

Einleitung

Eine Performerin bewegt sich in einer durchsichtigen Zelle aus Plastikfolie, abgegrenzt von den anderen Performern und zugleich durch Blicke oder Berührungen mit ihnen verbunden. Ein Haufen Matratzen wird zum Trampolin oder zur Projektionsfläche für Videos, an einem DJ-Pult wird Musik gemischt. Verschiedene Materialien verdichten sich, bilden Nischen oder Freiräume, die vor, hinter und nebeneinander liegen. Sie werden von den Performern belebt, transformiert oder erst gebaut. Hier und da bewegt sich etwas, schaut etwas heraus. Es sind zumeist alltägliche Bewegungen und Situationen, aus ihrem Kontext gelöst und durch Wiederholung ins Absurde und Anormale getrieben. Unterschiedliche mediale Impulse stehen unabhängig nebeneinander, verbinden sich oder stoßen sich ab.

Tänzer aus verschiedenen Tanzrichtungen stehen sich gegenüber, Raum gestaltende Elemente wie Objekte von bildenden Künstlern, Dia- und Videoprojektionen, live gespielte und gemischte Musik. „Diese Variablen fügten sich nahtlos ineinander“, so Helmut Ploebst, „und entwickelten insgesamt eine große ‚Erzählung‘, gewoben aus *Écriture automatique* assoziativer Bewegungen und der Fraktale aus Beziehungen und Interaktionen der TänzerInnen.“ In diesem Gewebe entstehen „durch Ineinanderschieben mehrerer Ebenen, Schauplätze, Szenen und Tatorte“ immer wieder Verdichtungen.¹

Die Aufführung von *Crash Landing* im Théâtre de la Ville de Paris im November 1997 war für mich die erste, einprägsame Begegnung mit der Arbeit von Meg Stuart und ihrer Tanzkompanie *Damaged Goods*, die ein langjähriges Interesse nach sich zog. *Crash Landing* war keine ausgearbeitete Choreographie mit vorher bestimmtem Ablauf. Es handelte sich vielmehr um ein Impro-

1 Helmut Ploebst: „Eine Zukunftswerkstatt Tanz. Meg Stuarts riskantes Improvisationsprojekt ‚Crash Landing‘ in Leuven“, in: *Ballett International – Tanz Aktuell* 12 (1996), S. 38-39, hier: S. 38.

visionsprojekt, für das sich Tänzer, Musiker, Designer und bildende Künstler trafen, um ein paar Tage zusammen zu experimentieren, sowohl unter sich als auch vor Publikum. Dieses Projekt wurde zwischen 1996 und 1999 von Meg Stuart und zwei Tänzern aus der Kompanie, Christine de Smedt und David Hernandez, in verschiedenen Städten in jeweils neuer Besetzung organisiert und durchgeführt.

In *Crash Landing* sind bereits wichtige Merkmale von Stuarts Arbeit angelegt: die Zusammenarbeit mit Künstlern unterschiedlicher Sparten, die Gleichzeitigkeit und das Nebeneinander voneinander unabhängiger Momente, die Unterteilung der Bühne, die Wiederholung und das Bewegen auf der Stelle, das Einbinden von Alltagsgesten, von Sprache und Videobildern. Sie tragen alle dazu bei, dass ihre Choreographien nicht mehr nur auf der reinen Tanzbewegung im Raum aufbauen, und dass die Linearität des Verlaufs aufgehoben wird.

Durch das Neben- und Ineinander ließ sich *Crash Landing*, obwohl es auf einer Guckkastenbühne stattfand, nicht mehr eindeutig einer Kunstsparte zuordnen. Während Ploebst die Rolle der Tänzer betont, empfand ich das Ganze eher als eine belebte Installation, die genauso gut auch in einem Kunstraum hätte stattfinden können. Meine Beschäftigung mit den Choreographien von Meg Stuart ist vom Wunsch geleitet, die Verbindungen und Interferenzen zwischen den Künsten zu erkunden – was sowohl für die Tanz- als auch die Kunstwissenschaft von Bedeutung ist. Als Kunsthistorikerin auf die choreographischen Arbeiten zu blicken, eröffnet eine neue Perspektive auf den Tanz und die Choreographin, da neben der Auseinandersetzung mit der Tanzbewegung und den Debatten um den Körper die Komposition und die intermedialen Verknüpfungen in den Vordergrund treten. Umgekehrt lassen sich durch die interdisziplinäre Herangehensweise auch Erkenntnisse für die Kunstgeschichte im Umgang mit bewegten Bildern und Installationen gewinnen.

