

3 Von der Pose zum Affekt – Anhalten und Herausbrechen

Alibi

In diesem Kapitel werden verschiedene Aspekte der Pose am Beispiel der Choreographie *Alibi* (2001) von Meg Stuart untersucht: Von der momentanen Stillstellung der Bewegung, über die Pause in der Choreographie, zum Verharren in einer sich wiederholenden Geste. Für die Erläuterungen eines über den Tanz hinausreichenden Begriffes der Pose greife ich auf die Untersuchung von Georges Didi-Huberman zur *Erfindung der Hysterie*¹ zurück. Was er anhand der von Jean-Martin Charcot angeordneten Photographien von Hysterikerinnen in der Salpêtrière beschreibt, findet in den Choreographien von Stuart eine Korrespondenz, weil sich diese affektiver Zustände und von der Normalität abweichender Handlungen annehmen.² Die Gegenüberstellung ist insofern von Bedeutung, als in beiden Fällen – jeweils auf andere Weise – extreme Körperlichkeit und Bildlichkeit miteinander verschränkt sind. Während in der Choreographie *Alibi* aus einer körperlichen Emphase – in der innehaltenden Bewegung bzw. in der sich in einem Rhythmus einpendelnden Bewegung – Bildlichkeit hervorbricht, werden die körperlichen Kontraktionen der Hysterikerinnen ins Bild gebannt, ja geradezu ausgestellt und inszeniert. Die Inszenierungen hysterischer Abläufe in den Photographien bringt Didi-Huberman mit Begriffen wie „Schauplatz“ oder „Theatercoup“ immer wieder in die Nähe zum Theater. Unter den Begriffen, die er anführt, um den Gewaltakt der Inszenierung zu verdeutlichen, befindet sich auch die „Pose“. Er geht dabei

1 Georges Didi-Huberman: *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München: Fink 1997.

2 Abbildungen von Hysterikerinnen dienten teilweise als Inspirationsquelle, Praktiken wie die Hypnose wurden in der auf *Alibi* folgenden Choreographie in den Probenprozess einbezogen.

auf das lateinische *ponere* (hinstellen, setzen, anhalten) und die *pausa* (Pause, Stillstand, Station auf einer Prozession) zurück.³ Die Pose steht – von der Ruhepause und der Unterbrechung, über das Hinstellen, Ausstellen oder Darstellen bis hin zum Sich-Zeigen oder Posieren – immer in Erwartung einer Reaktion, insbesondere in Erwartung eines erwidernenden Blickes. Die Pose stellt sich dem Blick, setzt sich ihm aus oder zieht ihn zuallererst an.

Die Choreographie *Alibi* ist von Meg Stuart und ihrer Kompanie Damaged Goods am Schauspielhaus Zürich entwickelt und dort im November 2001 uraufgeführt worden. Nach der ortsbezogenen Arbeit *Highway 101* findet *Alibi* wieder auf einer Bühne statt. Die rohen Betonwände der Box, einem kleinen Theaterraum im Schiffbau, sind in der unteren Hälfte mit einem grünen Farbbelag versehen, der den ansonsten beinahe leeren Bühnenraum umfasst. Auf die Rückwand wird gelegentlich in der Mitte ein Videobild projiziert, was den Raum virtuell erweitert. Zusätzlich sind zwei kleine Monitore aufgestellt, einer vorne links auf dem Tisch, der andere rechts hinten auf einem Gestell. Die sieben Performer – Tänzer und Schauspieler – bleiben während der ganzen Aufführung auf der Bühne. Als einziger Rückzugsort dienen die zwei Tische auf der linken Seite der Bühne, die gleich Schulbänken hintereinander angebracht sind, und auf der rechten das kleine Häuschen, das, mit Glasscheiben versehen, zur Bühne und zum Publikum geöffnet ist. Die Zuschauertribüne reicht bis zum Boden der Bühne, so dass Tänzer- und Zuschauerbereich eng aufeinander bezogen sind. Der Zuschauer ist nicht nur räumlich dicht am Geschehen, sondern wird auch durch die Unmittelbarkeit der Erzählung und durch die heftigen Erregungen, die von den Performern auf die Tribüne dringen, und der elektrisierenden, eindringlichen Musik involviert. Die Performer selbst sind unterschiedlichen Ebenen der Gewalt ausgesetzt – physischer, aber auch psychischer, in Sprache gefasster Gewalt.

In *Alibi* gibt es wie in allen Choreographien von Meg Stuart keine lineare Erzählung, vielmehr reihen sich Anekdoten der einzelnen Tänzer aneinander oder greifen ineinander. Eine Pause in der Mitte trennt den zeitlichen und inhaltlichen Ablauf der Choreographie in zwei sich spiegelnde Seiten. Sie unterbricht die Solopartien, die von einer sich im zweiten Teil wiederholenden Szene gerahmt werden – eine Szene, in der alle durcheinander rennen und gelegentlich ein oder zwei Tänzer für einen kurzen Moment in einer Pose verharren.

Der Anfang von *Alibi* ist unvermittelt: Eine Putzmaschine fährt noch über die Bühne, bevor dann die sieben beteiligten Tänzer und Schauspieler in die Mitte stürmen und sich in einem Kreis zusammenscharen. Gemeinsam beginnen sie mit Fanrufen und Parolen wie „Olé, olé, olé ...“ Die Fanbeschwörung mischt

3 Vgl. Ebd., S. 122-123.

sich mit persönlichen Streitereien. Das Zusammenraufen in der Mitte löst sich auf. Die Performer verteilen sich, vereinzelt oder zu zweit zusammengruppiert. Sie rennen über die Bühne, stolpern, fallen, sie rempeln einander an, raufen sich oder fallen sich in die Arme, um kurz darauf wieder abgestoßen zu werden. In diesem Gewimmel von Anziehung und Abstoßung, von Liebkosung und Gewalt brechen einzelne Posen hervor – Momente der Stillstellung von Bewegung, die an gängige Medienbilder aus Zeitungen oder Fernsehen erinnern: Bilder von politischen, gesellschaftlichen und sportlichen Anlässen sowie von Kriegsschauplätzen (Kap. 3, Dialektik der Pose). Gleichzeitig zeigen die Video- und Filmbilder auf einzelnen Monitoren oder auf die Wand projiziert ähnliche Szenen, die offensichtlich – weil sie wiedererkennbar scheinen und unter anderem nur schwarzweiß gezeigt werden – auf historische Momente verweisen. Mit den Filmausschnitten bildet sich hier ein Verhältnis zwischen Gegenwart und Historie, die eine gesellschaftliche und politische Dimension der Performance aufzeigt (Kap. 3, Wiederholung und Abstraktion), während in den darauf folgenden Soli individuelle, persönliche Geschichten aufgeführt werden.

Die Performer erzählen von sich, lesen einen Abschiedsbrief vor, beziehen sich der Schuld oder preisen sich und andere in einer Art Werbeslogan eines Vermittlungsbüros an. Ihre Worte oder Gesten fahren ihnen in die Glieder, zwingen sie zu Boden oder treiben sie in die Luft, sie bewegen sich an den Grenzen ihrer Körperlichkeit, ihrer äußeren und inneren Intaktheit. Im Übergang zu den Solis wendet die Tänzerin Vania Rovisco⁴ ihren Finger zuerst gegen andere und durchbohrt dann ihren eigenen Körper. Daraufhin wird Andreas Müller in einer Siegerehrung zur Verantwortung gezwungen und stellt sich den Befehlen von Thomas Wodianka. Der Tänzer Valéry Volf verliert sich in der Einsamkeit, begleitet von seinem eigenen Videobild. Davis Freeman bezichtigt sich der Schuld, sodass sein Körper von seinen eigenen Worten in die Luft katapultiert wird (Kap. 3, „I’m guilty of“). Nach der Pause setzt Joséphine Evrard mit einem Schrei ein, beginnt zu hyperventilieren, bis sie die Pistole streckt (Kap. 3, Hyperventilation). Die Tänzerin Simone Aughterlony charakterisiert und preist zuerst ihre Mitspieler an, dann bietet sie sich selbst und ihren Körper feil. Die Szene mit den Solopartien geht über in die Wiederholung der Szene, aus der sie hervorgegangen ist – dem Rennen, Stolpern und Fallen.

Die Worte greifen den Körper an, während umgekehrt die körperliche Gewalt auf die Sprache einwirkt, diese intensiv werden lässt wie im von den aneinandergereihten Solos abgesetzten Solo von Thomas Wodianka: Er „pö-

4 Da die Performer seit den 1990er Jahren, insbesondere in den Arbeiten Stuarts, viel zur Entstehung der einzelnen Szenen einer Choreographie beitragen, habe ich mich entschieden, die einzelnen Performer bei ihrem Namen zu nennen, insbesondere für die Solos.

belt“ zuerst sich, dann alle Beteiligten – Performer und Publikum in gleichem Maß – an, bis er schließlich einen Text von David Wojnarowicz⁵ vorträgt, der die Nichtigkeit des Selbst und das Verschwinden aus dem Leben reflektiert. Mit dem Ende des Textes beginnt der Performer leicht zu zittern, dann immer stärker. Die anderen Performer fallen nach und nach mit ein. Sie zittern im Stehen, Liegen, Sitzen, einzelne Körperteile zittern, der ganze Körper zittert, sie zittern lange, bis das Licht blendend hell wird (vgl. Kap. 4, „Shaking“).

Heftige körperliche Ausbrüche und ruhige sprachliche Artikulationen stehen in *Alibi* nebeneinander, korrelieren und steigern sich gegenseitig. In ihrer Steigerung werden Affekte von unmittelbarer körperlicher Präsenz erzeugt, in denen die Bilder von Gewalt aus Fernsehen und Zeitung körperlich werden. In sprachlichen und körperlichen Äußerungen werden psychische und physische Gewalt gegen andere und sich selbst – gegen das eigene Denken und Verhalten, ja gegen den eigenen Körper – deutlich. Gewalt wird zugleich auf die Beziehung des Einzelnen zur Gemeinschaft und auf die sich daran aufbauende oder zerbrechende Identität bezogen.⁶ Die Art und Weise der Inszenierung von Gewalt – die räumliche Ausgesetztheit, die Gegenwart der Aktionen und die elektrisierende, durch Rhythmik und Insistieren in einer Thematik den Affekt steigernde Musik – bewirken, dass das Stück intensiv ist, den Zuschauer fangen nimmt, ihn betroffen macht, weil das Geschehen noch frisch, noch unverarbeitet ist.⁷ Wie diese Unmittelbarkeit mit der Emphase der Pose und dem Steckenbleiben in einer Bewegung verbunden ist und welche Aspekte von Bildlichkeit dadurch aufgerufen werden, wird im Folgenden genauer untersucht.

Im ersten Teil werde ich einzelne Posen herausgreifen und sie in ihrem Kontext innerhalb der Choreographie *Alibi* befragen. Da die einzelnen Posen als kurze Momente der Stillstellung aus der Dynamik der Szene hervorstechen, bezeichne ich sie als „Pose-Szene“. Aspekte wie das Sich-Zeigen und die Erwartung des Blicks werden im ersten Abschnitt immer auch in Hinblick auf die Thematik der Gewalt untersucht, weil in den Posen die Festsetzung, die Manipulation oder das Mitreißen in der Begeisterung und im Kampf evident wird. Teilweise kann die Setzung der Pose selbst sowie die Deutung von Zeichen bereits als Gewaltakt gedeutet werden. In der Choreographie *Alibi* gibt es nicht nur die Unterbrechung der Bewegung in der Pose, sondern auch die Pause als eine Unterbrechung des choreographischen Ablaufs, die im dritten Teil analysiert wird. Schließlich bringe ich die Ausweitung der Pose auf

5 David Wojnarowicz: „Spiral“ 1992, abgedruckt im Programmheft zu *Alibi*, Schauspielhaus Zürich, November 2001.

6 Vgl. Felizitas Ammann: „„Alibi“: Meg Stuart und Damaged Goods in Zürich. Willkommen im Fightclub!“, *Basler Zeitung*, 20. Nov. 2001, Nr.271, S. 39.

7 Vgl. Tim Etchells: „Unfertige Wahrheiten“, im Programmheft zu *Alibi*, Schauspielhaus Zürich, November 2001.

„das Innehalten in einem Rhythmus, das Bewahren eines Rhythmus“⁸ in die Nähe des Affekts, was im vierten Teil dieses Kapitels Thema sein wird. Da die Pose und der Affekt in den Choreographien Stuarts an ihr Motiv gebunden sind, diese geradezu aus dem Motiv herausgearbeitet werden, bewegt sich die Untersuchung zwischen einer strukturell ästhetischen und einer thematischen Herangehensweise.

