

MEDIA-BODIES. CHOREOGRAPHIERTE KÖRPER ALS WISSENSMEDIUM BEI WILLIAM FORSYTHE

SABINE HUSCHKA

Mit der Neukonstitution der Forsythe Company im Jahr 2004 sucht William Forsythe verstärkt Formate einer installativen ästhetischen Praxis auf. Arbeiten wie *YOU MADE ME A MONSTER* (2005) oder *HUMAN WRITES* (2005) entfalten sich in einem intermedialen¹ und interaktiven Raum. Gegenüber früheren Installationen wie *WHITE BOUNCY CASTLE* (1997)², *CITY OF ABSTRACTS* (2000)³ oder *SCATTERED CROWD* (2002)⁴, die begehbare Ereignisräume von Bewegung oder medial vermittelte Perspektiven auf choreographische Ordnungen im öffentlichen Raum schufen, positioniert Forsythe seine neuen Produktionen bewusst im theatralen Kontext und bringt sie in Theater-Foyers oder freigeräumten und begehbaren Aufführungsflächen zur Aufführung. Unter dem frischen Label der *Installations-Performance* führen sie Besucher und Performer interaktiv zueinander und verschränken Bewegungs- und Wahrnehmungsformen, die auf den Körper als Terrain und Agens aufgezeichneter Bewegung verweisen. In ihrer Intermedialität legen sie Erfahrungen und Strukturen körperlicher Bewegung frei, die mit Fragen nach dem Status physisch-mentaler Modalitäten umgehen, um in Zuständen choreographischer Un/Ordnung Bewegung zum Medium produzierter Bezüge zu machen. Hierbei folgen sie der Frage, wie die Kunst des Choreographierens – respektive die Kunst körperlicher Bewegung – zu Formen, Verbindungen und Dynamiken finden kann, die wahrnehmbare Bezüge ihrer Performativität offen legen.

Ästhetische Modi der Bewegungsaufzeichnung

Ungeachtet ihrer ästhetischen Tragweite verweist jene Frage auf den Status des Körpers als generierendes, erinnerndes und nachvollziehendes Organ von Bewegung, die, gleichwohl ihre Vollzüge wahrnehmbare Spuren zeigen, auf das Körperliche zurückweist. Mit dem Begriff der Bewegungsaufzeichnung suche ich im Folgenden die ungreifbare Beziehungen zwischen Bewegung und Wahrnehmung zu

-
- 1 Intermedialität ist hier streng von einer Multimedialität zu unterscheiden, da letztere das theatrale Setting von Tanz ohnehin bestimmt, ohne dass die beteiligten Künste konzeptionell ineinander ragen müssen, wie es für ihre intermediale Konzeption charakteristisch ist.
 - 2 *WHITE BOUNCY CASTLE*. Installation von Dana Caspersen, William Forsythe und Joel Ryan. Beauftragt von ARTANGEL, London. Premiere: 26.03.1997, The Roundhouse, Chalk Farm, London.
 - 3 *CITY OF ABSTRACTS*. Installation von William Forsythe. Video software: Philip Bußmann Premiere: 24.11.2000, Opernplatz/Hauptwache, Frankfurt/M.
 - 4 *SCATTERED CROWD*. Installation von William Forsythe. Premiere: 15.03.2002, Halle 7, Messe Frankfurt, Frankfurt/M.

