

# READER

Interdisziplinäre Fachtagung des Zentrums für  
Kulturwissenschaften

## BEWEGUNGSSZENARIEN 1800/2000

Theorien und Schreibpraktiken physischer und  
emotionaler Bewegung



**23.-24. Januar 2020,  
Universität Graz, SZ 15.21, Resowi-Zentrum,  
Universitätsstraße 15, Bauteil A, 2. OG**

*We work for*  
**tomorrow**

[zentrum-kulturwissenschaften.uni-graz.at](http://zentrum-kulturwissenschaften.uni-graz.at)



**Ralf Bohn (Dortmund):** *Schreiben mit Licht. Entwicklung und Probleme der Bildschriftlichkeit der Fotografie*

Die Idee des Schreibens mit Licht beginnt mit der Entdeckung der Lichtempfindlichkeit von Silbersalzen um 1800. Die Darstellungsfunktion wird zu dieser Zeit noch natürlicher Prozessualität und mechanischer Belichtung unterlegt. Schreiben selbst – Idee der Erweckung des Bildes/Textes durch einen aktiven Leser – steht zum fotografischen Vorgang konträr. So lässt man die Geschichte der Fotografie nicht mit der Abbildungsfunktion der Camera obscura, sondern mit der Fixierbarkeit des Lichtbildes durch Niépce 1835 beginnen. Es geht zunächst um Memorialität, nicht um Darstellung. Das Licht, der eigentliche Autor der Bilder, deren Neuartigkeit in der Isolation und momenthaften Stillstellung eines Präsenzbildes durch mechanische Aufnahme besteht, wird nicht mit Schrift in Verbindung gebracht. Aber das Foto lässt entdecken, dass man die gleitende Wahrnehmung in Bildsequenzen auflösen und montieren kann, wie einen Text.

Allerdings festigt sich am Präsenzbild, das in der Frühzeit der Fotografie die Stillstellung seiner Motive voraussetzt, eine Differenzauffassung von lebendiger Wirklichkeit und objektiver, aber toter Realität, gleich der alten theologischen Unterscheidung vom toten Buchstaben und lebendigen Wort. Die medial unterschiedliche Betrachtung von Fotografieren und Schreiben orientiert sich so vor allem an der Möglichkeit einer autorbestimmten Serialisierung der erzeugten Spuren.

Mit der Fortentwicklung und leichteren Instrumentalisierung der fotografischen Techniken wird die Frage der Autorschaft virulent. Wenn der Fotograf nicht nur Handwerker, sondern aktiver Gestalter von Lichtbildern im Sinne unterzeichnender Autorschaft werden will, also Spuren seiner Präsenz im mechanisierten Momentbild hinterlassen will, muss er die Fotografie als Schrift und das Licht als Schreibzeug auffassen, er muss manipulativ das Objektbild subjektivieren und ein arbiträres Schriftmoment in den mechanischen Abbildungsvorgang einführen. Der „Lichtbildner“ muss vor und hinter der Kamera agieren, seine ästhetische, wirtschaftliche und technische Kompetenz hervorheben und diese juristisch beglaubigen und durchsetzen.

Eine solche Beglaubigung gelingt um 1900 nur dann, wenn die Stilmerkmale eines Fotografen als persönliche Schrift nachgewiesen werden können, d.h. unter der Lenkung und Einrichtung des Lichts vor der Aufnahme, während der Belichtung, in der Entwicklung und der Retusche. Der Fotograf wird zum Szenografen des Lichts, er adaptiert die Inszenierungen der Maler, er prägt einen persönlichen Stil aus. Der instrumentelle Umgang mit dem Schreibzeug, den diffizilen fotografischen Techniken, der Motiv- und der Lichtbearbeitung wird in der fotografischen Ausbildung differenziert. Es bildet sich eine Gruppe akademisch geschulter Künstlerfotografen mit eigenen Interessen für das Fotografische und für wirtschaftlich verwertbare Autorschaft. Dagegen stehen die Fotoamateure mit ihrem Interesse für die memoriale Reproduktion.

Als Fazit dieser Entwicklung soll die These zur Diskussion gestellt werden, ob die Medialisierung der Fotografie im Zeitraffer eines Jahrhunderts nicht soziologisch den Prozess aller Bildabstraktion zur Schrift hin nachzeichnet. Ist das Medium Fotografie, weil es im Extrem die Unterscheidung zwischen Einmaligkeit und Dauer repräsentiert, nicht gerade in besonderer Weise dazu geeignet, die Eigenheit der Schrift in einen Diskurs zu überführen, der die Schriftbild- und die Bildschriftfunktion auf dialektische Weise aufklärt? Das Postulat: Es gilt heute, Aufschreibesysteme insgesamt in Bezug auf die Wirklichkeitskonstruktion auf das

Körper-Welt-Verhältnis in den Blick zu nehmen, statt sie auf den Gegensatz von Bild und Schrift zu reduzieren.