Dialektik der Pose

Im klassischen Ballett bildet die Pose – sowohl in der Arabeske als auch in der Attitüde – einen kurzen Moment des Innehaltens innerhalb einer Bewegung bevor sie wieder fortgesetzt wird. Das Moment des Anhaltens, der Suspension von Bewegung am höchsten Punkt, zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich: Der Blick wird auf den disziplinierten Körper gelenkt, der gleichsam zur Schau gestellt wird. Im zeitgenössischen Tanz, insbesondere in der Arbeit Stuarts, wird die Betonung eines herausragenden Momentes in der Bewegung teilweise negiert: im Vorbeiziehen der Bewegung an den Wendepunkten, im „Spulen“ der Bewegung auf einer Stelle und in der Unterbrechung der Bewegungsfiguren an nicht vorgesehenen Momenten. Stuart greift in ihren Choreographien weniger Posen des Tanzes denn Posen des Alltags auf. Sie lässt sie in ihrer Zeichenhaftigkeit hervortreten, gleichsam in ambivalenter, sich wendender, sich immer wieder überschreibender Bedeutung.

Die Pose wird so nicht nur in der Unterbrechung der Bewegung, im Wendepunkt zwischen Bewegung und deren Fortsetzung zur „Umspring-Zone“⁹, sondern auch in der Semantik, indem das scheinbar stabile Zeichen in sein Gegenteil umgewendet werden kann. Das Anhalten birgt immer schon ein reflexives Moment in sich, zum einen bezogen auf den Ablauf der Bewegung¹⁰ und zum anderen auf ihre inhaltliche Komponente. Die Möglichkeit der Pose, ihre Bedeutung in ihr Gegenteil umschlagen zu lassen und sich selbst in einem ständigen Prozess immer wieder zu überschreiben, möchte ich unter dem Begriff der Dialektik¹¹ fassen. Sie bezeichnet in diesem Sinne in erster Linie einen inneren Gegensatz, der sich, wie bereits angedeutet, auf verschiedenen

8 Didi-Huberman 1997, S. 122.

9 Gabriele Brandstetter: „Pose, Posa, Posing. Zwischen Bild und Bewegung“, in: Elke Bippus u. Dorothea Mink (Hg.), *Mode/Körper/Kult*, Bremen: Hochschule für Künste/Stuttgart: Arnoldsche Verlagsanstalt 2007, S. 248-265, hier: S. 256.

10 Vgl. Gabriele Brandstetter: „Choreographie und Memoria. Konzepte des Gedächtnisses von Bewegung in der Renaissance und im 20. Jahrhundert“, in: Claudia Öhl-schläger u. Birgit Wiens (Hg.), *Körper, Gedächtnis, Schrift*, Berlin 1997, S. 200-202.

11 Der Begriff impliziert eine Methode der Erkenntnis, die in der Antike von Platon in Form eines Dialoges verfolgt wurde und bei Hegel bis hin zur Logik des Widerspruchs von These, Antithese und Synthese reichte.

Ebenen in der Pose äußert. Darüber hinaus entstehen die Posen in *Alibi* oft in einer Verbindung von zwei Tänzern. Obwohl sich letztendlich die Geste in einer Hand oder auch zwei Händen eines einzigen Performers ergießt, ist das Zusammenspiel der beiden Performer für die Entstehung der Pose und ihre Heraushebung als Pose wichtig. Die Pose braucht immer ein Element, das sie trägt, sie feiert, sie anblickt, sie erhebt. Aus der Tragefigur entfaltet sich die Pose. Einen weiteren Hintergrund, von dem sich die Pose abhebt, bildet der Kontext der Szene, das wilde Rennen, Stolpern und Raufen. Von diesem werden die einzelnen Posen beinahe „überrollt“ oder gerade durch die kontrastierende Bewegung hervorgehoben.

Die sich für kurze Momente ereignenden Posen erinnern an Bilder aus Fernsehen oder Zeitung, die dem Zuschauer aus der alltäglichen Berichterstattung bekannt sind, spielen mit deren Erkennbarkeit, ihrer gleichzeitigen Umwendung und ihrer ironischen Überzeichnung. Sie rekurren zwar auf ihre Vorbilder – Bilder aus dem sportlichen Wettkampf oder aus Kriegsszenen –, sind aber aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst. Verschiedene Elemente in *Alibi* verweisen auf den Sport, so das Ausrufen von Fan- und Sportparolen zu Beginn der Szene, die Trainingsanzüge, T-Shirts mit Nummern und Turnschuhe der Performer oder der Bühnenraum als Turnhalle mit Schiedsrichterhaus. Die Bühne hält aber zusätzlich verschiedene Assoziationen bereit: Schule, Partyraum, Überwachungsanlage oder Todeszelle. Und das Rennen, Stolpern und Raufen kann kaum mit der disziplinierten Bewegung im sportlichen Wettkampf verbunden werden, was Anlass zu Sieg und Feier der Pose bieten könnte. Selbst das Rennen geht am Ziel vorbei oder wird bereits durch das Herausfallen aus der Startposition aufgehalten. Es impliziert vielmehr ein Fliehen, das mit der Musik verbunden ist, die wie ein „treibendes Geschoss“ hinter den Tänzern her ist. Manche Tänzer fallen hin und bleiben für einen kurzen Moment liegen, bis sie wieder von neuem zum Rennen ansetzen. Auf diese Weise kommen triumphierende Posen neben solchen Momenten des Stillstands der zu Boden gefallenen Tänzer zu stehen. Vor diesem divergierenden Hintergrund zwischen Sportanlass und Kriegsszenarie – vor dem planlosen Durcheinander-Laufen, Kämpfen und Liebkosen – heben sich die einzelnen Posen ab.

Sieg und Fall – die Umwendung der Pose

Mitten im Rennen hält eine Tänzerin mit dem Rücken zum Publikum neben einem Tänzer inne und streckt dreimal in schneller Folge ihren Arm in Form einer Siegergeste nach oben. Daraufhin klettert sie auf den Tänzer neben ihr. Am höchsten Punkt angelangt, erwarten wir als Zuschauer die Fortsetzung der Siegergeste, das Ausstrecken des Armes nach oben. Doch dieser weist nach unten und zieht den ganzen Körper kaum auf dem Höhepunkt angekommen in

den Fall. (Abb. 28) Die Geste des ausgestreckten Arms löst sich vom Körper der Tänzerin und lebt im Kopf des Zuschauers als Zeichen weiter. Da die erwartete Siegeregeste nicht erfolgt und die Tänzerin in ihrem Höhepunkt nicht getragen wird, wird der Zuschauer enttäuscht.

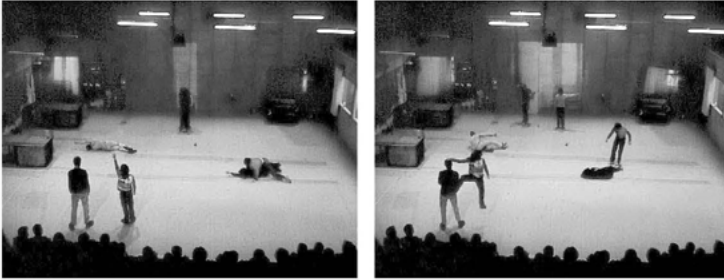


Abb. 28: Meg Stuart, *Alibi*, 2001

Die Pose wird nicht gefeiert, vielmehr abgebrochen, und wendet sich im Fall ihrer Gegenfigur zu. Die Ambivalenz von Aufstreben und Fallen wird in der Zusammensetzung aus zwei Performern gesteigert. Durch die Helferfigur des stehenden Tänzers wird die Tänzerin weiter hinaufgeführt, um desto tiefer zu fallen. Die Pose, die normalerweise von der Helferfigur getragen wird und so zu einem Kulminationspunkt kondensiert, bricht vor ihrem Ziel ab.

Das Getragenwerden als wichtiges Moment des Balletts und die Siegerehrung als Höhepunkt eines sportlichen Wettkampfes werden durch den Fall zu Boden gebrochen. Während im klassischen Ballett oder auch bei der Siegerehrung der Höhepunkt zelebriert wird, der Wendepunkt gerade notwendig ist, um wieder zurück in die Bewegung oder auf den Boden zu kommen, wird dieser Moment verkürzt und eine abrupte Wende eingeleitet. Dadurch wendet die Choreographin die Pose um und überspielt sie mit einer anderen Figur. Durch die Betonung des Wende- und weniger des Höhepunktes werden Umformulierungen möglich, die Gabriele Brandstetter als „De- und Transfiguration[en]“ bezeichnet.¹² Auf diese Weise wird der Aufstieg relativiert und mit der Möglichkeit des Fallens verbunden.

Das Umlenken begegnet uns in der Arbeit von Meg Stuart nicht nur in den für *Alibi* angeführten Posen, sondern beispielsweise auch in einer Szene von *Visitors Only*: Die Gesten und Bewegungen der Tänzer scheinen Zitaten gleich aus dem Umfeld einer Party, aus der Interaktion zwischen den Gästen, herausgelöst. Auf den ersten Blick sind Begrüßungsgesten, Flirts, Umarmungen etc. erkennbar. Doch die Gesten verfehlen ihr Ziel, eine Hand geht auf die andere zu und wird im letzten Moment abgelenkt und woanders hingeführt. In

12 Brandstetter 2007, S. 263.

diesem Sinne weist Meg Stuart auf diese alltäglichen Gesten hin, beschneidet sie aber in ihrer Zeichenhaftigkeit, „deformiert“ und „defiguriert“ die Posen und setzt sie wieder zu einer „hybriden Bewegungsfigur“ zusammen.¹³

Distanz zur Pose

Die Ambivalenz der Siegerpose, die bereits in ihrer Komposition aus zwei Performern und in ihrer Potentialität der Wende beschrieben wurde, wird in einer weiteren Variation in eine andere Richtung getrieben. Anders als bei der vorherigen Kombination, klettert die Tänzerin nicht auf den Tänzer, um ihre Geste zu vollziehen, sondern ergreift den Arm des Tänzers neben ihr und führt diesen zu einer Siebergeste in die Höhe.

Dieses Motiv des durch eine andere Person hochgehobenen Arms findet sich bei Siegerposen von Boxkämpfen, vermutlich um die Hand bzw. die Faust hervorzuheben, mit der die Leistung vollbracht wurde. Bei Boxern ist das Heben der Hand insofern bedeutsam, als sie sich diese Geste während des Spiels keinesfalls erlauben dürfen, vielmehr müssen sie ihre Fäuste vor den Körper halten, um diesen zu schützen.¹⁴

Die Zur-Schau-Stellung des Körpers und die damit einhergehende Verletzbarkeit werden in der in *Alibi* zitierten Pose geradezu materialisiert. Indem die Tänzerin den Arm des Tänzers zur Siebergeste ausstreckt, unterstützt sie die Pose und weist auf diese als Pose hin. Diese wird aber vom Tänzer nicht selbst vollzogen, sondern er lässt mit sich machen. Dadurch wirkt die Pose leer und zeigt sich in ihrer Zitathaftigkeit, losgelöst von ihrem Kontext. Zusätzlich zeigt die Tänzerin mit ihrem zweiten Arm auf den Tänzer. Das Zeigen der Hand bleibt aber nicht auf Distanz, sondern stößt wiederholt gegen den Bauch. Der Körper des Tänzers wird als ein zuzeigender vorgeführt, der sich aber nicht selbst präsentiert, sondern sich vielmehr dirigieren lässt. Zum Schluss reißt die Tänzerin mit ihrer wilden Gestikulation den Tänzer zu Boden. Das wiederholte Präsentieren des vermeintlichen Siegers birgt sowohl dessen Verletzbarkeit, aber auch die Manipuliertheit der Pose in sich.

In der Art und Weise der Ausführung der Pose wird die ihr inhärente Ambivalenz des Zeigens deutlich – als Zwang einer Zur-Schau-Stellung und mehr noch als Verletzbarkeit einer Privatheit. Auch hier ist es kein Feiern der Pose, sondern vielmehr ein Hadern mit ihr, die von außen herbeigeführt wird und die von außen gezeigt wird. Diese Distanz zur Pose weist auf einen kritischen Umgang der Choreographin mit ihr. Sie wird nicht einfach aus ihrem Kontext genommen, sondern unterlaufen, ironisiert und in ihrer Ambivalenz übertrieben.

13 Ebd.

14 Die Angaben zu den Siebergesten im Sport verdanke ich dem Vortrag von Michael Ott bei der Tagung *Hold it!* im Hebbel am Ufer in Berlin am 18.2.2007.

Die Gesetztheit der Pose, die aus bestimmten Umständen hervorgeht, wird in der Variation deutlich. Sie ist weniger Ausdruck einer Persönlichkeit, als vielmehr Ausdruck einer Stellung. Nicht das eigene Befinden zählt, sondern das, was andere von mir wollen und was ich nach außen hin vertreten muss. In diesem Sinne differenziert der Kunsthistoriker Max Imdahl zwischen Pose und Gebärde und macht diese Unterscheidung für die Kunst des Nationalsozialismus fruchtbar: „Gebärde ist körpersprachlicher Selbstausdruck, Pose dagegen Fremdausdruck: Pose ist auferlegt, sie entpersönlicht, sie entindividualisiert, denjenigen, der sie vollzieht. Die Pose ist eine falsche, eigentlich unwirkliche Ausnahmesituation, sie ist Selbstmanipulation oder Manipulation durch einen anderen.“¹⁵ Imdahl versteht die Pose als ein vom Nationalsozialismus vereinnahmtes Mittel zur Machtdemonstration. Sein Umgang mit dem Thema der Pose bezieht sich auf deren Missbrauch.

