamiken. Auf der diegetischen Ebene des Romans führt die die gesamte Handlung motivierende Verlusterfahrung zu einer Reihe von Reaktionen der beiden Figuren, die von Verweigerung und Nicht-Akzeptanz über destruktive Verhaltensweisen, exzessi-

ven Drogenkonsum bis hin zu extremen sexuellen Praktiken reichen und im Roman mit Gefühlen der Wut, Ohnmacht, Verlorenheit und Depression konnotiert werden. Dass derart komplexe affektive Prozesse und Gefühle mit dem gängigen psychologischen Vokabular, auf das sich der Mann in seinen Tagebucheinträgen mehrfach versuchsweise beruft, kaum zu erfassen sind, zeigen seine wiederholten Anstrengungen zu einer psychologischen Selbstanalyse:

<p>Depression lowness depth valley descent psychopathy adversity poverty nervousness</p> <p>Refusing to whom —oneself ? Refusing the possibilities the chance that . . .</p>	<p><i>Notebook of a Depressive</i></p> <p>The indulgence evasion excuses</p> <p>Attitude of cynicism Quiet intolerance Making love coldly/ clinically Refusing to go out Insomnia</p>	<p>Self-pity arrogance resignation wanting demanding reassurance</p> <p>Wearing old clothes Not washing/shaving for days Going into some unknown bar</p>
<p>Seeing everything through, extending possibilities/limitations, until these seem exhausted, and all that's left is a backward movement: delayed reaction.</p>		

Abb. 1: Ann Quin: *Passages*. Chicago 2003, S. 42

Derartige Auflistungen verschiedener auf eine Depression hinweisender Verhaltensweisen und Krankheitszeichen führen jedoch zu keinem Erkenntnisgewinn, geschweige denn zu einer Linderung oder zumindest Veränderung der Symptome. Die in der Randnotiz zu der Liste angesprochene Verweigerungshaltung verliert sich sprachlich im Nichts: »Refusing the possibilities the chance that ...« (S. 42). Anstatt die eigenen Verhaltensweisen und typischen Gefühle weiter aufzuzeichnen, verfolgt der Erzähler daher im Folgenden einen alternativen Ansatz, der als »seeing everything through, extending possibilities/limitations, until these seem exhausted« (S. 42) apostrophiert und als eine rückwärtsgewandte Bewegung (»backward movement«) beschrieben wird. Der hier angekündigte Plan, hinter etablierte Kategorien und Zuschreibungen für Gefühle und Verhaltensweisen zurückzugehen und eine andere Art ihrer Aneignung und Bewältigung auszuprobieren, lässt sich in affekttheoretischer Perspektive als das Bemühen deuten, die sprachliche Ordnung und Gestaltung von Gefühlen und Emotionen anders zu denken und versuchsweise neu zu organisieren. Es verwundert daher kaum, dass sich

die in den Listen aufgeführten Kategorien im Verlauf des Textes selbst grundlegend verändern: Wurde in den Tagebucheinträgen des ersten männlichen Textabschnitts noch auf eher traditionelle psychische Kategorien rekurriert, so treten in der zweiten Textpassage des Mannes zunehmend Fragen der prinzipiellen Formierung von Gefühlen in den Vordergrund:

<i>Tuesday</i>	
Somewhere there seems to be a maladjustment.	
Absurd	Form
Orig. deaf	formal
mute	formaldehyde
geography—earth + metron	formality
measure	formication
writing about earth	formidable
irrational	

Abb. 2: Ann Quin: *Passages*. Chicago 2003, S. 88

An die Stelle des vorgefertigten Emotionsvokabulars aus dem vorhergehenden Beispiel treten nun Überlegungen zu alternativen Wegen, um »absurde«, »taube«, »stumme« oder »irrationale« Zustände anders und neu zu beschreiben. Die neuen, keiner eindeutig nachvollziehbaren Logik folgenden Kategorien setzen bewusst auf Justierfehler und Fehlanordnungen: »Somewhere there seems to be a maladjustment«. Vielleicht, so scheint die männliche Erzählstimme zu hoffen, ließen sich die Möglichkeiten der Wahrnehmungsbildung unter sprachlichem Rekurs auf verschiedene Deklinationen des Wortstammes »form-« ganz grundlegend erweitern? An die Stelle einer zu einer »formality« erstarrten geographischen Wiedergabe von Welt, könnte die Maßeinheit Metron treten, die von dem Quantenphysiker Burkhard Heim für die Erfassung eines multidimensionalen Raumes vorgeschlagen wurde: »Geography-earth+metron«. Dadurch könnten bisherige Verfahren der Maßgebung (»measure«) in neue *lebendige* Formen überführt werden, wie der Begriff »formication« (Ameisenkribbeln) suggeriert. Das Beschreiben der natürlichen Welt (»writing about earth«) würde dadurch eine Form gewinnen, die sich nicht zuletzt auch dadurch als beeindruckend (»formidable«) auszeichnen würde, als sie die inhärenten Dynamiken alles Lebendigen als *bewegliche* Formen (»form-(id)-able«) sichtbar macht.

3 »But how describe the world seen without a self« – Bezüge zu Virginia Woolfs Poetik eines unpersönlichen Schreibens

Quin greift mit der Suche nach dem verlorenen Bruder ein Thema auf, das sie persönlich sehr beschäftigt hat: den Verlust ihres eigenen Halbbruders im Alter von vierzehn Jahren.¹⁶ Ihr Roman *Passages* trägt darüber hinaus Spuren einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Romanwerk und den poetologischen Überlegungen von Virginia Woolf.¹⁷ Woolf hatte den Tod ihres eigenen Bruders Thoby ihrerseits in dem 1922 erschienenen Roman *Jacob's Room* literarisch verarbeitet und mit zahlreichen Reflexionen über die Darstellungsmöglichkeiten des modernen Romans verbunden. *Jacob's Room* umkreist die mit Zügen ihres Bruders Thoby ausgestattete Figur Jacob wie eine Leerstelle. Auch er erkundet dabei die verschiedenen Gefühle von Trauer, die der Tod der Titelfigur bei seiner Familie und seinen Freunden auslöst.¹⁸ Woolf, die sich als Autorin immer wieder dem Vorwurf einer zu starken persönlichen Involviertheit beim Schreiben ihrer Romane ausgesetzt sah, suchte dabei im Anschluss an T. S. Eliot, der in seinem berühmten Essay *Tradition and the Individual Talent* (1919) erklärt hatte, dass sich Kunst von persönlichen Bezügen zu lösen habe, nach neuen Schreibstrategien, um Eliots vieldiskutiertem Diktum »The emotion of art is impersonal«¹⁹ auf ihre Art gerecht zu werden. Im Gegensatz zu Eliot, der das Zurücktreten des Autors hinter seinen Text forderte, schwebte Woolf jedoch eine andere Form des »impersonal writings« vor, die es ihr erlauben würde, weder ihre Stimme als Autorin in einem männlich konnotierten Umfeld – wie einst ihre Vorgängerinnen Jane Austen und

¹⁶ Vgl. Buckeye: *Re: Quin* (Anm. 3), S. 10. Laut Eva Figes, die gemeinsam mit Quin in den 1960er Jahren einem losen Zirkel experimenteller Autoren und Autorinnen in Großbritannien angehörte, war »Quin's ever moving on [...] motivated by a search to replace the brother she had lost«. Vgl. Williams Korteling: »*Designing its own shadow*« (Anm. 3), S. 120.

¹⁷ Bislang sucht man vergeblich nach einer Untersuchung, die den Bezügen von Ann Quins Texten zum Werk Virginia Woolfs genauer nachgeht. Rüdiger Imhof und Vassiliki Kolocotroni bringen in ihren Aufsätzen zwar Woolfs *The Waves* in Verbindung mit Quins Romanen, bauen diese Beobachtung aber nicht aus. Vgl. Rüdiger Imhof: *Imagery and Symbolism in Ann Quin's Novel Berg*. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 34 (2/2001), S. 143–150, hier S. 144 und Vassiliki Kolocotroni: *Monuments and Maidens: The Allegory of Greek Form*. In: Semele Assinder/David Holton/Eleni Papargyriou (Hg.): *Greece in British Women's Literary Imagination, 1913–2013*. New York 2017, S. 27–46, hier S. 36–38.

¹⁸ Vgl. Makiko Minow-Pinkney: *Virginia Woolf and the Problem of the Subject. Feminine Writing in the Major Novels*. Edinburgh 2010, S. 26.

¹⁹ T. S. Eliot: *Tradition and the Individual Talent*. In: ders.: *Selected Essays. 1917–1932*. London 1932, S. 13–22, hier S. 22.

Emily Brontë – zu verstecken,²⁰ noch der von Eliot kritisierten Apotheose einer romantischen Subjektivität zum Opfer zu fallen. Vor allem aber ging es ihr darum, in ihren Romanen Affekte und Gefühle als transgressive Phänomene jenseits von eindeutig bezeichnbaren Geschlechterpositionen zu erschließen. Die Frage danach, ob und wie unpersönliches Schreiben vorstellbar sei, hat Woolf über einen relativ langen Zeitraum hinweg beschäftigt. Sie führte sie unter anderem zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der griechischen Sprache und Literatur, zu Gedankenspielen über eine androgyne Schreibweise und schließlich zu ihrer eigenen »philosophy of anonymity«²¹, die sie, wie sie 1933 in ihrem Tagebuch erklärt, erst mit ihrem Roman *The Waves* (1931) vollständig entfaltet habe. Erst in diesem Roman sei es ihr gelungen, die Frage »But how describe the world seen without a self«²² auf eine für sie zufriedenstellende Art und Weise zu lösen und zu einer Darstellungsform zu finden, die statt auf Distanzierung und Objektivität auf die Betonung von Dialogizität und Intersubjektivität setzt.

In ihrem Essay *On Not Knowing Greek* (1925) widmet sich Woolf dem oftmals gepriesenen »unpersönlichen Stil« der griechischen Literatur, den sie nicht zuletzt auf das »sonnige Wetter« in Griechenland zurückführt, das Gewohnheiten und ein geistiges Klima habe entstehen lassen, welches für die im »regnerischen« England lebenden Menschen kaum nachvollziehbar sei: »It's the climate that is impossible«,²³ erklärt sie an einer zentralen Stelle, wobei sie offen lässt, ob damit das (geistige) Klima der zeitgenössischen westlichen Moderne oder die Unmöglichkeit eines Anknüpfens an die griechische Sprache und literarischen Darstellungsweisen gemeint ist. Dass Woolfs Überlegungen in *On Not Knowing Greek* für Quin eine wichtige Rolle gespielt haben, machen verschiedene intertextuelle Bezugnahmen deutlich. Ähnlich wie die Figur Jacob in Woolfs Roman, ist auch die männliche Erzählstimme in *Passages* von der griechischen Mythologie fasziniert, deren Geschichten der Erzähler zu seinen eigenen Erfahrungen jedoch kaum mehr in Beziehung setzen kann. Besonders auffällig ist in diesem Zusammenhang der mehrfach wiederholte und variierte Satz aus *On Not Knowing Greek*: »It is the climate that is impossible«, den Quin in *Passages* mit Überlegungen zur Erschaffung eines neuen Orts (»place«) verknüpft:

²⁰ Vgl. Katerina Koutsantoni: *The Impersonal Strategy: Re-visiting Virginia Woolf's Position in The Common Reader Essays*. In: *Women. A Cultural Review* 20 (2/2009), S. 157–171, hier S. 163–166.

²¹ Virginia Woolf: *The Diary of Virginia Woolf. Bd. 4. 1931–1935*, hg. v. Anne Olivier Bell. Harmondsworth 1983, S. 186.

²² Virginia Woolf: *The Waves*. London 1960 [1931], S. 204.

²³ Virginia Woolf: *On Not Knowing Greek*. In: dies.: *The Common Reader*. London 1948 [1925], S. 39–59, hier S. 40.

The general argument: I am completely lost in this country – this climate. (S. 31)
 Another climate needed. Another place. No sense of place here. Perhaps not even other places. But a place. (S. 34)

Führt man den englischen Begriff »place« auf das griechische Wort »topos« zurück, so wird diese Stelle auch als eine poetologische Reflexion über die Suche nach einem neuen Standpunkt des Erzählens und einem neuen Arsenal rhetorischer Topoi lesbar, um durch deren ungewohnte *dispositio* neue Formen der *inventio* zu generieren. Wie die männliche Erzählstimme, die in gewisser Weise den von Woolf in *On Not Knowing Greek* beschriebenen unüberwindbaren Hiatus zwischen der antiken und modernen Welt verkörpert und durch ihr rückwärtsgerichtetes Streben nach einer idealisierten vergangenen Welt auffällt, erkennt auch die weibliche Erzählstimme die Vorherrschaft des gegenwärtigen (geistigen) Klimas der Moderne nicht an. Sie hat sich einer neuen Form der Erkundung vieldimensionaler affektiver Geschehenszusammenhänge verschrieben, die im Text wiederholt als das Betreten von unbekanntem (Imaginations-)Räumen inszeniert werden: »I enter a thousand subterranean passages when I close my eyes.« (S. 101) Die Übergänge oder »passages« der weiblichen Erzählstimme in neue Wahrnehmungszustände zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich von etablierten Wahrnehmungskonventionen so weit wie möglich zu befreien suchen. Sie seien mitunter riskant, klärt die männliche Erzählstimme die Leserin und den Leser auf: »Don't get bogged down. She risks all, what is there but the risking? So. She risks with her body, her imagination (her heart/mind?)« (S. 49). Das eigentliche Ziel dabei, so die männliche Erzählstimme an einer anderen Stelle, sei das Herstellen einer gänzlich neuen Darstellungsform, die Hervorbringung einer neuen Sprache, die sich von den einer herkömmlichen sprachlichen Grammatik eingeschriebenen zeitlichen und räumlichen Ordnungsschemata zu lösen vermag: »Fold-in time/order/space [Absatz] Function of the whole score is to establish the language.« (S. 53) Mithilfe dieser neuen Sprache soll eine ganz grundsätzliche Transformation ermöglicht und der Traum von einer neuen Sprach- und Raumordnung realisiert werden:

Metamorphosis

There must be time enough for preparation and for destruction, for the scheming, for reconstruction. A kind of dream made to order. To arrive finally at a unit with contradictory attributes never moulded or fused together, but clearly differentiated. (S. 111; Kursivierung im Original)

Quins Überlegungen zu einer neuen Einheit, die aus entgegengesetzten und klar voneinander differenzierbaren Attributen entstehen soll, rufen einen weiteren zentralen Essay von Virginia Woolf auf: *A Room of One's Own* (1929), in dem Woolf in Anlehnung an Samuel Taylor Coleridge die Vorstellung eines androgynen Geistes evoziert hatte, der weibliche und männliche Anteile in sich zu vereinen mag:

Coleridge perhaps meant this when he said that a great mind is androgynous. It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilized and uses all its faculties. Perhaps a mind that is purely masculine cannot create, any more than a mind that is purely feminine, I thought. But it would be well to test what one meant by man-womanly, and conversely by woman-manly, by pausing and looking at a book or two.²⁴

Vor diesem Hintergrund lesen sich Quins *Passages* wie ein literarisches Laboratorium für die von Woolf anvisierte androgyne Schreibweise, mit der Woolf das Problem des unpersönlichen Schreibens auf ihre Weise zu lösen suchte. Anstatt wie Eliot die Zurrücknahme der persönlichen Sichtweisen und Emotionen des Autors durch einen unpersönlichen Erzählstil zu fordern, probiert Quin, im Anschluss an Woolf eine dialogische Darstellungsform zu finden, die die eigenen emotionalen Bezüge neu und anders zu erforschen erlaubt, statt sie zu negieren. So wie bereits Virginia Woolf in ihrem (erneut den Tod ihres Bruders berührenden) Roman *The Waves* mittels der Fokalisierung des Geschehens durch sechs unterschiedliche Figuren zu einer kaleidoskopischen Darstellungsweise gelangte, wählt auch Quin eine Erzählkonstruktion, die es zulässt, ein persönliches affektives Geschehen jenseits von eindeutigen Geschlechterzuschreibungen und -standpunkten zu erforschen. Quin, die in einem kurzen in *The London Magazine* erschienenen autobiographischen Text mit dem Titel *Leaving School – XI* erklärt hat, dass ihr Woolfs Roman *The Waves* die Möglichkeiten des literarischen Schreibens aufgezeigt habe,²⁵ gleicht die beiden Erzählstimmen, die zu Beginn meist zweifelsfrei voneinander unterschieden werden konnten, auf den letzten Seiten von *Passages* einander immer mehr an. Sätze und Eigenschaften, die anfangs eher der Frau zugeordnet werden konnten, werden nun immer öfter auch von der männlichen Stimme übernommen. Auch er beginnt nun häufiger zu ›verschwinden‹ und sich seinen visionären Träumen und Obsessionen hinzugeben (vgl. S. 94, S. 97, S. 107). In einem der letzten Tagebucheinträge erklärt er schließlich, dass er nicht (mehr mit sich) allein sei: »I am on the verge of discovering my own demoniac possibilities and because of this I am conscious I am not alone within myself.« (S. 111) Das derartig verdoppelte Ich verhehlt die Schwierigkeiten nicht, in die es sich durch seine Selbstaufspaltung in eine weibliche und eine männliche Stimme gebracht hat, wie das im vorletzten Eintrag entworfene Bild eines Trichters verdeutlicht, zwischen dessen beiden Enden es sich eingezwängt fühlt:

²⁴ Virginia Woolf: *A Room of One's Own*. London 1935 [1929], S. 148.

²⁵ »Woolf's *The Waves* made me aware of the possibilities in writing«. *Leaving School – XI* wurde in dem Band *The Unmapped Country* (Anm. 1) wieder aufgenommen. Vgl. ebd. S. 16.

Friday

I am midway in the funnel – both ends I can see, one perhaps more clearly which I go towards, then the funnel breaks in half. There is only one way to reach.
A new order of space. (S. 111–112; Kursivierung im Original)

Die unternommenen Anstrengungen führen dazu, dass das Ich auf halber Strecke festzustecken droht. Trotz aller Bemühungen scheint es zwischen zwei falschen Alternativen gefangen zu bleiben – eine Situation, aus der sich letztlich keine dritte Sichtweise herstellen lässt. Doch dann bricht der Trichter, und statt den bisher zur Verfügung stehenden entgegengesetzten Auswegen wird ein einziger Ausweg sichtbar, der die bisherige binäre Betrachtungsweise zerschlägt: »A new order of space.«

4 Schluss

»Every moment is the centre and meeting-place of an extraordinary number of perceptions which have not yet been expressed. Life is always inevitably much richer than we who try to express it«,²⁶ schreibt Woolf in ihrem Essay *The Narrow Bridge of Art* (1927). So wie Woolf zeit ihres Lebens darauf zielte, die ›fluidity of life‹ und seine einzelnen Momente jenseits biographischer Darstellungskonventionen einzufangen, versucht auch Quin in *Passages* vielgestaltige und dynamische Affekte, die das ›Lebendige‹ auf einer basalen Ebene kennzeichnen, zur Darstellung zu bringen. Anders als Woolf, die in ihrem Roman *The Waves* die individuellen Besonderheiten von subjektiven Bewusstseinsstrukturen in der Wahrnehmung von Welt und ihre intersubjektiven Beziehungen in den Mittelpunkt stellte und ihren Text mit Meeresdarstellungen aus einer unpersönlichen Perspektive verknüpfte, macht sich Quin in *Passages* daran, eine unpersönliche Beschreibungssprache aus der Perspektive einer Figur zu generieren. Dabei muss sie feststellen, dass die a-subjektive Wahrnehmung des Affektiven nur auf der Grundlage einer neuen Sprach-, Raum- und Geschlechterordnung zu denken ist. Quin recurriert hierfür auf verschiedene Verfahren: Auf der einen Seite treibt sie im Anschluss an Woolf (und die britische experimentelle Literatur der 1960er Jahre) die Auflösung von Darstellungskonventionen weiter, worauf beispielsweise die nicht zu Ende geführten Sätze, die unterbrochenen und dann doch wieder ineinander übergelenden Textabschnitte oder die nicht linear zu lesende Anordnung von Tagebucheinträgen und Randbemerkungen hinweisen. Im Zuge der Unterbrechung von syntagmatischen Satzeinheiten (weibliche Erzählstimme) und linearen Lesegewohnheiten (Tagebucheinträge des Mannes) sowie der gleichzeitigen Verdoppelung und Fusionierung der Erzählperspektiven entstehen in *Passages* immer wieder neue Bruchstellen, die routinierte Wahrnehmungsabläufe des Lesens un-

²⁶ Virginia Woolf: *The Narrow Bridge of Art*. In: dies.: *Collected Essays. Bd. 2*, hg. v. Leonard Woolf. London 1966, S. 218–229, hier S. 229.

terbrechen. Als den Textfluss störende »Übergangszonen«²⁷ fungieren sie nicht nur als Irritations-, sondern auch als Haltepunkte einer sonst oftmals schwebenden und fragilen Lektüre. Indem sie eingeübte Abläufe von Wahrnehmungs- und Beschreibungsgewohnheiten aussetzen, werden die sprachlichen, narrativen und medialen Verfahrensweisen, die zur Wahrnehmung von Affekten und damit zu ihrer »Verarbeitung« in benennbare Gefühle und Emotionen führen, demonstrativ sichtbar. Man könnte diese Irritationsmomente daher auch als »ästhetische Zwischenräume« bezeichnen, die den Blick auf jene sprachlichen Strukturen und narrativen Verfahren lenken, die die Wahrnehmung von Affekten mitkonstituieren.

Der Text versucht ferner, neue Möglichkeiten der Formgebung zu erkunden und dadurch alternative Wahrnehmungsweisen von affektiven Dynamiken zu erproben. Wie das Beispiel des zuerst auf Löschpapier und dann in neue Gefühle überführten Vogelflugs zeigte, tastet der Roman nach denk- und gangbaren literarischen Verfahren, um multirelationale Affektzusammenhänge zu erfassen, ohne dabei die ihnen inhärente immerwährende Bewegungsdynamik zu unterbinden. *Passages* erforscht die Prozesse der Formierung von (subjektiven) Gefühlen bis in die Mikroebenen ihrer sprachlichen Herstellung und sondiert dadurch zugleich Alternativen ihrer Symbolisierung. Das der subjektiven Aneignung ontologisch vorgängige Affektgeschehen wird dabei wie der Vogelflug am Himmel als ein relational-dynamisches Geschehen von Resonanzen betrachtet, das in einem unentwegten Werden begriffen ist, ohne jemals stillzustehen. *Passages* will diese Abläufe als das erfassen, was sie immer schon sind: Affekte in Bewegung.

²⁷ Uwe Wirth: *Zwischenräumliche Bewegungspraktiken*. In: ders. (Hg.): *Bewegen im Zwischenraum*. Berlin 2012, S. 7–34, hier S. 30.

II *DAS ANDERE DER BEWEGUNG*

Schreiben mit Licht. Inszenierungsprobleme und emotionale Bewegung im fotografischen Augenblick

In the 19th century, the stillness of movement during a photographic exposure required a staging based on academic traditions. Staging is the »spatialization« of a present absence – comparable to »writing« in the sense of Derrida. With the increasing mobility of camera techniques from the 20th century onwards, the focus is no longer on the reproduction of a moment, but instead on its performative invention. With the digital photography of the 21st century, a transformation from theatrical to functional staging takes place. The history of the writing scene of photography illustrates the interplay between concealment through technology and re-aestheticization, which with increasing oscillation turns into motor dizziness.

1 Probleme technisierten Schreibens

Henry Fox Talbots *The Pencil of Nature*¹, ab 1844 erschienen, bezeichnet Fotografie unmetaphorisch als ›Schreiben mit Licht‹ – mit Niépce: *Heliografie*. Da in *Photo-Graphie* nicht Tinte, sondern ein unsichtbares Medium sich einschreibt, werden in Talbots Veröffentlichung Ästhetik und Technik gleichberechtigt befragt: Welche Rolle kommt im Schreiben mit der Kamera dem Fotografen zu, und mit welchen Inszenierungen gelingt es ihm, die sinnliche Rückaneignung des unsichtbaren Schreibvorgangs durchzuführen, um seine Autorschaft zu belegen? Talbot zielt nicht auf das im *Foto* Abgebildete, sondern auf die Medialisierung *des fotografischen Vollzugs* in einem »Aufschreibesystem«². Wenn Schreiben in diesem Sinne nicht als expressiver, sondern intentionaler Akt aufgefasst wird, liegt es nahe, phänomenologisch an den Vorgang des Fotografierens als ikonischer Verschriftung heranzugehen.

¹ Henry Fox Talbot: *The Pencil of Nature*. London ab 1844, ist das erste Fotoalbum, das sich den Ästhetiken der Fotografie motivisch und technisch nähert. Siehe Bernd Stiegler: *William Henry Fox Talbots ›Der Zeichenstift der Natur‹. Bestimmungen eines neuen Mediums*. In: Charles Grivel/André Gunthert/Bernd Stiegler (Hg.): *Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse (1816–1914)*. München 2003, S. 26–38.

² Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800–1900*. München 1995, S. 519. Kittler versteht unter »Aufschreibesystem [...] das Netzwerk von Techniken und Institutionen [...], die einer gegebenen Kultur die Adressierung, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben.«

Da die Fotografie vom Prinzip her ein Momentbild als Ergebnis hat, kann man nicht eigentlich von einer Schreib-*Szene* ausgehen, denn diese besteht einem weit verbreiteten Vorurteil nach nur aus dem Druck auf den Auslöser, der ein *Schriftbild* erzeugt. Die Fotografie ähnelt einer Druckerpresse, die ›Natur‹ bloß abschreibt. Der Schreibprozess verbleibt im Dunkel, das Schreibmittel Licht bleibt unsichtbar. Aus der ›schwarzen Kunst‹ wird ›unsichtbare Kunst‹, Zauberei, *Schwindel*. Die Kamera macht zwar sichtbar, was im Verborgenen weilt, doch bleibt das System ihrer Techniken selbst undurchschaubar. Der Ort, an dem sich die Schrift verwirklicht, die *Camera obscura*, gibt das Geheimnis der Schreib-Szene wie das eines subjektiven Schreibens nicht frei. Das Phänomen Fotografie fasziniert nachgerade durch eine Polarisierung von Anwesenheit und Abwesenheit und ihrer wechselseitigen Repräsentation. Die *Camera obscura* trennt den Wahrnehmungs- vom Erkenntnisvollzug. Sie gibt damit jener frühen Vorgabe Helmholtz'scher Differenzialität recht, die eine physiologische Optik von einer psychologischen Hermeneutik trennt.³ Es ist – nach Helmholtz und in Präzisierung Schopenhauers – nur eine vorweg eingeübte medialisierte Synthesis kultivierten *Scheins*, den wir sehen. Eine Objektivität von Wahrnehmung und eine Repräsentation von Wirklichkeit entziehen sich, entgegen der an Fotografien gemachten Identitätserfahrung von Abgebildetem und Abbild.

Gerade den physiologisch-psychologischen Polaritäten des Leitmediums Fotografie – mit seiner strikten Differenz von chemisch-physikalischer Technik und ikonischer Ansicht – ist es jedoch geschuldet, dass sich um den fotografischen Augenblick ein Korpus inszenatorischer Gesten bildet, der die *Absence*⁴ des *Augenblicks* zeitlich zu entzerren, zu verräumlichen hat.⁵ Dieser Korpus und nicht die Betrachtung von Fotografien ist in meinem Aufsatz Gegenstand der Problematisierung von Schreibszenen. Ich verstehe unter Schreiben – im Sinne Derridas – die *Verräumlichung einer Opfersituation (Absence/Abwesenheit)*. Schrift wird verstanden als Markierung einer abwesenden Anwesenheit, einer vorausseilenden Selbstsuspendierung bzw. eines Selbstopfers. Sie referiert noch da, wo man selbst

³ Hermann von Helmholtz: *Handbuch der physiologischen Optik*. Leipzig 1867, S. 443: »Vorstellung und Vorgestelltes sind offenbar zwei ganz verschiedenen Welten angehörig, welche ebenso wenig eine Vergleichung unter einander zulassen als Farben und Töne, oder als die Buchstaben eines Buches mit dem Klang des Wortes, welches sie bezeichnen.«

⁴ Ich benutze diesen medizinischen Begriff, der laut Duden eine »kurzzeitige Bewusstseinsstrübung« meint, in Anlehnung an Paul Virilio: *Ästhetik des Verschwindens*. Berlin 1986, S. 25. Virilio sieht hierin die Möglichkeit eines menschlichen »Spielraums«, »um seine eigenen Bezüge zur Zeit zu erfinden.« (S. 24)

⁵ Helmholtz: *Handbuch der physiologischen Optik* (Anm. 3), S. 445: »Die einzige Beziehung, in welcher eine wirkliche Uebereinstimmung unserer Wahrnehmung mit der Wirklichkeit stattfinden kann, ist die Zeitfolge der Ereignisse mit ihren verschiedenen Eigenthümlichkeiten.«

nicht mehr ist.⁶ Der aus der Substituierung der Handschrift respektive des Zeichnens abgeleitete Vollzug der Inszenierung eines an sich nicht wahrnehmbaren Augenblicks durch Fotografie soll in Bezug auf diese Verräumlichung (In-Szene-Setzung) problematisiert werden. Ich werde am Schluss meiner Ausführung auf den Schwindel der Fotografie – die Diskrepanz von Optik und psychologischer Verarbeitung – und auf die Abwehrreflexe eingehen, wie sie im kinematischen Bild durch die Physiologie des Stroboskopeffekts und der Nachbildwirkung im Kino verwertet werden.⁷ Es geht weniger um die Entlarvung des Schwindels als um die Einübung in denselben, die – anders als in der schwierig zu erlernenden Handschrift – affektiv erfolgt.

2 Die Schrifttechnik der Fotografie

»Ist die Fotografie eine Spielart der Schrift oder ist es eine der Zeichnung?«⁸, fragt Stefanie Diekmann mit Rücksicht auf die Mythologisierung der fotografischen Verfahren seit Niépce, Daguerre und Fox Talbot.⁹ Seit Derrida in seiner *Gramma-*

⁶ Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt a.M. 2016, S. 118–119.: »Die Verräumlichung (mit anderen Worten die Artikulation) des Raumes und der Zeit, das Raum-Werden der Zeit und das Zeit-Werden des Raumes, ist immer das Nicht-Wahrgenommene, das Nicht-Gegenwärtige und das Nicht-Bewußte [...].«

⁷ Friedrich Kittler: *Optische Medien. Berliner Vorlesungen 1999*. Berlin 2002, S. 202–203.

⁸ Stefanie Diekmann: *Mythologien der Fotografie. Abriss zur Diskursgeschichte eines Mediums*. München 2003, S. 56.

⁹ Stiegler fragt umgekehrt: »Was muß ein Schriftsteller tun, um überhaupt diese eigentümliche Metamorphose zu einem wandelnden Photoapparat durchlaufen zu können? Und was bedeutet das wiederum für die Schreibszene? Welches – mit anderen Worten – epistemologische, poetologische und ästhetischer Programm verbirgt sich in der Camera obscura des Schriftstellers als Photoapparat?« Siehe Bernd Stiegler: *Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*. München 2009, S. 110. Siehe auch ders.: *Der Schriftsteller als Photoapparat. Realismus als Halluzination: Gautier, Flaubert, Zola*. In: Martin Stingelin/Mathias Thiele (Hg.): *Portable Media (= Zur Genealogie des Schreibens. Bd. 12.)* München 2010, S. 149–161. Der Naturalismus bei Zola wird schon zeitgenössisch als »Exzellente Photographie[n] auf Papier ohne das Zutun des Lichtes« beschrieben. Siehe Irene Albers: *Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas*. München 2002, S. 11. Albers zeigt, dass die Literatur des Naturalismus von einem Konflikt zwischen objektiver Wiedergabe, subjektiver Artistik und technischer Reproduktion – dem journalistischen Schreiben – infiziert war, indem Fotografie sich für jede mediale Seite der Infizierung von Wirklichkeit instrumentalisieren ließ. Zolas Flucht bestand darin, das »Temperament« (S. 101) des Autors als subjektive Objektivation einzusetzen, womit eben die äußere Darstellung (Handlung) emotionaler Authentizität als sze-

tologie Schreiben als Form der Entkörperlichung von Anwesenheit bezeichnet hat, welche im strikten Gegensatz zum Sprechen steht, das der körperlichen Präsenz bedarf, liegt der Fokus der Funktion von Schrift nicht mehr nur auf dem Hinterlassen ikonischer oder arbiträrer Spuren, sondern auf dem Verweis einer gegenwärtigen oder dauernden Abwesenheit, einer Transzendenz des Medialen.¹⁰ Ritzen, Kerben, Zeichnen sind jedoch medial anders zu bewerten als eine immaterielle, plötzliche Aufzeichnung durch Licht. Die Kamera als Schreibwerkzeug ist dem Blick des Gegenübers Anlass zur Behauptung, hier geschehe das Schreiben automatisch, gleichsam als *Écriture automatique*, und hätte demgemäß einen besonderen Objektivitätswert: ohne Eingriff eines Subjekts könne reiner Geist sich einschreiben. Unter dieser Idee wird der Kurzschluss zwischen Technik, *Absence* des Subjekts und objektiver Aufzeichnung sichtbar, auf die ich argumentativ hinsteuern will. Aber auch eine automatisierte Digitalfotografie rettet nicht das, was sich als Präsenz jeglicher Repräsentation entzieht. In ebendiesem Dilemma schwankt die Fotografie: Sie konstruiert eine augenblickhafte Präsenz, die sie in historische Dauer verwandelt, unerachtet der Tatsache, dass es Präzenzfiktion als technisches Konstrukt historisch erst durch sie gibt. Es muss sich bei den Inszenierungsgesten der Fotografie insofern um Abwehrritten einer vermeintlich unkodierten Identität, eines Inzests von Abgebildetem und Abbild handeln. Denn der Schrecken sitzt anfangs tief, dass die abgebildete Person – scharf, flach, klein, schwarz-weiß – in dieses dingliche Foto verwandelt ist. Der Schrecken, im Blick des Anderen zum Objekt zu werden, muss in Ästhetisierung abgewehrt, szenisch entzerrt, verräumlicht werden. Die Fotografie muss zwischen Faszination und Abwehr eine Schreibinszenierung entwickeln, in der das Reale vom Imaginären symbolisch getrennt wird. Die szenische Rückeroberung der *Absence* reagiert nachträglich auf eine primäre Verräumlichung, die durch Technik wegökonomisiert wurde. Aus der Differenz zwischen lebendiger Wirklichkeit und totem Bild heraus verklärt sich der Agon der Fotografie, als Kampf zwischen künstlerisch-subjekthafter Inszenierung und objektiv-technisierter Reproduktion, zwischen ›Schriftstellern‹ und ›Schreibern‹. Der daraus folgende Agon und Paragone ist detailliert

nisches Schreiben gemeint ist, d.h. die Verwirklichung zweiten Grades, ein Spiel objektivierter Subjektivität.

¹⁰ In ebendieser Hinsicht tritt Adorno in der *Ästhetischen Theorie* in Absetzung zu Hegel den Nachweis an, dass es nicht die Sensualität ist, die ein ästhetisches Werk bestimmt, sondern ihr ›Geist‹, das Abwesende der dinglichen Erscheinung. ›Schreiben‹ ist aus dieser Idee Verräumlichung der Spannung von sinnlicher Erscheinung und dem Erscheinen, also Repräsentation. Bei Hegel manifestiert die Spannung sich im *Begriff*, bei Adorno in der *Kritik*, und bei Derrida in Schrift als *Spur*. Siehe Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M. 1973, S. 140–142. Wichtig ist der Hinweis, dass, auf Hegel bezogen, so Adorno, die Spannung ein Werden ist, was den Zeitlichkeitsbezug von Schrift als agonale Unversöhnlichkeit von Präsenz und Repräsentation ausmacht (vgl. ebd., S. 142).

belegt.¹¹ Die Korrelation von Identitätserfüllung objektiver Technik und Differenzbegehren subjektiver Arbeit führt entweder zu einem Agon der Gewalt, also zu einer Opferverschiebung, oder – wie es die Geschichte der Agonistik im alten Griechenland zeigt – zu einer Medienwanderung, einem Theater, das in der Lage ist, die unlösbaren Antagonismen spielerisch mit den Mitteln der Zeitmontage in einer Eigenlogik der Zeit (dem Narrativ) zu konstituieren. Es gibt – vor allem im 19. Jh. – die inszenierende Fotografie, die sich ihre Symbole, Gesten, Bühnen – nicht nur unter dem Druck immobiler Apparaturen – dem Theater entborgt.¹²

Wie jede Agonistik bedarf die Gewaltabwehr eines intensivierten Prospekts differenzierter Ästhetisierung, die die Polarität zwischen Augenblick und Dauer, Anwesenheit und Abwesenheit moderiert und Dialektik in Ökonomie umschlagen lässt. In der Theatralisierung des fotografischen Moments der Studioteknik und der Motivbetreuung – Letzteres folgt der Konvention Maler/Modell – wie in der Erzählfunktion eines Fotos als Erinnerungsbild spiegelt sich das Drama von Stolz und Verfall der menschlichen Gestalt – seiner Objekte und Ansichten –, das keine Schrift, auch die fotografische nicht, aufzuhalten vermag. In dieser Hinsicht scheint es gerechtfertigt, Fotografie als bivalentes Ausdruckssystem herauszuarbeiten, dass beständig die Geste des Fotografierens und die Geste der Fotobetrachtung in einen diskursiven Widerspruch setzt und die Voreiligkeit der Identifikation mit dem Abgebildeten (der Inzest der Subjekt-Objekt-Indifferenz) aufzulösen versucht, um (vergeblich) hinter das Geheimnis der *Camera obscura* zu kommen.

Weil Schreiben mit Licht durch den Geheimgang des Alchemisten, der *Camera obscura* und der Dunkelkammer geht und seine Schriftspuren zum Verschwinden bringt – was sehr deutlich im Silberglanz der Daguerreotypie zum Ausdruck kommt –, darf man seit deren Erscheinen einen mystischen, unheimlichen und transzendenten Ort vermuten, der von der gleichen Qualität ist wie der Ort der Genialität der Künste. Bringen wir diese Schreibszenen auf den vielfach karikierten Punkt: Der Fotograf verschwindet hinter der Kamera unter einem Tuch und drückt auf den Auslöser. Der Moment der Verschriftung und der Agent des Schreibens sind beide an das Verschwinden des Körpers und der Schreibung gebunden. Einerseits wird überhaupt nicht ›geschrieben‹, andererseits bestätigt dieser höchst ökonomisierte Akt des Schreibens die Rettung von Subjektivität, da das Verschwundene im Anwesenden als Negation präsent bleibt.

Die Radikalität der Schreibszenen der Fotografie besteht keineswegs in der Semantizität der Abbildung – da mag sie nur graduell detailfreudiger sein als Zeichnung und Malerei –, sondern in einer gegenläufigen Alphabetisierung. Es ist nicht

¹¹ Siehe Gerhard Plumpe: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München 1990. S. 97–103.

¹² In der Tat nutzt das neue Medium die Aufmerksamkeit für das Theater und seine Stars, um in Wechselwirkung mit deren Bekanntheit die künstlerische Qualität der Fotografien herauszustreichen. Vgl. Grivel/Gunthert/Stiegler: *Die Eroberung der Bilder* (Anm. 1). Insbesondere den Beitrag von Christopher Balme/Nicole Leonhardt: *Fotografie und Theater im 19. Jahrhundert*, S. 102–120.

Ziel, dass man (buchstäblich) das imaginiert, was man lesend hört, sondern, *dass man sehen lernt, was nicht sichtbar ist.*

3 Das Unsichtbare der Fotografie

Unter diesen Bedingungen Bewegungsszenarien des fotografischen Schreibens zu entwickeln, heißt, das zu thematisieren, was im Foto selbst unsichtbar bleibt, nämlich die Inszenierungen der technischen, handwerklichen und künstlerischen Ornamentierung eines Augenblicks toter, stillgestellter Bewegung. Der Hinweis auf die in den Anfangszeiten doch sehr langen Belichtungen, die von Präsenz zu reden unergiebig macht, kann mit dem Argument verteidigt werden, dass nicht die chronografische Zeit einer Uhr, sondern – bildadäquat – das Fehlen von Bewegung, im Sinne von Blickwechseln und Blickfolgen das kennzeichnet, was man als Präsenz bezeichnet, nämlich jenen binären Wechsel (Ballistik und Kalibrierung des Blicks) vom Sichtbaren zum Unsichtbaren. Wie alle Medien erweitert und verdrängt auch das fotografische die menschlichen Sinnesleistungen derart, dass die Kompetenz hinsichtlich dessen, was sichtbar oder unsichtbar sein soll, artifiziell manipulierbar, also dem Reich technischer Kompetenzen und gesteuerter Aufmerksamkeit verantwortet wird – und zwar ganz unabhängig davon, was auf einem Foto abgebildet wird.

Die These, die sich aus dieser plakativen wie praktischen Situationsbeschreibung formulieren lässt, ist, dass gerade weil die Szene quasi zeitlos festgefroren zu sein scheint, das Bedürfnis nach Inszenierung und Bewegungsszenarien – vor, während und nach der fotografischen Aufnahme – ins Arabeske gesteigert wird, um die Durchstreichung der Präsenz im Akt der Belichtung einer künstlerisch und/oder kommerziellen Arbeit rückanzueignen. In Wirklichkeit drückt der Fotograf nicht einfach nur auf einen Auslöser, sondern vollzieht das langwierig zu erlernende, Zeit opfernde Beschichten, Emulgieren, Mischen, Ausleuchten, Einrichten, Fixieren, Reproduzieren von Hand. Doch im Foto (und heute auch kamera-technisch) ist dieser ganze Prozess handwerklicher Differenzierung egalisiert und es bleibt nur der Druck auf den Auslöser, d.h. die Eliminierung des Opfers der Arbeit durch Technik in einem komprimierten *Blick*. Dieser Umstand lässt uns den Blick auf das besondere Verhältnis von Arbeit und Technik, Bewegung und Bewegungseliminierung in der Fotografie frei werden. Die Fotografie erweist sich damit *in nuce* als Operation der Technikaufklärung im Rückblick auf manuelle Schreibtechniken, damit ist gemeint: auf Repräsentation schlechthin und auf solche des ikonischen oder narrativen Rezeptionsvollzugs.

4 Von der Emotion zur Kunst

Die fixe Idee, den Techniken des Geistes beim Denken zuzusehen, kann so lange Geltung haben, wie man sich Geist (d.h. Bewusstsein) als Summe von Denkakten vorstellt. Die Frühromantik versuchte nicht selten Geist und Mechanisierung in Konkurrenz zu denken. Denn wenn Geist sich sprachlich ausdrückt, wäre sein technisches Vorbild Literatur. E.T.A. Hoffmanns Erzählungen¹³ gelten bis in die Psychologie Freuds hinein als maßgebliche Inspiration für die poetische Darstellung der Hindernisse auf dem Weg von der magischen zur technischen Darstellung von Geistern und Geist. Wechselt man von Literatur auf Fotografie gibt es wider alle Vernunft den Anschein, Zeit und Ort seien im Foto exakt datierbar, während der Erinnerungsraum einer späteren Rezeption des gleichen Fotos bezeugt, dass die Zeit als Imagination für ein Subjekt unaufhaltsam vergeht, dass also ein flüchtiger Geist die Dinge bei gleicher Materialisierung verändert. Es ist diese magische Ambivalenz, die die Fotografie zu mehr macht als zu einem Medium der bloßen Reproduktion.¹⁴

Wo Zeitphänomene in ihrer sinnlichen Erfassung kritisch werden, müssen sie raumaffin, szenisch ausagiert werden. Solches geschieht in der Fotografie als Reaktion auf den Vorwurf, sie sei eine ubiquitäre, mechanisch reproduzierende Technik und somit von geringem ökonomischen, jedoch von äußerst sentimentalem Wert. Dieser Vorwurf hat seine Ursache in der Abwehr der technischen Erstellung emotionaler Effekte. In gewissem Sinne ist jedes Bildgebungsverfahren in diesem Abwehrprozess gefangen. Emotionen, so die steile These, sind nichts anderes als dynamische *Protoformen von Bildlichkeit*. Und wo haben sie ihre motorische Nullstelle: im Blick – und ihre Fehlstelle: in der Transparenz des Medialen. So ist das Phänomen Fotografie ein Paradigma der Zirkularität, des Schwindels der in Technik komprimierten und in Inszenierung dekomprimierten Arbeit.

Das Dilemma des Fotografen ist ein zweifaches: Erstens erschafft der Fotograf eine künstliche Präsenz, zweitens gibt er das Argument seinen Kunden an die Hand, dass ein technisches Handwerk, das keinen Geist erfordert, nicht angemessen bezahlt sein müsse, wenn Zeit und Geld das Äquivalenzverhältnis von Arbeit abgeben. Damit wird das Geschäft der Fotografie, das bis zur Einführung der Kodak-Box 1880 vornehmlich von versierten Tüftlern unter Einsatz persönlicher Barmittel und experimenteller Arbeit (Gustave Le Gray), von marketingorientier-

¹³ Insbesondere in Freuds Aufsatz *Das Unheimliche* (1919). In Bezug auf die Fotografie vgl. Kittler: *Optische Medien* (Anm. 7), S. 142ff.

¹⁴ Adorno kritisiert an Benjamins Kunstwerkaufsatz den unversöhnlichen Gegensatz zwischen Auratik und Technik, da Kunst immer schon an Technik vermittelt sei. »Während dieser [Benjamin] aus dem älteren Aufsatz [*Kleine Geschichte der Photographie*; R.B.] die Definition der Aura wörtlich übernimmt, wird von der Photographie-Arbeit den frühen Photographien ihre Aura rühmend attestiert, die sie erst durch die Kritik ihrer kommerziellen Ausschlachtung – durch Atget – verloren haben.« Adorno: *Ästhetische Theorie* (Anm. 10), S. 89.

ten Fabriken in Massenreproduktionen (André Disideris Erfolgsgeschäft mit fotografischen Visitenkarten) oder von künstlerisch versierten Malerschriftstellerfotografen (Nadar) mit hohem Anspruch und gesellschaftlichen Verbindungen betrieben wurde, inflationär und desaströs.¹⁵ So ungefähr war zur Einführung des Rollfilms der Status der Fotografen (von Fotografinnen ist nirgends die Spur), die mit allen, auch juristischen, Mitteln versuchen, in den Olymp der Kunst aufzusteigen, um erstens die Reproduktion der Abzüge dem Original gleichzustellen¹⁶, zweitens das kunstmäßige Schreiben mit Licht zur Aussetzung des ökonomischen Äquivalenzverhältnisses von Zeit und Arbeit zu propagieren, und drittens ihren eigenen Opferagon unter den Paragone der Kunst zu stellen. Die Verwertung wissenschaftlicher Fotografie als Technik des ›Abschreibens‹ spielt in dieser Hinsicht eine antagonistische Rolle.¹⁷

Die phänomenal und an die Entwicklung der verschiedenen Stadien der fotografischen Techniken und physiologischen Erkenntnisse gebundene Diskursivierung muss sich von Beginn der Etablierung einer Fotografie, durch die Freigabe des Patents der Daguerreotypie im Jahre 1839, bemühen, die sinnliche *Absence* des fotografischen Aktes der *Camera obscura* mit inszenatorischen Mitteln nachvollziehbar zu machen. Die Diskreditierung der Fotografie als Schreibtechnik, wie sie die Diskurse des 19. Jh. beherrscht, wurde zum Teil von den Fotografen selbst – die oft genug aus der Garde der Maler, Illustratoren, Kupferstecher und Lithografen sich rekrutierten – unbeabsichtigt unterstützt, solange sie sich vor allem im Piktoralismus einem akademischen Stil anbederten, der spätestens mit den Impressionisten selbst einem veränderten Kunstbegriff den Weg ebnete.

Voreilig kann man einwenden, dass mit dem Aufkommen der Digitalkameras der gesamte Furor des Decorums der Ateliers, der Bildidee, der technologischen Modernität, der Wahl der Papiere, der Geschicklichkeit der Entwicklung und der Raffinesse der Retusche die Bewegungsszenarien der Fotostudios und Künstlerfotografen in sich zusammengebrochen sind. Gerade das ist aber nicht der Fall. Es zeigt sich eine gewisse Kontinuität zwischen den Szenarien im Jahre 1890 (Schnappschussfotografie, ›*straight photography*‹) und 1990 (digitale Fotografie),

¹⁵ Anekdotisch-dokumentarisches über die Typologie des Fotografen berichtet der Fotograf, Karikaturist und Schriftsteller Nadar in den Erinnerungen aus mehr als 50-jähriger Fotografentätigkeit rückblickend. In: Nadar: *Als ich Photograph war*. (Gekürzte Fassung von *Quand j'étais photographe*. Paris 1900) Zürich 1980, S. 139–177.

¹⁶ Ein Copyrightschutz für Fotografie ist 1857 in England erteilt worden: Siehe Hans H. Hiebel/Heinz Hiebler/Karl Kogler/Herwig Walitsch: *Große Medienchronik*. München 1999, S. 309.

¹⁷ Hier wäre auf einer anderen Ebene die Institutionalisierung von Photographie als Zweig der physikalisch-chemischen Forschung und den Zusammenhang zwischen Wissen und Sichtbarmachung zu rekurrieren, wie er in der Figur Eders für die Fotografiegeschichte einschlägig geworden ist. Vgl. Josef Maria Eder: *Photographie als Wissenschaft. Positionen um 1900*. München 2013, sowie ders.: *Geschichte der Photographie in Bildern*. Sonthem am Neckar/Nettel/Berlin-Steglitz 1913.

jedoch mit dem Unterschied, dass das Aktualbild nicht mehr abgebildet, sondern erfunden werden soll. Vor der Kamera wird immer noch gestikuliert und sich in Stellung gebracht, der Fotograf wählt immer noch einen Ausschnitt und animiert das Motiv, und die Fotos ... ja, die Fotos: Werden sie überhaupt noch gelesen? Und was ist mit dem ›*Selfie*‹, wenn Motiv und Operateur zusammenfallen? Hier stellt sich nicht die Frage einer pluralisierten Ästhetik und eines offenen Kunstbegriffs, sondern die der Schriftfunktion: Die Bestimmung der bloß abschreibenden Präsenzsicherung muss in die der Präsenzerfindung, also die der Eigenwertigkeit einer Simulation ohne Vorbild, eines Simulakrums¹⁸ transformiert werden. Wenn von Abschreiben und Schrifterfindung so gegensätzlich die Rede ist, warum wird dann immer das technische Momentum gegen das subjektive ausgespielt? Welche Technikfaszination und welcher Abwehrgestus stehen dahinter?

Nicht nur die Werbefotografie, auch die Amateurfotografie ist vom Aktualitätsdruck *dauernder* Präsenz besessen. Das ›Festhalten jedes beliebigen Augenblicks‹ ist das Ziel. Für Rainald Goetz, so Karen Fromm, fungiert der Schnappschuss als Metapher eines Verfahrens, »das Schreiben und das zu Schreibende aus Alltäglichkeiten und einem radikalen Gegenwartsbezug heraus erst zu entwickeln. Es geht also um die Performativität des Schreibens selbst, die hier in der Metapher des Snapshots kristallisiert.«¹⁹ In dieser Hinsicht entwickelt sich für das 21. Jh. eine gegenüber dem 19. Jh. verschobene Schreibszenen, nicht bezüglich der Motivik, sondern bezüglich der Vergegenwärtigung: Wo das Erinnerungsbild bewahrt, da realisiert der Schnappschuss allererst eine Szene der Vergegenwärtigung. Die Schnappschusskamera erfindet den Augenblick, macht ihn als solchen sichtbar, unterteilt jedoch die Kontinuität der Welt in unendlich viele mögliche Augenblicke und Brüche.

5 Vom Blick zur *Absence*

Betrachtet man die Zeitproblematik realistisch, so wird man im fotografischen Zentrum so etwas wie die Erotik des kleinen Todes erspüren. Einen solchen toten Punkt vergleicht Virilio im Hinblick auf die Bildgebung der Fotografie mit der

¹⁸ Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*. München 1991, S. 77. Baudrillard unterscheidet in der Ordnung der Simulakren drei Phasen, die auch die Tauschformen der Fotografie beherrschen: die *Imitation*, die *Produktion*, die *Simulation*.

¹⁹ Kathrin Peters: *Sofort-Bilder. Aufzeichnung, Distribution und Konsumtion von Wirklichem unter dem Vorzeichen der Digitalfotografie*. In: *Medien Kunst Netz. Foto/Byte*. Karlsruhe/Leipzig 2004, zitiert nach Karen Fromm: *Das Bild als Zeuge: Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980*. Humboldt Universität zu Berlin. Diss. 2013, S. 208. In Bezug auf Ausführungen von Rainald Goetz: *Abfall für alle*. Frankfurt a.M. 1999.

Physiologie einer *Absence*²⁰, einer Ohnmacht, die, pathologisch oder aus Ermüdung oder durch spezielle Körpertechniken herbeigeführt, einem Sekundenschlaf gleicht. Wir können das mit Crary²¹ den Nullpunkt der Aufmerksamkeit nennen. Das fotografische Bild und der Tod/die *Absence* schneiden aus dem Fluss der Zeit einen ›Zeitpunkt‹ heraus, der nicht zu vergegenwärtigen ist: die Abwesenheit von Gegenwärtigkeit, der reine Geist des hegelschen Bewusstseins. Dass das Aushalten dieser *Absence* nicht unerheblich emotionalisiert, rechtfertigt die Frage nach der entsprechenden Bannungstechnik. Wenn Sartre verschiedentlich das Bild als ›Riss im Sein‹ bezeichnet und generell die Frage nach dem Sein des Bildes gestellt wird, muss man auf die Verknüpfungsdimension des Bildes selbst eingehen. Um eine Idee Magrittes aufzugreifen: Man muss erkennen, dass eine gemalte Pfeife nicht die wirkliche Pfeife ist.²² Das heißt aber, den Riss auszuhalten, die Substitutionsfunktion von Medien anzuerkennen, und Nachträglichkeit selbst als die konstitutive Bestimmung von Zeitlichkeit zu respektieren, indem man Inszenierungen der Techniken, der Ästhetiken und der kunstmäßigen Autorschaft nach ihrer Vorgeschichte und der Verbannung von Emotionalität in verdinglichende Technik befragt. Das Foto ist in dem Maße evident, wie es den Aufschluss auf diese Frage versperrt: Es ist mit dem verdinglichenden Blick identisch. Der Blick ist die *Absence*, den jedes Aufschreibesystem unterschlägt. Der Blick bietet geradezu die »Phänomenologie einer transzendenten Optik«.²³

Die Dialektik der Auseinandersetzung über die Diskurszweifel der Fotografie liegt auf der Hand. Die Fotografie ist sowohl ein Aufschreibesystem im Sinne eines Kopisten wie auch die Entdeckungserfindung eines unsichtbaren Zeitmoments (Marey und Muybridge). Das Foto ist trotz allem ein Ding, dem keine Wirklichkeit entspricht: ein objektiver Schwindel. Aber wenn das Medium nicht doch irgendwie durch die Formen hindurchscheinen würde, funktional an diese gekoppelt wäre (was Medienwissenschaft erst möglich und notwendig macht), müsste man

²⁰ Vgl. Virilio: *Ästhetik des Verschwindens* (Anm. 4), S. 9–26. Im konkreten Fall bezieht sich Virilio auf den »Sekundenschlaf«, die Pyknolepsie als pathologische Form der *Absence*. Im übertragenen Sinne meint er eine Abwendung von der Illusion der Kontinuität des Bewusstseins. Dieses ist vielmehr durch Brüche, Sprünge, Diskretionen d.h. diskontinuierliche Einheiten gekennzeichnet. Die Illusion der Kontinuität entspricht dem kinematografischen Effekt, der aus 24 Einzelbildern in Folge des Nachbildeffektes der Netzhaut einen Bewegungsfluss erscheinen lässt. Die Dunkelphase zwischen den Einzelbildern entspricht der Phase der *Absence*, die in der Pyknolepsie mehrere Sekunden dauern kann.