beschreiben, die einer solchen Kunst des Choreographischen in besonderer Weise eignet. Denn beachtet man neben den *Installations-Performances* YOU MADE ME A MONSTER und HUMAN WRITES die Installationen des bildenden Künstlers Peter Welz, die aus der Zusammenarbeit mit Forsythe hervorgegangen sind, so wird die Frage nach der medialen Kompetenz eines Körpers-in-Bewegung, der hier als sichtbare Spur konkreter Wahrnehmungsvollzüge auftritt, in anderer, vielleicht sogar weitaus prekärer Weise aktuell. Die beiden bislang entstandenen Arbeiten WHENEVER ON ON ON NOHOW ON / AIRDRAWING (2004) und die unlängst im Pariser Louvre aufgebaute Installation RETRANSLATION / FINAL UNFINISHED PORTRAIT (FRANCIS BACON) | FIGURE INSCRIBING FIGURE | [TAKE 02] (2006)⁵ des als Bildhauer ausgebildeten Peter Welz loten ein gefilmtes Bewegungsmaterial in ihren gestalterischen Aspekten des Figürlichen und Skulpturalen aus.⁶ Hierzu überstellen sie die aufgezeichneten und z.T. nachgezeichneten Bewegungen einem intermedialen Arrangement, das mit dem Körper als performatives Wissensmedium umgeht. Die von Forsythe getanzten Improvisationssequenzen werden auf mehrere große Leinwände projiziert, die jeweils in Körpergröße den gesamten Ausstellungsbereich säumen.

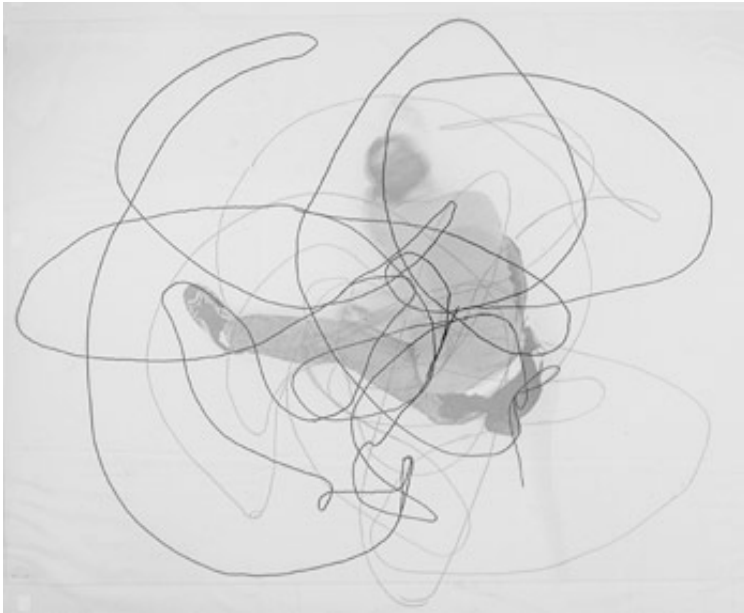


Abbildung 1: *airdrawing / study movement of the right hand (black) left hand (red) / above computer print onto photo paper, permanent marker, gaffa tape, PVC foil - 61 cm x 86 cm, 2000. (www.peterwelz.com).*

- 5 RETRANSLATION | FINAL UNFINISHED PORTRAIT (FRANCIS BACON) | FIGURE INSCRIBING FIGURE | [TAKE 02] three channel video installation, drawing 3,60 m x 5,50 m, 2005.
- 6 Beide Installationen ebenso wie die neueste Arbeit ARCHITECTURAL DEVICE FOR FORSYTHE MOVEMENT (2006) sind reine Installationen, in denen nicht performt wird (www.peterwelz.com).

Gleichwohl methodisch different – arbeiten die Installations-Performances mit Körpern, die *live* das installative Setting erschließen, die Kunst-Installationen von Welz indessen mit gefilmten Bewegungsgestalten – operieren beide Installations-Typen mit Modi körperlicher *Bewegungsaufzeichnung*, die über die Möglichkeiten der Neuen Medien (Video und Computer-Software) informiert sind. Das Verhältnis der Bewegung zu ihrer Aufzeichnung, wie es der Begriff der Bewegungsaufzeichnung klassischerweise anzeigt, hat sich unterdessen verkompliziert, da deren traditionelle Funktion des Sichtbarmachens und Reproduzierens unterlaufen wird. Die eingesetzten Medien der Bewegungsaufzeichnungen, sei es das technisch oder künstlerisch bearbeitete Videobild oder das nachvollziehende Memorieren der Körperbewegung selbst, legen im Gegensatz zu schlichten Videoaufzeichnungen und Notationsverfahren die Differenz zwischen der körperlichen Bewegung und ihrer Aufzeichnung in Schrift/Bildern offen und verweisen auf den beidseitig gegebenen Prozess ihrer generierenden Performativität.