Das ist sicher ein Grund, wieso die Pose in der Choreographie *Alibi* – anders als in der Kunst des Nationalsozialismus – einer kritischen Reflexion ausgesetzt wird. Sie geht nicht wie gewöhnlich in voller Emphase aus dem Körper hervor, sondern wird als Manipulation buchstäblich vorgeführt und parodiert. Die Zur-Schau-Stellung des Körpers, dessen Disziplinierung und der dadurch erlangte Ruhm werden negiert und die Pose bewusst an ihrem Ziel vorbeigeführt.

Materialität der Pose – Differenz und Störung

Ein Tänzer sinkt vor dem Publikum in die Knie und streckt beide Arme hoch. Er zeigt sich und verweist auf seinen Körper, posiert abermals triumphierend, obwohl er sich dabei zu Boden begibt. Vielleicht zwingt ihn auch seine Überwältigung zu Boden. Auf dem Weg in die Pose wird er von einem weiteren Tänzer um die Taille gefasst, als wolle dieser ihn auffangen oder auch umwerfen. Diese Unterbrechung steigert die Aufmerksamkeit und bewirkt zugleich eine Störung. Die nach oben gestreckten Arme werden durch die zweite Figur untermalt und in ihrer Selbstverständlichkeit unterlaufen. Durch das Hinzueilen des anderen Tänzers, als Trägerfigur so wie Störmoment, wird die Pose in ihrer Dialektik materialisiert.

Der Griff um die Hüfte als Tragemotiv weist auf die Pose als Auszeichnung. Im gleichen Moment trennt dieser Griff den Oberkörper mit seinen nach oben gestreckten Armen vom Rest des Körpers ab, die Pose wird vom Körper losgelöst, zugleich bodenlos und schemenhaft.

15 Max Imdahl: „Pose und Indoktrination. Zu Werken der Plastik und Malerei im Dritten Reich“, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Max Imdahl. Gesammelte Schriften. Band 3: Reflexion – Theorie – Methode*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 575.

Diese Dialektik der Pose lässt sich mit Dieter Mersch auf die „Doppelung“ des Zeichens zurückführen – die Betonung des Zeichens als Zeichen und die Störung des Zeichens.¹⁶ Dies führt er auf die Materialität des Zeichens zurück, mit der nicht unbedingt das Stoffliche gemeint ist, sondern die sinnliche Präsenz, die neben dem „Zeigen als“ und dem „Verweisen auf“ den Zeichen überhaupt erst ihr Da-Sein verleiht und ihre Wahrnehmung ermöglicht.¹⁷ Die Materialität stehe quer zu den Zeichen, sie sei eine Störung des Zeichens selbst. In der Doppelung des Zeichens entstehe, so Mersch, eine Andersheit und Fremdheit, was eine Verschiebung des Zeichens bewirke. Bezogen auf die hier besprochene Pose in *Alibi* setzt die Verschiebung in der Unterbrechung des Körpers, der das Zeichen hervorbringt, an.

Um die Faktizität der Zeichen und deren Zeitigung zu erläutern, folgert Mersch in seinen Ausführungen weiter, dass es nicht möglich sei, ein Zeichen zu setzen, ohne dass etwas geschähe. Dieses Sich-Ereignen sei nicht rückgängig zu machen – vielmehr setze es sich fort. Die Unheimlichkeit des Zeichens liege in seiner Irreversibilität. Die Gewalt des Seins, der Existenz des Zeichens, werde nur durch Verschiebung des Zeichens erläuterbar, ja annehmbar. Das Trauma liege in dem „dass“ es sich ereignet und weniger in dem „was“, da die Bedeutung verschiebbar, das Ereignis selbst aber nicht auslöschar sei.¹⁸ Die Performativität der Zeichen, die in ihrer Fortsetzung und der damit einhergehenden Verschiebung begründet ist, lässt sich auch auf die Pose übertragen. Diese ruft im Moment ihrer Setzung ein Zeichen hervor, das sich jeweils neu in verschiedene Richtungen weiterführen lässt.

Fallende und gefallene Körper

Ein Gegengewicht zu den Posen des Sich-Aufrichtens und Triumphierens bilden in der besagten Szene neben dem Rennen und Raufen fallende und gefallene Körper. Die Körper der Performer fallen in die Pose oder aus ihr heraus, sie fallen aus der Startposition eines Wettlaufs oder wie von einem Geschoß getroffen mitten aus dem Rennen auf den Boden. Sie bleiben liegen auf dem Rücken oder auf dem Bauch oder robben noch ein Stückchen weiter. Die fallenden bzw. die gefallenen Körper bilden Randzonen der Pose, und doch stehen beide „Fälle“ in *Alibi* in einem Zusammenhang mit ihr. In welcher Weise

16 Dieter Mersch: „Das Ereignis der Setzung“, in: Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Performativität und Ereignis*, Tübingen/Basel: A. Francke 2003, S. 41-56.

17 Der Materialitätsbegriff geht mit dem von Erika Fischer-Lichte einher. Sie beschreibt damit bezüglich der Performativität verschiedene Qualitäten der Ausführung wie Körperlichkeit, Räumlichkeit, Lautlichkeit (Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004).

18 Mersch 2003, S. 53.

sie sich auf die Pose beziehen und inwiefern hier überhaupt noch von Pose gesprochen werden kann, werde ich im Folgenden erläutern.

Das Fallen bildet eine Gegenfigur zur Pose. Denn das Fallen ist in Bewegung begriffen und kann nicht als momentane Stillstellung oder Wendepunkt betrachtet werden. Vielmehr ist es eine Bewegung aus der oder in die Pose, es kann als Abbruch oder Ausbruch aus der Pose verstanden werden. So wird die Siegerpose z. B. nicht zu Ende geführt, sondern bereits vor ihrem Höhepunkt abgebrochen. Aber die Tänzer fallen nicht nur aus der Pose, sie stolpern oder werfen sich auch aus dem Rennen auf den Boden. In diesem Sinn ist das Fallen nicht nur eine Antithese zur Siegerpose, sondern auch zur Körperbeherrschung im klassischen Ballett und Modern Dance. Das Fallen setzt sich von der gewohnten aufrechten Haltung des Menschen ab. Es entsteht aus einem Fehler, einem Unfall oder Zwischenfall, in dem der Körper außer Kontrolle gerät. Im zeitgenössischen Tanz wird geradezu damit experimentiert, wenn die Schwerkraft außer Kontrolle gerät – im Fall und am Fall –, während im Ballett die Aufhebung der Schwerkraft im Zentrum steht und im amerikanischen Modern Dance mit der Schwerkraft des Körpers gearbeitet wird. Aber die scheinbare Grenzüberschreitung der Körperkontrolle im Fall wird im zeitgenössischen Tanz kontrolliert herbeigeführt. Was ist, wenn das Fallen beabsichtigt ist, wenn es nicht mehr aus einem Fehler oder Nichtkönnen heraus entsteht, wenn es nicht mehr Zufall ist? In diesem Sinne kann das paradigmatische Auftreten stolpernder Tänzer im zeitgenössischen Tanztheater bereits wieder als Pose interpretiert werden – als Gegenpose zur Attitüde oder Arabeske im Ballett.¹⁹ Weil sich das Fallen zwischen Können und Nicht-Können bewegt und in der Thematik des Fallens immer die Möglichkeit des Scheiterns gegenwärtig ist, lässt es sich mit der ambivalenten Siegerpose vergleichen.

Die Performer fallen nicht nur, sondern sie bleiben auch am Boden liegen und nehmen Haltungen ein, die an Bilder aus Medienberichten von Kriegsschauplätzen erinnern: Auf dem Rücken liegend oder auf dem Bauch, alle Viere von sich gestreckt oder die Arme leicht als Schutz unter den Kopf gelegt, zu zweit übereinanderliegend.²⁰ Die Musik begleitet das Fliehen und Rennen, treibt die Tänzer an, bis sie zu Boden fallen. Kaum liegen diese wie erstarrt am Boden, hält die Musik inne. Kaum stehen die Tänzer wieder auf

19 Zum Fallen im zeitgenössischen Tanz vgl. Gabriele Brandstetter: „Choreographie als Grab-Mal. Das Gedächtnis von Bewegung“, in: Dies. u. Hortensia Völckers (Hg.), *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, S. 121-122.

20 Wie bei den Kompositionen der Siegerposen findet sich auch hier die Zusammenführung von zwei Performern. Die aufeinander oder nebeneinander liegenden Performer lassen sich umdeuten zu einem Moment der Liebkosung, das die mit der Pose hereinbrechende Gewalt des Krieges in seinem Schrecken unterstützt, ihm aber auch etwas entgegenhält.

und rennen fluchtartig durch den Raum, werden sie wieder von dem tosenden Lärm zu Boden geworfen.²¹

Gefallen sind die Tänzer am Tiefpunkt angelangt, aus dem es keine Fortführung mehr gibt. Es handelt sich normalerweise um eine Endposition am Boden, in der sich die Tänzer nicht mehr halten müssen, in der keine Schwerkraft mehr wirkt, weshalb dieses Moment nicht wirklich als Pose betrachtet werden kann. Und doch stehen die Tänzer in *Alibi* immer wieder auf, um bereits kurz darauf wieder zu fallen. Im Sich-Aufrichten erfahren die Gefallenen ebenfalls eine Wende, die so nur auf der Bühne möglich ist. In ihrer Wiederholung und in ihrer Referenz auf die Medienbilder reproduzieren sich die gefallenen Körper und projizieren sich auf diese. Aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst und als Figur auf die Bühne gebracht, werden sie zu Posen. Und zugleich bricht mit diesen herausgegriffenen, aber wirkungsvollen Momenten auch die ganze Szenerie des Krieges ein und läuft vor den Augen des Betrachters ab, unvermittelt, ohne Zusammenhang.

Der extreme Kontrast von Bewegung und Erstarrung – zwischen dem Rennen als ein Fliehen und der Stillstellung in ihrer Verbindung zum Tod – kann auch als ein unendlicher Kampf ums Überleben interpretiert werden. Das Fallen, das im alltäglichen Leben als Fehler betrachtet und vermieden wird, wird hier bis ins Unendliche fortgesetzt.

Die Posen in der Choreographie *Alibi* sind weniger den Kategorien des Tanzes als dem Sport und den Informationsmedien entlehnt. Sie nehmen bekannte Bilder auf, verweisen also auf eine mögliche Entzifferung, unterlaufen diese aber in ihrer Zweideutigkeit. Stuart stellt die Pose nicht in ihrem herausragenden Moment aus. Vielmehr wendet sie die Pose, untergräbt ihre Wirkung, parodiert ihre Bedeutung, indem sie ihre Zeichen- und Zwanghaftigkeit deutlich macht.

Im Sport geht das Material der Pose aus Vorbildern hervor, die auf Szenen des Triumphs oder auf Zeichen der Souveränität zurückgehen. Anders als auf der Bühne stehen die Posen immer in Zusammenhang mit einem Sportanlass, sie sind Teil eines Wettkampfes. Die Tänzer zeigen zwar ebenfalls Spuren von Schweiß und Erschöpfung, erfahren aber nicht die Überwältigung, die beim Erlangen eines Sieges erfolgt. Die Emphase der Pose, das „Sich Zeigen“ des Siegers und das „Zur-Schau-Stellen“ des trainierten Körpers findet nicht statt bzw. wird parodiert. Vielmehr wird die Pose selbst in ihrer Posenhaftigkeit ausgestellt, reflektiert und befragt.

Da die Siegerposen in der Choreographie aus ihrem Zusammenhang gelöst sind, stehen sie in einer Reihe von möglichen Assoziationen wie dem

21 Dieser Teil schließt an die „Posen-Szene“ an und wird anders als diese gegen Ende der Choreographie nicht wiederholt.

sportlichen Wettkampf oder der Machtdemonstration eines diktatorischen Regimes. Der kritische Umgang mit ihnen enthüllt die Ambivalenz, die dem Wettkampf²² und der Macht, aus der solche Posen hervorgehen, inhärent ist. Sie schließen nämlich im Akt des Sieges den impliziten Verlust oder die Möglichkeit des Scheiterns mit ein.