Das Aufbrechen der medialen Grenzen und das Ineinandergreifen von Tanzbewegung, Sprache und Videobild stehen in Zusammenhang mit einer allgemeinen Transformation von Tanz und Theater seit den 1960er Jahren, der Entgrenzung der Künste. Sie betrifft nicht nur den Tanz und das Theater, sondern in gleichem Maße auch die bildende Kunst, welche durch Raum ausgreifende, bewegte und teilweise begehbare Installationen, durch den Einzug von Videokunst und Film oder durch die Performancekunst sich nicht mehr mit einem Mal in den Blick nehmen ließ und neben dem Visuellen auch die akustische und körperliche Dimension integrierte.

Wie lassen sich die verschiedenen Ausdrucksweisen in der Grenzüberschreitung der Künste und ihr Ineinandergreifen untersuchen? Aus zwei Gründen ist der Aspekt der Bildlichkeit für die interdisziplinäre Untersuchung geeignet: Weil das Bild sich dadurch auszeichnet, dass sich die inhärenten Elemente und deren mögliche Verbindungen zu Sinn verdichten, und weil Bildlichkeit in der Arbeit von Meg Stuart auf verschiedenen Ebenen eine Rolle

spielt. Das Bild entsteht nicht aus einer kausalen Logik. Vielmehr eröffnet die Gleichzeitigkeit der einzelnen Elemente eine Potentialität an Verbindungen, die sich in der Wahrnehmung immer wieder neu ordnen und schichten können. Das Bild steht so in einem Wechselspiel zwischen Außen und Innen, zwischen dem Objekt der Wahrnehmung und der Wahrnehmung selbst. Das Verbindende und zugleich Differenzierende der Idee des Bildes ist nicht nur methodisch für die Zusammenführung der Künste von Bedeutung, sondern spiegelt sich auch in der choreographischen Arbeit von Stuart: Das Bild – als Bildobjekt und als Vorstellung – ist in den Probenprozessen nicht nur Inspirationsquelle, vielmehr wird der Begriff auch mehrfach von der Choreographin verwendet, um die Tänzer in einen Zustand oder ein Bild in ein anderes zu führen, das Bild bei der Bewegung im Raum mitzunehmen oder diesem zu folgen. Auf der Bühne taucht es als Fenster oder Raumstruktur wieder auf, um die Blicke zu leiten und zu organisieren. Die Körperbewegung selbst kann als momentane Unterbrechung in der Pose, als Stauung des Fortlaufs in der Wiederholung oder als Dauer der Bewegung auf der Stelle Bildqualitäten annehmen.

Wie lassen sich installative, räumliche und zeitliche Elemente unter dem Aspekt des Bildlichen befragen? Was führt zu Bildsinn in den Choreographien? Was sind die Bedingungen von Bildlichkeit? Wie sind bildähnliche Zustände im Tanz organisiert? Wie lassen sich zeitliche Prozesse wie die der Bewegung und Choreographie mit der Frage nach dem Bild erfassen? Das sind Fragen, die anhand von verschiedenen Choreographien von Stuart in den Blick genommen werden. Dabei ließ ich mich von den Choreographien selbst leiten, die jeweils auf unterschiedliche Weise die eine oder andere Bildqualität stärker in den Vordergrund rücken.

Die Analyse der Choreographien beruht auf meiner eigenen Wahrnehmung, bezieht aber theoretische Reflexionen aus verschiedenen Disziplinen ein. Bildtheoretische Fragen in Tanz- und Kunstwissenschaft und solche, die am bewegten Bild entwickelt wurden, bilden dabei den Hintergrund. Erwähnen möchte ich hier insbesondere die Studien der Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter zu Bildmustern in Bezug auf den Raum und den Körper im Tanz der Avantgarde und zum Begriff der Figur. Um eine bildähnliche Zeitlichkeit in der Bewegung zu befragen, wird der Blick auf die Genese von Bildern in der Zeit, also auf Bildprozesse, geworfen, die der Kunstwissenschaftler Gottfried Boehm anhand von Malerei und Skulptur ausführt. Als drittes beziehe ich mich auf die Bildqualitäten, die Gilles Deleuze für die Bewegung im Bild und die bewegten Bilder des Kinos ausgeführt hat.