Der Begriff der *Bewegungsaufzeichnung* wird im Folgenden daher metaphorphisch verwandt und bezeichnet all jene Modulationen des Körperwissens von Bewegung, das in verschiedenen (Auf)-Zeichnungsmodi operiert, um wahrnehmbar zu werden. Dem Begriff liegt somit eine *doppelte* Struktur inne. Die Zeichnungsmodi manifestieren und generieren Wahrnehmungsvollzüge von Bewegung, die vom Körper in Bewegung geschrieben werden und eine choreographische Organisation hervorbringen. In diesem Sinne führen sowohl die Installationen von Welz, als auch die Performance-Interaktionen in HUMAN WRITES, wie auch die improvisatorischen Bewegungssequenzen der Tänzer in YOU MADE ME A MONSTER Auseinandersetzungen mit Modi der *Bewegungsaufzeichnung* vor Augen.

Wahrnehmungsgrade körperlicher Bewegung

Generell bleibt zu bedenken, dass sich der Einsatz Neuer Medien in der Arbeit von William Forsythe ebenso wie die Schaffung medialer Installationen nur unzureichend als ein Prozess ästhetischer Selbstreflexion beschreiben lässt, mittels derer die Grenzen und Optionen körperlich ästhetisierter Bewegung choreographisch ausgelotet würden. Im Gegensatz zu intermedialer Arbeit wie etwa jener von Nick Haffner und Thomas McManus – beide ehemalige Tänzer des Ballett Frankfurt – die mit Bernd Lintermann am ZKM in Karlsruhe das *Motion Capture Projekt* TIME-LAPSES realisiert haben,⁷ operiert Forsythes choreographische Arbeit nicht mit der sinnlichen und ästhetischen Differenz von physischem Körper und virtuellem Bewegungsbild. Forsythes Interesse an Neuen Medien und Technologien richtet sich nur z.T. auf deren Einsatz als inszenatorisches Verfahren, um Videobilder mit lebenden Körper(bilder)n in Kontrast zu setzen. Primär interessieren ihn indessen die technologisch durch die Medien eröffneten Modulationsformen körperlicher Bewegung, die Sichtbarkeiten *und* aufmerkende Wahrnehmungen des Körpers-in-Bewegung erzeugen. Es geht Forsythe um eine Art der Bewegungszeichnung, über die sich verschiedene Körper in Beziehung setzen.

Im Vordergrund stehen performative Wahrnehmungsformen körperlicher Bewegung, die Choreographie im Sinne eines durch und im Körper (fort)geschriebenen Wissens behandeln. Hierfür greift Forsythe auf computergenerierte Aufzeichnungsmodi zurück, denn sie erlauben analytische und visuelle Zugriffe, die einen

7 <http://www.timelapses.de>.

Pool an Informationen in den Prozess improvisatorischer und choreographischer Bewegungsgenerierung zurückspielen. Mithin als lerntechnische Apparatur verwandt, fungieren die in den *Improvisation Technologies* aufgezeichneten Bewegungsbeispiele als choreographisches Material, das sichtbare Organisationshilfen vermittelt und ein Bewegungswissen an die Tänzer zurückspielt. Jene Formen und Artikulationsweisen einer medialisierten Wahrnehmung des bewegten/sich-bewegenden Körpers erzeugen eine ästhetische Wahrnehmungstechnologie.⁸

Während Computerspezialisten wie Paul Kaiser, der maßgeblich an der Erarbeitung der *Improvisation Technologies* beteiligt war, vor allem das verkörperte Bewegungswissen von Forsythe verstehen wollten,⁹ sucht Forsythe mittels der Neuen Medien den Wahrnehmungsgraden des Empfindens auf die Spur zu kommen.¹⁰

»I'm certainly not concerned with form from an objective point of view, but rather what is the sensation of formation as the body continuously moves from one state to another. The body is interesting as a perceiving mechanism« (Lista: 35).