Nach einer Zeit, in der die Pose des Triumphes direkt mit dem Nationalsozialismus in Verbindung gebracht und deshalb missachtet wurde, was sich auch in dem vorangegangenen Zitat von Max Imdahl zeigt, gibt es seit der Jahrhundertwende wieder junge Choreographen, die sich mit dieser Thematik auseinandersetzen. In formelhafter oder auch diskursiver Art und Weise wird auf Posen zurückgegriffen und eine „Erinnerungs- und Umdeutungsarbeit“ in Gang gesetzt. Die Möglichkeit der Umdeutung, was auch in der Arbeit von Meg Stuart präsent ist, führt zu einem neuen Zugang und zu einer möglichen Wiederkehr des Pathos.²³

Stuart wendet die Siegerpose nicht nur um, sondern stellt sie in *Alibi* immer auch in Verbindung zu ihrer Gegenfigur: Das wird nicht nur an der Dialektik der Pose selbst deutlich, sondern auch am szenischen Nebeneinander der Pose des Aufrichtens und der des Fallens sowie beim Übergang einer Siegerehrung in ein Verhör – in einer Szene, die von einem Extrem ins andere kippt: Aus dem Glashaus auf der linken Seite wird ein Sieger ausgerufen. Gleichzeitig zeigt eine Tänzerin auf einen Tänzer, der etwas erstaunt um sich blickt, weil er – wie es scheint – nicht weiß, weshalb er ausgewählt wurde. Seine Körperhaltung zeigt wenig Selbstbewusstsein: Er schwankt über die Bühne, kann nicht gerade stehen und bringt kein Wort heraus. Er wird zum Sieger erklärt, aber es folgen Befehle, die seine Haltung korrigieren wollen: „Steh gerade, steh still, stell dich in die Mitte, nimm die Hände aus der Hosentasche.“ Die Imperative unterstützen die zwanghafte Situation. Die Siegerehrung nimmt eine Wende. Fragen, die zu Beginn mit dem Interesse an der Person des Siegers verbunden wurden, wenden die Szene jetzt plötzlich in ein Verhör. Die beklemmende Atmosphäre schlägt sich auf den Raum nieder. Die Bühne – anfangs als Turnhalle mit dem Glashaus als Schiedsrichtertribüne identifiziert – wird zum Gefängnis oder gar zur Todeszelle. Letztere Assoziation wird spätestens in dem Moment aufgerufen, als die Frage erklingt, was der Befragte für seinen Freund tun würde, ob er sein Leben hergeben würde. Zwischendrin wird immer wieder an den Sieg erinnert, so z. B. mit der Frage, was er mit seinem Preisgeld vorhabe. Die Szene endet mit der Frage: „Was ist dein letzter Wunsch?“

22 Hier sei auf den Druck des Hochleistungssports und die damit zusammenhängenden Dopingskandale verwiesen.

23 Gabriele Brandstetter: „Tanzwissenschaft im Aufwind. Beitrag zu einer zeitgenössischen Kulturwissenschaft“, in: *Theater heute*, 2003, Dez., S. 8-11.

Eine leichte Verschiebung in der Körperhaltung, in der Wortwahl oder in der Art und Weise der Artikulation kann die Szene in eine andere Richtung lenken. Die Bedeutungen der Worte, der Zeichen und Gesten, aber auch des Umfeldes der Bühnenarchitektur reiben sich aneinander, differenzieren sich gegenseitig und bewegen sich von der einen Seite zur anderen und wieder zurück. Die Siegerehrung kippt in ein Verhör und umgekehrt, die Sporthalle wird zur Folterhalle und umgekehrt. Es entsteht ein Kippmoment, das die Situation in der Schwebe hält und den Zuschauer dadurch affiziert. Die beiden konträren Ereignisse sind so miteinander verschränkt, als würden sie sich voneinander ableiten, ohne dass ihr Zusammenhang logisch erklärbar wäre. Die Nähe der zwei sich widersprechenden Ereignisse wirkt unmittelbar. Die Situation bleibt ungeklärt. Sie lässt sich nicht mit unserem Denken von Recht und Unrecht verbinden. Sie bleibt unerklärbar.

Der sportliche Wettkampf steht dem Kampf ums Überleben sehr nahe, mit der Wahl zum Sieger gibt es immer auch Verlierer auf der anderen Seite. Dass wir uns ständig zwischen Siegern und Verlierern bewegen, dass die Geehrten von einem Moment zum anderen zu Randständigen in der Gesellschaft werden können, wird in den Choreographien von Meg Stuart immer wieder deutlich. Sie stellt gerade diese Ambivalenz und Doppelbödigkeit der Gesellschaft dar, indem sie den Ausgegrenzten – sei es durch ihr Verhalten, ihre anormalen Bewegungen, durch ihre Verwirrung etc. – besondere Aufmerksamkeit widmet.²⁴

Wiederholung und Abstraktion der Pose

Wieso sind diese kurzen Momente der einzelnen Posen innerhalb des andauernden Bewegungsrausches der ersten Szene und ihrer Wiederholung gegen Ende von *Alibi* so einprägsam? Wie unterscheidet sich ihre Wiederholung im zweiten Teil?

24 Hier ließen sich die Ausführungen von Agamben zum *homo sacer* (Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002) anschließen, der sowohl vom menschlichen als auch vom göttlichen Recht ausgeschlossen ist, aber durch diesen Ausschluss zugleich wieder eingeschlossen ist. Die Verbindung von heiligem und nacktem Leben, die Agamben für die Figur des *homo sacer* erläutert, ist in Bezug auf die Figuren in den Choreographien Stuarts interessant. Dabei spielt sie teilweise mit dem nackten Leben, sie holt es sozusagen auf die Bühne. Eine ihrer jüngsten Choreographien, *Blessed* von 2007, ein Solo für den Tänzer Francisco Camacho, scheint bereits im Titel die Idee des *homo sacer* aufzunehmen. Der Tänzer wird in der einstündigen Choreographie einem unaufhaltsamen Regen ausgesetzt, der nur für kurze Momente aufhört und ein bis zweimal von halluzinogenen Momenten unterbrochen wird.

Die „Posen-Szene“ wird von der Geschwindigkeit und der Dynamik der Bewegungen dominiert und dauert insgesamt knapp zehn Minuten²⁵ an. Die einzelnen Posen heben sich vor dem Hintergrund der sich bewegenden, rennenden, raufenden Tänzer ab. Mitten aus diesem Gewühl tauchen jeweils für einen kurzen, aber einprägenden Moment einzelne Posen auf – wie aus dem Zusammenhang gerissen, außerhalb des Geschehens stehend. In der forttreibenden Energie der Bewegung sind die Posen kurze Momente des Stillstands, in denen sich etwas formiert, das sich vom Rest abhebt. Auch wenn der Moment noch so kurz ist, bewirkt er einen Einschnitt in die Dynamik. Gleichzeitig wird durch die momentane Stauung der Energie im Körper wieder eine Bewegung ausgelöst. Als herausragende Momente lösen sich die Posen aus dem zeitlichen Kontinuum und unterbrechen den Bewegungsfluss. Die Tänzer bleiben für einen Moment stehen und lassen eine Geste aus ihrem Körper heraustreten. Der Körper bildet laut Gottfried Boehm²⁶ eine Potentialität, aus der sich die Geste entfaltet. Er fungiert sozusagen als „Ikonophore“ – als Bildträger und Bildspeicher. Dieses Formieren wird in der Zusammenführung von zwei Tänzern zu einem beinahe skulpturalen Element gesteigert. Im Kompositum konzentriert sich etwas, das den Blick anzieht. Eine Form wird erahnbar, spielt mit ihrer Entzifferung und entfernt sich schon wieder von ihrem Vorbild.

Innerhalb des Durcheinanderrennens schlagen die Posen in ihrer momentanen Stillstellung und im Verweis auf bekanntes Bildmaterial beim Betrachter wie ein „Blitz“ ein, weshalb sie im Gedächtnis haften bleiben – sie werden als dieser Augenblick memoriert. Obwohl es sich hier weniger um Posen, im Sinne kanonisierter Tanzfiguren, als um dem gesellschaftlichen, politischen und historischen Kontext entnommene Gesten handelt, scheint der Vergleich mit der Tanzpose in Bezug auf die Gedächtnisbildung sinnvoll. Die Auszeichnung der Pose als Zäsur oder herausragender Augenblick zieht die Aufmerksamkeit an und wirkt auf das Gedächtnis ein. Diesen Zusammenhang erläutert Gabriele Brandstetter mit Rückgriff auf ein Tanztraktat über das Memorisieren von Tanzbewegungen aus dem 15. Jahrhundert. Das *fantasma* eröffnet, so Brandstetter:

einerseits ein vergleichbares Phänomen wie die posa, nämlich das Einhalten zwischen zwei Schritten [...], andererseits und darüber hinaus auch noch jenen Moment des Übergangs, in dem der Blick auf die bewegte Figur geworfen wird und diese er-

25 Das erste Auftauchen der „Posen-Szene“ wird zusätzlich gerahmt von einem fünfminütigen Vorspann (Fanrufe) und einem Nachspann mit Szenen wie dem „Zweikampf“, der „Projektil-Szene“ und einer siebenminütigen Szene, in der die Tänzer wechselweise fliehen und fallen.

26 Vortrag von Gottfried Boehm bei der Tagung *Hold it!* im Hebbel am Ufer in Berlin am 17.2.2007.

starren lässt – den Blick der Medusa; und er bezeichnet umgekehrt auch wiederum den Übergang der ‚eingefrorenen‘ Bewegung der Statue zum Schritt.²⁷

Im Anschluss an Brandstetter möchte ich neben dem Übergang von der Bewegung zur Pose und von der Pose wieder zurück in die Bewegung insbesondere auf die mit dem *fantasma* ins Spiel gebrachte Dimension der Wahrnehmung eingehen. Gleichsam in seiner impliziten Beziehung zur Phantasie oder zum Gespenst²⁸ übernimmt das *fantasma* den Transfer zwischen Wahrnehmung und innerem Bild. Aristoteles bezeichnet es als Bindeglied in der Wahrnehmung, das zwischen dem äußeren Eindruck und dem Denken vermittelt. Es wird von ihm als Vorstellungsbild betrachtet.²⁹ Vergleichbar mit dem *fantasma* könnte die Vermittlerfunktion der Pose als Gedächtnisstütze fungieren, und dies nicht nur als Erinnerung des Tanzes in der Reflexion von vorangehender und zukünftiger Bewegung, sondern auch in der Tradierung von Geschichte.³⁰

Die Posen lassen bekannte Bilder aus Sportanlässen, Wettkämpfen und Kriegsszenarien aufscheinen und greifen so auf aktuelle und historische Vorbilder zurück. Die aus den Alltagsmedien herausgelösten Momente betreffen Extremsituationen, wie sie sich auch in der Geschichtsschreibung verfolgen lassen. In der Choreographie werden die körperlich vorgeführten Posen unterteilt und überlagert mit Filmaufnahmen, die auf zwei kleinen Monitoren vorbeiziehen und teilweise auf die Rückwand der Bühne projiziert werden. In den Filmausschnitten sind sportliche Wettkämpfe, große Persönlichkeiten und bestimmte Ereignisse zu sehen: Astronauten verabschieden sich vor dem Start des Raumschiffs, das Hissen der Flagge bei der Mondlandung, Eiskunstläufer, Sprinter und Speerwerfer werden gezeigt und nicht zuletzt der grüßende Papst, der auch heute noch auf gleiche Weise auf seinem Balkon erscheint. Die Schwarzweiß-Wiedergabe vermittelt den Eindruck, dass es sich um historische Filmausschnitte handelt, die sich aber nur teilweise identifizieren lassen, wie z. B. die Mondlandung. (Abb. 29) Auch hier bleiben einzelne Fragmente aus dem vorbeiziehenden Fluss der Bilder – gleich Erinnerungsfetzen – hängen. Auf den kleinen Monitoren aus der Distanz etwas zu erkennen, wäre beinahe unmöglich, wenn nicht einige Bilder bereits in unserer Erinnerung gespeichert wären: Bekannte Posen oder historisch markante Ereignisse.

27 Ebd., S. 201.

28 Die unterschiedlichen Konnotationen von „Fantasma“ wie Phantasie, Gespenst und Imagination nimmt auch Brandstetter 1997 auf, S. 199-202.

29 Vgl. Jochen Schulte-Sasse: „Phantasie“, in: Karlheinz Barck (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart: Metzler 2000-2005, S. 780.

30 Vgl. die Idee der Übertragbarkeit der Pathosformel von Aby Warburg (Aby Warburg: „Mnemosyne. Einleitung“, in: Martin Warnke u. Claudia Brink (Hg.), *Aby Warburg. Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin: Akademie 2000, S. 3-6).

Die Posen werden auf zweifache Weise von ihrer Aktualität – einem ganz konkreten Ereignis – abstrahiert: zum einen werden sie durch die Filme in einen historischen Zusammenhang gebracht und zum anderen aus ihrem Kontext herausgelöst und nebeneinander gesetzt. Nicht nur, dass die Posen von einem aktuellen Geschehen abstrahiert würden, weil sie auf bekannte Vorbilder rekurrieren, sie speichern auch das Ereignis in seiner ganzen Intensität und bringen dieses mit sich auf die Bühne. Ihre besondere Wirkkraft liegt gerade in der Abstraktion und Kondensation der Ereignisse, die dadurch den Zuschauer auf vielfältige Weise affizieren können. Die Kondensation des Ereignisses in der Pose ermöglicht jederzeit eine Aktualisierung und Anbindung an verschiedene Kontexte.³¹ Die Ereignisse können sozusagen den Betrachter aus der Pose anspringen.³²



Abb. 29: Meg Stuart, *Alibi*, 2001

Die gleichzeitige Aktualität und Historizität von Posen ermöglicht und deutet auf eine sich reproduzierende und sich fortsetzende Geschichte. Dies wird mit der Wiederholung der hier besprochenen Szene gegen Ende von *Alibi* aufgenommen. Denn in der Wiederaufnahme am Ende beziehen sich die Posen nicht mehr nur auf externe Vorbilder, sondern auf die bereits in der Choreo-

31 In die Probenzeit von *Alibi* fiel das Ereignis des 11. Septembers 2001. Da die Thematik der Choreographie – politische und gesellschaftliche Gewalt – diesem Ereignis sehr nahe kommt, wurde zeitweilig überlegt, die Arbeit abubrechen.