Die Untersuchung von zeitgenössischer Kunst birgt die Schwierigkeit, dass der vielleicht nötige historische Abstand noch nicht gewährleistet ist. Demgegenüber bietet sie aber insbesondere für die flüchtige Kunstform von Tanz und Performance die Möglichkeit, die Aufführung direkt erfahren zu können. Die Erfahrung der Aufführung lässt sich grundsätzlich nicht durch

ein Videoband ersetzen, da dieses die räumlichen und körperlichen Prozesse in die Fläche bannt. Dennoch werde ich zur Unterstützung der Erinnerung Aufnahmen der Choreographien hinzuziehen. *Splayed Mind Out* (1997) – eine Zusammenarbeit von Stuart und dem Videokünstler Gary Hill – ist die einzige der besprochenen Choreographien, die ich nicht live gesehen habe. Da sich an dieser Choreographie aber die Beziehung von Video und Choreographie sehr gut analysieren lässt, möchte ich sie in die Untersuchung einbeziehen. Zusätzlich stehen drei Choreographien im Fokus, die zwischen 2000 und 2003 am Schauspielhaus Zürich entwickelt wurden: *Highway 101*, *Alibi* und *Visitors Only*. Von ihnen habe ich teilweise mehrere Aufführungen an verschiedenen Orten gesehen, was jeweils die Wahrnehmung veränderte. Bei *Visitors Only* konnte ich die Proben begleiten und so den Entstehungsprozess und die Arbeitsweise der Choreographin kennenlernen und verfolgen.

Ausgangspunkt der Untersuchung ist Stuarts und Hills gemeinsame Arbeit *Splayed Mind Out*, die im ersten Kapitel besprochen wird. Um die intermedialen Verknüpfungen der Choreographien zu untersuchen, gehe ich zuallererst auf die Trennung, Verschiebung und Neuverbindung von Bild, Körper und Sprache in den Videoarbeiten des bildenden Künstlers ein. Eigenschaften wie Simultaneität und Sprunghaftigkeit der Bilder oder die zeiträumlichen Differenzen von Bild und Sprache, die sich daraus ergeben, sind nicht nur für *Splayed Mind Out*, sondern auch für die folgenden Choreographien von Bedeutung. Darüber hinaus steht in der gemeinsamen Choreographie von Stuart und Hill das mediale Bild der Video- und Filmprojektion in Relationen zur körperlichen Materialität der Tänzer und ihrer Bewegung im Vordergrund.

Nach der Untersuchung der Beziehung von Videobild und Choreographie gehe ich im zweiten Kapitel von einer äußeren Konstitution von Bildlichkeit aus: der Bühne als Rahmung und Blicklenkung. Die Choreographien *Highway 101* (2000) und *Visitors Only* (2003) geben durch die Unterteilung der Bühne in einzelne Räume und durch die Fenstersituation multifokale Blickkonstellationen vor. Diese laufen nicht auf einen einzelnen Blickpunkt zu, sondern werden durch die nebeneinander gesetzten Fenster und Ausschnitte in mehrere gleichzeitige Ansichten zerteilt. Anders als im Film haben wir es nicht mit einem Nacheinander von Bildern zu tun, sondern mit einer Gleichzeitigkeit von bewegten Bildausschnitten. Die einzelnen Blickfelder werden über die Wahrnehmung miteinander verknüpft, so dass ein Wechsel zwischen fokussierender und zerstreuer Ansicht entsteht.

Die beiden letzten Kapitel nehmen sich performativen Bildqualitäten an, die durch die Körperbewegung selbst hervorgebracht werden. Im dritten Kapitel geht es um die Zuspitzung der Bewegung und ihr Einhalten in der Pose, ihr Überspielen in der Wiederholung und den dadurch ausgelösten Affekt. Anhand der Choreographie *Alibi* (2001) werden die verschiedenen Aspekte von

Pose und Affekt – zwischen Anhalten und Herausbrechen der Bewegung – analysiert.

Im vierten Kapitel werden anhand der Choreographie *Visitors Only* verschiedene raumzeitliche Dimensionen von Bewegung nach ihren bildlichen Qualitäten befragt. Das momentane Einhalten im Standbild unterbricht die Bewegung in Raum und Zeit, während das Andauern in der Wiederholung – insbesondere der Bewegung auf der Stelle – die Zeit unendlich dehnt. Die Bewegung setzt sich dabei nicht im Raum fort, sondern eröffnet durch ihre Beziehung zu einem Bewegungsmuster eine bildähnliche Gleichzeitigkeit. Dadurch entsteht eine Spannung zwischen Stillstellung und Steigerung von Bewegung. Aus der Stillstellung wiederum erwächst eine andere Art der Bewegung, die der Imagination.

Diese Untersuchung wurde 2007 von der Universität Basel als Dissertation angenommen. Für diese Publikation wurde sie leicht überarbeitet und aktualisiert. Herrn Prof. Dr. Gottfried Boehm und Frau Prof. Dr. Gabriele Brandstetter, die mich in meinem Vorhaben ermutigt und betreut haben, danke ich für die zahlreichen Gespräche und Anregungen.

Mein besonderer Dank gilt Meg Stuart, den Tänzern und Musikern von *Visitors Only*, die mich durch ihre Arbeit inspiriert haben; John Zwaenepoel und Diana Raspoet vom Damaged Goods Office in Brüssel, die immer bereitwillig auf meine Fragen und Wünsche reagierten.