Aus computertechnologischer wie auch theatraler Perspektive bleibt die Frage nach der Sichtbarmachung der durchlaufenen Wahrnehmungsgrade offen und ungelöst. In den *Improvisation Technologies* mit ihren ins Videobild eingetragenen graphischen Spuren geht es mithin um eine solche Sichtbarmachung, die geradewegs als Sichtbarmachung mentaler Vorstellungen und physischer Organisation im Bewegungsvollzug auftreten und darin die Vergegenwärtigung der Wahrnehmungsoptionen nicht nur bewirken, sondern sie geradewegs erzeugen. Vergleichbar zu den fotografischen Verfahren der Bewegungsaufzeichnung von Etienne-Jules Marey am Ende des 19. Jahrhunderts erfährt hier ein Bewegungsvollzug computertechnologisch, also allein durch die auf Sichtbarkeit drängende Apparatur seine Realisierung (vgl. Snyder: 148). Denn weder die Grundfigur der *Improvisation Technologie* »point-point-line«¹¹ noch irgendeine andere graphische Figur weisen jenseits des Videobildes eine Sichtbarkeit auf, sondern bezeichnen einen imaginären Prozess.

Aber Forsythe ist nicht Marey. Sein choreographisches Interesse liegt nicht darin, Wahrnehmungsgrade der Empfindung in und von der Bewegung Sichtbarkeit zu geben. Hierdurch würden allenfalls Re-präsentationen geschaffen, der performative Charakter der choreographischen Arbeit aber käme zum Erliegen.

8 Gegenüber dem Begriff der Wahrnehmungs- oder Bewegungstechnik setzt sich der Begriff der Technologie von einem zweckorientierten Gebrauch des Körpers ab und bringt eine »quasi übergeordnete Perspektive« ins Spiel, die die »Lehre von dieser Technik« anzeigt. Eine Bewegungstechnologie gibt danach Kunde von der Verarbeitung der Bewegung und lehrt Kenntnisse über dessen Handwerk. (Vgl. Hüser/Grauer: 194). Vgl. zur Wahrnehmungstechnologie bei Forsythe: Huschka 2005.

9 Vgl. Paul Kaiser, zitiert in: deLaHunte: 182.

10 Er spricht von »degress of awareness of sensation«. Forsythe im Gespräch mit Welz und der Kuratorin Marcella Lista am 17.08.2006 in Frankfurt anlässlich der Pariser Ausstellung (Lista: 35).

11 Das Kapitel findet sich als *imagine lines* auf der CD-Rom *Improvisation Technologies* im Kapitel *Lines* unter *point – point – line*. Vgl. ZKM Karlsruhe (1999).

HUMAN WRITES (2005)¹² - Ein Aktionsraum der Bemühung

Tatsächlich ist Forsythe mit seinen neuen installativen Arbeiten an einer Entgrenzung der Gattung Tanz, respektive Ballett, gelegen, um – im Kontext seiner früheren Choreographien gelesen – eine Aktualisierung vorzunehmen. Ohnehin bezeichnet Tanzkunst für Forsythe, wie Gerald Siegmund (264) treffend charakterisiert, einen »performativen Akt«, dessen ästhetisches Konzept sich nunmehr im Übertritt in den Kunstkontext radikalisiert. Forsythe verschiebt die perspektivischen Setzungen des Theatralen, um sich in einem neuen Genre wiederzufinden, das ebenso entgrenzend arbeitet wie Forsythes bewegungstechnischer Umgang mit dem klassischen Tanz. Gerade die »Ästhetik der Installation« streicht, wie Juliane Rebentisch (81f) betont, »theoretische Fragen nach den Merkmalen einer möglichen neuen Gattung« aus. Hybride im Charakter, finden sich Dinge, Materialien, Projektionen, Medien und Körper in Bewegung in einem Raum von ungewöhnlicher zeitlicher Länge ein, die – akustisch zu einem *cluster* verwoben – eine Sphäre des Intermedialen bilden.

Sinnfällig und erfahrbar wird eine andere als für das Ballett prägende perzeptive und rezeptive Positionierung der Besucher, die sie in eine wahrnehmungsästhetisch ungesicherte Beziehung innerhalb der performativen Anordnung führt.