32 Die Reduktion und das Zuschneiden der Geste auf einen Moment hin ist vergleichbar mit dem Umreißen der Figuren in Pablo Picassos Bild *Guernica* (1937). An dem Vergleich mit dem Gemälde von Picasso ist interessant, wie die Schnitte in das Bild fahren und wie über die Reduktion der Figuren und der Farben eine schreiende Aktualität – eine sich gegenwärtig ereignende Gewalt – hervorgebracht wird. Im Programmheft erwähnt Tim Etchells „Guernica“, ohne dass klar werden würde, ob er damit das Gemälde von Picasso meint.

graphie vorgeführten Posen selbst. Als eine Reproduktion der Reproduktion setzt sich die Choreographie der Posen weiter fort. Die sich gleichsam auf historische und aktuelle Ereignisse beziehende Szene und ihre Wiederholung umrahmen die dazwischen liegenden Soloszenen, die von einzelnen, privaten Geschichten geprägt sind. Eine Ausnahme bildet die Rezitation des Performers Thomas Wodianka über das Nichts und das Eintreten in das Nichts. Dieses Solo entwickelt sich aus der Wiederholung der „Posen-Szene“ und leitet das Ende ein. Die Rezitation wirkt in diesem Zusammenhang wie ein Ausstieg aus dem sich reproduzierenden Kampf des Lebens.

Gewaltakt des Zeigens und Deutens

Die Verbindung von Pose und Gewalt, insbesondere als Ausdruck von Gewalt und als Zwang zur Pose, habe ich bereits besprochen. Im Folgenden werde ich auf die Deutung und Interpretation von Zeichen und ihre Festschreibung als Gewaltakt eingehen.

Das Zeigen wird zum ‚Projektil‘

Die Tänzerin Vania Rovisco zeigt mit ihrem ausgestreckten Arm auf andere und dann auf sich selbst. Sie streckt zuerst den linken Arm von sich weg auf einen Tänzer, als wolle sie ihn als Täter kennzeichnen. Weiterhin den Arm ausgestreckt, läuft sie nach hinten, bis sie wieder auf einen Performer zielt, wendet sich plötzlich um und zeigt mit dem anderen Arm auf einen anderen Tänzer. Dann streckt sie den Arm gegen sich, von vorne führt sie ihn gegen ihre Augen, scheint sich selbst damit zu durchbohren. Sie führt ihren Arm nach links außen, dann den anderen nach rechts außen, dann in die Mitte und von dort wieder nach hinten, gegen sich, auf ihr Gesicht zu, so dass der Kopf ausweichend nach hinten fällt. Diese Abfolge – links, rechts, vorne, Mitte, hinten und schließlich das Kopfnicken – wird mehrfach wiederholt. (Abb. 30) In die laufende Wiederholung setzt eine Stimme aus dem Glashaus ein: „Links außen, rechts außen, Mitte hinten.“ Die Artikulation der Richtungsangabe erinnert an den Kommentator eines Fußballspieles, der den Ball bzw. den Spielverlauf verfolgt, es kann aber auch als Anfeuern der Tänzerin verstanden werden. Die aufgeregte, sich beschleunigende Stimme und der sich dazu im Takt bewegende Körper überlagern sich, lösen die klaren Bestimmungen auf. Dieses einfache Ausstrecken des Armes wird in seiner Intensität gesteigert, bis der Körper der Tänzerin außer Kontrolle gerät, sich wie hypnotisiert der gewaltartig ausbrechenden Bewegung hingibt, die Körpergrenzen aufweichend.

Als Zuschauer können wir diese Szene mit einer kurz vorher stattfindenden Situation verbinden: Zwei Tänzer flüstern der Tänzerin, Vania Rovisco, von beiden Seiten ins Ohr, während die Tänzerin – gleich einer Suggestion – etwas Unverständliches aus ihrem Mund verlauten lässt. Analog zum Einflüstern von vorher scheint nun das „links außen, rechts außen, Mitte hinten“ aus dem Glashaus die Tänzerin über Lautsprecher anzutreiben. Dabei gilt die Stimme nicht eindeutig dem sich bewegenden Arm der Tänzerin.

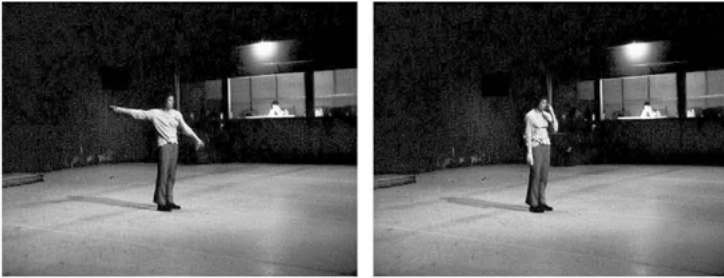


Abb. 30: Meg Stuart, *Alibi*, 2001

Das Zeigen als ein Bezeugen, als ein Deuten und Ausweisen – ob als Täter oder Opfer –, das Zeigen in seiner Eindeutigkeit und Unausweichlichkeit ist mit einem Gewaltakt vergleichbar. Das Ausstrecken der Arme ist im lateinischen *proicere* mit dem Vor-sich-Halten der Waffen verbunden.³³ Bildhaft nimmt das Ausstrecken des Armes mit der pistolenartig gerichteten Hand hier die Idee eines Geschosses auf – eines Projektils: Jacques Derrida entwirft in seinem Text „Das Subjektill ent-sinnen“ einen Zusammenhang von *subjectil* – ursprünglich ein Begriff aus der Malerei für den Untergrund, den Träger, das Darunter – und dem *projectil*, das diesen Träger durchbohrt bzw. das sich auf das *subjectil* wirft.³⁴ In der beschriebenen Szene wird vom *projectil* als einem Werfen, einem Vorwerfen und einem Angreifen ausgegangen, das schliesslich im Durchbohren des eigenen Körpers mündet. Der Körper selbst wird zum *subjectil* – zur Angriffsfläche und zum Grund (kausal als Ursache und materiell als Hintergrund) – der Bewegung des Armes. Der Zusammenhang vom Projektieren des Arms auf einen anderen und dem Unterwerfen des Körpers sowie der Verselbständigung der Bewegung im Kontrollverlust des Körpers steht den Erläuterungen von Derrida nahe, der die Begriffe *projectil* und *subjectil* aufeinander bezieht, ineinander übergehen lässt und umwendet.

33 Vgl. Kap. 1, Projektion.

34 Jacques Derrida: „Das Subjektill ent-sinnen“, in: Ders. u. Paule Thévenin (Hg.), *Antonin Artaud: Zeichnungen und Portraits*, München: Schirmer/Mosel 1986, S. 51-109.

Dass das Zeigen mit Gewalt gegen andere und gegen sich selbst verbunden ist, wird in der Unwiderruflichkeit des Zeigens im scheinbaren Durchbohren des eigenen Körpers, im körperlichen Akt des Zeigens deutlich. Was anfänglich mit dem Strecken des Arms als ein Wegführen von sich begonnen hat, führt direkt auf die Tänzerin zu, wird zur Bedrohung wie ein Pfeil, der durch sie hindurchführt. Im Auflösen der körperlichen Gefasstheit wird die Wirkung einer unsichtbaren Kraft sichtbar. Es ist wie eine Bemächtigung des Körpers von außen, die eine Spaltung in das Eigene und das Fremde hervorruft. Die Grenze verläuft nicht stringent. Vielmehr charakterisiert sich die Situation als ein Hin- und Herspringen zwischen beiden Kategorien: Subjekt und Objekt, Selbst- und Fremdbestimmung. Diese Einwirkung auf den Körper kann mit der Suggestion verbunden werden. Die subtile, zielgerichtete Manipulation der Hysterikerinnen durch die Ärzte an der Salpêtrière wird von Didi-Huberman als ambivalente Praxis beschrieben, in der die Bestimmungen von Subjekt und Objekt durchlässig werden.³⁵ Von außen wird das Subjekt, das dadurch zum Objekt wird, beeinflusst und in Bewegung versetzt.

Die Verselbständigung des Zeigens, das als eine Art Aufbegehren begonnen hat und zu einem *projectil* wird, wendet sich gegen den eigenen Körper. Im Kontrollverlust wird die Tänzerin wie von außen bestimmt. Das Ausbreiten der Arme als Gewaltakt gegen ein Gegenüber wird umgelenkt und auf sich selbst zurückgeführt.

Symptome – körperliche und visuelle Merkmale

Verschiedene Dimensionen von Zeichen und Gesten, von Zeigen und Posieren wurden bereits an einigen Szenen von *Alibi* verdeutlicht. Neben Zeichen und Posen, die sich durch herausragende, außergewöhnliche Momente auszeichnen, treten weiterhin auch körperliche Merkmale, die von der Norm abweichen. Sie können zum einen als Symptome bezeichnet werden, die durch ihre Abweichung von der normalen Körperfunktion als Zeichen einer Krankheit gelesen werden können. Zum anderen kann die Abweichung äußerlicher, körperlicher Merkmale neben der Diagnostik von Krankheiten auch zur Erkennung einer Person beitragen. In beiden Fällen werden sie durch ihre Abweichung augenfällig. Die Symptome selbst bleiben jedoch bloße Sichtbarkeit, solange sie nicht von einem Arzt erkannt und einer Krankheit zugewie-

35 Vgl. Didi-Huberman 1997, S. 192-197, S. 203-208, S. 330-333. Die Ärzte der Salpêtrière wendeten Praktiken wie Hypnose oder Magnetismus an, um die Wiederholung der hysterischen Anfälle herbeizuführen und ihren Ablauf zu untersuchen. Dabei beeinflussten sie ihre Patientinnen, die umgekehrt in ihrer Hingabe an die Ärzte das lieferten, was diese von ihnen wollten.

sen werden.³⁶ Gemeinsam ist den Zeichen, Posen und Symptomen, dass sie mit der Frage nach ihrer Lesbarkeit und Entzifferbarkeit, aber auch deren Fehlbarkeit verbunden sind. Die Deutbarkeit der Zeichen oder Symptome spielt in *Alibi* verschiedentlich eine Rolle. Dazu zwei Beispiele:

In der ersten Szene werden Notizen verlesen, die an Vermisstenmeldungen oder Fahndungsgesuche erinnern. Sie nennen körperliche Merkmale wie die Größe, die Haarfarbe, aber auch Narben und Verletzungen, durch die sich die gesuchten Personen von anderen abheben könnten. Das Aufrufen der Meldungen wird von einer Projektion auf der Mitte der Bühnenrückwand begleitet, die Videoausschnitte und Photographien von körperlichen Merkmalen zeigt: Bilder von Menschen, auf denen meist nur ein kleiner Ausschnitt von einem Gesicht, einem Bein, einer Verletzung zu sehen ist. Die Bilder der Videoprojektion nehmen Kennzeichen auf, die auch den Worten zu entnehmen sind. Dennoch besteht keine genaue Entsprechung zwischen Bild und Wort. Hin und wieder blitzen in der Projektion identifizierbare Merkmale auf, werden aber sofort von neuen Bildern verdrängt. Teilweise sind die Bilder unscharf oder verwischen im schnellen Vorbeirauschen. In der Unschärfe und Verwischtheit wird deutlich, dass die äußeren, visuellen und körperlichen Merkmale, die als Erkennungszeichen von Personen – von Vermissten wie von Verbrechern, von Opfern und Tätern – dienen sollen, dieser Zuweisung und Identifikation nicht nachkommen können. Der Ausschnitt weist auf die Reduktion der Zeichen auf einen minimalen Gehalt hin, der das Umfeld und die Situation zur scheinbar besseren Erkennbarkeit ausblendet.

In einer darauf folgenden Szene werden die einzelnen Performer wie in einem Kontaktbüro durch die Tänzerin Simone Aughterlony angepriesen. Es werden nicht nur äußere Erkennungsmerkmale genannt, sondern auch Lebenseinstellungen oder Qualitäten der Personen, die zum Teil bereits weiter vorne in der Choreographie – in den Solos – vorgestellt wurden. Der Zuschauer versucht sofort, eine Beziehung zu dem herzustellen, was er sieht oder bereits gesehen hat. Die Konstellationen der einzelnen Szenen sowie deren Bezüge zu anderen eröffnen ein Beziehungsfeld zwischen der Sichtbarkeit der Zeichen und deren Deutbarkeit. Diese Bezüge können gleichzeitig, vorausgehend oder nachfolgend sein. Der Zuschauer versucht selbst immer wieder Zuweisungen zu unternehmen, die aber durch Abweichungen und durch paradoxe Zusammenhänge von der Choreographin bewusst unter- und gebrochen werden, so dass sich nie eindeutige Bezüge herstellen lassen. Die oben angesprochene

36 Vgl. das Nachwort zu Didi-Huberman 1997 von Silvia Henke, Martin Stingelin und Hubert Thüring: „Hysterie – das Theater der Epoche“, S. 367. Hier wird die Deutung von Symptomen als Prozess der Wahrheitsfindung bei den Vorführungen von Jean-Martin Charcot in der Salpêtrière diskutiert, die durch ihre Inszenierung gerade das, was sie beweisen sollen, unmöglich machen.