**Julia Bührlé (Oxford):** *Bewegungsszenarien der Ballettreform und des Literaturballetts*

Im ersten Teil des Vortrages wird es um Ballettlibretti um die Zeit der Ballettreform gehen (ab etwa 1760). Das Ballettlibretto ist ein Genre, in dem unter anderem literarische Werke in Bewegungsszenarien übersetzt werden. Die literarischen Texte enthalten bereits Anweisungen für die Bewegung der Figuren, beispielsweise den Nebentext in Theaterstücken, die impliziten Szenenanweisungen bei Shakespeare oder die Beschreibung der Figurenbewegung in nichtdramatischen Texten. Im Ballettlibretto muss die gesamte Handlung des Stückes in Worte übertragen werden, die sich wieder in Bewegungen übersetzen lassen. Anliegen der Ballettmeister, die oft sowohl die Szenarien als auch die Choreographie entwerfen, ist es, durch die physische Bewegung der Figuren deren Emotionen auszudrücken. Gleichzeitig muss das Publikum bewegt werden; es geht also sowohl um die Darstellung von Affekten als auch um deren Übertragung auf den Zuschauer. Das Hauptziel besteht darin, das Ballett als eigenständige Kunstform zu etablieren. Diese soll wie ein Theaterstück die Natur nachahmen und eine Handlung darstellen, die das Publikum bewegt. Dabei bedarf es allerdings oft des geschriebenen Szenarios als Verständnishilfe. Die Reaktion des Publikums wird zuweilen wieder in schriftliche Form gefasst, in Beschreibungen der Aufführung und ihrer Rezeption. Diese schriftlichen Dokumente – Szenarien und Beschreibungen – sind unsere Hauptquellen, wenn wir heute versuchen, die Bewegung von Tänzern und Publikum in den ersten Handlungsballetten nachzuvollziehen, deren Choreographie verloren ist. Sie geben auch Aufschluss darüber, wie literarische Texte seit dem 18. Jahrhundert in Bewegungsszenarien und dann in Bewegung umgesetzt wurden.

Im zweiten Teil wird es um das Literaturballett gehen (ab etwa 1960). Im 20. Jahrhundert verschiebt sich die Perspektive vom Publikum, das beim Anblick der dargestellten Affekte von Emotionen ergriffen wird, auf die des Darstellers, unter anderem in Genres wie dem Ausdruckstanz. Diese neuen Genres beeinflussen wiederum das Ballett. In literarischen Balletten des 20. Jahrhunderts stehen oft die Emotionen und die psychologische Entwicklung der Figur im Mittelpunkt, und Choreographen erfinden ein expressives Bewegungsvokabular, das es ihnen erlaubt, ihre Figuren zu charakterisieren und die Handlung rein durch Choreographie, ohne Zuhilfenahme des schriftlichen Wortes, auszudrücken. In diesen Balletten können wir oft sowohl schriftliche Zeugnisse (Notationen, Szenarien, Kritiken) als auch physische Bewegung analysieren (Videoaufzeichnungen, Vorstellungen auf der Bühne). Dies erlaubt es uns, konkret festzustellen, wie die in literarischen Texten beschriebenen Figuren, Handlungen und Emotionen in Bewegung übersetzt werden können.

**Sabine Flach (Graz):** *Sculpture for a Different Time. Kunst zwischen Performance, Tanz und skulpturalen Elementen*

„Beginning and ending is not really exciting. Moving is in every direction“ 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.

Bewegung ist jene ästhetische Praxis, die konstitutiv für die Künste des 20. und 21. Jahrhunderts ist und die seither für die künstlerische Praxis charakteristische Permeabilität zwischen raum- und zeitbasierten Künsten anzeigt. Diese Fluidität von Zeit- und Raumkünsten markiert die Dialektik der Moderne, die erstmals in Harald Szeeman's berühmter Ausstellung „Live in your Head – When attitudes become form“ im Jahr 1969 kulminiert und mit dem Phänomen der Transgression von Skulptur und Performance begegnet wurde. Diskutiert wurde dabei explizit die Erweiterung des Kunstbegriffes und die daraus resultierenden neuen Präsentationsformen. Szeeman konzidiert, dass den komplexen Phänomenen bisher der Name fehlt; bis dato stellt deren eindeutige Benennung ein Desiderat in der Kunstgeschichte dar.