Ein Raum mit hohen Wänden, gesäumt von Bannern übereinander gehängter Zeichnungen. Bemalt mit schwarzer Kreide – verwischt, verschmiert zeigen sie Bilder eines Irgendwie. Sie zeigen irgendwas. Spuren, Zeichen, Spuren von Zeichen. Dass sie ein Gedächtnis tragen, nämlich dessen, was augenblicklich im Raum geschieht, verdeutlicht sich später. Die Zeichnungen sind Residuen der Performance-Installation, die über 30 Tänzer und bis an die 150 Besucher in einen Raum einer unmerklich anwachsenden Anstrengung zusammenführt, um die 49 Artikel der Menschenrechte nachzuschreiben, wie sie 1948 von der Generalversammlung der UNO verfasst wurden.

Was mit *ENDLESS HOUSE* (1999) in dessen 2. Teil im Bockenheimer Depot begann, das die Zuschauer einlud in den Performance-Raum einzutreten, zeigt sich in *HUMAN WRITES* (2005) als eine interaktive Performance, in der Besucher mitarbeiten – in der vermeintlichen Absicht, zu helfen.

»Unwissend, wozu meine Hilfe dienen soll, hat die Kreide, die ich angestrengt in einer Position in der Luft hielt, so dass über sie der Tisch hinweggleiten konnte, der von einem Performer, der unter dem umgedrehten Tisch lag, hin und her bewegt wurde, Spuren hinterlassen. Zu meiner Überraschung haben wir zusammen ein ›A‹ gemalt, das schön in seinen Konturen später auf dem wieder umgedrehten Tisch zu sehen war. Der Performer tauchte von unten auf. Ein A aus Artikel 7 der Menschenrechte ›Alle sind vor dem Gesetz gleich‹. Als ich später wieder vorbeikam, war aus dem A ein M geworden« (Eigener Erfahrungsbericht).

HUMAN WRITES stellt keine körperlich virtuose Bewegungskunst aus, sondern fordert Kontakt ein: »Würden Sie bitte das Bein an der Schnur halten und führen?« So findet man sich selber in der Performance eingebunden wieder. Die Handlungs-

12 *HUMAN WRITES*. Performance-Installation von William Forsythe und Kendall Thomas. Premiere: 08.09.2006. Festspielhaus Hellerau, Dresden. 3 Std., zur Eröffnung der neuen Spielstätte der Forsythe-Company.

optionen sind eng. Bemüht, es irgendwie richtig zu machen, am Ende der Kommentar einer Tänzerin: »Das war zu einfach – es müsste ein bisschen mehr kompliziert sein.«



Abbildung 2: William Forsythe und Ander Zabala in *HUMAN WRITES* (2006).
Foto: © Dominik Mentzos.

Tatsächlich finden sich die Besucher in einem Saal vollgestellt mit reihig angeordneten großen Aluminiumtischen wieder, an oder auf denen meist ein Performer steht, liegt, lehnt, hängt, kniet oder in anderer Lage die vorgeschriebenen Lettern nachzuzeichnen sucht.¹³ Als Graphen dienen Bleistifte oder schwarze Kreide, die ihre Spuren nach und nach überall hinterlassen, werden sie doch in der Armbeuge oder im Mund festgehalten, an den Hinterkopf gebunden, zwischen die Zehen geklemmt o.ä.. Der auferlegte Handlungsrahmen verhindert das Schreiben. Stattdessen wird Kreide manisch abgerieben, Graphitstaub gepustet, mit geschlossenen Augen oder koordinativ völlig überfrachtet mit allen Gliedern gleichzeitig geschrieben. Die vorgezeichneten Buchstaben werden gekritzelt, gehauen, schraffiert, gestreift und immer wieder überzeichnet. Eine Performance am Grad exaltierter Anstrengung.¹⁴

