

Gabriele Brandstetter

Un/Sichtbarkeit: Blindheit und Schrift. Peter Turrinis ALPENGLÜHEN und William Forsythes HUMAN WRITES

2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12534>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Brandstetter, Gabriele: Un/Sichtbarkeit: Blindheit und Schrift. Peter Turrinis ALPENGLÜHEN und William Forsythes HUMAN WRITES. In: Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann u.a. (Hg.): *Theater und Medien / Theatre and the Media – Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2008, S. 85–97. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12534>.

Erstmals hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.14361/9783839410646-006>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

UN/SICHTBARKEIT: BLINDHEIT UND SCHRIFT. PETER TURRINIS »ALPENGLÜHEN« UND WILLIAM FORSYTHES »HUMAN WRITES«

GABRIELE BRANDSTETTER

Die Konsultation von Handbüchern zu Medienwissenschaft und Medientheorien führen rasch zu jenem Diktum, mit dem Dieter Mersch einen Band über *Medien der Künste* als eine Theorie des Darstellens eröffnet: »Medientheorie bezeichnet ein noch ungedecktes Programm« (2003: 9)¹ und: »Dem Begriff ›Medium‹ eignet ein ubiquitärer Gebrauch« (10).²

Je nach theoretischem Ansatz wird der Begriff Medium auf technische Medien im engeren Sinn bezogen (wie Druck, Telegraphie, Photographie, Video und Computer), auf Funktionen ausgerichtet, etwa in der Unterscheidung von Speichermedien (Schrift, Tonband, digitale Speicher) und Darstellungsmedien; auf symbolische Prozesse ausgeweitet (etwa Sprache, Geld, Kommunikation) oder auf massen-mediale Prozesse, ihre materiellen Träger, ihre ökonomischen Strukturen und technischen Entwicklungen bezogen (wie etwa Presse, Radio, TV, Internet). Am Anfang also steht, im Blick auf eine Theaterwissenschaft als Medien-Wissenschaft, die Gretchenfrage: Wie hältst du's mit dem Medien-Begriff? Ich will im Folgenden vom Wortsinn des Begriffs Medium ausgehen: Medium, die Mitte. Jener Raum inmitten, der Einsicht gibt: für den Zeugen; für diejenigen, die vermitteln. Diese Mitte, Medium, ist nicht *mittig*, sie ist nicht zentriert. Damit ist vielmehr ein Zeit-Raum-Intervall bezeichnet, das – in eine Zwischenzone gestellt – intermittiert und schwankt (vgl. Mersch: 10). Medium und Medialität: Im Feld von Übertragung und Übersetzung beruht die Struktur von Medien in diesem Transformieren: in einem Prozess des »Differenzen machens« (vgl. Seel 2000). So gesehen sind – in der Unruhe der Übertragung³ – Medium und Medialität immer schon von der Bewegung her zu denken. Bewegung ist Bestandteil der Performativität von Medien. Bewegung bestimmt aber auch und noch *vor* der Performanz der jeweiligen Medien und Medienprozesse das Mediale selbst: in der Differenz-Bewegung, im Zwischenraum, im Intervall der Übertragung.

Theater und Medien? Mein Interesse richtet sich hier nicht auf die so genannten Neuen Medien und ihren Einsatz im Theater. Vielmehr erscheint es mir im Kontext von Theater und Tanz wichtig, die Medialität jener *alten* Medien zu reflektieren, die Schlüsselthemen der Medialitätsdebatte markieren und damit auch theatertheoretisch relevant sind: Schrift (vgl. Greber 2002 sowie Arns 2004), Gedächtnis und

1 Vgl. das Kapitel »Schnittstelle Medien« bei Kotte 2005: 252f.

2 Mersch's These lautet im Folgenden: »Das Ästhetische und vor allem die Artistik der Künste« gelte als »der Prüfstein der spezifischen Reichweite und Leistungsfähigkeit von Medien« (14).

3 Zur »Unruhe« des Bildes in Bewegung, vgl. Brandstetter 2008.

Körper. Medien kommt die Eigenart zu, im »Erscheinen« zu verschwinden, so Dieter Mersch über die Negativität medialer Prozesse (vgl. Mersch: 16). Im Prozess der Übertragung ist ein Zeigen impliziert, das die Sichtbarkeit und die Unsichtbarkeit eben dieser Transmission betrifft. Hier, so meine ich, ist der Ort des Theaters. Statt weiterer vorläufiger Begriffs-Reflexionen versuche ich deshalb zunächst einen Schritt *medias in res*.

Ich will meine Überlegungen von zwei Beispielen herleiten: von einem Beispiel, das aus dem Theater stammt mit dem Akzent auf der Medialität von Sprache und Stimme, und mit einem zweiten Beispiel aus der Choreographie mit dem Akzent auf Schrift.

I. Blindheit und Vor-Augen-Stellen: Peter Turrinis ALPENGLÜHEN

Man stelle sich vor: »Alpenglüh«! Nimmt man dieses Natur-Schauspiel als ästhetisches Ereignis, so hätte man es – gemäß den kunsttheoretischen Kategorien des 18. und 19. Jahrhunderts – mit einer Erscheinungsweise des Erhabenen zu tun. Wobei man sich streiten könnte, ob und in wiefern die spezifische Zeitlichkeit dieses Naturtheaters und Lichtspektakels das Sublime erhöht bzw. überhöht. Der Ästhetik des Erhabenen zufolge – von Burke, Kant bis zu Lyotard (vgl. Lyotard; Pries sowie Stäheli) – wäre dieses Phänomen, »Alpenglüh«, im Medium von Bild und Kunst nicht darstellbar, auch und schon gar nicht im Guck-Kasten der Theaterbühne.