An dieser Stelle danke ich auch allen Kolleginnen und Kollegen aus dem Graduiertenkolleg *Bild. Körper. Medium. Eine anthropologische Perspektive* an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe und aus dem Graduiertenkolleg *Körper-Inszenierungen* am Theaterwissenschaftlichen Institut der Freien Universität Berlin sowie insbesondere dem *Tanzkreis in Berlin* und dem *Khist-Club* in Basel. Von all denen, die mit ihren kritischen und anregenden Fragen meine Arbeit bereichert haben, möchte ich namentlich Sabina Brandt, Maren Butte, Sonja Claser, Beate Fricke, Katrin Grögel, Inge Hinterwaldner, Dora Imhof, Daria Kolacka, Kirsten Maar und Maren Witte erwähnen. Für die Klarheit beim Lektorat danke ich Dubravka Stojan und Manuel Bonik, für die praktische und spontane Hilfe meiner Mutter Eva Jochim. Und nicht zuletzt danke ich herzlich Gian Salis, der mir stets kritisch und ermutigend zur Seite stand und die verschiedenen Phasen der Dissertation aus nächster Nähe miterlebt hat. Ihm verdanke ich viele Stunden für die Bildbearbeitung und das Layout.

Für die finanzielle Unterstützung während dem Doktorat sei dem Schweizerischen Nationalfonds und der Hans und Renée Müller-Meylan Stiftung sowie der Freien Akademischen Gesellschaft gedankt.

Meg Stuart: Intermedialität, Performativität und Bildlichkeit

Die amerikanische Choreographin Meg Stuart (geboren 1965 in New Orleans) blickt auf ein über 15 Jahre altes Werk zurück. Nach ihrer Ausbildung in New York war sie Mitglied der Randy Warshaw Dance Company. Mit ihrem ersten abendfüllenden Stück *Disfigure Study* wurde sie 1991 ans Klapstuck Festival in Löwen (Belgien) eingeladen. Die Einladung nach Europa war der Auslöser für die Gründung ihrer Tanzkompanie Damaged Goods 1994 in Brüssel. Der damalige Leiter des Klapstuck Festivals John Zwaenepoel initiierte die Gründung und ist seither ihr Manager. Während die Kompanie ihren Standort in Brüssel behält, war und ist die Choreographin seit 1997 als *artist in residence* an verschiedenen Theaterhäusern, zuerst am Kaaitheter in Brüssel, dann seit 2001 am Schauspielhaus in Zürich und seit 2005 an der Volksbühne in Berlin. Durch diese Konstellation schafft sich die Choreographin einen Freiraum zwischen freier Tanzszene und Theaterhaus. Ihr Bezug zum Theater zeigt sich zum einen in ihren auf eine Guckkastenbühne zugeschnittenen Choreographien und zum anderen in der Zusammenarbeit mit Schauspielern und Regisseuren.

Darüber hinaus gehört die Zusammenarbeit mit Künstlern aus verschiedenen Bereichen, das Experimentieren mit medialen Möglichkeiten und die Improvisation, was am Projekt *Crash Landing* bereits angedeutet wurde, zu den wichtigsten Eigenschaften der Arbeitsweise von Meg Stuart. Sie sind für den Produktionsprozess entscheidend, denn die Choreographien entstehen weniger aus konventionellen Tanzbewegungen als vielmehr aus Alltagssituationen, die losgelöst von ihrem Kontext mittels Improvisation von den Performern in Sprache und Bewegung entwickelt werden.

Die Zusammenarbeit und der Austausch mit bildenden Künstlern und Musikern prägen die intermedialen Choreographien von Meg Stuart. Bildmedien wie Malerei, Photographie, Video und Film fließen als Ausdrucksmedium neben Stimme, Bewegung und Musik in die Arbeit ein, sind aber auch Inspirationsquelle. Bilder und Begegnungen mit Kunstwerken wie beispielsweise von Francis Bacon, Cindy Sherman, Olaf Breuning, Eija-Liisa Ahtila oder Gordon Matta-Clark sind teilweise in den Proben Ausgangspunkt für Improvisationen der Damaged Goods. Zusätzlich werden am Anfang der Probenzeit gemeinsam Filme angeschaut. Es sind oft Arbeiten, die sich auf bildnerischer oder filmischer Ebene mit der Frage der Identität auseinandersetzen. In einem Interview gegenüber Gerald Siegmund beschreibt Stuart ihre Begegnung mit der Kunstszene in New York: „Ich habe damals [vor der Gründung von Damaged Goods 1994 in Europa] in SoHo gelebt und war ständig in Kunstgale-

rien, um mir Sachen anzuschauen. Ich habe Kunst regelrecht aufgesogen und angefangen, Fragen zu stellen.“²