Das Medium der Schrift verwischt zu performativen Spuren, die ihre kulturstiftende Funktion eingebüßt hat, als primäre Kulturtechnik soziale Übereinkünfte zu tradieren. Hierdurch treten jene performativen Akte hervor, in denen Körper situativ operieren und zu Schreib-Akteuren werden. Ihre allesamt konzeptionell eingebundenen Bewegungsabläufe verlaufen inmitten einer Intermedialität, in der die symbolische Ordnung von Körper und Schrift, Handlung und Gesetz geblockt ist. Die Körper dynamisieren vielmehr ihre Beziehung, ja die Performance-Körper medialisieren selbst zu einem Terrain der Beziehung, das auf die eigenen Schranken

13 Vgl. Videoausschnitt unter http://www.art-tv.ch/human_writes.html.

14 Patrick Primavesi spricht zu Recht von einer zurückbleibenden »Enttäuschung im besten Sinn, [einem] Schrecken über die Folterähnlichkeit dieser Schreibarbeit« (57).



verweist. Zurück bleiben Bewegungszeichnungen, die Spuren jener Körperbewegungen tragen, über die sich verschiedene Körper in Beziehung gesetzt haben. Mit jener performativen Kunst der Installation, die sich »gegen einen objektivistischen Begriff von Kunst und ihrer Erfahrung richtet« (Rebentisch: 81), eröffnet Forsythe ein Arrangement, in dem Körper, Bewegung, Schrift, Töne, Bilder (Neue Medien), Dinge und Materialien in eine Beziehung des Re-Agierens inmitten von Vermögen und Unvermögen treten.

*Abbildung 3: Ander Zabala
in HUMAN WRITES (2006).
Foto: © Dominik Mentzos.*

YOU MADE ME A MONSTER (2005)

Auch in *YOU MADE ME A MONSTER*¹⁵ ist eine Intermedialität am Werk, die sich als choreographische Kunst des In-Beziehung-Setzens entfaltet und die ästhetische Praxis des Betrachtens reflektiert. Gegenüber *HUMAN WRITES* agieren die Tänzer hier inmitten einer performativen Bewegungsführung, die die Zerstörung ihrer geordneten Erscheinung medialisiert.

YOU MADE ME A MONSTER bringt in persona von »my wife« die am 13. Februar 1994 verstorbene Tänzerin Tracy Kai Maier des Ballett Frankfurt (1989-1994) und Lebenspartnerin von Forsythe in Erinnerung, die – wie alle Besucher aus einem ausliegenden Text erfahren – einem Krebsleiden erlag.¹⁶ Der Text erscheint als Laufspur auf einer groß aufgespannten Videoleinwand, die eine Seite der offen begehbaren Aufführungsfläche säumt. Bei Eintritt in den Performanceraum fallen zunächst jene auf großen Tischen ausgelegten Bastelbögen aus beige-farbiger Pappe auf, in die Schablonen der menschlichen Anatomie gestanzt sind. Mit Hilfe von Klammern und Gestellen können die Besucher ihre Segmente zusammenbauen, umgeben von einem wummernden, schrill-surrenden und hämmernden Klangvolumen. Mehrere Performer bewegen sich improvisatorisch durch sie hindurch und

15 *YOU MADE ME A MONSTER*. Performance Installation von William Forsythe. Premiere: 28.05.2005, Teatro Piccolo Arsenale, Venedig. 50 min.

16 Die Unfassbarkeit jenes Krankheitsverlaufes schildert der Ich-Erzähler in knappen Sätzen. Berichtet wird von falschen und voreingenommenen Diagnosen seitens der Ärzte, einem nicht enden wollenden Blutfluss während der Probenarbeit zu *ALIE/NA(C)TION* (1992), einer als gelungen eingestuften Operation und jenem unmerklichen Beugen des Körpers, das schließlich zum Tode führte. Erzählt wird auch von Ridley Scotts Science Fiction-Film *ALIEN*, in dem ein fremder Körper territorial in einen anderen eindringt und ihn besetzt.

stoßen im dramatischen Crescendo spitze erbärmliche Schreie ins Mikrofon, keuchen und röcheln. Inmitten inwendiger Bewegungsekstasen veräußern sie jenes erbärmliche Leiden eines kranken Körpers, das ihn von Innen her auswuchert und des eigenen Gefühls beraubt, ihn aushöhlt, beugt und umstülpt, bis er monströs entstellt ist: *YOU MADE ME A MONSTER*.