²¹ Jonathan Crary: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt a.M. 2002, S. 15. Crary verortet die Entzugsform Präsenz als die, die jegliche Aufmerksamkeit überhaupt erst herausfordert.

²² Vgl. Michel Foucault: *Dies ist keine Pfeife*. Frankfurt a.M. 1983.

²³ Kittler: *Optische Medien* (Anm. 7), S. 123. Nach Johann Heinrich Lambert: *Neues Organon oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung vom Irrtum und Schein*, hg. v. Günter Schenk, 3 Bde., Berlin 1990, Bd. 2, S. 824.

zwei Leben haben: das eine hinge den Erinnerungen nach, das andere agierte in der Gegenwart. Wird die funktionale Kopplung technisch organisiert, lassen sich Simulakra aller Art erzeugen. Man sieht nicht Lichtflimmern im Film, sondern die Reproduktion eines Bewegungsbildes. Die Leistungen der Sinnesorgane werden nicht nur durch technische Apparaturen, sondern durch Techniken der Inszenierung überboten. Zauberkünstler verstehen diesen Schwindel meisterhaft auszuführen. Insofern gehören Inszenierungen der Fotografie zu denen, die die Frage nach Wahrheit und Falschheit des sinnlichen Erscheinens aufwerfen. Das erlaubt ein Blick hinter die Kulissen dieser Kunst.

6 Lichtschreibinszenierungen vom 19. Jh. zum 20. Jh.

Grundsätzlich erlaubt die handwerkliche fotografische Technik drei Phasen einer Inszenierung. Man kann – wenigstens für die Studiofotografie bis heute – unterscheiden:

Erste Phase: Die Wahl des Sujets, die Inszenierung des Motivs, mit dem wichtigen Sonderfall der Aufnahme von Personen; wobei der Dialog vor und während der Aufnahme in Aktion treten kann und ein Wechselspiel von Exhibition und Voyeurismus eingeht.

Zweite Phase: Die Inszenierung erreicht den Höhepunkt in der Verräumlichung des magischen Moments der ›hundertstel Sekunde‹, in der die Belichtung erfolgt – in der Frühzeit spektakulär aufgewertet durch das Blitzlicht oder unspektakulär durch die mehrminütige Paralyse der Langzeitbelichtung, die zu einer Art Trance oder Todesmimetik der abgelichteten Personen führt.

Die dritte Phase der Inszenierung erfolgt als kunsthandwerkliche Retusche des Fotos, die nicht beiläufig geschieht, sondern entweder durch den Fotografen oder durch Fachpersonal (Zeichner, Maler, Graveure) erfolgt. In dieser Arbeit und in der Präsentation der Abzüge, die, wie Nadar berichtet²⁴, eine eigene Verkaufsinzenierung darstellt, rechtfertigen sich die nachvollziehbare Diversifikation von Preis und künstlerisch-kunsthandwerklicher Qualität, und die Eigenheit der ›*Handschrift*‹ des Fotografen bzw. des Studios.

Die drei Phasen dialogischer Abwehr- und Überredungskünste bestimmen bis heute die juristische, ökonomische und kunstmäßige Basis der Evaluierung einer

²⁴ Nadar: *Als ich Photograph war* (Anm. 15), S. 104. Was er über die Inszenierung bis hin zur Warenübergabe berichtet, steht dem heutigen Marketing in nichts nach: »Wenn zwei Personen gemeinsam zur Aufnahme kommen, bestehe man darauf, daß sie auch gemeinsam die Abzüge besichtigen. Dann aber versäume man es keinesfalls, die Bilder des einen zuerst dem anderen zur Begutachtung vorzulegen und umgekehrt – und lasse sie allein. Unweigerlich wird jeder das eigene Bild mißlungen und das des anderen ausgezeichnet finden. Das läßt man sie am besten untereinander auskämpfen. So wird der unvermeidliche erste Schock gemildert, und nun darf sich auch der Photograph wieder in die Nähe wagen und die Aufnahmen sachlich besprechen.«

Autorschaft des Fotografen, und unterscheiden diskursiv den Amateur vom Profi, wie früher den kopierenden Schreiber vom erschaffenden Schriftsteller.

Im 20. Jh. gilt es dann, die schon um 1880 industrialisierte fotografische Reproduktionsmaschinerie von der handwerklichen Könnerschaft, die viel Erfahrung erfordert, zum Werkzeug einer offensiven Erfahrung des ›Neuen Sehens‹ umzuformen. Das Motiv wird nicht mehr inszeniert, um es abzulichten, die Ablichtung selbst ist die ästhetische Inszenierung. Phase eins und Phase drei werden vom eigentlichen Fotografenhandwerk abgetrennt. Die Forderung nach einem neuen Blick, wie sie anfangs der Im- und der Expressionismus, dann die ›entfesselte Kamera‹ durch Vertov und das Bauhaus verstärkt ab 1920 propagieren, nimmt sich die Freiheit, aus dem Reproduktionsapparat ein virtuoses Instrument zu machen, um das gelernte Modell zentralperspektivischer Fotooptik neu zu kalibrieren und damit die Wirklichkeitsauffassung als Bild eines Bildes reflexiv zu irritieren. Der akademischen Theatralität wird nicht nur eine modern-urbane Szene gegenübergestellt, Inszenierung in ihrer Diversität als Szenografie wird selbst virtuoses Stilisierungsmittel. Sichtbarkeit wird durch Spektakel ersetzt.

Je zufälliger und damit ›naturalistischer‹ der Augenblick, so die *straight photography*, desto wertvoller das Foto. Diese Akzeptanzpolitik wandelt sich einerseits von der Nacheiferung einer Kunstautorisierung in die eines universellen Schreib- und Reproduktionswerkzeugs, andererseits beglaubigt das scheinbare Fehlen jeglicher Inszenierungsintention die Singularität eines Ereignisses, dem nur ein einziger Augenblick zugeordnet werden kann. Das Foto als Werk lässt sich reproduzieren, der Augenblick der Entstehung jedoch nicht.

Mit dem Verzicht auf die Ausweisung einer *ästhetisierenden Bearbeitung* wird im phänomenalen Sinne nach der Authentizität einer »Urschrift«²⁵ und nach der Transzendenz des Blicks gefragt. Der moderne Reflex nur noch funktionaler Verschriftlichung vermittelt, wie Benjamin schreibt, das Einmalige und das Profane zum Tausch und unterschlägt dabei den Aspekt der Fotoapparatur, die zur dummen schwarzen Box herabgewürdigt wird.²⁶ Dieser Demütigung des Werkzeugs kommen drei *Absence*formen entgegen:

²⁵ Vgl. Derrida: *Grammatologie* (Anm. 6), S. 112: »In Wirklichkeit ist die Spur der absolute Ursprung des Sinns im allgemeinen; was aber bedeutet, um es noch einmal zu betonen, daß es einen absoluten Ursprung des Sinns im allgemeinen nicht gibt.« Derrida sieht in der Ur-Schrift das *Zugleich* eines Aufschubs der Verräumlichung und der Verzeitlichung, das Aufklaffen/den Riss einer Differenz.

²⁶ Adorno widerspricht vehement der Vorstellung, moderne Technik sei prinzipiell anderes als Urschrift schon je. »Evident ist der qualitative Sprung zwischen der Hand, die ein Tier auf die Höhlenwand zeichnet, und der Kamera, die Abbilder an unzähligen Orten gleichzeitig erscheinen zu lassen gestattet. Aber die Objektivation der Höhlenzeichnung gegenüber dem unmittelbaren Geschehen enthält schon das Potential des technischen Verfahrens, das die Ablösung des Gesehenen vom Akt des Sehens bewirkt. Jedes Werk, als ein vielen zu bestimmtes, ist der Idee nach bereits Reproduktion.« Adorno: *Ästhetische Theorie* (Anm. 10), S. 56.

Erstens: Die *Verschließung* durch die *Camera obscura*, einem bildlosen Raum, den sinnlichen Erscheinung entzogen, zumal Licht, als primäres Medium der *Photo-Graphie*, selbst unsichtbar ist. Doch nur was für sich selbst transparent ist, lässt anderes erscheinen und ist im gesamten elektromagnetischen Spektrum zur idealen, rauschfreien Übertragung qualifiziert.

Zweitens: Die e-motionalisierende *Abwehr der Bewegung*, die durch magisches Fuchteln und gestenreiches Posieren vor und hinter der Kamera gekontert wird. Stillstand und Bewegung bilden das Differential der eigentlichen »Urschrift«.

Drittens: Die *unsichtbare Arbeit* des Fotografen in der Dunkelkammer und der Retusche, die so ausgeführt werden soll, dass sie Arbeitsspuren revidiert und am Foto selbst nicht zur Kenntnis genommen werden darf. Die fotografische Aufnahme soll Vertrauen erweckend dokumentarisch, soll reines Erscheinen sein.

Weil die drei *Absenzen Belichtung, Bewegungslosigkeit, Bearbeitung* ein System differentieller Verkettung bilden, semantisieren sie im Gegenzug einen Diskursraum, der einerseits den Zauber des Lichtbildes zu Jahrmarktsattraktion und Schwindel herabwürdigt,²⁷ andererseits das Arkanum von Kunst anruft und zum dritten eine objektive Aufschreibemaschine generiert, die sich von den subjektiven Einflüssen emanzipiert.

Die Diskurse des Wechselspiels zwischen Paralyse und Hypertonie der Fotografie verkürze ich diagnostisch auf drei Aspekte:

Erster Aspekt: Nicht mehr eine unverstellte Wirklichkeit, sondern die Medialität wird entscheidend, um zu sehen, wie unterschiedliche Wirklichkeitsauffassungen miteinander konkurrieren und in ein wechselseitiges Reflexionsverhältnis geraten. Geschichte ist nicht mehr eindimensional und nicht mehr nur an das alphabetisierte Schriftmedium gebunden.

Der zweite Aspekt betrifft die Technisierung und Maschinisierung. Von der Daguerreotypie als Unikat bis zum Negativverfahren von Fox Talbot, von der über Minuten dauernden Langzeitbelichtung bei Niépce bis zur tausendstel Sekunde, geht es um ein objektives Hier und Jetzt, dessen Übertragung in eine Dauerspurlustlos und ohne Rauschen erfolgen soll. Dass das »geschichtslose« Ereignis nicht anders als im Kontext einer Geschichte erscheinen kann (und sei es im inszenatorischen Rahmen einer aus der Zeit gehobenen Aufführung), protegiert, dass jeder chronometrischen Übertragung zugleich ein Medienwechsel (Opferverschiebung) zugrunde liegt und dass deshalb kein Aufschreibesystem die absolute Referenz der Darstellung behaupten kann.

Der dritte Aspekt der Diskursgeschichte der Fotografie und ihr eigentlich wichtigster ist die *Entwicklung der Technisierung* von Medien als universeller Maschinen von Aufnahme, Abspielen und Speicherung. Nur für Letzteres steht die Erfindung von Niépce ein.

²⁷ Dazu Kittler: *Optische Medien* (Anm. 7), S. 82–87.

Mit Blumenberg wird unter Technisierung *erstens* die Teilbarkeit einer Gestalt (Quantifizierbarkeit, Differentialität) verstanden; *zweitens* gleitende Teilbarkeit und Kontrolle der Dynamik (Qualifizierbarkeit; Integralität). Das *dritte* Merkmal, das der Mathematisierbarkeit, bestimmt er unter dem Aspekt der Zeitökonomie, wobei Blumenberg nicht die Regulation von Arbeitsgeschwindigkeit im Sinn hat, sondern Wiederholbarkeit, Arbeitsverdichtung: »Technisierung erweist sich paradigmatisch als der Prozeß, in dem sich der Mensch von den Verrichtungen entlastet, die seine Anstrengung nur ein einziges Mal erfordern.«²⁸ Unter diesen Aspekten ist Technik das, was nach mathematischen Gesichtspunkten einmalige Arbeit reproduzierbar macht. Die Transzendierung des Unikats in eine gleichförmige Reproduktion erfolgt im Zuge der Umarbeitung von handwerklicher in technische Produktion, von Handschrift in Druckschrift – sei es dem klassischen gutenbergschen Druck, dem Druck auf die Tastatur oder eben dem Druck auf den Auslöser. Damit wird aber der erste Aspekt der Technisierung der entscheidende: die Wiederholbarkeit der Dynamik von Wirklichkeit, ihre *Kodierung*. Die Fotokamera wird zu einem maschinellen Katalysator, der der Ansicht von Teilbarkeit und Autonomisierung von Zeit einen objektiven Charakter, den Charakter eines instrumentalisierbaren Sachverhalts verleihen kann. Aber der technische Grundzug der Fotografie fordert mediale Gegentechniken heraus: Inszenierungen sind solche unteilbare, narrativ-dramatische Ereignisformen, die die Diskretionen auf ihre einfachste Logik zurückführen: die Wiederholbarkeit. Als *Szenografie* wird Inszenierung ihrerseits technisierbar, d. h. objektiv in ihren Mitteln kodierbar, und erlaubt tertiär die fundamental andere Prozessualität eines Spiels, einer ›Welt auf Probe‹, wie sie vorgeblich primär (im Kinderspiel) war. Abwehr, Verdrängung und Aufarbeitung des Abgewehrten folgen aufeinander. Im Gesamten des technisch-ökonomischen Prozesses charakterisiert sich das Medium Fotografie somit als Paradigma der Zirkulation von Sinn und Sinnlichkeit. Das am primären Beispiel zu zeigen, steht nun an.

7 Schreiben als Fluchtökonomie

Es ist nachzuvollziehen, wie sich unter der Reflexion über den Prozess der medialen Vernetzungen, der Ablösung von logo-, scriptural- und okularzentrierten Autoritäten, Derridas Denkweg entwickelt.²⁹ Er beginnt mit der Analyse der Schrift (bei Husserl, Rousseau, Freud), begegnet dann dem Graphismus der Malerei³⁰ und

²⁸ Hans Blumenberg: *Geistesgeschichte der Technik*. Frankfurt a.M. 2009, S. 47.

²⁹ Siehe Ralf Bohn: *Camera scriptura. Die Bildschriftlichkeit der Fotografie*. Bielefeld 2019. Ich habe hier einige der Positionen Derridas in Bezug auf den Diskurs der Fotografie nachzuzeichnen und zu kommentieren versucht.

³⁰ Jacques Derrida insbesondere in: *Die Wahrheit in der Malerei*. Wien 1992, und *Aufzeichnungen eines Blinden. Selbstporträt und andere Ruinen*. München 1997.

schließlich dem Extremismus der Fotografie³¹. Invertiert man vor allem den Aufsatz *Freud und der Schauplatz der Schrift* und versteht ihn als Darlegung eines szenischen Moments³², als ›Schrift des Schauplatzes‹, ahnt man, mit welchen Schwierigkeiten Derrida sich konfrontiert sieht, in einer Zeit, als von Mobilmachung und Vernetzung der Medien und Sinne noch kaum die Rede war. Andererseits wird sofort klar, welche Gewalt der Generalbegriff ›Medien‹ einer differenzierten Analyse, wie sie Derrida anstieß, antut. Eine historische Ableitung der Topologie des (Gedächtnis-)Medienbegriffs muss ich hier zu Gunsten des Beispiels eines infantilen Agons aussparen.³³

Paul Virilio erzählt eine Anekdote, die den Agon der Urschreibszene der Fotografie dramatisiert. Er zitiert in die Ästhetik des Verschwindens aus einem Fernsehinterview mit dem Fotografen Jacques-Henri Lartigue:

Frage: Sie sprachen eben von so etwas wie einer Blickfalle, ist damit ihr Photoapparat gemeint?

Antwort Lartigue: Nein, überhaupt nicht, das liegt weiter zurück, es ist etwas, das ich als kleines Kind machte. Ich schloß die Augen halb und ließ nur einen kleinen Schlitz offen, durch ihn betrachtete ich intensiv das, was ich sehen wollte. Dann drehte ich mich dreimal um die eigene Achse und glaubte so das Angeschautene eingefangen zu haben. Ich dachte, es wäre mir in die Falle gegangen und ich könnte es beliebig lange behalten, und zwar nicht nur das Gesehene, sondern auch Geräusche und Geräusche. Mit der Zeit merkte ich natürlich, daß das nicht funktionierte, und erst da habe ich technische Hilfsmittel verwendet, um dasselbe zu erreichen.³⁴

Lartigue ist als einer der ersten Fotografen, die sich der Bewegung im Bild widmen, erst sehr spät zu Ehren gekommen. Er protegirt einen gleitenden Blick.

³¹ Zentral, aber wenig rezipiert ist Jacques Derrida: *Recht auf Einsicht. Marie-Françoise Plissart (Photographie) Jacques Derrida (Text)*. Wien 1985. Sowie: ders.: *Die Fotografie als Kopie, Archiv, Signatur. Im Gespräch mit Hubert von Amelunxen und Michael Wetzel*. 1992. In: Hubertus von Amelunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie Bd. IV 1980–1005*, München 2000.

³² Jacques Derrida: *Freud und der Schauplatz der Schrift*. In: ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a.M. 1976, S. 302–351. Derrida zieht u. a. Freuds *Notiz über den ›Wunderblock‹* (1925) zur Interpretation eines Gedächtnismodells heran.

³³ Zu den historischen Übergangsformen zwischen Linearität (Duell) und Kreisform (Festtheater, Tanz) im Spiel der Agone siehe Richard Alewyn/Karl Sälzle: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*. Hamburg 1959. Wesentlich in der Inszenierung des Festes ist die Wiederholungsform, die es nur als diskrete gibt und somit der Absence zwischen zwei Formunterschieden oder Wiederholungen entspricht. Man könnte behaupten, das Spiel würde nur wegen dieser Absenzen inszeniert.

³⁴ Virilio: *Ästhetik des Verschwindens* (Anm. 4), S. 11. Das BBC-Fernsehinterview von 1983 gibt die Position Lartigues in französischem Original wieder. Vgl. https://www.youtube.com/results?search_query=lartigue+photography (letzter Zugriff am 24.05.2020).

Seine Perspektive ähnelt der Freuds, der sich in seiner Beschreibung des Fort-Da-Spiels³⁵ nicht auf ein Objekt, das vor den Augen erscheint und verschwindet, bezieht – Garnrolle, die das Kleinkind über die Bettkante wirft und wieder zurückzieht –, sondern auf die Manie der Bewegung, deren Auslöser der paralytisierte Körper ist: Nur das unbeweglich beobachtende Kleinkind im Bett kann von seiner Bewegungslosigkeit aus die reine Wiederholung konstatieren und das Kommen und Gehen der Mutter adaptieren. Schon das ist Technisierung. Der Manie des Kleinkindes entspricht das Kreiseln des kleinen Lartigue, der zugleich die Achse des Nullpunkts wie der Fliehkräfte der Eigenbewegung mit geschlossenen Augen kontrolliert, um von der Zentralisierung auf die Expansion der Welt zu schließen. Die Liebe zur Fotografie ist dieser körpermotorischen Schreibszenen funktional eingeschrieben. Ein Liebesobjekt (das Motiv) wird geschaffen und zugleich als ›Foto‹ in Disposition gehalten. Verräumlichung findet als instrumentalisierter Zustand (unter Ausnutzung des Stroboskopeffekts und der Nachbildwirkung) statt: zirkular, pirouettenhaft.³⁶

Mit dem *zeremoniellen* Spiel des Fort-Da hat es dabei eine besondere Bewandnis. Wenn »die erste Angstbedingung, die das Ich selbst einführt, [...] die des Wahrnehmungsverlustes [ist], die der des Objektverlustes gleichgestellt wird«³⁷, dann ist es eine Form der Angstabwehr, wenn das Objekt zugunsten eines *disponiblen* (Erinnerungs-)Bildes ausgetauscht wird. Die mediierende Technik (der ›Ariadne-Faden‹ der Garnrolle) leistet dies, und zwar so, dass man nicht mehr weiß, ob nicht die Ubiquität des Fotos uns selbst zum dialektisch oszillierenden Bilde macht.³⁸ Nun berichtet uns der kleine Lartigue nichts über die Angst vor einem Objektverlust, umso deutlicher aber vom Wunsch, eine disponibel verfügbare Memorierung mittels einer ›Bewegung um sich selbst‹ zu inkorporieren, d.h. das Verhältnis von komprimierender Zentralisierung und expandierender Fliehkraft so zu stabilisieren, dass die *Absence* kontrollierbar wird. Der aus der Manie sich ableitende Wiederholungszwang gibt dafür das Indiz der Mathematik vor: Die Drehung um die eigene Achse hat ›dreimal‹ zu erfolgen. So ist für Lartigue der *Körper eine in die Extension verräumlichte Bildmaschine*. Der objektive Charakter dieser Verkörperung wird erst später im Warencharakter eines ›Hilfsmittels‹ *objektiviert*. Lartigue hat mit seinem kindlichen Spiel die Bewegung aus der Falle

³⁵ Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips* (1920). In: ders.: *Das Ich und das Es und andere metapsychologische Schriften*. Frankfurt a.M. 1982, S. 121–170.

³⁶ Crary: *Aufmerksamkeit* (Anm. 21), S. 171. Crary macht diesen Wandel im Erlebnis von bildlicher Präsenz für die Epoche der Instrumentalisierung des Sehens deutlich, indem er – ausgehend von Saurats Bild »Parade de cirque« (1887/88) – auf die Tauschbarkeit von Zeit und Bewegung, Emotion und Wahrnehmung eingeht, wie sie in Theater, Malerei und Fotografie vom Diorama (Daguerres) bis zu den Vortechneiken des Films eingeübt wird.

³⁷ Sigmund Freud: *Hemmung Symptom und Angst*. München 1978, S. 80.

³⁸ Vgl. Adorno: *Ästhetische Theorie* (Anm. 10), S. 33. »Die alte Affinität von Betrachter und Betrachtetem wird auf den Kopf gestellt.«

der Zeit isoliert und damit die Idee der Schreibszenen der Fotografie aus dem Geist der Memorialität materialistisch begründet.

Notieren im Tanz. Zu einer choreografischen Schreibpraxis als Instrument der Reflexion

Note taking is a choreographic writing practice that implies processes of thinking, projecting and rejecting ideas. Note by note, a complex scenery of movement emerges through reflexive practices of writing, which are designed for a performative event. This article explores different forms of choreographic notation from the perspective of their performative dimensions and draws on approaches from literary theory, procedures of drafting and drawing, as well as considerations of writing as a thought process. The emphasis will be on specific examples of contemporary dance.

Im Notieren verbinden sich Wahrnehmung und Erinnerung in einer zügigen und flüchtigen Geste der Aufzeichnung. Diese ist nicht unbedingt zielgerichtet, sondern vollzieht sich mitunter beiläufig, zufällig, ist mal ausschweifend oder kurz angebunden und erscheint dabei selbst bewegt. Bewegungen des Notierens hinterlassen ihre Spuren auf Zetteln, in Heften und Büchern. In künstlerischen Prozessen dokumentieren sie einzelne Phasen, reflektieren Momente und Ideen, deren Realisation bereits erfolgt ist oder noch aussteht. Bekannt sind uns Notizen aus den Bereichen der bildenden Kunst, der Musik und Literatur, die in Heften oder Büchern versammelt sind und schriftliche Aufzeichnungen zu einem in Entstehung begriffenen Werk enthalten. Auch im Tanz entstehen Notizen von Choreografinnen und Choreografen, die meist in Nachlässen und Sammlungen der Tanzarchive nebst Tagebüchern, Zeitungsausschnitten und Postkarten unter der Rubrik »Varia« zu finden sind. Während Skizzenbücher prominenter Vertreterinnen und Vertreter der Tanzgeschichte – darunter Gret Palucca, Oskar Schlemmer, Mary Wigman¹ – vereinzelt publiziert wurden, scheint das Notizbuch oder -heft weniger Interesse auf sich zu ziehen. Mehr als das Notizbuch enthält das Skizzenbuch Zeichnungen von zeitlichen und räumlichen Entwürfen, die dabei selbst schon als künstlerisches Werk betrachtet werden können. Die choreografische Notiz hingegen arbeitet diskreter, ist persönlicher verfasst. Sie bevorzugt die Schrift, die in ihrem flüchtigen Charakter und vielfältigen Bezugnahmen auf ein zu entwerfendes Geschehen nicht ohne weiteres lesbar ist. In ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen zeigt sich – um den Titel der vorliegenden Publikation aufzugreifen – die Komplexität der zu konzipierenden Bewegungsszenarien: körperliche Handlungen und

¹ Dietrich Steinbeck: *Mary Wigmans Choreographisches Skizzenbuch 1930–1961*. Berlin 1987; Maria Müller (Hg.): *Oskar Schlemmer. Tanz, Theater, Bühne*. Ostfildern-Ruit 1994; Huguette Duvoisin/René Radrizzani (Hg.): *Gret Palucca: Schriften, Interviews, Tanzmanuskripte*. Basel 2008.

Haltungen, Abläufe und Verläufe, zeitliche und räumliche Beziehungen, dramaturgische und szenografische Strukturen, Angaben zu Kostüm, Requisiten usf. Darüber hinaus bezieht die choreografische Notiz die Sammlung von Ideen, Motiven und Assoziationen, von Impulsen und Materialien ein. Auf diese Weise entsteht ein Spektrum an Notizen, die selbst als Varia – eine Konstellation verschiedenster Elemente – verstanden werden kann.

Der Beitrag unternimmt eine erste Annäherung an die komplexen Erscheinungsformen des Notierens im Tanz hinsichtlich seiner Bedeutung des Schreibens als Instrument der Reflexion innerhalb eines choreografischen Prozesses. Damit widmet er sich einem Feld der Tanzwissenschaft, das bislang noch wenig Beachtung gefunden hat. Die choreografische Notiz ist dabei von der Tanznotation abzugrenzen, die einen wesentlichen Forschungsbereich der Tanzwissenschaft darstellt, zu der zahlreiche Studien vorliegen.² Während in der Tanznotation die analysierende und systematisierende Funktion der Auf- und Verzeichnung von Bewegung der seit dem 16. Jahrhundert entstandenen Notationsmodelle im Vordergrund steht, zeichnet sich die choreografische Schreibpraxis des Notierens durch einen flüchtigen und vorläufigen Charakter aus. Die unmittelbare Einbindung in den künstlerischen Prozess und die breitgefächerten Erscheinungsformen des choreografischen Notierens erfordern einen erweiterten Begriff des Schreibens, wie er in einer Zusammenarbeit von Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen zu Verfahren des Schreibens von und in Bewegung erarbeitet wurde. In einem auf zwei Jahre angelegten Forschungsprojekt mit dem Titel *Writing Movement. Inbetween Practice and Theory Concerning Art and Science of Dance* untersuchten die Tänzerinnen und Choreografinnen Christina Ciupke und Elizabeth Waterhouse, die Performancekünstlerin Sophia New und die bildende Künstlerin Juliane Laitzsch, die Tanz- und Theaterwissenschaftlerinnen Daniela Hahn und ich die künstlerischen und wissenschaftlichen Verfahren des Schreibens – als Produktion von Texten, aber auch als Skizze und Notiz. Dabei wurden Verfahren des Schreibens, wie sie in den verschiedenen Disziplinen zum Einsatz kommen, ausgetauscht und in Beziehung zueinander gesetzt. Zur Diskussion standen dabei bewegungsanalytische Modelle oder -theoretische Texte aus dem tanzwissenschaftlichen Diskurs sowie choreografische und inszenatorische Verfahren des Schreibens in Tanz und Performance, die wir in ihren Konsequenzen für mögliche Schreibweisen an der Schnittstelle von Praxis und Theorie befragten.³ Aus dem Projekt hervorgegangen ist eine Publikation, die

² Vgl. etwa Gabriele Brandstetter/Franck Hofmann/Kirsten Maar (Hg.): *Notationen und choreografisches Denken*. Freiburg i.Brsg. 2010; Claudia Jeschke: *Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bad Reichenhall 1983.

³ Der institutionelle Rahmen dieser Begegnung wurde durch die Förderinitiative *Kunst und Wissenschaft in Bewegung* der VolkswagenStiftung zur Verfügung gestellt, die an Vertreterinnen und Vertreter aus dem Bereich der Kunst und der Wissenschaft gerichtet war. Darin manifestierte sich zum einen Bewegung selbst als Forschungsge-

unter dem Titel *Expanded Writing. Inscriptions of Movement Between Art and Science* verschiedene Ansätze zu Schreibpraktiken von und in Bewegung versammelt, die für den vorliegenden Zusammenhang grundlegend sind.⁴ Der Begriff ›*Expanded Writing*‹ bezieht dabei verschiedene Formen der Übertragung von Bewegung in Sprache, Schrift und Zeichnung ein. Ausgangspunkt des Projektes war dabei die Beobachtung, dass die anhaltende Diskussion um die wechselseitigen Verbindungen von Theorie und Praxis auch eine Revision künstlerischer und wissenschaftlicher Verfahren des Schreibens erfordert – verstanden als Verfertigung von Texten, aber auch von Skizzen, Zeichnungen und Notizen. Schreiben und Bewegung werden dabei nicht als getrennt voneinander, sondern als miteinander verwobene Verfahren betrachtet: als Modus der (Selbst-) Reflexion, als ästhetische und epistemische Praxis. Mit dem Blick auf Bewegung tritt das Schreiben selbst als Bewegung hervor: als prozessualer und dynamischer Akt, der Effekte von Bewegung produziert, die sich sowohl sprachlich als auch grafisch vermitteln.

Diesen (erweiterten) Begriff des Schreibens aufgreifend, wird das choreografische Notieren im vorliegenden Beitrag in seinem kursorischen Charakter als Instrument der Reflexion und Kreation innerhalb eines künstlerischen Prozesses betrachtet. Einen wesentlichen Bezugs- und Ausgangspunkt bildet dabei der Austausch mit den Choreografinnen und Choreografen Anna Huber, Martin Nachbar und Anna Till über die Bedeutung des Schreibens in ihrer Arbeit und Auszüge aus ihren Notizheften, die sie mir für diesen Beitrag zu Verfügung gestellt haben.⁵ Eine genauere Betrachtung erfährt das Notizheft Anna Tills zur Produktion von *parallel situation* (Dresden 2017).

Den theoretischen Rahmen für die Untersuchung bilden Ansätze aus der Literaturwissenschaft, welche die Praxis des Notierens als Verfahren des Entwurfs und

genstand und diene zum anderen als Figur der Grenzüberschreitung zwischen künstlerischen und wissenschaftlichen Praktiken. Durch die Förderung künstlerischer und wissenschaftlicher Disziplinen hob sich dieser Ansatz von dem anderer Institutionen in Deutschland ab, die zum größten Teil ausschließlich akademisch-wissenschaftliche Forschung unterstützen. Im Kontext dieser Initiative war jedoch eine Zusammenarbeit mit Künstlerinnen und Künstlern, deren Projekte in Deutschland üblicherweise von lokalen oder nationalen Institutionen der Kunst- und Kulturförderung erhalten, nicht nur möglich, sondern ausdrücklich erwünscht.

⁴ Christina Ciupke/Daniela Hahn/Juliane Laitzsch/Sophia New/Isa Wortelkamp: *Expanded Writing. Inscriptions of Movement Between Art and Science*. Berlin 2019.

⁵ Die Zitate der Choreografinnen und Choreografen im weiteren Textverlauf sind Antworten zu folgenden Fragen, die ich in einer Email-Korrespondenz separat an Huber, Nachbar und Till gerichtet habe: *Welche Bedeutung nimmt das Notieren in Deinem choreografischen Prozess ein?, Wann kommt es zum Einsatz und was verändert sich dadurch?, Welche Schreibutensilien und -materialien und welche Formen der Aufzeichnung nutzt Du?* (Email-Befragungen von 15. August bis 15. September 2020).

der Zeichnung sowie als Denkform beschrieben haben.⁶ Ihnen gemeinsam ist ein Interesse an den medialen und materiellen Bedingungen der Schrift, die als konstitutiv für die Schreibpraxis des Notierens und ihre Bedeutung innerhalb eines Arbeitsprozesses erachtet werden. Die literaturwissenschaftlichen Forschungen zum Notieren dienen hier als Folie für eine Annäherung an das Phänomen des choreografischen Notierens, das hinsichtlich der performativen Dimensionen seines Gegenstandes näher zu bestimmen sein wird. Die *Bewegungsszenarien* des Tanzes, so meine These, öffnen einen (Denk-)Raum des ent- und verwerfenden, des erinnernden und ordnenden Schreibens, das damit selbst *szenischen Charakter* erhält. Drei Ansätze aus der literaturwissenschaftlichen Forschung sind zur genaueren Ein- und Abgrenzung des choreografischen Notierens besonders relevant: das Konzept der »Schreibszenen«⁷, das die materiellen, räumlichen und zeitlichen Dimensionen des Notierens berücksichtigt; das Verständnis des »Schriftsteller-Notizbuchs als Denkmedium«⁸ und schließlich Paul Valérys Idee des »Anti-Werks«⁹, die zur Bestimmung des diskontinuierlich-kontinuierlichen Charakters der Notiz herangezogen wird.¹⁰

1 Bewegungsszenarien des Schreibens

Das notierende Schreiben ist, wie Hanns-Josef Ortheil im Vorwort zum Handbuch *Schreiben dicht am Leben. Notieren und Skizzieren* formuliert, eine grundlegende »Methode des Findens, Erfindens, Planens und Konstruierens literarischer Texte«.¹¹ Er beschreibt diese Methode dabei selbst immer wieder in ihren zeitli-

⁶ Rüdiger Campe: *Vorgreifen und Zurückgreifen. Zur Emergenz des Sudelbuchs in Georg Christoph Lichtenbergs »Heft E«*. In: Omar W. Nasim/Karin Krauthausen (Hg.): *Notieren, Skizzieren, Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs*. Zürich 2010, S. 61–88; Svetlana Efimova: *Das Schriftsteller-Notizbuch als Denkmedium in der russischen und deutschen Literatur*. Paderborn 2018; Karin Krauthausen: *Zwischen Aufzeichnung und Konfiguration. Der Beginn von Paul Valérys »Cahiers«*. In: Omar W. Nasim/Karin Krauthausen (Hg.): *Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs*. Zürich 2010, S. 89–118; Hanns-Josef Ortheil: *Schreiben dicht am Leben. Notieren und Skizzieren*. Zürich 2012; Matthias Thiele/Martin Stingelin: *Portable Media Von der Schreibszenen zur mobilen Aufzeichnungsszene*. In: dies. (Hg.): *Portable Media. Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripatetik und Mobiltelefon*. Paderborn 2009, S. 7–27.

⁷ Vgl. Rüdiger Campe: *Die Schreibszenen, Schreiben*. In: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt a.M. 1991, S. 759–772.

⁸ Vgl. Efimova: *Das Schriftsteller-Notizbuch als Denkmedium* (Anm. 6).

⁹ Vgl. Paul Valéry: *Cahiers/Hefte. Bd. 1*, hg. v. Hartmut Köhler/Jürgen Schmidt-Radeheldt, Frankfurt a.M. 1988, S. 40–41.

¹⁰ Vgl. Krauthausen: *Zwischen Aufzeichnung und Konfiguration* (Anm. 6), S. 95.

¹¹ Ortheil: *Schreiben dicht am Leben* (Anm. 6), S. 14.

chen und räumlichen Eigenschaften: Sie strukturiert und komponiert, geschieht rasch oder langsam und vollzieht sich dabei selbst losgelöst von einem festen Ort und einer bestimmten Zeit.¹² Die unterschiedlichen Formen und Formate der Aufzeichnungsmedien wie Block, Heft oder Buch legen meist einen spontanen Einsatz und eine flexible und mobile Handhabung nahe. Die Möglichkeiten sind groß und, wie Ortheil bemerkt, zu einem verführerischen »Trend« geworden:

In Papierwarenläden, ja selbst in Zeitungsgeschäften und Bahnhofsbuchhandlungen stehen sie plötzlich in wahren Schwärmen und in allen erdenklichen Formaten in auffälligen Drehregalen herum. Menschen, die früher nie ans Notieren und Schreiben gedacht hatten, werden von einer wahren Notierwut befallen. Mindestens zwei, drei Notizbücher müssen es mindestens sein, blanko, kariert, liniert, in DIN-A5 und DIN-A6.¹³

Neben den gebundenen Blattsammlungen wie Heften, Büchern und Blöcken zeichnet sich die Notiz durch noch flexiblere und mobilere Verwendungsweisen aus, was sich an selbstklebenden Notizzetteln oder an Karteikarten beobachten lässt. Neben diesen analogen Formen der Notiz, die im vorliegenden Beitrag im Vordergrund stehen, zeigt sich der Zusammenhang zwischen der spezifischen Form der Notiz und der Mobilität ihres portablen Mediums insbesondere in digitalen (Schreib-)Technologien wie Laptop bzw. *Notebook*, Tablet oder auch Mobiltelefon. Die (multifunktionalen) Geräte sind dabei meist mit Programmen zur schriftlichen Notiz ausgestattet, die teils das Erscheinungsbild analoger Notizmedien wie selbstklebende Notizzettel oder Karteikarten simulieren. Die handschriftliche Notiz und die Verwendung von Notizbüchern und -heften, Karten, Blöcken und Zetteln bleibt trotz Präsenz digitaler Schreibtechnologien weitestgehend erhalten. Das gilt, wie zu zeigen sein wird, auch für die choreografische Praxis.

Gemeinsam ist den parallel existierenden analogen und digitalen Aufzeichnungsmedien die portable und mobile Eigenschaft. Die »materiellen und instrumentellen Schreibumstände« sind, wie Efimova im Blick auf die mobile Schreibszene des Notizbuchs betont, auch für den »Inhalt und die Struktur des entstehenden Textes konstituierend«.¹⁴ Dabei rekurriert sie auf das von Rüdiger Campe entwickelte Konzept der Schreibszene als ein »nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste«.¹⁵ Es markiert den Rahmen einer veränderten

¹² Vgl. Ortheil: *Schreiben dicht am Leben* (Anm. 6), S. 5–18. Zum Zusammenhang von Bewegung und Schreiben im Notieren siehe auch einen Aufsatz von Ortheil, der im tanz- und theaterwissenschaftlichen Kontext entstanden ist: Hanns-Josef Ortheil: *Gehen Sehen Schreiben. Zur Bedeutung von Stationen im Schreibfluss*. In: Isa Wortelkamp (Hg.): *Bewegung Lesen. Bewegung Schreiben*. Berlin 2012, S. 184–203.

¹³ Ortheil: *Schreiben dicht am Leben* (Anm. 6), S. 6.

¹⁴ Efimova: *Das Schriftsteller-Notizbuch als Denkmedium* (Anm. 6), S. 25.

¹⁵ Campe: *Die Schreibszene, Schreiben* (Anm. 7), S. 760.

Aufmerksamkeit, in dem die Körperlichkeit des Schreibenden, die Materialität der Schreibwerkzeuge und der Vollzugscharakter des Schreibens selbst bemerkbar wird. Die mobilen und portablen Eigenschaften der Schreib- bzw. »Aufzeichnungsszenen«¹⁶ einbeziehend, rücken über die materiellen Dimensionen hinaus auch die zeitlichen und räumlichen Eigenschaften des (Notiz-)Mediums und der prozessuale Charakter des notierenden Schreibens in den Vordergrund. Die Szenen des Schreibens sind vor diesem Hintergrund nicht losgelöst von jener der Bewegung zu denken.

Die Konzepte der Schreib- und Aufzeichnungsszenen sind für eine Betrachtung der choreografischen Notiz besonders relevant, sind diese doch wesentlich durch die szenischen Dimensionen ihres Gegenstands bestimmt. Mehr als der Begriff der Szene schließt der Begriff des Szenarios auch die Bedeutung der Projektion und Vision eines zeitlichen und räumlichen Geschehens ein, die im choreografischen Notieren von besonderer Relevanz sind. Die choreografische Notiz geschieht im Hin- und/oder Rückblick auf ein Geschehen außerhalb des Geschriebenen: die Bewegungsszenarien des Tanzes. Damit überschreitet die choreografische Notiz den medialen und materiellen Rahmen der Aufzeichnung. Jede Überlegung, jeder Versuch, jeder Entwurf ist an eine mögliche szenische Übertragung in Raum und Zeit der Bewegung gebunden. Dabei begleitet das Notieren verschiedene Stadien des choreografischen Prozesses, wie in einer Antwort der Schweizer Tänzerin und Choreografin Anna Huber auf meine Frage danach, wann das Notieren in ihrer Arbeit relevant werde, deutlich wird:

Beim Initiieren eines Projektes, als Begleitung während der Recherche, beim Verfassen von Anträgen, der Vorbesichtigung eines Raums, als Protokoll und Feedback von Proben und Videodokumentation, bei der Überarbeitung und Wiederaufnahmen, als Dokumentation nur zum eigenen Gebrauch während der Entwicklung einer Arbeit.¹⁷

Die verschiedenen Funktionen des Notierens bringen zwangsläufig verschiedene Formen der Schreibhaltungen und -handlungen mit sich, die auch eine flexible Handhabung des Mediums erfordern. Dabei kann das Material variieren, wie auch aus dem Arbeitsprozess des Berliner Tänzers und Choreografen Martin Nachbar hervorgeht. Verwendet dieser in der Regel karierte oder unlinierte DIN-A5-Hefte für seine Aufzeichnungen, die er aufgrund ihrer Handlichkeit dem DIN-A4-Format vorzieht, verändert sich das Verfahren im fortgeschrittenen Stadium der Arbeit: »Oft nutze ich im Prozess auch Karteikarten, auf denen ich Ideen, Konzepte und später auch Szenennamen festhalte oder Collagen erstelle, und mit deren Hilfe ich dann das Stück zusammen puzzle.«¹⁸ Mit dem Puzzeln ist eine mobile und flexible Praxis des Notierens beschrieben, für deren Ausübung die lose Beschaf-

¹⁶ Vgl. Thiele/Stingelin: *Portable Media* (Anm. 6).

¹⁷ Aus einer E-Mail von Anna Huber an die Verfasserin vom 19. August 2020, o.P.

¹⁸ Aus einer E-Mail von Martin Nachbar an die Verfasserin vom 17. August 2020, o.P.

fenheit des Aufzeichnungsmediums wesentliche Voraussetzung ist. Die choreografische Ordnung (oder Unordnung, denn *to puzzle* bedeutet im Englischen auch *verwirren*) entsteht qua Notiz, die arrangiert und kombiniert wird und dabei selbst einem bewegten Bewegungsszenario entspringt.

2 Die choreografische Notiz als Medium der Reflexion

Einen weiteren Zugang zum choreografischen Notieren bildet die von Efimova eingenommene Perspektive auf das (Schriftsteller-)Notizbuch als Denkmedium: Sie fokussiert das Notizbuch als »ein besonderes Medium mit seinen spezifischen materiellen und schreibperformativen Eigenschaften, die ihrerseits diverse kognitive und formal-inhaltliche Implikationen offenbaren«. ¹⁹ Im Notizbuch werden Denkprozesse räumlich-visuell strukturiert, die im Akt des Notierens allererst produziert, organisiert und aktualisiert werden. Über die erinnernde Aufzeichnung von Gedachtem hinaus, dient das Notizbuch der Entwicklung von Gedanken, deren Bewegungen – im Sinne der Entwicklung und Veränderung – sich in der Art und Weise des Notierens abzeichnen können. Ein graphischer Raum wird eröffnet, der ein Weiterdenken und -schreiben ermöglicht. Durch- und Unterstreichungen, Querverweise durch Linien und Pfeile, Wiederholungen, Umrahmungen und Einkreisungen zeugen von einem prozessualen und reversiblen Akt des notierenden Denkens. Die Notiz ist dabei von Beginn an der Lektüre bzw. der Relektüre gewidmet. Sie dient als Gedankenstütze oder als Ausgangspunkt für eine weitere Ausarbeitung. Es wird geschrieben, um gelesen zu werden, ohne dass dabei ein in sich geschlossener Text entstünde. Für die schriftstellerische Arbeit offenbart sich, wie Efimova hervorhebt, »[d]ie Aktualisierung des im Notizbuch gespeicherten Wissens [...] in diversen Prozessen der Weiterarbeit eines Schriftstellers mit seinen Notizen: das sind die Lektüre und Ergänzung«. ²⁰ Während die Transformation des Notierten in der Literatur im Medium der Schrift verankert bleibt, geschehen im Tanz Lektüre und Ergänzung im Hinblick auf die Prozesse der Verkörperung und Szenarien der Bewegung. Das Notieren wird dabei zu einem Begleiter und Wegbereiter des choreografischen Prozesses, wie aus der folgenden Auskunft der Dresdner Tänzerin und Choreografin Anna Till hervorgeht:

Ich nutze das Schreiben z. B. um mir Ideen, Gedanken, Hinweise von Anderen zu notieren. Es dient der Reflexion des eben Probierten, Besprochenen, Gelesenen. Ich stelle viele Fragen, die noch ungelöst sind oder spannend für den Arbeitsprozess. Manchmal nutze ich das Schreiben auch, um die Bühnenversion zu imaginieren, einen möglichen Ablauf zu visionieren. ²¹

¹⁹ Efimova: *Das Schriftsteller-Notizbuch als Denkmedium* (Anm. 6), S. 18.

²⁰ Ebd., S. 20.

²¹ Aus einer E-Mail von Anna Till an die Verfasserin vom 2. September 2020, o.P.

Das choreografische Denken tendiert dazu, den materiellen Schreibraum zu verlassen, abstrahiert vom zweidimensionalen in ein dreidimensionales Medium, expandiert in Raum und Zeit. Das Schreiben berührt dabei, wie die Berliner Tänzerin und Choreografin Christina Ciupke hervorhebt, alle Ebenen des choreografischen Prozesses:

Schreiben ist ein alltägliches Werkzeug in meiner künstlerischen Praxis, um Aufzeichnungen zu machen, den Arbeitsprozess zu dokumentieren, Ideen zu sammeln und diese zu Konzepten weiterzuentwickeln. Ich verschriftliche choreografische Verfahren, Scores und Strukturen, um sie greifbar zu machen, sie mit anderen zu teilen und weiterzudenken.²²

Der materielle Raum des Schreibens ist, wie aus beiden Zitaten deutlich wird, ein geteilter Raum, das Weiterdenken ein gemeinsames. So sehr der Tanz in seiner Entstehung und Verwirklichung auf das Zusammenwirken Vieler angewiesen ist, so sehr ist auch die choreografische Notiz nicht losgelöst von dem Denken anderer am Prozess Beteiligten zu betrachten: dem dramaturgischen Einfall, dem tänzerischen Austausch, der szenischen Umsetzung etc. Als ein Ort des Tanzes ist das Theater ein komplexes System interagierender Akteure und Prozesse, die in die Notiz einfließen und sie bedingen.

3 Die choreografische Notiz als Aufführung

Die schriftstellerische Notiz ist auf ein ›offenes Ende‹ hin ausgerichtet, das im Akt des Notierens noch unabsehbar und unabgeschlossen ist. Karin Krauthausen beschreibt diesen Prozess im Blick auf die *Cahiers* von Paul Valéry als ein diskontinuierlich-kontinuierliches Aufzeichnen:

Es geschieht etwas durch den Akt des Aufzeichnens, das nicht vorweggenommen werden kann. Das Aufzeichnen erstellt eine Form und hält diese aufgezeichnete Form dann bereit – dadurch wird der Prozess des Eintragens weiter stimuliert. Das Weiterzeichnen agiert in diesem Fall kontinuierlich und diskontinuierlich, indem es an die vorhandene Form anschließt, also auf sie zurückkommt, aber zugleich von ihr abweicht und sie willkürlich variiert.²³

Die Konzentration auf den Akt der Aufzeichnung verschiebt die Aufmerksamkeit von dem Produkt auf den Prozess des Notierens, der für die Weiterzeichnung und -verarbeitung bestimmt ist. Valéry selbst beschreibt diesen Prozess als ein »Anti-Werk«²⁴: Das Unmittelbare und Zeitnahe des Aufschreibens zeichne das

²² Aus einem Statement Ciupkes in: dies./Hahn/Laitsch/New/Wortelkamp: *Expanded Writing* (Anm. 4), S. 37.

²³ Krauthausen: *Zwischen Aufzeichnung und Konfiguration* (Anm. 6), S. 95.

²⁴ Valéry: *Cahiers/Hefte* (Anm. 9), S. 40.

Notieren aus und verleihe ihm eine Authentizität des Denkens, mit der Valéry seine *Cahiers* von fertig verfassten Werken abgrenzt: »Was das ›Denken‹ betrifft, sind die *Werke* Verfälschungen, denn sie schalten das Vorläufige und Nicht-Wiederholbare aus, das Augenblickliche und die Mischung von rein und unrein, Ordnung und Unordnung.«²⁵

Wie aber ließe sich die Beziehung von *Anti-Werk* und *Werk* für die choreografische Notiz und die Aufführung des Tanzes bestimmen? Wie verhält sich das Augenblickliche der Notiz zur ›Kunst des Augenblicks‹? Was das ›Denken‹ betrifft, ist die Aufführung jener Ort, an dem es Form annimmt, Raum und Zeit gestaltet und in Bewegung übertragen wird. Die Notiz geht dieser Übertragung voraus, entwirft und umreißt sie, ohne dass ihre Form abschließbar wäre. Wie der Notiz ist »das Augenblickliche und die Mischung von rein und unrein, Ordnung und Unordnung«²⁶ ihr eigen. Die Aufführung ist so gesehen nicht das Ende, sondern selbst Anfang eines Kommenden, dessen Ausgang immer wieder ›auf dem Spiel steht‹. Wengleich die Offenheit der Lektüre auch für das schriftstellerische Erzeugnis geltend zu machen ist, rücken die medialen Bedingungen des Theaters – als Ort des Tanzes – das *Werk* der *Notiz* näher, lassen den Tanz selbst als das erscheinen, was Valéry das »Anti-Werk« nennt. Anders gesagt: Die Aufführung hat selbst den flüchtigen Charakter einer Notiz, während in der choreografischen Notiz die performativen (Schrift-)Züge, die in Valérys Beschreibungen des Nicht-Wiederholbaren und Augenblicklichen deutlich werden, besonders les- bzw. sichtbar hervortreten. In ihr werden die *Szenarien der Bewegung* Teil einer schriftlichen Reflexion und Notation. Die *Bewegungsszenarien* beziehen sich nicht nur auf die Verkörperung im Sinne einer an der äußeren Form orientierten Gestaltung von Bewegung in Raum und Zeit, sondern auch auf die Verinnerlichung von Bewegung. Noch einmal Anna Till:

Wenn ich, z. B. während der Probe, etwas notiere, hilft es mir vor allem, um die Information in meinem Körper festzuhalten. Der Akt des Schreibens ist in diesem Moment eher eine Praxis in der Gegenwart, die nicht dazu dient etwas zu notieren, damit ich zu einem späteren Zeitpunkt erneut Zugang dazu habe, sondern um den Gedanken (zum choreographischen Prozess) zu verinnerlichen. Ab dem Moment des Niederschreibens, hat sich das Geschriebene quasi auch in mich/ meinen Körper/ mein Gedächtnis eingeschrieben.²⁷

Verkörperung und Verinnerlichung, äußere und innere Szenarien der Bewegung vollziehen sich im Notieren als Akt und im Prozess der choreografischen Schreibpraxis. Schreiben und Bewegung gehen in der Notiz eine wechselseitige Verbindung ein, die sich in den Szenarien der Notiz abzeichnen. Auf welche Weise dies geschieht, soll abschließend anhand eines Notizheftes von Anna Till, die ihre Ar-

²⁵ Ebd., S. 40–41.

²⁶ Ebd.

²⁷ Aus einer E-Mail von Anna Till an die Verfasserin vom 2. September 2020, o.P.

beit regelmäßig mit schriftlichen Aufzeichnungen begleitet, nachvollzogen werden.

4 Lektüre eines choreografischen Notizhefts

4.1 Form und Format

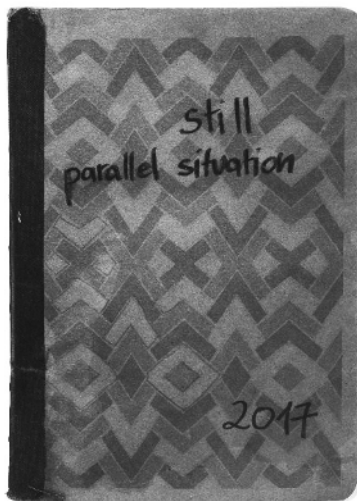


Abb. 1: Umschlag des Notizbuchs von Anna Till. Fotografie: Tivadar Nemesi.

Es handelt sich um ein unliniertes Notizheft im Format DIN-B5 (17,6 cm x 25,0 cm) mit einem Umfang von 100 Seiten, das von Februar bis Dezember 2017 geführt wurde. Auf dem mit einem rotbraunen Rautenmuster bedruckten Titelblatt sind mit schwarzem Filzstift die Worte »still« und eine Zeile darunter »parallel situation« geschrieben. Unten rechts steht die Jahreszahl 2017.

Parallel situation ist der Titel einer Produktion, die am 14. Juli 2017 in Dresden Premiere hatte und in der die Tänzerin und Choreografin Anna Till und die Fotografin Barbara Lubich das Verhältnis von Bewegung und Bild in Szene setzten. Im Zentrum der choreografischen Auseinandersetzung stand die fotografische Aufnahme – wobei das Konzept der Aufnahme hier sowohl auf den Akt des Fotografierens als auch auf die Fotografie des Tanzes zu beziehen ist. Das »still« auf dem Umschlag des Notizhefts erscheint dabei zunächst wie eine Erweiterung des

Aufführungstitels, ist jedoch, wie sich bei der Lektüre herausstellt, die Überschrift für Notizen zu einer der Produktion vorausgehenden Recherchephase. Dieser erste Teil des Notizhefts umfasst 32 Seiten und widmet sich allgemeineren Beobachtungen zu Tanz und Fotografie sowie vorbereitenden Auseinandersetzungen mit Materialien, Ideen und Skizzen zur Produktion. Die folgenden 76 Seiten sind mit Notizen zu der anschließenden Produktionsphase versehen. Die Fülle der handschriftlichen Aufzeichnungen, die sich über alle Seiten erstrecken, prägt den ersten Eindruck des Notizhefts. Der häufige Gebrauch macht sich auch in der Beschaffenheit des Materials bemerkbar: Der äußere Rand ist abgestoßen, die Seiten sind teils geknickt. Das gewellte Papier und die verlaufene Farbe der verwendeten Filzstifte weisen darauf hin, dass das Heft der Feuchtigkeit ausgesetzt war.

4.2 Einsatz und Umgang mit Stiftarten und -farben

Neben den Filzstiften in den Farben Grün, Rot und Orange und einem hellgrünen Textmarker, die vor allem der Unterstreichung dienten, wurden Bleistift, schwarzer und blauer Kugelschreiber, schwarzer Fineliner und roter Tintenroller verwendet. Eine durchgängige Verbindung von Farb- und Sinngebung im Einsatz der unterschiedlichen Stiftarten lässt sich nicht erkennen, allerdings wurden für umfangreichere schriftliche Ausführungen meist Kugelschreiber, Fineliner, Tintenroller und Bleistift vorwiegend für strukturelle Hinweise und Zeichnungen genutzt. Wenngleich der Einsatz verschiedener Stiftarten und -farben keiner systematischen Logik folgt, weist der Umgang mit ihnen auf die Möglichkeit und/oder das Bedürfnis der Unterteilung verschiedener Zugänge und Ebenen des Notierens hin.