Alpenglüh als Bild dennoch dargestellt, als Gemälde, als Hochglanz-Prospekt von Postkarten und von Phototapeten herleuchtend, signalisiert demgegenüber den Inbegriff von Kitsch. In diesem Format ist der Titel eines Theaterstücks von Peter Turrini (1993) gehalten. »Alpenglüh« wird zur Chiffre für die medialen Inszenierungsstrategien eines billigen Austro-Alpin-Tourismus. Wenn dem Touristen die Welt der Berge als authentisches Erlebnis verkauft wird, so kommt es auf die Inszenierung dieses Erlebnisses, auf die Wiederholbarkeit, auf die Performance des Natur-Spektakels an. Turrinis Dreipersonen-Stück macht daraus eine Farce: ein alter Mann, ein ehemaliger und erfolgloser Theaterdirektor auf einer Hütte in den Alpen betätigt sich als Stimmen-Imitator in einer Thomas Bernhardschen Manier. In einem auf die Minute abgestimmten Zeitplan des Bergführers ahmt er für die ahnungslos begeisterten, Lieder singenden Touristen die Tierstimmen der Region nach: den Kuckuck und den balzenden Auerhahn, Dohlgenschrei und Gensruf. Natur-Theater als Branche der Konsumwelt, als Fremdenverkehrs-Regie, Alpenglüh inbegriffen: »Ich bin ein Imitator. Ich imitiere die Stimmen von toten Tieren. Im Auftrag des Fremdenverkehrsverbandes« (Turrini: 48). So gesehen ist Turrinis Stück eine Satire auf das Verhältnis von Natur, Kunst und Warenästhetik als Mediensimulation. Unter einem anderen Gesichtspunkt – und auf diesen kommt es mir hier an – ist Turrinis ALPENGLÜHEN ein Stück über das Verhältnis von Theater und Medialität. Die Hauptfigur, ein 72-jähriger einsam in einer Berghütte lebender Mann, ist blind. Seine Erzählungen über die Geschichte seiner Erblindung widersprechen sich: Einmal ist es ein Unfall, weil er aus Liebe am inneren Idealbild einer Frau festhielt (Turrini: 43); einmal ist es Neugierde – ein Medien-Unfall, weil er zu lange in die Life-Performance eines Atombombentests geblickt habe (Turrini: 45). – Es ist eine Blendung aus der Gewalt, die zugleich die Gewalt der Blendung bezeugen soll:

»Die vollständige Erblindung kam eines Morgens, ich war völlig ausgeschlafen, doch um mich war Nacht, und es dauerte eine Ewigkeit, vielleicht eine ganze Minute, bis ich begriff, daß diese Nacht für alle anderen Menschen schon der Tag war, nur nicht für mich« (Turrini: 45).

Seine Verbindung zur Welt ist ein junger, tölpelhafter Mann, der ihn mit dem Lebensnotwendigen versorgt und der ihm über die Vorkommnisse in der Welt Auskunft zu geben hat – mit der von dem alten Mann vorgeschriebenen und immer gleichen Formel: »Alle Menschen sind glücklich und leben in Frieden. Freudig gehen sie ihren Beschäftigungen nach« (Turrini: 46). Es ist die Kurzformel von warenförmigen Mediennachrichten. Diesem starren Illusionsbild steht andererseits ein seltsamer Medienkontakt zu den Ereignissen in der Welt gegenüber: die Berichte im Radio, die der Blinde in die Innenwelt seiner Vorstellung transportiert.⁴ Dieser Übertragungsprozess einer inneren Bebilderung des Unsichtbaren folgt einer eigen tümlichen Dynamik der Ent-Bildlichung und Ent-Visualisierung:

»1956 gab es das erste batteriebetriebene Radio [...] Zu jeder Nachricht stellte ich mir das Ereignis selbst vor, ich machte mir mein Bild davon [...] Obwohl ich seit vierzig Jahren in diesem Haus lebe und es seitdem noch kein einziges Mal verlassen habe, bin ich durchaus kein Verweigerer der Welt gewesen. Im Gegenteil, ich nahm alles auf, was sie mir, einem Blinden, zu bieten hatte« (Turrini: 45).

Er erzählt eine Chronik der Weltereignisse: Fidel Castro in Havanna, der Bau der Berliner Mauer, Bombenterror in Südtirol,

»und der Autosalon in Genf wurde glanzvoll eröffnet, und ich wollte mir die neuesten Modelle vorstellen, [er schreit] ... aber ich konnte nicht, denn ich war noch in Saigon, ich sah noch die vietnamesischen Kinder und färbte gerade ihre Brandwunden ein, da brach der nächste Krieg aus, der Jom-Kippur-Krieg, und noch einer und noch einer. Ich kam einfach nicht mehr nach mit der Herstellung meiner Bilder, mit meinen Vorstellungen. Zuerst verlor ich [...] die Farbe [...], ich sah alles nur noch schwarz-weiß, und seit einigen Jahren sehe ich nichts mehr. Ich, ein Blinder, sehe nichts mehr. Ich höre die Nachrichten, aber sie bedeuten mir nichts. Ich kann mir die deutsche Wiedervereinigung nicht mehr vorstellen« (Turrini: 45).