Titel von Choreographien wie *No Longer Readymade* (1993) weisen direkt auf Stuarts Auseinandersetzung mit Konzepten der bildenden Kunst wie dem *Readymade* von Marcel Duchamp hin. Als erste Zusammenarbeit lässt sich *Swallow My Yellow Smile* (1994) mit Via Lewandowsky verzeichnen. Daraufhin initiierte Stuart das Projekt *Insert Skin*, für das sie vier bildende Künstler einlud, jeweils eine Choreographie zu erarbeiten. Daraus entstand 1996 *They Live in Our Breath* mit Lawrence Malstaf, 1997 *Remote* mit Bruce Mau, 1997 *Splayed Mind Out* mit Gary Hill und 1998 *Appetite* mit Ann Hamilton. Weiterhin werden immer wieder Videokünstler wie Jorge Leon oder Chris Kondek in den Probenprozess einbezogen. Die Beteiligung an den Proben ist sehr wichtig, weil dadurch die Videoprojektionen mit der Bewegung oder der Stimme der Tänzer verknüpft und nicht als zusätzliche Illustration eingeblendet werden. Die Kooperation mit bildenden Künstlern dient nicht der Gestaltung des Bühnenbildes, sondern einem Austausch, der sich auf die gesamte Struktur der Choreographie auswirkt. Die aus der bildenden Kunst kommenden Ideen verändern die Arbeit mit dem Körper und wirken sich laut Siegmund folgendermaßen auf die Choreographie aus:

Durch das an bestimmten Körperdarstellungen der Malerei und der bildenden Kunst geschulte Imaginäre wird der tanzende Körper in ein neues Netz von Beziehungen eingesponnen, die den Blick auf den Körper und dessen Bewegungen verändern. Bisher aus der symbolischen Ordnung ausgeschlossene Körper werden darstellbar und zwar an den Rändern der symbolischen Ordnung, wo diese sich nicht zu schließen vermag.³

Die Bildmedien haben ihren Einfluss auf die Körperarbeit oder allgemein auf den Umgang mit Körpern, die in der Folge nicht mehr a priori als Ganze betrachtet werden, sondern deren Zerteilung, die bereits in Arbeiten von bildenden Künstlern wie Francis Bacon, Cindy Sherman oder Olaf Breuning stattgefunden hat, nun auch im Tanz und Theater denkbar ist. Darüber hinaus ist jedoch an der neuartigen Arbeitsweise von Meg Stuart nicht nur der Rückgriff auf symbolische Ordnungen der Bilder bedeutend, sondern die Art und Weise der Zusammenarbeit und die damit einhergehende Verflechtung von Bild, Körper, Sprache und Musik.

Darin unterscheidet sich Stuarts Arbeit von anderen Choreographen wie Merce Cunningham, der in den 1960er und 70er Jahren intensiv mit bildenden Künstlern zusammengearbeitet hat, und zeitgenössischen Choreographen wie

2 Meg Stuart im Interview mit Gerald Siegmund: „Von Amerika nach Europa: Meg Stuart“, in: *Ballett International – Tanz Aktuell* 4 (1999), S. 38.

3 Gerald Siegmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld: transcript 2006, S. 440.

William Forsythe oder Pina Bausch, die ebenfalls neben der Tanzbewegung Text- und Bildmaterial einsetzen. Anders als die genannten Choreographen verlässt Stuart das raumgreifende Moment der Bewegung, indem sie deren Spielraum – insbesondere durch die Unterteilung der Bühne in einzelne Räume – begrenzt. Die Fragmentarisierung der Bühne wirkt sich nicht nur auf die Bewegung aus, sondern auch auf die anderen medialen Ausdrucksweisen wie Stimme und Videoprojektion. Die einzelnen Elemente kommen gleichzeitig, aber unabhängig nebeneinander zu stehenden und können so in der Wahrnehmung neu zusammengeführt werden, was teilweise zu ungewohnten Verbindungen führt.

Die Stimmen und Geräusche entfalten sich über den ganzen Raum, das auf einer Seite der Bühne Gesagte kann sich mit einer anderen Szene verbinden. Zusätzlich werden der gesprochene Text und der Bewegungsfluss von der körperlichen Materialität der Tänzer unterbrochen oder die Stimme wird elektronisch verzerrt. Die Bewegung geht in lautliche und körperliche Eruptionen oder in Videobilder über. Das Sprechen verlässt teilweise seine gleichmäßige Artikulation, wird von der Materialität des Körpers überwältigt und wird zu einer Choreographie des Stockens und Heraussprudelns. Die Störungen und Interaktionen brechen die Form der jeweiligen Ausdrucksweise auf und lassen diese ineinander übergehen. Das Ausfransen der Ausdrucksformen und das Ineinanderübergehen können als „Verfransung“⁴ oder „Entgrenzung“ bezeichnet werden.

