

## Mitten drin

Wolf-Dieter Ernst: *Performance der Schnittstelle. Theater unter Medienbedingungen*, Passagen, Wien 2003, 302 S., Abb., € 34,-, ISBN 3-85165-584-2

Das Buch *Performance der Schnittstelle. Theater unter Medienbedingungen* von Wolf-Dieter Ernst widmet sich unter medien- und kunstwissenschaftlichen Aspekten der Frage nach dem Einsatz sogenannter neuer Medien in zeitgenössischen Inszenierungen besonders der Body-art in den neunziger Jahren. Das Anliegen des Autors ist es, die Verbindung von Körpern und »Medienapparaten« nicht als Sieg der Technik über ein veraltetes Funktionsmodell Mensch zu bewerten, eine Sichtweise, die in den aktuellen Diskursen wahlweise zwischen posthumaner Fortschrittsbegeisterung und kulturpessimistischen Szenarien schwankt.

Jedoch ist der menschliche Körper ebensowenig als letztes Refugium von »Natürlichkeit« zu verstehen. Vielmehr sind der Körper und mithin die Sichtweisen auf diesen immer schon medial vermittelt. Mit anderen Worten: Die Wahrnehmung dessen, was auf der Bühne geschieht, vollzieht sich vor dem Hintergrund einer durch (Massen-)Medien geprägten Perspektive. Die Konsequenz daraus ist, das Publikum als zentralen Bestandteil der Inszenierung in den Vordergrund zu rücken, und so stellt der Autor das »Konzept Performance« ins Zentrum seiner Abhandlung.

Performance versteht sich in seiner Lesart als »Vertrag« zwischen Performer und Betrachter sowie als Erfahrung von Differenz auf seiten der Zuschauenden: Das (körperliche) Erleben des Darstellenden könne nie im authentischen Nachvollzug für den Betrachtenden gelten, sondern mache sich als Kluft bemerkbar. Hier setzt Ernst eine wichtige Marke in der Betrachtung von »Theater unter Medienbedingungen«, das solcherart dann auch an Orten stattfinden kann, die üblicherweise nicht unter den Be-

griff Bühne fallen, wie etwa CD-Roms. Beim Eintritt in virtuelle Räume bleibe für die Nutzer immer eine Lücke: Man sei nie »wirklich drin«.

Künstlerische Strategien im Umgang mit (interaktiven) neuen Medien seien dann an der Frage zu messen, inwieweit die Grenzen zwischen Performer und Betrachter ausgelotet werden. Damit richtet sich der Autor gegen das voreilige Versprechen interaktiver Installationen und Performances, in denen das Publikum angeblich selbst zum Akteur werden kann. Nicht die neue Technologie bilde, quasi automatisch, eine neue künstlerische Ästhetik, sondern erst der kritische Umgang mit ihr.

Nachdem Ernst sich, in beträchtlicher Länge, kritisch mit den aktuellen Ansätzen in diesem Feld auseinandergesetzt hat, verdeutlicht er seine Überlegungen exemplarisch an den Arbeiten der französischen Künstlerin Orlan und des australischen Performers Stelarc. Orlans »operation-performances«, in denen sie sich mit Hilfe der plastischen Chirurgie nach mythologischen und historischen Vorlagen von Frauenfiguren ummodellieren lässt, seien demnach keine exzentrischen Versuche dessen, was heutzutage machbar wäre. Vielmehr stehe der Körper als »natürlicher« Referent selbst auf dem Spiel: Die Haut, als buchstäbliche Schnittstelle, abgehoben durch das Skalpell der Chirurgin, gewähre gerade keinen Blick ins Innere der Künstlerin, und auch klassische Vorher-nachher-Vergleiche müßten scheitern. Die Schnittstelle stecke zudem in der Vermittlung der Operationen durch dokumentarisch inszenierte Bilder und Videos, die den Betrachtenden, so Ernst, letztlich immer außen vor ließen.

Ähnliches konstatiert er für die »Körperhängungen« Stelarcs. Während die Wahrnehmung der Performances Orlans durch den Effekt der »Verzögerung« geprägt sei, wirke hier vordergründig ein direkteres Konzept der Schnittstelle, als Haken in der Haut, die den Performerkörper in luftigen Höhen schweben lassen. Entgegen einer Lesart als masochistisches Ritual zeige sich bereits hier Stelarcs Auseinandersetzung mit dem Körper als technisch erweiterbarem physikalischem Möglichkeitsraum, wie er ihn später in den prothetischen, von außen gesteuerten Extensionen seines Körpers, als »Third Arm« etwa, weiterverfolgt.