Problematik der Zuweisung, der Lesbarkeit der Zeichen, deren Interpretation und Fehlbarkeit werden durch sich öffnende Differenzen immer wieder deutlich. Die Choreographin spielt geradezu mit dem Wunsch des Betrachters nach Identifikation, entzieht dieser aber immer wieder die Grundlage.

Die Differenzen deuten ihrerseits auf die Problematik der Wahrheitsfindung in der Medizin, in der Rechtsprechung, aber auch bei der Identifikation von Personen oder bei der Interpretation von Tanz und Theater. Die Zuordnung und Interpretation hat Roland Barthes in Anlehnung an Michel Foucault befragt und Symptome – als Zeichen einer Krankheit – mit den Zeichen der Sprache verglichen.³⁷ Der Vergleich könnte auf die Kriminalistik ausgedehnt werden, was von Foucault auch unternommen wurde.³⁸ Barthes vergleicht das System der Sprache mit der Diagnostik der Krankheit. Die Semiologie erweist sich in Bezug auf die Krankheit als eine Art Kurzschluss, da die Krankheit auf den Körper und sein Umfeld bezogen ist. Die Benennung einer Krankheit basiert auf einer Zuordnung von Symptomen, während man umgekehrt auch von den Symptomen auf die Krankheit schließen kann. Allerdings kann ein Symptom sich auf mehrere Krankheiten beziehen, weshalb es nicht eindeutig zugeordnet werden kann und die Umkehrung nicht immer funktioniert.³⁹

Bei jeder Art des Lesens von Zeichen ergeben sich durch die Situation und den Hintergrund mehrere Möglichkeiten, die nebeneinander zu stehen kommen. Diese Eigenschaft der Mehrdeutigkeit wurde bereits für die einzelnen Posen, aber auch für die Szene und die Raumsituation erläutert.

Gemeinsam ist der Pose, dem Zeichen und dem Symptom, dass sie sich auf irgendeine Weise von ihrem Hintergrund unterscheiden und hervorheben. Sie zeichnen sich an bestimmten visuellen Merkmalen, Figuren und Bewegungen des Körpers ab. Durch ihre Charakteristik und ihre herausragende Funktion ziehen sie den Blick an, weisen auf sich selbst oder lenken den Blick von sich auf etwas anderes. Dieses Verweisen oder Deuten wird von der Choreographin auf verschiedene Weisen immer wieder abgelenkt, so dass wir als Betrachter von einer Anspielung zur nächsten geworfen werden.

37 Roland Barthes: „Semiologie und Medizin“, in: Ders. (Hg.), *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 210-222.

38 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992¹⁰; Michel Foucault: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt a. M.: Fischer 1988.

39 Barthes 1988, S. 220-222.

Pause/Pausa

Der Begriff der „Pose“ wurde bereits zu Beginn des Kapitels mit der *pausa* – einer Pause, einer Station innerhalb einer Prozession, einem Moment der Unterbrechung – in Verbindung gebracht. Die Choreographie *Alibi* wird von einer Pause unterbrochen und aufgehalten. Die Pause tritt zwischen die Solopartien der Tänzer, die teilweise sehr intensiv und existentiell sind und durch die Pause noch in ihrer Intensität gesteigert werden. Sie setzt in einem Moment der Aussichtslosigkeit ein, als Davis Freeman keine Ausflucht aus der alltäglichen Schuldbezeugung findet, als Valéry Volf seiner Einsamkeit nicht mehr entfliehen kann, noch bevor er einen Abschiedsbrief liest und bevor Joséphine Evrard die Pistole zieht. Dass das Ende nah ist, wird durch den Satz „the end is near“ in der Pause bestätigt. Das Publikum selbst wird unsicher und betrachtet sich fragend, ob bereits das Ende der Choreographie erreicht ist. (Abb. 31)



Abb. 31: Meg Stuart, *Alibi*, 2001

In dem Moment, als das Ende voraussehbar scheint, beruft ein Tänzer aus dem Glashaus eine Bedenkzeit ein, um das Ende aufzuhalten, aufzuschieben. Die Pause als Reflexion greift wieder zurück zur Tanzpose als einem Moment des Innehaltens, in dem die vergangene und zukünftige Bewegung reflektiert wird. Die Pause fungiert im Sinne einer Rück- und Vorschau, sie trennt die Choreographie in zwei Teile, die sich in einer Spiegelung aufeinander beziehen. Der erste Teil wird zum Ausgangspunkt für den zweiten. Dies wird durch die Rahmung der Pause mit den Solopartien und der darauf folgenden Wiederholung der „Posen-Szene“ aus dem ersten Teil explizit. Die Pause fungiert nicht nur als Unterbrechung, sondern auch als Spiegelachse. Der erste Teil projiziert sich auf den zweiten und umgekehrt. Die Pause unterbricht die Cho-

reographie nicht nur zeitlich, sondern wird inhaltlich als Aufschub oder strukturell in der Wiederholung und Spiegelung des choreographischen Aufbaus inszeniert.

Die Pause wird durch die Videoprojektion einer ablaufenden Stoppuhr als Einschub gekennzeichnet und zeitlich limitiert. Während die Zeit der Choreographie angehalten und die Narration – die jedoch schon vorher keine klare Linearität aufwies – unterbrochen wird, schaltet sich die Zeit über die projizierte Uhr wieder ein. Die Uhr zeigt die ablaufende Zeit an. Das Ablaufen der Zeit verdeutlicht einerseits das Zurücklaufen, mit dem ein Rückblick auf den ersten Teil der Choreographie abgeschritten wird, und andererseits das Zulaufen auf einen Nullpunkt, von dem aus ein Neustart möglich ist, der also eine Vorschau impliziert. Bei Null beginnen der zweite Teil und damit auch das Ende.

Die integrierte oder auf der Bühne inszenierte Pause ist ein paradigmatisches Stilmittel der Unterbrechung seit der Avantgarde. In der Choreographie *Relâche* (1924) von Francis Picabia wurde in der Pause der Film *Entr'acte* von René Clair gezeigt. Damit wurde das Theater als Genuss und Gesellschafts-*event* negiert, das sich vor allem in der Pause im Foyer abspielte. Der Besucher konnte sich für den Film auf der Bühne oder die Pause im Foyer entscheiden.⁴⁰ Vielmehr als an *Relâche* erinnert *Alibi* an eine ihr zeitlich näher stehende Choreographie aus den 1960er Jahren: *Walkaround Time* von Merce Cunningham, die sich vermutlich ihrerseits auf *Relâche* bezieht. Die Pause könnte in allen drei Choreographien eine Referenz an Marcel Duchamp sein, der die Thematik des Zwischenraums und der zeitlichen Differenz ausgelotet hat. Sein *Großes Glas* spielt insbesondere in *Walkaround Time* eine große Rolle und wird auf verschiedenen Ebenen in die choreographische Struktur übertragen: Einzelne Motive aus dem *Großen Glas* stehen in durchsichtigen aufgeblasenen Plastikobjekten auf der Bühne, werden hin und her geschoben und zum Schluss in der Anordnung des Glases aufgestellt; die Wiederholung von Bewegungsabläufen; komplexe Übertragungsmomente, die sich in der zeitlichen Struktur der Choreographie und der Bewegung abspielen. In *Relâche* tritt Duchamp sogar als Performer auf: Er übernimmt die Rolle des nackten Adam; im Film *Entr'acte* spielt er zusammen mit Man Ray Schach.

Der Titel *Walkaround Time* verweist wie auch in *Relâche*⁴¹ bereits auf die Pause, die Laufzeit eines Rechenganges bei einem Computer, während der die Programmierer sich im Raum frei bewegen konnten und sich irgendwie beschäftigen mussten.⁴² Bei Cunningham setzen sich die Tänzer auf den Bo-

40 Vgl. Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. M.: Fischer 1995, S. 454-457.

41 *Relâche* bezeichnet im Theater auch die Zeit zwischen den Spielzeiten.

42 Vgl. David Vaughan: „Then I thought about Marcel ...“ Merce Cunningham's *Walkaround Time*“ (1982), in: Richard Kostelanetz (Hg.), *Merce Cunningham*.

den, massieren ihre Beine, trocknen sich mit einem Handtuch ab usw. Während der ablaufenden Zeit in der Pause von *Alibi* liest ein Tänzer einen Abschiedsbrief vor, eine Tänzerin singt vor sich hin, andere essen ihre Pausenbrote, einer raucht und wieder ein anderer schaut in den Fernseher – alles Tätigkeiten, die in der Pause oder nach der Aufführung hinter der Bühne oder zuhause ablaufen könnten. Nicht nur die Tätigkeiten, sondern auch die Präsenz der Performer und ihr niedrig gehaltener Energieaufwand deuten auf eine Entspannungsphase hin. Die Pause als Entspannung oder *recreation*, wie es im Englischen passend heißt, bestimmt in beiden Choreographien das Moment der Unterbrechung. Das Moment der Wiederaufbauphase und Wiedererschaffung ist in *Alibi* im Moment einer existentiellen Situation auch inhaltlich als ein Neuanfang (oder durch die Wiederholung gegen Ende der Choreographie auch als eine unendliche Wiederkehr) zu lesen. In Anlehnung an Didi-Hubermans Beschreibung der Photographie von Augustine in ihrem „Normalzustand“ kann die Pause als ein Moment der Unterbrechung oder der Dekontraktion vor der nächsten Anspannung verstanden werden, als eine Ruhepause vor dem nächsten Anfall,⁴³ der in der Choreographie mit dem Ablaufen der Uhr einsetzen wird.

Exzessive Gegenwart an der Grenze des Körpers

Der folgende letzte Teil des dritten Kapitels thematisiert den Übergang von der Pose zum Affekt. Diesen Übergang verbinde ich mit dem, was Georges Didi-Huberman „das Innehalten in einem Rhythmus, das Bewahren eines Rhythmus“⁴⁴ genannt hat. Er bezieht sich damit auf die Dauer der Belichtungszeit und die Entstehung der Photographien, die Jean-Martin Charcot von den Hysterikerinnen, insbesondere von Augustine, anfertigen ließ. Die Dauer moduliere die Blicke auf die Vergangenheit (Rhythmen des Bewahrens), die Zukunft (Rhythmen des Vorhaltens) und den Augenblick hin (Dauer des Augenblicks).⁴⁵ Anders als bei den Photographien geht es aber in der Analyse der zwei folgenden *Alibi*-Szenen nicht um stehende Bilder, sondern um körperlich und emotional bewegte. Die Szenen charakterisiert das Feststecken der Bewegung im Sinne eines Hin und Her, eines Auf und Ab – das „Bewah-

Dancing in Space and Time. Essays 1944-1992, New York 1992; Gabriele Brandstetter: „Figur und Placement. Körperdramaturgie im zeitgenössischen Tanztheater am Beispiel von Merce Cunningham und Meg Stuart“, in: Hermann Danuser (Hg.), *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, Mainz/London/Madrid u. a.: Schott 2003, S. 320/1.

43 Didi-Huberman 1997, S. 126.

44 Ebd., S. 122.

45 Ebd., S. 122f.

ren eines Rhythmus“ eben –, was unmittelbar auf Tänzer und Zuschauer einwirkt. Die Position vor bzw. nach der Pause setzt die Szenen zueinander in Beziehung, weil sie so auf den Moment des Anhaltens hinarbeiten bzw. aus diesem heraus.

Wie über die Rhythmik von Sprache, Körperbewegung und Musik Intensität entsteht, wie und wo der Affekt hervorbricht, wie sich die exzessive Körperlichkeit und Dynamik mit Bildlichkeit verbinden lässt, sind Fragen, mit denen ich mich im Folgenden auseinandersetzen werde.

„I’m guilty of“ – ‚Einfahren‘ der Sprache in den Körper

In Anzug und weißem Hemd beginnt Davis Freeman (Abb. 32) ganz ruhig in der Form eines Vortrags – unterstützt durch die Gestik und die gleichmäßige Artikulation der Stimme –, sich anzuklagen, aufzulisten, für was er sich alles für schuldig erklärt. Von Beginn an steht das ruhige und professionelle Auftreten in einem unauflösbaren Widerspruch mit dem Inhalt der Rede, die Anklage seiner selbst. In einer rational analytischen Art versucht er seine alltägliche Schuld dem Publikum – den Zuschauern auf der Tribüne wie den Tänzern – zu erläutern. Die anderen Tänzer, die im Glashaus sitzen und ihm durch die Fensterscheibe zuschauen, erweisen sich als Zeugen⁴⁶ oder gar Richter dieser Schuld.