Die Radio-Verknüpfung zu den Ereignissen der Weltgeschichte bleibt abstrakt. Unsichtbarkeit der sprachlich-medial übertragenen Vorgänge und Imaginationen, die Vorstellungsbilder (*phantasmata*) der Einbildungskraft geraten in ein wachsendes Missverhältnis. Mit der Analogie der Bilder, die der Blinde sprachlich produziert, zu einer allmählich verblassenden Chronik der Wochenschau ist ein prinzipielles Thema von Medialität angesprochen: Der Zusammenhang von Speicher und Übertragungsmedien, von Gedächtnis und Aktualisierung qua Einbildungskraft. Denn: nicht nur Farbe und Licht verlöschen; zuletzt auch die inneren Bilder: »Ich, ein Blinder, sehe nichts mehr.« Das Verlöschen der Vorstellungskraft fällt ineins mit einer medialen Anästhesie. Der Ausfall der Bilder bezeichnet eine doppelte Blind-

4 Auch hier zeigt sich der Medien-Farce-Charakter des Stücks: Das Radio- bzw. das Hörspiel war lange Zeit nach 1945 das Medium für Kriegsblinde (Preis der Kriegsblinden für beste Hörspiele).

heit: den Verlust der Sichtbarkeit der physisch präsenten Welt; und dann jener Unsichtbarkeit des Abwesenden, die durch die Medien – die Radio-Übertragung – markiert ist. In diese Blind-Stelle trägt sich eine Geschichte der Gewalt ein; eine Chronik des Krieges und der technischen Macht – eben jene Geschichte, deren Technologien etlichen Medientheorien zufolge (etwa bei Paul Virilio 1993 sowie Friedrich Kittler 1986) den Siegeszug neuer Medien begünstigen: Funk, Technik und Telegraphie, Fernsehen und elektronische Übertragungsmedien.

Der Blinde, seine doppelte Blindheit, zeigt sich als ein Medien-Effekt. Die Blindheit ohne innere Bilder (»blindness without insight«⁵) ist ein Blackout des Nicht-Vorstellbaren, der reportierbaren und unsichtbaren Welt. Gewalt-Geschichte inmitten des Empfangsfelds des Mediums. Dies alles aber stellt sich als ein »coup de théâtre« heraus; mehr noch: »Der Blinde« ist die Figuration, die Allegorie des Theaters selbst. Da, wo die Bilder versagen, da, wo die Kluft zwischen Sprachmedien und Visualisierung die Vorstellungskraft lähmt und die innere Bildproduktion zum Erliegen bringt, in diesem »dark room« entfaltet sich das Theater, das die Bilder *anders* zum Erscheinen bringt. Der Blinde, ein Theatremacher, dessen Imitationskunst die Grenze zwischen Natur und Kunst, zwischen Schauspielerei und der (Vor-)Täuschung selbst noch der Blindheit und ihrer Authentizität beständig verwischt – dieser Blinde steht für das Grundprinzip des Theaters: eine Bühne, die Abwesendes, Un/Sichtbares und Unsichtbarkeit selbst sichtbar macht. Der Blinde, der Theatremacher, figuriert als Allegorie dieser doppelten und widersprüchlichen Verknüpfung von Sehen bzw. Sichtbarkeit des Unsichtbaren und einer Unsichtbarkeit des Sehens selbst. Es ist die Sprache, die da einspringt, wo Abwesendes sichtbar werden soll; die Sprache, immerhin nach Meinung einiger Medientheoretiker das älteste Medium, die das Vor-Augen-Stellen des Nicht-Sichtbaren übernimmt.⁶ Der alten rhetorischen Tradition zufolge ist es die Hypotypose (vgl. Campe 1997), das bildgebende Verfahren des Vor-Augen-Stellens durch Wort und Stimme, das Umgebung, Welt, Vorgänge sichtbar macht, wie ein lebendes Bild, wie ein Film (so würden wir heute sagen). Quintilian definierte die Hypotypose als eine »in Worten so geprägte Gestaltung von Vorgängen (»proposita quadam forma rerum ita expressis verbis«), daß man eher glaubte, sie zu sehen als zu hören.«⁷ Der Blinde, als Meister der Hypotypose, des Vor-Augen-Stellens von Geschichte(n) und der erhabenen Ereignisse der Natur (Alpenglühen!), tritt in eben dieser archaischen Rolle des Mediators von Unsichtbarem und des Darstellens von Undarstellbarem auf: als Repräsentant des Theatermachens schlechthin – freilich als verzerrte Pose. Seine Kunst des Vor-Augen-Stellens ist ein Hybrid aus dem Theater und aus den Medien der neuen Zeit, denn seine Kunst der Hypotypose setzt bis zuletzt – und noch mit der Balkonszene aus ROMEO UND JULIA – als *Stimmverführung* ein.⁸ Und sie versagt zuletzt doch angesichts der Undarstellbarkeit von Unglück, von Gewalt und Terror. Das Theater – ein lichtloser, leerer Raum – wird erst durch die Kraft, die enargeia einer Kunst des Vor-Augen-Stellens zu einem Ereignis-Raum, in dem Sichtbarkeit allererst hergestellt wird: ein »Alpenglühen« ... metaphorisch gesprochen. Das Theater – seine Medialität – beruht darauf, die eigenen Verfahren der Sichtbarmachung (des Vor-Augen-Stellens) selbst noch vorzuführen und damit

5 ... um mit dem abgewandelten Titel von Paul de Man 1971 zu sprechen; vgl. auch: Derrida 1997.

6 Zu »Prosopopöie« vgl. Menke 2000.

7 Zu »Vor-Augen-Stellen« vgl. Quintilian 1965.

8 Vgl. die Schlusszene, die »Kulmination« des »Alpenglühens« in der Sonnenaufgangsbeschwörung aus ROMEO UND JULIA (Turrini: 50).

sich selbst, als Theater mit seinen eigenen Darstellungsbedingungen, zu thematisieren. Turrinis ALPENGLÜHEN reflektiert und präsentiert diese Verfasstheit des Theaters: die Verfahren der Übertragung und ebenso ihr Versagen.