Abbildung 4: Besucherin und Christopher Roman in *YOU MADE ME A MONSTER*. Foto: Marion Rossi. © The Forsythe Company.

Der Abend entfaltet den Krankheitsverlauf intermedial. Materialien, Formgebilde, Videobilder, Klänge, Stimmen und Geräusche treffen inmitten sich-bewegender Körper und Blicke aufeinander, ohne sich pathetisch in einem Satz oder klaren Bildern festzuschreiben. Stattdessen liegt ein atmosphärisches Grauen über der Szenerie, eingesunken in die Handlungen der Besucher und Bewegungen der Performer. Ein performatives Geflecht des Gefühligten breitet sich in dem abgedunkelten Raum aus, der den Besuchern stets die Wahl lässt, die Tänzer zu beobachten, dem Erzählgang auf dem Videoschirm zu folgen oder Bastelbögen zu anatomischen Gebilden zusammenzusetzen. Inmitten des Geflechts aus Blicken und Aktionen nehmen die Performer, anders als in *HUMAN WRITES*, keinerlei Kontakt mit den Besuchern auf.

Der physische Verfall selbst wird zum choreographischen Fixpunkt, den die Performer improvisatorisch anspielen. Ihre Bewegungen medialisieren das Leiden, zeichnen es metaphorisch auf: *Tanzen* im Sinne einer körperlich-energetischen Bewegungsleidenschaft findet nicht statt. Stattdessen operieren die Tänzer innerhalb strenger thematischer Bezüge, die ihre Bewegungen kontradiktorisch organisieren. Ihre Wahrnehmung ist auf all jene Momente gerichtet, die sich dem eigenen Körper in den Weg setzen, sich entgegenschrauben, unwillkürlich entstehen, um woanders zu landen, in anderen Zeiten und Rhythmen. Die Körper greifen unter steten Wahrnehmungsshifts in ein Anderes, rücken in fremde Terrains vor und gebären Fremdartiges.

Der choreographierte Körper als Medium der Wahrnehmung

YOU MADE ME A MONSTER und HUMAN WRITES reihen sich bruchlos in den choreographischen Grundgedanken von Forsythe ein, Denken in Bewegung als einen intermedialen Prozess des Körperlichen zu zeigen. Die Abläufe verschränken projizierte, imaginierte, physisch-reale und organische Körper, die längst zu einer eigenen improvisatorischen Technik der Company geworden ist (vgl. Siegmund; Huschka 2004). Dabei greifen die Tänzer auf Techniken ihres angeeigneten Körperwissens zurück, um sich durch dessen Strukturen und Operationen hindurch neu zu organisieren. Ihr Fokus richtet sich nicht auf ein virtuos oder fluidal schönes Antlitz ihrer Bewegungskörper, sondern darauf, der Bewegung auf der Spur zu bleiben, um »residuals«, wie es Nicole Peisl und David Kern in einem persönlichen Interview beschrieben haben,¹⁷ zu finden: Löcher im eigenen Bewegungswissen. Die Kunst des Nicht-intentionalen, eines nachhörenden Achtgebens auf den Körper, basiert auf performativen Wahrnehmungsvollzügen. Der Körper wird zum Medium einer Wahrnehmungsarbeit, in der verschiedene mentale und physische Zustände zusammentreten, um einen Performance-Körper zu bilden, der, wie auch Dana Caspersen reflektiert, in Kommunikation mit erinnerten, gefilmten, projizierten oder imaginierten Körpern steht.