4.3 Elemente der Aufzeichnung

Die Elemente der Aufzeichnung sind vielfältig und spiegeln die Komplexität des choreografischen Arbeitsprozesses wider. Sie umfassen folgende Erscheinungsformen, die hier chronologisch nach ihrem Erscheinen im Heft genannt werden: Fragestellungen und Überlegungen zum Thema der Choreografie; Zitate, teils mit und teils ohne genauere Angaben; Titel von Aufsätzen und Büchern; Exzerpte, versehen mit eigenen weiterführenden Reflexionen bezogen auf die Choreografie; Literaturlisten, teils mit Signaturen; schematische Darstellungen zu Begriffen; Auflistungen von Namen, Gesprächsterminen, Geräten, Aufgaben; Protokolle zu Proben und Workshops; ein Foto von einem Filmplakat; Aufzeichnungen zur Fototechnik (Apparatur, Papier, Entwicklungsstadien); Szenenpläne (nummeriert); Skizzen zu einzelnen Bewegungsfiguren; Zeitpläne; Angaben zu Licht, Sound, Requisiten, Publikumsinteraktionen; schriftliche Darstellungen des Ablaufs; Hinweise zu einzelnen Bewegungssequenzen und -details.

4.4 Die Frage

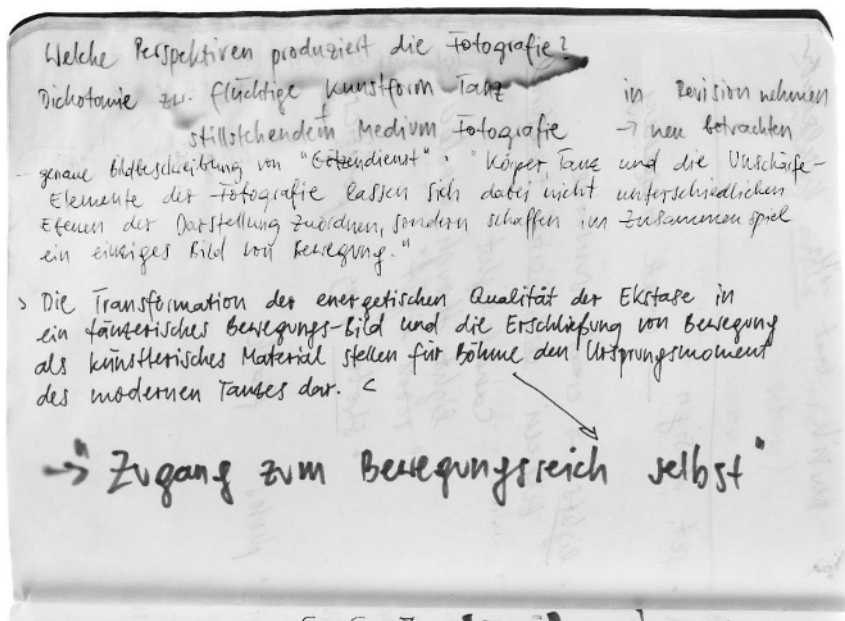


Abb. 2: Seite aus dem Notizbuch von Anna Till (Querformat). Fotografie: Tivadar Nemesi

Eine durchgehend verwendete und daher besonders auffallende sprachliche Form ist die Frage, die sowohl in Exzerpten, in Szenenprotokollen und -plänen Verwendung findet. Einige Beispiele: »Welche Perspektiven produziert die Fotografie?«, »Welche Blicke wurden auf diese Aufnahme geworfen?«, »Welcher Tanz eignet sich für welches Aufnahmemedium?«, »Was kann die Fotografie von diesem Tanz aufzeichnen?«, »Was schadet alles einem Bild?«, »Wie kann ich aus dem Foto/Bild verschwinden?«.

Die Fragen öffnen den Raum der Notiz zur Reflexion, die sich auch in der Lektüre des Notizhefts fortsetzt. Sie bleiben ohne Antwort. Vielmehr scheint sich aus einer Frage, die folgende zu ergeben und den weiteren Denk- und Schreibprozess anzuregen und zu gestalten.

4.5 Fließtext

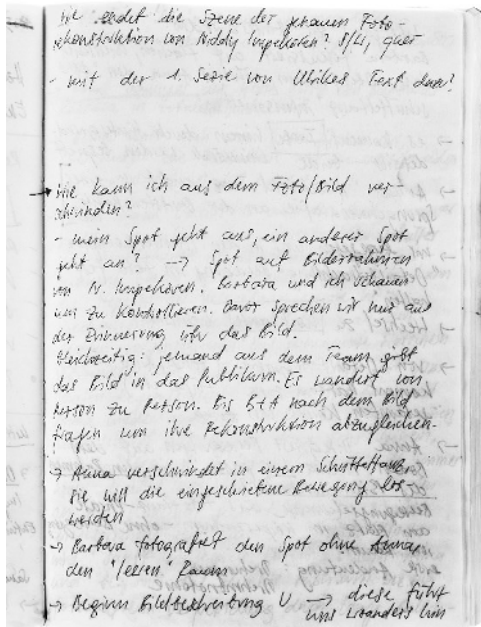


Abb. 3: Seite aus dem Notizbuch von Anna Till (Detail). Fotografie: Tivadar Nemesi.

In den heterogenen Erscheinungsformen der Notizen ebenfalls auffallend ist ein fünf Seiten umfassender Fließtext im letzten Drittel des Hefts. Auch er beginnt mit einer Frage: »Wie kann ich aus dem Foto/Bild verschwinden?« Die »Antwort« ist hier eine Szenenbeschreibung, deren Vorläufigkeit sich ebenfalls in der Frageform zeigt.

Die augenfällige Dichte des Schriftbildes, das im Vergleich den feinsten Schriftzug aufweist, und die Textfülle korrespondieren mit der konzentrierten Darstellung des Geschehens. Die formale und inhaltliche Kohärenz des Textes steht dabei in einer Spannung zu den variierenden sprachlichen und grafischen Elementen, deren Relevanz sich erst in der genaueren Lektüre zeigt. Der Eindruck einer Erzählung, der auch durch die Beschreibung verschiedener Handlungen und Abläufe entsteht, wird durch die Zeitform des Präsens unterlaufen, die den notierenden Charakter des Hinweises und Vermerks betont. Zusätzlich weisen Pfeile am linken Textrand auf die fragmentarische Struktur des Textes hin, Rahmungen dienen als Hervorhebungen, Eintragungen in anderer Farbe, lassen auf nachträgliche Ergänzungen schließen, unter- und durchgestrichene Sätze verweisen auf die Funktion des ent- und verwerfenden Schreibens. Eine Zäsur in der Lektüre bildet abermals eine Frage, diesmal unterstrichene Frage: »Wie passe ich in den Rahmen des Bildausschnitts?«

4.6 Durchstreichungen

Wie eine To-do-Liste liest sich die mit Bleistift über eine Doppelseite geschriebene Liste, deren Posten – wie etwa »ein Wand-Freeze«, »Bild weg mit Beginn Musik« oder »Silhouette Wigman« – beinahe alle durchgestrichen sind. Dreieckige Markierungen vor jeder Zeile verleihen der Liste eine Übersichtlichkeit, die von freizügigen Einkreisungen und Durchstreichungen unterlaufen wird. Die schwungvollen Linien lassen die Liste bewegt erscheinen und wirken, als seien sie zeitnah, in einem Schreibvorgang entstanden. Die Angaben »16:45«, »17:03«, »17:18« und »3 min.«, »18 min.« und »10 min.« weisen darauf hin, dass Zeit gemessen oder gestoppt wurde.

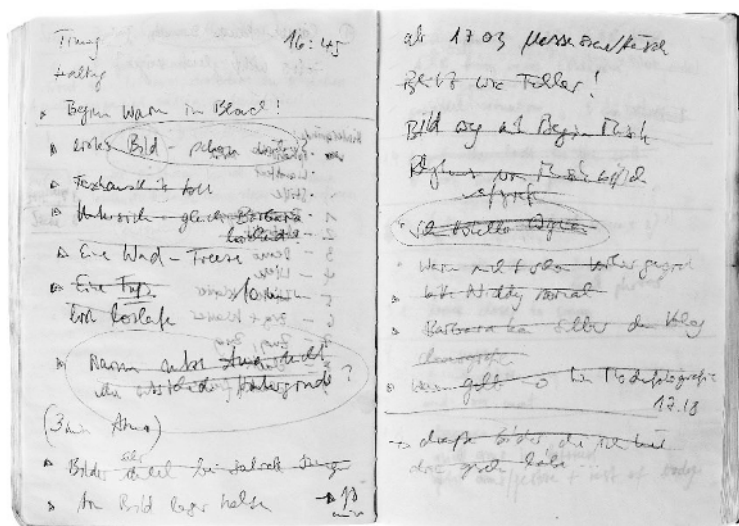


Abb. 4: Doppelseite aus dem Notizbuch von Anna Till. Fotografie: Tivadar Nemesi.

Die links, oberhalb der Liste vermerkten Begriffe »Timing« und »Haltung« lassen vermuten, dass es sich um die Auflistung von einzelnen Bewegungsmomenten bzw. -szenarien handelt, deren Dauer hier bemessen wird. Ein Proben durchlauf, der jedoch nicht von Anna Till, sondern ihrer Aussage nach von der Dramaturgin Nora Otte, die den choreografischen Prozess begleitete, notiert wurde. (Ein Vergleich der Handschriften bestätigt den Wechsel der Autorschaft.) Im anschließenden Gespräch wurden die einzelnen Punkte durchgegangen. Die Durchstreichungen weisen die Notizen nicht als ungültig, sondern als erledigt aus.

Das choreografische Notieren zeigt sich vor dem Hintergrund der hier aufgestellten Betrachtungen als eine Schreibpraxis, die von den Bewegungsszenarien des Tanzes geleitet und gestaltet ist. Die zeitlichen und räumlichen Eigenschaften

der Bewegung, ihre choreografische Komposition strukturieren und dynamisieren das Notieren im Tanz. Bewegungsszenarien des Tanzes öffnen einen (Denk-) Raum des ent- und verwerfenden, erinnernden und ordnenden Schreibens und erhalten auf diese Weise selbst szenischen Charakter. Eine erste Annäherung an die unterschiedlichen Erscheinungsformen und mögliche Betrachtungsweisen des Phänomens wurde in diesem Beitrag ausgehend von den literaturwissenschaftlichen Untersuchungen des schriftstellerischen Notierens unternommen und anhand des von Anna Till bereitgestellten Notizhefts vorgestellt. Eine systematische Aufarbeitung der zahlreichen Erscheinungsformen des choreografischen Notierens, die auch die je nach ästhetischer und kultureller Ausrichtung des Tanzes variierenden Praktiken berücksichtigt, steht noch aus. Sie zu unternehmen, lohnt sich.

Die Bewegung des Anderen in den Schreibszenen von Hélène Cixous

This essay explores the significance of movement and alterity in Hélène Cixous's practice of writing, which she defines as an »exposure« to the other and as a sensitization to the present moment. The focus is on Cixous's presentation of different modalities of being that are indissociable from the materiality of *écriture féminine*. These range from the necessity for blindness in the act of writing and the discovery of imaginary worlds, to experiences of flight, sexual difference and modes of »de-selfing« in the process of writing. The transformative event-character of Cixous's writing is foregrounded in her short story *Savoir*, where the relationship between seeing and not-seeing, presence and absence, knowledge and desire is captured in the fleeting traces of the written word.

1 Zum Schreiben Kommend

Au commencement, j'ai adoré. Ce que j'adorais était humain. Pas des personnes; pas des totalités, des êtres dénommés et délimités. Mais des signes. Des clins d'œil qui me frappaient, qui m'incendiaient. Des fulgurations qui venaient à moi: Regarde ! Je m'embrasai. Et le signe se retirait. Disparaissait. Cependant que je brûlais et me consumais entièrement. Ce qui m'arrivait, si puissamment lancé depuis un corps humain, c'était la Beauté: il y avait un visage, tous les mystères y étaient inscrits, gardés, j'étais devant, je pressentais qu'il y avait un au-delà, auquel je n'avais pas accès, un là sans limites [...].¹

Bewegung und Alterität sind zentrale Begriffe in den literarischen Texten von Hélène Cixous und in ihrer Theorie über das weibliche Schreiben, der *écriture féminine*. Beide sind auf eine Praxis des Schreibens ausgerichtet, oder man könnte

¹ »Am Anfang habe ich geliebt. Was ich liebte, war menschlich. Keine Personen; keine Totalitäten, keine benannten und begrenzten Wesen. Sondern Zeichen. Augenblicke des Seins, die mich trafen und verbrannten. Blitze, die zu mir kamen: Schau! Ich habe Feuer gefangen. Und das Zeichen zog sich zurück. Verschwunden. Während ich brannte und mich ganz verzehrte. Was mich erreicht hatte, so kraftvoll aus einem menschlichen Körper gegossen, war Schönheit: Es gab ein Gesicht, mit all den Geheimnissen, die darin eingeschrieben und bewahrt waren; ich war vor ihm, ich spürte, dass es ein Jenseits gab, zu dem ich keinen Zugang hatte, einen unbegrenzten Ort [...].« Hélène Cixous: *La Venue à l'Écriture*. In: *Entre l'Écriture*. Paris 1986, S. 7–67, hier S. 9. Wenn nicht anders vermerkt, stammen alle Übersetzungen ins Deutsche von K.G.

sagen: Das Schreiben kann nicht gedacht werden ohne die Bewegung und ohne das Andere, zumal Cixous sie als körperlich-immanente sowie transzendente Ideen versteht: Denn die Bewegung des Anderen und die Andersartigkeit von Bewegung zielen auf etwas, das über die oder den Schreibenden hinausgeht. Diese Geste des ›Über-sich-hinaus-Gehens‹ mag als generische Definition von Kunst gelten, wie der Philosoph Alexander García Düttmann sie versteht,² sie bezeichnet aber in diesem Beitrag insbesondere eine Dynamik, die in der literarischen Schreibpraxis von Cixous verankert ist. Und auch in der Theaterpraxis von Antonin Artaud, der schrieb: »Avoué ou non avoué, conscient ou inconscient, l'état poétique, un état transcendant de vie, est au fond ce que le public recherche à travers l'amour, le crime, les drogues, la guerre ou l'insurrection.«³ In meinem Beitrag möchte ich zeigen, dass erzählerisches, lyrisches, und dramatisches Schreiben in Cixous' Schreibszenen nicht zu denken sind ohne diese Bewegung des ›Über-sich-hinaus-Gehens‹, auch oder gerade weil es sich um ein Schreiben des Körpers, also ein phänomenologisches Schreiben der Immanenz handelt.

Das Andere, das sich im Schreiben bewegt, und die Bewegung, die Cixous als Zeichen des Anderen in sich verspürt, werden in einer Szene versinnbildlicht – die Szene der Kunst als ein Aufblitzen, wie sie von Cixous in ihrem Text *La Venue à l'Écriture (Zum Schreiben Kommend)* mit Andeutung auf Adorno, der das Kunstwerk als eine »aufblitzende und vergehende Schrift«⁴ mit dem Phänomen des Feuerwerks vergleicht, beschrieben wird. Demnach gleichen sich die Kunstwerke und das Feuerwerk dadurch, »daß sie aufstrahlend zur ausdrücklichen Erscheinung sich aktualisieren. Sie sind nicht allein das Andere der Empirie: alles in ihnen wird ein Anderes.«⁵

Für Cixous ist das Aufblitzen des Anderen in der Schrift und in der Bewegung des Schreibens eine Form von Schönheit mit »tous les mystères« (»all den Geheimnissen«), die vom Jenseits, jenem »là sans limites« (»unbegrenzten Ort«)⁶ zeugen. Ihr Schreiben bedeutet Zeichenbewegung, ist ein bewegtes schriftliches

² Paolo Bianchi: »Das Denken der Kunst ist ein Denken des Körpers«: Sechs Fragen und Antworten zu Sinn und Bedeutung von Kunst«. Interview mit Alexander García Düttmann. Kunstforum international. <https://www.kunstforum.de/artikel/alexander-garcia-duettmann/> (letzter Zugriff am 23.06.2020).

³ »Ob sie es zugeben oder nicht, ob es eine bewusste oder unbewusste Handlung ist, im Grunde suchen die Zuschauer durch die Liebe, das Verbrechen, Drogen, Krieg oder Aufstand nach einem poetischen Geisteszustand, einem transzendenten Zustand«. Antonin Artaud: *Le théâtre et son double*. Gallimard 1938, S. 131.

⁴ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M. 1998 (14. Aufl.), S. 125.

⁵ Ebd., S. 126.

⁶ Cixous: *La Venue à l'Écriture* (Anm. 1), S. 9.

Zeichnen,⁷ das vom Körper ausgeht, weggeht und wiederkehrt, immer zum Körper wiederkehrt, wo es Spuren vom Unbegrenzten hinterlässt.

Diese Beziehung zum Anderen, vielmehr »the exposure to the other« (»das Ausgesetzt-Sein gegenüber dem Anderen«),⁸ ist ein zentrales Anliegen der Deonstruktion im Allgemeinen und insbesondere der Schreibpraxis und Theorie der *écriture féminine*. Für Cixous besteht einer der Unterschiede zwischen den männlichen und den weiblichen Verhaltensmustern (sie nennt sie »libidinal economies«, »libidinöse Ökonomien«⁹) darin, dass das Männliche dazu neigt, sich das Andere anzueignen und es dem Selbst unterzuordnen, während das Weibliche das Andere (damit auch das Fremde, das Unbewusste, das Unverständliche) als gleichwertig mit dem Selbst existieren lässt. Dies, so Cixous, ist auch Clarice Lispectors Herangehensweise an das Schreiben, die Cixous' Persönlichkeit und Kunstverständnis stark beeinflusst hat. Cixous betrachtet Lispectors Schreiben als eine »relentless practice of de-egoization« (»unerbittliche Praxis der Ent-Egoisierung«),¹⁰ die auf eine gleichberechtigte Koexistenz von männlichen und weiblichen Verhaltensweisen abzielt.

Im Großen und Ganzen sind das Schreiben und das Lesen für Cixous »a technology of the self in which she seeks to go beyond her position as a subject« (»eine Technologie des Selbst, in der sie ihre Positionierung als Subjekt überwinden kann«¹¹). Diese »über sich hinausgehende« Selbsttechnik differenziert Cixous weiter in ein erzählerisch-poetisches Schreiben und ein Schreiben für das Theater als zwei verschiedene Schreibweisen, die unterschiedliche Versionen von Subjektivität voraussetzen und erzeugen. Kurzgeschichte und poetisches Schreiben beschäftigen sich mehr damit, die »mysteries of subjectivity« (»Geheimnisse der Subjektivität«)¹² zu erforschen, während das Schreiben von Drama und Texten für das Theater den Prozess eines »de-selfing« (»Entselbstung«)¹³ in den Vordergrund stellt, eine Inszenierung des Selbst im Text, wobei es gerade nicht um Selbsterhaltung geht. Schreiben für das Theater bedeutet: »il faut s'éloigner de soi, partir,

⁷ Cixous vergleicht ihre Schreibpraxis mit dem Zeichnen und der Malerei zum Beispiel in ihren Texten über Rembrandt in Hélène Cixous: *Schriften zur Kunst 1*. Übers. v. Esther von der Osten. Berlin 2018.

⁸ Aliette Armel: »From the Word to Life: A Dialogue between Jacques Derrida and Hélène Cixous«. In: *New Literary History* 37, Nr. 1 (2006), S. 1–13, hier S. 10.

⁹ Susan Sellers (Hg.): *The Hélène Cixous Reader*, London 1994, S. 131.

¹⁰ Cixous: »Extreme Fidelity«. In: Sellers: *Reader* (Anm. 9), S. 136.

¹¹ Paul Allen Miller: *Diotima at the Barricades: French Feminists Read Plato*. Oxford 2019, S. 33.

¹² Cixous: »Preface«. In: Sellers: *Reader* (Anm. 9), S. xvi.

¹³ Eric Prenowitz: »On Theatre: An Interview with Hélène Cixous«. In: ders. (Hg.): *Selected Plays of Hélène Cixous*. Abingdon 2004, S. 5.

voyager longtemps dans l'obscurité, jusqu'à ne plus savoir où l'on est, qui l'on est«.¹⁴

Demzufolge konzipiert Cixous literarisches Schreiben als einen Akt der Schöpfung; im Schreiben wird etwas geschaffen und zugleich ist es eine Praxis des Exils. Wenn Cixous für das Theater schreibt, dominiert das Gefühl, in einem »foreign country« (»fremden Land«) zu sein, in »a world that is other« (»einer Welt, die anders ist«).¹⁵ Theatrales Schreiben erfordert eine Distanzierung von der eigenen Stimme, damit andere Stimmen auftreten können (verkörpert durch die Schauspieler auf der Bühne). Das theatrale Schreiben wird hier, mehr noch als das poetische Schreiben, als eine Praxis der Differenz und Alterität verstanden, als ein Produzieren von Schreibszenen, in denen imaginäre Ereignisse dargestellt werden und »unexpected intervention[s]« (»unerwartete Eingriffe«)¹⁶ geschehen. Das Theater ist demnach »more, always more« (»mehr, immer mehr«). Es ist »[s]omething that unglues us, that makes us lift off, that tears us from the earth, from common sense and from identification, from identity, from the self« (»etwas, das uns löst, das uns abheben lässt, das uns von der Erde reißt, vom Menschenverstand und von Identifikation, von Identität, vom Selbst«).¹⁷ Darüber hinaus verkörpert das Szenenhafte des theatralen Schreibens ein Gefühl für die Zeit, eine Sensibilität für die »absolute present« (»absolute Gegenwart«),¹⁸ wodurch die Autorin und die Leserin im Jetzt verankert werden und der Text ereignishaft erscheint. Der imaginäre Raum, der sich in den Schreibszenen eröffnet, erstreckt sich bis an die Grenzen des Bewusstseins und umschlingt die Exzesse des Seins. Deshalb auch Cixous' Liebe zum Theater, zum Raum, in dem Welten Bühnen sind, komponiert aus Szenen der Leidenschaft, Grausamkeit, Vergebung, Schmerz und Mitleid, vor allem: Szenen der Liebe.

2 »Ich weiß nicht, was ich dir schreibe. Ich: folge der Bewegung.«¹⁹

Cixous' Schreib-Reflexionen beschäftigen sich mit Bewegung, mit Rhythmus, mit dem Körper – mit dem Werden, nicht mit Stillstand. Die Beziehung zum Anderen ist in erster Linie eine Beziehung zur Zeit, eine erhöhte Sensibilität für das Zeitli-

¹⁴ »Man muss sich von sich selbst entfernen, weggehen, lange Zeit im Dunkeln reisen, bis man nicht mehr weiß, wo man ist, wer man ist«. Cixous zitiert in Elizabeth Lindley: »*Staging the writing self: The Character of the Artist in Hélène Cixous' Theater*«. In: *Women in French Studies* 5 (2014), S. 36–47, hier S. 40.

¹⁵ Prenowitz: »On Theatre: An Interview with Hélène Cixous« (Anm. 13), S. 4.

¹⁶ Ebd., S. 2.

¹⁷ Ebd., S. 5.

¹⁸ Vgl. Julia Dobson: »*At the Time of Writing Theatre: Cixous' Absolute Present*«. In: *Paragraph* 23, Nr. 3 (2000), S. 270–281.

¹⁹ Hélène Cixous: *FirstDays of the Year (Jours de l'an)*. Übers. v. Catherine A.F. MacGillivray. Minneapolis 1998, S. 185.

che: »I always work on the present passing ...« (»Ich arbeite immer an der vergänglichen Gegenwart ...«).²⁰ Poetologisch betrachtet fungiert die Bewegung des Anderen als ein Abwenden von der Repräsentation, der mimetischen Darstellung, die sich am logozentrischen und phallischen Prinzip orientiert. Das Schreiben inszeniert vielmehr die Beziehung zwischen sinnlicher Erfahrung und Verstand, zwischen Begehren und Wissen ohne vorgegebene Schemata, weil die *jouissance* kognitive Strukturen flüssig und fremd macht. Cixous schreibt in diesem Zusammenhang vom Wissen durch Lust – »knowing through pleasure«²¹ – und versteht unter diesem libidinösen Wissen die Bereitschaft, das eigene Ego loszulassen, ohne es tatsächlich zu vergessen. Es ist eine andere Modalität des Seins, in dem das Sich-selbst-sein-im-Anderen betont wird. Der Text gleicht einer Szene (bzw. Inszenierung) und Komposition von Intuition und Improvisation, als affektive Antwort auf das Andere, das nicht vorhergesagt oder gezielt kanalisiert werden kann.

Für Cixous bedeutet Schreiben »the state of being in writing« (»sich im Zustand des Schreibens zu befinden«)²² – es ist eine allumfassende, überfließende Praxis, insbesondere für Frauen, für die, wie Cixous in ihrem wegweisenden Essay *Le Rire de la Méduse (Das Lachen der Medusa)* (1975) argumentiert, Schreiben »ja genau die Möglichkeit selbst der Veränderung ist, der Raum von dem ausgehend ein subversives Denken sich aufschwingen kann, Bewegung, welche Vorbotin einer Umgestaltung der sozialen und kulturellen Strukturierungen ist.«²³ Schreiben ist für Cixous körperbezogen, und das bedeutet, dass im Schreiben und im Text die Resonanz der Stimme, die Bewegung des Atems und der Rhythmus des Körpers immer schon mitschwingen. Die Bemühungen des phallogozentrischen Systems, dem Sprechen (dem logos, dem Geist) gegenüber dem Schreiben den Vorzug zu geben im Sinne einer Betonung der Geist/Körper-Dichotomie, können nur von einem weiblichen Schreiben und einem weiblichen Sprechen unterminiert werden, einem Ausdruck, der als Flucht und Fliegen verstanden werden kann, als Ausdruck einer Veräußerung des Unbewussten und des Begehrens; ein weibliches Schreiben, das natürlich auch von Männern praktiziert wird (Cixous nennt Texte von Kleist, Joyce, Kafka und Genet als Beispiele von *écriture féminine*).

In ihrer historischen Kontextualisierung von Cixous' *Medusa*-Text, in der die Frage nach dessen Aktualität gestellt wird, erklärt Gertrude Postl:

²⁰ Cixous: »Preface«. In: Sellers: *Reader* (Anm. 9), S. xxii.

²¹ Hélène Cixous: »Reaching the Point of Wheat, or a Portrait of the Artist as a Maturing Woman«. In: *New Literary History* 19, Nr. 1, *Feminist Directions* (1987), S. 1–21, hier S. 2.

²² Susan Sellers: »Magnetizing the world: an interview with Hélène Cixous«. In: ders. (Hg.): *The Writing Notebooks of Hélène Cixous*, S. 116–122, hier S. 121.

²³ Esther Hutfless/Gertrude Postl/Elisabeth Schäfer (Hg.): *Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa*. Übersetzt von Claudia Simma. Wien 2017, S. 43.

Beurteilt aus der Perspektive des gegenwärtigen Stands feministischer Politik und Theorie hat sich die von Cixous propagierte ganz andere Ökonomie – orientiert an der Gabe, gespeist aus einer Libido des Körpers, ausgerichtet auf eine Vielfalt des Ausdrucks und auf ein Gewährlassen des anderen, kurz eine Ökonomie, die sich nicht in Form hierarchisierter Oppositionen strukturiert – noch nicht ereignet. Die nicht zu leugnenden seit 1975 gemachten Fortschritte im Hinblick auf die Situation von Frauen lassen sich eher im Sinne einer Teilnahme am patriarchalen System beschreiben denn als Überwindung desselben.²⁴

Die politischen Forderungen der *écriture féminine* sind also noch nicht verwirklicht; Cixous' Idee der »neuen Frau« immer noch Utopie. Durch das Schreiben als »Körper-Sprechen der Frau«²⁵ sucht sie nach einer anderen Art der Beziehung – nicht um zu dominieren oder zu kontrollieren, sondern um anzunehmen, zu pflegen und Empathie zeigen zu können.

Cixous denkt und schreibt in Szenen, oft mit dramatisch-mythischen Bildern (z.B. ist die Apfelszene aus der Bibel ein wiederkehrendes Motiv in ihrer Arbeit) und mit Figuren, die oft im Dialog über die Liebe sind. Die Sprache dieser Szenen drängt hin zum Anderen, will das Ego in ein Fremdes verwandeln. Das trifft auf ihre poetisch-narrativen Erzählungen und noch viel stärker auf ihre dramatischen Texte für das Theater, jenem »place of Crime« und »Forgiveness« (»Ort des Verbrechens und der Vergebung«), zu.²⁶ In ihren Erzählungen präsentiert sich das theatralisch Imaginäre etwa, wenn es um Erfahrungen eines zeitlichen Bruches geht, wenn das Jetzt mit einer schlagartigen Gewalt einbricht und die Figuren verwandelt. Dann sind die Figuren, wie auch die Leserinnen und Leser, vollkommen auf den Moment konzentriert und gefesselt von der Macht der Gegenwart, dem »tragic instant when everything could be changed« (»tragischen Moment, in dem alles anders sein kann«).²⁷

Von einer anderen zeitlichen Wirkung der Texte spricht Derrida in seiner Analyse einer Liebesszene in Cixous' Text *Jours de l'an*, wo es um eine »suspensive modality of the possible« (»schwebenden Modalität des Möglichen«) geht.²⁸ Die Szene beinhaltet die Liebeserklärung eines Mannes aus der Ferne, die die Notwendigkeit der Distanz für die Möglichkeit der Liebe beinhaltet. Der Schlüsselsatz im Text lautet: »If I were to love, it would be from afar, from time to time, separately« (»Wenn ich lieben würde, wäre es von weitem, von Zeit zu Zeit, getrennt«).²⁹ Der-

²⁴ Gertrude Postl: »Eine Politik des Schreibens und des Lachens: Versuch einer historischen Kontextualisierung von Hélène Cixous' Medusa-Text«. In: Hutfless/Postl/Schäfer (Hg.): *Hélène Cixous. Das Lachen der Medusa* (Anm. 23), S. 21–37, hier S. 30.

²⁵ Ebd., S. 32.

²⁶ Hélène Cixous/Catherine Anne Franke: »Writings on the Theatre«. In: *Qui Parle* 3, Nr. 1 (1989), S. 120–131, hier: S. 123.

²⁷ Ebd., S. 124.

²⁸ Jacques Derrida: »Foreword«. In: *Sellers: Reader* (Anm. 9), S. vii–xiii, hier S. x.

²⁹ Ebd.

rida untersucht, wie Cixous' Text eine Szene der sexuellen Differenz inszeniert und zeigt, dass sich das Mögliche am Unmöglichen orientiert und dadurch die Zeit ins Schweben gerät. Schreiben und Lieben sind Ausdruck des Begehrens doch was letztendlich begehrt wird, ist das Unmögliche und Unendliche.

In *Jours de l'an* schildert die Autorin, wie sie die Lust am Schreiben mit der Gewalt und dem Schmerz eines unerwarteten Ereignisses überkommt – einem Schmerz, der einen Erkenntnisbruch auslöst und das schreibende Ich mit »the presence of an order other than our own« (»der Gegenwart einer Ordnung, die anders ist als unsere«)³⁰ konfrontiert. Dieses Ereignis gleicht einem Mysterium und der Prozess des Schreibens beinhaltet eine Transformation des Körpers und der Seele – er wird zu einer intimen Erfahrung, die sich wie eine Schwangerschaft anfühlt, wie eine Erwartung, eine Vorbereitung auf eine Begegnung mit dem Anderen, das jenseits des Textes liegt, aber im und durch den Text vorbereitet wird.

In *Jours de l'an* beschreibt Cixous also den Prozess des Schreibens selbst, das Ringen, die Verwirrungen, das Sich-selbst-in-Frage-Stellen, das mit dem Schreiben einhergeht und von dem der endgültige Text nie vollendet ist, weil er immer nur die Spuren jener Schreibszenen enthält, die sich mittlerweile in Flammen aufgelöst haben. Die Schrift, der geschriebene Text, ist eine Spur aus Asche, wie es im Vorwort der englischen Übersetzung heißt: »The finished product is not a permanence, but proof of the process itself: it is a trace, traced in ash, of a scene of writing that has since gone up in flames.«³¹ Die Schrift und die Schreibweise, die den Text ausmachen, sind also Zeugen eines Ereignisses, eines Dramas, in dem sich die Autorin befindet und im Schreiben darüber etwas aussagt, was nur so, im Schreiben, ausgedrückt werden kann – sie berichtet nicht über dieses Drama, sie *lebt* es in ihrer Schrift mit aller körperlicher und emotionaler Lust und Anstrengung. Die Schrift-Spur markiert im Hier und Jetzt etwas, das nicht präsent ist, sie lenkt also die Aufmerksamkeit der Leserinnen und Leser auf das Ungesagte und Nichtvorhandende in dem Text, den sie gerade lesen und dessen Lesbarkeit nicht zu trennen ist von seinem unlesbaren Kern, dem Anderen. Aber Cixous treibt diesen Derridaschen Leitgedanken um noch eine ›Spur‹ weiter, indem sie das geschriebene Wort, also die Spur des Anderen, als eine verkörperte Differenzierung versteht und den Begriff der Differenz selbst als Verkörperung.

Denn der Ausdruck des Femininen durch die geschriebene Sprache ist ein körperlicher und emotionaler, ein überströmender, Grenzen durchbrechender Ausdruck, der viel mit dem Träumen zu tun hat, mit der Bewegung des Unbewussten, mit dem Zustand des Blindseins. Die sexuelle Differenz wird vorausgesetzt aber nicht affirmiert wie im Werk von Luce Irigaray,³² sondern unterzieht sich selbst

³⁰ Cixous: *FirstDays of the Year (Jours de l'an)* (Anm. 19), S. 5.

³¹ »Das fertige Produkt ist nichts Beständiges, sondern ein Beweis für den Prozess selbst: Es ist eine in Asche gezeichnete Spur einer Schriftszene, die seitdem in Flammen aufgegangen ist.« Cixous: *FirstDays of the Year* (Anm. 19), S. x.

³² Vgl. Luce Irigaray: *An Ethics of Sexual Difference*. Übersetzt von Carolyn Burke und Gillian C. Gill. Ithaca 1993.

immer wieder den Schwankungen und Bewegungen der Differenz. Durch die Bewegung des Über-sich-Hinaus-Gehens im Schreiben könnte sich die Frau von den strikten sozial-moralischen Regeln und Erwartungen der sexuellen Differenz befreien. Aber die Spuren, die in dieser Bewegung hinterlassen werden (in der weiblichen Schrift), erinnern die Frau daran, sich selbst nicht zu vergessen und sich nicht im Prinzip der Geschlechtergleichheit aufzuheben. Differenz ist nicht mehr gedacht als binär (männlich versus weiblich, maskulin versus feminin) sondern als mehrfach und unendlich. Diese Unendlichkeit der weiblichen Ausdruckskraft und Möglichkeit wird im Schreiben und im Text markiert als eine flüchtige Spur.

3 Savoir (Wissen)

Eine interessante Schreibszene, in der die Schreibe Bewegung der flüchtigen Selbstempfindung der Erzählerin nachspürt, ohne sie jedoch vollkommen fassen zu können (oder zu wollen), findet man in der Kurzgeschichte *Savoir (Wissen)*.³³ Es ist eine Geschichte, die aus der Sicht einer dritten Person erzählt wird und vom Übergang vom Nicht-Sehen zum Sehen handelt, der zugleich als existentielles Ereignis und als (Wahrheits-)Prozess dargestellt wird. Die Autorin erzählt die autobiographisch motivierte Geschichte einer Frau, die ihre schwere Kurzsichtigkeit (Myopie) korrigiert. Der Text stellt diese Erfahrung der Korrektur des Sehvermögens als Übergang von der Blindheit zum Sehen, von der Abwesenheit zur Präsenz, als eine Reise zur Selbstfindung dar, bei der sich die sichtbare Welt der Erzählerin wie eine geheimnisvolle Erscheinung offenbart. Cixous' Text ähnelt der Geburt des Selbst in Becketts Stück *Not I* (1972) und untersucht dabei das Geheimnis der Bewegung des Anderen – das Andere ist hier die Nicht-Identität, die zu einer neuen aber dennoch fremden Identität wird. Was passiert, wenn man seinen Zustand der Verschleierung (aufgrund von Blindheit) verlässt und in die Welt der Sichtbarkeit und vermeintlichen Klarheit einbricht? Zu welchem Preis geschieht das? Das Ereignis des Sehens ist mit Schwierigkeiten behaftet, da sich die Möglichkeit des Erscheinens gleichzeitig als von einer Erinnerung und einer Vorahnung der Grenzen des Erscheinens betroffen erweist.

Die zentrale Szene, die in diesem Text beschrieben wird, ist ein Moment der Wiedergeburt, ein Ereignis, das durch die Wissenschaft ermöglicht wurde:

But one day this woman decided to finish with her myopia and without delay made an appointment with the surgeon. Because she had learned the incredible news: science had just vanquished the invincible. It was done in ten minutes. End of the infinite. A possibility still impossible three years earlier. [...] Everything impossible will be possible, it's enough to wait thousands of years. By chance, she had known it in her lifetime: her own astral reversal. For all the time up to that day she

³³ Hélène Cixous: *Savoir*. In: Hélène Cixous/Jacques Derrida: *Voiles*. Engl. Übersetzung von Geoffrey Bennington. Stanford 2001, S. 1–16.

had been living in the cave of the species, docile to fatality. She was a prisoner, lunar, from birth; the others had all their wings. It had never come to her mind that she could change her lot. Once blood is spilt in the dust, it doesn't return to the veins. No one would ever have contradicted Aeschylus. Here the blood returned. She was born again.³⁴

Ihr früheres Leben war geprägt von der Idee einer unabwendbaren Notwendigkeit, vom Geiste des Tragischen: »Sobald Blut im Staub vergossen wird, kehrt es nicht mehr in die Venen zurück.« Und sie dachte, sie sei dazu verdammt, das Leben einer Blinden zu leben, bis die moderne Wissenschaft ihr die Möglichkeit bot, ihr Leben radikal zu verändern, ihr das Geschenk des Sehens und des Wissens zurückzugeben, jenes Wissen, das mit der Fähigkeit zu sehen einhergeht. Es beginnt alles mit dem Wunder des Erscheinens:

It moved on so fast she could see herself see. She saw sight coming. Before her floated the titles of books, still invisible sirens, and then they came away from the blurred skin and here: they stood out, features drawn. What was not is. Presence comes out of absence, she saw it, the features of the world's face rise to the window, emerging from effacement, she saw the world's rising.³⁵

Die anfängliche Freude und Überraschung der Heilung und Wiedergeburt wird jedoch allmählich von Gefühlen des Verlustes und der Angst vor Entfremdung geprägt. Das Paradoxon, jetzt, da sie endlich sehen kann, weniger sehen zu können, ist auffallend. Hier behauptet sich in der Bewegung des Erscheinens die Kraft des Verschwindens, und in diesem Sinne beschreibt der Text eine Erfahrung des Verlustes und suggeriert eine Vorahnung des Todes, paradoxer Weise im Moment der Wiedergeburt. »That's when she shuddered as an unexpected mourning stab-

³⁴ »Aber eines Tages entschied sich diese Frau, ihre Kurzsichtigkeit zu beenden und machte unverzüglich einen Termin beim Chirurgen. Weil sie die unglaubliche Nachricht gelernt hatte: Die Wissenschaft hatte gerade das Unbesiegbare besiegt. Es war in zehn Minuten erledigt. Das Ende des Unendlichen. Eine Möglichkeit, die drei Jahre zuvor noch unmöglich war. [...] Alles Unmögliche wird möglich sein, es reicht, Tausende von Jahren zu warten. Durch Zufall hatte sie es zu Lebzeiten erfahren: ihre eigene Astralumkehr. Bis zu diesem Tag lebte sie die ganze Zeit in einer Höhle, die dem Tode gefügig war. Sie war von Geburt an eine Gefangene, lunar; die anderen hatten alle ihre Flügel. Es war ihr nie in den Sinn gekommen, dass sie ihr Schicksal ändern konnte. Sobald Blut im Staub vergossen wird, kehrt es nicht mehr in die Venen zurück. Niemand hätte Aischylos jemals widersprochen. Hier kam das Blut zurück. Sie wurde wiedergeboren.« Ebd., S. 7–8.

³⁵ »Es ging so schnell weiter, dass sie sich selbst beim Sehen sehen konnte. Sie sah die Sicht ankommen. Vor ihr schwebten die Titel der Bücher, noch unsichtbare Sirenen, und dann kamen sie von der verschwommenen Haut weg und hier: sie ragten heraus, gezeichnete Züge. Was nicht war, ist. Präsenz kommt aus der Abwesenheit, sie sah sie, die Gesichtszüge der Welt steigen zum Fenster auf, treten aus der Auslöschung hervor, sie sah den Aufstieg der Welt.« Ebd., S. 8.

bed through her: but I'm *losing* my myopia!« (»Sie zitterte, als eine ungeahnte Trauer sie durchdrang: aber ich *verliere* meine Myopie!«).³⁶ Generell verbindet sich das Schreiben für Cixous mit der Erfahrung des Verlustes: »All is lost. Everything is to be regained. I believe that one can only begin to advance along the path of discovery, of discovery of writing or of something else, from the point of mourning or in the reparation of mourning.«³⁷

Cixous kontextualisiert die Idee des Verlustes zunächst religiös als zentrales Motiv der Bibelgeschichte vom Fall von Eden, nachdem die Menschen von der Frucht des Baumes der Erkenntnis gegessen haben. Diese negative Erfahrung des Verlustes wird von ihr jedoch in eine positive Selbsterfahrung umgewandelt, in der sich die schöpferisch-intime Kraft der Frau widerspiegelt, weil sie keine Angst vor dem geheimnisvollen Gesetz hat (dem Verbot, den Apfel zu essen). Für Cixous symbolisiert die Genesis-Szene das Verhältnis zwischen Lust und Gesetz, Schmecken und Wissen.³⁸ In der unterschiedlichen Weise, in der die Frau und der Mann auf den »absoluten« (weil mit dem Tode drohenden) »Diskurs«³⁹ Gottes reagieren, gilt diese Szene auch als der Ursprung sexueller Differenz. Das hat weniger (aber dennoch nicht: nichts) mit anatomischen sexuellen Unterschieden zu tun, sondern mit »history from which one never escapes, individual and collective history, the cultural schema and the way the individual negotiates with these schema [...]«.⁴⁰ Dennoch betont Cixous die charakteristisch weibliche Erfahrung von körperlichen Innenräumen, welche eine »positive receptivity« (»positive Empfänglichkeit«)⁴¹ für das Andere ausmacht und der Antrieb für die weibliche Grenzüberschreitung ist (symbolisiert im Essen des Apfels).

Obwohl laut Genesis der Fall aus dem Paradies die Menschen einerseits zu Sterblichen macht (sie mit dem Tod konfrontiert) und ihnen andererseits die Augen öffnet, so dass sie von nun an das Gute vom Bösen unterscheiden können, bleiben sie dennoch blind, weil die Fähigkeit moralisch zu differenzieren sie nur die Dinge sehen und erkennen lässt, die in ihr vorgegebenes Denkschema passen (das des Logozentrismus und des Patriarchats). Vor und nach dem Fall – die Blindheit davor und das zweifelhafte Geschenk des Sehens danach. Dieses Vorher und

³⁶ Ebd., S. 11.

³⁷ »Alles ist verloren. Alles soll zurückgewonnen werden. Ich glaube, man kann auf dem Weg der Entdeckung, der Entdeckung des Schreibens oder von etwas anderem, nur vorankommen, wenn man die Perspektive der Trauer oder der Wiedergutmachung von Trauer einnimmt.« Hélène Cixous: »*From the Scene of the Unconscious to the Scene of History*«. In: Ralph Cohen (Hg.): *The Future of Literary Theory*. Abingdon 2017, S. 1–18, hier: S. 4–5.

³⁸ Cixous: »*Extreme Fidelity*«. In: Sellers: *Reader* (Anm. 9), S. 133.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ »Geschichte, der niemand entkommt, individuelle und kollektive Geschichte, das kulturelle Schema und die Art und Weise, in der das Individuum sich mit diesem Schema arrangiert [...]« Ebd., S. 135.

⁴¹ Ebd.

Nachher wird auch in *Savoir* nachgezeichnet: die Szene vor dem Aufkommen (Einbruch) des Sehens ist eine von fast kindlicher Unschuld. Die neue Möglichkeit des Sehens bringt eine Offenbarung der Wahrheit mit sich (die Wahrheiten, die mit der Fähigkeit zu sehen verbunden sind), aber diese Wahrheiten sind nicht unkompliziert oder unproblematisch. Die Wahrheit ist stets eine verschlossene, verborgene, in der Unsichtbarkeit sich wiegende. Diese neue Wahrheit der Sehenden enthält also eine Erinnerung an vergangene Dinge, ein Andenken an ihr früheres Leben im Zustand der Blindheit – eine mit Phantasie, Spekulation und Wunder reich gefüllte Dunkelheit.

Damit das Schreiben nun aber unbekannte Wahrheiten offenbaren kann und verschlossene Spuren aufnehmen kann, muss es ein ›blindes‹ Schreiben sein. Wie in *Savoir*, aber auch in der Geschichte von *Conversation avec l'âne*, angedeutet ist, kann das wirkliche Schreiben nicht im blanken Tageslicht stattfinden, sondern es braucht die Blindheit der Nacht, um sich entfalten zu können. Die Schrift sucht, »what is hidden amongst the visible« (»was in der Sichtbarkeit verborgen ist«)⁴² und folgt dem Gefühl für die Wahrheiten der Blindheit und der Dunkelheit. »One doesn't know. One goes. I follow, eyes closed, what I feel. Feeling does not mislead.«⁴³

Schreiben ist demnach eine Bewegung, die der Wahrheit und ›Blindheit‹ des Gefühls folgt, dessen Spuren in der Schrift festgehalten sind und das Schreiben und Lesen des Textes in ein Ereignis verwandeln. Im Zustand des Schreibens, also der Empfänglichkeit, zu sein, bedeutet ereignisoffen zu sein; es bringt Dinge in Bewegung, es tritt etwas heraus, aber in eine offene Richtung. Die Schreibbewegung ist folglich auch Denkbewegung und wird in diesem Abschnitt der Geschichte als eine Art Fliegen beschrieben – ein ereignishaftes Fliegen und Denken des Schreibprozesses, der animalisch wirkt:

Visible birds passed from right to left in the sky flotillas of clouds ran from left to right, it had never been seen! Come, future, come, you coming ceaselessly, never arriving, come, coming! It didn't stop coming, apparitioning. Apparitioning carried on.⁴⁴

»Unaufhörlich kommend« und »niemals ankommend« – es ist ein Gegenrhythmus, der den Rhythmus des Kommens durchkreuzt und eine Doppelbindung in

⁴² Hélène Cixous: »*Writing blind: conversation with the donkey*«. In: *Stigmata: Escaping Texts*. London 1998, S. 184–203, hier: S. 184.

⁴³ »Man weiß es nicht. Man geht. Ich folge mit geschlossenen Augen dem, was ich fühle. Das Gefühl täuscht nicht.« Cixous: »*From the Scene*« (Anm. 37), S. 1.

⁴⁴ »Sichtbare Vögel, die von rechts nach links am Himmel vorbeizogen, Wolkenflotten liefen von links nach rechts, es war noch nie gesehen worden! Komm, Zukunft, komm, unaufhörlich kommend, niemals ankommend, komm, kommt! Es hörte nicht auf, zu kommen, zu erscheinen. Die Erscheinung wurde fortgesetzt.« Cixous: *Savoir* (Anm. 33), S. 9.

der Definition vom Sehen als einem nicht mehr Nicht-Sehen ausmacht. Hierin liegt das Dilemma, die tragische Situation, die Konfrontation mit Spaltung und Verlust. Cixous sagt, »I am totally occupied by the question of the tragic [...] the sense of threat, imminence and betrayal within the very midst of happiness and the love of peace« (»Ich bin völlig eingenommen von der Frage des Tragischen [...] dem Gefühl von Gefahr, Bedrohung und Verrat inmitten von Glück und der Liebe zum Frieden«).⁴⁵ Die Frage des Tragischen ist, gerade im Theater, eine Frage von Rhythmus und Gegenrhythmus, oder Zäsur, wie Hölderlin behauptete.⁴⁶ Und obwohl *Savoir* nicht streng genommen ein Text für das Theater ist, enthält die Geschichte doch dramatische Elemente und einen Dialog zwischen dem Charakter der Myopie und der Protagonistin; es geht um das Drama der Offenbarung, den Akt des Erscheinens, das einem Entstehen, einer Geburt, gleichkommt. Das Erscheinen manifestiert sich als existenzielle Handlung, flüchtig festgehalten von den Schriftzeichen im Text, der Schrift, die uns in der Immanenz verankert, immer aber auch ein Offenes (ein Nicht-Identisches) sucht, eine Möglichkeit, den Rahmen der Existenz zu durchbrechen, um wie ein Vogel fort zu fliegen.

Savoir spielt auch mit der Metapher des Vorhangs, einem weiteren theatralischen Bild, und in ihrem Schreiben über das Theater kehrt Cixous zu ihm zurück. Sie interessiert sich dafür, was hinter dem Vorhang, auf der nackten Bühne unserer Existenz, liegt oder passiert. Der Vorhang hat die Fähigkeit, zu verbergen und zu enthüllen, zu verstecken und zu zeigen, uns in den Anschein der Enthüllung zu versetzen. Aber Enthüllung ist, verstanden mit Heidegger, keine bloße Darstellung der Welt, sondern eine Offenbarung, *aletheia* (Wahrheit als Unverborgenheit), ein Nicht-Vergessen, das im Gestus der Enthüllung erst das Verhüllte, sprich die Selbst-Verschleierung alles Daseins, in den Vordergrund rücken lässt.⁴⁷ Gerade in der Unverborgenheit und Enthüllung, der Offenbarung im Zeigen, kommt das Ungezeigte und Unzeigbare zum Vorschein, wenn auch nur negativ und indirekt. Im Sinne von Heidegger schreibt auch Derrida in seinem Essay über Cixous' *Savoir* von »reaffirming the veil in unveiling« (»der Wiederbestätigung des Schleiers im Akt der Enthüllung«).⁴⁸ Es geht ihm um die Verborgenheit, die das in den Blitzen der Wahrheit erscheinende Unverborgene in sich trägt.

Warum überlebt die Erinnerung an das Verborgene im Moment der Enthüllung? Warum ist die Enthüllung, in Cixous' Kurzgeschichte also die Möglichkeit

⁴⁵ Hélène Cixous: »Enter the Theater«. In: Eric Prenowitz (Hg.): *Selected Plays of Hélène Cixous*. Abingdon 2004, S. 25–34, hier S. 26.

⁴⁶ Vgl. Friedrich Hölderlin: *Anmerkungen zum Ödipus*. In: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*. Bd. 2, hg. v. Jochen Schmidt. Frankfurt a.M. 1994, S. 913–921.

⁴⁷ Vgl. Martin Heidegger: »Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens«. In: *Gesamtausgabe*, Bd. 14, hg. v. Friedrich-Wilhelm v. Herrmann. Frankfurt a.M. 2007, S. 67–90.

⁴⁸ Jacques Derrida: »A Silkworm of One's Own«. In: Hélène Cixous/Jacques Derrida: *Voiles*. Engl. Übersetzung von Geoffrey Bennington. Stanford 2001, S. 17–92, hier S. 25.

des Sehens, die Illuminierung, nicht einfach als losgelöst und radikal anders zu denken, als ein Neues und Unvorhergesehenes? Es hat mit der Logik der Dekonstruktion zu tun, die zeigt, dass alles Zeigen ein Zeigen des Nichtgezeigten ist, dass jede Identität die Spur des Anderen, die Spur der Nicht-Identität enthält. Das Nicht-Identische ist das Offene, welches sich nicht als ein bloßer Effekt des Prozesses der Enthüllung erweist, sondern im Verborgenen (in der Verschleierung) immer schon mitspielt. Mit Heidegger ist es also das Verborgene-Unverborgene, der verhüllte Grund des »anfänglich Sich-Öffnenden«,⁴⁹ das unser Verhältnis zum Offenen, zur Freiheit bestimmt. So erfährt die Erzählerin in *Savoir* auch ihre Myopie nicht mehr als eine Einschränkung oder Behinderung, sondern als ein verhülltes Offenes, als Spielraum für die Entfaltung von ihren möglichen, imaginären Welten. Dies mag seltsam erscheinen, aber dieser Gedanke lässt die Protagonistin der Geschichte nicht mehr los. Er bewegt sie im Innersten und Äußersten.

Plötzlich erinnert sie sich an die Geschenke ihrer Kurzsichtigkeit, an die Leichtigkeit und Selbstverlassenheit, die sie damals verspürt hatte; an die seltsame Art von Kraft, die ihr durch ihre beinahe Blindheit gegeben war. Das größte Geschenk: sich selbst nicht sehen zu können und sich keine Sorgen um die Blicke anderer Menschen machen zu müssen. Das wird sie vermissen. Ihre Kurzsichtigkeit hat sie zurückgehalten, hat sie von der Sichtbarkeit der Welt ferngehalten. Zugleich jedoch lag in dieser Distanz zwischen dem Nicht-Sehen (oder Nicht-Sehen-Können) und der Vorstellung des Sehvermögens ein fruchtbarer Spielraum der Möglichkeiten, eine Hoffnung. Deshalb sagt ihr die gerade überwundene, korrigierte Kurzsichtigkeit mit diesen Worten Lebewohl: »Do not forget me. Keep forever the world suspended, desirable, refused, that enchanted thing I had given you, murmured myopia.«⁵⁰ Anstelle von Zweifel und Zögern (ich weiß nicht, was ich sehe) wird die Gewissheit kommen, alles sehen zu können. Aber ist das wahr? Die Erzählerin fragt:

Do the seers know that they see? Do the non-seers know that they see differently? What do we see? Do eyes see that they see? Some see and do not know that they see. They have eyes and do not see that they do not not-see.⁵¹

Der Begriff des Sehens ist hier nicht mehr nur auf die sinnlich-visuelle Wahrnehmungsfähigkeit reduziert. Vielmehr spricht Cixous hier eine Art, oder Gabe, des

⁴⁹ Martin Heidegger: *Parmenides*. GA 54. Hrsg. von Manfred S. Frings. Frankfurt a.M. 1982, S. 213.

⁵⁰ »Vergiss mich nicht. Halte die Welt für immer suspendiert, begehrenswert, abgelehnt, dieses verzauberte Ding, das ich dir gegeben hatte, murmelte die Kurzsichtigkeit.« Cixous: *Savoir* (Anm. 33), S. 13.

⁵¹ »Wissen die Sehenden, dass sie sehen? Wissen die Nicht-Sehenden, dass sie anders sehen? Was sehen wir? Sehen die Augen, dass sie sehen? Einige sehen und wissen nicht, dass sie sehen. Sie haben Augen und sehen nicht, dass sie nicht nicht-sehen.« Ebd.

Sehens (und Wissens) an, die das Nichtsehbare im Prozess eines anderen Sehens erspürt. Sehen bedeutet also mehr, als bloß ein wahrnehmendes Sehvermögen zu besitzen. So wird wahres Sehen zu einem (Schreib-)Ereignis; laut Deleuze, zum »object of a double question: What is going to happen? What has just happened?« (»Objekt einer zweifachen Frage: Was wird passieren? Was ist gerade passiert?«).⁵² Diese Frage wird an einem Dienstag im Januar gestellt, zu einem bestimmten Zeitpunkt, an dem »the myopia that was going away, leaving the woman like a slow inner sea – could see both shores« (»die Kurzsichtigkeit, die wegging und die Frau wie ein langsames Binnenmeer zurückließ – beide Ufer sehen konnte«),⁵³ nämlich die noch kurz verweilende Vergangenheit (»was ist gerade passiert?«) und die bevorstehende Zukunft («was wird passieren?»), beide im selben Moment.