Entscheidend für das Zusammenführen heterogener Elemente ist ein energetisches Feld, das von der Musik und der Atmosphäre im Bühnenraum getragen wird. Die improvisierte und meist live gespielte Musik unterstützt die Energie der Tänzer, schafft Verbindungen, kann aber auch inhärente Reibungen provozieren. Deshalb sind die mitwirkenden Musiker sowohl für den Probenprozess als auch für die Aufführung wichtig. Sie erzeugen zusammen mit dem Licht und dem Bühnenraum die Atmosphäre, in der die Tänzer agieren, sich bewegen und sprechen. Die Musik der Choreographien Stuarts ist wenig erforscht, wird häufig in den Analysen nur am Rande erwähnt, obwohl sie entscheidend zur Wahrnehmung der Choreographie beiträgt. Sie beruht nicht auf einer fertigen Komposition, sondern entsteht zusammen mit der Performance. In der Probe wird mit bestehendem und eigenem Klangmaterial improvisiert. Es entstehen Soundcollagen, die mit elektronischen und akusti-

4 Zum Begriff der „Verfransung“ vgl. Maren Witte: *Anders wahrnehmen, als man sieht*, Berlin: Lit 2006, S. 101-114. Witte nennt das Überschreiten von Grenzen, die Bewegung in einem Bereich jenseits der Grenze in Bezug auf die Idee des Halbschattens, der sich zwischen Licht und Kernschatten befindet, „Ausfransung“. Ich ziehe hier aber Verfransung vor, da dadurch auch eine Verschiebung hin zu etwas anderem – einem anderen Medium oder einer anderen Ausdrucksweise – mitgedacht ist.

schen Instrumenten erzeugt und live gemischt werden. Demgegenüber bauen Forsythe und Bausch meist auf bereits produzierten und aufgenommenen Kompositionen auf. Aber auch Cunningham, der intensiv mit John Cage zusammengearbeitet hat, ging mit der Musik anders um. Er ließ seine Tänzer ohne Musik proben. Für die meisten seiner Choreographien wurde die Tanzbewegung erst kurz vor der Premiere mit der Musik und der Bühnenausstattung zusammengeführt. Die Tänzer, Musiker und bildenden Künstler arbeiteten also bis zur Aufführung parallel und unabhängig voneinander. Demgegenüber ist die Musik in der Arbeit Stuarts wichtiger Motor für den körperlichen, stimmlichen und bildnerischen Ausdruck.

Historischer Kontext: Judson Church Group

Die Zusammenarbeit mit Künstlern aus verschiedenen Sparten und das Experimentieren über die jeweiligen Grenzen hinaus sind bereits aus der europäischen Avantgarde sowie aus den 1960er Jahren in Amerika bekannt. Der Fokus wird hier auf letztere und dabei insbesondere auf die Judson Church Group⁵ gelegt. Denn zum einen befindet sich Meg Stuart durch ihre Ausbildung in Amerika näher bei dieser Tradition. Und zum anderen haben einzelne Mitglieder aus dem Judson Dance Theater wie Steve Paxton, Yvonne Rainer, Lucinda Childs oder Trisha Brown choreographische Tendenzen des Postmodernen Dance geprägt, der die Ausbildung Stuarts prägte.

Das Judson Dance Theater oder die Judson Church Group, wie die lose Vereinigung genannt wurde, bezeichnete keine feste Gruppierung oder Tanzkompanie. Die Kirche, die dieser Gruppe den Namen gab, war vielmehr der einzige gemeinsame Nenner, denn dort trafen sich Tänzer, Musiker und Künstler, tauschten sich aus und stellten ihre Experimente bei den einzelnen Veranstaltungen vor. Die Gruppe ist im Herbst 1962 aus einem Workshop des Musikers und Komponisten Robert Dunn im Studio von Merce Cunningham hervorgegangen. Dunn wurde von John Cage, bei dem er Musiktheorie studiert hatte, für den Workshop beauftragt. Es beteiligten sich nicht nur Musiker, sondern auch Tänzer und bildende Künstler, darunter Simone (Forti) Morris, Steve Paxton, Yvonne Rainer. Als Abschluss organisierten sie ein Konzert in der Judson Memorial Church, die daraufhin für die folgenden zwei Jahre als Treffpunkt und Veranstaltungsort diente. Als Freiraum für Experimente wurde dieser Ort zum Ausgangspunkt verschiedener postmoderner Tanzentwicklungen, die sich vom Ballett und Modern Dance abgrenzten. Gemeinsamkeiten dieser losen, unhierarchischen Gruppierung war der Einfluss von Cunningham und Cage, in Bezug auf die Zusammenarbeit von Tanz und Musik und das Interes-