Die Frage nach der Medialität des Theaters umfasst immer schon unterschiedliche Medien und ihre Differenz, je nach Maßgabe der historischen, technologischen, theaterästhetischen Entwicklung – und diese Medialität konstituiert sich als grundlegendes (Sich-)Zeigen: als das visuelle, akustische und körperliche Vor-Augen-Stellen in der Differenz von An- und Abwesenheit, von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Das Übertragungsgeschehen ist ›treulos‹, verräterisch. Umberto Eco hat in seinem Buch über das Übersetzen: »Quasi dasselbe – mit anderen Worten« (Eco 2006) die Medialität, die Handlung des Übertragens unter dem Aspekt des Verhandeln betrachtet: auf der Suche nach einer Wahrheit, die nie nur auf *einer* Seite liegen könne. Translation als Negotiation und als Frage der Loyalität, der Treue! In diesem Prozess liegt das mediale Potential, das »Nicht-Gesagte« zu zeigen und sich zeigen zu lassen und im Prozess des Sichtbarwerdens jene Erinnerungen heraufzubeschwören, die das »Noch-nicht-Gesehene« sichtbar machen. Die Hypotypose kann die Erinnerung, die sie als Gestus realisiert, in diesem Prozess des Vor-Augen-Stellens erst hervorbringen. Medienhistorisch gesprochen (mit Niklas Luhmann 1995 und Vilém Flusser 1993) sind es die Effekte von »Anthropo-Techniken« (Sprache, Schrift und Körper), die die allgemeine Schaubühnensituation als ein »Monstre«, als Zeigen des Vor-Augen-Stellens ermöglichen.

Ich möchte diese Fragen des Sichtbar-Werdens in meinem zweiten Beispiel von der Schrift her, d.h. von Choreographie als Schriftbewegung noch einmal anders beleuchten.

II. Schrift/Choreographie - Schreib-Bewegung: William Forsythes HUMAN WRITES

William Forsythe hat in einer langen Serie von Stücken, die in unterschiedlicher Weise Medien implizieren und reflektieren, die Medialität von Choreographie zum Thema gemacht. In der Wissenschaft sind diese Arbeiten – auch und gerade unter Mediengesichtspunkten – ausführlich analysiert worden (vgl. Evert 2003 sowie Sulcas 1999). Während die Arbeit mit digitalen Medien und ihrer Speicherfunktion in erster Linie als analytisches Instrument eingesetzt wird – besonders als Reservoir für improvisatorische Aufgaben, wie z.B. in *SELF MEANT TO GOVERN* oder in der mit dem Zentralinstitut für Kunst und Medien in Karlsruhe produzierten CD-Rom *Improvisation Technologies* (Forsythe 1999) – konzipiert Forsythe in seinen Choreographien seit den späten Neunziger Jahren ein anderes Modell von Medialität. Er interessiert sich für eine ganz spezifische theatrale Konstellation – nämlich jene von Darstellen bzw. Aufführen als Sich-Zeigen (›monstrare‹) und als das Zeigen von Betrachten, Beobachten. Forsythe arbeitet an und mit jener Schwelle, die üblicherweise räumlich markiert ist, zwischen Zuschauerraum und Bühnenraum, zwischen Saal und Rampe oder Podesten als Bewegungsfläche. Forsythe macht eben diese Konstellation zum Thema von Choreographie oder besser, von choreographischen Um-Schreibungen (wenn wir davon ausgehen, dass Choreographie bedeutet: Raum-Be-Schreibung in und als Bewegung). In *KAMMER/KAMMER* (Frankfurt/Main 2000, vgl. Siegmund 2006: 313ff) beispielsweise verläuft ganz traditionell die Linie der Spaltung zwischen Bühne und Zuschauerraum. Durch die unregel-

mäßig in den Zuschauerraum gehängten Screens wird diese Demarkationslinie jedoch verschoben: Die Schirme zeigen die Life-Übertragung von Aktionen, die auf der Bühne in verschachtelten Räumen ablaufen; Räume, die teilweise einsehbar, zumeist aber für den Zuschauer nicht sichtbar sind. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Körper in den Kuben übersetzen sich in ein Bild-»Monstre«, das die Räume überspringt und sie mobil werden lässt. Der Effekt der Video-Übertragung – das Offenlegen, Präsentmachen eines Verborgenen – zersetzt sich im Blickraum des Betrachters wieder. Dieser befindet sich in einer beständigen Spaltung seines Blicks – zwischen den Bildern auf dem Bildschirm und dem Fokus auf das Bühnengeschehen. Übertragung, als eine »Performance als Absence« (mit den Worten von Heidi Gilpin⁹) bezieht sich nicht nur auf die Un/Sichtbarkeit von Bewegung auf der Bühne und in der Grauzone (vgl. Brandstetter 2004) von Intervallen zwischen Tänzer-Performern und Betrachter. Sie reflektiert zugleich den Rahmen dieser medialen Inszenierung: die Möglichkeit des Theaters, die Bedingungen eines »Monstre«, nämlich das Zeigen zu zeigen – nicht in erster Linie im Sinn von deuten und hinweisen, d.h. im Sinn von deixis, sondern von »Erscheinen-lassen« (vgl. Seel 2000).

»Je traduis« – ich übersetze. Diese Formel ist programmatisch als Schrift-Rahmen in einer Art Lettern-Serie um die Bühne von KAMMER/KAMMER gesetzt. Übersetzung, als Form der Reflexion von Medialität, spielt in William Forsythes Choreographien eine immer wichtigere Rolle. In ALIE/NA(C)TION war das Thema die Fremdheit, die Andersheit, die von den Tänzern aus Film-Bildern, die für den Zuschauer uneinsehbar waren, in »Action«, in *corporeality* übertragen wurden. Zehn Jahre später, in CLOUDS AFTER CRANACH – dem Mittelteil von THREE ATMOSPHERIC STUDIES – geht es um den humanitären, den körperpolitischen Akt des Übersetzens und um die katastrophischen Folgen der Fehl-Lenkungen von Übertragung: bis zum Schrei, bis zur Unartikuliertheit, die sich medialer Übertragung entzieht und sich ihr widersetzt. Zu diesen Stücken wäre viel zu sagen – gerade über jene Seiten, in denen Forsythe Übertragung und Verstärkungsmöglichkeiten von Medien (über Bild und Mikrophon) in eine politische Kritik treibt, indem er mediale Desartikulationen zum Thema choreographischer Reflexion macht (etwa im dritten Teil von THREE ATMOSPHERIC STUDIES, vgl. Brandstetter 2005).