4 Zur Materialität des Schreibens

Cixous' Wunsch ist es, im Prozess des Schreibens »[to] capture the rapid traces of the instant« (»die flüchtigen Spuren des Augenblickes fest zu halten«).⁵⁴ Dabei wird die Bedeutung des Körpers, der Hand und ihrer Bewegungen auf dem Papier im Akt des Schreibens, betont: es ist ein haptisches Erlebnis, eine Empfindung, ein verkörpertes Denken. Schreiben ist ein performativer Akt, der ein Gefühl des Selbst erzeugt: »This act of writing engenders the author« (»Dieser Akt des Schreibens erzeugt den Autor«).⁵⁵ Dennoch hält Cixous die Sprache des Sprechens und die Sprache des Schreibens getrennt; sie haben unterschiedliche materielle Grundlagen und Bedürfnisse.

The text needs the paper. It is in the contact with the sheet of paper that sentences emerge. [...] It is not written in my head. There must be the contact between my hand and the paper. [...] I paint, I draw the sentences from the secret well. I paint the passage: one cannot speak it. One can only perform it.⁵⁶

Sie bewahrt jede Menge Notizbücher und Papierstücke auf; sie kritzelt auf Papierservietten, unterwegs, die ganze Zeit. Es sind Vorbereitungen für ihre Geschichten

⁵² Gilles Deleuze: *Logic of Sense*. Übers. v. Mark Lester. London 1990, S. 63.

⁵³ Cixous: *Savoir* (Anm. 33), S. 16.

⁵⁴ Cixous: »*Writing blind*« (Anm. 42), S. 194.

⁵⁵ Ebd., S. 189.

⁵⁶ »Der Text braucht das Papier. Durch den Kontakt mit dem Blatt Papier entstehen Sätze. [...] Es ist nicht in meinem Kopf *geschrieben*. Es muss Kontakt zwischen meiner Hand und dem Papier entstehen. [...] Ich male, ich zeichne die Sätze aus der geheimnisvollen Quelle. Ich male die Passage: Man kann sie nicht sprechen. Man kann sie nur ausführen.« Ebd., S. 198.

und nicht alles bleibt am Ende erhalten. Sie schreibt von Hand und betont damit das Schreiben als körperlichen Akt.⁵⁷

Das Schreiben als materieller Prozess ist auch im Konzept der *écriture féminine* impliziert – es ist ein Schreiben des Körpers jenseits der binären Gegensätze des patriarchalischen Weltbildes (das phallische Gesetz des Symbolischen, nach Lacan) – ein Schreiben, das der Logik des Imaginären folgt, welches Widersprüche, fließende Unterschiede, das Unentscheidbare, die Pluralität der Bedeutung zulässt. Cixous' Begriff der *écriture féminine* bezieht sich auf das Lacansche Imaginäre als eine produktive Kraft, lehnt aber den Begriff des Mangels als konstitutiv für das weibliche Begehren ab.

In place of the lack constitutive of desire, in place of castration, it presumes an endless flowing plenitude, a stream of writing that endlessly multiplies contingent possibilities of meaning rather than organizing them into coherent, hierarchized wholes.⁵⁸

Das weibliche Schreiben ist eine Bejahung und eine Flucht vor der Zensur des Unbewussten durch die Vernunft; vor allem ist die Schrift eine Poetik des prälinguistisch Imaginären, welches der Frau erlaubt, sich jenseits der phallisch-symbolischen Bewusstseinsstrukturen neu zu erkennen im und durch den Prozess des Schreibens. Und wie Derrida behauptet, ist Cixous' Werk vor allem ein Schreiben, das uns beibringt »[to] wait for the other who comes, who comes to strike dumb the order of knowledge: neither known nor unknown« (»auf den anderen zu warten, der kommt, der kommt, um die Ordnung des Wissens stumm zu schlagen: weder bekannt noch unbekannt«).⁵⁹

⁵⁷ Vgl. Sellers: »*Magnetizing the world': an interview with Hélène Cixous*« (Anm. 22).

⁵⁸ »An Stelle eines Mangels an konstitutivem Begehren, anstelle von Kastration, geht diese Art zu Schreiben von einer endlos fließenden Fülle aus, einem Schreibstrom, der kontingente Bedeutungsmöglichkeiten endlos multipliziert, anstatt sie in kohärente, hierarchisierte Einheiten zu organisieren.« Miller: *Diotima at the Barricades* (Anm. 11), S. 39.

⁵⁹ Derrida: »*A Silkworm of One's Own*« (Anm. 48), S. 31.

»Una ventata di pazzia«? Emotionale und physische Bewegungsszenarien in Luigi Pirandellos *Suo marito*

Luigi Pirandello's novels are based on scenarios of extreme emotional movement. By focusing on the novel *Suo marito*, the essay will question the textual presentation of extremes, in order to point out the structural patterns in Pirandello's writing practice with regard to the issue of emotional self-discovery of the individual. How does the emotional dynamic emerge and develop in selected sequences of scenes? And which structural characteristics or aesthetic paradigms of the representation of emotional movement can be summarized? Pirandello shows a special conception of aesthetic functionality of emotions, which in its specific character of movement reflects individual self-experience. The special analytic focus lies on the protagonist Giustino Boggiolo, whose ambition to build on his wife's literary success and to exploit it commercially puts him into an ecstatic rush, endangering not only his own existence and self-image, but also his family.

[Giustino] scappò fuori del palchetto come un forsennato; si precipitò giù per le scale, incontro alla folla che usciva dalla sala e ingombrava i corridoi; si fece largo con gesti furiosi, tra lo stupore di quanti si videro strappati indietro; udì grida e risa alle sue spalle; trovò l'uscita del teatro, e via, via quasi di corsa, con una sola sensazione in sé nella tenebra vorticoso che gli occupava il cervello, tutta trafitta da sprazzi di luce; quella d'un fuoco che gli divorasse le viscere e gli desse alla gola un'arsura atroce.¹

Aufgebracht und vollkommen aufgelöst stürzt der Protagonist Giustino Boggiolo nach dem Ende der Vorstellung aus dem Theater in Turin. Er hat soeben heimlich eine Aufführung eines Theaterstücks verfolgt, das seine Frau Silvia Roncella geschrieben und inszeniert hat. Anstatt sie hinter der Bühne aufzusuchen und ihr zum Erfolg des Stücks zu gratulieren, treibt es ihn in die entgegengesetzte Richtung, aus dem Gebäude, auf die Straße. Das besondere Ausmaß seiner Erregung zeigt

¹ Luigi Pirandello: *Suo marito*, hg. v. Laura Nay. Milano 1994, S. 268–269. »Giustino sprang aus seiner Loge wie von Sinnen; er stürzte sich über die Treppen hinunter, der Menge entgegen, die aus dem Zuschauerraum strömte und die Gänge blockierte; mit wütenden Gesten bahnte er sich einen Weg, unter dem Staunen aller, die sich von ihm beiseite geschoben fanden; er hörte hinter seinem Rücken Rufe und Gelächter; er fand den Ausgang des Theaters, und fort, fort beinahe im Laufschrift, mit einem einzigen Eindruck im Inneren, in der schwindelerregenden Dunkelheit, die sein Gehirn gefangen hielt, und die überall von Lichtblitzen durchbrochen wurde: dem Eindruck eines Feuers, das seine Eingeweide verzehrte und ihm ein schreckliches Brennen in der Kehle verursachte.« (Luigi Pirandello: *Der Mann seiner Frau*, hg. und übers. v. Michael Rössner. Berlin/München 2000, S. 336–337).

sich in der nicht aufzuhaltenden Dynamik, mit welcher er sich durch die den Ausgang blockierenden Massen an Zuschauern kämpft.² Seine Hast und Eile, welche durch die Verben *scappare* und *precipitarsi* beschrieben wird,³ erreicht ihren syntaktischen Höhepunkt in dem auf eine plan- und ziellose Bewegung verweisenden Einschub »e via, via quasi di corsa« (»und fort, fort beinahe im Laufschrift«)⁴. Giustino empfindet eine ihn vollkommen erfassende, schwindelerregende Dunkelheit (»tenebra vorticos«⁵), die jegliche Orientierung unmöglich zu machen scheint und wiederkehrend, von blitzartigen Lichtreflexen durchzogen, ein schmerzhaftes Engegefühl erzeugt.⁶ Anschaulich bestätigt sich seine ziellose äußere Bewegung in einem inneren Empfinden der Unbestimmtheit und Bedrängung. Seine überstürzte Flucht endet schließlich in einer ihm unbekanntem Straße.

Dove andava? Dove s'era cacciato? Guardò smarrito la case tacite, buje; guardò i fanali veglianti tristi nel silenzio; si fermò; [...] allungò lo sguardo nella via; ma perché cercare di raccapezzarsi, se tutto era finito? Dove doveva andare? a casa? e perché? doveva seguitare a vivere, è vero? e perché? Lì, nel vuoto, in ozio, a Cargiore, per anni e anni e anni... Che gli restava più, che potesse dare un qualche senso, un qualche valore alla sua vita?⁷

- ² Syntaktisch findet sich diese durchgängige Bewegung in der Aneinanderreihung der durch Semikola getrennten Sätze abgebildet.
- ³ Die verbale Semantik der Vorwärtsbewegung wird durch die Adverbien *fuori* und *giù* verstärkt, wobei die dadurch spezifizierte Richtung, Giustinos überstürzte Bewegung bildhaft nachzeichnet. Durch diese Wortverbindungen entsteht zudem eine eigene syntaktische Bewegung, welche die semantische unterstreicht.
- ⁴ Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 269, Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 336.
- ⁵ Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 269.
- ⁶ Giustinos Eindruck, es ziehe ihm die Kehle zusammen und seine inneren Organe würden verbrennen, unterstreicht seine Erfahrungen als bedrohlich und existenzgefährdend. Darüber hinaus legen die beschriebenen Feuerqualen den Vergleich zur Hölle nahe. Als Ort ewiger Verdammnis und menschlichen Leidens untermauert dieser Verweis die situative Tragik und Dramatik der von Giustino empfundenen Ausweglosigkeit.
- ⁷ Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 269. »Wo ging er hin? Wo war er hingeraten? Er betrachtete verdattert die stillen, dunklen Häuser; er betrachtete die traurig in der Stille wachenden Straßenlaternen; er hielt inne; [...] er spähte nach dem Ende der Straße; aber wozu sich noch zurechtfinden, wenn alles zu Ende war? Wo sollte er hingehen? Nach Hause? Und wozu? Er sollte weiterleben, nicht wahr? Und wozu? Dort, im Leeren, im Müßiggang, in Cargiore, für Jahre um Jahre... Was blieb ihm denn noch, das seinem Leben irgendeinen Sinn, irgendeinen Wert hätte geben können?« (Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm.1), S. 337–338).

Obwohl seine äußere Bewegung abbricht, schreibt sie sich in den sich wiederholenden und damit in ähnlicher Weise überstürzenden Fragestellungen fort.⁸ Erst jetzt scheint auch Giustino seine Ziellosigkeit zu realisieren. So deutet sich sein eigentlicher Antrieb, der ursächliche Grund seines emotionalen und physischen Ausbruchs an: Mit dem Erfolg seiner Frau erscheint ihm das eigene Wirken vollkommen bedeutungslos; er sieht sich nicht nur einer Aufgabe, sondern auch jeglichen Lebenssinns beraubt. Die Orientierungslosigkeit und Panik, mit welcher er das Theater verlassen hat, offenbart sich als Reaktion auf die Erkenntnis seiner eigenen Ungewissheit und Hilflosigkeit.

Emotion und Bewegung bilden eine sich wechselseitig verstärkende, semantische Synthese im Hinblick auf das Selbstverständnis des Protagonisten Giustino Boggiolo. Die einleitende Textstelle ist nur ein Beispiel für die Inszenierung und das Zusammenwirken emotionaler und physischer Bewegung im Roman *Suo marito*. Dieser erzählt die Geschichte der Schriftstellerin Silvia Roncella, welche nach dem überraschenden Erfolg ihres Erstlingswerks von ihrem Mann Giustino Boggiolo zu einer öffentlichen Karriere als Autorin gedrängt wird. Während das daraus resultierende Konfliktfeld weiblicher Selbstbestimmung und Rollenfindung, insbesondere im Kontext eines traditionellen Eheverständnisses, analysiert und diskutiert wurde,⁹ bleiben die Emotionen des Mannes, und damit das in gleicher Weise überforderte männliche Selbstbild, weitestgehend vernachlässigt. Dabei zeigt gerade Giustino ein ausgeprägtes Feld an ins Extreme oszillierenden Emotionen. Zwischen Wut und Beherrschung, Zuversicht und Verzweiflung, Euphorie und Trauer verfällt Giustino immer wieder einem anderen starken Gefühl. Es bildet sich ein Muster des Rausch- und Wahnhaften individueller emotionaler Bewegungen.¹⁰ Die textuelle Darstellung der emotionalen und physischen Bewe-

⁸ Die dabei gewählten Verben *andare* und *cacciarsi* setzen darüber hinaus die Isotopie der Bewegung fort.

⁹ Vgl. u. a. Lucienne Kroha: *Pirandello and the Woman Writer: A Reading of Suo marito*. In: ders.: *The Woman Writer in Late-nineteenth-century Italy: Gender and the Formation of Literary Identity*. Lewiston 1992, S. 143–158 oder auch Daniela Bisello Antonucci: *Una moglie, una donna: la figura femminile in »Suo Marito« di Luigi Pirandello*. In: *Il cristallo: Rassegna di varia umanità* 44 (3/2002), S. 51–60.

¹⁰ Der Wahnsinn zieht sich als ein zentrales Motiv durch das Werk Pirandellos. Vgl. Giovanni Macchia: *Pirandello o la stanza della tortura*. Milano 1982, S. 69. Im Zusammenhang mit der Frage des individuellen Selbstverständnisses vgl. auch Karin Schulz: *Der Rausch des Fanatischen oder die Erprobung von Identität in Luigi Pirandellos Il fu Mattia Pascal*. In: *lettere aperte* 4 (2017), S. 41–54, <http://www.lettereaperte.net/artikel/ausgabe-42017/307> (letzter Zugriff am 31.07. 2020). Die Selbstfindung des Protagonisten Mattia wird strukturell, als ein dynamischer, rekurrent-zyklischer Prozess fanatischer Ausbrüche anhand der Romanentwicklung nachgezeichnet. Das Wahnhafte als funktional variables Motiv dynamisch-emotionaler Handlungsentwicklung der Narration Pirandellos soll nun an dieser Stelle anhand der rauschhaften Szenarien Giustinos für eine dramatische Verlaufskurve von Anstieg,

gungsszenarien steht im Mittelpunkt der nachfolgenden Analyse. Wie entsteht und entwickelt sich die emotionale Dynamik in ausgewählten Szenenfolgen? Und welche strukturellen Muster kennzeichnen diesbezüglich die Narration? Pirandello gelingt eine anschauliche Inszenierung der Dynamiken, welche in ihrer Entwicklung für das entfremdete Selbstverständnis des Protagonisten hinterfragt und für das individuell-reflexive Erfahren von emotionalen wie physischen Eigenbewegungen erörtert wird. Vor dem Hintergrund einer besonderen ästhetischen Produktivität literarischer Emotionsdarstellung um 1900¹¹ schreibt sich Pirandello in ganz eigener Weise in eine narrative Praxis emotionaler Bewegungsszenarien ein, da er diese im Besonderen für ein kritisches individuelles Selbstverständnis funktionalisiert.¹²

1 Im Rausch des Ruhms

– Faccio tutto io! – seguitò Giustino. – Gli affari li tratto io. [...] Lei lavora a casa; io faccio fruttare il suo lavoro fuori... [...] – Opera mia, non ti figurare! Sono io... tutta opera mia... Quello che fa lei... ma sì, niente, sarebbe come niente... [...] se non ci fosse... se non ci fossi io, ecco! Io faccio tutto. E se lei ora è conosciuta in Italia...¹³

Enthusiastisch und wie von Sinnen erzählt Giustino seiner Mutter vom Erfolg des literarischen Werks seiner Frau, wobei er bemüht ist zu betonen, dass dieser Durchbruch ausschließlich ihm und seinem fortdauernden wirtschaftlichen Bemühen zu verdanken ist. »Faccio tutto io!« Dem auffallend wiederholten Pronomen *tutto*, welches den umfassenden Aufgabenbereich Giustinos beschreibt, steht dabei das Pronomen *niente* entgegen, mit welchem Giustino den Anteil seiner Frau als geringfügig und unbedeutend zusammenfasst und damit seinen eigenen, überragenden Einfluss noch herausstellt. Die wiederholte Betonung, welche ihn als al-

Höhepunkt und Niedergang im Hinblick auf das individuelle Selbstverständnis herausgearbeitet werden.

¹¹ Vgl. Susanne Knaller/Rita Rieger: *Ästhetische Emotion. Modelle und Paradigmen in Zeiten des Umbruchs der Künste und Wissenschaften. Eine Einleitung*. In: dies. (Hg.): *Ästhetische Emotion. Formen und Figurationen zur Zeit des Umbruchs der Medien und Gattungen* (1880–1930). Heidelberg 2016, S. 13.

¹² Ziel der vorliegenden Analyse ist keine sozialkritische, gesellschaftlich funktionale Analyse, sondern es stehen das Individuum und seine Emotionen im Vordergrund.

¹³ Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 85. »Ich mache alles!« redete Giustino munter weiter. »Um die Geschäfte kümmere ich mich. [...] Sie arbeitet zu Hause; ich sehe zu, daß ihre Arbeit draußen Früchte trägt...« [...] »]« Alles mein Werk, da brauchst du dir keine Gedanken zu machen! Ich bin es... alles mein Werk... Das, was sie macht... aber ja, nichts, es wäre alles so gut wie nichts... [...] wenn da nicht etwas... wenn ich nicht wäre, mit einem Wort! Ich kümmere mich um alles. Und wenn sie heute in ganz Italien berühmt ist...« (Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 109).

leinigen Urheber des Erfolgs hervorhebt, unterstreicht und nährt zugleich seine diesbezügliche Euphorie und Überzeugung und treibt seine Ausführungen an. Unaufhörlich reiht er seine Gedanken aneinander, was anschaulich jene Eigendynamik abbildet, mit welcher er sich um seine Arbeit dreht. Im Ausruf »Opera mia« findet seine ekstatische Schilderung eine besondere semantische Konzentration und Verdichtung. Das literarische Werk seiner Frau gewinnbringend auszuschöpfen, bildet das Zentrum seiner emotionalen wie geistigen sowie seiner physischen Bewegung: einen an Ruhm und Erfolg orientierten Rausch. Diese wahnhaft triebhafte Dynamik beschreibt eine sich steigernde Entwicklung. So gleicht die Ausprägung zunehmender emotionaler Extreme, wie sich nachfolgend zeigen lässt, einer anschwellenden, sich aufbauenden, wellenähnlichen Bewegung, die Giustino mit sich reißt.

Die Ausführungen Giustinos gegenüber seiner Mutter fassen seine ihn anleitende, hektische Anspannung und angestrenzte Zielstrebigkeit zusammen, möglichst alle äußeren Erwartungen zu erfüllen. Dass er sich dabei übernimmt und in für ihn selbst unmerklich emotionale Verhaltensextrême verfällt, zeigt beispielhaft ein Interviewtermin, zu welchem er nicht nur aufgrund seiner vielen Verpflichtungen zu spät erscheint, sondern den er dann wegen weiterer dringlicher Termine absagen und verschieben muss.

Giustino non tirava più fiato: acceso in volto e in sudore, volse un'occhiata feroce allo zio e poi, tartagliando in inglese, si scusò del ritardo col signor Crowell e lo pregò che fosse contento di rimandare alla sera l'intervista, perché adesso egli aveva le furie: doveva recarsi alla stazione a prendere la madre, poi al *Valle* per la prova del dramma, poi...¹⁴

Während Giustino seiner Mutter überschwänglich von seiner Arbeit berichtet, weicht diese Euphorie in der Hektik des Alltags einer gereizten und angespannten Stimmung. Obwohl er sich freundlich und zuvorkommend an den auf ihn wartenden Gast wendet,¹⁵ bringt er zugleich seinem ebenfalls anwesenden Onkel Wut und Zorn entgegen.¹⁶ Atemlos und total verschwitzt, verkündet er nach dem Eintreffen seinen sich unmittelbar anschließenden Aufbruch, wodurch sich die Ereig-

¹⁴ Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 79. »Giustino rang nach Atem; mit glühendem Gesicht und schweißüberströmt warf er dem Onkel einen wilden Blick zu und entschuldigte sich dann in gestottertem Englisch bei Signor Crowell für seine Verspätung, bat ihn, das Interview auf den Abend zu verschieben, weil er jetzt leider von einem Termin zum anderen hetzen müsse: er müsse zum Bahnhof, um seine Mutter abzuholen, dann ins *Teatro Valle* zur Probe des Dramas, dann...« (Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 101).

¹⁵ Mit den Verben *scusare* und *pregare* wird eine Isotopie kommunikativer Höflichkeit beschrieben.

¹⁶ »[V]olse un'occhiata feroce allo zio« (Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 79). »[Er] warf [...] dem Onkel einen wilden Blick zu« (Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 101).

nisse beinahe zu überschlagen scheinen. Die langen, erneut durch Aufzählung gekennzeichneten¹⁷ Sätze bilden die übermäßig gesteigerte Dynamik ab. Dabei schafft der indirekte Redestil ergänzend eine eigentümliche semantische Dichte, welche die enge Handlungsfolge noch unterstreicht. Wie das Verb *dovere* zu Beginn der Aufzählung hervorhebt, sieht sich Giustino unausweichlich verpflichtet den vereinbarten Terminen Folge zu leisten. Aufgrund seiner strikten Fokussierung nimmt er nicht wahr, dass er selbst emotional wie physisch überlastet und überfordert ist. Die Genauigkeit, mit welcher Giustino zugunsten seiner Arbeit auf die Einhaltung gesellschaftlicher Gepflogenheiten zu achten scheint, wenn er sich höflich bei seinem Gast entschuldigt, wird durch sein keuchendes und schwitzendes, folglich unangemessenes Auftreten karikiert. Im Sinne eines humoristischen Erzählprinzips erzeugt Pirandello eine für seine Schreibweise paradigmatische Komik des Konträren,¹⁸ welche reflexiv anregend auf ein mangelndes kritisches Selbsterfahren des Protagonisten verweist. Im Rausch seines nach Erfolg strebenden Handelns bestärkt sich für Giustino zwar der Fokus auf sein Ziel, er selbst verliert dabei jedoch sich und seine sich zunehmend übersteigerte emotionale und physische Bewegung aus dem Blick; er entfremdet sich von sich selbst.

Einen besonderen Anstieg findet diese stetig wachsende Bewegung Giustinos im Moment der Uraufführung des unter seiner Leitung und Regie inszenierten Theaterstücks.¹⁹

Esso solo, lì, da sé e per conto suo viveva, sospendendo, anzi assorbendo la vita di tutti, strappando a lui le parole di bocca, e con le parole il fiato. E quella vita là, di cui egli ormai sentiva l'indipendenza prodigiosa, quella vita che si svolgeva ora calma e possente, ora rapida e tumultuosa in mezzo a tanto silenzio, gl'incuteva sgomento e quasi orrore, misti a un dispetto a mano a mano crescente; come se il dramma, godendo di se stesso, [...] impedisse che gli altri manifestassero il loro compiacimento, si assumesse insomma una parte troppo preponderante e troppo seria, trascurando e rimpicciolendo le cure innumerevoli ch'egli se n'era dato sinora, fino a farle apparire inutili e meschine [...]. [...] Gli pareva d'impazzire... apriva e chiudeva le mani, affondandosi le unghie nelle palme, e si grattava la fronte ardente e pur bagnata di sudor freddo.²⁰

¹⁷ Durch die Wiederholung des Adverbs *poi* entsteht eine Reihung, welche die sukzessiven Verpflichtungen unterstreicht. Dabei wird ihr unaufhörliches Aufeinanderfolgen durch das offene Ende des Satzes angedeutet.

¹⁸ Vgl. diesbezüglich die konzeptionellen Ausführungen Pirandellos zum Humor. Luigi Pirandello: *L'umorismo*, hg. v. Salvatore Guglielmino. Milano 1992.

¹⁹ Es deutet sich hier und im Folgenden der Zusammenhang von Romanwerk und Theaterwerk Pirandellos an, der mit Blick auf die spezifische Thematik narrativer Bewegungsszenarien an dieser Stelle nur angedeutet bleibt und eine weiterführende eigenständige Analyse begründen könnte.

²⁰ Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 106–107. »Dieses Drama allein, dort, lebte aus und für sich, wobei es das Leben aller aufhob, ja sogar in sich einsog, ihm die Worte

Nach wochenlangen Vorbereitungen, Anstrengungen und Bemühungen um das Wohlwollen der Kritiker ist Giustino gezwungen das Ende der Vorstellung und die Reaktion des anwesenden Publikums abzuwarten. Ohne die Möglichkeit ein weiteres Mal kontrollierend einzugreifen, muss er hinter der Bühne tatenlos zusehen, wie sich die Handlung des Dramas entwickelt. Die produktive Dynamik des Stücks verstärkt seine innere Unruhe, welche aufgrund der aufgezwungenen Passivität auf ein beinahe unertragbares Maß anschwillt. Dieser angestaute Überschuss äußert sich schließlich in einem deutlich sichtbaren, übermäßigen Schweißausbruch und in unkontrollierten, nervösen Bewegungen seiner Hände und Finger. Dabei scheint er die sich durch den Druck seiner Fingernägel oder das Kratzen an der Stirn selbst zugefügten Schmerzen nicht wahrzunehmen. Sein Fokus liegt ausschließlich auf dem Stück und er befürchtet eine Ernüchterung und Enttäuschung all seiner Bemühungen.

Pirandello instrumentalisiert die szenische Bewegung der Theateraufführung zur anschaulichen Darstellung der emotionalen wie körperlichen Aufruhr. Eindrücklich umschreibt er mit Verben gewaltsamer Handlungsdynamiken (*assorbire* »einsaugen«, *strappare* »wegreißen« oder auch *incutere* »einflößen«) jene vom Drama auf Giustino bedrohend einwirkenden Bewegungsreize.²¹ Füllt sich die auf der Bühne dargestellte Geschichte zunehmend mit Leben und entfaltet sich in einer wortgewaltigen Inszenierung, so erweckt dies bei Giustino ein Gefühl der Bedrohung. Dessen besonderes Ausmaß zeigt sich durch eine bildhafte, kontrastive Umschreibung untermauert: So werden die Isotopien von Angst²² und Lebhaft-

vom Mund wegriß, und mit den Worten auch gleich den Atem nahm. Und dieses Leben dort, dessen wunderbare Unabhängigkeit er nun bereits fühlte, dieses Leben, das sich inmitten all dieses Schweigens bald in kraftvoller Ruhe, bald in raschem Aufruhr entwickelte, verursachte ihm Beklommenheit und beinahe Schrecken, zusammen mit einem allmählich immer mehr wachsenden Unbehagen; als ob das Drama, indem es sich selbst genoß, [...] als ob es verhindere, daß die anderen ihre Begeisterung zum Ausdruck brachten, sich also kurz gesagt zu sehr in den Vordergrund drängte, eine zu ernste Rolle beanspruchte, und dabei die unzähligen Mühen, die er bislang dafür auf sich genommen hatte, vernachlässigte und klein machte, bis sie tatsächlich unnötig und lächerlich erschienen [...]. [...] Es schien ihm, als müsse er verrückt werden... er öffnete und schloß die Hände, preßte sich die Fingernägel in die Handflächen und kratzte sich die glühende und doch im kalten Schweiß gebadete Stirn.« (Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 134–135).

²¹ Die Steigerung und das bedrohliche Ausmaß dieser extremen Dynamiken werden zusätzlich durch Adjektive umschrieben, welche auf eine besondere Geschwindigkeit verweisen. So unter anderem *rapido* oder auch *tumultuoso*.

²² Das Gefühl der Angst wird insbesondere durch die Stille des Publikums provoziert, welches gebannt die Vorstellung verfolgt. Die Stille repräsentiert eine Leere und deutet den Abgrund an, in welchen Giustino befürchtet abzustürzen. Vgl. die weiterführende Textstelle in Anm. 25.

tigkeit und Vergnügen des Theaterstücks gegeneinander ausgespielt.²³ Bewegung und Emotion zeigen sich auch an dieser Stelle eng verknüpft: In der Dialektik der konträren Emotionen und der äußeren Bewegungseinflüsse entsteht eine eigene Spannung. Das Drama wird dabei zum Katalysator von Giustinos Leiden, welches er jedoch selbst zu diesem Zeitpunkt in keiner Weise erkennt oder wahrnimmt. Hervorgerufen durch den Verdacht eines möglichen Scheiterns erfährt der rauschhafte Trieb nach Ruhm im Verhaltensextrem der nervösen und kopflosen Panik einen ersten Höhepunkt fehlender, individueller Selbstwahrnehmung.

Der vollkommenen Erschöpfung nahe, bleibt Giustino auf das Bühnengeschehen und vor allem die zu erwartende Reaktion des Publikums konzentriert. So erscheint es ihm als provoziere er,²⁴ aufgrund seines ungeduldigen Wartens und aufgrund seines ausgeprägten Verlangens nach Bestätigung und Erfolg, die Zustimmung der anwesenden Zuschauer. Dies verdeutlicht nochmals sein längst wahnhaft abgehobenes und selbstentzogenes Verhalten.

Parve a Giustino che egli, egli solo, li dal fondale, con l'ansia sua, con la sua brama, con tutta l'anima in un tremendo sforzo supremo strappasse dalla sala, dopo un attimo eterno di voraginoso aspettazione, gli applausi, i primi applausi, secchi, stentati, come un crepitio di sterpi, di stoppie bruciate, poi una vampata, un incendio: applausi pieni, caldi, lunghi, lunghi, strepitosi, assordanti... – e allora si senti rilassare tutte le membra e venir meno, quasi cadendo, affogando in mezzo a quello scroscio frenetico, che durava, ecco, durava, durava ancora, incessante, crescente, senza fine...²⁵

Hatte zuvor die Stille des Publikums Giustino in Angst versetzt, so ist es nun der Lärm der begeisterten Zuschauer, welcher in ihm umgekehrt ekstatische Freude

²³ Der Semantik des Lebens und produktiven Entfaltens, die mit dem Theaterstück verbunden ist, steht das Sterben und das den Tod andeutende Leiden Giustinos entgegen.

²⁴ Hatte er bereits gegenüber seiner Mutter seine besondere, alleinige Verantwortung herausgestellt, so wird dies nun auch im vorliegenden Kontext durch die Wiederholung »egli, egli solo« unterstrichen. Nochmals ist zu betonen, dass dabei nicht er als Mensch von Bedeutung ist, sondern ausschließlich der von ihm erzielte äußere Effekt seines Handelns.

²⁵ Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 107. »Nun schien es Giustino, als entrisse er, er allein, von dort hinter den Kulissen, mit seiner Bangigkeit, mit seinem glühenden Wunsch, mit seiner ganzen Seele in einer übermenschlichen, entsetzlichen Anstrengung dem Saal, nach einem schier unendlichen Augenblick des Wartens an der Schwelle zum Abgrund, den Beifall, den ersten, noch trockenen, abgehackten Beifall, wie ein Krachen von dünnen Zweigen, von brennenden Stoppeln, dann eine Flamme, eine Feuersbrunst: dröhnender, warmer, langer, sehr langer, lärmender, ohrenbetäubender Applaus ... – und nun fühlte er, wie sich ihm alle Glieder entspannten und zugleich nachgaben, er fiel beinahe zu Boden, er erstickte mitten in diesem frenetischen Wirbel, der dauerte, ja, ja, der dauerte, noch immer andauerte, unaufhörlich, immer weiter anschwellend, ohne Ende...«. (Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 136).

hervorruft. In der übersteigerten Glückseligkeit erfährt der Rausch des Erfolgs einen zweiten Höhepunkt. Die gleichmäßige, zunehmende Rhythmik des Applauses²⁶ trägt seine in gleicher Weise anwachsende Euphorie.

Seine emotionale Bewegtheit veranlasst ihn, den herbeieilenden Gratulanten nacheinander in die Arme zu fallen. Auf das emotionale Extrem der Angst und die Bewegungslosigkeit des Wartens folgt so eine ausgelassene Überschwänglichkeit, mit welcher er ohne Unterlass die vielen Glückwünsche entgegennimmt und seine Freude darüber in zahlreichen Umarmungen zum Ausdruck bringt:

Dalle braccia del Raceni cadde tra quelle della Carmi, e poi del Revelli, e poi del Grimi che gli stampò su le labbra, su la punta del naso e sulla guancia i colori della truccatura, perché in un impeto di commozione egli volle baciare a ogni costo, a ogni costo, non ostante che quegli, sapendo il guaio che ne sarebbe venuto, si schermissse. E col volto così impiasticciato, seguì a cadere tra le braccia dei giornalisti e di tutti i conoscenti accorsi sul palcoscenico a congratularsi; non sapeva far altro.²⁷

Auch hier scheint er kein Maß zu finden, beziehungsweise jeglicher rationalen Beurteilung entzogen zu sein, wenn er sich nur durch die Einwirkung von außen aus dem Getümmel der Gratulanten entfernt. So nimmt er auch nicht wahr, dass er sich beim Bad in der Menge das Gesicht mit Schminke eines Schauspielers vollgeschmiert hat. In euphorischem Überschwang verhält er sich vor den anwesenden Journalisten und Kritikern unbewusst unpassend und hinterlässt einen komischen, wenn nicht sogar lächerlichen Eindruck.²⁸

²⁶ Durch den Vergleich mit den Geräuschen eines sich langsam aufbauenden, schließlich lodernden Feuers wird der Spannungsbogen von Giustinos freudiger Erwartung bildhaft weitergetragen. Die Aufzählung an Adjektiven, durch welche die Intensität der Ovationen des Publikums beschrieben werden, zeichnet syntaktisch die besondere akustische Gleichmäßigkeit nach. Diese gipfelt schließlich in der Wiederholung des Verbs *durare*, welche das nicht enden wollende Echo des Applauses abzubilden scheint.

²⁷ Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 107–108. »Aus den Armen Racenis fiel er in jene der Carmi, dann in die Revellis und dann in die Grimis, der ihm auf den Lippen, der Nasenspitze und der Wangen die Farben seiner Schminke ließ, weil Giustino ihn in einem Anfall von Glückseligkeit küssen wollte, um jeden Preis küssen, ja, um jeden Preis, obwohl Grimi, der wußte, was das für Folgen haben würde, versuchte, sich zu wehren. Und mit solcherart verschmierten Gesicht fiel er weiter aus einer Umarmung in die nächste, in die Arme sämtlicher Journalisten und aller Bekannten, die auf die Bühne gelaufen waren, um zu gratulieren. Er konnte nichts anderes tun« (Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 136).

²⁸ Auch an dieser Stelle regen die angeführten Kontraste, ganz im Sinne des humoristischen Erzählparadigmas zu einer kritischen Reflexion an. Das rationale Verhalten des Schauspielers Grimi, der noch vorrausschauend die lächerlichen Konsequenzen des Handelns Giustinos erkennt, wird gegen dessen einsichtslose Beharrlichkeit ausgespielt.

Zusammenschauend kennzeichnet sich der Rausch des Erfolgs, den Giustino durchlebt, durch eine wellenförmig anwachsende Entwicklung sowohl emotionaler als auch physischer Extreme. Während die Angst einen ersten Höhepunkt in der Erwartung des Ruhms beschreibt, gipfelt die euphorische Freude angesichts der Erfüllung des Erfolgs schließlich in einen zweiten, sein bisheriges Empfinden noch übertreffenden Höhepunkt. Die sich kontinuierlich steigernde Folge übermäßiger, wechselseitig bedingter, innerer wie äußerer Dynamiken verstärkt eine entfremdete Selbstsicht. Giustino nimmt nur seine Arbeit, aber nicht sich selbst wahr. So erkennt er nicht, dass Erleichterung und Freude über den Erfolg des Stückes mit einer ausgeprägten körperlichen Erschöpfung einhergehen: »si senti rilassarsi tutte le membra e venir meno, quasi cadendo, affogando in mezzo a quello scroscio frenetico« (»[er] fühlte [...], wie sich ihm alle Glieder entspannten und zugleich nachgaben, er fiel beinahe zu Boden, er erstickte mitten in diesem frenetischen Wirbel«)²⁹. Die physische Ermüdung unterstreicht Giustinos Handlungsunfähigkeit: er ist gefangen und vollkommen eingenommen von den äußeren Dynamiken des Erfolgs. Er übersieht dabei, dass Silvia als eigentliche Urheberin, wenn auch nicht bewusst, seine Pläne durchkreuzt und seinen gesteigerten Handlungswahnsinn ausbremst: sie verlässt ihn.

2 Im Rausch des Scheiterns

[L]a prima impressione che provò nel rimetter piede in città dopo nove mesi d'oscuro e profondo silenzio interiore, di seppellimento nel cordoglio, fu quella di non saper più camminare tra il rumore e la confusione. N'ebbe subito un intronamento quasi di greve e cupa ubriachezza [...]. Volgeva di qua, di là rapide occhiate oblique, per timore che qualcuno dei conoscenti antichi, non letterati, lo riconoscesse, e per un altro timore opposto, che fingesse cioè di non riconoscerlo qualcuno dei conoscenti nuovi, giornalisti e letterati. Assai più crudele della commiserazione derisoria di quelli gli sarebbe stata la noncuranza sdegnosa di questi, ora che egli non era più neanche l'ombra di quel che era stato.³⁰

²⁹ Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 107, Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 136.

³⁰ Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 252–253. »[...] sein erster Eindruck, als er nach neun Monaten des düsteren und tiefen inneren Schweigens, des Sichbegrabens in seinem Kummer, wieder den Fuß in eine Großstadt setzte, [war,] daß er gar nicht mehr wußte, wie er sich inmitten dieses Lärms und dieses Wirrwarrs bewegen sollte. All das ließ ihn auf der Stelle in einen Zustand der Benommenheit verfallen, beinahe eine Art düsteren und schwermütigen Rausches [...]. Er richtete bald dahin, bald dorthin flüchtige schräge Blicke, aus Angst, einer seiner alten Bekannten, die nichts mit der Literatur zu tun hatten, könnte ihn erkennen, und aus einer anderen, entgegengesetzten Furcht, daß nämlich einer seiner neuen Bekannten aus dem Kreis der Journalisten und Literaten so tun könnte, als würde er ihn erkennen. Viel grausamer als das ihn verla-

Da Silvia ihr Werk nun selbst vermarktet, sieht sich Giustino zur Heimkehr in das Dorf seiner Eltern und zur Aufgabe seiner Arbeit gezwungen. Trotzdem strebt er danach mehr über das aktuelle Stück und dessen Anklang bei den Kritikern zu erfahren. Die äußere Dynamik und akustische Unruhe der Stadt Turin provozieren und verstärken seinen inneren emotionalen Taumel, angetrieben durch das Streben nach Anerkennung und die Furcht belächelt oder aber ignoriert zu werden. Gerade die Anonymität des ihn umgebenden Trubels scheint Giustinos Bedürfnis, erkannt und insbesondere in seinem Wirken gewürdigt zu werden, noch zu verstärken. So wird deutlich, dass die Verbannung seiner Person in die soziale Bedeutungslosigkeit eine neue Form des Rausches heraufbeschwört: Kann er sich mit seiner persönlichen Niederlage nicht abfinden, verrennt er sich in dem Gedanken, ungerecht behandelt worden zu sein. Ungehalten bringt er sein diesbezügliches Leiden zum Ausdruck, als er im Theater von Turin der Schauspielerin Carmi begegnet.

– La rovina, capisce? – proruppe, soffocando la voce e le lagrime, Giustino, – la rovina, la rovina di tutto un edificio, signora, messo su da me, a pietra a pietra! da me, da me soltanto! Sul più bello, quando già tutto era a posto, e mi toccava di goder la soddisfazione di quanto avevo fatto, una ventata a tradimento, una ventata di pazzia, creda, di pazzia, con quel vecchio là, con quel vecchio pazzo, che si è presato vilmente, forse per vendicarsi, distruggendo un'altra vita com'era stata distrutta la sua; giù tutto, giù tutto, giù tutto!³¹

Die Angst, nicht erkannt zu werden, wächst zu einer Wut darüber an, nicht den nötigen Respekt und nicht die ausreichende Würdigung im Hinblick auf seine Arbeit erhalten zu haben. So setzt sich der innere emotionale Taumel auch an dieser Stelle in einer äußeren kommunikativen Flut, in einem beinahe ununterbrochenen, exklamativ gesteigerten Redefluss³² fort. Die Vielzahl an Wiederholungen bildet

chende Mitgefühl der ersteren wäre für ihn nämlich das verächtliche Desinteresse der letzteren gewesen, nun, da er nicht einmal mehr ein Schatten von dem war, der er gewesen war.« (Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 316–317).

³¹ Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 257. »Das ist der Ruin, verstehen Sie?« brach Giustino aus, wobei er die Stimme und die Tränen zu ersticken suchte, »der Ruin, der Zusammenbruch eines ganzen Gebäudes, das ich aufgerichtet habe, Signora, Stein für Stein! Nur ich habe es gebaut, nur ich! Und im schönsten Augenblick, als alles bereit stand und ich ein Anrecht auf ein Gefühl der Befriedigung gehabt hätte, nach alledem, was ich geschaffen hatte, da kommt plötzlich hinterrücks ein Windstoß, ein Sturm des Wahnsinns, glauben Sie mir, des Wahnsinns, mit diesem Alten da, mit diesem alten Irren, der sich in gemeiner Weise dazu hergegeben hat, vielleicht um sich zu rächen, und der ein fremdes Leben zerstört hat, wie sein eigenes zerstört worden ist: alles umgeworfen, alles, alles eingestürzt!« (Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 322–323).

³² Giustino ist dermaßen aufgewühlt, dass er sich nur kurz von der Carmi unterbrechen lässt und sie mit den Worten anfährt: »Mi lasci sfogare, per carità!« (Pirandello: *Suo*

dabei syntaktisch das gedankliche Kreisen Giustinos um die Ungerechtigkeit des eigenen Scheiterns ab. Mittels einer ausgeprägten Semantik des Niedergangs und der Zerstörung³³ unterstreicht Giustino in seiner aufgebrachten Ausführung die Dramatik des ihm aus seiner Sicht unverschuldet widerfahrenen Unglücks alles verloren zu haben. Er sieht sich als Opfer äußerer Intrigen, insbesondere als Leidtragender des Fehlverhaltens seiner Frau. Dass er selbst Silvia, aufgrund seines unaufhörlichen Drängens zur literarischen Produktion und gesellschaftlichen Repräsentation, in die Arme eines sie bewundernden Literaten getrieben hat, bleibt an dieser Stelle unbemerkt. Die Klage über den eigenen Verlust lässt ihn seinen ursächlichen Anteil übersehen beziehungsweise diesen folgend auch nicht reflektieren. Seine Darlegung unterstreicht vielmehr, dass es die vom äußeren Geschehen ausgehende dynamische Kraft ist,³⁴ die ihn, seiner Auffassung nach, in jenen Rausch des Scheiterns und des Niedergangs getrieben hat: »una ventata a tradimento, una ventata di pazzia« (»hinterrücks ein Windstoß, ein Sturm des Wahnsinns«)³⁵.

Wird diese Diagnose, dass der *Wahnsinn* eine äußere, von Anderen ausgehende Handlung sei, mit der gleichzeitigen frenetischen Verhaltensweise kommunikativer Überschwänglichkeit Giustinos korreliert, so bestärkt sich angesichts des unaufhörlichen Weinens und Schluchzens der Eindruck,³⁶ dass Giustino längst selbst in einem wahnhaften Ausmaß dem Rausch des Scheiterns verfallen ist. Insbesondere die Tatsache, dass er diese Verhaltensstörung anderen zuschreibt und nicht an sich selbst erkennt, offenbart die Entfremdung in seiner Selbstwahrnehmung als eine mittlerweile ausgeprägte Störung, welche sich noch weiter steigert.

Als Giustino erfährt, dass am darauffolgenden Abend das Theaterstück Silvias in ihrem Beisein aufgeführt wird, nimmt er nicht nur aus Neugierde, sondern vor allem in der Hoffnung rehabilitiert zu werden, heimlich an der Vorstellung teil.

Straziato da questo esilio, ch'era d'un passo e infinito, dalla sua stessa vita, la quale, ecco, viveva là, fuori di lui, innanzi a lui, e lo lasciava spettatore inerte della sua

marito (Anm. 1), S. 258). »Lassen Sie mich einmal mein Herz ausschütten, um Gottes willen! [«] (Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 323).

³³ Durch das auffallend wiederholt angeführte Substantiv *la rovina*, das Verb *distruggere* sowie das Adverb *giù* wird das semantische Feld des Ruins und unwiderruflichen Verfalls beschrieben.

³⁴ Mittels der bildhaften Umschreibung »una ventata« wird dabei sowohl die Willkürlichkeit, mit welcher diese Kraft vollkommen überraschend auf Giustino einwirkt, als auch ihre mit einer Naturgewalt vergleichbare Stärke angedeutet und damit erneut jene erfahrene Zerstörung unterstrichen.

³⁵ Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 257, Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 323.

³⁶ »In silenzio piangeva, ma con calde lagrime abbondanti e sussulti di singhiozzi raffenati.« (Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 257). »Er weinte still, aber mit vielen heißen Tränen und Anfällen unterdrückten Schluchzens.« (Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 322).

propria miseria, della sua nullità adesso, Giustino ebbe un impeto d'orgoglio e pensò che – si – seguitava ad andare da sé l'opera sua; ma come? non certo come se ci fosse lui ancora, a dirigerla, a sorvegliarla, a governarla, a sorreggerla da tutte le parti! [...] Sì, affluiva, seguitava ad affluire la gente; ma perché? per la memoria della Nuova colonia, del trionfo procurato da lui; [...] [Silvia] [d]oveva esser là, certo, sul palcoscenico, a quell'ora. Chi sa com'era? Che diceva? Possibile che non pensasse ch'egli da Cargiore, così vicino, sarebbe venuto ad assistere alla rappresentazione del dramma? Oh Dio, oh Dio... lo riassaliva, a farlo tremar tutto, il pensiero che gli era sorto al primo annunzio ch'ella sarebbe venuta a Torino: che fosse venuta appunto per riaccostarsi a lui; che si aspettasse, dopo i primi applausi, una furiosa irruzione di lui sul palcoscenico e un abbraccio frenetico innanzi a tutti gli attori commossi; e poi, e poi... oh Dio – si sentiva aprir le reni dai brividi, un formicolio per tutta la persona – ecco, si scostava da una parte e dall'altra la tenda, e tutti e due, lei e lui, presi per mano si mostravano, s'inchinavano, riconciliati e felici, a tutto il popolo acclamante in delirio.³⁷

Die unmittelbare Konfrontation mit der bevorstehenden Aufführung bestärkt das ihm unerträgliche Gefühl hintergangen und ausgeschlossen worden zu sein und ruft unwillkürlich die Erinnerung an seine Erfahrungen wach. Aufgrund der Ähnlichkeit der geschilderten Wahrnehmungsperspektive – dem von Giustino auf die Theaterbühne gerichteten Blick – fühlt auch der Leser sich vergleichend an die

³⁷ Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 262–263. »Inmitten der Qual ob dieses Exils, das nur einen Schritt entfernte und doch unendlich war, ob seines eigenen Lebens, das, hier, für sich lebte, außerhalb seiner selbst, vor seinen Augen, und das ihn nun als ohnmächtigen Zuschauer seines eigenen Elends, seiner eigenen Nichtigkeit zurückließ, überfiel Giustino eine Regung des Stolzes. Er dachte, daß – ja sicher! – sein Werk nun allein weiterlief; aber wie? Sicherlich nicht so, wie es laufen würde, wäre er noch dagewesen, um es zu führen, zu überwachen, zu leiten, von allen Seiten zu stützen! [...] Ja, sie strömten noch zusammen, sie strömten noch ins Theater, die Leute; aber weshalb? Wegen der Erinnerung an die *Neue Kolonie*, an den Triumph, den er zustande gebracht hatte; [...] [Silvia] mußte jetzt dort hinten sein, gewiß, auf der Bühne, um diese Zeit. Wer weiß, wie ihr zumute war! Was sie wohl sagen mochte? War es möglich, daß sie gar nicht daran dachte, er könnte aus dem so nahen Cargiore herunterkommen, um bei der Aufführung dabeizusein? O Gott, o Gott... da überfiel es ihn wieder, so sehr, daß er am ganzen Leib zu zittern begann, der Gedanke, der in ihm bei der ersten Ankündigung aufgestiegen war, sie würde nach Turin kommen: daß sie ebendeshalb gekommen war, um zu ihm zurückzukehren; daß sie nur darauf wartete, daß er nach den ersten Beifallsstürmen wie rasend auf die Bühne spränge, um sie vor all den tief gerührten Schauspielern wie von Sinnen zu umarmen; und dann, und dann... o Gott – er fühlte, wie der Schauer, der ihm über den Rücken lief, ihm förmlich die Nieren zerriß, ein Kribbeln wie von tausend Ameisen war auf seinem ganzen Körper – da, der Vorhang öffnete sich zur Linken und zur Rechten, und alle beide, sie und er, sich an den Händen haltend, präsentierten sich dem Publikum, verbeugten sich, versöhnt und glücklich, vor den vor Begeisterung tobenden Massen.« (Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 329–330).

zuvor von Giustino ängstlich und panisch verfolgte Uraufführung erinnert. Seine damalige Nähe zum Geschehen ist nun einer, wie Giustino selbst betont, erzwungenen Ferne und Distanz gewichen,³⁸ was ihn einerseits in ein Gefühl der Machtlosigkeit versetzt, andererseits aber auch in seiner besonderen Verbundenheit zum Theatergeschehen und seiner Arbeit bestärkt:³⁹ »Giustino ebbe un impeto d'orgoglio« (»Giustino [überfiel] eine Regung des Stolzes«)⁴⁰. Durch den Einschub *si* befeuert er seine diesbezüglichen Gedankengänge und treibt sie weiter an. Die an sich selbst gerichteten Fragestellungen zeichnen dabei den Rhythmus immer neuer Eingebungen nach. So verliert sich Giustino in der Idee eines fortdauernden bedeutsamen Einflusses seiner Person. Seine Vorstellungskraft überschlägt sich regelrecht angesichts der Überzeugung, dass auch er die Anerkennung des heutigen Stücks verdient und der Zuspruch der vielen Zuschauer sich nur im vorausgegangen, von ihm erreichten Erfolg begründet. Auch die Eingebung, dass Silvia gar nicht mit seiner Anwesenheit bei der Vorstellung rechnet, bringt ihn nicht von dieser Ansicht ab, sondern verfestigt vielmehr, wie zum Trotz, den Glauben an eine gerade durch seine Frau geförderte Wiederherstellung seines Ansehens und die Umsetzung einer Rückkehr auf die Bühne. Die inhaltliche Bewegung dieser Gedanken erreicht ihren Höhepunkt in einer Halluzination: »ecco, si scostava da una parte e dall'altra la tenda, e tutti e due, lei e lui, presi per mano si mostravano« (»da, der Vorhang öffnete sich zur Linken und zur Rechten, und alle beide, sie und er, sich an den Händen haltend, präsentierten sich«)⁴¹. Durch den Ausruf *ecco* unterstreicht Giustino eine sich kristallisierende Wahrnehmung. Dabei korreliert die innere Eigendynamik seiner Vorstellungskraft, welche ihn erneut in einen, seinem bereits erlebten Triumph ähnlichen, Rausch des Erfolgs versetzt, mit einer extremen physischen Bewegung. Durch den mehrfachen Verweis auf die unwillkürlichen Schwingungen des Zitterns (»tremare«), Kribbelns (»formicolio«) und Schauderns (»brivido«), welche seinen Körper durchfahren, unterstreicht er die Verdichtung und Kulmination der ihn erfassenden dynamischen Kräfte. Es scheint beinahe als kompensierten diese gesteigerten rhythmisch physischen Bewegungen die fehlende Akustik jenes Tosens des in seiner Vorstellung begeisterten Publikums. Mit zunehmender Intensität, beinahe frenetisch, vertieft er sich vollkommen, emotional wie physisch, in das Glück seiner Imagination. Der wiederkehrende und wiederholte Ausruf »Oh Dio« untermauert bestärkend seine gesteigerte Euphorie und unbeschreibliche Überwältigung.

³⁸ In dem Begriff *Exil* wird sowohl jene unfreiwillige Distanzierung als auch erneut das damit verbundene Leiden Giustinos unterstrichen.

³⁹ Die ideale Imagination der ausgeprägten Selbstüberzeugung Giustinos wird gegen die Realität einer Handlungsunfähigkeit und Bedeutungslosigkeit seiner Person ausgespielt.

⁴⁰ Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 262, Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 329.

⁴¹ Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 263, Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 330.

Dieser extreme Erfahrungsmoment bildet den Höhepunkt der wahnhaften Selbstbewegung Giustinos im Rausch des Scheiterns. Die Halluzination eines gemeinschaftlichen Erfolgs steht beispielhaft für einen mittlerweile vollkommenen Realitätsentzug seiner Selbstwahrnehmung, da eine harmonische und glückvolle Wiedervereinigung aufgrund einer monatelang ausgebliebenen Kommunikation zwischen den Ehepartnern als unwahrscheinlich und aussichtslos gilt. Der Rausch des Scheiterns ist eng an den vorausgegangenen Rausch des Erfolgs geknüpft; beide vollführen eine sich immer noch weiter ins Extrem steigende Entwicklung. Dennoch ist es insbesondere der Rausch des Scheiterns, der auf einen zwangsläufigen Endpunkt im schließlich tragischen Erkennen und vor allem Selbsterfahren Giustinos hindeutet.

3 Tragödie oder Wahnsinn? Erkenntnisse und Selbsterfahrung

»– L'autrice! Fuori l'autrice! Eccola! Eccola! Quella? Sì, eccola là tra i due attori.« (»Die Autorin! Die Autorin vor den Vorhang! Da war sie! Da war sie! Die da? Jawohl, da war sie, zwischen zwei Schauspielern.«)⁴² Mit dem Ende der Aufführung gibt sich für Giustino das reale Gegenbild zu dem erträumten, gemeinsamen Ruhm sowie seiner ersehnten Rückkehr zu erkennen. Seine räumliche Distanz zur Bühne und die Anonymität, mit welcher er in der Masse der Zuschauer verschwindet, unterstreichen die sich erhärtende Bedeutungslosigkeit seiner Person im Zusammenhang mit dem Theaterwerk. Der unmittelbar miterlebte Erfolg seiner Frau bestätigt, was er befürchtet hatte aber nicht wahrhaben wollte – seine längst eingetretene Niederlage:

– È finita... è finita... è finita... Questo, dalla vista di lei, gli era penetrato, gli s'era imposto come una convinzione assoluta: che tutto per lui era finito, perché quella non era più Silvia, no, no, quella non era più Silvia; era un'altra, a cui egli non poteva più accostarsi, lontana, irraggiungibilmente lontana, sopra di lui, sopra di tutti [...]; un'altra, per cui egli non aveva più alcuna ragione d'esistere.⁴³

Die wiederholte Feststellung eines unausweichlichen Endes (»è finita«, »es ist aus«) hebt die für Giustino einschneidende Erkenntnis, (»una convinzione asso-

⁴² Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 268; Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 336.