Abb. 32: Meg Stuart, *Alibi*, 2001

Das fortlaufende Auflisten von Schuld und die stete Wiederholung von „I’m guilty of ...“ wirken dynamisierend auf den Körper des Tänzers ein. Nach und nach erfasst ihn Erregung. Zuerst schlägt es dem Performer den Kopf nach hinten. Er spricht weiter, seine Stimme wird lauter, verzerrter, schreiender und schneller. Dann katapultiert es seinen ganzen Körper, wie von einem elektrischen Strom erfasst, nach hinten. Dadurch werden seine Arme nach oben geworfen und der Körper öffnet sich – als Zeichen der Unschuld oder des Ausgeliefertseins. Dann reißt er seine Arme nach vorn, der Körper schließt

46 Zur Figur des Zeugen vgl. Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensation*, München: Fink 1995, S. 47-52.

sich wieder, der Performer sammelt sich. Zur Seite getrieben, fährt er immer verzweifelter mit der Anklage seiner selbst fort. Die Musik wird lauter und eindringlicher, Lautstärke und Dynamik nehmen zu und greifen auf die Stimme über. Das Auf- und Abstreichen der Bogen eines Streichorchesters beherrscht den ganzen Raum und unterstützt in stetiger Wiederkehr die unausweichliche Wiederholung von „I'm guilty of ...“. Musik und Sprechakt fahren dem Performer in den Körper, werfen ihn nach hinten und wieder nach vorne. In der Steigerung der Erregung und der Attacke auf die Ganzheit des Körpers pendelt sich seine Bewegung nach und nach in einem regelmäßigen, aber zackigen Rhythmus ein: Arme hoch, runter, Kopf nach hinten, Torsion nach links, Kreuzen der Arme und wieder von vorn. Die Musik steigert die sich formalisierende Bewegung. Die Melodiestimme wird zurückgenommen und die Bassstimme des Orchesters tritt mit einer reißenden, sich wiederholenden Streichbewegung hervor. In der Durchdringung von Melodie und Bass entstehen inhärente Spannungen, die die sich wiederholende Körperbewegung reflektiert. Die ekstatische Bewegung, der unwiderstehliche Rhythmus und das beharrliche Reißen der Streicher greifen nach und nach auf die Tänzer im Glashaus über. Ein Performer nach dem anderen nimmt die Bewegung auf, bis schließlich alle von der gleichen Bewegung angesteckt sind.⁴⁷ Sie werden von Beobachtern oder gar Zeugen der Selbstbezüglichkeit zu Mitstreitern im „Prozess“. Wie die Bewegung von einem Ort zum anderen, einem Körper zum anderen übergreift, gelangt sie auch zum Betrachter. Die Intensität, die durch die Vervielfältigung und Wiederholung der Bewegung entsteht, und die Unnachgiebigkeit der Musik wirken unmittelbar auf den Betrachter ein.

Verschiedene Aspekte wirken an der Aufladung der Szene mit. Die Auflistung der Schuld, die Angreifbarkeit des Körpers, im Aufreißen und Schließen des Jacketts und in der Gestikulation der Arme, die Beharrlichkeit des Rhythmus in Musik und Bewegung, die Übertragung der äußeren und inneren Bewegung auf das Glashaus und die Inszenierung der Szene im Hin und Her der Blicke.

Während zu Beginn die Aufzählung der Anklagen den Performer und mit ihm die Zuschauer zu Reflexion angeregt haben, wird die Situation immer verworrener, die Gründe der Anklage immer unverständlicher und unlogischer. Die Frage nach der Bewältigung solcher Schuld – obwohl nicht direkt gestellt,

47 Diese Intensität wird von Lilo Weber in ihrer Kritik in der Neuen Zürcher Zeitung aufgenommen und fließt in den Rhythmus der Sprache ein: „Davis Freeman klappt auf, klappt zu, seine Worte zwingen ihn zu Boden, zucken in seinen Gliedern, drängen aus Händen und Füßen allmählich in die Kabine, wo nun die Körper einer nach dem anderen aufklappen, zuklappen, synchron erst, dann versetzt, während die gleichförmigen Akkorde Paul Lemps lauter und lauter werden.“ Lilo Weber: „Leibhaftige Gewalt. Uraufführung von Meg Stuarts ‚Alibi‘ im Zürcher Schiffbau“, *NZZ*, Nr. 269, 19. Nov. 2001, S. 28.

doch durch die Wiederholung und den nicht abbrechenden Strom der Aufzählungen impliziert – wird immer eindringlicher und unabwendbar. Die Aufzählung lässt sich nicht rational begreifen. Die Rezitation verselbständigt sich in der Wiederholung von „I’m guilty of ...“ und geht auf den Körper über. Sie fährt in den Körper – greift die Intaktheit der Person an. Der Performer verliert den Stand, seine Position wird instabil und angreifbar. Die Angreifbarkeit der Person wird am Körper materiell und visuell erfahrbar, indem er hin und wieder das Jackett öffnet und die Arme hochhebt, hin- und herkatapultiert wird und sich in der Torsion beinahe zerreißt.

Die Szene schlägt von der Ungreifbarkeit der Äußerungen und der körperlichen Zuckungen um in eine sich wiederholende, formalisierende Bewegung. In der Zone des Umschlagens von Sprech- zu Körperbewegung, von Melodie- zu Bassstimme stellt sich nach und nach eine Rhythmisierung und Formalisierung der Bewegung ein, die sich dann auf die Tänzer im Glashaus überträgt. Dieses Einpendeln in einem unwiderstehlichen Rhythmus gleicht einem Feststecken in einer Bewegung, die fortdrängt und nicht fort kann. Die vorangegangenen Gesten und Posen, mit denen der Performer seine Unschuld bzw. sein Ausgeliefert-Sein bekundet, werden in die formaler werdende Bewegung eingeschlossen, von der gleichbleibenden Rhythmik überlagert und sind nicht mehr als solche entzifferbar. Es ist wie ein Nachbeben und eine gleichzeitige Kondensation des Ereignisses in einer sich wiederholenden Bewegung. In der Rhythmisierung wird etwas im Körper gefasst, was aber an den Grenzen des Körpers, in der Torsion und im Hochreißen der Arme wieder ausbricht – das Leiden, der Affekt. Die Körperbewegung, sich vervielfältigend im Glashaus, wird zu seinem Träger, zum Träger und Übermittler des unbegreiflichen Ereignisses. Die ständige Wiederholung bewirkt eine Trance des Performers: Im Versuch, die Körperkontrolle wiederherzustellen, bricht der Affekt mit jeder neu ansetzenden Körperbewegung wieder aus.

Die Verschiebungen finden sich nicht nur in der sich wiederholenden Körperbewegung von Davis Freeman, sondern auch in den synchronen Bewegungen aller Tänzer wie auch im Auf- und Abklingen von Melodie und Bassstimme in der Musik. Obwohl der Rhythmus sehr beharrlich und unwiderstehlich wirkt, weichen die Bewegungen der Tänzer leicht voneinander ab. Das dadurch entstehende Angleichen und Abweichen verstärkt die Intensität der jeweils einzelnen Bewegung und ihrer Materialität. Zum einen wird die Erregung durch die Vervielfältigung und die Wiederholung in einem regelmäßigen, einprägsamen Muster gebändigt, und zum anderen entsteht eine Schwingung zwischen den einzelnen Bewegungen zur Gesamtheit, zwischen Individualisierung und Typologisierung, zwischen Einzelschicksal und Allgemeinheit.

In der Oszillation zwischen Angleichen und Verschieben bricht an den Rändern der Affekt aus, wird aber zugleich gebändigt durch den Rhythmus und die strukturierende Form. Deshalb kann in diesem Fall auch von einer

„affektiven Differenz“ gesprochen werden, die Maren Butte für das geplante *Eikones-Lexikon* beschreibt: Der affektive Grundkontrast versteht sich als eine Spannung zwischen Affekt und Form, welche im statischen Kunstwerk in einer Art „temporalen Stauung“ gespeichert ist. Als Beispiel nennt sie die Faltenwürfe, Draperien und wehenden Haare – von Aby Warburg als „bewegtes Beiwerk“ bezeichnet –, die im Bild in ihrer Bewegung zwar angehalten, aber in der Wahrnehmung immer wieder neu mobilisiert werden. In bewegten Bildern, so Butte, würde diese affektive Form sich fortlaufend in der Bewegung entladen.⁴⁸ Gerade in der besprochenen Szene kommt die Bewegung nicht vom Fleck, sie ist gefangen in der unaufhaltsamen Wiederholung. Sie spult auf der Stelle und kommt nicht zur Entladung, sondern lädt sich immer wieder von neuem auf. Die Bewegung staut sich in der Wiederholung und in der Übertragung auf das Glashaus zu einer bildähnlichen Gleichzeitigkeit.

Das Festhalten der Situation an einem Ort verbindet sich hier mit Unbegründbarkeit und Unausweichlichkeit: Davis Freeman kann sich von der Liste der Schuld nicht befreien. Dies wird gesteigert durch die Anordnung der Szene und dem Ausgesetztsein des Performers, nicht nur den Blicken der Zuschauer, sondern auch denen der anderen Performer im Glashaus. Die Anordnung lässt sich mit dem, was Gilles Deleuze für die Malerei von Francis Bacon mit „Schauplatz“ sowie mit Zeugenschaft beschreibt, vergleichen. Mit Schauplatz bezeichnet Deleuze die der Figur zugeordnete Fläche, welche die Figur umrundet, sie einschließt, sie isoliert, damit sie nicht in eine Narration eingebunden wird, sondern ohne Grund bleibt.⁴⁹ Die Zeugen – hier die Tänzer im Glashaus, in einem Triptychon von Bacon die Figuren der Nachbarbilder – fokussieren den Blick auf den Schauplatz, halten die Dynamik an diesem Ort fest. Denn der Zeuge ist bei Deleuze weniger ein Zuschauer oder Voyeur als vielmehr eine Konstante, „ein Maß oder ein Takt, bezüglich dessen man eine Variation ermittelt“.⁵⁰

48 Maren Butte: „Affektive Differenz“, Stichwort für das geplante *Eikones-Lexikon*, vorgestellt am 12. April 2007 im Kolloquium vom Nationalen Forschungsschwerpunkt Bildkritik an der Universität Basel. Der Begriff der „affektiven Differenz“ geht auf die „ikonische Differenz“ von Gottfried Boehm zurück (vgl. Gottfried Boehm: „Die Wiederkehr der Bilder“, in: Ders. (Hg.), *Was ist ein Bild*, München: Fink 1995, S. 29-33). Die Übertragung der „ikonischen Differenz“ auf die Bewegung bedürfte einer eingehenden Forschung von Bewegungstheorien und ihre Verknüpfung mit der Bildtheorie, was nochmals einen weiteren Horizont eröffnen würde. An dieser Stelle danke ich Maren Butte und Sabina Brandt für den Austausch und die Einladung zur Teilnahme an diesem Kolloquium. Des Weiteren danke ich den Teilnehmern des Doktorandenkolloquiums von Gabriele Brandstetter vom 16. Februar 2007 am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin, wo ich diese Szene zur Diskussion stellen konnte.

49 Deleuze 1995, S. 9f.

50 Ebd., S. 47.

In diesem Sinne bleiben die Tänzer im Glashaus weiterhin Referenz für die Hauptfigur, als sich die Situation umkehrt, da sie von der Bewegung angesteckt und somit zum spiegelnden Gegenüber werden. Als Zuschauer bildeten sie den Reflexionsgrund, nun werden sie selbst zur Reflexion der Bewegung. Davis Freeman hält inne und blickt auf die sich ruckartig bewegenden Tänzer. Rückblickend betrachtet er die Bewegung, die ursprünglich von ihm ausgegangen war, bis er sich wieder in die Bewegung einklinkt. Die auf einen Rhythmus insistierende, sich auf andere Tänzer übertragende Bewegung eröffnet eine Dauer, in der die Blicke hin und her gehen, zwischen vergangener und sich übertragender Erregung, die in der Bewegung immer wieder gegenwärtig ist.

Auch der Zuschauer bewegt seinen Blick zwischen Davis Freeman und den Tänzern im Glashaus. Dabei bindet er die Gestikulationen und Schuldbezeugungen vom Anfang der Szene in die wiederkehrenden Bewegungen ein, die jene langsam überschreiben und fortsetzen. In der sich wiederholenden Bewegung dringt die Vergangenheit immer wieder durch, in der Übertragung der Bewegung wird die Zukunft impliziert, ohne dass der Ablauf einer Geschichte möglich wäre. Es ist ein Kreislauf, in dem Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwärtigkeit der Bewegung immer zusammenschaltet sind.

