

Verwandlung und Verformung

„Seine Identität erwächst nicht aus der Bestimmtheit der Grenzen, sondern aus deren Durchlässigkeit und Nachgiebigkeit. Nicht das Feste, sondern das Flüssige gibt ihm seine Gestalt.“ (Edith Boxberger)

Die Inszenierung des Tänzerkörpers mit Hilfe von Licht und Schatten ruft sowohl in Inszenierungen von Teshigawara als auch von Forsythe den Eindruck ständiger Wandlung der Körper hervor. In manchen Momenten scheinen sie in die Dunkelheit oder auch ins grelle Licht zu diffundieren, in anderen sind sie nur sichtbar als zarter Schattenriss, der kurz darauf verschwindet. In *Here to Here* (1995) von Teshigawara zum Beispiel wird ein Körper zum hageren Schattenriss verzerrt, bevor auch der schwindet und nur „eine kleine Beule im weißen Stoff als einzige Erinnerung“ (Roelcke 1995) zurückbleibt.

Doch mehr noch als Licht und Schatten sorgen die Körperlichkeit und Bewegungsqualitäten der Choreographien dafür, dass ich die Körper in kontinuierlicher Wandlung wahrnehme, Bewegtheit meinen Eindruck bestimmt. Die Kritikerin Edith Boxberger beschreibt die Bewegungen bei Forsythe als „nach innen gerichtet, ein mäanderartiger Fluß von Krümmungen und in sich verschlungenen Windungen, der zugleich in alle Richtungen ausfasert und amöbenhaft sich ausbreitet.“ (Boxberger 1994a: 32) Am eindrucksvollsten ist diese Wandlungsfähigkeit und Körperlichkeit bei dem Tänzer Teshigawara: Er zeichnet sich durch eine erstaunliche Flexibilität und Geschmeidigkeit aus, so dass der Körper den Eindruck erweckt, als könne er jede Form annehmen. Auch er wird, hier vom Tanzkritiker Jochen Schmidt, sehr treffend als „amöbenhaft“ charakterisiert: „Saburo Teshigawara [...] verwindet seinen Körper gleichzeitig in mehrere Richtungen. Sein Torso verliert beim Tanz seine kompakte Form. An Schultern und Hüften wuchert er ins Amöbenhafte. Seine Arme drehen sich scheinbar aus den Gelenken und verlängern die Schlingerbewegungen des Körpers in den Raum.“ (Schmidt 1996) Teshigawaras Körper scheint sich weniger durch den Raum zu bewegen, als dass der Eigenraum seines Körpers sich in die verschiedensten Richtungen ausdehnt. Durch den sich weitenden Brustkorb, so wirkt es, nimmt er die ihn umgebende Luft in sich auf – nicht indem er sie einatmet, sondern indem er den Luftraum umfließt und sich einverleibt. Teshigawaras Körper erweckt durch seine äußerste Flexibilität den Eindruck, er sei knochenlos: eine viskose Flüssigkeit

von amorpher Qualität, die in ständiger Transformation begriffen ist und bei der distinkte Körperpositionen kaum mehr auszumachen sind.

Diese Körperlichkeit geht einher mit dem Eindruck, dass der Tänzer sich immer wieder für Momente in eine andere Existenz verwandelt. Zum Beispiel bekommen kurze Sequenzen mit kleinen, ruckartigen, oft gegenläufigen, häufig durch den Kopf initiierten Bewegungen eine animalische Qualität, erinnern an Vögel. Allerdings sind solche Assoziationen schon im nächsten Moment unpassend: Die Choreographie treibt ein Verwirrspiel mit Wahrnehmung und Interpretation, ist jeder Fixierung und Einordnung immer schon einen Moment voraus. Diese Assoziationen entstehen nicht durch pantomimische Nachahmung, sondern indem er die Bewegungsqualitäten des jeweiligen Wesens annimmt: Nicht im Sinne einer repräsentierenden Verkörperung²⁸, sondern der präsentierenden Inkorporierung von Bewegungsmustern. Wie im Butō – und der Performance-Kunst seit den 1960er-Jahren – wird die im traditionellen Theater geltende Unterscheidung zwischen dem Tänzer auf der einen und seiner Rolle auf der anderen Seite aufgelöst: Es gibt nur noch Transformationen von einem Zustand in den nächsten (vgl. Schwellinger 1998: 192f.). Durch diese Wandlungsfähigkeit stellt Teshigawara eine Verbindung zwischen Mensch und Tier in ihrer Gemeinsamkeit als organischer Existenz her. Er tritt als organischer und zugleich unpersönlicher Körper in Erscheinung (vgl. Schulz 1997). Hier werden erneut Ähnlichkeiten mit dem Butō und seinem religiösen Hintergrund deutlich.