⁴³ Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 269. »Es ist aus... ist alles aus... ist alles aus... Das hatte ihn bei ihrem Anblick durchdrungen, hatte sich ihm wie eine absolute Überzeugung aufgedrängt: daß für ihn alles zu Ende war, denn die da war nicht mehr Silvia, nein, nein, das war nicht mehr Silvia: es war eine andere, der er nicht mehr nahetreten konnte, sie war fern, unerreichbar fern, über ihm, über allen Menschen [...]; [...] eine andere, für die er keinen wie auch immer gearteten Grund mehr hatte, zu existieren.« (Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 337).

luta«, »eine absolute Überzeugung«), endgültig gescheitert zu sein hervor. Symbolhaft konzentriert sich seine Einsicht in dem Moment als er seine Frau alleine, von allen Anwesenden umjubelt und gefeiert, auf der Bühne wahrnimmt. Durch den Verweis auf die zwischen ihm und Silvia herrschende Distanz⁴⁴ betont er eine unumkehrbare Entfremdung.⁴⁵ Der Eindruck des eigenen Scheiterns korreliert mit einer reflexiven Selbstwahrnehmung, das heißt mit einem realistischen Einschätzen der eigenen Person im Verhältnis zu anderen und dem äußeren Geschehen: Giustino wird sich seiner eigenen Bedeutungslosigkeit bewusst.

Diese emotionale Selbsteinsicht gipfelt in jenem bereits einleitend angeführten Rückzug Giustinos, seiner Orientierungslosigkeit und überstürzten Flucht aus dem Theater: »[Giustino] scappò fuori del palchetto come un forsennato« (»Giustino sprang aus seiner Loge wie von Sinnen«)⁴⁶. Er setzt der aufgezwungenen Distanzierung eine selbstgewählte entgegen, doch erst der Moment des Stillstands erlaubt, beziehungsweise provoziert eine rationale Neuorientierung, welche ihn den Rausch des Scheiterns, jenen verzweifelte Gedanken seine persönliche Niederlage abzuwenden, reflexiv überdenken lässt.

Findet er sich nach seiner Flucht verloren in den Straßen Turins wieder, verschiebt sich im Zuge einer nun notwendigen örtlichen Zielfindung sein Wahrnehmungsfokus auf die Konstante seines Lebens: den Kern seiner Familie. So entscheidet er sich selbstbestimmt und bewusst für eine Heimkehr zu seiner Mutter und seinem Sohn.⁴⁷

Ah, come ridursi a piedi, così sfinito, da Giaveno a Cargiore? Certo sua madre stava ad aspettarlo, chi sa fra quali tristi pensieri per quella sua scomparsa... Era stato come pazzo tutti quei giorni, da che aveva saputo che Silvia sarebbe venuta a Torino. [...] E gli era entrata in camera, la madre, a scongiurarlo di non scendere più in città in quei giorni. Ah, poverina! poverina! che spettacolo le aveva dato! S'era messo a gridare, proprio come un pazzo, che voleva essere lasciato stare [...]. [...] Basta, ora. La aveva riveduta, s'era tolta ogni speranza; che più gli restava da fare? Ritornare al suo figliuolo, alla sua mamma, e basta... basta per sempre!⁴⁸

⁴⁴ Bezüglich dieser Isotopie ist insbesondere auf das Adjektiv *lontano* »fern« und das Adverb *irraggiungibilmente* »unerreichbar« zu verweisen.

⁴⁵ Die wiederholte Feststellung, dass Silvia eine Andere ist, hebt jene Fremdheitserfahrung Giustinos hervor. Die Person, die ihm eigentlich am nächsten steht, erkennt er nicht wieder.

⁴⁶ Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 268, Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 336.

⁴⁷ Wurde er zuvor durch die äußeren Umstände zu einer Rückkehr aufs Land gezwungen, so unterstreicht dies nun die Eigenständigkeit seiner Entscheidung.

⁴⁸ Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 270. »Ach, wie sollte er nur, so erschöpft, zu Fuß noch von Giaveno nach Cargiore gelangen? Sicherlich wartete seine Mutter auf ihn, wer weiß, mit welch traurigen Gedanken wegen seines Verschwindens... Er hatte sich in all diesen Tagen wie ein Verrückter benommen, seit er erfahren hatte, daß Silvia

Dass diese Entscheidung zum Rückzug auf das Land nicht einfach eine Fortsetzung seines überstürzten Aufbruchs aus dem Theater ist, beweist seine vorausgehende Reflexion, an der er den Leser durch erlebte Rede teilhaben lässt. Das wahnhaft gesteigerte Verhalten, welches Giustino zuvor anderen zugeschrieben hat,⁴⁹ wird ihm nun rückblickend erstmals an sich selbst bewusst. Er erkennt, mit ausgesprochenem Bedauern,⁵⁰ die Dramatik und Übersteigerung, durch welche sein Handeln im Rausch des Scheiterns angetrieben wurde. So gipfelt seine selbstkritische Einsicht in dem Vergleich »come un pazzo« (»als wäre er wahnsinnig geworden«)⁵¹ und führt ihn zu dem exklamativ betonten Entschluss, mit diesem Verhalten nun endgültig zu brechen: »Basta, ora [...] ... basta per sempre!« (»Schluß jetzt damit. [...] Schluß für immer!«)⁵² Der Ausruf untermauert, entgegen seiner zuvor resümierenden Feststellung eines von außen über ihn hereinbrechenden Scheiterns (»è finita«, »es ist aus«),⁵³ ein durch ihn bestimmtes Ende. Giustinos zusammenschauende Reflexion seiner eigenen emotionalen wie physischen Dynamiken eröffnet ihm für den Moment der Orientierungslosigkeit eine realistische, wenn auch schmerzhaft eingeschätzte Situation. Dennoch wird im weiteren Handlungsverlauf deutlich, dass er seine Gefühle und emotionale Bindung unterschätzt und damit einem kontrollierten, den Wahnsinn überwindenden Handeln kontraproduktiv entgegenwirkt. Die reflexive einsichtige Erfahrung kennzeichnet sich im Verlauf der rauschhaften Eigenbewegung Giustinos zwischen Erfolg und Scheitern als ein retardierendes Moment.

Als er im Elternhaus ankommt, erfährt er vom Tod seines Sohnes und schickt nach seiner Frau. Das folgende Aufeinandertreffen lässt ihn, entgegen seinem Vorsatz, erneut unwillkürlich in der mit dem Werk seiner Frau verbundenen Arbeit aufgehen. So informiert er einen eingetroffenen Journalisten über die Vorkommnisse.

nach Turin kommen würde. [...] Und so war sie zu ihm ins Zimmer gekommen, die Mutter, um ihn zu beschwören, er solle in diesen Tagen nicht mehr in die Stadt hinunterfahren. Ach, die Arme! Die Arme! Was für eine Szene er da aufgeführt hatte! Er hatte begonnen zu schreien, geradezu als wäre er wahnsinnig geworden, er wolle in Ruhe gelassen werden [...]. [...] Schluß jetzt damit. Er hatte sie wiedergesehen, er hatte sich jede Hoffnung aus dem Leib gerissen. Was blieb ihm jetzt noch zu tun? Zu seinem Söhnchen zurückzukehren, zu seiner Mamma, und damit Schluß... Schluß für immer!« (Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 338–339).

⁴⁹ Vgl. u.a. die Textstelle der Anm. 32.

⁵⁰ Der Ausruf »Ah, poverina! poverina!« unterstreicht Giustinos Einsicht seines wahnhaften Agierens als einen für ihn emotionalen Moment der Reue.

⁵¹ Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 270, Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 338.

⁵² Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 270, Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 339.

⁵³ Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 269, Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 337).

Così ripreso dalla foga della sua professione, in quello stato, faceva quasi spavento. Il giovine giornalista lo guatava, sbalordito. – [...] Queste sono le tragedie della vita, caro signore, le tragedie che afferrano... [...] se oggi una scrittrice si può cavare una tragedia... [...] domani lei stessa, la scrittrice, può essere afferrata da una di queste tragedie qua, della vita [...]. [...] Questa povera donna qua, creda, non può far nulla... non... non... le sa far valere, le cose sue... Io, io ci voglio, io che so bene queste cose... ma la testa in questo momento mi... mi fa male assai, creda... mi fa male assai... Troppe emozioni... troppe, troppe... e ho bisogno di dormire... È la stanchezza, sa? che mi fa parlare così... Bisogna proprio che vada a dormire... non mi reggo più... non mi reggo più...⁵⁴

In einer den früheren euphorisch rauschhaften Ausführungen ähnlichen Weise, legt Giustino seine Überlegungen zum eingetretenen Schicksalsschlag und dessen Zusammenhang mit dem Theaterwerk dar. Der Monolog, bei dem er unaufhörlich einen Gedanken an den anderen reiht,⁵⁵ spiegelt erneut die innere Bewegtheit und Aufregung. Diese steigert sich immer weiter und nimmt schließlich ein unerträgliches Ausmaß an. So schwindet der zunächst noch vergleichsweise sachliche Bezug seiner Darlegung zur Entstehung von Tragödien angesichts einer zunehmenden emotionalen Überwältigung. Und der Versuch, den traurigen Tatbestand des Todes für die neugierige Presse gewinnbringend hinsichtlich der Vermarktung des Werks seiner Frau auszunutzen, scheitert. Stattdessen wird der Journalist Zeuge

⁵⁴ Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 280–281. »So aufs neue besessen von der Glut seines Berufes, in diesem Zustand, wirkte Giustino geradezu schreckenerregend. Der junge Journalist sah ihn entsetzt an. [...] Das sind eben die Tragödien, die das Leben schreibt, mein Lieber, Tragödien, die einen packen und mitreißen... [...] wenn heutzutage eine Schriftstellerin eine Tragödie aus sich herauszuholen vermag... [...] dann kann sie, diese Schriftstellerin, schon am Tag danach selbst von einer dieser Tragödien gepackt und mitgerissen werden [...]. [...] [D]iese arme Frau da, die, glauben Sie mir das, nichts zu tun imstande ist... die nicht... die nicht weiß, wie sie ihren Werken Gehör verschaffen, wie sie sie bekannt machen kann... Da braucht sie mich dazu, mich, denn ich kann das gut, ich verstehe mich auf diese Dinge... nur mein Kopf, in diesem Augenblick ist mein Kopf... er tut weh, ziemlich weh, glauben Sie mir das... er tut mir ziemlich weh... zu viele Emotionen... zu viele, allzu viele... und ich muß jetzt schlafen... Es ist die Müdigkeit, wissen Sie?... Die Müdigkeit ist schuld an diesen Reden... Ich muß jetzt wirklich schlafen gehen... ich kann mich nicht mehr auf den Beinen halten... ich kann mich nicht mehr auf den Beinen halten... « (Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 351–352).

⁵⁵ Ähnlich wie bereits in der Ausführung gegenüber seiner Mutter (vgl. Textstelle Anm. 13) lässt Giustino auch hier sein Gegenüber nicht zu Wort kommen. Die inhaltliche Kontinuität wird dabei auch hier durch die Wiederholung einzelner Wörter unterstrichen. Der syntaktische Fluss der ohne Punkt und nur durch kurze Unterbrechung angeführten Sätze schafft eine repräsentative Dynamik seines emotionalen Ehrgeizes, der einleitend durch die Umschreibung »ripreso della foga« (Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 280) zusammengefasst wird.

der Tragödie Giustinos.⁵⁶ Mit fortschreitender Rede bringt dieser sein eigenes Leiden zum Ausdruck, wenn er darauf verweist, dass Silvia nur durch ihn zu ihrem Erfolg und Durchbruch gelangt ist. Sein Wahnsinn, den er bereits geschworen hatte zu überwinden, scheint ihn nun umso stärker zu überrollen: »queste cose... ma la testa in questo momento mi... mi fa male assai, creda... mi fa male assai... Troppe emozioni... troppe, troppe...« (»diese Dinge... nur mein Kopf, in diesem Augenblick ist mein Kopf... er tut weh, ziemlich weh, glauben Sie mir das... er tut mir ziemlich weh... zu viele Emotionen... zu viele, allzu viele...«)⁵⁷. Die Erfahrung der in diesem Moment übersteigerten emotionalen Bewegungen des eigenen Rausches zwischen Erfolg und Scheitern äußert sich als ein Kopfschmerz,⁵⁸ den er im Gegensatz zu früheren Erschöpfungserscheinungen nun nicht länger leugnen kann und sich schließlich gezwungen sieht, sich endgültig zurückzuziehen: Giustino bricht zusammen.

Dieser abschließende Höhepunkt emotionaler wie physischer Bewegung unterstreicht zusammenfassend den von Pirandello instrumentalisierten, szenischen Darstellungscharakter individueller Entfremdung als einen dramatischen Selbsterfahrungsmoment. Durch die wiederkehrenden textuellen Muster der syntaktischen, aber vor allem kommunikativen Dichte, welche insbesondere durch ausschweifende Monologe,⁵⁹ Reihungen oder auch Wiederholungen erzeugt wird, zeichnet Pirandello eine sich steigernde Eigendynamik des Protagonisten nach, die semantisch eng verbunden ist mit einer übersteigerten Entwicklung von ins Extreme ausbrechenden Emotionen. Wie durch wiederkehrende Wellen wird Giustino von einem Rausch des Erfolgs und dann von einem Rausch des Scheiterns erfasst. Erkennt er dies rückblickend als wahnsinnigen Verhaltens- und Handlungsausbruch, kann ihn jedoch erst ein bewusstes Selbsterfahren der eigenen Übersteigerung im Moment schmerzhafter Erschöpfung aus diesem Teufelskreis befreien. Der tragische Verlauf der Emotionen und Dynamiken Giustinos zeichnet so insgesamt eine dem klassischen Drama ähnliche Spannungskurve: Eine zunächst stark ansteigende Handlungsentwicklung, welche angesichts des eingetretenen Erfolgs einen ausufernd euphorischen Höhepunkt findet, bedingt einen Rausch des Scheiterns, dem nach einem retardierenden Moment der Einsicht, ein Absturz in eine unausweichliche Katastrophe folgt.

⁵⁶ Das Entsetzen des Journalisten, auf welches der Erzähler verweist, untermauert jenen äußeren Eindruck eines dramatischen Verlaufs der Ausführungen Giustinos.

⁵⁷ Pirandello: *Suo marito* (Anm. 1), S. 281, Pirandello: *Der Mann seiner Frau* (Anm. 1), S. 352. Insbesondere durch die Wiederholung des Adverbs *troppe* wird jene Flut an Emotionen syntaktisch nachgezeichnet.

⁵⁸ Emotionale und physische Bewegungen kennzeichnen sich an diesem Höhepunkt erneut durch ein sich bedingendes Zusammenwirken: den von Giustino aktiv erfahrenen, körperlichen Schmerz.

⁵⁹ Pirandello gelingt dabei, wie gezeigt, unter anderem mit direkter, indirekter oder auch erlebter Rede eine spielerische Varianz.

Diese *Tragik* des individuellen Selbsterfahrens ist bei Pirandello ein kritischer Moment, welcher den aufmerksamen Leser in der Wahrnehmung und Beobachtung der übersteigerten Bewegungsszenarien zur Erkenntnis eines umgekehrt bewussteren Selbsterfahrens führen kann. Pirandello verknüpft dabei Emotion und Bewegung unter anderem mit der humoristisch kontrastiven Erzählpraxis für eine reflexive Skizze des herausgeforderten individuellen Gefühlsbildes. Nicht nur in den unangemessenen Abweichungen im Verhalten Giustinos, sondern auch in den wiederkehrenden konträren Emotionen zwischen den Extremen von Freude und Leid, schafft er eine kritisch anregende Wahrnehmung für die wahnhaften Eigendynamiken. Pirandello zielt weniger auf männliche oder weibliche Dimensionen des Erfahrens, sondern, wie auch der am klassischen Drama angelegte emotionale Spannungsverlauf zu untermauern scheint, auf ein allgemeines, sich prüfendes individuelles Selbstverständnis.⁶⁰

⁶⁰ Die angeführte Diagnostik individuellen Selbsterfahrens steht auch im Mittelpunkt meines Buchprojekts »Selbstgewissheit. Devianzen oder die (Des-)Illusionen individueller Formfindung in der literarischen Moderne«.

III BEWEGUNG ZWISCHEN SZENE UND SZENARIO

Moving is in Every Direction.¹ Kunst zwischen Performance und Skulptur

Traditionally, art history divided the arts into four genres: painting and sculpture, poetry and music. Hence the art-historical canon was dominated by a strict division into the arts of space and those of time. Movement (both of an internal and externalized kind) did not find a place within this classificatory corset. In 1766, Gotthold Ephraim Lessing framed the classical art-theoretical approach through his famous text *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, in which he splits the arts into those unfolding in time and those unfolding in space. Lessing's *Laocoon* is the founding text defining poetry and music as time-based, sculpture and painting as space-orientated. By 1900, this strict system of classification and hierarchization began to dissolve, giving way to cross-border experiments in the arts of the twentieth century up to the present day. This overturning of classical genre divisions between the static and the dynamic arts, between sculpture, installation, and performance enables us to examine artworks as variations of movement in terms of *constellations between scene and scenario*. Furthermore, the development of movement as an art-form implies the activation of the audience in participatory arts practice.

1 »Energien des Bildens«

Im Jahr 1967 publizierte der US-Amerikaner Richard Serra – der für seine großformatigen Skulpturen berühmt ist – seine *Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself*.

Serra listet in seiner Aufzählung Verben der Bewegung. Einerseits solche des Tuns – also eines physischen Akts – einer Handlung eines Körpers in einem Raum. Andererseits solche des Verhaltens, was ebenfalls dem Konnex der körperlichen Aktion entsprechen kann, darüber hinaus aber auch einer emotionalen, sozialen und kulturellen Interaktion zwischen mindestens zwei oder mehr Akteurinnen und Akteuren in einem Umraum – den wir dann als Räumlichkeit bezeichnen –, also einerseits einem konkreten, lokalisierbaren Ort, aber eben auch all jenem, was einen Raum zum Raum werden lässt, also Stimmungen und Atmosphären, entspricht. Diese Formen von Bewegung – der ästhetischen Praxis von Richard Serra entsprechend – korrespondieren mit Reflexionen aus der ästhetischen und kunstwissenschaftlichen Theorie zur Bewegung, wie sie mit der Moderne entstehen.

¹ Der Beitrag steht in Zusammenhang mit dem Forschungsprojekt »Moving is in Every Direction« am Institut für Kunstgeschichte, Universität Graz, mit dem wir die Auflösung der traditionellen Gattungen zugunsten von Bewegungsszenen und -szenarien untersuchen.

Auch hier wird Bewegung – neben der offensichtlichen Bedeutung als eines sich bewegenden Körpers im Raum – als eine Anmutungsqualität gedacht, die sich räumlich – und somit auch *anders als ausschließlich visuell* – erfahren lässt. In diesem Sinne wird Raum als ein relationales Feld verstanden, als »Energieaustausch zwischen verschiedenen Raumkonzepten, die zu den bisher kaum begriffenen Konzepten der Moderne gehören«². Räumliches Bewusstsein ist somit nicht a priori gegeben, sondern ergibt sich aus einem Beziehungsgeflecht zwischen Körpern, welche ständig in Bewegung sind; dieses Bewusstsein entwickelt sich in Korrelation von körperlichen Positionierungen und Bewegungen; das heißt: konstituiert sich als *Erfahrungswissen*, für das alle Aspekte der Bewegung, also Handlungen, Situationen und Konstellationen relevant sind.³ Spätestens mit dem ›spatial turn‹ und den Künsten der 1960er Jahre geht es also um anderes als die mechanische Bedeutung von Bewegung als Ortsveränderung in der Zeit.⁴ Und die Raumexperimente der Neo-Avantgarden finden ihre Begründung in einer Zunahme performativer, auf Bewegung gründender Verfahren, »in denen objektzentrierte Werke immer stärker von aktions- und prozessorientierten Kunstformen abgelöst werden«; in denen an die Stelle der kontemplativen Rezeption – der Versenkung in das Werk – neue Erfahrungsmodi treten.⁵ Gilles Deleuze versteht die Bewegung des Bewegungsbilds zudem über die übliche Konnotation des ›displacement‹ hinaus als eine Intensität. »This means that movement may happen even in stillness, as pure intensity, as long as it is linked to the actualization of an event«⁶.

Serras Auflistung von Bewegungen ist also nur scheinbar eine schlichte Aufzählung von Aktivitäten. Sehr viel mehr ist sie eine Konkretion einer ästhetischen Praxis, die konstitutiv für die Künste des 20. Jahrhunderts ist, dabei auf den tradierten Paragone von Zeit- und Raumkünsten rekurriert, indes allerdings die seither für die künstlerische Praxis charakteristische Permeabilität zwischen raum- und zeitbasierten Künsten anzeigt und mit der Fluidität von Zeit- und Raumküns-

² Brian O'Doherty: *Inside the White Cube. The ideology of the gallery space*. Santa Monica, Calif. [u. a.] 1986, S. 38.

³ Siehe: Barbara Gronau: *Anmerkungen zur Geschichte und Theorie der Installationskunst*. In: Anna-Catharina Gebbers/Gabriele Knapstein: *Moving is in every direction: Environments, Installationen, narrative Räume = Moving is in every direction: environments, installations, narrative spaces*. Berlin 2017, S. 8–15, hier S. 8.

⁴ Elk Franke: *Form der Bewegung – Bewegung als Form. Zum Wissen vom Bewegungswissen*. In: Sabine Huschka (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*. Bielefeld 2009, S. 117–132, hier S. 120.

⁵ Siehe: Barbara Gronau: *Anmerkungen zur Geschichte und Theorie der Installationskunst*. In: Anna-Catharina Gebbers/Gabriele Knapstein: *Moving is in every direction* (Anm. 3), S. 8–15, hier S. 8.

⁶ Zitiert in André Lepecki: *Introduction. Dance as a Practice of Contemporaneity*. In: ders.: *Dance*. London 2012, S. 14–23, hier S. 18.

ten die Dialektik der Moderne markiert. Bewegung ist somit also das Charakteristikum jener dominanten neuen Kunstform, die erstmals in Harald Szeemanns berühmter *documenta 5* – bzw. in der Abteilung *When attitudes become Form* – im Jahr 1969 kulminiert.⁷ Dort wird erstmals konkret in der Kunstgeschichtsschreibung die Auflösung und Oszillation von Form- und Bewegungsereignis als Kunstwerk nicht nur vorgestellt, sondern systematisch thematisiert. Diskutiert wurden dabei explizit die Erweiterung des Kunstbegriffes und die daraus resultierenden neuen Präsentationsformen. Szeemann konzediert, dass den komplexen Phänomenen bisher der Name fehlt;⁸ bis dato stellt deren eindeutige Benennung ein Desiderat in der Kunstgeschichte dar.

Die Kunstformen der Bewegung eint also der Bezug auf einen – oder mehrere – *Körper* in einer *räumlichen Umgebung* in *Gegenwärtigkeit*. Damit ist das Setting für jene – ebenso komplexe wie extrikate – Ensembles gesetzt, die seither die künstlerische Praxis dominieren und die in der ästhetischen Theorie mit den Theoremen des *Embodiment*, der *Presentness*, der *Contemporaneity*, der *Instantaneousness* und der *Space-relatedness*⁹ charakterisiert werden.¹⁰ Damit ist zunächst eine Verbindung zum ästhetischen Paradigma der ›*presentness*‹ hergestellt. *Presentness* bedeutet in der Kunstgeschichte der Moderne buchstäblich vor allem eines: *Anwesenheit*. Anwesenheit eines Körpers zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort oder in einem bestimmten Raum. Anwesenheit ist somit also verbunden mit einer je zu bestimmenden Raum-Zeit-Konstellation, aber auch angebunden an Aspekte wie Aufmerksamkeit, Konzentration, Spannung und Intensität.

⁷ Auch der Kunsthistoriker Oskar Bätschmann entwirft 2003 eine Typologie, die – zunächst vor allem in der Installation – Abkehrbewegungen bzw. Negationen des Skulptur- bzw. Plastikbegriffs erkennt. Bleibt das Aufstellen von Skulpturen in der Minimal Art den klassischen Termini letztlich am stärksten verhaftet, so findet sich auch hier bereits die Abkehr von deren Formessenz der Skulptur, eine Abkehr von der Werkzentriertheit. Oskar Bätschmann: *Ausstellung*. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart 2003, S. 27–30.

⁸ Vgl. Harald Szeemann: *Vorwort*. In: ders.: *Live in your head. When attitudes become form; works – concepts – processes – situations – information*, Bern 1969, o.S.

⁹ Vgl. zu diesen Termini Sabine Flach: Sabine Flach/Daniel Margulies/Jan Söffner (Hg.): *Habitus in Habitat I – Emotion and Motion*. Bern/Berlin/New York 2010; Sabine Flach/Jan Söffner (Hg.): *Habitus in Habitat II – Other sides of cognition*. Bern/Wien [u.a.] 2010; Jörg Fingerhut/Sabine Flach (Hg.): *Habitus in Habitat III – Synaesthesia and Kinaesthetics*. Bern/Wien [u.a.] 2010.

¹⁰ Ausgezeichnet werden sie durch einen gemeinsamen thematischen Fokus: jenen der – menschlichen – Existenz. Existenz meint das Da-Sein, was nun zunächst einmal lateinisch *existentia*, »Bestehen, Dasein« bedeutet. Das Wort bezeichnet in der ästhetischen Theorie das Vorhandensein eines Dinges ohne nähere Bestimmung, ob es sich um einen materiellen oder ideellen Gegenstand handelt. Vgl. Eintrag: *Existenz*. In: *Duden – das Herkunftswörterbuch: Etymologie der deutschen Sprache*, 5. Aufl., hg. v. der Dudenredaktion. Redaktionelle Bearbeitung Jörg Riecke. Berlin 2014, S. 264.

Diese Transgression der Künste ist ein Charakteristikum des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Bereits um 1900 begannen die Künste, das Bewegungsprinzip zu favorisieren. Unter anderem deshalb, weil – in der ästhetischen Praxis – der Tanz – als ›Ausdrucksbewegung‹ – sich vom Divertissement der Musik zu lösen und der Bildenden Kunst anzunähern begann. In den Theorien, die aus den Kunstwissenschaften kommen, entwickelt Aby Warburg mit seinem Konzept der Pathosformel ein Analyseinstrument, das Körperbilder, Raumfiguren und Inszenierungskonzepte in ein dichtes Geflecht überträgt, das sich der bloßen Lesbarkeit und Zeichenhaftigkeit bewusst entzieht und das Bewegungsprinzip in ein *Oszillieren von Pathos- und Toposformeln* überträgt. Und Ernst Cassirer versteht die »Energien des Bildens« als jene symbolischen Formen, durch die es überhaupt zur Symbolisierung kommt: Weisen des Erzeugens und Verstehens von Bedeutung in kulturellen Werken.¹¹ Kollaborationen von John Cage, Merce Cunningham und Robert Rauschenberg haben in den 1950er Jahren die Fusion von Malerei, Skulptur, Tanz und Musik zum Signum des modernen Bewegungstheaters erklärt. Und das Judson Dance Theater steht programmatisch für einen Kunstbegriff, in dem die Transgressivität zwischen den Gattungen zum Thema wird.

Mit der Konzentration auf Bewegung ergibt sich in den 1960er Jahren eine Orientierung hin zur ›literalness‹ und ›theatricality‹ der Objekte und Skulpturen der Minimal Art, die Yvonne Rainer 1966 in ihrer Abhandlung *A Quasi survey of some minimalist tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or An Analysis of TRIO A* diagnostiziert, wenn sie schreibt: »What is perhaps unprecedented in the short history of the modern dance is the close correspondence between concurrent developments in dance and in the plastic arts«¹², eine Verbindung, die auch Michael Fried im Jahr 1967 in seinem Aufsatz *Art and Objecthood* konzidiert und mit den Termini der ›literalness‹ und ›theatricality‹ der Künste erfasst: »the experience of literalist [minimal, S.F.] art is of an object in a situation – one that, virtually by definition, includes the beholder«¹³. Markant

¹¹ Ernst Cassirer: *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften* (1923). In: ders.: *Aufsätze und kleine Schriften (1922–1926)*. Bearb. von Julia Clemens (ECW, Bd. 16). Hamburg 2003, S. 75–104, hier S. 104. Symbolisierung muss generell als die Vermittlung von Sinnlichem und Geistigem verstanden werden, die sich in unterschiedlichsten Materialien oder, wie Cassirer sagt, »Medien« vollzieht: »in artikuliertem Laut, in Bildern, in materiellen Dingen, in Ritualen, Zeremonien und Techniken, überhaupt in Handlungen aller Art, in Institutionen, in Formeln.« Ebd., S. 81–82.

¹² Yvonne Rainer: *A Quasi Survey of Some ›Minimalist‹ Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A*. In: Gregory Battcock (Hg.): *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York 1995, S. 263–73, hier S. 269, (hervorgehoben von S.F.).

¹³ Michael Fried: *Art and objecthood*. In: ders.: *Art and objecthood. Essays and reviews*. Chicago 1998, S. 148–173, hier S. 153 (hervorgehoben von S.F.).

sichtbar wird der Zusammenhang von – minimalistischer – Skulptur und Bewegung an Arbeiten von Trisha Brown, *Man walking down the side of a building* (1970) oder *Walking on the Wall* (1971), und auch Bruce Nauman. Nauman begann seine Karriere mit der Videoaufzeichnung von Bewegungen, die er in seinem Studio ausführte, wie etwa *Walk with Contrapposto* zeigt. Diese Arbeit Naumans ist ein ausgezeichnetes Beispiel für die Interferenzen zwischen Performance und Skulptur in der Kunst der 1960er Jahre, da er hier den klassischen Kontrapost der Skulptur in die tatsächliche Bewegung überführt.

Nicht von ungefähr lässt sich für die Kunst der 1960er Jahre eine Tendenz zur Abstraktion der Körperlichkeit festhalten. Dies meint nun – interessanterweise – nicht die Entkörperlichung einer Bewegung; ganz im Gegenteil. Der Körper als phänomenologisches Zentrum der Erfahrung wird durch die Kunst zum Objekt der Kunst und kreiert im Umkehrschluss das dezentrierte Subjekt der Moderne. Der Körper – so meine These – wird hier also dem Figuralen entzogen, um ihn in das Wechselverhältnis von *Bewegung und Form* überführen zu können.

Die Abstrahiertheit des Körpers verliert sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts zugunsten körperlichen *Erlebens* im und als Kunstwerk, wie deutlich an der Ausstellung mit dem sprechenden Titel *Bodyspacemotionthings* von Robert Morris aus dem Jahr 1971 in der Londoner *Tate Gallery* zu sehen ist. Er integriert das Publikum selbst in seine Arbeiten; sie mussten Objekte besteigen, auf ihnen balancieren, sich an ihnen vorbeidrängen, etc. Besucherinnen und Besucher wurden zu Tänzerinnen und Tänzern beziehungsweise zu Performerinnen und Tänzern – und ihre Handlungen wurden zu *aleatorischen* Bewegungs- und Strukturierungsabfolgen. Seither spricht man von Handlungsformen als Skulptur und mit dem Begriff der ›erweiterten Skulptur‹ vom Bewegungselement der Skulptur.

2 Kunst zwischen Szene und Szenario

Aus der Fülle dieser Zusammenhänge, die das Bewegungsparadigma für die ästhetische Praxis und die Theorie des 20. und 21. Jahrhunderts erzeugt hat, möchte ich mich im zweiten Teil meiner Ausführungen auf folgende Fragestellung konzentrieren: *Was ist das Bewegliche der Bewegung und wie ist diese ›Prozesshaftigkeit‹ zu erfassen?*

Dazu diskutiere ich – auf der Grundlage des von mir entwickelten Theorems des ›Habitus in Habitat‹,¹⁴ das heißt der Erstellung von Sinn durch den Körper und

Wobei Rainer die Verbindung von Skulptur und Bewegung, ganz im Gegensatz zu Fried, positiv vermerkt.

¹⁴ Um dies zu leisten, verstehe ich die Wissenschaft des und vom Bild als die wechselseitige Verwobenheit eines *Habitus in Habitat*. In Korrespondenz mit Rudolf Wollheims Konzept des Sehens-In, der Ikonik als »sehendes Sehen« von Max Imdahl, oder auch der Theorie der Echo-Objects von Barbara Stafford wird hier eine Theorie entwickelt, die ausgehend von einer Bildhandlung das Bild immer schon als perfor-

die Sinne, insofern, als dass Kultur nicht ohne eine habituelle Formung oder formende Habitualisierung von Körpern denkbar ist, welche für die Bildung kultureller und sozialer Sinnsysteme maßgeblich sind¹⁵ – solche Kunstformen, die sich also der eindeutigen Klassifikation bzw. Gattungszuschreibung bewusst entziehen, als das Ineinanderspiel von Kunst zwischen Szene und Szenario.¹⁶ Das

mativ – als Bildszenario und damit alle Sinne adressierend versteht. Genau hier liegt die Verbindung zu Theorien der philosophischen, psychoanalytischen, psychologischen und kognitionswissenschaftlichen Embodimentforschung, wie sie von Shaun Gallagher, Alva Noë, Mark Solms und Mark Johnson vertreten werden.

¹⁵ Kunst lässt sich damit weder als Ausdruck der Realität noch als bloßer Bedeutungsträger verstehen, sondern ist eine Relation zwischen Kognition und Erfahrung, inneren und externalisierten Bildern, Imagination und Repräsentation. Zeigen möchte ich damit, wie mit einer kunsthistorischen Methodik, die bildtheoretische Aspekte heranzieht, die Vorstellung eines Bildszenarios Bedeutung bekommt und sich somit interdisziplinäre Anschlüsse an Wahrnehmungstheorien, Emotionen und unsere Sinnestätigkeit bilden lassen, bzw. vielmehr noch, dass der Bildraum ein Bildszenario auf mehreren Ebenen sui generis ist.

¹⁶ Eine Verbindung zu Bazins Theorie der *mise-en-scène* wird in diesen Zusammenhängen hergestellt, auch wenn innerhalb der Filmtheorie die Relevanz von Bazins aus seiner realistisch gefärbten Ontologie des filmischen Bildes heraus begründeten Bevorzugung der *mise-en-scène* als Herstellung eines profilmischen, auf das Bild bezogenen Raumes gegen die Montage betont wird. Letzteres charakterisiert auch die Theorien zur inszenierten Fotografie, deren Beschäftigung mit der statischen Fotografie eine Geschichte des Begriffes seit Diderots *mettre en scène* in Bezug auf die Malerei in seinem Salon von 1765 und darauffolgend im Theater nachzeichnet. Vgl. Thomas Elsaesser: »Ein halbes Jahrhundert im Zeichen Bazins«. In: *montage/AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Warum Bazin?* 18/1 (2009), S. 11–31; Matthias Weiss: *Was ist »inszenierte Fotografie«? Eine Begriffsbestimmung*. In: Lars Blunck (Hg): *Die fotografische Wirklichkeit*, Bielefeld 2010, S. 37–52, hier S. 38–39. Altgriechisch »Skēnē« bedeutet Zeltplatz, Schattenplatz, was das Spiel von Licht und Schatten sowie eine Mobilität impliziert, die zur Verwendung des Wortes im Theater geführt haben dürfte. Die *Skēnē* war ein auf der Bühne angebrachter Bau; zuerst aus Holz und Tuch, dann zunehmend mit permanenten Elementen versehen, schließlich ein Steinbau, durch den die Schauspieler auf- und abtraten, und diente zur Dekoration des Hintergrundes. Im Hellenismus bestand die *Skēnē* aus Säulen mit beweglichen Wänden und aus Paraskenium (Auf- und Abgang, Umzug der Schauspieler) und Proskenium, einer Säulenhalle vor der eigentliche *Skēnē*, die erst reine Dekoration, später zum – als Podium – Spiel genutzt wurde. Strittig ist in der Literatur, ob die *Skēnē* belassen war oder ob sie saisonal oder gar für jede Aufführung neu errichtet wurde. Im antiken Theater ist die *Skēnē* fester Bestandteil der Bühne und damit materielle Grundlage der antiken Aufführung. Eine Skenographie, die gemalte Architektur oder figürliche Malerei zeigte und damit ein bildliches Element in den Theaterbau implementierte, ist mit Sophokles prominent nachgewiesen. Dennoch begründet die antike Theatertheorie eine Bevorzugung des Dramentextes, deren Kritik sich erst in der modernen Aufführungspraxis und -theorie beobachten lässt. Vgl. August Frickenhaus: *Skene*. In: Wilhelm Kroll/Karl Mittelhaus:

heißt: Die Fokussierung auf das Verhältnis von Szene (räumlicher Konstellation) und Szenario (bild-/räumlicher Wahrnehmung) und Verkörperung in Bezug auf das erweiterte Feld des Installativen, beziehungsweise der Raumkünste und der Bewegungskünste, ist in der bestehenden kunstwissenschaftlichen Diskussion der Bewegung als Merkmal gegenwärtiger Entwicklungen in der Kunst zentral. Auf diesem Setting lässt sich nun die Interaktion von Form und Bewegung, um die es in den Künsten geht, beobachten.

Ausgehend von Ernst Cassirers Feststellung in seiner *Philosophie der Symbolischen Formen*, wonach wir »nicht nicht geformt wahrnehmen« können, verstehe ich *Form* als konstitutiv für jede Art des Handelns. In diesem cassirerschen Sinn verstehe ich Form, und dazu – in Abgrenzung zu rein ästhetisch-performativen¹⁷ Analysen – nicht ausschließlich als bestimmte äußere Bewegung, also als eine spezifische Bewegungsart, wie etwa im Tanz, sondern die Form einer Bewegung

(Hg.): *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Halbbd. 5, Silacenis-Sparsus. Stuttgart 1927, S. 470–492. Altgriechisch »theatron« heißt so wörtlich: »Schauplatz«. Doch Aristoteles *Poetik* führt in der Bevorzugung des Mythos die »opsis« (das Sehen) als den unwesentlichen und kunstlosesten Kern der Tragödie ein. Vgl. hierzu Christopher Balme: »Stages of Vision: Bild, Körper und Medium im Theater«. In: Christopher Balme/Erika Fischer-Lichte/Stephan Grätzel (Hg.): *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen/Basel 2003, S. 49–68, hier S. 50. Aristoteles würdigt zwar das Ideal des »mythos eusynoptos«, aber das heißt den überschaubaren Plot im Sinne der historischen Folge, für die das Sehen nicht notwendig scheint. Hier ist nicht nur das theatertheoretisch folgenreiche »Spannungsverhältnis von Wort und Bild« impliziert, sondern auch ein Widerstreit zwischen der wohlgeordneten »historischen« Übersicht, die auch durch das Lesen des Mythos ersetzt werden kann, und einer gleichsam bloßen Erfahrung von Bühnenergebnissen, denen diese Ordnung fehlt bzw. diese nicht intelligibel macht. Vgl. hierzu Christopher Balme: *Stages of Vision: Bild, Körper und Medium im Theater*. In: Christopher Balme/Erika Fischer-Lichte/Stephan Grätzel (Hg.): *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*. Tübingen/Basel 2003, S. 49–68, hier S. 50–53. Aristoteles' Abwertung der »opsis« wurde, wie vielfach beschrieben, im modernen Theater kritisiert gerade in Bezug auf die Einbeziehung und eine Reflexion der Performativität des Körpers. Vgl. Grund, Uta: »Von der Rehabilitierung zur Verabsolutierung der Opsis. Bildertheater um 1900«. In: *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, hg. v. Christopher Balme/Erika Fischer-Lichte/Stephan Grätzel. Tübingen/Basel 2003, S. 81–90. Sowohl in der Aufführungsanalyse, der Theorien der Performativität und auch in denen der Inszenierung, ist ein konzeptioneller Bezug auf die antike Bedeutung der Skēnē selten und wird dann nicht auf den Zusammenhang von Szene, Szenario und Verkörperung im Raum gerichtet. Vgl. hierzu Martin Seel: *Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs*. In: Josef Früchtl/Joseph Zimmermann: *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt a.M. 2001, S. 48–62.

¹⁷ Siehe: Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M. 2008.

ist als Hinweis auf die Formungsbedingungen – denen jede Bewegung unterliegt – zu analysieren und somit – und hier verwende ich einen Rekurs auf Aby Warburg – auch reiner Intentionalität enthoben, in dem Sinne, in dem Warburg die Pathosformel als das Anzeigen der Bewegung selbst versteht, wenn er in den *Fragmenten* vom 7. und 8. September 1890 schreibt:

Man orientiert sich über die Bewegungsrichtung des Objekts. Man verfolgt es. Man orientiert sich über das Ziel [...]. Mit der Einführung sich vorwärtsbewegender Figuren wird der Zuschauer gezwungen: die vergleichende Betrachtung mit der anthropomorphistischen zu vertauschen. Es heißt nicht mehr was bedeutet dieser Ausdruck? Sondern: Wo will der hin?¹⁸

Dies bedeutet, *anders* als das Verständnis von Symbolen als diskursiver Einheit, die für etwas anderes stehen können, verkörpern präsentative Formungsprozesse im Sinne Cassirers und Warburgs zunächst immer sich selbst. Das heißt konsequent gedacht: Nicht *Gestalt* interessiert, sondern *Gestaltung*, nicht *Bedeutung*, sondern *Bewegung*, entsprechend der Idee Cassirers zur symbolischen Form, dass sich in ihr zwei Momente verbinden: der tätige Prozess der Gestaltung mit dem Resultat der – sich stetig verändernden – Form. Entsprechend präsentiert eine Bewegung zunächst sich selbst, also ›die Bewegung‹. Die Erfassung von Bewegung als Bewegung erfahren wir – nach Cassirer – durch das Medium der Form: »Das ist die Funktion der Form, dass der Mensch, indem er sein Dasein in Form verwandelt, das heißt: indem er alles, was Erlebnis in ihm ist, nun umsetzen muss in irgendeine objektive Gestalt«¹⁹. Unter diesen Prämissen kann das Kunstwerk als Oszillation verstanden werden und das *Bewegliche der Bewegung* ist – so meine These – genau in dieser Oszillation zu entdecken, nämlich: *zwischen Ereignis-Präsenz und Form-Präsenz*.²⁰

2.1 Delicate Instruments of Engagement – Alexandra Pirici

Die Wiederholung stellt die Möglichkeit des Gewesenen wieder her, sie macht es von neuem möglich, was beinahe ein Paradox ist. Etwas wiederholen bedeutet, es von neuem möglich machen. Darin liegt die Verwandtschaft von Wiederholung und Gedächtnis. Denn das Gedächtnis kann uns nicht zurückgeben, was gewesen ist, das wäre die Hölle. Das Gedächtnis gibt dem Gewesenen seine Möglichkeit wieder.

¹⁸ Warburg zitiert nach Philippe-Alain Michaud: *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York 2004, S. 82.

¹⁹ Martin Heidegger: *Davoser Disputation zwischen Ernst Cassirer und Martin Heidegger*. In: ders.: *Kant und das Problem der Metaphysik (Gesamtausgabe Bd. 3)*, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a.M. 1991, S. 271–296, hier S. 286.

²⁰ Vgl. zu diesen Termini: Elk Franke: *Form der Bewegung – Bewegung als Form* (Anm. 4), S. 122.

[...] Das Gedächtnis ist gewissermaßen das Organ der Modalisierung des Realen, das, was das Wirkliche zum Möglichen und das Mögliche zum Wirklichen machen kann [...].²¹

Mit diesen Worten beschreibt Giorgio Agamben dieses Paradox.²² Als Enactments versteht Alexandra Pirici ihre performativen *Environments*, die eine Kombination aus Performance, zeitgenössischem Tanz und partizipativer Skulptur darstellen. Als Enactment verweisen sie auf die Gegenwärtigkeit der Historie, die – entgegen dem Reenactment, das die Anerkennung der historischen Zeit als die Anerkennung der Chronologie von Ereignissen konstatiert – viel eher Realität durch Handeln erzeugt. Geschaffen werden Bilder oder Situationen, die eine Erinnerung wachrufen können, die indes gleichermaßen so wenig mimetisch wiederholt, dass sie als Projektionsfläche für neue Assoziationen gelten kann. Alexandra Pirici über ihren Werkprozess:

Ich habe 2011 angefangen, öffentliche Denkmäler neu zu interpretieren und ihnen menschliche Körper hinzuzufügen. Die Idee dahinter war, die Denkmäler zu reduzieren, zu aktualisieren, in ihre Geschichte und ihren Symbolismus einzugreifen oder sie zu entfremden.²³

Bewegungen werden zu aleatorischen Strukturierungsabfolgen, die den Umraum integrieren. Ihre Bewegungen sind Handlungsformen, sind Abfolgen von momentanen, instantanen Posen, die – kaum eingenommen – auch schon wieder vergehen und somit – im Sinne der erweiterten Skulptur – nicht mehr durch ein Material, sondern durch den Körper selbst den Umraum skulptieren und den die Bewegung ausführenden Körper zwischen Subjekt und Objekt oszillieren lassen.

Versteht man die Enactments von Pirici als eine Form der Wiederholung, dann liegt genau hier die Analogie zum Gedächtnis. Denn ihre Praxis entzieht die performativen Skulpturen dem einebnenden Strom der Geschichte, der blinden Faktizität des Historischen. Ihre Form der Wiederholung ist also gerade nicht die Wiederkehr des Identischen, des Ein-und-Desselben, sondern sie verschiebt und verrückt das Gesehene und Gehörte. Und doch besteht Wiederholung in der Wiederkehr der Möglichkeit dessen, was gewesen ist.

²¹ Giorgio Agamben: *Wiederholung und Stillstellung. Zur Kompositionstechnik der Filme Guy Debords*. In: *Documenta X documents: 2*. Ostfilern-Ruit 1996, S. 68–75, hier S. 73. »Was ist eine Wiederholung? In der Moderne gibt es vier große Denker der Wiederholung, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger und Deleuze. [...]« ebd.

²² Siehe auch: Sabine Flach: *Meine Bilder sind klüger als ich*. In: Sabine Flach/Inge Münz-Koenen/Marianne Streisand (Hg.): *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*. München 2005, S. 45–70.

²³ Linda Peitz: *Performance-Künstlerin Pirici im Interview*. »Kunst ist niemals autonom«. In: *monopol-magazin.de*, Oktober 2017, o.S., <https://www.monopol-magazin.de> (letzter Zugriff am 15.07.2020).

2.2 Dialoge – Sasha Waltz

Das, von mir eingangs skizzierte, Ineinandergreifen von Körperbildern und Inszenierungspraktiken, um Raumfiguren zur Form und Formung des Raums werden zu lassen, ist kennzeichnend für die Arbeitsweise von Sasha Waltz. Das Problem der Bewegung wird in ihren Kunstwerken als eine besondere dialektische Spannung von Einheit und Vielheit, Seiendem und Nicht-Seiendem, Unveränderlichkeit und Veränderlichkeit erlebt.²⁴ Ihre Arbeiten dienen der Erforschung von Körper und Raum und der Tatsächlichkeit räumlicher Erfahrung, wie man an der Installation *Gezeiten* erkennen kann, die die Besucherin beziehungsweise der Besucher betreten soll. Tut man dies, so stellt man fest: Es gibt keinen festen Boden unter den Füßen, sondern nur schwankenden Grund, der also wie die Existenz selbst instabil und flüchtig ist. Der Boden bewegt sich und entzieht sich selbst seinem Dasein als fester Halt, sondern wird wahrhaftig zum Tanzboden und wird so zur Negation seiner selbst: Er wird zum Abgrund, an dessen Schwanken die Besucherin beziehungsweise der Besucher körperlich teilhat.²⁵

In den Performances von Sasha Waltz begegnen sich unmerkliche Verwischungen der Genre Grenzen, gezeigt an der Trias von Körper, Raum und Verhalten: Starrheit, die in minutiöse Bewegung übergeht, eine – unbelebte – Skulptur, die sich in ein Tableau Vivant verwandelt, ein Fries, das heißt: ein skulpturales Relief, wird zu einem szenischen Bild bewegter Körper.²⁶ Was wir sehen, sind Transitionen von der Skulptur zur Handlung und vice versa. Im Zentrum ihrer künstlerischen Tätigkeit stehen Raum und Körper, nicht in ihren symbolischen Verweisungszusammenhängen, sondern im permanenten Bezug auf sich selbst. In *Körper*, dem ersten Teil der gleichnamigen choreografischen Trilogie, visualisiert und analysiert Sasha Waltz mit ihren dreizehn Tänzerinnen und Tänzern die Hülle und das Innere des menschlichen Körpers. Der menschliche Organismus wird sowohl als einheitliches System abgebildet als auch in seine Fragmente zerlegt: Das Fragmentarische entblößt die nackten Körper, lässt sie in ihre Einzelteile zerfallen und bringt so stereotype Bilder ins Wanken. Die Choreografie des Raums im Medium Bewegung wird zu einer neuen Choreografie der Skulptur. Auch die *Dialoge-Projekte* von Sasha Waltz sind Wiederhall der Bewegungskörper, des Raumes und ihrer Beziehungen zueinander.

²⁴ Elk Franke: *Form der Bewegung – Bewegung als Form* (Anm. 4), S. 120.

²⁵ Vgl. Peter Weibel: *Sasha Waltz. Installationen, Objekte, Performances zwischen performativer und installativer Wende*. In: Christiane Riedel/Yoreme Waltz/Peter Weibel (Hg.): *Sasha Waltz: Objekte, Installationen, Performances; objects, installations performances; [... 28. September 2013 – 2. Februar 2014 / zkm | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe]*. Ostfildern 2014, S. 15.

²⁶ Vgl. ebd., S. 26.

2.3 Situationen – Tino Sehgal

»A fleeting event that leaves those involved feeling pretty pleased with themselves«²⁷ gilt als Charakteristikum der Werke von Tino Sehgal. Sehgal beschreibt seine Performances als ›Situationen‹, die Akteurinnen sind ›Interpreten‹; konstruierte Situationen anstatt materieller Objekte. Sein Medium sind die menschliche Stimme, körperliche Bewegungen und soziale Interaktion. Interpretinnen treten über Gespräche, Gesang und Choreografie in Kontakt mit Besuchern sowie Zuschauerinnen, die auf diese Weise in die Arbeiten einbezogen werden. Die Objekt-abstinenz führt zu dem erweiterten Skulpturbegriff, durch Erkundungen von Raum mittels Körper, Bewegung und der Methode der Verdichtung. Diese Form nennt Sehgal »staged situation«²⁸. In diesen inszenierten Situationen werden die Teilnehmer von den Performerinnen mit teils sozialkritischen Texten oder Fragen der Ökonomie, teils mit rhythmischen Gesängen konfrontiert. Mit dem Ende der Performance endet schlagartig die Kommunikation, das Kunstwerk, die Situation aber bleibt in den Teilnehmern als erinnerte Erfahrung bestehen.²⁹ Um das Bewegungsmotiv in Sehgal's ›Situationen‹ zu analysieren, möchte ich mich im Folgenden auf die ›Situationen‹ der Biennale 2013 in Venedig konzentrieren und damit auf einen weiteren Aspekt von Form und Bewegung: die Pathosformel.

Mit der Betonung der ›Pathosformel‹ gelang Aby Warburg nichts Geringeres als eine Neuformulierung kunstgeschichtlicher Betrachtungsweise menschlicher Expression. Eigentlich entwickelte Warburg eine neue kunstgeschichtliche Methode. In seinen *Grundlegende(n) Bruchstücke(n) zu einer pragmatischen Ausdruckskunde* bzw. *Grundlegende(n) Bruchstücke(n) zu einer Psychologie der Kunst*, geschrieben im Zeitraum von 1888–1901, arbeitete Warburg also an einer Methode, die mehr und anderes sein wollte als die bislang kanonischen Kunstthe-

²⁷ Andrew Frost: *Tino Sehgal: This is So Contemporary – review*. In: *The Guardian*, Februar 2014, o.S., <https://www.theguardian.com> (letzter Zugriff am 15.07.2020).

²⁸ Anne Midgette: *You Can't Hold It, but You Can Own It*. In: *New York Times* 25, November 2007, o.S. <https://www.nytimes.com> (letzter Zugriff am 02.11.2015).

²⁹ Wie der Name schon sagt, gehen Tino Sehgal's Situationen auf das Gründungsmanifest der Situationistischen Internationale (kurz S.I.) zurück. Guy Debord, der Begründer der S.I., schrieb 1957: »Unser Hauptgedanke ist der einer Konstruktion von Situationen – d. h. der konkreten Konstruktion kurzfristiger Lebensumgebungen und ihrer Umgestaltung in eine höhere Qualität der Leidenschaft. [...] Das Leben eines Menschen besteht aus einer Folge von zufälligen Situationen und wenn auch keine einer anderen genau gleicht, so sind zumindest diese Situationen in ihrer größten Mehrheit so undifferenziert und farblos, daß sie vollkommen den Eindruck der Gleichheit geben. Aus dieser Lage folgt, daß die seltenen, packenden Situationen, die man erleben kann, dieses Leben zurückhalten und streng begrenzen. Wir müssen versuchen, Situationen zu konstruieren, d. h. kollektive Stimmungen, eine Gesamtheit von Eindrücken, die die Qualität eines Augenblicks bestimmen.« Guy Debord: *Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der Internationalen Situationistischen Tendenz*. Hamburg 1980, S. 41–49.

orien, es ging ihm nämlich um nichts weniger, als eine kunstwissenschaftliche Erkenntnistheorie zu etablieren, eine Erkenntnistheorie, die sich um das Erklären von Körpergesten, Emotionen und Bewegung bemüht. Es geht also – in den Worten Georges Didi-Hubermans – um die Etablierung eines »Knowledge-Movement of Images«, eines Wissens »in extensions, in associative relationships, in ever renewed montages, and no longer knowledge in straight lines, in a confined corpus, in stabilized typologies«³⁰.

Es sind in der Arbeit von Tino Sehgal kleinste Bewegungen – das Heben der Schultern, der ausgestreckte Zeigefinger, das Schleudern der Beine oder auch gänzliches Zusammengesunken-Sein und somit *Nicht-Bewegtheit* –, Details, die uns Auskunft über das Geschehen geben. Es geht also um eine Verlinkung von Bewegung auf der einen und Geringfügigkeit, also der ›*accessories*‹ auf der anderen Seite. Diese Konzentration auf quasi »infracursive Grapheme«³¹ sind die optischen Chiffren innerer und äußerer Bewegung, sie übertragen die Bedeutung des Ausdrucks, der sich jeweils *zwischen* den konkreten Figurationen ansiedelt zur Erzeugung eines jeweils transitorischen Augenblicks. Es geht also um ein Studium des – in Warburgs Worten – *bewegten Beiwerks*, welches es beiden erlaubt, die visuellen Codes von *Energie* zu verstehen, ohne sie in der scheinbaren Einheit der Symbole aufgehen zu lassen. Mit einer Betonung der Pathosformel als subliminal wirkenden Graphemen findet jedoch eine Entfernung von figürlichen Symbolen statt und es wird ein meines Erachtens entscheidender Schritt vollzogen: nämlich jener von der naturalistischen Darstellung einer Gebärde als dekodierbares Zeichen hin zur *Abstraktion*: nämlich zur abstrakten Darstellung eines *Ausdrucks* in Bewegung.³² *Und die Frage, die man sich stellen sollte, ist – um Aby Warburg zu zitieren – also nicht länger: Was bedeutet diese Bewegung, sondern vielmehr: wohin bewegt sie sich?*³³

2.4 Die Bewegung der Bewegungslosigkeit – Marina Abramović

Im Jahr 2010 ereignete sich in der Haupthalle des *Museum of Modern Art* in NYC scheinbar: nichts. Die Künstlerin Marina Abramović saß vom 14. März bis zum 31. Mai 2010 im Marron Atrium des MoMA während der Öffnungszeiten des Museums auf einem Stuhl, ohne je den Platz zu verlassen, ohne zu essen oder zu

³⁰ Georges Didi-Huberman: *Knowledge: Movement (The Man Who Spoke to Butterflies)*. In: Philippe-Alain Michaud: *Aby Warburg and the Image in Motion* (Anm. 18), S. 7–21, hier S. 10.

³¹ Ulrich Raulff: *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg*. Göttingen 2003, S. 145.

³² Vgl. Sabine Flach: *Lament in contemporary Art*. In: Sabine Flach/Daniel Margulies/Jan Söffner (Hg.): *Habitus in Habitat I*. (Anm. 9), S. 181–205.