In der Formalisierung wird der Affekt gefasst und in der Vervielfältigung der Bewegung übertragbar. Die Unbegreiflichkeit der täglich wiederkehrenden Schuld rückt jedem Einzelnen zu Leibe. Es ist diese Intensität, die vom Einzelnen ausgeht und auf die anderen überschwappt, die umso intensiver ist, als sie ganz persönlich ist und doch uns alle betrifft. Die Übertragbarkeit – sowohl der körperlichen Erregtheit als auch der ethischen Betroffenheit – geht mit der Formalisierung des Affekts einher. Durch die Abstraktion von einem Kontext lässt sich dieser auf verschiedene Weisen jederzeit aktualisieren.⁵¹

Hyperventilation – Bewegung an der Grenze des Körpers

Mit dem Ablauen der Zeituhr setzt Joséphine Evrard unmittelbar nach der Pause mit einem hohen lauten hysterischen Schrei ein. Dann beginnt sie schnell und laut zu atmen, scheinbar in der Beschleunigung ihren Mangel an Luft aufzuholen. Die Tänzerin scheint so die Verspätung – als solche deutet Deleuze⁵² den Begriff der „Hysteresis“ – in der schnellen, sich selbst überholenden Atmung einzuholen. Aus der Verspätung erwächst eine gesteigerte Präsenz des Körpers – eine exzessive Gegenwart, die sich selbst übersteigert, sich selbst bedroht. (Abb. 33)

51 Warburg 2000.

52 Vgl. Deleuze 1995, S. 34. Didi-Huberman 1997 bezieht dagegen die Verspätung auf die photographische Darstellung eines hysterischen Anfalls (S. 124).



Abb. 33: Meg Stuart, *Alibi*, 2001

Die Tänzerin verlangt durch ihre gesteigerte Körperlichkeit Aufmerksamkeit. Sie exponiert sich nicht nur durch ihre Hyperventilation, durch die Übertreibung und Überzeichnung ihrer körperlichen Grenzen im Öffnen des Mundes und im Beben der Brust, sondern auch durch ihre Position: Sie steht auf dem Tisch, dem Abgrund nahe. Der Tisch ist ihr einziger Boden, ihr begrenzter Handlungsspielraum, und dient gleichzeitig als Podium ihrer Zur-Schau-Stellung, welche laut Didi-Huberman der „Erfindung der Hysterie“ als Prinzip zugrunde liegt. Durch Zur-Schau-Stellung und Inszenierung haben Jean-Martin Charcot und seine Photographen bestimmte Gesten von Hysterikerinnen provoziert.⁵³ Das Außer-sich-Sein, das Aufmerksamkeit in sich konzentriert und nach dieser verlangt, wird durch ein Schild mit der Aufschrift „I’m looking for you“ auf der gegenüberliegenden Seite im Glashaus erwidert. „Look for“ hat zum einen die Bedeutung von „suchen“ und zum anderen von „erwarten“, was sich auf unterschiedliche Weise auf das Suchen nach Aufmerksamkeit der Tänzerin beziehen lässt und zugleich den Blick mit ins Spiel bringt. In der Anziehung des Blicks, in ihrer ganzen Anstrengung der exzessiven Gegenwart, des Drängens nach außen, des Drängens nach Präsenz, wirkt die Tänzerin auf vielfache Weise gefangen: auf ihrem Tisch, in der Wiederholung und in unserem Blick. Sie scheint örtlich und zeitlich fixiert, an einen Moment, einen Ort gebunden, wie wenn der „Blick der Medusa“⁵⁴ – der Schrecken – sie getroffen hätte.

Einen Bruch in dieser kaum zu durchbrechenden körperlichen Erregtheit bildet das plötzliche Hervorsprudeln des Satzes „I have got five points“. Die Klarheit, die einerseits in der Artikulation und andererseits durch die Vorgabe

53 Didi-Huberman 1997, S. 13, S. 267.

54 Vgl. Brandstetter 1997, S. 201.

von fünf Punkten hervorbricht, steht in Kontrast zur Erregung der Tänzerin. Während der Aufzählung dringt jedoch bereits die körperliche Verfassung durch, so dass die letzten beiden Punkte auf der Strecke bleiben. Daraufhin greift sie zur Pistole, richtet sie zuerst mit ausgestrecktem Arm auf ein mögliches Gegenüber und dann auf sich selbst. Unklar, welche Ursache die Tänzerin in diesen Zustand des Außer-sich-Seins manövriert hat. Sie kommt für einen Moment wieder zu sich, indem sie, sich selbst befehlend, schreit: „put it down“. Sie macht sich zum „Zeugen“, zur Beobachterin ihrer eigenen Gewalt, und wendet sich selbst wie von außen zu. Durch die Selbstreflexivität kreist die Situation von sich – über sich – zu sich selbst zurück. Das wird unterstützt durch die Projektion im Hintergrund, die ihre Person in der Spiegelung – die Projektion zeigt die Performerin in den Spiegel blickend und bildet zugleich einen Spiegel – gleichsam verdoppelt. Die Tänzerin wird auf diese Weise gleich mehrfach von sich selbst eingekreist.

Dieses In-sich-Kreisen ist eher ein Zustand als eine Bewegung, jedoch ein in sich bewegter Zustand. Es ist ein auswegsloser, unergründbarer Zustand, dessen Ursache und dessen Ziel nicht logisch begründet werden können. Es ist eine Art „Bewegung auf der Stelle“⁵⁵ von äußerster Aktualität, die keine Fortbewegung ist, sondern eine Erregung am Körper, eine Bewegung, die von (n)irgendwoher kommt und die (n)irgendwohin geht: ein Affekt. Sichtbar wird er an der Grenze des Körpers: die Öffnung des Mundes, das Klappern der Zähne, das Zittern am Körper, das Beben der Brust. Alles passiert an der Grenze des Körpers – zwischen innen und außen sowie zwischen Form und Deformation. In der Deformation des Körpers und im Entweichen von Energie wird der Affekt unmittelbar – körperlich, lautlich und visuell.

Es ist ein Zustand, eine unausweichliche Situation, eine Gefangenheit in einem Augenblick, eine Dynamik, die auf der Stelle spult, die sich ständig überspult, die aber nicht aus sich herausfindet, die „irgendwo stecken bleibt“, wie das Gabriele Brandstetter für den Affekt in einer anderen Choreographie von Stuart beschreibt: „Es ist die Bewegung eines Affektes unter hoher Pressure, die irgendwo stecken bleibt, wie unter einem Druck deformiert, befremdet und in ein unbekanntes Raum-Körper-Gefüge entweicht.“⁵⁶ Brandstetter erläutert diese Bewegung eines unentzifferbaren Affektes für die auf *Alibi* folgende Choreographie *Visitors Only*, deren Thematik noch näher bei der Entfremdung und Ortlosigkeit der Tänzer ansetzt. Der Affekt ist ein wichtiger Aspekt in der Arbeit von Stuart, in dem sich intensive Körperlichkeit und Bildlichkeit ineinander verschränken.

In Anlehnung an die Pathosformel von Aby Warburg lassen sich hier Bild und Körper verbinden. Der Körper ist Träger affektiver Qualitäten. „Die Kör-

55 Vgl. Deleuze 1995, S. 28-31.

56 Brandstetter 2003, S. 11.

persprache innerer und äußerer Bewegung leistet den energetischen Transfer ins Bild ebenso wie die energetische ‚Decodierung‘ im Auge des Betrachters.“⁵⁷ Während bei den Beispielen von Warburg der Energietransfer aus der bildinhärenten Körperbewegung erörtert wird, wird der Zuschauer in den Choreographien Stuarts durch die körperliche Erregtheit und ihr Insistieren in einem Rhythmus affiziert. In beiden Fällen handelt es sich um eine Bändigung des Affekts in einer Figur: so in der sich in wallenden Stoffbahnen abzeichnenden Bewegung im Bild oder der formalisierten Wiederholung der Bewegung der Tänzer. Die Schwingungen, die vom Visuellen, Körperlichen und Lautlichen ausgehen, fügen sich in der Wahrnehmung zu einer Oszillationsfigur zusammen, die, gebunden an einen Ort, die Aufmerksamkeit auf sich zieht.

Beiden Szenen ist gemeinsam, dass sich die Performer in einem Zustand körperlicher Erregtheit bewegen. Dieses Bewegen in einem Zustand wird von Hans-Thies Lehmann als Merkmal des postdramatischen Theaters bezeichnet: „Postdramatisches Theater ist ein Theater der Zustände und szenisch dynamischer Gebilde.“⁵⁸ Der Zustand ersetze die Handlung des dramatischen Theaters. In diesem Zusammenhang greift Lehmann einen direkten Vergleich zur Malerei auf, die, scheinbar statisch, im Auge des Betrachters Dynamik und Prozessualität hervorbringt. Auf ähnliche Weise finde sich innerhalb der Bewegung eines Zustands eine eigene Dynamik, die mit dem „szenischen Gebilde“ korreliere.⁵⁹ Lehmanns Charakterisierung des Zustandes lässt sich mit den Ausführungen von Deleuze zur Malerei Bacons vergleichen. Deleuze beschreibt ebenfalls das Ablösen der Figur von einer Narration, die sich in einer „Bewegung auf der Stelle“ manifestiert. Im Feststellen der Bewegung und im Aufheben ihres Fortlaufs entsteht ein bildähnlicher Zustand, der im Folgenden nochmals zusammengefasst wird.

Die inhärente Dynamik des Zustands zeichnet sich in beiden Szenen durch die andauernde Wiederholung, das „Bewahren eines Rhythmus“ aus, in den sich die Performer hineinmanövriert haben und aus dem sie kaum wieder ausbrechen können. Unterschiedlich ist jedoch der Verlauf des Zustands: Während Joséphine Evrard bereits auf der Höhe ihrer Erregtheit beginnt, sich mit ihrer Atmung bereits an der Grenze des Körpers bewegt, wird der Körper von Davis Freeman erst allmählich durch das Insistieren von „I’m guilty of ...“ und das Anschwellen der Musik von der Erregung erfasst. Letzterer bewegt

57 Ulrich Raulff: *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg*, Göttingen: Wallstein 2003, S. 142.

58 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M.: Eigenverlag 2001, S. 114.

59 Ebd., S. 113. Die den Zuständen inhärente Dynamik lässt sich wohl mit derjenigen von Gemälden vergleichen, denn es handelt sich um eine Beziehung zwischen Stasis und Bewegung, aber mit umgekehrten Vorzeichen.

sich mit seiner Intensität auf die Unterbrechung in der Pause zu, erstere geht aus der Spannung der Suspension des Fortlaufs hervor. Bei Joséphine Evrard bricht die scheinbare Klarheit der Sprache für einen Moment in ihr Außer-sich-Sein ein, während bei Davis Freeman die Gelassenheit der Sprache von der körperlichen Erregung eingeholt wird. Letztendlich bricht aber bei beiden im Insistieren, in der Wiederholung, die Verbindung der Bewegung zu ihrer Ursache (und zu ihrem Ziel) ab und verselbständigt sich.

Das „Bewahren eines Rhythmus“ wirkt teilweise wie ein mechanisches Pumpen oder Ankurbeln des Körpers, wie ein Zwang zur Dynamik. Am Rande der formalisierten Bewegung wird in ihrer Zwanghaftigkeit immer auch das Leiden mitgetragen, da die Bewegung an der Grenze des Körpers stattfindet, ja an dieser rührt. An der Grenze zwischen Innen und Außen – durch die an der Intaktheit des Körpers rührenden Bewegung und durch die Verletzbarkeit des Körpers – bricht der Affekt hervor. Er zeichnet sich in den bereits beschriebenen, bewegten Zuständen – zwischen Festhalten und Fortdrängen – am Körper und an der Stimme ab. Anders als im dramatischen Theater, wo der Affekt kausal mit der Erzählung verknüpft ist, wird er hier an den Körper und an den Ort gebunden. In diesem Sinne ist der affektive Zustand vergleichbar mit bildlichen Darstellungen, denn der Affekt wird über die Körperbewegung und die Steuerung der Aufmerksamkeit des Blicks initiiert.

Neben der affizierten Körperlichkeit wird der Zustand durch die Anordnung und Ausrichtung der Szene fokussiert: den Schauplatz und die Zeugen. In der ersten Szene fungieren die Tänzer im Glashaus auf die Selbstbeziehung zuerst zuschauend, dann die Bewegung aufnehmend als ein Gegenüber. In der zweiten Szene kann das Schild mit der Aufschrift „I’m looking for you“ zugleich als Antwort auf die Erwartung des Blicks als auch auf die Suche nach einem Gegenüber gedeutet werden.

Es ist jedoch nicht allein die Sichtbarkeit – die formalisierte Körperbewegung und das Zur-Schau-Stellen –, was Bildlichkeit impliziert, sondern vielmehr die Art und Weise der Inszenierung und ihre Temporalisierung. Die Verbindung zwischen Performer und Tänzern entsteht nicht primär aus einer kausallogischen Verbindung, sondern durch die Gegenüberstellung und die Gleichzeitigkeit von Möglichkeiten. Die Elemente sind nicht in ein Nacheinander, in eine Narration eingebunden, vielmehr erhalten sie ihre Dringlichkeit durch ihre permanente Aktualität und ihre Unmittelbarkeit.

Das Innhalten der Bewegung auf der Stelle in einem Rhythmus provoziert in der Stauung des Fortlaufs eine nahezu bildliche Gleichzeitigkeit. Dadurch entsteht eine ständige Differenz zwischen Stasis und Bewegung sowie zwischen vorangehender und folgender Bewegung. In der Wiederholung wird die Bewegung zwar formalisiert, kommt jedoch nicht zur Auflösung – sie verharrt in einer temporalen Stauung.