5 Zur Judson Church Group vgl. Sally Banes: *Democracy's Body. Judson Dance Theater 1962-1964*, Durham/London: Duke University Press 1993.

se an der östlichen Philosophie – insbesondere am Zen-Buddhismus. Ausserdem hatten viele Mitglieder, bevor sie nach New York kamen, bei Ann Halprin in San Francisco studiert, so dass deren Idee von Intuition und Impuls in die Arbeiten einfluss.⁶ Ein wichtiger Aspekt war sicher auch der Einbezug von Alltagsgesten und der damit ausgelöste Diskurs über das Schauspielen bzw. das Nicht-Schauspielen.⁷

Yvonne Rainers unhierarchische Bewegungsordnung

Yvonne Rainer beschreibt in ihrem Aufsatz „A Quasi Survey of Some ‚Minimalist‘ Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A“⁸ relevante Transformationen im Bewegungsstil und in der choreographischen Struktur, die sie in den 1960er Jahren erprobt hat. Sie weisen Ähnlichkeiten zur choreographischen Praxis Stuarts auf, so z. B. im Einbezug von Alltagsbewegungen und in der unhierarchischen Ordnung von Bewegung. Indem Rainer ein neues Konzept der Energieverteilung vorschlägt, grenzt sie sich vom traditionellen Tanzverständnis ab und verlässt die Idee der Phrase. Die Phrase zeichnet sich durch eine hierarchische Struktur wie die Entwicklung von Anfang, Höhepunkt und Schluss aus, was zudem den Aufbau des klassischen Balletts prägt.⁹ An die Stelle von hierarchisch geordneten Bewegungsmustern tritt das Nebeneinander von verschiedenen kleinen Bewegungen und von anderen Elementen und Materialien. Die gleichmäßige Energieverteilung vermeidet eine Akzentuierung und erzeugt eine Gleichwertigkeit. Pausen werden nicht nach einer Bewegungsfolge eingerichtet, sondern durch Unterbrechen und Aneinanderreihen von unabhängigen Bewegungen. Daneben wird die Bewegung wiederholt und dadurch abstrahiert, sie wird objekthaft und materiell.¹⁰

Die Gleichwertigkeit und Wiederholung von Bewegungsstrukturen sowie der Einbezug von Alltagsgesten sind Elemente, die auch für Stuarts Choreographie weiterhin in Anspruch genommen werden können. Trotz der ähnlichen Ansätze entwickelte Stuart aber eine andere Bewegungssprache: Die un-

6 Vgl. Ebd., S. xii-xvi.

7 Michael Kirby: „On Acting and Not-Acting“, in: *The Drama Review: TDR*, Vol. 16 (1972), Nr. 1; Kirby hat die gleiche Thematik einige Jahre später auf den Tanz übertragen: Michael Kirby: „Danse et non-danse. Trois continuums analytiques“, in: Odette Aslan (Hg.), *Le corps en jeu*, Paris: CNRS Éditions 1994, S. 209-217.

8 Yvonne Rainer: „A Quasi Survey of Some ‚Minimalist‘ Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A“, in: Dies. (Hg.), *Yvonne Rainer. Work 1961-73*, Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design/New York: New York University Press 1974, S. 63-69.

9 Ebd., S. 65f.

10 Ebd., S. 68.

hierarchischen Beziehungen werden durch die Gleichzeitigkeit mehrerer Situationen verstärkt, die Bewegung im Raum wird auf ein Minimum reduziert und die Alltagsgesten bis zur Anormalität getrieben. Stuart arbeitet nicht nur mit der Gleichheit von Handlungen, sondern auch mit ihrer Gleichzeitigkeit. Die Segmentierung der Bühne in einzelne, nebeneinander liegende Räume unterstreicht das Nebeneinander von Situationen und medialen Ausdrücken und unterbricht den Bewegungsablauf. Während für Rainers Choreographien die Bewegung in den Diagonalen des Raumes ein wichtiges choreographisches Element war, schränkt Stuart den Bewegungsraum ein. Die verräumlichende Tanzbewegung wird zugunsten einer Bewegung und Erregung am Körper zurückgenommen. Zudem interessiert Stuart sich für die Alltagsbewegungen nicht nur als Abweichung von der stilisierten Tanzbewegung im Sinne einer *factual quality*. Vielmehr nehmen ihre Alltagsgesten auch Störfaktoren wie Tics oder Handicaps auf. Diese kleinen Bewegungen – „sinnlose[s] Nesteln an Kleidung und Haaren“¹¹ – oder die motorischen Störungen – Kriechen am Boden oder Stolpern über das eigene Bein –, die sonst aus der Idealvorstellung von Gesellschaft und gesundem Verhalten ausgeschlossen sind, werden bei Meg Stuart auf der Bühne integriert, ja sogar betont, zelebriert und inszeniert. Dieser Einbezug von aus der Norm abweichenden Bewegungen wird von Laermans als Akt der „Normalisierung“¹² bezeichnet, während Siegmund von „Verallgemeinerung“ spricht.¹³ Die Tics und Handicaps werden jedoch in der Arbeit Stuarts weder normalisiert noch verallgemeinert. Sie sind vielmehr menschlich, weil sie gegen die Idealisierung arbeiten, weil sie Abweichungen und kleine Fehler zulassen.