³³ Warburg zitiert nach Philippe-Alain Michaud: *Aby Warburg and the Image in Motion* (Anm. 18), S. 82 (hervorgehoben von S.F.).

trinken, ihr gegenüber konnte das Publikum Platz nehmen und Marina Abramović anblicken. Die Künstlerin blickte aufmerksam und konzentriert, aber ansonsten regungslos zurück. Schweigend blickte man sich an, ohne äußerliche, körperliche Rührung. Die Begegnung war vorüber, wenn die Besucherin beziehungsweise der Besucher sich erhob und den Stuhl, auf dem sie oder er Platz genommen hatte, verließ. Um die Performance nicht nur als wartende Beobachterin und wartender Beobachter zu erleben, musste sich die Betrachterin beziehungsweise der Betrachter aus der Gruppe des Publikums lösen, allein das hell ausgeleuchtete Atrium durchqueren, um auf dem Stuhl gegenüber von Abramović Platz zu nehmen. Die Dauer der jeweiligen Interaktion mit Abramović bestimmte das Gegenüber und war nicht von Abramović planbar. Ausdauer war also ein Thema der Arbeit, eine Form der Intensivierung, denn Abramović wiederholte 11 Wochen lang repetitiv die Handlung der Performance: dem jeweiligen Gegenüber aufmerksam in die Augen zu schauen. Variation war durch das Publikum und sein Beharrungsvermögen gegeben.

War die Performance auch ohne äußerliche Bewegung und niemand rührte und regte sich, so war die Situation – und somit kommen wir zu meinen einleitenden theoretischen Ausführungen nun zum Ende zurück – dennoch voller Bewegung, jene, die einen Raum mit Anmutungsqualitäten ausfüllen und ihn – weit über die architektonischen Koordinaten hinaus – zu einem Stimmungsraum werden lassen, denn es war die *Intensität* der bloßen Präsenz, die im Zentrum der Performance stand. Was in dieser Performance zu Tage tritt, ist der grundlegende Zusammenhang von Emotion und Bewegung (*Emotion and Motion*), wie ihn schon der Begriff Emotion selbst (*ex* »heraus« und *motio* »Bewegung, Erregung«) als doppelte Kodierung von »etwas heraus- bzw. zur Darstellung bringen«, artikuliert, und die grundsätzliche Gebundenheit dieses Aktes an die Bewegung.³⁴ Abramović etabliert eine zu korrigierende Vorstellung von Emotion und Ausdruck, die diese in einem oppositionellen Schema von Innen und Außen fasst, dem zufolge ein vorgängiges innerliches Erleben zum Ausdruck gebracht wird. Es ist das spezifische Vermögen dieser Performance zu zeigen, dass das Denken von Emotionen einen Ansatz erfordert, der das Wechselverhältnis von Emotion und Ausdrucksbewegung komplexer zu formulieren vermag und gleichzeitig solche komplexeren Wechselverhältnisse zu formulieren. Marina Abramović beschreibt dies so:

Das Einzige, was ich tun kann, ist mit Körper und Geist 100-prozentig anwesend zu sein. Das braucht Training und Selbstkontrolle, denn unser Geist ist crazy, er schweift dauernd ab. Wenn man ihn aber dazu bringt, nicht in der Vergangenheit, nicht in der Zukunft, sondern genau hier und jetzt zu sein, wird alles möglich. [...]

³⁴ Sabine Flach/Daniel Margulies/Jan Söffner (Hg.): *Introduction*. In: dies.: *Habitus in Habitat I* (Anm. 9), S. 7–22, hier S. 10.

Wenn man aber seine eigene Energie verstanden hat, braucht man nichts mehr. [...] Das Schwierigste ist, nichts zu machen. Das bewegt alles.³⁵

3 Schluss

»Beginning and ending is not really exciting. Moving is in every direction«³⁶, beschreibt Gertrude Stein in der zweiten *Lecture der Narrations* die nicht-lineare Struktur, also die *nicht rein zeitlich* zu erfassende Bewegung der Narration, die einem Kunstwerk zugrunde liegt. Und Maurice Merleau-Ponty beschreibt in seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung*, dass es für die Prozesshaftigkeit der Bewegung typisch ist, dass ich um das ›Bewegliche‹ dieser Bewegung wissen kann. Dieser Zustand kennzeichnet, dass man in diesem ist. Merleau-Ponty verdeutlicht dies an einem fliegenden Stein. So ist ein geworfener Stein nicht ein identischer, dem die Bewegung als ein Äußerliches (als eine Qualität) hinzugefügt wird, sondern der fliegende Stein ist die Bewegung selbst. Nimmt man diese phänomenologische Überlegung Merleau-Pontys für eine Analyse der Künste auf, für die das Bewegungsmotiv konstitutiv ist, dann bedeutet dies – entsprechend meiner Ausführungen –, dass der Charakter der Bewegung in einem Zusammenspiel aus Körper und Raum zu suchen ist, dem die ›presentness‹ eigen ist. Und das Bewegliche der Bewegung ist dann das Kunstwerk, welches genau in der Oszillation zwischen Form-Präsenz und Ereignis-Präsenz zu finden ist. Oder, wie es Oskar Schlemmer anlässlich seines *Triadischen Balletts*, das er ab 1919 als ›Ausdehnung‹ aus den Bedingungen der Malerei und der Plastik heraus verstand und entsprechend entwickelte und mit dem er die Formungs-Bedingungen von Körper und Bewegung im Raum erforschte, im Jahr 1925 in seinem Tagebuch notierte: »Ich bin zu modern, um Bilder zu malen«³⁷.

³⁵ Almuth Spiegler: *Marina Abramović: »Unser Geist ist crazy«*. In: *Die Presse*, Oktober 2012, o.S., <https://www.diepresse.com/1305986/marina-abramovic-bdquounser-geist-ist-crazyldquo>, (letzter Zugriff am 15.07.2020).

³⁶ Gertrude Stein: *Narration: Four Lectures*. Chicago 2010, S. 19.

³⁷ Oskar Schlemmer: *Tagebuch 13.07.1925*. Zitiert nach Oskar Schlemmer: *Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften*, hg. v. Andreas Hüneke. Leipzig 1989, S. 142.

Szenarien des Entwerfens. Bewegung und Affizierung bei William Forsythe und Meg Stuart

The contribution aims to look at the figure of the scenario as a format directed toward the future, which introduces into the choreographic process the potential agencies of singular materials and media, procedures and practices. On the one hand, the scenario connects to the context of its emergence and on the other, it emphasizes the unpredictable which occurs within the relationality of singular agencies and their assemblages. The various practices of scenography open up the spatial dimension of choreographic assignments and their negotiation within the occurring arrangements. To examine these different ideas and link them to each other, the essay looks at William Forsythe's *Human Writes* and explores the concept of his choreographic objects as a mode of expanded choreography, as well Meg Stuart's *sketches / notebook* as an interdisciplinary ritual.

Im Begriff von Choreographie angelegt ist die Spannung zwischen Choreographie als Aufschreibesystem von Tanz und Körperbewegung einerseits und Choreographie als Prozess und gestaltende Komposition von Tänzen andererseits – oder weiter gefasst Choreographie als Regelsystem für die Organisation von (Körper-)Bewegung in Raum und Zeit.¹

Diese Definition von Choreographie betrifft einen der wesentlichen Aspekte, nämlich die aus diesem Verständnis entstehende Hierarchisierung zwischen einem geistigen Konzept oder einer Idee und ihrer nachgeordneten Interpretation, wie sie etwa auch in der Kunstgeschichte mit *concetto* und *disegno* gedacht wird. Etymologisch abgeleitet vom gr. *choros* – dem Tanzplatz oder Rundtanz – und *graphein* – zeichnen, schreiben, kritzeln – fasst Choreographie die Übertragungen von Bewegung zwischen Aufzeichnung zur Bewahrung oder Präskription und ihren möglichen Interpretationen. Die Schriftbildlichkeit von Notationen ist jedoch nicht bindend: Insbesondere die Scoring-Praktiken, wie sie seit den 1960er Jahren künsteübergreifend verwendet wurden,² veränderten die Modi der Komposition fundamental: Wenn alles ein *score* (im Sinne einer Partitur) sein konnte, erweiterte dies auch das Verständnis von Tanz ganz wesentlich. Auch Alltagsbewegungen oder minimale, nicht technisch virtuose Bewegung oder die Bewegung nicht-menschlicher Akteure konnten somit als Tanz gelten. Dieser

¹ Gabriele Brandstetter: »Choreographie«. In: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theaterwissenschaft*. Stuttgart 1995, S. 52–55, hier S. 52.

² Einen guten Überblick hierzu liefert die Studie von Liz Kotz: *Words to be looked at. Language in 1960s Art*. Cambridge 2010.

erweiterte Begriff von Choreographie und Tanz ist es auch, der aktuell vielen Arbeiten des zeitgenössischen Tanzes zugrunde liegt.

Ich möchte im Folgenden die Idee des *Scores* mit dem Begriff des Szenarios zusammendenken. Am Beispiel von William Forsythes *choreographic objects* und *Human Writes* sowie Meg Stuarts *sketches/notebook* sollen alternative Modi choreografischen Entwerfens untersucht werden: das Szenario als in die Zukunft gerichtete, generische Form, welche die Potentialität der einzelnen Materialitäten, Medien und Verfahren in den Mittelpunkt stellt und damit ein Entwerfen des Unvorhersehbaren in gegenseitiger Abhängigkeit verschiedener Parameter und Akteure denkt. Das Szeno-Graphische ist dabei stets auf die Erfahrung des Raumes bezogen, der durch die Bewegung der einzelnen *agencies* erst entsteht. Dementsprechend sollen nicht nur Aspekte des *graphiein*, sondern ebenso das Potential des *choros* als Ort des Gemeinschaftlichen betrachtet werden, der Anlass bietet zu An- und Umordnungen bestehender Gefüge. In diesen werden nun Modi der Affizierung als Verlinkungen zwischen Körpern und Medien zum Motor und Gegenstand der Verhandlung. Am Beispiel von Meg Stuarts *sketches/notebook* soll die spezifische Aufteilung von Räumlichkeit, Erfahrungen und Intimität als ein offenes Feld kollaborativer und interdisziplinärer Rituale diskutiert werden.

1 Szenarien und Szeno-graphien

Doch zunächst zu einem auf den ersten Blick vielleicht artfremden Kontext: Das Szenario wurde in den 1960er Jahren von Architektinnen und Architekten sowie Designerinnen und Designer vermehrt in die Entwurfspraktiken integriert, nicht nur um Alltagsphänomene und Kontexte und deren sich verändernde Darstellungsformen in den Entwurf mit einzubeziehen, sondern auch um mit autoritären Autorschaftsmodellen zu brechen.³ Architekten wie Buckminster Fuller, Cedric Price, aber auch Kollektive wie Archizoom oder Superstudio arbeiteten mit der Einbeziehung von Werbung und Pop-Art ähnlichen Gestaltungen, sie entwickelten Comic-Strip-artige Narrative, die die Zeitlichkeit eines Entwurfs auf andere Art und Weise als die klassischen Darstellungsmedien wie Perspektive, Schnitt, Plan oder Axonometrie ermöglichen konnten.⁴ So demonstrieren die Entwürfe von Rem Koolhaas, der vorher Filmdrehbücher entwickelte, eine utopische oder dystopische Narrativik, Bernard Tschumis *Manhattan Transcripts* orientieren sich am Film noir *The Naked City* von Jules Dassin und der zugrundeliegenden Mordgeschichte, in der die Architektur Manhattans zum Hauptakteur wird.⁵ Die Formen, in denen diese alternativen Ideen mediatisiert präsentiert werden, reichen von be-

³ Vgl. dazu ebenfalls Kotz: *Words to be looked at* (Anm. 2).

⁴ Vgl. dazu z.B. Lara Schrijver: *Radical Games. Popping up the Bubble of the 1960s Architecture*. Rotterdam 2009.

⁵ Kirsten Maar: *Entwürfe und Gefüge. William Forsythes choreographische Arbeiten in ihren architektonischen Konstellationen*. Bielefeld 2019, Kap. 4.4, S. 232–245.

arbeiteten Stadtplänen über Filmstrips, Collagen bis hin zu Diagrammen; sie sind entgegen der (vermeintlichen) Neutralität der klassischen Medien oftmals emotional aufgeladen und entfalten nicht nur Pläne (die zumeist nie umgesetzt wurden), sondern einen ganzen Meta-Diskurs zu aktuellen Fragen von Architektur und Stadtplanung.

Das Szenario ist sowohl durch zeitliche wie auch speziell durch räumliche Aspekte gekennzeichnet. Es entwirft etwas, das aufgrund der in ihm angelegten Möglichkeit (ähnlich wie in einem *score*) sich entfalten wird, und in dieser Möglichkeit sind wiederum zahlreiche potentielle Varianten enthalten. Der performative Zuschnitt des Szenarios auf eine zukünftige Handlung, die Ausrichtung auf eine offene Zukunft ist es, was gegenüber den traditionellen Entwurfsmedien weniger rigide Interpretation garantiert und sein utopisches Potential ausmacht.

Nebst dieser zeitlichen Dimension ist aber auch die Verräumlichung von Bedeutung und insofern soll das Szenario im Zusammenhang zum Szeno-Graphischen gedacht werden. Wie lässt sich Raum-Produktion als eine Veranschaulichung von Zukunft beschreiben? Ganz wesentlich für ein solches Entwurfsdenken ist die Relationalität und Dynamik der zu beschreibenden und zu verknüpfenden Ereignisse: »Die ereignishafte Dimension sieht sich gerade in der Struktur des zur Architektur gehörenden Dispositivs miteinbegriffen: als Sequenz, offene Serialität, Narrativik, Kinematik, Dramaturgie und Choreographie.«⁶

Szenographie als Raum-Inszenierung und Raum-Produktion entfaltet sich längst nicht mehr lediglich im Bühnenraum, sondern tritt in vielgestaltigen Kontexten als Interart-Phänomen auf, das seine generative Dynamik erst in diesen Entgrenzungen zwischen den Künsten sowie zwischen Kunst und Alltag entfaltet.⁷ Im Folgenden möchte ich daher Szenographie nicht nur als die Kunst des Bühnenbilds, sondern darüber hinaus in ihren entgrenzenden Formen als Entwurf, der choreografisches und architektonisches Denken verbindet,⁸ betrachten, als Dispositiv, das je spezifische Praktiken und Medien verbindet. Nicht umsonst sind die beiden hier zu betrachtenden Künstlerinnen und Künstler immer wieder durch ihre produktive Zusammenarbeit mit bildenden Künstlerinnen und Künstlern, Musikerinnen und Musikern sowie Architektinnen und Architekten in den Fokus gerückt. Ihre Arbeiten sind über eine jahrelange Kontinuität gewachsen und verbinden verschiedene Kunstformen miteinander, setzen sich darüber hinaus aber stets auch mit dem Außen ihrer eigenen Kunst auseinander. Sie amalgamieren die verschiede-

⁶ Jacques Derrida: »*Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur*«. In: Wolfgang Welsch (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim 1988, S. 215–232, hier S. 116–117.

⁷ <https://www.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/forschung/szenographie/index.html> (letzter Zugriff am 01.10.2020).

⁸ Birgit Wiens: »*Szenographie und ästhetische Produktivität in den Künsten der Gegenwart*«, unter: <https://www.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/forschung/szenographie/index.html> (letzter Zugriff am 01.10.2020).

denen Dispositive jenseits des Theaterraumes zwischen Ausstellungsraum und öffentlichem Raum und ihren jeweiligen Architekturen.

Szeno-graphie ist zudem zu betrachten als Aufteilung des Raumes: *Scenae* als Dispositiv, das Theater und *theoria* verbindet, als Zeigen und Schauen, das bestimmte Sichtbarkeiten generiert und bestimmte Wahrnehmungen ermöglicht – bzw. andere verunmöglicht.⁹ Kommen wir an dieser Stelle zurück zur Notation bzw. zur Partitur oder dem offeneren *Score*, und reflektieren wir dieses mit der französischen Begriffsreihe von *partition* (*Partitur*) – *partage* (*Aufteilung*) – *part* – *participation*,¹⁰ so erschließt sich die Beziehung zwischen der Partitur, die einen Raum zunächst auf dem Papier aufteilt und der daraus resultierenden Anordnung. Als Präskript oder Vorschrift schafft diese *partition* eine bestimmte *partage* in einem realen Raum, eine Anordnung und ihre möglichen Um-Ordnungen; zugleich ist im Begriff aber auch das *being part of something*, also die Teilhabe oder Partizipation eingeschlossen. Mittels der gemeinsam geschaffenen Aufteilung wird der Zugang zu bestimmten Wahrnehmungen und Erfahrungen ermöglicht, anderes bleibt im Raum des Potentiellen. So wird eine spezifische Architektur der *Verteilung* und *Teilhabe* konstituiert, die sich allerdings oftmals nicht in notationeller, graphischer Form, sondern in den dynamischen Konstellationen einzelner Gegenstände im Verhältnis zu ihrer Umgebung manifestiert.

Insbesondere geben diese Perspektiven Aufschluss über choreografische Arbeiten, die nicht länger allein den klassischen Bühnenraum nutzen und mit einem erweiterten Begriff von Choreographie arbeiten, der die Frage der Anordnung von Körpern in Raum und Zeit nicht mehr allein an die Tänzerinnen- und Tänzerkörper bindet, sondern andere, nicht-menschliche Akteure miteinbezieht. Im Folgenden sollen daher Aspekte von William Forsythes *choreographic objects*, seine choreografischen Installationen, diskutiert werden. Zunächst aber soll eine weitere choreografische Arbeit – *Human Writes*, anhand derer das Verhältnis von *graphie* als Performanz des Schreibens und als Vorschrift deutlich wird – behandelt werden.

2 Forsythes Schreibszenarien

Vier lange Reihen von einzelnen Tischen sind in der großen Halle aufgestellt, auf diesen Tischen sind weiße Papiere aufgespannt, auf denen in dünner Bleistiftschrift derjenige Text steht, der auch an den Wänden zu lesen ist. Es handelt sich um die *Allgemeine Erklärung der Menschenrechte*.

Die Tänzerinnen und Tänzer folgen der Anordnung (dem *task*), den dünn vorgeschriebenen Text nachzuzeichnen, ihm jenseits der bislang dünnen Vor-Schrift

⁹ Samuel Weber: *Theatricality as Medium*, New York 2004.

¹⁰ Vgl. Petra Sabisch: »A little inventory of scores«. In: *maska* XX, Herbst/Winter 2005, *open work*, S. 30–35.

Performanz zu verleihen. Dazu stehen ihnen Kohlestücke und Bleistifte zur Verfügung. Das Schreiben muss jedoch, so der *Score*, mit einer Behinderung einhergehen, kein Buchstabe darf direkt entstehen, dazu werden später Seile eingeführt, mit denen das Schreibwerkzeug am Körper befestigt, oder der Körper in bestimmter Art und Weise gefesselt und damit seine Bewegungsfreiheit eingeschränkt wird.

Die Versuche, den Text mit anderen Körperteilen, spiegelverkehrt und gleichzeitig mit rechts und links zu zeichnen, gehen in komplexer werdende Anordnungen über, nach Übersetzungen oder Anweisungen von Dritten, unter dem Tisch liegend usw. Während sich die Zuschauerinnen und Zuschauer zwischen den Tischen und den Tänzerinnen und Tänzern hindurchbewegen, ja durch sie ›choreographiert werden‹, kann jede Begegnung zu einem Akt der (Selbst-)Verpflichtung werden. Die Aufforderungen, den Tänzerinnen und Tänzern bei ihrem Unterfangen zu helfen, fordern eine Positionierung heraus und bestimmen damit auch den je individuell wählbaren Grad an Partizipation.

So wird Bewegung für Bewegung dem Text ein winziges Stück hinzugefügt – »ein Punkt, ein winziges Vor und Zurück einer Linie, die jedoch mit der nächsten Bewegung wieder verwischt oder durchgestrichen wird, sodass kaum je ein Wort entzifferbar wird.«¹¹

*Human Writes*¹² fokussiert den Text der *Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte* als einen steten Prozess des Umschreibens. Das Nachschreiben – und übertragenermaßen der alltägliche performative Nachvollzug – der Gesetzestexte geht einher mit einer durch den *Score* gegebenen Behinderung; die Instruktion, dass kein Buchstabe direkt geschrieben werden darf, verändert den Prozess des Schreibens fundamental: es wird daraus ein ungelenkes Kritzeln und Zeichnen, das an der Grenze des Scheiterns operiert. Die Akte der Übertragung forcieren das Verfehlen der Schrift; das Zittern der Buchstaben auf dem Papier erfüllt sich nur im gemeinsamen Schreiben, bzw. in der Aushandlung jenes Prozesses. Und wenn die Regeln, die sich durch den *Score* und die Konstellation der Gegenstände, der Tische, Zeichenutensilien sowie der Performerinnen und Performer und des involvierten Publikums bestimmen, zu komplex werden, ist dieser Prozess auch immer wieder zum Scheitern verurteilt.

Choreographie als das ›Schreiben des Raumes‹ als ein Produkt graphischer Operationen, als *Topo-graphie* verweist auf ein Gemacht-Sein des Raumes, auf sein Entstehen aus der Anordnung der bewegten Körper, die ihre Spuren hinterlassen. Doch mittels dieser topographischen Techniken sind zwar die Dimensionalität sowie auch die Dynamisierung des Raumes erfassbar, die kinästhetische Dimension lässt sich jedoch nicht hinreichend beschreiben. Dies kennzeichnet auch viele Notationen, wie z.B. die Labanotation. Ihr Anspruch eine

¹¹ Maar: *Entwürfe und Gefüge* (Anm. 5), S. 247.

¹² Uraufführung am 23.10.2005 im Schauspielhaus Zürich.

größtmögliche Genauigkeit und identische Wiederaufführbarkeit zu garantieren,¹³ lässt sie in Bezug auf das, was ›zwischen‹ den Zeichen (ent-)steht, blind werden.

Nun geht es in *Human Writes* nicht nur um die Vorschrift des Gesetzestextes, es wird darüber hinaus zugleich auch der Akt des Schreibens, Kritzelns, Zeichnens in seiner Performanz selbst in den Mittelpunkt gerückt. Beziehungen zwischen dem eigenen Körperempfinden und der sie mit-konstituierenden Räumlichkeit aber lassen sich eher über relationale Begriffe und von daher über ein Verständnis von Topologie, die als diagrammatische Beschreibung Lagebeziehungen beschreibt, erfassen. Als Theorie der Strukturen und Verhältnisse eröffnet sie alternative Modi der Notation, die eher auf eine Räumlichkeit verweist, die sich in Überlagerungen, Differenzen und Transformationsprozessen zwischen verschiedenen räumlichen Ordnungen erst entfaltet.

Das *graphie* – das Kritzeln, Zeichnen, das Ent-Werfen – ist hier als eine stets im Werden begriffene Neu-Konfiguration einzelner *agencies* zu verstehen. Im Zusammenwirken von Körpertechnik, der Anordnung der *choreographic objects*, der Involvierung und Affizierung des Publikums, gepaart mit einer spezifischen Art und Weise der Bewegungsgenerierung durch Techniken, wie die Verknüpfungen der Seile und den in den Proben erworbenen Körpertechniken.

Forsythes *choreographic objects* stehen vor allem für eine Erweiterung des Begriffs Choreographie – abweichend von der bloßen Übertragung auf den bewegten Tänzerinnen- und Tänzerkörper,¹⁴ – auf ein Verständnis, das alle Materialien als handlungswirksam mit einbezieht. Dies wird mit Choreographie als einer Praxis der Übertragung von Verfahren beschreibbar, die nicht auf ein körperliches Geschehen reduzierbar, sondern Partitur für vielfältige Prozesse ist, die Körper, Objekte und Zuschauerinnen und Zuschauer als unterschiedliche *agencies* im Raum organisiert.

Zudem ist aber das Potential von Choreographie vom griechischen *choros* abgeleitet und kann damit auch als Kulturtechnik der Versammlung beschrieben werden. Diese Versammlung benötigt zunächst eine Ansammlung, wie es Bruno Latour beschreibt:¹⁵ *To assemble*, sich um etwas herum, um eine Sach(-lage), um einen Gegenstand – hier ist es der Gesetzestext auf den Tischen – zu versammeln, darin liegt ein Potential, das mit einigen Verschiebungen auch im Begriff des *choros* aufscheint und das gemeinschaftliche Verhandeln dieses Gegenstands, nämlich des Gesetzestextes, impliziert.

¹³ Vgl. dazu auch Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst*. Kap. 4, »Notation«. Frankfurt a.M. 1991.

¹⁴ William Forsythe, »Choreographische Objekte«. In: *Suspense*, hg. v. der Ursula Blickle Stiftung/Markus Weisbeck. Zürich 2008, S. 8–11.

¹⁵ Bruno Latour: *Von der Realpolitik zur Dingpolitik oder Wie man Dinge öffentlich macht*, Berlin 2005, S. 210–13, 9 und 33. Ludger Schwarte wiederum beschreibt in seiner *Philosophie der Architektur*, wie groß angelegte Plätze in der Geschichte dazu beitragen aus Ansammlungen politische Versammlungen entstehen zu lassen, siehe Ludger Schwarte: *Philosophie der Architektur*. München 2009.

Hinzu kommt jedoch die affektive Ebene, die an Intensität und Virtualität gebunden ist. Während einzelnen Emotionen zumeist narrativ und an Inhalte bzw. an Sprache gebunden sind, greift der Affekt auf indirekter Ebene. Affekte durchdringen den Körper und verbinden ihn mit anderen. Beide, Emotion und Affekt, verstärken und synchronisieren sich. Bewegen und bewegt werden, berühren und berührt werden, sind dabei konstitutive Parameter.¹⁶ Sie können mit Erin Manning als Faktoren einer Co-composition verstanden werden und sind damit auf der relationalen Ebene des »Always more than one« zu verorten.¹⁷ Stets operieren sie aus einer Position des »inmitten« oder »dazwischen«, insofern kann man sie auch als Medien beschreiben – die jedoch im Modus der Störung operieren.

Zwar sind es der Körper und seine Unverfügbarkeit, die dem Gesetz zugrunde liegen, doch in *Human Writes* markieren sie die prekäre Differenz zwischen dem Individuellen und dem Allgemeinen.¹⁸ Das nicht Kodifizierbare, das der Regulierung entgeht, erfährt das Publikum nicht in Distanz zum Bühnenraum, sondern in der unbestimmbaren Lage des Involviert-Seins.

Das »permanente Entgleiten des Subjekts«¹⁹, die Aufgabe von Kontrolle, wie man sie in Meg Stuarts frühen Stücken, etwa in *NO-Longer Readymade* in den langen Sequenzen, in denen Benoît Lachambre seinen Kopf über einen für die Betrachterinnen und Betrachter fast unerträglich langen Zeitraum heftig schüttelt, lässt eine andere Form von Affizierung entstehen, die jenseits einer an Sprachlichkeit gebundenen Narrativik oder an konkrete Inhalte gebundenen Emotion operiert. Während die Emotion an das Subjekt gebunden ist, aus dem Inneren entsteht, trifft der Affekt den Körper von außen. Die Indirektheit, mit der die Betrachtenden hier affiziert werden, ereignet sich auf der Ebene der »vermögenden Körper«²⁰. Im Sinne Spinozas liegt deren Potential auch darin, sich von der eingangs beschriebenen Hierarchisierung zwischen Geistigem und Körperlichem zu befreien.²¹

Ein Affekt ist, sofern er auf den Geist bezogen wird, eine Idee, durch welche der Geist eine größere oder geringere Existenzkraft als vorher von seinem Körper bejaht. Wenn also der Geist von irgendeinem Affekt bestürmt wird, wird zugleich der

¹⁶ Gerko Egert: *Berührungen. Bewegung, Relation und Affekt im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld 2016.

¹⁷ Erin Manning: *Always more than One. Individuation's Dance*. Durham/London 2013, S. 33.

¹⁸ Gerald Siegmund: *Recht als Distanz: Choreographie und Gesetz in William Forsythes Human Writes*. In: *Forum Neues Theater*. Bd. 22/1 (2007), S. 75–93, hier S. 78–79.

¹⁹ Ders: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier le Roy, Meg Stuart. Bielefeld 2006, S. 411.

²⁰ Stefan Apostolou-Hölscher: *Vermögende Körper. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik und Biopolitik*. Bielefeld 2015.

²¹ Baruch de Spinoza: *Ethik. Von dem Ursprung und der Natur der Affekte, Werke Bd. I*. Hamburg 2006, Kap. 4 Über die menschliche Unfreiheit, oder die Macht der Affekte, S. 254–351.

Körper von einer Erregung ergriffen, durch welche sein Tätigkeitsvermögen vermehrt oder vermindert wird.²²

Aufgrund der monistischen Lehre, dass Geist und Materie keine gegensätzlichen Substanzen seien, ist Spinozas Vorstellung dessen, was ein Körper vermag, durch seine Relationen bestimmt. Hierauf beziehen sich auch Deleuze/Guattari mit der Idee des Empfindungsblocks als einer Verflechtung von Perzept und Affekt.

Die Perzepte sind keine Perzeptionen mehr, sie sind unabhängig vom Zustand derer, die sie empfinden, die Affekte sind keine Gefühle oder Affektionen mehr, sie übersteigen die Kräfte derjenigen, die durch sie hindurchgehen.²³

3 Meg Stuart: Inside the Magic Cave

»meeting – radiance – collective – convergence – magic cave« – das sind die ersten Worte, mit denen die beteiligten Künstlerinnen und Künstler²⁴ die choreografische Arbeit *sketches/notebook* beschreiben.

Delirious, vulnerable bodies running, stumbling, sliding from ramps, crashing into each other in full flight; ravishing glittery costumes shining with pinkish blue light reflected from a disco ball, whirling dancers in states of trance and abandon, traces of patterns emerging and dissolving. [...] A series of rough sketches and intimate investigations, *Sketches/Notebook* is a multisensory attack, distilling harmony out of chaos, grace out of roughness, moments of intensity out of daily rituals and gestures. [...] It is about exploring the outer edges of movement, where bodies age, fail and surrender, where individual space disintegrate and bleed into each other, where physical memories are exposed like open wounds.²⁵

Sketches/notebook ist der Titel einer Arbeit von Meg Stuart und *Damaged Goods* aus dem Jahr 2013. Was sie von anderen Aufführung unterscheidet ist nicht so sehr der improvisatorische Charakter, sondern die Tatsache, dass auch die sonst ›unsichtbaren‹ Figuren einer Produktion wie die Kostümbildnerin Claudia Hill, der Set-Designer Vladimir Miller, der Musiker Brendan Dougherty und der Licht-Designer Mikko Hynninen zu Performerinnen und Performer auf der Bühne wer-

²² Ebd. S. 265.

²³ Gilles Deleuze Felix Guattari: *was ist Philosophie?*, Kap. 7. Perzept, Affekt, Begriff, S. 191–237, hier S. 191.

²⁴ Jorge de Hoyos, Antonija Livingstone, Leyla Postalcioglu, Maria F. Scaroni, Julian Weber, Brendan Dougherty, Vladimir Miller, Claudia Hill, Mikko Hynninen in: Meg Stuart/*Damaged Goods: Sketches/notebook* unter: <http://www.damagedgoods.be/en/sketches-notebook> (letzter Zugriff am 01.10.2020).

²⁵ In: *Meg Stuart: Make the first move*, ed. by Göksu Kunak, Berlin: Mono.Kultur #41. Summer 2016, S. 2.

den, dass darüber der gesamte Prozess von Probe und Aufführung, von vor und hinter der Bühne ineinander übergeht.

Der Bühnenraum des HAU 3 ist geöffnet, das Publikum kann sich an allen Seiten des Raumes platzieren, eine große Rampe, auf der sich die Tänzerinnen und Tänzer immer wieder hinabgleiten lassen, bestimmt den Raum, auf der anderen Bühnenseite gibt es einen Ort, an dem Claudia Hill gut sichtbar wie auf einem Catwalk die Performerinnen und Performer immer wieder neu bekleidet, dazwischen experimentiert jemand mit farbigen Folien und deren Lichtspielen an der Wand. Zwischen diesem bunten Treiben wandert der Blick der Zuschauerinnen und Zuschauer, ohne sich zunächst zu fokussieren, trotzdem sind es immer wieder bestimmte *Scores*, die entweder durch die Gruppe, oder einzelne Protagonisten getragen werden. Die Entwicklung der *sketches*, der Zeichnungen, der Entwürfe selbst wurde so arrangiert, dass schließlich keine zerstreuten Fragmente erscheinen, sondern das Ganze einen kohärenten Zusammenhalt bildet.

Meg Stuart beschreibt, dass sie *sketches/notebook* zunächst einfach als Arbeitstitel einer noch im Entstehen begriffenen choreografischen Arbeit sah, doch nach und nach wurde das Prinzip der *sketches* – als Entwurfszeichnungen – und das des Sammelns in einem Notebook zum tragenden Gedanken einer un abgeschlossenen offenen Form. *sketches/notebook* wird so zu einem großen Spielplatz, zu einem Experimentierfeld, oder, wie Miller es immer wieder betont, zu einem öffentlichen Raum, in den das Publikum eingeladen ist. Momente von Intimität wechseln sich ab mit raren Momenten, in denen auch das Publikum zu kleineren Interaktionen eingeladen wird.

Insbesondere eine Szene ruft das Bild des *Magic Cave* hervor: die Tänzerinnen und Tänzer bilden am Boden und übereinander einen kleinen *Huddle*²⁶, einen kleinen Haufen von Körpern oder eine Höhle – den »magic cave« – mit dem Rücken nach außen, zum Publikum gewandt, während Claudia Hill und Vladimir Miller nach und nach immer mehr unterschiedliche Materialien, Kostüme, Folien, Seile, Objekte in die zwischen den einzelnen Körperteilen entstehenden Zwischenräume stecken. Nach einer Weile beginnt dieser Haufen sich zu bewegen und sich zu drehen, bis er schließlich auseinanderbricht, als ob eine plötzlich freigesetzte Energie explodierte. Hierbei werden die Grenzen zwischen menschlichen Körpern, Bewegungsmaterial und anderen Materialien aufgelöst. Materialien werden je unterschiedlich genutzt und entfremdet, Differenzen zwischen verschiedenen Materialien gesprengt, was daraus entsteht, ist letztlich eine Assemblage von unterschiedlichen Handlungsträgern. Nicht mehr nur menschliche Akteure bringen die »Handlung« auf der Bühne voran, sondern es entsteht, ähnlich wie in der Assemblage in der Bildenden Kunst, ein Geflecht unterschiedlicher Materialien, die sich gegenseitig affizieren.

²⁶ Interessant ist diese Bezeichnung vielleicht auch in Bezug auf den gleichnamigen Titel eines *Scores* von Simone Forti, der 1962 erstmals aufgeführt wurde. Die Bezeichnung kommt aus einer Formation des amerikanischen Baseballs.

Dass diese Arbeitsweise auf einem hohen Maß an Vertrauen in den oder die andere/n beruht, liegt auf der Hand. Die Erfahrung solcher Intimität überträgt sich aber auch auf das Publikum: »The audience is participating by their presence, they engage by their presence, and they are at several occasions also invited to participate actively, instead this is no participatory event.«²⁷

»The desire to merge«²⁸ entspringt nicht etwa einer diffusen Gruppenerfahrung, sondern ist wie im Folgenden zu zeigen ist, Ergebnis eines langjährig erprobten Trainings, das den differenzierten Umgang mit Emotionen fokussiert. »This work is extremely social«,²⁹ so sagt es Maia Francesca Scaroni. Als eine utopische Arbeit, die einen Zustand produziert, von dem man wünschen würde, er würde nie aufhören, der uns in eine Vision des Zusammenseins eines kollektiven Traums bringt, beschreibt es Meg Stuart im Interview.³⁰ Das Rituelle, das dem Ereignis eigen ist, entsteht aus dem transformatorischen Moment, welches sich aus den Modi der Affizierung ergibt.

Doch wie gelangen die Tänzerinnen und Tänzer in diese Zustände? Die *Exercises* von Meg Stuart³¹, die sie im Training vorschlägt, zielen darauf die Teilnehmenden in einen bestimmten Zustand zu versetzen: Eines von ihnen – »Travelling through shifting worlds« – beginnt wie folgt:

As you move through space, you travel through shifting worlds. You move from one imaginary space to another. From the theatrical to the abstract, the animistic to the mechanical, the mundane to the supernatural [...] You are a blank sheet of paper.³²

Innerhalb der *Exercises* werden verschiedene Vorstellungen einer möglichen Reise durch ein persönliches Imaginäres exploriert. Diese Vorstellung des »leeren Blattes« korrespondiert mit der Vorstellung, die Tänzerinnen und Tänzer wären »containers«, sie könnten sich mittels ihrer Imagination zwar nicht frei machen von persönlichen Erinnerungen und Emotionen, jedoch diese vielmehr nutzen um sie je wieder neu zu betrachten und Unbekanntes zu erforschen.

Ein anderes *Exercise* – »Change« –, das im Probenprozess immer wieder genutzt wird und an dem mindestens zwei Personen teilnehmen, ist »one who is changing physical and emotional states and one who witnesses«.³³ Bei jedem einggerufenen »change« wird der Zustand, in dem sich die ausführende Person gerade befindet, gewechselt. Dieses Hinabtauchen in extreme Situationen und die

²⁷ Stuart/Damaged Goods: *sketches/notebooks* (Anm. 24), o.S.

²⁸ Ebd.

²⁹ Maria Francesca Scaroni, ebd.

³⁰ Ebd.

³¹ Die *Exercises* sind in dem Band *Damaged Goods / Meg Stuart Are we here yet?* veröffentlicht, hg. v. Jeroen Peeters. Brüssel 2010, S. 154–165.

³² Ebd., S. 161.

³³ Ebd., S. 157.

Begegnung mit Erinnerungen ist angelehnt an Verfahren des automatischen Schreibens, sie zielen jedoch nicht auf eine vermeintliche »Authentizität«, vielmehr sind es gerade bestimmte Formen des *Fake* oder *Faking*, die Meg Stuart interessieren. Sie sagt »I often have dancers explore physical memories or fiction. But I never want the dancers to represent a single emotion – to be angry, happy, or whatever, I work with a range of emotions and I break them down.«³⁴

Diese Unbestimmtheit von Emotionen bzw. ihre Mischung verleiht ihnen die Kraft eines Affekts, der sich auf der Ebene des Körperlichen, oft in extremen Bewegungen, wie z.B. im *Exercise* »One hour shaking« manifestieren.³⁵ Megs Stuarts Arbeiten beruhen auf einer Art und Weise energetische Zustände herzustellen, die jedoch nicht einfach nur über die Erinnerung getriggert werden, sondern oft über den Körper erst hergestellt werden. »Emotional body parts«³⁶ durchzieht die einzelnen Körperteile mit bestimmten emotionalen Zuständen: »Cruel legs, anxious hips, lazy belly, melancholic chin, desperate knees« sind nur einzelnen Beispiele. »The body is not yours«³⁷ – diese Annahme wird sehr schnell deutlich, auch wenn der Umgang mit jenen Praktiken natürlich ein geübter ist.

Meg Stuart beschreibt selbst, welchen Einfluss die *Contact Improvisation* auf ihre Bewegungserfahrung hatte:

Maybe that's still why I give importance to discovering traces on bodies, pulling, extending, shedding or shaping these vestiges through movement. I felt at home, when I discovered contact improvisation as a teenager. I was fascinated by the directions which were given: Surrender your weight completely to another, or Your only compass is the surface of your partner, or Move without a goal.³⁸

Die Kombinationen aus anatomischer und emotionaler Bewegung greifen bei Meg Stuart ebenso wie bei William Forsythes Tänzerinnen und Tänzer, die ebenfalls mit komplexen *Scores* und Regeln arbeiten um sich selbst und ihre Gewohnheiten zu überlisten. Gegenüber den *Scores* oder *Exercises* erfordert es spezifische Praktiken, die den Umgang mit ihnen, das freie Spiel ermöglichen, das wiederum die Ebene des Potentiellen erweitert. Je geübten die Tänzerinnen und Tänzer in diesen Praktiken sind, desto mehr können sie sich aus der Hierarchie von Choreographie und Tanz lösen. Hier kommt erneut das Szenario als in die Zukunft gerichtetes Werkzeug ins Spiel, den es geht gerade darum, das Inkommensurable des Entwurfs so weit als möglich in die Aufführung hinein zu verlängern. Nur in dieser Offenheit entsteht eine Verletzlichkeit, die uns als Publikum affiziert.

³⁴ Meg Stuart: *Make the first move* (Anm. 25), S. 5.

³⁵ *Damaged Goods / Meg Stuart* (Anm. 31), S. 165.

³⁶ Ebd., S. 156.

³⁷ Ebd., S. 157.

³⁸ Meg Stuart: *Make the first move* (Anm. 25), S. 4.

Bewegungsszenarien der Ballettreform und des Literaturballetts (1760/ 1960)¹

This article explores the transmedial process of translation of words into movements and vice versa by analysing parallels and differences between movement scenarios and literary ballets created from the 1760s and the 1960s onwards. It introduces different forms of movement scenarios that precede or accompany the creation of literary ballets or contribute to their preservation – literary texts and libretti, notations, reviews and other written descriptions of the movements of a ballet. These movement scenarios and the choreographic »texts« of ballets allow us to study the ways works of literature have been transposed into movements since the eighteenth century. The article briefly compares two ballets created in Stuttgart in 1763 and 1978 respectively, Jean-Georges Noverre's *Médée et Jason* and John Neumeier's *Lady of the Camellias*. Thus, it demonstrates that the task which eighteenth-century ballet masters set themselves for the first time – the transposition of complex literary sources into a wordless genre – was fully accomplished two hundred years later when a number of choreographers created expressive movement vocabularies that allowed them to represent and interpret the action of literary texts.

1 Bewegungsszenarien 1760: die Entstehung des Handlungsballetts auf literarischer Basis

Die Geburt des Handlungsballetts als eigenständiges Kunstwerk ist in vielen Tanzgeschichten mit einem Begriff und einem Namen verbunden: »ballet d'action« und Jean-Georges Noverre (dieser nannte es allerdings selbst »ballet en action«²). Der französische Ballettmeister, der zuweilen als »Vater des modernen Balletts«³ gepriesen wird, verdankt seine Bekanntheit vor allem seinen erstmals im Jahr 1760 veröffentlichten *Lettres sur la danse et les ballets*, in denen er sich als Erfinder des neuen Genres darstellte. Diese Selbsteinschätzung entspricht allerdings keineswegs der vollen Wahrheit: Noverre fasste in seinen *Lettres* Tendenzen in schriftliche Form, die schon seit längerer Zeit an mehreren Orten in Europa in die Theaterpraxis Einzug gehalten hatten.

¹ Teile dieses Artikels sind – in leicht abgeänderter Form – meiner 2014 in Würzburg publizierten Monographie *Literatur und Tanz. Die choreographische Adaptation literarischer Werke in Deutschland und Frankreich vom 18. Jahrhundert bis heute* entnommen.

² Vgl. Sibylle Dahms: *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*. München 2010, S. 76.

³ Vgl. Deryck Lynham: *The Chevalier Noverre. Father of Modern Ballet*. London 1950.

Im Rahmen der Ballettreform tauchte erstmals der Begriff »chorégraphe« (von griech. »choreia«: Tanz, und »graphein«: schreiben) im modernen Sinne des Wortes auf: Er bezeichnet heutzutage den Schöpfer der Schritte eines Balletts, also jemanden, der mit Bewegung »schreibt«. Zuvor wurde als »chorégraphie« noch die Kunst bezeichnet, Tanz in Schriftzeichen zu übersetzen. Im Laufe der Tanzgeschichte gab es immer wieder Versuche, die Bewegungen von Tänzern durch Zeichensysteme festzuhalten. Dies gestaltet sich als besonders schwieriges Unterfangen, da sowohl die räumliche als auch die zeitliche Dimension schriftlich fixiert werden müssen. Frühe Versuche gab es bereits im 15. Jahrhundert. Das erste umfassendere System ist die Beauchamp-Feuillet-Notation (*Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse, par caractères, figures et signes démonstratifs*, Paris 1700), die Bodenmuster der Tänze, Richtungsanweisungen und Zeichen für bestimmte Tanzschritte enthielt. Diese Art der Notation war allerdings nur bedingt geeignet, um ganze Handlungsballette niederzuschreiben. Deswegen müssen der Tanzhistoriker und die Tanzhistorikerin sich oft auf eine andere Art des Bewegungsszenarios stützen, das Ballettlibretto. Der Begriff »Bewegungsszenario« wird hier für schriftliche Beschreibungen der physischen – und zuweilen emotionalen – Bewegungen der Protagonisten in einer Ballettaufführung verwendet, die entweder später auf der Bühne umgesetzt werden (Libretti) oder die Aufführung nachträglich beschreiben (Kritiken, Berichte).

Ballettlibretti sind mehr oder weniger ausführliche »Drehbücher«, die vor der Choreografie entstehen. Prinzipiell enthalten sie nur Elemente, die auf einer Bühne sichtbar gemacht werden können. Es handelt sich also um eine Art Idealtext, der sich vollkommen in Tanz umwandeln lassen sollte und der eine Brücke zwischen dem literarischen Werk und dem Ballett bildet. In Wirklichkeit enthalten Libretti allerdings stets auch unübersetzbare Elemente, wie die folgenden Seiten zeigen werden.⁴ Dennoch fußt in Balletten, denen ein Libretto zugrunde liegt, die gesamte Strategie der tänzerischen Umwandlung der Quelle in der Konzeption des Librettos.⁵ Libretti wurden oft dem Publikum als Verständnishilfe zum Verkauf angeboten.

⁴ Vgl. z.B. Gunhild Oberzaucher-Schüller: *Die Gruppe als begleitendes Instrumentarium. Ensemblegestaltungen im Theatertanz des 19. Jahrhunderts*. In: Claudia Jeschke/Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.): *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*. Berlin 2000, S. 274–290, hier S. 277: »Oftmals ist zwischen dem Libretto und der Bühnenrealisierung, die als das eigentliche Werk anzusehen ist, wenig Bezug, denn das Bühnenwerk stellt sich nicht als buchstabengetreue Realisierung des Librettos dar, sondern als Transformierung des geschriebenen Textes in die aktuellen Bühnen- und Darstellungsmittel der Zeit.«

⁵ Vgl. z.B. Edward Nye: »Choreography« is Narrative. *The Programmes of the Eighteenth-Century Ballet d'Action*. In: *Dance Research*, 26/1 (2008), S. 42–59, hier S. 56: »programmes do not tell us much about the dance steps, but they do tell us about something which arguably is much more important, the dramaturgical construction«.

Hauptziel der Ballettreform war es, aus dem Tanz, der zuvor ein recht bedeutungsloses Divertissement innerhalb von Opern war, eine vollgültige imitative Kunstform zu machen. Ballette sollten selbständige Stücke werden, die vollständige Handlungen darstellen. Allerdings waren sich die Ballettmeister, vor allem Noverre und sein Rivale Gasparo Angiolini, nicht einig, wie dies zu erreichen sei. Angiolini zufolge sollten Ballette den Regeln klassischer Tragödien folgen; Noverre hingegen war der Meinung, das Ballett sei ein eigenständiges Genre mit eigenen Regeln. Angiolini kritisierte Noverres Gewohnheit, ausführliche Programme zu schreiben, da er der Meinung war, Ballette sollten ohne Worte verständlich sein. Noverre hingegen war stolz auf seine stilistisch ausgefeilten Programme.⁶

Der Streit, der schriftlich zwischen Noverre, Angiolini und deren Anhängern ausgetragen wurde, war die erste Auseinandersetzung zwischen Ballettmeistern, die an das öffentliche Ohr gelangte, und somit der erste Künstlerstreit des Tanzes, der allmählich zu einer Kunstform mit eigenen Regeln und eigener Poetik avancierte. Gleichzeitig verbesserte sich der Status des Ballettmeisters. Der Historiker Juan Ignacio Vallejos sieht darin das kollektive Projekt der Tanzphilosophen des 18. Jahrhunderts, die versuchten, sich einen Platz in der internationalen Gemeinschaft von Intellektuellen zu schaffen.⁷

Um ihre Kunst des Körpers zu legitimieren, wandten Ballettmeister verschiedene Strategien an. So verglich Noverre den Tanz beispielsweise mit etablierten Kunstformen wie der Dichtung und der Malerei und definierte ihn als Sprache, deren Expressivität an die des verbalen Ausdrucks durchaus heranreicht – eine Idee, die in zeitgenössischen Kritiken häufig infrage gestellt wurde. In seinen *Lettres* schrieb er:

la Danse renferme en elle tout ce qui est nécessaire au beau langage, & [...] il ne suffit pas d'en connoître l'Alphabet. Qu'un homme de génie arrange les lettres, forme & lie les mots, elle cessera d'être muette, elle parlera avec autant de force que d'énergie, & les Ballets alors partageront avec les meilleurs Pieces du théâtre la gloire de toucher, d'attendrir, de faire couler des larmes [...]. La Danse embellie par le sentiment, & conduite par le génie, recevra enfin avec les éloges & les applaudissements que toute l'Europe accorde à la Poésie & à la Peinture, les récompenses glorieuses dont on les honore.⁸

⁶ Zur Auseinandersetzung zwischen Noverre und Angiolini siehe u.a. Gasparo Angiolini: *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi*. Mailand 1773 und Jean-Georges Noverre: *Introduction au ballet des Horaces ou Petite réponse aux grandes lettres du Sig. Angiolini*. Wien 1774.

⁷ Vgl. Juan Ignacio Vallejos: *Les philosophes de la danse. Le projet du ballet pantomime dans l'Europe des Lumières (1760–1776)*. Dissertation, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Paris 2012, S. 3.

⁸ Jean Georges Noverre: *Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. Noverre, Maître des Ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Wurtemberg, & ci-*

Noverre zufolge sollte ein Ballett wie ein Theaterstück aus »Exposition«, »nœud« [Verstrickung] und »dénouement« [Auflösung]⁹ bestehen. Alle Tänze sollten zur Handlung beitragen, und das Ballett sollte keine reinen Divertissements enthalten. Ziel des Balletts war die Darstellung der Leidenschaften, durch die das Publikum wie in einer Tragödie ergriffen werden sollte.¹⁰

1.1 Jean-Georges Noverre, *Médée et Jason* (1763)

Wie gelang es Ballettmeistern wie Noverre, ihre teilweise sehr komplexen Quellen in ihre wortlose Kunst umzusetzen? Dies soll an einem Beispiel erläutert werden, Noverres Ballett *Médée et Jason*, das erstmals 1763 am Hof des Herzogs von Württemberg in Stuttgart aufgeführt wurde und zu den erfolgreichsten Werken der Ballettreform zählt.

Der Mythos um die Zauberin Medea und ihren treulosen Gatten Jason wurde seit der Antike von mehreren Dramatikern auf die Theaterbühne gebracht, unter anderem von Euripides, Seneca und Pierre Corneille. Noverre bezieht sich in seinem Werk vor allem auf Corneilles Fassung aus dem Jahr 1635, von der er die Grottenszene übernahm.¹¹ Klassische französische Tragödien scheinen auf den ersten Blick keine sehr geeigneten Vorlagen für Ballette: In ihnen kommt es weniger auf äußere Handlung an als auf subtile Emotionen, die in langen statischen Reden ausgedrückt werden. Zudem finden zahlreiche wichtige Ereignisse außerhalb der Bühne statt. Volker Klotz beschreibt in seinem Werk *Geschlossene und offene Form im Drama* die klassische französische Tragödie als Paradebeispiel der

devant des Théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, &c.. Lyon 1760, Lettre II, S. 28–29. »der Tanz hat in sich selbst alles, was für eine schöne Sprache nötig ist, & [...] es reicht nicht, ihr Alphabet zu kennen. Wenn ein Mann von Genie die Buchstaben anordnet, die Worte bildet & verbindet, dann wird er nicht mehr stumm sein, sondern mit genau soviel Kraft wie Energie sprechen, & die Ballette werden dann mit den besten Theaterstücken den Ruhm gemein haben zu berühren, Mitleid zu erregen, Tränen hervorzurufen [...]. Der Tanz, der durch das Gefühl verschönert, & durch das Genie geleitet wird, wird endlich mit dem Lob & dem Applaus, die ganz Europa der Poesie und Malerei zugesteht, die ruhmreichen Belohnungen erhalten, mit denen man diese ehrt.« [Alle Übersetzungen stammen, wenn nicht anders angegeben, von mir selbst.]

⁹ Noverre: *Lettres* (Anm. 8), Lettre II, S. 20.

¹⁰ Noverre: *Lettres* (Anm. 8), Lettre III, S. 30–31. Vgl. auch Edward Nye: *Dancing Words. Eighteenth-Century Ballet-Pantomime Wordbooks as Paratexts*. In: *Word & Image* 24/4 (2008), S. 403–412, hier S. 408: »[...] staging the passions is almost universally accepted as a key objective of the *ballet-pantomime*, the feature which distinguishes it from other forms of dance which are allegedly less expressive and more mechanical.«

¹¹ Corneilles Werk inspirierte auch mehrere Boulevard-Fassungen von *Médée et Jason*, die Noverre beeinflusst haben mögen.

geschlossenen Form, die statischer Natur ist und in der die ›Choreografie‹ der Schauspieler auf ein Minimum beschränkt ist. Klotz nennt dies eine »statuarische Konzeption der Personen«. ¹² Diese scheint sich schlecht mit dem Medium des Tanzes vereinbaren zu lassen.

Allerdings wählte Noverre absichtlich dieses Genre als Vorlage: Es ging ihm darum, das Ballett zu legitimieren, indem er es auf die Ebene der damals höchsten literarischen Gattung hob. Zudem wollte er zeigen, dass der Tanz ein ebenso geeignetes Medium zur Darstellung menschlicher Leidenschaften war wie die Tragödie. Seine Wahl des Medea-Mythos erwies sich als doppelt gelungen: Zum einen handelte es sich um ein sehr bekanntes Stück, was das Verständnis für die Zuschauer erleichterte. Zum anderen enthält Corneilles Tragödie relativ viel äußere Handlung. In ihrem Zentrum steht ein Liebeskonflikt, dessen verschiedene Pole klar durch jeweils eine Person repräsentiert werden: Medea und Kreusa, die um Jason kämpfen. Der Konflikt geht einher mit starken Affektgegensätzen, beispielweise Jasons innerem Konflikt zwischen Begierde und Pflichtgefühl sowie Medeas Konflikt zwischen Mutterliebe und rasender Eifersucht. Corneille brach in diesem Werk mit einigen Theaterkonventionen: So verstieß er durch die von ihm erfundene Grottenszene gegen die Einheit des Ortes und missachtete die Regel der *bienséance*, indem er Kreon und Kreusa auf offener Bühne sterben ließ. ¹³ Dieses Vorgehen rechtfertigte er in seinem Vorwort (»Examen«) zu *Médée* dadurch, dass das Stück sonst nicht die übliche Länge einer Tragödie erreicht hätte. ¹⁴ Corneille zeichnete ein positiveres Bild der Medea als Seneca und Euripides und entschuldigte die Darstellung grausamer Taten durch seine Absicht, wie ein Maler nach der Natur zu zeichnen. ¹⁵ Denselben Anspruch erhob später auch Noverre. Der Ballettmeister entfernte sich allerdings in seiner Darstellung der Medea von Corneille und näherte sich an Seneca an, der die Zauberin streng verurteilte. ¹⁶ So verzichtet Noverre auf die meisten Demütigungen, die Corneilles Medea aushalten muss. Seine Medea ist perfider und diabolischer als bei Corneille, während Jason, den Corneille als opportunistischen Feigling, Heuchler und Verführer darstellt, eine recht positive Figur wird. Indem er aus Medea eine

¹² Vgl. Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*. München 1969, S. 56–57.