28 Ich verwende diesen Begriff hier – im Gegensatz zum Konzept der Verkörperung/Embodiment (vgl. dazu Fischer-Lichte 2001b; Csordas 1994) – im wörtlichen Sinne der körperlichen Darstellung, der Repräsentation von etwas Vorgängigem mit Hilfe des Körpers.

Butō-Exkurs II:
Übergang und Wiedergeburt

Im Butō spielt die Verwandlung wie in den traditionellen Formen des japanischen Theaters, Nô und Kabuki, eine zentrale Rolle (vgl. Schwellinger 1998: 191f.). Hintergrund ist die buddhistische Vorstellung der Verbundenheit der Existenz durch die Wiedergeburt. Im Buddhismus gilt die „Erscheinungswelt als ohne Substanz und in ständigem Fluß befindlich“, entsprechend „die Person als ohne Selbst, als Bündel seelenloser Faktoren“ (Schumann 1976: 128). Jede Existenz ist dem ewigen Kreislauf von Geburt, Altern und Tod bis zu ihrer Erlösung ausgesetzt: Die karmatische Verflechtung – nicht die Seele, denn eine persönliche Seele kennt der Buddhismus nicht – wird bis zu ihrer Erlösung in einem anderen Körper wiedergeboren. Dabei trägt alles das Absolute in sich, so dass alle Daseinsformen ihrem Wesen nach mit dem Absoluten und damit auch untereinander gleich sind: Alle Lebewesen und Dinge sind gemäß der Lehre des Buddhismus Buddha-Natur. Daraus erwächst die Sehnsucht nach der Einheit mit der belebten und unbelebten Natur. Die Erkenntnis dieser Einheit, der Buddha-Natur in allen Existzenzen, ist die Erlösung spendende Weisheit. Diese Weisheit ist kein intellektuelles Wissen, das nur den Weg dorthin ebnen kann, sondern „ein intuitives, Gegensätze transzendentierendes Einswerden mit der Wirklichkeit alles Daseienden und Seienden, etwas Erlebnishaftes, das nach Abwerfen rationaler Beschränkungen, aller Ansichten und Lehren mit der ganzen Persönlichkeit erfahren wird“ (ebd.: 155f.). Eine Möglichkeit dieser Erfahrung sind Trance oder Ekstase: In diesem Zustand verschwindet alles, auch die Denkinhalte, und übrig bleibt nur das inhaltsleere Bewusstsein.

Die besonders den Butō von Tatsumi Hijikata prägende Idee der Metamorphose des Tänzers stellt eine Technik zur „Erweiterung der Bewegungs- und Ausdrucksmöglichkeiten“ des Tänzers dar (Schwellinger 1998: 105). Ohne Requisiten und Kostüm wird der menschliche Körper allein durch die Haltung und Bewegung verwandelt. Ziel ist dabei nicht die Nachahmung der Gegenstände oder Lebewesen. Vielmehr sollen mit Hilfe von Vorstellungen Körperhaltungen und -bewegungen entstehen, die über das individuell-menschliche Verhalten und die eigene Erfahrungswelt hinausgehen. Auf diese Weise entsteht ein Bild der Wiedergeburt: Der Tänzer verwandelt sich vom Tier zur Pflanze, zum Stein, in ein anderes Tier, in einen Menschen und so fort.