Ich möchte zuletzt das Augenmerk auf jene Arbeiten Forsythes legen, in denen er die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum, zwischen Tänzern und Zuschauern verschiebt, ja aufhebt. Das Grundprinzip scheint einfach und im Blick auf die Geschichte der »Performance Art« nicht absolut neu: Tänzer und Zuschauer teilen sich einen Raum, bewegen sich in ein- und demselben Raum. Anders ausgedrückt: indem sich der Zuschauer ebenso wie der Tänzer auf dem ausgelegten Tanzboden bewegt – wie auch immer er sich bewegt, geht, steht, sitzt, »nicht bewegt« – wird er, der Zuschauer, zu einem Teil der Choreographie. In dieser Weise ist Forsythe bereits in seinem Stück ENDLESS HOUSE (Frankfurt/Main 1999) verfahren. Im zweiten Teil löst er die klassische, hierarchische Seh-Ordnung des Theaters auf. Der Betrachter ist eingeladen, sich zwischen den Tänzern auf dem Spielfeld zu bewegen, sich seinen Sicht-Platz zu suchen. Und er ist konfrontiert mit der Erfahrung, dass Sichtbarkeit im Sinn von Übersicht und Übersichtlichkeit nur partiell, fragmentiert und ausschnitthaft – im Vorübergehen – zu haben ist. Um den Preis der Unsichtbarkeit, der Abwesenheit und Unzugänglichkeit jener Vorgänge, die nicht im Blickfeld zu halten sind, die quasi »im Rücken« geschehen und die

9 Vgl. Gilpin 1994: 55 sowie grundlegend zum Thema »Abwesenheit« und Medialität: Sigmund 2006.

den Zuschauer mit seiner bewegungs- und standpunkts-inhärenten Blindheit konfrontieren. Bewegung (des Zuschauers) als Des-Orientierung, als Verlust des Ordnungsrahmens, ist damit ein kontingentes Element dieser Choreographie: als ein Gehen, als eine Raum-Beschreibung, die eine kritische Auseinandersetzung mit der Politik des Sehens herausfordert. Es ist zugleich eine kritische Auseinandersetzung mit Tanz als einer Politik des Körpers: kritisch dann nämlich, wenn Tanz – als eine Kunst, Schritte zu setzen – die Gesetze seiner eigenen Körpernormierung *nicht* reflektiert. Choreo-graphie im Sinne von Forsythe ist demgegenüber die Reflexion von Körper-Bewegung in und durch die Art und Weise, den Raum zu (be-)schreiben und ihn zu be-schreiten. »Choreographie verstehe ich als Organisation. Es geht mir nicht darum, Bewegungen zu schaffen und zu zeigen. Mich interessiert die Wahrnehmung und das Verständnis von Wahrnehmung«, so William Forsythe (2005). Das Medium ist so gesehen: Schrift! Wobei sich hier sofort die »Falltür der Skription« (wie Roland Barthes dies genannt hat, vgl. Barthes 2002) auftut. Ohne auf die verzweigte theoretische Debatte zum Thema Schrift hier näher einzugehen: Eine Differenz ist immer schon im Spiel – die Differenz von Schreiben (als Bewegung) und Geschriebenem. Was verschwindet in der »Falltür der Skription? im Niedergeschriebenen?« (Barthes: 9) – um nochmals mit Roland Barthes zu sprechen: Der Körper, die Bewegung (des Schreibens) fügt sich in die hierarchischen Strukturen der Schrift und überführt sie in Zeichen: Körper – Schreib-Bewegung beugt sich der »Subordination« (Barthes: 11), die eine Tanz-Grammatik vor-schreibt. Choreographie im Konzept William Forsythes schreibt diese subordinative Vorschrift um. Indem sie die Abwesenheit des Körpers in der Schrift reflektiert und sichtbar macht, rückübersetzt und in Positionswechseln der Bewegung weiter überträgt. In diesem Sinn wäre und ist William Forsythes zusammen mit dem Juristen Kendall Thomas entworfene Choreographie HUMAN WRITES (Uraufführung 2005 in Zürich, Deutsche Erstaufführung zur Eröffnung des Festspielhauses in Hellerau im September 2006) eine Reflexion über die Medialität von Schrift; genauer, so sagt es der Titel: HUMAN WRITES, ist es eine Reflexion über das Schreiben als menschliche Handlung.

»Schreiben ist immer auch Bewegung. Ich verstehe meine choreographische Praxis als räumliches Schreiben. Die Tänzer sollen mit ihrer Bewegung Spuren hinterlassen. In HUMAN WRITES müssen sie gut sein, um, soweit das geht, mit den Hindernissen fertig zu werden und um zumindest einige Buchstaben reproduzieren zu können« (Forsythe 2005).

Und zugleich, so sagt es der Titel ebenfalls, in homophoner Bedeutung von »Human Rights«, Menschenrechte, geht es um Schrift als Verfassungstext als einen zentralen Gesetzestext, nämlich die *Allgemeine Erklärung der Menschenrechte* und ihre Geschichte. Es ist eine Geschichte der Übersetzungen, der Verfehlungen, Verletzungen dieses körperpolitischen Grundrecht-Textes. Die »Performance-Installation« (so der Untertitel) dauert drei Stunden. Die strukturelle Anordnung ebenso wie das Konzept unterliegen klaren Regeln (ich will sie hier kurz und unter Auslassung vieler Details skizzieren):

Der Raum, der Festsaal in Hellerau¹⁰, ist in vier Reihen mit 40 Tischen ausgestattet, die mit weißem Papier bedeckt sind: einzelne Sätze aus der Menschenrechts-

10 Ich habe die Aufführung in Hellerau im September 2006 gesehen und berufe mich auf diese Performance.

Erklärung (deren gesamter Text im Foyer gedruckt ausgehängt ist) sind in unterschiedlichen Sprachen auf dem Papier der Tische vor-geschrieben. Die Tänzer haben die Aufgabe, diese Schrift/Zeichen nachzuschreiben, wobei die Regel lautet:

»Das Schreiben muss mit einer gleichzeitigen Behinderung dessen [des Schreibens, G.B.] einhergehen. Kein Strich oder Buchstabe darf *direkt* [Hervorhebung G.B.] entstehen [...] Jedwede Markierung, die zu der Entstehung eines Buchstabens beiträgt, muss aus einer physischen Einschränkung, einer Belastung oder einem Widerstand entstehen« (Programmheft, Hellerau, 15. September 2006).