Beispielhaft für die gelungene Auseinandersetzung mit Interaktivität auf der Bühne führt der Autor kurz auch die Arbeit mit dem »Motion-capturing«-Programm *Big Eye* der Choreographin und Lyrikerin

Jools Gilson-Ellis an. Zu fragen ist gerade hier jedoch, inwieweit sich die Generierung von Bewegung durch interaktiv gesteuerte Texte vom üblichen Findungsprozeß in der Suche nach choreographischem Material unterscheidet.

Insgesamt leistet Ernst mit diesem Buch einen wichtigen Beitrag zur aktuellen Körper- und Mediendebatte. Mit seinem Konzept der kritischen Befragung des Körpers im Sinn einer produktiven Verunsicherung geht allerdings konsequent auch eine

## Setzt Maßstäbe

*William Forsythe. Denken in Bewegung*, hg. v. Gerald Siegmund, Henschel, Berlin 2004, 176 S., Abb., € 24,90, ISBN 3-89487-472-4

Dieses Buch war überfällig. Und es war abzusehen, daß ein solcher Titel erscheinen würde, je näher das Ende des Balletts Frankfurt rückte. Im Frühjahr dieses Jahrs, kurz nach der Verleihung des Deutschen Tanzpreises an William Forsythe, erschien die erste Darstellung über den wohl einflußreichsten Choreographen der Gegenwart. Und es ist ein Glücksfall, daß der Henschel Verlag als Herausgeber Gerald Siegmund gewinnen konnte, der sich seit langem intensiv mit Forsythes Werk auseinandergesetzt hat.

Siegmund verfaßte auch den Haupttext; er bespricht ausführlich Forsythes künstlerische Entwicklung seit 1983, als Forsythe in Frankfurt eine erweiterte Fassung seines Stücks *Gänge* erarbeiten konnte. Dabei verfährt Siegmund im wesentlichen chronologisch, hält dabei aber immer wieder inne, um verschiedene Aspekte von Forsythes neuartigem Verständnis von Choreographie und (Bühnen-)Tanz zu diskutieren, exemplifiziert an wichtigen Werken wie *Artifact* (1984), *Die Befragung des Robert Scott t* (1986/2000) oder *Eidos: Telos* (1995). Dabei wird deutlich, wie sehr Forsythe von einer Idee ausgeht, die die konstitutiven Elemente eines Stücks auffächert. Diese komplexen Bezüge erläutert Siegmund so detailliert und stilistisch brillant, daß seinem Aufsatz eine herausragende Bedeutung in der deutschsprachigen Forsythe-Literatur zukommt.

Eine schöne Ergänzung sind die Einblicke, die fünf von Forsythes Tänzern geben: Thomas McMa-

Verunsicherung über wissenschaftlich festlegbare Erkenntnisse einher, denn wie könnte etwas festgeschrieben werden, was sich der Greifbarkeit permanent entzieht. Insofern ist der Autor, wie er selbst feststellt, immer auch »mitten drin«. Das ist aus wissenschaftlicher Perspektive ein mutiger Standpunkt, macht allerdings die Lektüre des Buchs, im Segeln zwischen den Diskursen, zuweilen recht mühsam.

Susanne Foellmer

nus beschreibt und kommentiert sein Solo in *Enemy in the Figure*, Antony Rizzi und Dana Caspersen fassen ihre Erfahrungen mit Forsythe zusammen, Prue Lang veranschaulicht die Bedeutung von Sprache in Forsythes Stücken, Nik Haffner erläutert die Faktoren Zeit und Timing.

Drei wissenschaftliche Annäherungen an Forsythes Werk vertiefen einzelne Aspekte: Den Beitrag von Heidi Gilpin und Patricia Baudoin, 1989 in der Zeitschrift *Parallax* publiziert, kennen Forsythe-Freunde von der Webseite des Balletts Frankfurt. In ihm stellen die Autorinnen Forsythes choreographischen Ansatz in Bezug zu Rudolf von Labans Bewegungslehre und dem Dekonstruktivismus des Architekten Daniel Libeskind. Außerdem erläutert Kerstin Evert ihre These, Forsythe wie Merce Cunningham hätten medien-spezifische Strukturen adaptiert, und Sabine Huschka diskutiert Wahrnehmungsprozesse von Forsythes Bewegungsstil und die Grundlagen des kinästhetischen Wissens seiner Tänzer.

Aufgewertet wird der Band durch ein ausführliches Werkverzeichnis und insbesondere durch die Fotografien von Dominik Mentzos.

Klaus Kieser

Dana Caspersen und Thomas McManus in *Of Any If And* von William Forsythe (Foto: Dominik Mentzos; die Abbildung ist dem besprochenen Band entnommen)