¹³ Ebd., S. 92: »Das geschlossene Drama meidet Derb-Stoffliches ebenso wie Chaotisches, es staut die bedrängende Gegenwart lauter und heftiger Begebnisse wie Mord, Totschlag und Massenaktionen zurück.«

¹⁴ Pierre Corneille: *Médée* (1635), »Examen«. In: ders.: *Œuvres complètes. Bd 1. (1629–1643)*, hg. v. Georges Couton. Paris 1980, S. 539–540.

¹⁵ Vgl. Pierre Corneille: »*Épître de Corneille à Monsieur P.T.N.G.*«. In: ders.: *Œuvres complètes. Bd 1. (1629–1643)*, hg. v. Georges Couton. Paris 1980, S. 535–536.

¹⁶ Dies mag mit den Entstehungsbedingungen des Werkes zusammenhängen, zumal der notorisch flatterhafte Herzog von Württemberg es vielleicht nicht gern gesehen hätte, wenn Noverre die blutige Rache einer missachteten Ehefrau auch noch gerechtfertigt hätte.

Hexe und aus Jason einen Helden machte, passte Noverre die Protagonisten an Ballett-Stereotypen an, was das Verständnis der Figuren und ihrer Motivation erleichterte. Zudem eliminierte Noverre zahlreiche Personen aus der Vorlage und vereinfachte die Handlung. Andererseits fügte er auch neue Szenen ein, beispielsweise Spiele, Feiern und Tänze personifizierter Affekte und Elemente, um Gelegenheit für Tanz zu schaffen, die in Corneilles Tragödie eher spärlich gesät sind. Viele dieser Tänze könnte man, Noverres Theorien zum Trotz, als *Divertissements* bezeichnen.

Noverre versuchte also, die Handlung tanzbarer zu machen, indem er die Quelle veränderte. Allerdings enthielt sein Szenario viele Elemente, die nicht so leicht in Bewegung übersetzt werden konnten, beispielweise zu Beginn des Balletts:

Créon, qui craint les justes prétentions de Médée au trône de Corinthe, & qui voudrait l'assurer pour jamais à sa famille, croit ne pouvoir mieux faire, que d'engager Jason à s'unir à sa fille Créuse, & à se séparer de Médée. Pour cet effet il donne à ce héros les fêtes les plus brillantes, afin de procurer plus d'occasions à sa fille de le séduire par ses charmes auxquels Jason n'est déjà que trop sensible.¹⁷

Kreons abstrakte Gedanken und Entschlüsse, seine zukünftigen Absichten und die Hinweise auf vergangene Ereignisse (Jason ist Kreusa bereits begegnet und für ihre Reize empfänglich) sind sehr schwer sichtbar zu machen. Das Verständnis dieser Sätze setzt bereits die Kenntnis der Vorgeschichte, der Identität der Personen und der Beziehungen zwischen ihnen voraus. So kam es, dass einige Kritiker Noverre vorwarfen, seine ausführlichen Libretti seien notwendig für das Verständnis der Handlung.¹⁸

Die Choreografie aller Ballette dieser Zeit ist heute verloren, doch gibt eine weitere Art von Bewegungsszenario Aufschluss darüber, wie einige von ihnen getanzt wurden: Beschreibungen der Bewegungen auf der Bühne nach der Aufführung, beispielsweise durch Kritiker oder andere Publikumsmitglieder, die ihre Ein-

¹⁷ Jean-Georges Noverre: *Médée et Jason* (1763). In: ders.: *Recueil de programmes de ballets de M. Noverre, maître des ballets de la Cour impériale et royale*. Wien 1776, S. 401–414, hier S. 403–404. »Kreon, der Medeas gerechtfertigten Anspruch auf den Thron von Korinth fürchtet, & der diesen gerne für immer für seine Familie sichern will, glaubt, dass er am besten daran täte, Jason dazu zu bringen, seine Tochter Kreusa zu heiraten & sich von Medea zu trennen. Zu diesem Zweck veranstaltet er die strahlendsten Feierlichkeiten für diesen Helden, um seiner Tochter mehr Gelegenheit zu geben, ihn durch ihre Reize zu verführen, für die Jason bereits allzu empfänglich ist.«

¹⁸ Vgl. z.B. *Mercur de France*, 12.02.1780, S. 89–90. Siehe auch einen Kommentar über die Wiederaufnahme des Balletts an der Pariser Oper 1780, zit. nach Susan Leigh Foster: *Choreography and Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*. Bloomington 1996, S. 303: »les deux premières Scènes [...] ne sont intelligibles que pour ceux qui ont sous leurs yeux le programme du Ballet.« [»die ersten beiden Szenen [...] sind nur für diejenigen verständlich, die das Programm des Balletts vor ihren Augen haben.«]

drücke unter anderem in Briefen oder Tagebüchern festhalten. Noverres *Médée et Jason* wurde ausführlich von Joseph Uriot dokumentiert. Dieser war der Hofgeschichtsschreiber des Herzogs von Württemberg und selbst ein ehemaliger Schauspieler.¹⁹ Auch wenn man Uriot einen gewissen Mangel an Objektivität vorwerfen kann, da ihm offensichtlich daran gelegen war, den Ruhm des Herzogs in ganz Europa zu verbreiten,²⁰ sind seine Schriften wertvolle Informationsquellen. Uriot zufolge war Mlle Nancy als Medea nicht weniger expressiv als David Garrick, ein Schauspieler, der für sein ausdrucksstarkes Spiel berühmt war.²¹ Über Gaetan Vestris als Jason schrieb Uriot:

Toutes les Passions qui remplissent l'ame de Jason, & qui doivent l'agiter si violemment dans tout le cours de ce Ballet, ont été peintes & exprimées avec tant de force & de vérité par [...] Vestris [...], qu'il les a toutes fait passer dans le cœur des Spectateurs.²²

Es genügte also nicht, die Leidenschaften darzustellen, sondern das Publikum musste wie in der klassischen Tragödie auch emotional bewegt werden. Die Grotzenszene beschrieb Uriot folgendermaßen:

le Spectacle de ce moment fait frémir d'horreur; l'instant qui le suit & où Médée s'efforçant d'étouffer jusqu'au cri de la Nature, lève le poignard sur ses deux Fils qui tombent à ses pieds les bras levés pour lui demander la vie, forme un Groupe si épouvantable, qu'il déchire l'ame, & fait détourner les yeux qui baignés de pleurs,

¹⁹ Joseph Uriot: *Description des fêtes données à l'occasion du jour de naissance de Son Altesse, le duc régnant de Wurtemberg et Teck*, le 11 février 1763, par Mr. Uriot. Stuttgart 1763.

²⁰ Zu diesem Zweck erschien Uriots Werk in deutscher und französischer Sprache. Voltaire schrieb nach Lektüre der *Description* an Uriot: »Je n'ai jamais senti si cruellement ce que c'est-que la vieillesse & la mauvaise santé que quand elles m'empêché [sic] l'un [sic] & l'autre de me mêler dans la foule des Admirateurs, mais j'ai crû voir, en vous lisant, toutes ces choses qui tiennent du prodige.« [»Noch nie fühlte ich so grausam, was Alter & schlechte Gesundheit sind, als in dem Moment, als beide mich daran hinderten, mich unter die Menge der Bewunderer zu mischen, aber als ich Sie las, glaubte ich alle diese Dinge zu sehen, die an Wunder grenzen.«] Zit. nach Ute Christine Berger: *Die Feste des Herzogs Carl Eugen von Württemberg*. Tübingen 1997, S. 13.

²¹ Uriot: *Description* (Anm. 19), S. 39.

²² Uriot: *Description* (Anm. 19), S. 39–40. »Alle Leidenschaften, die Jasons Seele erfüllen & die ihn im Laufe dieses Balletts so heftig bewegen müssen, wurden von Vestris [...] mit solcher Kraft & Wahrheit dargestellt & ausgedrückt, dass er sie alle in die Herzen der Zuschauer übertrug.«

redoutent de voir donner la mort à ces pauvres Innocents. [...] [L]a Catastrophe offre le Spectacle le plus tragique qui puisse être présenté sur le Théâtre [...].²³

Noverre wollte das Publikum zutiefst berühren und Mitleid und Entsetzen hervorrufen, ein Ziel, für das das Ballett in seinen Augen nicht weniger geeignet war als eine Tragödie.

Die Umsetzung berühmter Quellen trug zum Verständnis der Handlung bei, zog Zuschauer an und verlieh den Balletten Würde. Andererseits barg sie auch das Risiko, dass das Publikum eine getreue Übersetzung des Werkes, von dem sie nicht selten ein genaues Bild im Kopf hatten, in Tanz erwartete. Die Programme enthielten oft Rechtfertigungen für die Abweichungen von der literarischen Quelle; so schrieb Angiolini im Vorwort zu seinem Ballett *Alzire* nach Voltaire:

Sono ben lontano dal lusingarmi che il Pubblico possa ritrovare nel [...] mio Ballo le bellezze, delle quali abbonda la Tragedia; ma se per sorte se ne ravvisasse qualche una, sarò abbastanza ricompensato dello zelo, ed instancabilità con cui mi studio di meritare la di lui approvazione [...].²⁴

Angiolini zufolge ist die Qualität seines Werkes davon abhängig, wie genau es die Tragödie ›übersetzt‹; von den medienspezifischen Verdiensten des Balletts ist nicht die Rede. Libretti enthielten oft Zitate aus den literarischen Werken und betonten dadurch den engen Bezug zwischen Ballett und Literatur.

Zudem versuchten Ballettmeister wie Noverre zuweilen, berühmte Zeilen aus Tragödien durch eine Folge von Gesten in Bewegung zu übersetzen, beispielsweise in Noverres ebenfalls Corneille-inspirierten Ballett *Les Horaces*. Johann Jakob Engel berichtete in seinen *Ideen zu einer Mimik*, Noverre habe Camilles Aufschrei gegen Rom: »Oh stürzte unter seinen eignen Mauern es doch zusammen und zerfleichte sich mit eigner Hand in seinen Eingeweiden!« in eine Pantomime übersetzt, in der die junge Frau sich mehrmals die Faust in den weit geöffneten

²³ Uriot: *Description* (Anm. 19), S. 43–44. »das Spektakel dieses Moments ließ alle vor Entsetzen erschauern; der folgende Augenblick, in dem Medea in dem Versuch, den Schrei der Natur zu ersticken, den Dolch über die Köpfe ihrer beiden Kinder erhebt, die ihr mit erhobenen Armen zu Füßen fallen und um ihr Leben bitten, bildet so eine entsetzliche Gruppierung, dass sie die Seele in Stücke reißt & den Zuschauer dazu bringt, die tränenerfüllten Augen abzuwenden, die fürchten, den Mord an diesen armen Unschuldigen mit ansehen zu müssen. [...] Die Katastrophe ist das tragischste Spektakel, das man in einem Theater darstellen kann.«

²⁴ Gasparo Angiolini: *Alzira o Gli americani* (1782), »*Avviso*«, zit. in Derra de Moroda Tanzarchiv Salzburg: *Gasparo Angiolini. TanzSchriften*, o.D., S. 414. »Ich bin weit davon entfernt, mir mit dem Gedanken schmeicheln zu wollen, dass das Publikum in [...] meinem Ballett die Schönheiten wiederfinden könnte, die in der Tragödie so reich vorhanden sind; aber sollten dennoch einige davon erkennbar sein, werde ich mich ausreichend belohnt sehen für den unermüdlichen Eifer, mit dem ich versucht habe, seinen Beifall zu verdienen [...].«

Mund rammte. Solche pantomimischen Szenen sind nur für ein Publikum, das Corneilles Verse auswendig kennt, überhaupt zuzuordnen. Allerdings ist ebendieses Publikum auch besonders streng, wenn es um die Umsetzung eines derart berühmten Klassikers geht, und einige Zuschauer reagierten mit Gelächter.²⁵

Trotz des Erfolges von Balletten wie *Médée et Jason* schien es im 18. Jahrhundert beinahe unmöglich, komplexe literarische Handlungen tänzerisch darzustellen. Der Tanz wurde damals noch nicht als ein der Sprache grundsätzlich gleichberechtigtes Ausdrucksmittel anerkannt. So schrieb das *Journal de l'Empire* noch im Jahr 1812:

the dance has not yet ventured to take the same liberties as has its sister art, music. Heroes and heroines of opera perform the saddest things in song, collapsing into grief and despair with all the pomp and circumstance of harmony, and dying as melodiously as they possibly can. This bizarre behaviour is only tolerated because music is accepted as the language of opera singers, but the dance has not yet come to terms with old age, misfortune, and sorrow [...]. So all those in despair, the old and the dying have to resort to pantomime; they are thus relieved of the need to be well turned-out and to assume correct positions, and for every good reason can dispense with turns, jumps and pirouettes. [...] The ultimate degree of perfection would be to combine pantomime and dance so well that scenes in which only gesturing is now required would become *pas d'action* [...].²⁶

Dies unterstreicht unter anderem die Schwierigkeit, in einer relativ kodifizierten und eigentlich referenzlosen Sprache wie dem Ballett Bewegungen eine konkrete Bedeutung zu geben und komplexe Geschichten durch expressiven Tanz zu erzählen.

²⁵ Johann Jakob Engel: *Ideen zu einer Mimik*. Bd. 2. Berlin 1802, S. 32–33.

²⁶ *Journal de l'Empire*, 07.05.1812, zit. nach Ivor Guest: *Ballet under Napoleon*. Alton 2002, S. 341–342. »der Tanz hat es noch nicht gewagt, sich dieselben Freiheiten herauszunehmen wie seine Schwesterkunst, die Musik. Die Helden und Heldinnen von Opern führen die traurigsten Dinge in Gesang auf, brechen in Gram und Verzweiflung aus mit allem Glanz und Gloria der Harmonie, und sterben so melodiös, wie sie können. Dieses seltsame Verhalten wird nur toleriert, weil Musik als die Sprache der Opersänger akzeptiert wird, aber der Tanz kommt noch nicht mit Alter, Unglück und Trauer zurecht [...]. Deswegen müssen alle Verzweifelten, Alten und Sterbenden auf Pantomime zurückgreifen; dies entbindet sie von dem Zwang, gut ausgedreht zu sein und korrekte Positionen einzunehmen, und sie haben jeden Grund, auf Drehungen, Sprünge und Pirouetten zu verzichten. [...] Der allerhöchste Grad der Vollendung bestünde darin, Pantomime und Tanz so gut zu kombinieren, dass in Szenen, in denen jetzt nur gestikuliert wird, die Handlung getanzt würde [...]«.

2 Bewegungsszenarien 1960: das Literaturballett

Vollkommen gelang dies erst 200 Jahre später, als das literarische Handlungsbal-
lett im 20. Jahrhundert eine Renaissance erlebte. Inzwischen war das Genre des
Ballettlibrettos beinahe ausgestorben, und literarische Werke wurden zunehmend
direkt in Bewegung übersetzt.

In der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts entstand eine neue Art von Balletten, die
ich an anderer Stelle als »Literaturballette« bezeichnet und definiert habe.²⁷ In die-
sen diente die literarische Vorlage nicht mehr hauptsächlich als Stofflieferant, um
Gelegenheiten für Tanz zu schaffen, sondern rückte in das Zentrum des choreo-
graphischen Interesses. Alle Elemente der Aufführung trugen zur Erklärung und
Interpretation des Geschehens bei. Es wurde nicht mehr zwischen pantomimischen
narrativen und getanzten handlungslosen Teilen unterschieden, sondern die Hand-
lung wurde in einem kontinuierlichen Fluss fortgeführt. Die Protagonisten erhiel-
ten individuelle Bewegungsstile, die ihre Persönlichkeit und Gefühle charakteri-
sierten und sich mit deren Entwicklung ebenfalls veränderten. Das Literaturballett
war unter anderem durch den Ausdruckstanz und Pionierinnen wie Isadora
Duncan beeinflusst, bei denen die Darsteller sowie der Ausdruck individueller
Emotionen an Bedeutung gewannen.

Viele Choreografen von Literaturballetten legten besonderen Wert auf die Psy-
chologie der Figuren und die Beziehungen zwischen ihnen. Diese werden oft in
den Pas de deux veranschaulicht, die das Herzstück zahlreicher Ballette bilden.
Anders als in früheren Balletten, in denen die Pas de deux »statische« Momente
waren, während derer oft typisierte Figuren eine dominante Emotion ausdrückten,
waren die Duos in Literaturballetten als Dialoge angelegt, während der sich die
Situation und die Beziehung zwischen den Figuren veränderte. Ein Beispiel hier-
für ist John Neumeiers Ballett *Die Kameliendame* (1978) nach Alexandre Dumas
fils' gleichnamigem Roman aus dem Jahr 1848.

Neumeiers Ballett zeichnet sich unter anderem dadurch aus, dass in ihm mög-
lichst jeder Schritt und jede Geste nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine
dramaturgische Funktion haben soll. Neumeier charakterisiert alle Figuren durch
ihr spezifisches Bewegungsvokabular, das je nach Gefühlszustand variieren kann
und sich im Laufe des Balletts entwickelt. Obgleich es auch hier ballettypische
Handlungsmuster und Figurenkonstellationen gibt, sind die Protagonisten indivi-
dualisierter und realitätsnäher charakterisiert als in vielen früheren Balletten.

Das Ballett enthält drei große Pas de deux zwischen den beiden Hauptfiguren,
in denen die Protagonisten und die Entwicklung der Beziehung zwischen ihnen
dargestellt werden. Der erste Pas de deux findet während einer Zusammenkunft
einiger Gäste bei der Kurtisane Marguerite Gautier statt, zu der sie unter anderem

²⁷ Siehe Iris Julia Bührle: *Literatur und Tanz. Die choreographische Adaptation litera-
rischer Werke in Deutschland und Frankreich vom 18. Jahrhundert bis heute*. Würz-
burg 2014, S. 203–207.

ihren Verehrer Armand Duval eingeladen hat. Im Laufe des Abends bekommt Marguerite einen starken Hustenanfall und eilt ins Nebenzimmer; Armand folgt ihr. Als er in ihr Zimmer tritt, heißt es im Roman in einer Passage, die von Armand erzählt wird:

Renversée sur un grand canapé, sa robe défaite, elle tenait une main sur son cœur et laissait pendre l'autre. [...] Marguerite, très pâle et la bouche entr'ouverte, essayait de reprendre haleine. Par moments, sa poitrine se gonflait d'un long soupir [...]. Je m'approchai d'elle, sans qu'elle fit un mouvement, je m'assis et pris celle de ses mains qui reposait sur le canapé. »Ah! c'est vous?« me dit-elle avec un sourire. Il paraît que j'avais la figure bouleversée, car elle ajouta: »Est-ce que vous êtes malade aussi?« »Non; mais vous, souffrez-vous encore?« »Très peu;« et elle essaya avec son mouchoir les larmes que la toux avait fait venir à ses yeux; »je suis habituée à cela maintenant.« »Vous vous tuez, madame,« lui dis-je alors d'une voix émue; »je voudrais être votre ami, votre parent, pour vous empêcher de vous faire mal ainsi.« »Ah! cela ne vaut vraiment pas la peine que vous vous alarmiez,« répliqua-t-elle d'un ton un peu amer; »voyez si les autres s'occupent de moi: c'est qu'ils savent bien qu'il n'y a rien à faire à ce mal-là.« Après quoi elle se leva et [...] se regarda dans la glace. »Comme je suis pâle!« dit-elle en rattachant sa robe et en passant ses doigts sur ses cheveux déliés. »Ah! bah! allons nous remettre à table.« [...] Je pris sa main, je la portai à mes lèvres en la mouillant malgré moi de deux larmes longtemps contenues. »Eh bien, mais êtes-vous enfant!« dit-elle en se rasseyant auprès de moi; »voilà que vous pleurez! Qu'avez-vous?« »Je dois vous paraître bien niais, mais ce que je viens de voir m'a fait un mal affreux.«²⁸

²⁸ Alexandre Dumas fils: *La dame aux camélias*. Paris 1893, S. 167–169; Alexandre Dumas d. J.: *Die Kameliendame (La dame aux camélias)*. Übers. v. Walter Hoyer (1913). Neuss 2014, S. 93–94. »[Marguerite] saß in halbliegender Stellung auf einem Sofa; die eine Hand hielt sie fest auf die Brust gedrückt, die andere ließ sie hinunter hängen. [...] Marguerite war sehr blaß, ihr Mund war halb geöffnet und sie suchte wieder Atem zu schöpfen. Von Zeit zu Zeit stieß sie einen tiefen Seufzer aus [...]. Ich trat auf sie zu, sie machte keine Bewegung; ich setzte mich zu ihr und faßte ihre auf dem Sofa ruhende Hand. »Ach! Sie sind's,« sagte sie, sich aufrichtend. Ich mochte wohl verstört aussehen, denn sie setzte mit gezwungenem Lächeln hinzu: »Sind Sie auch krank?« »Nein,« erwiderte ich; »aber Sie sind noch krank, nicht wahr?« »Sehr wenig,« sagte sie, indem sie sich mit dem Schnupftuch die von dem Husten erpreßten Tränen abwischte, »ich bin schon daran gewöhnt.« »Sie richten sich zugrunde,« sagte ich teilnehmend: »ich möchte Ihr Freund, Ihr Verwandter sein, um das Recht zu haben, für Ihr Wohl zu sorgen.« »Ach! es ist wirklich nicht der Mühe wert, daß Sie so besorgt sind,« erwiderte sie mit einiger Bitterkeit. »Die anderen kümmern sich nicht um mich; sie wissen wohl, daß nichts dagegen zu tun ist.« Sie stand auf [...] und betrachtete sich im Spiegel. »Wie blaß ich bin!« sagte sie, indem sie sich die Haare glatt strich. »Kommen Sie, wir wollen uns wieder an den Tisch setzen.« [...] Ich faßte ihre Hand, drückte sie an meine Lippen und benetzte sie unwillkürlich mit zwei lange zurückgehaltenen Tränen. »Wie kindisch sind Sie,« sagte sie, sich wieder zu mir setzend. »Sie weinen ja!

In Neumeiers Ballett hat Marguerite zu Beginn zwei Bewegungssprachen. Wenn sie in Gesellschaft ist, ähnelt ihr Tanz dem einer klassischen Ballerina des 19. Jahrhunderts; er zeichnet sich durch weiche, elegante und gleichzeitig sehr kontrollierte Bewegungen aus, die fließend in einander übergehen. Bei ihren Tänzen mit männlichen Partnern wird sie oft in großen Hebungen wie ein Juwel präsentiert. Wenn sie sich unbeobachtet glaubt, werden ihre Bewegungen zuweilen abgehackter und abrupt; sie wirkt dadurch fahrig und weniger kontrolliert, was Nervosität und Zerrissenheit suggeriert.

Die körperliche und seelische Zerrüttung Marguerites wird unter anderem durch Hustenanfälle verdeutlicht, die ihren ganzen Körper schütteln. Diese haben nichts Romantisches wie beispielsweise die Schwächeanfälle einiger Ballettheldinnen im 19. Jahrhundert, sondern nähern sich der realen Körpersprache einer Lungenkranke an. Der Pas de deux enthält einige weitere mehr oder weniger realistische Gesten: so blickt Marguerite zu Beginn der Szene in den Spiegel, hebt eine Hand, als wolle sie sich an die Schläfe fassen, doch ihr Arm beginnt zu zittern und sie verbirgt ihr Gesicht in den Händen, was Verzweiflung andeutet. Indem er Marguerite von Anfang an einen ›öffentlichen‹ und einen ›privaten‹ Bewegungsstil gibt, veranschaulicht Neumeier die Tatsache, dass sie in Gesellschaft nur eine Rolle spielt.

Der erste Pas de deux zwischen Marguerite und Armand im Ballett ist sehr nahe an der entsprechenden Szene bei Dumas, ohne dass Neumeier versucht, diese pantomimisch nachzuerzählen. Genau wie im Roman verlässt Marguerite von Hustenanfällen geschüttelt das Zimmer. Armand folgt der jungen Frau, obwohl ihn Nanine zurückhalten will. Im Nebenraum sieht er Marguerite etwa in der im Roman beschriebenen Haltung auf dem Sofa. (»Renversée sur un grand canapé, sa robe défaite, elle tenait une main sur son cœur et laissait pendre l'autre.«; »[Marguerite] saß in halb liegender Stellung auf einem Sofa; die eine Hand hielt sie fest auf die Brust gedrückt, die andere ließ sie hinunter hängen.«, s.o.) Wie im Roman nimmt er die herunterhängende Hand, worauf sie erschrickt, und wie bei Dumas geht Marguerite zum Spiegel und Armand küsst ihre Hand. (»Après quoi elle se leva et [...] se regarda dans la glace. [...] Je pris sa main, je la portai à mes lèvres en la mouillant malgré moi de deux larmes longtemps contenues.«; »Sie stand auf und [...] betrachtete sich im Spiegel. [...] Ich faßte ihre Hand, drückte sie an meine Lippen und benetzte sie unwillkürlich mit zwei lange zurückgehaltenen Tränen«, s.o.) Als Marguerite bemerkt, dass Armand Zeuge ihres ›privaten‹ Zusammenbruchs geworden ist, nimmt sie sofort ihre kokette gesellschaftliche Haltung ein. Er reagiert darauf mit einer Körpersprache, die die Konventionen des normalen, oberflächlichen gesellschaftlichen Umgangs durchbricht, der ihr ganzes berufliches und privates Leben bestimmt – die Sprache der bedingungslosen leidenschaftlichen Hingabe, die sich unter anderem durch zahlreiche Gesten der Un-

Was fehlt Ihnen denn?‹ ›Ich muß in Ihren Augen wohl recht einfältig erscheinen,‹
erwiderte ich, ›aber was ich gesehen habe, tut mir sehr weh.‹

terwerfung auszeichnet. Als Marguerite ihm anbietet, neben ihr auf dem Sofa Platz zu nehmen, wirft er sich stattdessen in voller Länge auf den Boden zu ihren Füßen. Später in derselben Szene rutscht er auf Knien auf die zurückweichende Kurtisane zu und folgt ihr schließlich wieder auf dem Boden kriechend, indem er ihr bei jedem Schritt die Füße küsst. Immer wieder sinkt er auf die Knie, während er Marguerite in die Luft hebt. Er legt sich mit ausgebreiteten Armen vor ihr nieder in einer Geste, die zu besagen scheint, dass er ihr sein ganzes Leben zu Füßen legt.

Dies ist eine Sprache, die Marguerite nicht kennt und auf die sie zunächst lächelnd reagiert. Wie im Roman scheint Marguerite Armand zunächst nicht ernst zu nehmen, ihr Leiden herunterzuspielen und mit ihm zu kokettieren. (»Ah! cela ne vaut vraiment pas la peine que vous vous alarmiez,« répliqua-t-elle d'un ton un peu amer; »voyez si les autres s'occupent de moi: c'est qu'ils savent bien qu'il n'y a rien à faire à ce mal-là.« Après quoi elle se leva et [...] se regarda dans la glace. [...] »Ah! bah! allons nous remettre à table.« [...] Eh bien, mais êtes-vous enfant!« dit-elle en se rasant auprès de moi; »voilà que vous pleurez! Qu'avez-vous?«; »Ach! es ist wirklich nicht der Mühe wert, daß Sie so besorgt sind,« erwiderte sie mit einiger Bitterkeit. »Die anderen kümmern sich nicht um mich; sie wissen wohl, daß nichts dagegen zu tun ist.« Sie stand auf [...] und betrachtete sich im Spiegel. [...] »Kommen Sie, wir wollen uns wieder an den Tisch setzen.« [...] »Wie kindisch sind Sie,« sagte sie, sich wieder zu mir setzend. »Sie weinen ja! Was fehlt Ihnen denn?« (s.o.) Sie lacht zunächst über seine hingebungsvolle Werbung, entzieht sich ihm, weist seine Leidenschaftsausbrüche zurück, doch Armand zieht sie immer wieder in seine Richtung, folgt ihr, nimmt sie in seine Arme.

Im Lauf des Pas de deux wird sie sich immer mehr bewusst, wie ernst seine Liebe gemeint ist. Nach einem sowohl durch das kurze Aussetzen der Musik als auch durch die Immobilität beider Protagonisten betonten Moment beugt sich Marguerite zu Armand hinunter, der zu ihren Füßen liegt, und streicht ihm mit der Hand durch die Haare. Daraufhin findet das Paar zu einer neuen, hingebungsvollen Bewegungssprache, die das Aufblühen ihrer Liebe suggeriert. Die Hebungen im Pas de deux unterscheiden sich von denen durch die Männer, die Marguerite in ihrem mondänen Leben von Arm zu Arm reichen – dort thront sie über den Köpfen ihrer Verehrer und gleicht einem Juwel, mit dem sich jeder Mann schmücken will. Armands Hebungen hingegen bringen sie zum Fliegen, und der Bezug zwischen den Partnern ist stets sehr eng.

Am Ende des Pas de deux bezieht sich Neumeier wieder deutlicher auf das Ende der Romanszene: Marguerite legt Armands Hand auf ihr Herz²⁹ und gibt ihm die rote Kamelie, die sie trägt. Zum Schluss blickt sie abermals in den Spiegel; anstatt zu zittern und das Gesicht in den Händen zu verbergen, hebt sie die Hände

²⁹ Im Roman sagt Marguerite: »Das kommt daher«, fuhr sie fort, indem sie meine Hand nahm und gegen ihr ungestüm klopfendes Herz drückte – »das kommt daher, weil ich nicht so lange zu leben habe als andere und mir daher vorgenommen habe, schneller zu leben.« Dumas, *Die Kameliendame*, (siehe Anm. 28), S. 103.

zu ihrem Gesicht, breitet die Arme aus und eilt aufrecht von der Bühne. Dies deutet die Veränderung ihrer Selbstwahrnehmung an. So findet im Laufe des Pas de deux eine Entwicklung der Figuren und ihrer Beziehung zueinander statt.

Der Pas de deux im zweiten Akt, der auf Marguerites Verzicht auf ihren reichen Liebhaber zugunsten von Armand folgt, zeigt den Moment der höchsten Eintracht zwischen den Liebenden. In einer Geste, die der Armands im ersten Akt ähnelt, scheint Marguerite wiederum ihr Leben Armand zu Füßen zu legen. Beide Male legen sich die Liebenden mit nach vorne ausgestreckten Armen und dem Boden zugewandtem Gesicht vor den Partner; beide Male werden sie von diesem schnell aufgerichtet. Im ersten Akt fasst Marguerite, die die Geste kaum ernst zu nehmen scheint, Armand bei der Hand, um ihn mit sich fortzureißen, im zweiten Akt nimmt Armand seine Geliebte in die Arme, wobei seine Mimik je nach Interpret Rührung oder beinahe Entsetzen über Marguerites Geste der Unterwerfung ausdrückt. Der Pas de deux enthält auch zahlreiche Hebungen und Sprünge Marguerites in Armands Arme.

Der letzte Akt, in dem sich Armand von Marguerite verraten glaubt, bildet die Umkehrung des ersten Aktes und der Machtverhältnisse zwischen dem Paar: nun fleht Marguerite um Armands Erbarmen und Liebe. Marguerites schwarzes Kostüm und schwarzer Schleier suggerieren ihren herannahenden Tod. Das Zusammentreffen beginnt mit Zeichen der Ablehnung und Wut von Seiten Armands, die durch abrupte Bewegungen von Marguerite weg signalisiert werden. Sie hingegen fällt vor Schwäche in seine Arme, drückt ihren Kopf an ihn, küsst seine Hand, wie er zuvor die ihre küsste. Dabei ist ihre Haltung oft gebückt und bittend. Nach und nach finden Marguerite und Armand wieder zu ihren spiegelbildlichen und parallelen Bewegungen, die ein Echo des harmonischen Pas de deux im zweiten Akt darstellen und ihre unverminderte Liebe zeigen. Allerdings sind die Bewegungen nun abrupt und heftiger – anstelle des geteilten Glückes suggeriert das Paar hier eine (selbst)zerstörerische Leidenschaft. Die Protagonisten verlieren oft ihre aufrechte Balletthaltung und das Publikum scheint nicht mehr zu existieren: die frontale Ausrichtung vieler Pas de deux seit dem 18. Jahrhundert löst sich auf zugunsten der Illusion, dass die Tänzer nur für einander tanzen.

Neumeiers Werke wurden von Kritikern als »vertanzte Sekundärliteratur«³⁰ und »metaliterarisch«³¹ bezeichnet, weil sie zeitweise noch komplexer sind als die literarischen Quellen und diese interpretierten, anstatt sie »nur« in Bewegung zu übersetzen. So schuf Neumeier beispielsweise in der *Kameliendame* einen parallelen Handlungsstrang, in dem Szenen aus Antoine-François Prévosts Roman *L'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* Marguerites Schicksal

³⁰ Siehe Eva-Elisabeth Fischer: *Vertanzte Sekundärliteratur. John Neumeiers ›Othello‹ Ballett in der Hamburger Kampnagelfabrik uraufgeführt*. In: *Stuttgarter Zeitung*, 29.05.1985.

³¹ Laura Colombo: *Terpsichore courtesane. Ashton, Neumeier et la ›Dame aux camélias‹ au XX^e siècle*. In: Laura Colombo/Stefano Genetti (Hg.): *Pas de mots. De la littérature à la danse*. Paris 2010, S. 137–164, hier S. 144.

reflektieren, eine Parallele, die bei Dumas nur angedeutet wird. Manon und Des Grieux erscheinen mehrmals im Laufe des Balletts, entweder als Protagonisten von Theatervorstellungen, die Marguerite und Armand besuchen, oder als Visionen Marguerites und Armands. Die Einführung dieser Spiegelfiguren, die manchmal mit den Protagonisten tanzen, kommentiert das Geschehen, da das Ballett die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Schicksalen der beiden Kurtisanen zum Vorschein bringt.

Choreografen wie Neumeier gelang, was Noverres Kritiker für unmöglich hielten: sie bedienten sich vielschichtiger literarischer Texte als Bewegungsszenarien und übersetzten sie verständlich in expressiven Tanz, ohne Zuhilfenahme von Worten und Pantomime, sondern durch die Bewegungssprache der Protagonisten und deren Entwicklung. Gleichzeitig revolutionierten sie eine Schlüsselszene des Balletts, den Pas de deux. Die Figuren werden als sich entwickelnde Individuen mit komplexen Emotionen portraitiert, und dies auf eine Weise, die den Zuschauer außer Acht zu lassen scheint. Dennoch wird dieser in die Handlung mitgenommen, die in einem filmähnlichen Fluss fortschreitet. Somit wurde der Tanz eine dem Gesang in der Oper grundsätzlich gleichwertige Sprache, der nun seine eigene Fassung berühmter literarischer Geschichten zu schreiben vermag.

»To be fond of dancing was a certain step towards falling in love.« Zur Repräsentation physischer und emotionaler Bewegung am Beispiel ausgewählter Tanzszenen in Jane Austens Roman *Pride and Prejudice*

Focussing on the double meaning of the concept of »movement« as both physical and emotional movement within the interdisciplinary frame of literary and dance studies, this paper examines the complex connections between the representation of emotional and dance movements in Jane Austen's novel *Pride and Prejudice* (1813) by tracing an aesthetics of restraint, reticence and control (in compliance with the code of conduct promoted by contemporary dance treatises) in Austen's writing: in the depiction of emotions in her text, in (the delineation of) her characters' physical and emotional behaviour, and in the almost complete absence of references to dance per se and to dance movements in her dance scenes. Dance scenarios are mainly used to provide implicit kinetic and cultural information for the representation of her characters' sentiments.

1 Einleitung

Fehlende Emotionalität (»the Passions are perfectly unknown to her«) ist einer der Kritikpunkte an Jane Austens Schreibweise vonseiten Charlotte Brontës, selbst Verfasserin leidenschaftlicher Frauenromane wie *Jane Eyre* (1847).¹ Dass es bei Austen nicht in erster Linie um einen Mangel an leidenschaftlichen Gefühlen, sondern um die Kontrolle und Beherrschung der Gefühle geht, wird nicht nur in der überbordenden Sekundärliteratur, sondern sogar in einem der zahllosen Nachfolgerromane, welche Austens Texte noch immer hervorrufen, diskutiert.² Die satirische Ablehnung sentimentalen Schwelgens in Empfindungen gilt neben der ironisch distanzierten, scharfsichtigen und treffsicheren Darstellung menschlicher und gesellschaftlicher Eigenheiten als eines der Markenzeichen der wohl bekanntesten und meistgelesenen Autorin unter den kanonisierten englischen Literatinnen.³

¹ Brief vom 12. April 1850 an W.S. Williams. Zitiert nach Charlotte Brontë: *Charlotte Brontë on Jane Austen*. In: B. C. Southam (Hg.): *Jane Austen: The Critical Heritage, 1812–1870*. London 1968, S. 126–28, hier S. 128.

² Vgl. Karen Jay Fowler: *The Jane Austen Book Club*. London 2004, S. 20–21.

³ Ihre Romane seien »auf ganz erstaunliche Weise und über die Jahrhunderte hinweg massenkompatibel«, schreibt Julia Kospach treffend über das Phänomen Austen an-

Oblag die Kontrolle ihres biographischen Narrativs den Nachkommen Austens (sie wurde als biedere brave Jungfer, als »Dear Aunt Jane«, vermarktet⁴), so lassen die wenigen erhaltenen Briefe vermuten,⁵ dass Austen keineswegs nur eine biedere Schwester und Tante war, sondern eine lebensfrohe und wache Beobachterin ihrer Umgebung, eine begeisterte Leserin und v.a. eine enthusiastische (und ausgezeichnete) Tänzerin,⁶ die jede private oder öffentliche Ballveranstaltung nützte, um durch diese besondere Möglichkeit der Bewegung für junge Frauen ihrer Lebensfreude Ausdruck zu verleihen.

Als wichtiger Teil des sozialen Lebens haben Tanz und Tanzszenen daher auch in alle ihre Romane Eingang gefunden. Es wird viel von Tanz gesprochen, viel Zeit und physische und emotionale Energie mit den Vorbereitungen auf Tanzabende verbracht, die Tanzveranstaltungen selbst sind oft entscheidende Ereignisse, Treffpunkte der Figuren und richtunggebende Wegweiser im Handlungsverlauf. Eine genauere Beschreibung der Tänze und der tänzerischen Bewegungen sucht man allerdings vergeblich. Diese unterliegen, ähnlich wie die Darstellung von heftiger emotionaler Bewegung bei Austen, deutlichen Einschränkungen, die es im Folgenden zu untersuchen gilt.

Dieser Beitrag ist ein Versuch, die Darstellung von physischer und emotionaler Bewegung bei Austen zu erforschen und mögliche Affinitäten zu den Bewegungskonzepten der Zeit (wie sie in den zeitgenössischen Tanzschriften festgeschrieben sind) zu erkunden. Es gilt zu klären, welche Rolle dem Tanz im Ausdruck und in der Darstellung der Emotionen auf Figurenebene zukommt, inwieweit zeitgenössische Tanztraktate Aufschluss über die physischen und ästhetischen Praktiken der Zeit geben, die sich in den Tanzszenen in ihren Romanen manifestieren, und in welchem Zusammenhang diese mit der diskursiven Gestaltung von Emotionalität in der sprachlichen Verarbeitung stehen. Zur Beantwortung dieser Fragen werden wir in der Folge zunächst einen Blick auf die spezifische literarische Situation weiblichen Schreibens in England um 1800 und die besonderen sprachlichen und erzähltechnischen Mittel in der Gefühlsdarstellung in *Pride and Prejudice*⁷ werfen. Darauf folgt aus tanzhistorischer Perspektive eine Besprechung der Art der Tänze und der Tanzkonventionen, die in englischen zeitgenössischen Tanztraktaten und Benimmbüchern erörtert werden. Einige Beispiele sollen die allgemeine Rolle des Tanzes bei Austen illustrieren, bevor die Analyse der wichtigsten und

lässlich der 200-Jahr-Feier ihres Todes: *Die Frau mit der spitzen Feder*. In: *Der Standard*, 15. Juli 2017, S. A1–2, hier A2.

⁴ Die erste Austen-Biografie erschien erst in der Viktorianischen Zeit, verfasst von ihrem Neffen James Edward Austen-Leigh: *A Memoir of Jane Austen*. London 1870.

⁵ Der Großteil der Briefe wurde von ihrer Schwester Cassandra aus Gründen der Discretion vernichtet; vgl. Deirdre Le Faye/William Austen-Leigh/Richard Arthur Austen-Leigh: *Jane Austen: A Family Record*. London 1989, S. 243.

⁶ Vgl. Claire Tomalin: *Jane Austen: A Life*. New York 1997, S. 102.

⁷ Jane Austen: *Pride and Prejudice: an authoritative text, backgrounds and sources, criticism*, hg. v. Donald Gray und Mary A. Favret. New York 2016 (künftig: PP).

ausführlichsten Tanzszene im Roman, des Balls in Netherfield Hall, unseren Beitrag beschließt. Wie ein roter Faden zieht sich dabei durch alle Bereiche eine Ästhetik der Kontrolle und Mäßigung, die ihre Wurzeln in der Geisteshaltung und im Körpergefühl des ausgehenden 18. Jahrhunderts hat.

2 Schreiben (von Gefühlen) um 1800

Schreiben in England um 1800, insbesondere weibliches Schreiben und noch spezifischer das Schreiben von Romanen, war, wie im Falle von Austen, oft heimliches Schreiben. So erschienen auch Austens Romane zeit ihres Lebens anonym,⁸ »By a lady«, nach der ersten Publikation als »By the author of *Sense and Sensibility*«. ⁹

Da es Frauen im damaligen England vom Gesetz aus nicht gestattet war, Verträge zu unterzeichnen,¹⁰ handelte ihr Bruder Henry für sie die Verträge mit den Verlegern aus, außerdem dauerte es Jahre, bis ihre ersten Romane gedruckt wurden. Die erste Fassung von *Pride and Prejudice* etwa entstand bereits in den Jahren 1796/97, wahrscheinlich in Briefform, unter dem Titel *First Impressions*, wurde aber erst 1813 nach ausführlicher Überarbeitung veröffentlicht.

Wie die tägliche Praxis des Schreibens, die Schreibsituation oder Schreibszene,¹¹ in der produktivsten Zeit in Austens Leben verlief, also in den Jahren zwischen 1811 und 1815, in denen sie ihre großen Romane *Sense and Sensibility*, *Mansfield Park*, *Pride and Prejudice* und *Emma* veröffentlichte und mit *Persuasion* ihren letzten Roman fertigstellte, ist durch eine vielzitierte Episode in der Austen-Biographie ihres Neffen James Edward Austen-Leigh belegt. In Chawton, in einem Cottage, das ihr Bruder Edward seiner Mutter und den unverheirateten Schwestern Cassandra und Jane nach dem Tod des Vaters zur Verfügung gestellt hatte, schrieb Austen meist im Wohnzimmer der Familie, da sie kein eigenes Arbeitszimmer besaß und ihr Leben lang ein Zimmer mit ihrer Schwester Cassandra teilte. Austen benutzte einen kleinen Tisch am Fenster in der Ecke vor einer Pendeluhr, was den Eintretenden wohl den Eindruck vermittelte, dass sie nur eben mit dem Abfassen eines Briefes beschäftigt war – und eine knarrende Tür, die jeden

⁸ Die anonyme Veröffentlichung sollte eine Freizeitbeschäftigung suggerieren, da das Schreiben speziell von Romanen dem idealen Frauenbild der Zeit widersprach und dem Ruf geschadet hätte (vgl. Robert Irvine: *Jane Austen*. London 2005, S. 10–15).

⁹ Offiziell bestätigt wurde Austens Autorenschaft erst im Jahr 1818, im Vorwort zur posthum erschienenen Ausgabe von *Northanger Abbey* und *Persuasion*. Bruce Stovel: *Further Reading*. In: Edward Copeland/Juliet McMasters (Hg.): *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Cambridge 1997, S. 227–43, hier S. 227.

¹⁰ Vgl. Irvine: *Jane Austen* (Anm. 8), S. 14.

¹¹ Vgl. Rüdiger Campe: *Die Schreibszene, Schreiben*. In: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik*. Berlin 2012, S. 269–82, hier S. 270.

Ankömmling sofort akustisch ankündigte, verschaffte ihr die Zeit, das Geschriebene mit einem Blatt Löschpapier abzudecken:

She wrote upon small sheets of paper which could easily be put away, or covered with a piece of blotting paper. There was, between the front door and the offices, a swing door which creaked when it was opened; but she objected to having this little inconvenience remedied, because it gave her notice when anyone was coming.¹²

Ähnlich engen Grenzen wie ihr Familienleben unterliegt auch die in ihren Romanen dargestellte Welt, entsprechend den eingeschränkten Lebensumständen und dem ›ereignisarmen‹ Leben einer unverheirateten Tochter aus der oberen Mittelschicht der *Gentry* (des landbesitzenden ländlichen Bürgertums und niederen Adels). Im Bemühen um Authentizität und eine möglichst realitätsgetreue Darstellung beschränkte sich Austen, die als Pionierin des realistischen Schreibens in England gilt, auf die ihr bekannte unmittelbare Umgebung: »3 or 4 Families in a Country Village is the very thing to work on.«¹³ Und analog zu dieser thematischen Eingrenzung auf ein paar wenige Familien in einer dörflichen Umgebung bezeichnete sie das »Repertoire von Gesten und Vorkehrungen«¹⁴, aus dem ihre ›weibliche‹ Schreibroutine bestand, und die Wirkung, die sie damit zu erzielen imstande war, als extrem minimalistisch, ähnlich der Arbeit mit einem zarten Pinsel an den feinlinigen Konturen einer Elfenbeinminiatur, die trotz großen Aufwands kaum sichtbare Spuren hinterlässt: »[...] the little bit (two Inches wide) of Ivory on which I work with so fine a Brush, as produces little effect after much labour«.¹⁵

Wie perfektionistisch ausgefeilt und fein poliert ihre vielfach überarbeiteten Charakterporträts ausfielen, wird nicht nur in Austens eigenem Diktum »an artist cannot do anything slovenly«,¹⁶ sondern auch in zahlreichen kritischen Stellungnahmen ersichtlich,¹⁷ die Austens stilistische Virtuosität untersuchen, ihre innovative Leistung in der Rede- und Gedankendarstellung aufzeigen oder die Ökonomie

¹² Austen-Leigh: *A Memoir of Jane Austen* (Anm. 4), S. 102.

¹³ Brief an ihre Nichte Anna vom 9. September 1814. *Jane Austen's Letters*, hg. v. Deirdre Le Faye. Oxford 1997, S. 275.

¹⁴ Campe: *Die Schreibszene* (Anm. 11), S. 270.

¹⁵ Brief vom 16. Dezember 1816 an James Edward Austen (als Rückmeldung zu seinem ›männlich‹ handlungsorientierten Romanversuch). In: Le Faye (Hg.): *Jane Austen's Letters* (Anm. 13), S. 323.

¹⁶ Brief vom 17. November 1798 an Cassandra. Le Faye (Hg.): *Jane Austen's Letters* (Anm. 13), S. 20.

¹⁷ Zusätzlich zu den im folgenden Text besprochenen Quellen seien hier als weitere wesentliche Standardwerke genannt: Norman Page: *The Language of Jane Austen*. Oxford 1972; Marilyn Butler: *Jane Austen and the War of Ideas*. Oxford 1975; A. Walton Litz: *Jane Austen: A Study of Her Development*. New York 1965; Anthony Mandel: *Language*. In: Janet Todd (Hg.): *Jane Austen In Context*. Cambridge 2005, S. 23–32; Marvin Mudrick: *Jane Austen: Irony as Defense and Discovery*. Berkeley 1952 u.a.m.

und Treffsicherheit in der Figurencharakterisierung hervorheben. Wiederum treffen wir auch hier in der Handhabung der Sprache auf Begriffe wie Zurückhaltung, Mäßigung und Kontrolle: »delicate precision«, »low relief«, bewusstes Vermeiden figurativer Sprache.¹⁸ Selbst die für Austen typische Charakterisierung ihrer Figuren anhand sprachlicher Idiosynkrasien und die stilistische Differenzierung anhand der sozialen Herkunft erfolgt oft nicht auf der Wortebene, sondern mit weniger auffälligen syntaktischen und idiomatischen Mitteln, mit kleinen Vulgarismen und Kolloquialismen, mit Variationen im Rhythmus, Satzfragmenten oder Staccato-Sätzen¹⁹, um – unaufdringlich und ohne sentimentales Pathos – verschiedene Stimmungen oder Gefühle in den Dialogen hörbar werden zu lassen. Zusätzlich zu solchen Variationen in der direkten Rede setzt Austen eine neue Darstellungstechnik ein, die zu einem wegweisenden literarischen Stilmittel in den folgenden Jahrhunderten werden wird und die es der Leserin und dem Leser ermöglicht, unmittelbar an den Gedanken und Gefühlen einer Figur teilzuhaben, die erlebte Rede.²⁰ Austen schafft damit einen Bogen in der Entwicklung der narrativen Darstellung vom Briefroman (in den ersten Fassungen ihrer meisten Romane) über die Vermittlung durch eine auktorial-ironische Erzählinstanz (etwa in *Northanger Abbey*) bis hin zur perspektivischen Darstellung aus der Sicht der Frauenfigur v.a. in den späteren Romanen.

Im Übergang zwischen Klassizismus und Romantik, zwischen Rationalität und Empfindsamkeit, steht Austen vornehmlich im 18. Jahrhundert, in der Tradition der weiblichen Sitten- und Erziehungsromane zum Thema Liebe und Ehe mit didaktischem Anstrich, die sie allerdings durch neue Schreibweisen transformiert und zu hybriden Formen verbindet: »romance and comedy, satire and sentiment, fairy tale and realism«, wie Janet Todd feststellt.²¹ Als erste Frau in der englischen Literatur verfasste Austen große humoristische Romane, Gesellschafts- und Sittenromane (sog. *comedies of manners*), in denen sie mit scharfzüngiger Ironie die Absonderlichkeiten der Gesellschaft satirisch abhandelt und die Auswüchse menschlicher Natur (ebenso wie jene literarischer Produktionen) karikiert,²² ohne allerdings die sozialen und moralischen Normen dieser Gesellschaft grundsätzlich in Frage zu stellen.²³

Trotz ihrer *common sense* Ablehnung von unnatürlichen literarischen Idealbildern ebenso wie den völlig überzogenen weiblichen Verhaltensregeln in zeit-

¹⁸ Mary Lascelles: *Jane Austen and her Art* [1939]. Oxford 1995, S. 115, 95, 112–113.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 99.

²⁰ Vgl. Roy Pascal: *The Dual Voice*. Manchester 1977, S. 34.

²¹ Janet Todd: *The Cambridge Introduction to Jane Austen*. Cambridge 2015, S. 25.

²² Gary Kelly sieht Satire und Ironie als eine akzeptierte Möglichkeit der weiblichen Äußerung von kritischen Gedanken in einer Zeit, in der Frauen wenig kritisches Denken zugestanden wurde. *Dictionary of Literary Biography, Bd. 116: British Romantic Novelists, 1789–1832*, hg. v. Bradford K. Mudge, Denver/CO 1992, S. 3–35, hier S. 35.

²³ Vgl. Vera Nünning: *Der englische Roman des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart 2000, S. 47.

genössischen Benimmbüchern wie *Fordyce's Sermons to Young Women* (1766) ist Austen prinzipiell eine Vertreterin der Ordnung und des *Decorum*, der gesellschaftlichen Verhaltensregeln und Konventionen und der damit verbundenen moralischen Normen, die das Verhalten der Mitglieder der ›kultivierten‹ Gesellschaftsschicht, der sie angehört und über die sie schreibt, bestimmen. Diese hochgradig formalisierte soziale Etikette galt es unbedingt zu wahren, Selbstbeherrschung (*Contenance*), Disziplin, Anstand, Schicklichkeit, Zurückhaltung und Einschränkung der eigenen Persönlichkeit waren Grundvoraussetzungen für ein reibungsloses Funktionieren des gesellschaftlichen Zusammenlebens:²⁴

Das Ideal der gesellschaftlich geformten Persönlichkeit [umfasste] das ganze körperliche und geistig-seelische Wesen des Menschen. Gang, Gestik, Haltung, Eleganz, geschmackvolle und der Situation angemessene Kleidung, Gesichts- und Augenausdruck, sprachliche Gewandtheit und die Fähigkeit, sich in jeder Gesellschaft [...] zwanglos und respektvoll zu bewegen, machten zusammen mit [...] seelischem Feingefühl die Gesamtheit der ›manners‹ aus.²⁵

Die Beurteilung eines Menschen war von der Einhaltung dieser Verhaltensregeln und den daran geknüpften Rückschlüssen auf den Charakter abhängig und erfolgte aufgrund kritischer Beobachtung, wie z.B. anhand der Schilderung von Tanzveranstaltungen in den Bemerkungen zum Verhalten der Charaktere und in der Art, wie diese das Verhalten anderer beobachten und lesen, gezeigt werden kann. Die Konflikte in Austens Romanen beruhen häufig auf der Fehleinschätzung von Menschen aufgrund der täuschenden äußeren Fassade. So muss Elizabeth in *Pride and Prejudice* ihre Einschätzung von Darcy und Wickham revidieren: »One has got all the goodness, and the other all the appearance of it« (PP, 155). Die Erkenntnis der Diskrepanz zwischen inneren Werten und äußerem Erscheinungsbild ist ein zentraler Faktor im Lern- und Reifeprozess von Austens Heldinnen, die außerdem auch für sich selbst entscheiden müssen, wie sie mit diesem Korsett der ›höflichen‹ Manieren und der Anspannung, andauernd unter Beobachtung zu stehen und kritisch evaluiert zu werden, umgehen.

Die Problematik der permanenten Kontrolle des Verhaltens und der Verhaltenheit im Ausdruck der Gefühle zeigt sich bei Austen auch in der Darstellung der Empfindungen ihrer Figuren. Als eine der Nebenfiguren auf der Heimreise von einem längeren Aufenthalt beim jungvermählten Ehepaar Collins voll Begeisterung überlegt, was sie zu Hause alles zu erzählen haben werde (»How much I shall have to tell!«), kann die Protagonistin Elizabeth, die gerade den ersten, völlig unerwarteten Heiratsantrag des reichen und stolzen Mr Darcy von sich gewiesen hat und sich nach der Lektüre seiner anschließenden brieflichen Erklärungen ihre völlig falsche Einschätzung seiner Person aufgrund ihrer Vorurteile eingestehen

²⁴ Vgl. Christian Grawe: »*Darling Jane*«. *Jane Austen – eine Biographie*. Ditzingen/Stuttgart 2017, S. 88–90.

²⁵ Ebd., S. 90.

musste, nur stumm für sich hinzufügen: »and how much I shall have to conceal.« (PP, 150) Die Notwendigkeit des Verschweigens²⁶ von etwas für Elizabeth so Aufwühlendem wie Darcys Heiratsantrag und seinem Brief macht den Druck der sozialen (und emotionalen) Restriktionen deutlich: schließlich erschüttern Darcys Enthüllungen Elizabeths ganze Weltsicht, ja ihr Vertrauen in das eigene Urteilsvermögen und in die Fähigkeit, andere Menschen richtig einzuschätzen und zu beurteilen.