Unter Bezugnahme auf Michel Fried's Aufsatz „Art and Objecthood“ sowie Rosalind Krauss' Texte „Passages of Modern Sculpture“ und „Sculpture in the Expanded Field“ geht der Vortrag der Frage nach, was das Bewegliche der Bewegung ist und wie diese ‚Prozesshaftigkeit‘ zu erfassen wäre. Mit der Annahme, dass das Bewegliche der Bewegung genau in der Oszillation zwischen Ereignis-Präsenz und Form-Präsenz zu finden ist, präsentiert der Vortrag eine der Thesen des Forschungsprojekts „Kunst zwischen Szene und Szenario“ in dem das Bewegungsmotiv in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts untersucht wird. Präsentiert wird dies an exemplarischen Kunstwerken: Alexandra Piricis *Co-natural* und *Aggregate*, Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė und Lina Lapelytės *Sun & Sea (Marina)* und Anne Imhofs *Faust* und *Angst*.

### **Karoline Gritzner (Graz): Die Bewegung des Anderen in den Schreib-Szenen von Hélène Cixous**

Dieser Vortrag untersucht die Schreibpraxis von Hélène Cixous und ihr Denken über das Schreiben, welches sie im Dialog mit Jacques Derrida formuliert hat. Sowohl für Derrida als auch für Cixous ist das Schreiben eine „Auseinandersetzung“ mit dem Anderen, eine Form von Ohnmacht und „unendlicher Akzeptanz“<sup>1</sup>. Das „Gesetz des Schreibens“ (Cixous) wird als Aufspürung der Bewegung des Anderen verstanden und seine aporetische Natur ist in dieser Aussage festgehalten: „Man kann nur in die Richtung dessen schreiben, das sich nicht schreiben lässt und das man versuchen muss zu schreiben“ (ibid.). Der Vortrag wird sich auf Theorien des Ereignisses stützen, welches einerseits als selbst-auslöschende Darstellung der Möglichkeit des Unmöglichen (Derrida) und andererseits als performatives Wahrheitsverfahren in der Gründung des Subjekts verstanden wird (Badiou). Dies soll zeigen, wie in den Schreib-Szenen von Cixous das Subjekt in einer Bewegung des Schreibens und Denkens gleichzeitig erzeugt und dekonstruiert wird. Dieses Argument wird in einer Analyse ihrer Kurzgeschichte *Savoir* entwickelt, die im Buch *Veils* (2001) veröffentlicht wurde und auch einen Text von Derrida enthält. Beide Texte greifen auf autobiografische Inhalte zurück, erweitern aber die persönliche Erfahrung in den Bereich des Imaginären, Poetischen und Philosophischen.

*Savoir* (Wissen) ist ein Text über den Übergang vom Nicht-Sehen zum Sehen, der als existentieller Bewegungsvorgang präsentiert wird. Die Erzählerin berichtet über die Auswirkungen einer Korrektur ihrer schweren Kurzsichtigkeit (Myopie). Der Text inszeniert diese Erfahrung als eine Bewegung von der Blindheit zum Sehen, von Abwesenheit in die Präsenz, entlang einer inneren Reise der Selbstentdeckung, wobei sich der Erzählerin die sichtbare Welt wie eine Erscheinung offenbart. Ähnlich der destabilisierenden Wirkung eines in die Sprache geborenen Subjekts in Becketts *Not-I*, spiegelt der Text von Cixous eine Geburt ins Sichtbare wieder und untersucht dabei das Geheimnis der Bewegung des Anderen, wenn

dieser seinen Zustand der Verschleierung (aufgrund von Blindheit) verlässt und in Sichtbarkeit und vermeintliche Klarheit ausbricht. Aber zu welchen Kosten? Das Ereignis des Sehens ist mit Schwierigkeiten behaftet, weil sich herausstellt, dass die Möglichkeit des Erscheinens gleichzeitig von einer Anamnese und einer Vorahnung der Grenzen des Erscheinens betroffen ist. Letztendlich wird untersucht, inwieweit die Literatur in der Lage ist, das Ereignis des Sehens als „Nicht-länger-Nicht-Sehen“ (*Savoir*) in Szene zu setzen.

<sup>1</sup>„From the Word to Life: A Dialogue between Jacques Derrida and Hélène Cixous Dialogue“ *New Literary History*, 37:1, 2006.