Abbildung 1: HUMAN WRITES. Foto: © Frank Sygusch.

Die Regel der Indirektheit – eines über Hindernisse der Körperbewegung im Übersetzungsakt vermittelten Schreibens – lenkt die Aufmerksamkeit auf die Medialität, auf die Mitte zwischen der Schrift und jenem Schreibakt, der üblicherweise automatisch bzw. automatisiert als Performanz einer Körpertechnik funktioniert; auf jene Mitte also, in der – dezentriert – Widerstände und Behinderungen der reibungslosen Bewegung des Schreibens selbst auftreten, dieses punktieren und verzerren. An einem der Tische ist William Forsythe der Schreibende: die Hände fixiert auf dem Rücken, mit einer Körperhälfte weit und halb liegend auf die Papierfläche gebeugt, versucht er mit sechs dicken Kohlestiften, die er im Mund »hält«, einzelne Striche der auf dem Blatt vorgegebenen Buchstaben nachzuzeichnen – unendlich mühsam, langsam, mit dem Kopf und ruckenden Gesamtbewegungen des Körpers agierend – verrenkt in den Gelenken bis zum Äußersten, ist diese Schreibbewegung ein Zittern, ein Stottern.

Das Schreib-Stück mit Kohle und Speichel verwischt den Gesetzestext, Gesicht und Körper schwarz: gezeichnet vom unablässigen Versuch, die klare Schrift klar zu schreiben, ein Akt der Grenzüberschreitung unter äußerster Belastung des Körpers.

An einem anderen Tisch befindet sich der Tänzer unter der Schreibfläche. Mit Hilfe von körperlichen, »zeigenden« Richtungsanweisungen (rechts, links, nach oben, nach unten), die ein Zuschauer ihm körperlich vermittelt, versucht er in Irrläufen einer blinden Handbewegung, die, verdreht, die Richtung sensorisch auszusteuern hat, die Linien der Buchstaben nachzuzeichnen – langsam, zögernd, äußerst konzentriert ... Diese Schreibungen sind in ihrer Behinderung so fern jeder »eloquentia« und »Schule des geläufigen Schreibens«, so fern von Perfektion kalligraphischer Bewegung – es sind äußerste Herausforderungen an die physische und mentale Koordination. Mehr und in einem tieferen Engagement sind die Zuschauer hier involviert als in früheren Stücken William Forsythes.



Abbildung 2: William Forsythe in HUMAN WRITES. Foto: © Frank Sygusch.

Im Programmheft des Abends wird das Konzept erläutert: dass nämlich die Performer das Publikum um Hilfe bitten, aktiv an dieser Arbeit, an diesem Projekt »Human Writes/Rights« mitzuwirken, um ein gemeinsames »Nachdenken« über die Rolle der Kunst in der Erstellung einer »Kultur der Menschenrechte« zu bewirken. Anders als in ENDLESS HOUSE oder in den Installationen von Forsythe wie etwa BOUNCY CASTLE oder YOU MADE ME A MONSTER ist der Betrachter nicht nur dadurch in die Choreographie einbezogen, dass er sich selbst inmitten der Szene und der Aktion bewegt, dass er die Choreographie also mitbestimmt und deren Ausschnitt und Sichtbarkeit mit jedem Schritt, mit jener Perspektiv-Entscheidung in Blick-Bewegung und blinden Stellen, Raum-Öffnungen und Grauzonen der Wahrnehmung produziert. Darüber hinaus ist hier jedoch jeder Zuschauer zur Mitschreibung, zur Inter-Aktion aufgefordert: Ob pures Flanieren, Beobachten, Gehen, Bleiben, oder deutliches Sich-Einlassen auf die unsichere, riskante, mühsame körperliche Vermittlungsarbeit im Schreibprozess: Dies wird für jeden zu einer ethischen Entscheidung. Choreographie: die Körper-Schreibung, der Prozess einer Nachschrift des Gesetzes, geschieht in Um-Wegen; vermittelt über eine Kette von Gesten. Diese Verschiebung der Schrift im gemeinschaftlichen, interkorporalen Schreibgeschehen bringt, wenn man so möchte, eine choreographische »différance« zu tage. Die Störung der direkten Übertragung lenkt die Aufmerksamkeit nicht in erster Linie auf die Schrift als Text, sondern auf die *Spalten* in ihrer Schreibung: auf das Zögern, die Verlangsamung, die Unentschiedenheit des korporalen Akts und die Lücken, die Zwischenräume. Medialität des Schreibakts wird in einer Praxis der Entstellung, der Unvollständigkeit und der Verfälschung reflektiert. Es ist die Un/Sichtbarkeit der Gewalt *in* der Schrift des Gesetzes, auch und gerade dann, wenn dieser Text die »Gewaltfreiheit« des Körpers zu garantieren verspricht, die in den Distorsionen dieses Schreibakts sichtbar werden.



Abbildung 3: HUMAN WRITES. Foto: © Frank Sygusch.