Eine andere Darstellungsform von impliziten Emotionen sind ›Auslassungen‹ und dadurch entstehende Unbestimmtheitsstellen. Eines der auffallendsten Charakteristika von Austens ›Liebesromanen‹ ist die Abwesenheit von Liebeserklärungen und das vollkommene Fehlen der körperlichen Aspekte von Beziehungen, von Gesten, Berührungen, Liebesgebärden, Umarmungen oder Küssen.²⁷ Wie Tanner aufzeigt, werden alle wichtigen Vorgänge als sprachliche Erfahrungen wiedergegeben und körperliche Wahrnehmungen insgesamt auf ein Minimum reduziert. Sogar ›Liebe‹ wird zu einem rein sprachlichen Erlebnis, wie am Beispiel von Elizabeths Reaktion auf Darcys zweiten Heiratsantrag in *Pride and Prejudice* ersichtlich wird²⁸: »though [Elizabeth] could not look, she could listen and he told her of feelings, which [...] made his affection every moment more valuable.« (PP, 250) In dieser Situation würde sogar ein Augenkontakt bereits zu viel an Emotion verraten, die Kontrolle der körperlichen Reaktionen ist nur mit niedergeschlagenen Augen oder abgewandtem Gesicht und aufgrund räumlicher Distanz möglich, und eine detailliertere sprachliche Ausformulierung des Gesagten im Text wäre offenbar ebenso ›unschicklich‹ wie eine öffentliche Erklärung es wäre. Die ›romantische‹ Liebeserklärung, das ›große Finale‹ jeder Liebesgeschichte, existiert bei Austen in dieser Form nicht, was insbesondere Verfilmungen ihrer Romane vor große Herausforderungen stellt. Meist wird der Dialog, wie in *Pride and Prejudice*, in einen indirekten Redebericht übergeführt: »[Darcy] expressed himself on the occasion as sensibly and as warmly as a man violently in love can be supposed to do.« (PP, 250) Der lapidare Satz steht für moderne Leserinnen und Leser wohl in krassem Gegensatz zur Formulierung »violently in love«, die Verbindung der Wörter »warmly« und »sensibly« zeigt einerseits die Wichtigkeit echter Emotion, aber auch die unumgängliche Notwendigkeit der Selbstbeherrschung und Kontrolle der Gefühle.

Das Äußerste an erotischen Gefühlen ist bei Austen die Kommunikation über die Augen oder das Erröten, ein gängiger Topos des Liebesdiskurses, den Mullan

²⁶ Zur Verheimlichung von Gefühlen als Schutz der Privatsphäre siehe auch Tony Tanner: *Secrecy and Sickness: Sense and Sensibility*. In: ders.: *Jane Austen*. Cambridge/MA 1966, S. 75–102.

²⁷ Vgl. dazu auch eine umfassende Quelle mit Hyper-Texten und vielen Informationen zu Austens Romanen: *The Republic of Pemberley*, <https://pemberley.com> (letzter Zugriff am 15.07.2020).

²⁸ Tony Tanner: *Introduction*. In: Jane Austen: *Pride and Prejudice*. Harmondsworth 1972, S. 7–46, hier S. 35.

in *What Matters in Jane Austen* behandelt.²⁹ Mullan zeigt ebenfalls auf, wie häufig sich Austens Charaktere gegenseitig ansehen und beobachten, im Bemühen, die Gefühle und die Körpersprache der/des anderen zu ›lesen‹, oder um zu ergründen, was der Blick der/des anderen wohl bedeutet (weshalb Figuren immer wieder ihr Gesicht oder ihren Körper abwenden, um sich dieser Beobachtung zu entziehen): in *Pride and Prejudice* äußert sich das Schauen und Beobachten in Darcys auffällender Fixierung auf Elizabeth. Er verfolgt sie ständig mit den Augen, als ob er ihr innerstes Wesen durch die dauernde Beobachtung durchleuchten wollte – Elizabeth hingegen hält diese Blicke fälschlicherweise für eine Missbilligung ihres Verhaltens und ihrer Persönlichkeit.³⁰

Emotionen sind bei Austen also häufig über erzählte Beobachtungen des Äußeren zu erschließen oder aus den sprachlichen Äußerungen in den Dialogen abzulesen. Erst in den späteren Romanen lassen sie sich auch über den Gedankenstrom der Heldin mitverfolgen. Die Feinjustierung im Spannungsfeld zwischen Gefühlsausdruck und Gefühlskontrolle, die sich im sprachlichen Bereich, wie John Burrows³¹ in einer Stilanalyse feststellt, durch Sparsamkeit in der Beschreibung, sprachliche Formalität und subtile Stilmischung in einer spiegelglatten Oberfläche äußert, wird also immer wieder auch jenseits der Grenzen der Sprache in den non-verbalen Bereich verlegt, der Bewegungen und Gesten einschließt, allerdings nur ausgewählte Körperbereiche inkludiert. Tanner sieht einen Zusammenhang zwischen dieser Sparsamkeit und Kontrolle in der sprachlichen Ausführung bei Austen und einer generellen Beschränkung von physischer Bewegung in dieser Zeit.³² Da aufgrund des strengen *Decorums* auch die körperlichen Bewegungen der Figuren selbst sehr beherrscht und diszipliniert seien, werde jede Form von spontaner oder übermäßiger Bewegung bereits als deviant und abwegig, manchmal sogar als unterschwellig bedrohlich wahrgenommen.³³ Dieses Ideal der kontrollierten (›grazilen‹) Bewegung trifft insbesondere auf das Frauenbild der Zeit zu, das Frauen in ihrer Körperlichkeit auf eine Weise einschränkt, dass sie fast unbeweglich erscheinen, so Tanner. Die von Austen demgemäß hauptsächlich

²⁹ Vgl. John Mullan: *What Makes Characters Blush?*. In: ders. *What Matters in Jane Austen. Twenty Crucial Puzzles Solved*. London 2013, S. 258–73.

³⁰ Diese Ausklammerung des Körpers mag mit ein Grund für die ausufernde Fan-Fiction zu Austens Romanen sein (mit einem nicht unwesentlichen pornographischen Anteil) und zeugt vom offenbar enormen Bedürfnis vieler Austen-Fans, diese Leerstellen in ihren Romanen aufzufüllen. Vgl. <https://archiveofourown.org> (letzter Zugriff am 14.07.2020).

³¹ John F. Burrows: *Style*. In: Edward Copeland/Juliet McMaster (Hg.): *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Cambridge 1997, S. 170–87, hier S. 187.

³² Vgl. Tanner: *Introduction* (Anm. 28), S. 36–37.

³³ Als Elizabeth Bennet mehrere regennasse Wiesen durchquert und dabei auch über Zäune springt, um ihre kranke Schwester in Netherfield zu besuchen, wird ihr Verhalten bei ihrer Ankunft als äußerst schockierend empfunden und diskutiert: »She really looked almost wild.« (PP, 26).

beschriebenen Aktivitäten beziehen sich auf Schauen, Sprechen, Denken und Fühlen (z.B. hoffen und befürchten), Überlegen und Abwägen, Mutmaßen und Ausdeuten. Und selbst dabei sei ihre Sprache noch ›gedämpft‹, zurückhaltend, nie zu direkt oder zu spezifisch, weil sie beständig die allgemeinen Verhaltensnormen der Zeit in sprachlicher Form inszeniere: »constantly enacting and re-creating a requisite decorum and propriety in her language [...]. Emotion is thus not denied but contained in her rhetoric.«³⁴

Wie wir in den nächsten Abschnitten sehen werden, trifft diese textliche Zurückhaltung, ja das Aussparen, auch auf den Tanz zu.

3 Tanz um 1800

»What rational man can, for a moment, think otherwise than that Dancing is the most lively expression of some of the best passions that illumine the human soul. Dancing is the most graceful, elegant, innocent, and, however apparently easy, the most difficult of all amusements.«³⁵

Tanz – als bewegte Kunstform diesseits der Sprache – repräsentiert eine »spezifische Formung von Körper, Raum und Zeit«, ³⁶ wobei die konkrete Gestaltung dieser Parameter vom jeweiligen kulturellen und historischen Kontext abhängig ist. Für Austens Romane sind dies historisch die gesellschaftliche Umbruchphase der *Regency Period* und kulturell der Kontext der *Gentry*. Emotionen werden in diesen Tänzen im Körpergefühl und im Bewegungsmodus der Tanzenden sichtbar. Allerdings ist im Gesellschaftstanz Bewegung als Emotionsträger wesentlich schwieriger herauszufiltern als im Bühnentanz, dessen Sprache, Ästhetik, Bedeutungsinhalt und Wirkung als bewusst eingesetzter Emotionalitätsträger prädestiniert ist für eine diskursive Auseinandersetzung.³⁷

Tanzen war eine notwendige Fertigkeit für distinguierte Damen und Herren, wenn sie ihre Stellung im sozialen Gefüge der Gesellschaft behaupten wollten, und daher ein wichtiger Bestandteil der Erziehung. Um die jungen Leute für das Auftreten in der Gesellschaft vorzubereiten, wurden im Tanzunterricht Körperhaltung und Körperbewusstsein mit Hilfe exakt kontrollierter Bewegungen geschult. Neben der Vermittlung von Schritten und Choreografien der gängigen Konversations Tänze standen vor allem Haltung (*Contenance* als innere Haltung und *carriage* als Körperhaltung) sowie Anstandsregeln und Etiquette für den Alltag und den Ballsaal im Mittelpunkt der Unterweisung. Thomas Wilson (1774–1854),

³⁴ Tanner: *Introduction* (Anm. 28), S. 37.

³⁵ Thomas Wilson: *An Analysis of Country Dancing*. London 1822, S. XV.

³⁶ Vgl. dazu Sybille Dahms (Hg.): *MGGprisma Tanz*. Kassel 2001, S. 3.

³⁷ Vgl. dazu Christina Thurner: *Beredete Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*. Bielefeld 2009, das sich mit der Verschriftlichung von Bewegung mit Blick auf den Theatertanz befasst.

einer der umtriebigen Tanzmeister der *Regency*-Epoche in London, veröffentlichte an die 15 Publikationen zum Tanz. Seine Schriften unterrichten uns über den Tanzstil, das Verhalten im Ballsaal und die neuesten Tänze, die anhand seiner Beschreibungen im Selbstunterricht erlernt werden konnten. Adressat seiner Publikationen ist die Gesellschaftsschicht, in der Austen lebt und die sie beschreibt. Seine erste wesentliche Publikation war 1808 *An Analysis of Country Dancing*, die mehrfach aufgelegt wurde. Neben einer detaillierten Beschreibung aller in den *Country dances* auftretenden Figuren widmet er ein eigenes Kapitel dem *deportement* und ein weiteres der Etikette beim Tanzen, in dem er darauf hinweist, dass sich auf der Tanzfläche persönliche Eigenheiten und Emotionen hervorragend beobachten lassen.³⁸

What place is so proper as the assembly-room to see the fashions and manners of the times, to study men and characters, to become accostumed to receive flattery without regarding it, to learn good breeding and politeness without affection, to see grace without wantonness, gaiety without riot, dignity without haughtiness, and freedom without levity?³⁹

Vom gesellschaftskonformen Auftreten und dem souveränen Meistern der Schritte und Tanzfiguren wurde also auch auf die Charaktereigenschaft der tanzenden Person geschlossen.

Das Beherrschen der aktuellen Gesellschaftstänze war eine Voraussetzung für die Akzeptanz in der Gesellschaft und jede Schicht hatte ihren spezifischen Verhaltenskodex, der sich in der Wahl der Tänze, der Ausführung der Schritte und am Grad der zur Schau gestellten Emotionen zeigte. Was an Emotionalität zugelassen bzw. untersagt war, konnten zeitgenössische Beobachterinnen und Beobachter an den streng regulierten Bewegungen der Tanzenden ablesen oder auch in Frauenmagazinen der Zeit nachlesen: »The expression of her countenance, all must bear the same character of negligent grace, of elegant activity, of decorous gaiety.«⁴⁰

³⁸ Thomas Wilson: *An analysis of country dancing: wherein are displayed all the figures ever used in country dances, in a way so easy and familiar, that persons of the meanest capacity may in a short time acquire (without the aid of a master) a complete knowledge of that rational and polite amusement. To which are added, instructions for dancing some entire new reels; together with the rules, regulations, and complete etiquette of the ball room.* London 1808.

³⁹ Wilson: *Analysis*. (Anm. 35), S. XIV–XV.

⁴⁰ By a Lady of Distinction: *The Mirror of the Graces; or, the English Lady's Costume.* London 1811, S. 184. https://books.google.at/books?id=5CkwAAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff am 23.06.2020).

4 Die Tänze in Austens Romanen

Die von Austen in ihren Schriften angesprochenen Tänze lassen zumindest für die zeitgenössische Leserschaft sofort erkennen, wo ihre Protagonistinnen und Protagonisten gesellschaftlich verankert sind. Interessant ist, dass weder das Menuett noch der Walzer in Austens Schriften eine Rolle spielen – die beiden Tänze, die so deutlich den Umbruch in der Bewegungskultur um 1800 verkörpern.⁴¹

Zu den wenigen Tänzen, die Austen nennt, und die im Handlungsablauf ihrer Romane eine wesentliche Rolle spielen, gehört die große Gruppe der *Country dances*, der *Reel* und der *Boulangers*. Eine genaue Beschreibung der Tänze fehlt in ihren Romanen. Hier müssen zeitgenössische Tanztraktate und Benimmbücher als Quelle herangezogen werden.

Der dominierende Tanz der Gesellschaftsschicht, in der sich Austens Figuren bewegen, war der *Country dance*. Es gab eine unglaubliche Vielfalt und mehr als hunderte verschiedene Formen dieses Tanzes. Für Thomas Wilson ist der *Country dance* »the national Dance of the English«⁴². Er wurde als beschwingter, abwechslungsreicher und dabei einfacher Tanz gesehen, der aber dennoch mit Grazie getanzt werden sollte: »The characteristic of an English country-dance is that of gay simplicity. The steps should be few and easy, and the corresponding motion of the arms and body unaffected, modest and graceful.«⁴³

Im ausgehenden 18. Jahrhundert wurde der *Country dance* von den Paaren meist in einer Gassenaufstellung getanzt und seine Ausführung beanspruchte einige Zeit (ca. eine halbe Stunde). Ein Charakteristikum der *Country*-Tänze sind die Auszeiten am Ende der Tanzreihe, die den Tanzenden eine Pause für Gespräche, Zeit fürs Flirten und Beobachten gaben. In einer der Schlüsselszenen in *Pride and Prejudice*, im Netherfield Ball, tanzen Darcy und Elizabeth zum ersten Mal miteinander. Der *Country dance* ist das Medium, durch das sich die beiden aufgrund der Anforderungen der Choreografie einerseits synchron und harmonisch bewegen, während sie andererseits zur gleichen Zeit eine verbale Auseinandersetzung austragen.

Der *Reel* mit seinen Wurzeln im schottischen Volkstanz war ein sehr lebhafter und lärmender Tanz mit gesprungen Schritten, Klatschen und Rufen der Tänzerinnen und Tänzer, der allerdings eine an die gesellschaftlichen Verhaltensnormen adaptierte Ausführung erforderte. Ein solcher Tanz war durchaus beliebt bei Dorf-

⁴¹ Das Menuett war das Paradebeispiel für die »Verhaltensmetapher der höfischen Gesellschaft« mit seiner hochstilisierten, kontrollierten und zierlichen Körpersprache, das nach wie vor die formellen Tanzabende der Hocharistokratie eröffnete (Rudolf Braun/David Gugerli: *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550–1914*. München 1993, S. 166). Das Pendant war der Walzer, Repräsentant der bürgerlichen Bewegungskultur, mit der Nähe der Paare, dem Umfängen und Drehen, was zu einer zwangloseren und natürlicheren Tanzweise führte.

⁴² Wilson: *Analysis* (Anm. 35), S. II.

⁴³ *The Mirror of the Graces* (Anm. 40), S. 181.

abenden und häuslichen Tanzvergnügungen, und nur in einer sehr moderaten Form bei formellen Tanzveranstaltungen denkbar. *The Mirror of the Graces* beschreibt den Charakter dieses Tanzes: »As the character of reels is merriment, they must be performed with much more joyance of manner than even the country dance.«⁴⁴ Der *Reel* ist bei Austen in *Pride and Prejudice* daher nur im Meryton Assembly denkbar. Wenn Darcy Elizabeth bei ihrem Besuch in Netherfield Park (PP, 37–38) zu einem *Reel* auffordert, will er ihre Sensibilität bezüglich des *Decorums* auf die Probe stellen; als sie ablehnt, weil sie seine Absicht erkennt, steigt sie in seiner Achtung.⁴⁵

Der *Boulangier* wiederum ist der einzige Tanz, der in Austens Roman namentlich genannt wird, und zwar in der Beschreibung des Meryton Assembly durch Mrs Bennet (PP, 10). Er war ein volkstümlicher Kreistanz, der von allen Tanzpaaren am Ende der Tanzveranstaltung getanzt wurde. Jede Frau tanzte dabei mit jedem Mann – eine Art Wechseltanz also, der nur in zwanglosen Tanzveranstaltungen möglich war.

5 Die Rolle des Tanzes bei Austen

»It may be possible to do without dancing entirely. [...] but when a beginning is made – when the felicities of rapid motion have once been, though slightly, felt – it must be a very heavy set that would not ask for more.«⁴⁶

In Austens Romanen treffen wir auf verschiedene Formen von Tanzveranstaltungen. Je nachdem, ob es sich um Tanzen im privaten oder im öffentlichen Rahmen handelte, galten unterschiedliche Regeln. Bei öffentlichen Tanzveranstaltungen, z.B. bei kommunalen Zusammenkünften (den sogenannten ›*assemblies*‹), war die Wahrscheinlichkeit groß, einen Partner zu finden und neue Bekanntschaften zu schließen. In *Northanger Abbey* oder *Persuasion* wird in den *Assembly Rooms* in Bath, dem zweitwichtigsten kulturellen und sozialen Treffpunkt der besseren Gesellschaft nach London, getanzt. Hier galt zu Austens Zeit ein strenges Zeremoniell bezüglich der Verhaltensregeln und Kleidungsvorschriften. Tanzwillige, die nicht miteinander bekannt waren, mussten einander vom Zeremonienmeister vorgestellt werden, bevor sie miteinander tanzen durften. Beim *Assembly Ball* im provinziellen Meryton am Anfang von *Pride and Prejudice* dagegen trifft die ganze Umgebung relativ formlos aufeinander, weshalb die Weigerung Darcys, mit einer

⁴⁴ Ebd., S. 184.

⁴⁵ Siehe dazu auch die Erklärung von Maria Marcsek-Fuchs: *Dance and British Literature: An Intermedial Encounter*. Leiden/Boston 2015, S. 156.

⁴⁶ Jane Austen: *Emma: authoritative text, backgrounds, reviews and criticism*, hg. v. George Justice. New York 2012, S. 170 (künftig: *Emma*).

ihm nicht vorgestellten Dame zu tanzen, hier als arrogant und herablassend empfunden wird.⁴⁷

Auch die Palette der in privaten Haushalten abgehaltenen Tänze reicht bei Austen von noblen großen Bällen in Landhäusern (etwa in Netherfield Park in *Pride and Prejudice*), für die eine persönliche Einladung erforderlich war, bis zu informellen oder improvisierten Haustänzen, bei denen sich junge Menschen abends vergnügten, während die ältere Generation um den Kartentisch versammelt war (z.B. in Lucas Lodge in *Pride and Prejudice*).

Tanz spielte somit eine wichtige Rolle für die kommunale und soziale Interaktion in der Nachbarschaft und war eine von Frauen und Männern gleichermaßen geschätzte Aktivität. Aufgrund der anstrengenden und oft bis in die frühen Morgenstunden andauernden Bewegung war Tanz nicht nur ein ideales Mittel zur Körperertüchtigung und ein wichtiger Indikator für die Gesundheit und Ausdauer, darüberhinaus war er auch eine wichtige kulturelle Fertigkeit, welche die Anmut, Eleganz und Leichtfüßigkeit der Tanzenden zur Schau stellte. Die dabei gezeigte Körperbeherrschung wurde außerdem als Garant dafür gesehen, dass Affekte und Emotionen unter Kontrolle gehalten werden konnten⁴⁸ – eine unerlässliche Eigenschaft in einer so stark auf Etiquette ausgerichteten Gesellschaft. Schlechte Tänzer disqualifizierten sich so schon von vorneherein als geeignete Lebenspartner, wie das Beispiel des sich anbietenden Pfarrers Mr Collins in *Pride and Prejudice* zeigt. Als er Elizabeth Bennet, die er als zukünftige Gattin ins Auge gefasst hat, auf die Tanzfläche führt, brüskiert er sie vor den Augen der Anwesenden durch seine mangelnde Körperkontrolle und Ungeschicklichkeit, wie durch einen Kommentar der Erzählinstanz verdeutlicht wird: »all the shame and misery which a disagreeable partner for a couple of dances can give« (PP, 65). Er gibt also (auch auf dem Tanzparkett) eine wenig attraktive Figur ab, ganz im Gegensatz zu Mr Darcy, dem von Sir William zur Exzellenz seines Tanzens gratuliert wird. Gleichzeitig ist bei Austen die ausgewogene Ausführung eines Tanzes immer ein deutliches Zeichen für die »Kompatibilität« zweier Personen nicht nur auf der Tanzfläche, sondern auch in einer potentiellen ehelichen Beziehung. Für intradiegetische Beobachterinnen und Beobachter wie auch für Leserinnen und Leser wird sofort erkennbar, dass Elizabeth und Mr Collins im Tanz nicht harmonieren und demgemäß auch eine Beziehung zwischen den beiden wenig aussichtsreich wäre.⁴⁹

Molly Engelhardt spricht diesen interessanten Aspekt in ihrem Aufsatz *The Manner of Reading* an⁵⁰ – nämlich die Bedeutung der Fähigkeit für Frauen, männliches Verhalten im Tanz »lesen« zu können, Männlichkeitskodes dieser Zeit zu

⁴⁷ Vgl. Austen: *Pride and Prejudice* (Anm. 7), S. 9.

⁴⁸ Vgl. David Selwyn: *Jane Austen and Leisure*. London/Rio Grande 1999, S. 158.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 164.

⁵⁰ Vgl. Molly Engelhardt: *The manner of reading: Jane Austen and the semiotics of dance*. In: *Persuasions: The Jane Austen Journal* 26 (2004), S. 237–249, bes. S. 245–247.

interpretieren und imstande zu sein, aus der zur Schau gestellten Körpersprache Rückschlüsse auf den Charakter der Tänzer zu ziehen. Wie sie vermerkt, sind es gerade zwei der ›männlichsten‹ Charaktere bei Austen, die sich zunächst negativ gegenüber dem Tanzen bzw. Tanzveranstaltungen äußern, sich letztlich jedoch als exzellente Tänzer erweisen – Darcy in *Pride and Prejudice* und Knightley in *Emma*. Als Sir Lucas in *Pride and Prejudice* das Tanzen als »one of the first refinements of polished societies« preist, antwortet ein energiegeladener und gelangweilter Darcy, dass ja auch in den primitivsten Gesellschaften der Welt getanzt werde, und versucht den lästigen Gesprächspartner mit dem vielzitierten Ausspruch über seine allgemeine Abneigung gegen das Tanzen »Every savage can dance« (PP, 19) zum Schweigen zu bringen. Wir erleben ihn jedoch als äußerst geschulten Tänzer, als er später am Netherfield Ball Elizabeth zum Tanz auffordert.⁵¹

Die Fertigkeit, die Semiotik des Tanzens und das Tanzverhalten einer Person zu ›lesen‹, gilt ebenso für Austens Leserinnen und Leser, da Bewegungsabläufe und soziales Verhalten beim Tanzen auch zur Charakterisierung einer Figur eingesetzt werden. Weigerungen zu Tanzen galten etwa als schlechte Manieren, im Falle von Darcy in *Pride and Prejudice* als Ausdruck von Ständedünkel und Stolz. Verstöße gegen die Regeln der Etikette beim Tanzen können Hinweise auf die Bereitschaft zu Verstößen gegen den allgemeinen Verhaltenskodex sein: Die ungestüme Ausgelassenheit und das schamlose Flirten der jüngsten der fünf Bennet-Schwester, Lydia, ohne Rücksicht auf die eigene Reputation oder den Ruf der Familie, lässt bereits erahnen, dass Lydia ihrer Familie später durch ihre Freizügigkeiten noch viel größeren Schaden zufügen wird.

In Liebesromanen bieten Tanzveranstaltungen zusätzlich einen idealen Rahmen für das Liebeswerben und sind ein wichtiger Schauplatz des Heiratsmarktes. Die Begeisterung für das Tanzen, die der reiche Neuankömmling Bingley zeigt, erweckt in den Bewohnerinnen von Meryton sofort die Erwartung, dass er sich bald in eine ihrer heiratsfähigen Töchter verlieben wird, denn das Tanzen wird als Vorstufe zum Verlieben gesehen: »To be fond of dancing was a certain step towards falling in love«. (PP, 7) Tanzveranstaltungen verschafften jungen Menschen eine kostbare Möglichkeit zu unbeaufsichtigter, privater Konversation ohne Mütter und Anstandsdamen während der langen *Country dances* mit ihren Stehzeiten. Dadurch schufen sie auch eine Gelegenheit zum Flirt mit dem anderen Geschlecht und boten sogar die Chance zu seltenem physischen Kontakt durch die Berührung der Hände (wenn auch mit Handschuhen).

Dem Tanz kommt in Austens Romanen eine Schlüsselrolle nicht nur in der Figurendarstellung, sondern auch in der Entwicklung der Handlung zu. Tanzver-

⁵¹ Ähnlich besucht Knightley den Ball im Crown Inn zunächst nur widerstrebend und als Zuseher, als Mr Elton jedoch Harriet Smith als Tanzpartnerin ablehnt, fordert er sie als ›wahrer Gentleman‹ zum Tanz auf, um sie vor einer öffentlichen Kränkung zu bewahren, wodurch er nicht nur Emmas Dankbarkeit, sondern auch ihre Bewunderung für seine tänzerische Eleganz erregt. (*Emma*, Anm. 46, S. 225–226).

anstellungen sind immer entscheidende Ereignisse, in denen die Hauptfiguren aufeinander treffen, sei es, dass sie einander zum ersten Mal begegnen (wie Elizabeth und Darcy sowie Jane und Bingley in *Pride and Prejudice*), oder sei es, dass sie sich in diesen Szenen ihrer Gefühle bewusst werden, wie etwa Emma auf dem *Crown Inn Ball*, als sie Knightley zum ersten Mal nicht nur als väterlichen Freund und Nachbarn, sondern als attraktiven Mann und eleganten Tänzer wahrnimmt (*Emma*, 226). Da Tanz als Ausdruck der Verhaltensweisen und –regeln einer Gesellschaft eine besonders gute Gelegenheit zur Beobachtung des Verhaltens und der Charaktereigenschaften der Tanzenden bot, nützte Austen die Tanzszenen, um ihre Charaktere wie auf einer Bühne zu präsentieren und dabei der Leserin und dem Leser typische Wesenszüge zu enthüllen.

6 Der Ball in Netherfield

Ein Beispiel für eine solche großangelegte Tanzszene, bei der alle Charaktere der Reihe nach ›auftreten‹, ist der Ball in Netherfield Park in dem für Austens Verhältnisse sehr umfangreichen Kapitel 18 in *Pride and Prejudice*. Es handelt sich um die dritte und wichtigste Tanzszene im Roman. In der ersten, dem *Assembly Ball* in Meryton, werden die Hauptfiguren eingeführt und die beiden ›Paare‹ treffen erstmals aufeinander. Während Jane und Bingley von Anfang an als Prototyp eines romantischen Paares gezeichnet werden, entwickelt Elizabeth eine negative Einstellung zu Darcy, weil sie zufällig Ohrenzeugin seiner Weigerung sie zum Tanzen aufzufordern wird. Bei der zweiten Tanzgelegenheit im Haus der Familie Lucas lehnt Elizabeth es daher ab, mit Darcy zu tanzen, während er bereits beginnt, Gefallen an ihr zu finden. In Netherfield wird Elizabeth durch Darcys unerwartete Aufforderung zum Tanzen so überrascht, dass sie ungewollt akzeptiert. Aufgrund der unangenehmen Tanzerfahrung von zwei peinlichen und fehlerhaften Tänzen mit Mr Collins und ihrer großen Enttäuschung über die Abwesenheit Wickhams (für die sie Darcy die Schuld gibt) geht sie mit großer emotionaler Erregung in die beiden Country-Tänze mit einem schweigsamen Darcy. Sie kann der Versuchung nicht widerstehen, das Thema Wickham anzuschneiden und beobachtet Darcys deutliche (physisch und sprachlich abweisende) Reaktion:

»When you met us [at Meryton] the other day, we had just been forming a new acquaintance [i.e. Wickham].«

The effect was immediate. A deeper shade of hauteur overspread his features, but he said not a word, and Elizabeth, though blaming herself for her weakness, could not go on. At length Darcy spoke, and in a constrained manner said, »Mr Wickham is blessed with such happy manners as may ensure his *making* friends – whether he may be equally capable of *retaining* them, is less certain.«

»He has been so unlucky as to lose your friendship.« replied Elizabeth with emphasis, »and in a manner which he is likely to suffer from all his life.«

Darcy made no answer, and seemed desirous of changing the subject. (PP, 66)

Darcys Körpersprache (»a deeper shade of hauteur; in a constrained manner; seemed desirous of changing the subject«) suggeriert hohe Emotionalität, seine Erziehung hat ihn aber gelehrt, seine Gefühle und seine Sprache (»he said not a word; at length Darcy spoke«) zu kontrollieren. Im Gegensatz zu Wickham, der überall erzählt hat, wie schlecht Darcy ihn behandelt habe, schweigt Darcy als Gentleman zu diesem sehr persönlichen und prekären Thema. Nachdem Elizabeth Darcys Versuche, doch noch ein Gespräch in Gang zu bringen, mehrfach durch abweisende Antworten unterbunden hat, wagt sie einen weiteren Vorstoß. Sie erinnert Darcy an seine Aussage, dass er eine einmal gefasste schlechte Meinung über eine Person nie revidiere, und stellt ihm einige sehr provokante Fragen dazu, ob er dabei die nötige Vorsicht walten lasse: »You are very cautious, I suppose, as to [your resentment] *being created?*«, dann »And [you] never allow yourself to be blinded by prejudice?«, schließlich »It is particularly incumbent on those who never change their opinion, to be secure of judging properly at first.« (PP, 67) Auf seine Frage, was sie mit diesen Aussagen bezwecke, weicht sie aus – sie wolle nur seinen Charakter skizzieren, sie habe so viele unterschiedliche Meinungen über ihn gehört. Als Darcy ihr sehr ernst und eindringlich bedeutet, davon abzulassen, und mit kalter Höflichkeit dieses Thema endgültig beendet, verstummen beide, und der Rest des Tanzes wird schweigend und beiderseits missgestimmt absolviert.

»I can readily believe,« answered he gravely, »that report may vary greatly with respect to me; and I could wish, Miss Bennet, that you were not to sketch my character at the present moment, as there is reason to fear that the performance would reflect no credit on either.«

»But if I do not take your likeness now, I may never have another opportunity.«

»I would by no means suspend any pleasure of yours,« he coldly replied. She said no more, and they went down the other dance and parted in silence; on each side dissatisfied, though not to an equal degree, for in Darcy's breast there was a tolerable powerful feeling towards her, which soon procured her pardon, and directed all his anger against another. (PP, 68)

Obwohl das tatsächliche Objekt dieser Auseinandersetzung, nämlich Wickham, nur einmal genannt wird, wissen beide sehr genau, worum es eigentlich geht. Im Subtext ist eine klare Anklage Elizabeths gegen Darcy enthalten, den sie (fälschlicherweise, wie sie später herausfinden wird) beschuldigt, aus aristokratischem Ständedünkel und persönlicher Eifersucht Wickhams ›Rechte‹ und Ansprüche auf ein Erbe missachtet und dadurch willfährig dessen Zukunft ruiniert zu haben. Darcys enorme Selbstbeherrschung, v.a. die Zügelung seines Ärgers über Wickhams unverschämte Lügen und der Empörung über die ungerechtfertigten Anschuldigungen, noch dazu aus dem Mund Elizabeths, gepaart mit dem Ehrenkodex eines Gentleman, der ihm quasi ›untersagt‹, sich einem/r Fremden gegenüber zu erklären, zeigt sich darin, dass er sich zwingt zu schweigen, bis er seine Stimme wieder unter Kontrolle hat und, wie seine letzte Äußerung zeigt, auf allgemeine

Höflichkeitsfloskeln ausweichen kann. Seine positiven Gefühle Elizabeth gegenüber lassen ihn sogar ihre teils recht ›unhöflichen‹ Reaktionen auf seine Konversationsbemühungen freundlich aufnehmen und ›umdeuten‹.

Diese emotionsgeladene sprachliche Konfrontation der beiden Tanzenden steht, wie oben erwähnt, im Gegensatz zu den durch die Choreografie synchronisierten Bewegungen des *Country dance*, die nach außen eine harmonische Oberfläche zeigen.⁵² Dass weder Darcy noch Elizabeth einen Gedanken an diese Tanzbewegungen vergeuden, zeigt die selbstverständliche Vertrautheit mit den Bewegungsabläufen, die eine ganze Palette von Emotionalität während des Tanzens zulässt. Die Dynamik der Bewegungen im Ballsaal und auf dem Tanzparkett setzt also nicht nur eine große Menge an kinetischer, sondern auch an emotionaler Energie frei. Die Tanzszene bietet somit die Gelegenheit zu einer Art »szenischen Narrativierung des emotionalen Innenlebens« der Figuren, deren Gefühle nicht (oder kaum) benannt, sondern wie auf einer Bühne ›theatralisiert‹ werden.⁵³

Verhaltenheit und Auslassung als Konstruktionsprinzipien bestimmen auch die erzählerische Umsetzung von Tanzszenen, sowohl was die Darstellung der Gefühle der Figuren betrifft, wie auch die Repräsentation der Tänze selbst. Emotionen werden nur in geringem Maß angesprochen oder genannt, wie in der oben besprochenen Szene sind sie oft an äußerlich zu beobachtenden körperlichen Symptomen ablesbar, vor allem was die Körperhaltung, den Gesichtsausdruck und die Modulation der Stimme betrifft. Einen Großteil des Textes machen Dialoge aus, das ›eigentliche‹ Geschehen, nämlich die physischen Bewegungen im Tanzablauf, bleibt hingegen unbeschrieben und obliegt dem kulturellen Wissen und der Vorstellungskraft der Leserinnen und Leser.⁵⁴ Gerade deshalb eröffnet das Wissen um die Tanzkonventionen der Zeit modernen Leserinnen und Lesern zusätzliche Möglichkeiten für ein besseres Verständnis von Austens Figuren.⁵⁵

⁵² Siehe dazu auch Marcsek-Fuchs: *Dance and British Literature* (Anm. 45), S. 157.

⁵³ Vgl. Johannes F. Lehmann: *Geschichte der Gefühle. Wissensgeschichte, Begriffsgeschichte, Diskursgeschichte*. In: Martin von Koppenfels/Cornelia Zumbusch (Hg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*. Berlin/Boston 2016, S. 140–157, hier S. 153.

⁵⁴ Vgl. Marcsek-Fuchs: *Dance and British Literature* (Anm. 45), S. 262: »The intermedial reference to dance enriches the verbal artefact with movement, which in itself further alludes to cultural manners of the time.«

⁵⁵ Vgl. dazu die Aussagen der Tanzspezialistin Allison Thompson: *The Felicities of Rapid Motion: Jane Austen in the Ballroom*. In: *Persuasions online* 54 (1/2000), <https://www.uwsp.edu/english/acorn/Documents/FelicitiesofMotion.pdf> (letzter Zugriff am 12.07.2020).

7 Conclusio

»Of all great writers she is the most difficult to catch in the act of greatness.«⁵⁶

Die großen Veränderungen im politischen und sozialen Gefüge Europas um 1800 fanden in den Künsten in einem Wandel der Gefühlskultur und einem damit einhergehenden Umbruch in den Konventionen künstlerischer Repräsentation einen Niederschlag. Austens Schreibpraktiken weisen im Hinblick auf die Darstellung von äußerer und innerer Bewegung interessante Parallelen zu den Bewegungskonzepten der Zeit auf. Durch die enge Verbindung der Gesellschaftstänze mit dem spezifischen Verhaltenskodex der jeweiligen Gesellschaftsschicht, wie sie in den Tanzschriften und Benimmbüchern der Zeit offenbar wird, liefern diese wertvolle Informationen über das kulturelle Selbstverständnis der Gesellschaft im allgemeinen und, im speziellen, für ein besseres Verständnis der narrativen Diskursivierung des Denkens, Fühlens und Handelns der Figuren in Austens Romanen. Es sind diese zeitgenössischen Tanzschriften und Benimmbücher, die sowohl die gesellschaftlich akzeptierten Verhaltensnormen als auch die physischen und ästhetischen Bewegungsregulative formulierten, mit denen Austen nicht nur die emotionale Bewegtheit ihrer Figuren ausstattet, sondern die auch ihre Schreibweise entscheidend beeinflussten und den Rahmen für das, was gesellschaftskonform und kulturell legitimiert überhaupt in einem Roman dargestellt werden konnte, mitbestimmten (von der formalen Stringenz der Struktur und Präzision ihres ausgefeilten Stils bis zu den Einschränkungen in der Darstellung von innerer und äußerer Bewegung). Die streng regulierten Bewegungen der Tanzenden waren ein Beispiel dafür, was aufgrund dieses rigorosen Verhaltenskodex an Emotionalität überhaupt erlaubt oder bereits nicht mehr akzeptabel war.

Tanz wird von Austen auf insgesamt drei Ebenen eingesetzt: Tanz wird als Bühnenbild für die Dramaturgie der Personenführung verwendet; mit äußerer Bewegung wird innere Bewegung initiiert; und Bewegungs- und Verhaltensmuster werden außerdem zur Charakterisierung herangezogen. Die Frage, wie sich Bewegung beschreiben lässt, wie Bewegung ›geschrieben‹ und narrativ diskursiviert werden kann, ist allerdings im Falle der Darstellung von innerer wie physischer Bewegung bei Austen nicht einfach zu beantworten, da Austen einerseits voraussetzt, dass ihre Leserschaft mit dem Szenario ›Gesellschaftstanz‹ ausreichend vertraut war, und andererseits in ihren Texten nicht nur Beschreibungen des Körpers (als Medium non-verbaler Kommunikation) auf ein Minimum reduziert sind, sondern auch der Umfang und die Darstellung innerer wie äußerer Bewegung auf die Notwendigkeit eines ›angemessenen‹ Ausdrucks beschränkt war.

Wie Simone Roggendorf festhält, sind Emotionen, »was Menschen zu einer bestimmten Zeit gefühlt haben bzw. welche Einstellungen sie zu den Gefühlen hatten«, im historischen Kontext nicht direkt zugänglich, sie können nur anhand

⁵⁶ Virginia Woolf: *Jane Austen at Sixty*. In: *Nation* 34, 15. Dezember 1923, S. 433.

von zeit-, kultur- und medienspezifischen Repräsentationen erschlossen werden.⁵⁷ Der Versuch in diesem Beitrag, anhand eines Vergleichs der Medien Literatur und Tanz einen möglichen Zusammenhang zwischen Bewegungskonzepten, Schreibpraktiken und der Repräsentation von Emotionen um 1800 zu beleuchten, versteht sich daher auch in einem größeren Rahmen als ein Beitrag zur Erforschung und Rekonstruktion historisch und kulturell bedingter kollektiver Gefühlsmuster und Denkweisen.

⁵⁷ Simone Roggendorf: *Ehe und Familie in der Kultur der Empfindsamkeit*. In: Vera Nünning (Hg.): *Kulturgeschichte der englischen Literatur. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Tübingen und Basel 2005, S. 125–136, hier S. 125.

Beiträgerinnen und Beiträger

RALF BOHN ist Professor für Medienwissenschaften und Medienphilosophie am FB Design der FH Dortmund. Er studierte Design, Literaturwissenschaft und Philosophie. Seit 2009 ist er gem. mit Heiner Wilharm Herausgeber der Reihe Szenografie & Szenologie bei Transcript. Ausgewählte Publikationen: (1993): *Warum Schreiben? Psychosemiotische Vorlesungen über Semiologie, Psychoanalyse und Technik*; (2004): *Technikträume und Traumtechniken. Die Kultur der Übertragung und die Konjunktur des elektrischen Mediums*; (2009): *Inszenierung als Widerstand. Bildkörper und Körperbild bei Paul Klee*; (2015): *Szenische Hermeneutik. Verstehen, was sich nicht erklären lässt*; (2019): *Camera scriptura. Die Bildschriftlichkeit der Fotografie*.

IRIS JULIA BÜHRLE studierte Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte und internationale Beziehungen in Stuttgart, Paris und Oxford. Sie forscht zur Umsetzung literarischer Werke ins Ballett. Sie hat eine Tänzerbiografie (2011): *Robert Tewsley: Dancing beyond borders/Tanz über alle Grenzen* und zahlreiche Artikel über Literatur und Tanz publiziert, sowohl in akademischen Zeitschriften als auch in den Programmen der Pariser Oper, des Royal Opera House London und des Bayerischen Staatsballetts. Nach Verfassen ihrer deutsch-französischen Doktorarbeit (2014): *Literatur und Tanz: Die choreographische Adaptation literarischer Werke in Deutschland und Frankreich vom 18. Jahrhundert bis heute* und einem dreijährigen Fellowship an der Universität Oxford schreibt sie derzeit die erste umfassende historische Studie zur Umsetzung von William Shakespeares Werken ins Ballett.

SABINE FLACH ist Professorin für Moderne und Gegenwartskunst an der Karl-Franzens-Universität Graz. Sie ist Leiterin des Instituts für Kunstgeschichte und Leiterin des Zentrums für Gegenwartskunst. 2011–2013 war sie Professorin an der School of Visual Arts, New York City und 2000–2010 Leiterin der Forschungsabteilung ›WissensKünste‹ am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung in Berlin (ZfL). Ihre Forschungs- und Lehrschwerpunkte sind Kunst- und Kunsttheorien des 19., 20. und 21. Jahrhunderts, Bild- und Medientheorien des 20. und 21. Jahrhunderts, Epistemologie und Methodologie der Kunst der Moderne – Gegenwartskunst; Gegenwartskunst und Ökologie; Ästhetiken, Aisthesis, Senses und Medien des Embodiment; Epistemologie und Ästhetik des visuellen Denkens; Habitus in Habitat. Ausgewählte Publikationen: gem. mit Suzanne Anker (Hg.) (2015): *The Glass Veil. Seven Adventures in Wonderland*; (2016): »Die Welt, das sind unsere Empfindungen, sie besteht aus unseren Empfindungen.« *Fühlen, Wahrnehmen, Denken – Avantgarde als Laboratorium der Wahrnehmung*. In: Susanne Knaller /Rita Rieger (Hg.): *Ästhetische Emotion. Formen und Figuren zur Zeit des Umbruchs der Medien und Gattungen (1880–1939)*; (2016): *Die*

WissensKünste der Avantgarden. Künstlerische Theorie und Praxis zwischen Wahrnehmungswissenschaft, Kunst und Medien 1915–1930; gem. mit Suzanne Anker (Hg.) (2018): *Axis of Observation I: Frank Gillette*; (2020): *Sense Sensibility/Die Sinne spüren: Aesthetics, Aisthesis and Media of Embodiment/Ästhetik, Aisthesis und Medien der Verkörperung*; gem. mit Suzanne Anker (Hg.) (2021): *Axis of Observation II: Frank Gillette*.

KAROLINE GRITZNER ist ein Senior Research Fellow am Zentrum für Kulturwissenschaften an der Universität Graz und Leiterin des FWF-Forschungsprojekts »Theater als philosophische Untersuchung: Ästhetik des Erhabenen«. Von 2002 bis 2018 war sie Dozentin für Theaterwissenschaft an der Aberystwyth University in Wales. Sie ist Mitglied des Performance Philosophy Netzwerks. Ausgewählte Publikationen: gem. mit David Ian Rabey (Hg.) (2006): *Theatre of Catastrophe: New Essays on Howard Barker* und (2010): *Eroticism and Death in Theatre and Performance*; gem. mit Will Daddario (Hg.) (2014): *Adorno and Performance*; (2015): *Adorno and Modern Theatre: The Drama of the Damaged Self in Bond, Rudkin, Barker and Kane*; (2019): *Georg Büchners Woyzeck*.

GÜNTHER A. HÖFLER ist Professor für Literaturwissenschaften am Institut für Germanistik der Universität Graz. Schwerpunkte in seiner Forschung sind Gegenwartsliteratur, Faust-Dichtungen, Medien und ästhetische Emotion. Ausgewählte Publikationen: (2016): »*In allem ästhetischen Verhalten spüren wir uns in besonderem Grade lebendig*« – *Zu Aspekten von Johannes Volkelts Ästhetik des Tragischen und seiner Gefühlstheorie*. In: Susanne Knaller/Rita Rieger (Hg.): *Ästhetische Emotionen. Formen und Figurationen zur Zeit des Umbruchs der Medien und Gattungen (1880–1939)*; (2018): *Mediale Transformationen: Faust in Werner Fritschs ›Theater des Jetzt‹*. In: Carsten Rohde/Thorsten Valk/Mathias Mayer (Hg.): *Faust-Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien*; (2019): *Licht Welt Gedicht. Werner Fritschs phanetische Poesie*. In: Suhrkamp Filmedition (Hg.): *Werner Fritsch. Faust Sonnengesang II und III. Material*.

WALBURGA HÜLK-ALTHOFF lehrte, nach Stationen in Freiburg und Gießen, bis zum Herbst 2019 Romanische Literaturwissenschaft an der Universität Siegen. Sie hatte bereits Gastprofessuren an der University of California/Berkeley, an der MSH, in Paris und an der École Doctorale der Universitäten Valenciennes/Lille. Ihre Forschungsschwerpunkte sind im Bereich Literatur und Anthropologie, Dialog der Künste und Wissenschaften sowie Sozialgeschichte der Literatur. Ausgewählte Publikationen: gem. mit Gregor Schuhen (Hg.) (2012): *Hausmann und die Folgen: Vom Boulevard zur Boulevardisierung*; (2012): *Bewegung als Mythologie der Moderne: Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valéry*; gem. mit Marie Gutmüller/Paolo Tortonese (Hg.) (2014): *Hippolyte Taine et l’imagination*. In: *RZLG* 39–1/2–2014; gem. mit Bénédicte Zimmermann/Anthony Glinoyer (Hg.) (2014): *Cultures de la créativité/Kulturen des Kreativen*. In: *trivium* 18; gem. mit

Marijana Erstic/Gregor Schuhen/Christian von Tschiltschke (Hg.) (2018): *Herzstücke. Gesammelte Aufsätze*; (2019): *Der Rausch der Jahre. Als Paris die Moderne erfand*; derzeit arbeitet sie an einem Buchprojekt zu Victor Hugo.

KIRSTEN MAAR ist Theater- und Tanzwissenschaftlerin sowie Dramaturgin und lehrt derzeit als Junior-Professorin an der Freien Universität Berlin. Von 2007–2014 arbeitete sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Sonderforschungsbereich 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste«. Ihre Arbeitsschwerpunkte umfassen choreografische Verfahren im 20. Jahrhundert, Entgrenzungen zwischen bildender Kunst, Architektur und Choreographie, Social Choreographies sowie Gender, Ethnicity, Class und Identity Diskurse im Wandel. Ausgewählte Publikationen: gem. mit Maren Butte/Fiona McGovern/Marie-France Rafael/Jörn Schafaff (Hg.) (2014): *Assign and Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*; gem. mit Frank Ruda/Jan Völker (Hg.) (2017): *Generische Formen. Dynamische Konstellationen zwischen den Künsten*; (2019): *Entwürfe und Gefüge. William Forsythes choreographische Arbeiten in ihren architektonischen Relationen*.

INGRID PFANDL-BUCHEGGER war bis 2019 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Anglistik der Universität Graz (im Bereich erzählende Literatur und Erzähltheorie) und von 2007–2017 Leiterin eines interdisziplinären Projekts im Bereich Fremdsprachenunterricht. Ausgewählte Publikationen: gem. mit Gudrun Rottensteiner (2008): *Intermedia studies and dance: a first step towards an inter-art dialogue*. In: Jan Schneider/Lenka Krausová (Hg.): *Intermedialita: Slovo – Obraz – Zvuk*; gem. mit Gudrun Rottensteiner (2009): *Metareferentiality in Early Dance – the Jacobean Anti-Masque*. In: Werner Wolf/Katharina Bantleon/Jeff Thoss (Hg.): *Metareference across Media: Theory and Case Studies*; gem. mit Gudrun Rottensteiner (2009): *Intermedialitätsforschung und Tanz: Ein erster Schritt zum »danse à deux«*. In: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 34; gem. mit Gudrun Rottensteiner (2012): *Dancing Queens and Lords of the Dance – an Intermedial Perspective on the Narrative Potential of Dance as Displayed in the Stuart Masque*. In: Sabine Coelsch-Foisner/Manfred Markus/Herbert Schendl (Hg.): *Transfer in English Studies. ASE – Austrian Studies in English*; (2014): *The Performing Body in Renaissance Literature and Dance*. In: *Anglia* 132; (2018): *From Ireland with Love: The Use of Epistolary Writing in Cecelia Ahern's Fiction*. In: Maria Löschnigg/Rebekka Schuh (Hg.): *The Epistolary Renaissance: A handbook of contemporary letter narratives in Anglophone Fiction*.

RITA RIEGER studierte Spanisch und Französisch in Graz, Sevilla und Rennes. Nach ihrer Promotion am Institut für Romanistik der Universität Graz war sie von 2014–2018 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für Kulturwissenschaften der Universität Graz tätig und ist dort seit 2018 Elise-Richter-Stelleninhaberin mit einem Projekt zu *Poetiken der Bewegung. Tanztexte um 1800, 1900*,

2000. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Schreibtheorien und -praktiken, literarische Emotionsforschung, spanische und französische Literatur der Moderne sowie Tango Argentino in Literatur und Film. Ausgewählte Publikationen: (2016): *Liebe – poetologisch und kulturell. Figurationen im spanischen Roman um 1900*; (Hg.) (2017): *Bewegungsfreiheit. Tanz als kulturelle Manifestation (1900–1950)*; gem. mit Susanne Knaller/Jennifer Clare/Renate Stauf/Toni Tholen (Hg.) (2018): *Schreibprozesse im Zwischenraum. Zur Ästhetik von Textbewegungen*; (2020): *Das Schreiben von und über Tanz. Schrift-Bewegungs-Relationen in zeitgenössischen Tanztexten*. In: Susanne Knaller/Doris Pany-Habsa/Martina Scholger (Hg.): *Schreibforschung interdisziplinär. Praxis – Prozess – Produkt*.

GUDRUN ROTTENSTEINER ist Senior Scientist am Institut für Alte Musik und Aufführungspraxis an der Kunstuniversität Graz. Sie studierte Blockflöte an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz und wurde in »Musikwissenschaft« an der Kunstuniversität Graz promoviert. Sie lehrt und forscht zum historischen Tanz. Publikationen zu den Themenbereichen Tanzwissenschaft, Grazer Musikleben und Intermedialität in Zusammenarbeit mit der Karl-Franzens-Universität Graz. Mit Erscheinungsdatum 2021 »Anselm Hüttenbrenner als Kritiker« sowie »Eduard Eichler, der letzte landständische Tanzmeister«. Ausgewählte Publikationen: gem. mit Ingrid Pfandl-Buchegger (2009): *Metareferentiality in Early Dance – the Jacobean Anti-Masque*. In: Werner Wolf/Katharina Bantleon/Jeff Thoss (Hg.): *Metareference across Media: Theory and Case Studies*; gem. mit Ingrid Pfandl-Buchegger (2009): *Intermedialitätsforschung und Tanz: Ein erster Schritt zum ›danse à deux‹*. In: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 34; gem. mit Ingeborg Harer (Hg.) (2017): *Wissenschaft und Praxis – Altes und Neues – Festschrift 50 Jahre Institut 15: Alte Musik und Aufführungspraxis an der Kunstuniversität Graz (Neue Beiträge zur Aufführungspraxis)*.

KARIN SCHULZ ist akademische Mitarbeiterin am Fachbereich Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften/Romanische Literaturen der Universität Konstanz. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der französischen Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts und in der italienischen Literatur des 20. Jahrhunderts und umfassen die Moralistik, Konversations- und Geselligkeitskultur sowie Fragen zur individuellen Selbstwahrnehmung und Identitätsfindung. Ausgewählte Publikationen: (2018): *Konversation und Geselligkeit. Praxis französischer Salonkultur im Spannungsfeld von Idealität und Realität*; gem. mit Fabian Schmitz (Hg.) (2019): *La ritualité des rencontres. Modes de représentation littéraire*; (2020): *In mezzo alla folla fuggiasca e delirante. Das Ich zwischen Bedrängung und Befreiung – Die Menge als Begegnungsort in Pirandellos Suo marito*. In: Cornelia Wild/Hermann Doetsch (Hg.): *Im Gedränge. Figuren der Menge*.

JULIA WEBER studierte Germanistik, Philosophie und Psychologie in Berlin, Lissabon, Wien und Paris. Im Anschluss an ihre Promotion an der Ludwig-Maximilians-Universität München hat sie zwei Jahre als Postdoc am German Department der Yale University verbracht. Von 2012–2020 war sie als Leiterin der Emmy Noether-Gruppe »Bauformen der Imagination. Literatur und Architektur in der Moderne« am Peter Szondi-Institut der Freien Universität Berlin tätig. Derzeit arbeitet sie als Einstein Junior Fellow an der FU Berlin an einem Buch zur »Poetik der Zwischenräume: Affektmodellierung bei Ann Quin, Claude Simon und Alexander Kluge«. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Affekt- und Emotionstheorien, Theorien der Subjektconstitution, Raum- und Architekturtheorien sowie deren Verschränkung. Ausgewählte Publikationen: gem. mit Rüdiger Campe (Hg.) (2014): *Rethinking Emotion: Interiority and Exteriority in Premodern, Modern, and Contemporary Thought*; gem. mit Susanne Hauser (Hg.) (2015): *Architektur in transdisziplinärer Perspektive. Von Philosophie bis Tanz. Aktuelle Zugänge und Positionen*; gem. mit Gerhard Neumann (Hg.) (2016): *Lebens- und Liebesarchitekturen. Erzählen am Leitfaden der Architektur*.

ISA WORTELKAMP ist Tanz- und Theaterwissenschaftlerin an der Heisenberg-Stelle der Deutschen Forschungsgemeinschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig. Bis 2015 war sie als Juniorprofessorin am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin tätig. Dort leitete sie von 2012–2014 das Forschungsprojekt *Bilder von Bewegung – Tanzfotografie 1900–1920* (Deutsche Forschungsgemeinschaft) und von 2015–2016 das Forschungsprojekt *Writing Movement. Inbetween Practice and Theory Concerning Art and Science of Dance* (VolkswagenStiftung). Ausgewählte Publikationen: (2006): *Sehen mit dem Stift in der Hand – die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung*; gem. mit Tessa Jahn/Eike Wittrock (Hg.) (2012): *Tanzfotografie. Historiografische Reflexionen der Moderne*; gem. mit Daniela Hahn/Christina Ciupke/Juliane Laitzsch/Sophia New (Hg.) (2019): *Expanded Writing. Inscriptions of Movement Between Art and Science*.

RIEGER (Hg.)
Bewegungsszenarien der Moderne

Bewegungsszenarien der Moderne veranschaulichen die bislang wenig erforschte Verflechtung von Bewegungstheorien und Modi der Schreibbarkeit von Bewegung anhand facettenreicher Thematisierungen in Literatur, Kunst und Wissenschaft. Dabei bilden Bewegungsdiskurse eine Kontaktzone zwischen wissenschaftlichen Erkenntnissen verschiedenster Disziplinen sowie technischen, medialen und ästhetischen Entwicklungen. Für eine systematische Erforschung dieser transmedialen und multikomponentiellen Wechselbeziehung zwischen Bewegung und Schreiben werden die transdisziplinären Kategorien der ‚Szene‘ und des ‚Szenarios‘ vorgeschlagen. Der Band versammelt Beiträge aus Literatur-, Tanz-, Kunst-, Kultur- und Medienwissenschaften.