### **Günter Höfler (Graz):** *Aposiopesen und Ellipsen. Symptomatische (Un)Bewegtheit in Dramen des Sturm und Drang und der Gegenwart*

Das Diskursparadigma ‚Natürlichkeit‘ des 18. Jhdts. generiert Modi der Schreibungen von emotionaler Bewegung, die ihrem Selbstanspruch nach in nichts von der ‚wahren‘ Natur des Menschen abweichen wollen. Angestrebt wird unter der Ägide dieser neuen Gefühlskultur folglich eine Ausdruckssprache, die die ‚substance‘ der affektiven Tiefenzone vergegenwärtigt, indem sie sie in ein poetisches Mitteilungsformat bringt. Der Versuch, das ‚sentiment de l’existence‘ (Rousseau) bzw. die ‚Fülle des Herzens‘ (Stolberg) lesbar zu machen, mündet (sprachlogisch) konsequent oft in (durch Aposiopesen kodierte) Unsagbarkeit oder in eine transgressive Ausdruckserweiterung in Form körperlicher Bewegung (Gestik, Aktion). Mimesis dient dabei als Legitimation, wo es um Performanz (Ansteckung) und Persuasion geht. Illustriert werden sollen Textstrategien anhand von Beispielen aus dem Werk von Lenz, Goethe, Klingler und Schiller.

In diametralem Gegensatz zu diesen ‚heißen‘ Wirkungsstrategien stehen – etwa im sozialen Drama der Gegenwart (Nis-Momme Stockmann, Thomas Arzt) – solche, die durch markante elliptische Elemente wie Sprachfragmentierung, Handlungsabbruch, Schweigen und Stillstand (auch körperlich verstanden) emotionale Unbewegtheit resp. Kälte kodifizieren und damit an die Grenzen des dramatischen Dramas führen.

### **Walburga Hülk-Althoff (Siegen):** *Bewegung als Mythologie der Moderne. Imagination und Ästhetik bei Taine und Valéry*

Ausgehend von den Prämissen der Tagung, Bewegung als „physische und emotionale Zustandsveränderung“ zu begreifen und als zentrales Konzept des „modernen Wirklichkeits-, Subjekt- und Kunstverständnisses“ (Outline der Tagung) zu fassen, werde ich mich in meinem Vortrag mit Texten Hippolyte Taines und Paul Valérys befassen. In Taines kunstphilosophischen Schriften und in seiner Kreativitätstheorie, maßgeblich entwickelt in *De l’Intelligence* (1870), stellt ‚Bewegung‘ ein wesentliches Element der Imagination und des Kunstschaffens dar. Ähnlich wie später Aby Warburg, studierte er diese an Bildern der Renaissance und des Manierismus, aber auch im Kontakt mit den Malern von Barbizon. Für Valéry, der Bewegung als „Mythologie der Moderne“ bezeichnete, war die Spannung zwischen Bewegung und Erstarrung, Prozess und Form die Ermöglichungsbedingung des Denkens, des künstlerischen Ausdrucks und des Lebens überhaupt. In Figuren des Schwungs, des Wirbels und der Elastizität, die er in Meereswellen, Muscheln, Propellern und Tänzen beobachtete, erkannte er die Vitalität von Natur und Kultur.

**Ingrid Pfandl-Buchegger (Graz)/Gudrun Rottensteiner (Graz):** *Die Gestaltung von Bewegungsszenarien um 1800 – eine Illustration von Bewegungskonzepten und Schreibpraktiken am Beispiel der Tanzszenen in den Romanen von Jane Austen*

Im Zentrum dieses Beitrages stehen Fragen nach dem Zusammenhang zwischen Bewegungskonzepten und Schreibpraktiken in den Texten von Jane Austen. Welche kulturellen Praktiken manifestieren sich in den Tanzszenen in ihren Romanen und auf welche Weise? Inwieweit geben zeitgenössische Tanztraktate Aufschluss über die physischen und ästhetischen Praktiken der Zeit und in welchem Zusammenhang stehen diese mit der Repräsentation von Emotionalität in Form von textueller und stilistischer Gestaltung in der sprachlichen Verarbeitung? Welche Rolle kommt dem Tanz im Ausdruck und in der Darstellung der Emotionen der Figuren bei Austen zu?

Nach einer Einführung in die Bedeutung des Tanzes in der Dramaturgie von Austens Romanen und die Auseinandersetzung mit Bewegungskonzepten in zeitgenössischen Tanztraktaten soll anhand von unterschiedlichen Verfilmungen zentraler Tanzszenen die Diversität in der zeitgebundenen Gestaltung von Bewegungsszenarien und der damit in Verbindung stehenden Emotionsparadigmen aufgezeigt werden.