Wie wenig diese Wahrnehmungsvollzüge nachzuzeichnen sind, sondern allein medialisiert durch Bewegung auftreten, zeigen die improvisatorischen Sequenzen von Forsythe in den Installationen von Peter Welz. Als Materialgrundlage verwandt, tritt Forsythe in einen intermedialen Prozess, der sein Körperwissen in Korrespondenz zu einem Satz (*whenever on on on nohow on / airdrawing*) und einem Bild bringt. In RETRANSLATION / FINAL UNFINISHED PORTRAIT (FRANCIS BACON) trifft Forsythe auf ein unvollendetes Portrait von Francis Bacon und improvisiert. Die Bewegungen zeichnen die Zeichnung von Bacon voluminös nach, indem Forsythe seinen Körper auf die Spur jener aufscheinenden Figürlichkeit in der Zeichnung setzt. Eine intermediale Beziehung von Bild, Körper und Bewegung, die Welz in seine Videoarbeit überträgt und installativ ausstellt. Es dominiert eine performative Beziehung von Sichtbarem und Unsichtbarem, Wissen und Nicht-Wissen, die verschiedene Körper als *Bewegungszeichnung* in Kontakt führt.

»Yes, in fact, when I draw I think sculpture: I am trying to use my body as an invisible sculpture template, and the drawing is in the end just what ›got in the way‹« (Lista: 31). Die Zeichnung setzt sich dem Körper in den Weg. Den Körper als Schablone zu benutzen, ihn zu entleeren, ohne ihn zu entmaterialisieren markiert jenen Ort, an dem Choreographie beginnt und endet. Dieser choreographische Ort ist für Forsythe wie Michel Foucault (25f) jene »gnadenlose Topie, [...] von dem es kein Entrinnen gibt, an den ich verdammt bin«.

17 Nicole Peisl und David Kern im Gespräch mit Sabine Huschka anlässlich einer Aufführung von HUMAN WRITES in Dresden, Festspielhaus Hellerau im September 2006. Unveröffentlicht.

Literatur

- Caspersen, Dana (2004): »Der Körper denkt: Form, Sehen, Disziplin und Tanzen«. In: Siegmund (Hg.): *Denken in Bewegung*, S. 107-116.
- deLaHunte, Scott (2006): »Sharing Questions of Movement«. In: Maaike Bleeker/Lucia van Heeteren/Chiel Kattenbelt/Kees Vuyk (Hg.): *De theatermaker als onderzoeker: Theater Topics II*. Amsterdam: University Press, S. 182-186.
- Foucault, Michel (2005): *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radio-vorträge*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Haffner, Nick (2001): »Multimediale Partnerschaften. Perspektiven von Tanz und Technologie«. In: Martina Leeker (Hg.): *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*. Berlin (Europäische Werkstatt für Kunst und Kultur Hellerau e.V.), S. 295-305.
- Hüser, Gisela/Manfred Grauer (2005): »Technologischer Wandel und Medienumbrüche«. In: Ralf Schnell/Georg Stanitzek (Hg.): *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000*. Bielefeld: transcript, S. 193-216.
- Huschka, Sabine (2004): »Verlöschen als ästhetischer Fluchtpunkt«. In: Siegmund (Hg.): *Denken in Bewegung*, S. 95-106.
- Huschka, Sabine (2005): »Hinter den Spiegel sich wendend. Die vergängliche Ballettkunst von William Forsythe«. In: Erika Fischer-Lichte/Matthias Warstat/Christian Horn (Hg.): *Diskurse des Theatralen*. Basel: Francke, S. 65-88.
- Lista, Marcella (2006): »A figure in space, Interview with William Forsythe and Peter Welz by Marcella Lista«. In: *Corps étrangers*. Ausstellungskatalog. Musée du Louvre. Lyon: Fage éditions, S. 18-37.
- Primavesi, Patrick (2007): »Was schreibt die Geste«. In: *ballettanz*. 13. (no 1), S. 54-57.
- Rebentisch, Juliane (2003): *Ästhetik der Installation*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Siegmund, Gerald (Hg.) (2004): *Denken in Bewegung. Der Choreograf William Forsythe*. Berlin: Henschel.
- Siegmund, Gerald (2006): *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jerome Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*. Bielefeld: transcript.
- Snyder, Joel (2002): »Sichtbarmachung und Sichtbarkeit«. In: Peter Geimer (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 142-167.
- ZKM Karlsruhe/Deutsches Tanzarchiv Köln/SK Stiftung Kultur (Hg.): *William Forsythe: Improvisation Technologies*. Karlsruhe: ZKM digital arts edition.