Im Verlaufe der Performance nehmen die Mühseligkeiten, die Peinlichkeiten, die Vergeblichkeit, die Gewaltsamkeit gegen den Körper als Werkzeug des Gesetzestextes immer mehr zu – und zugleich verdichten sich im Raum die Zonen der Unordnung. In der Ballung der Zuschauer und Akteure in wechselnden Raum-Flecken, Stellen der Leere, der Verlassenheit, steigern sich heftige und hämmernde Schreibaktionen: Einer der Performer trägt den Tisch mit dem Blatt der Schrift umgekehrt, schräg gekippt auf die Schultern gelehnt, wie Christus das Kreuz.¹¹ In einer anderen Zone versuchen vier Performerinnen, mit Stricken aneinander gefesselt, indem sie sich gegenseitig mitreißen oder sich Widerstand bieten, Kohlestücke auf die senkrecht gekippten Tischflächen hinter ihrem Rücken zu zeichnen: eine extrem heftige, affektintensive Szene, die in der Gefesseltheit durch Seile an die Laokoon-Gruppe erinnert, oder an Allegorien eines vierteiligen politischen Körpers.

Der Zuschauer ist nicht mehr »Publikum«, sondern – wie auch immer er sich wenden mag – Mit-Schreiber dieser choreographischen Installation. Er ist Co-Writer, Übermittler der Schreibung in Impuls und De-tour. Er ist eingeschlossen, wohin auch immer er sich wendet, zugleich auch wieder ausgeschlossen in diesen unablässig sich verschiebenden Intervallen und Körper-Verbänden: inmitten der Ver-Fassung der Schrift. Die Medialität von Choreographie – im strengen Sinn des Begriffs – zeigt sich an den Rändern dieses Prozesses. Nicht als »Schrift«, als Niederschrift also im Sinne von Roland Barthes¹², sondern in der Bewegung der Schreibung. Wobei sowohl Zuschauer als auch Performer im Verlauf des Abends an einem Schreibprozess beteiligt sind, der in der körperlichen Aktion etwas zeigt und etwas bezeugt, was der Gesetzestext verbirgt: In Übertragungen wird sichtbar, dass und wie in der Re-écriture der Text degeneriert. »Human Rights«, das ist jener Text, der explizit und als wiederholter politischer Akt sagt: »habeas corpus«.

11 Die Entstehung von »Bildern«, Zuschreibungen von ikonischem und politischem Gedächtnis gehören mit zum Prozess dieser kommunikativen Aktion.

12 »Das Schreiben ist nicht das Geschriebene« (Barthes: 13).

HUMAN WRITES, ein Schreibstück, das einen Akt der Transgression zeigt und spürbar werden lässt. Das Stück lotet die Grenze zwischen Schrift und Körper, zwischen Gesetz und Bewegung des Re-Writing aus und reflektiert in dieser Zone das, was sich der Medialisierung entzieht: die Un-Übersetzbarkeit von Schmerz und jenen Akten von körperlicher Gewalt, die das Versagen, die Schändung, die »inhibition« von »Human Rights/Writes« ausmachen: der Verlust jenes unantastbaren Körper-Rechts, der erstmals in der *Habeas-Corpus-Akte* (in England/London 1679) niedergelegt wurde; der Schutzbrief, der Körper, Leib und Leben und individuelle Freiheit der Bewegung vor dem Übergriff der Staatsgewalt schützt. Keine Haft ohne richterliche Überprüfung und Anordnung; ein Freiheitsrecht, das – bis 1948 – bis zur *Declaration of Human Rights* einen langen Weg hatte. Auf die Widersprüche dieses Grund-Gesetzes der neuzeitlichen Körperpolitik hat – nach Foucault – Giorgio Agamben aufmerksam gemacht. Die zentrale Bedeutung des Körpers in »Menschenrechten« und »Biopolitik«¹³: »Corpus ist ein doppelgesichtiges Wesen, das sowohl Träger der Unterwerfung unter die souveräne Macht als auch [Träger] der individuellen Freiheit ist« (Agamben: 133). Diese Widersprüche sind laut Agamben in modernen Staaten nicht geschwunden – »in jedem modernen Staat gibt es [den Punkt], an dem die Entscheidung über das Leben zur Entscheidung über den Tod, und die Biopolitik zur Thanatopolitik wird« (Agamben: 130).

Vor der Erkenntnis, dass »die Menschheit weiterhin von der Unmenschlichkeit erfüllt ist« (William Forsythe zitiert hier im Programmheft Jean-François Lyotard), ist HUMAN WRITES der Versuch, Choreographie im Wort-Sinn des Schreibens, der (Raum-)Beschreibung als Körper-Akt(e) an jener Grenze einzusetzen, über jene Grenzen zu treiben, die Kunst als politische Handlung wirksam werden lassen. Wenn Human Rights/Menschenrechte als Recht auf körperliche Unversehrtheit und Freiheit Bestandteil politischer Verfassungen sein soll und damit wirksam, so ist dieses »Verfassen« des Gesetzes-Textes immer ein Nachschreiben, ein körperlich antizipierendes Erinnern dieser humanen Verfasstheit, wie Heiner Müller diesen Bezug zu Geschichts-»Schreibung« fasste. Dieses Verfassen ist ein gemeinschaftlicher Akt, der im Schreiben selbst korpo-real werden lassen müsste, was der Gesetzestext, als Nieder- und Vor-Schrift, ausschließt: Die implizite, die strukturelle Gewalt des Gesetzes selbst. Choreographie in diesem Schreibprozess der »Human Writes/Rights« arbeitet dann und so gesehen am Schreiben und Edieren als einem permanenten Prozess dieser Schrift. Wieder und wieder: Nachdenklich und betroffen macht dabei – inmitten der Performance-Installation von William Forsythes Gesetzes-Schrift-Text –, dass zuletzt, in der großen Un-Ordnung und Um-Setzung dieser Vorschrift der Human Rights vom Text des Gesetzes kaum ein Satz, kaum ein Wort lesbar bleibt. In einem eher vordergründigen Sinn mag man Forsythes Choreographie HUMAN WRITES (wie auch sein Stück THREE ATMOSPHERIC STUDIES) als kritische Reflexion von Medienpolitik in Zeiten des Terrorismus und der globalen westlichen Medienmacht betrachten. Als Choreographie hingegen inszeniert HUMAN WRITES den Einspruch von Kunst gegen die politische, ökonomische, juristische und medienbestimmte Verfügbarkeit des Körpers. Forsythe bezeichnet in diesem Prozess und immer neu die Grenze, an der die diskursive, die kommunikative Funktion der Schrift – als Speicher- und als Darstellungsmedium – umspringt, und er markiert genau hier den Einspruch der Kunst gegen die Verfügbarkeit dieses Mediums. Kunst klagt demgegenüber die Unverfügbarkeit des Körpers und seiner Bewegung ein. Die Bewegung: der Schreibakt des Choreographierens, wäre dann eine Form des *Sichtbarmachens* einer Politik des Medialen:

13 Vgl. Agamben 2002, insbes. Kap. 2, 135ff – zur Habeas-Corpus-Akte: 131ff.

im Übertragungsgeschehen als einem ästhetischen, als politischen Akt, in der differenziellen Bewegung des Schreibens und des Löschens. Man könne – so sagte William Forsythe im Gespräch nach der Aufführung von HUMAN WRITES in Hellerau: »gut schreiben... for bad reasons«; man könne aber auch »schlecht schreiben – for good reasons«.

Literatur

- Agamben, Giorgio (2002): *Homo Sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. Übers. v. Hubert Thüring. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Arns, Inke (Hg.) (2004): *Kinetographien*. Bielefeld: Aisthesis.
- Barthes, Roland (2002): »Die Falltür der Skription«. In: Ders.: *Die Körnung der Stimme, Interviews 1962-1980*. Aus dem franz. v. Agnès Bucaille-Euler, Birgit Spielmann, Gerhard Mahlberg. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 9-13.
- Brandstetter, Gabriele (2004): »Aufführung und Aufzeichnung – Kunst der Wissenschaft?« In: Erika Fischer-Lichte/Clemens Risi/Jens Roselt (Hg.): *Kunst der Aufführung. Aufführung der Kunst* (= Theater der Zeit: Recherchen 18). Berlin: Theater der Zeit, S. 40-50.
- Brandstetter, Gabriele (2005): »Figuration der Unschärfe. Der (un)beteiligte Betrachter«. In: *Texte zur Kunst* 15.58 (Juni). S. 74-79.
- Brandstetter, Gabriele (2008): »Rahmen-Verschiebungen zwischen Bild, Tanz und Video. Las Meninas in Übertragung: Evelyn Sussmans ›89 Seconds at Alcazar‹ und Edouard Locks ›Velazquez's Little Museum‹«. In: Joachim Paech (Hg.): *Intermedialität – Analog/Digital: Theorien, Methoden, Analysen*. München: Fink, S. 481-494.
- Campe, Rüdiger (1997): »Vor Augen Stellen: Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung«. In: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 208-225.
- De Man, Paul (1971): *Blindness and insight. Essays in the rhetoric of contemporary criticism*. New York: Oxford UP.
- Derrida, Jacques (1997): *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen [anlässlich der Ausstellung im Louvre-Museum, Hall Napoléon, vom 26. Oktober 1990 bis 21. Januar 1991]*. Hg. und mit einem Nachw. vers. von Michael Wetzler. München: Fink.
- Eco, Umberto (2006): *Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen*. München u.a.: Hanser.
- Evert, Kerstin (2003): *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und neue Technologien*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Flusser, Vilém (1993): *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien* (Vilém Flusser: *Schriften*, hg. v. Stefan Bollmann, Bd. 1). Bensheim u.a.: Bollmann.
- Forsythe, William (1999): *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*. Interactive CD-ROM. Hg. v. ZKM, Karlsruhe. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Forsythe, William (2005): »Das Publikum muss mitspielen«. In: *NZZ*, 22.10.2005. <http://www.nzz.ch/2005/10/22/ku/articleD8SXF.print.html> (26.06.2008).
- Gilpin, Heidi (1994): »Aberrations of Gravity«. In: *ANY: Architecture New York Nr. 5 (März)*, S. 50-55.

- Greber, Erika (Hg.) (2002): *Materialität und Medialität von Schrift*. Bielefeld: Aisthesis.
- Kittler, Friedrich (1986): *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose.
- Kotte, Andreas (2005): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln u.a.: Böhlau.
- Luhmann, Niklas (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Lytard, Jean-François (1994): *Die Analytik des Erhabenen*. München: Fink.
- Menke, Bettine (2000): *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München: Fink.
- Mersch, Dieter (Hg.) (2003): *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*. München: Fink.
- Pries, Christine (Hg.) (1989): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora.
- Seel, Martin (2000): *Ästhetik des Erscheinens*. München: Hanser.
- Siegmund, Gerald (2006): *Abwesenheit. Ein performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*. Bielefeld: transcript.
- Sulcas, Roslyn (1999): »Eine neue Welt und in ihr die alte«. In: William Forsythe (1999), S. 29-49.
- Stäheli, Alexandra (2004): *Materie und Melancholie. Die Postmoderne zwischen Adorno, Lyotard und dem pictorial turn*. Wien: Passagen.
- Quintilian, Marcus Fabius (1965): *Marci Fabii Quintiliani Institutionis oratoriae libri XII*. Hg. v. Ludwig Radermacher. Leipzig.
- Turrini, Peter (1993): »Alpenglühen«. In: *Theater heute 1993* (Nr. 3), S. 42-50.
- Virilio, Paul (1993): *Krieg und Fernsehen*. München: Hanser.