**Karin Schulz (Konstanz):** „Quella specie d’ebbrezza“ – *Inszenierung emotionaler Handlungsdynamiken und Verhaltensextreme im narrativen Werk Luigi Pirandellos*

Sowohl der Protagonist Mattia Pascal aus dem gleichnamigen Roman *Il fu Mattia Pascal*, die Protagonisten Marta und Rocco Pentàgora aus *L’esclusa*, der Protagonist Vitangelo Moscarda aus *Uno, nessuno e centomila*, als auch die Protagonisten Silvia und Giustino Roncella aus *Suo marito* – sie alle werden in ihrem Handeln wiederkehrend von einem rauschhaften Trieb erfasst, der sie mitunter an den Rand ihrer Existenz führt. Im besonderen Wirkungsverhältnis von inneren und äußeren Bedingungskräften entsteht eine Sogwirkung und in der Konsequenz extreme Handlungs- und Verhaltensdynamiken. Die Begrenzung und Entgrenzung des Ichs im Strudel dieser sowohl eigenen als auch sozialen Zwänge wird weniger als Ergebnis, sondern als ein individueller, affektiver Erfahrungsmoment und -prozess von Dynamiken thematisiert. Den Romanen Pirandellos liegen ganz eigentümliche emotionale Bewegungsszenarien des Extremen zugrunde, welche der Vortrag hinsichtlich ihrer textuellen Darstellung und narrativen Handlungsinszenierung hinterfragen möchte, um strukturelle Muster in der Schreibpraxis, aber vor allem im Verständnis Pirandellos, betreffend emotionaler Selbstfindung des Individuums, aufzuzeigen und zu hinterfragen. Wie entsteht und entwickelt sich in der jeweiligen Szenenfolge die emotionale Dynamik der einzelnen Figuren? Und welche strukturellen Parallelen oder ästhetischen Paradigmen der Darstellung und Visualisierung emotionaler Bewegung lassen sich werkübergreifend zusammenfassen? Das kontrastive Prinzip des *Humorismo* offenbart sich dabei als ein wichtiges formales Element der emotionalen Handlungsentwicklung und kritischen Reflexion. Pirandello zeigt uns eine besondere Konzeption ästhetischer Funktionalität von Emotionen, die in ihrer spezifischen Inszenierung von Bewegung die zeitgenössischen Erfahrungen der Moderne spiegelt.

**Julia Weber (Berlin): Affektlogiken in Bewegung. Ann Quins Tripticks**

Der Vortrag untersucht die literarischen Verfahrensweisen einer intermedial ausgerichteten Affektmodellierung in den experimentellen Erzähltexten der britischen Avantgardeschriftstellerin Ann Quin. Die in Brighton geborene Autorin hat zu Lebzeiten vier Romane veröffentlicht, in denen sie die (narrativen) Grenzen des Romans neu auslotet. Im Anschluss an ihren ersten Roman *Berg* (1964), dem noch so etwas wie ein Plot zugeschrieben werden kann, entstanden innerhalb weniger Jahre die 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 dem Offenhalten von Redeattributionen oftmals eine zunehmend „schwere Lesbarkeit“ attestiert wurde.

In meinem Vortrag möchte ich mich vor allem auf Quins letzten Roman *Tripticks* beziehen, dessen intermedial ausgerichtete Formexperimente ich unter Bezugnahme auf neuere theoretische Überlegungen aus den *Affect Studies* als literarische Erkundungen von neuen Bewegungs- und Emotionsszenarien jenseits von etablierten Subjekt-Objekt Relationen deuten möchte. In *Tripticks* erzählt ein namenloser und psychisch labiler Ich-Erzähler von seiner Reise durch die USA, bei der er (möglicherweise) von seiner Exfrau und deren neuem Freund verfolgt wird. Quin überblendet die Wahrnehmungen, Emotionen und Erinnerungen des Erzählers auf seiner mäandernden Fahrt durch die USA mit zahlreichen popkulturellen Referenzen und Werbetexten, sodass eine Unterscheidung zwischen der Innen- und Außenwelt der Figur unmöglich wird. An die Stelle einer klaren Differenzierung zwischen Subjekt und Umwelt tritt ein komplexes Beziehungsgeflecht von materiellen und diskursiven Affizierungen, bei denen sich Affekte und Emotionen von subjektiven Perspektiven zu lösen beginnen und als intermedial erzeugte (Bewegungs-)Effekte neu zu erkennen geben.