Steve Paxtons (Kontakt-)Improvisation und Propriozeption

In den 1970er Jahren entwickelte Steve Paxton eine physische Art der Improvisation, die auf dem Körperkontakt von zwei oder mehreren Tänzern beruht.¹⁴ Die so genannte Kontaktimprovisation hat eine Neuorientierung des tanzen- den Körpers und eine Sensibilisierung für den Körperinnenraum – die Propriozeption – hervorgebracht, die laut Gerald Siegmund¹⁵ für die Arbeit Stuarts wesentlich ist. Durch den Kontakt mit einem Gegenüber werden innere Impulse übertragen, denen die Tänzer folgen. Dabei kann die Ausrichtung des Körpers auf sein Zentrum oder auf die Geometrie von Körper und Umraum

11 Rudi Laermans: „Dramatische Gesellschaftsbilder“, in: *Ballett International – Tanz Aktuell* Nr. 8-9 (1995), S. 56.

12 Ebd., S. 56.

13 Siegmund 2006, S. 413f.

14 Sabine Huschka: *Moderner Tanz. Konzepte Stile Utopien*, Reinbek: Rowohlt 2002, S. 274.

15 Vgl. Siegmund 2006, S. 414-419. Vgl. dort auch zum Folgenden.

aufgegeben werden. Dies betrifft sowohl das Verhältnis von Kopf und Bein des einzelnen Körpers als auch die geschlechtsneutrale Rollenverteilung in Bezug auf die Hebefiguren. Der Bewegungsablauf ist nicht von außen vorgegeben, sondern entsteht aus der Situation der sich berührenden, tragenden, abstoßenden, rollenden Körper. „Die instabile, sich ständig wandelnde Form entsteht,“ so Siegmund, „aus der Notwendigkeit des Moments heraus, der sich additiv an den nächsten reiht, wobei lange Zeit nichts Aufregendes passieren muss, bevor es plötzlich zu frappierenden und außergewöhnlichen Konstellationen kommen kann.“¹⁶ Diese Haltung einer undramatischen, unhierarchischen und gewissermaßen demokratischen Struktur wurde bereits im Vergleich mit dem choreographischen Konzept von Yvonne Rainer erwähnt.

Durch die Aufmerksamkeit der Tänzer auf den Körperinnenraum sowie auf die Impulse der anderen Tänzer findet eine Kondensation der Bewegung am Körper statt, die den Blick der Zuschauer anzieht. Meg Stuart erweitert die Kontaktimprovisation dadurch, dass sie diese Tanztechnik, die sich im kleinen Rahmen zwischen zwei Körpern abspielt, auf die Bühne bringt. Zugleich werden die vom Körperinnern ausgehenden Impulse nicht nur über den direkten Körperkontakt übertragen, sondern auch in einem energetischen Transfer vermittelt. So kommt es vor, dass Tänzer von unsichtbaren Kräften geleitet werden, die sie in eine andere Richtung treiben als die, in die sie zu gehen scheinen. Zudem können Impulse über die Distanz des Raumes eine Beziehung zwischen zwei Tänzern herstellen. Durch die Anziehungs- und Abstoßungskraft der Impulse werden Blickpunkte hervorgerufen, die sich einem Netz gleich über die Bühne spannen.

„Imaging“: Das Vorstellungsbild in der Schauspieltechnik

Neben den Tänzern, Videokünstlern und Musikern bezieht Meg Stuart in ihre Choreographien auch Schauspieler ein. Dabei können die Rollen vertauscht werden, so dass die Tänzerin spricht, während der Schauspieler tanzt. Da teilweise nicht wirklich zwischen Tänzer und Schauspieler unterschieden werden kann, verwende ich häufig den Begriff „Performer“. Einer der langjährigen Schauspieler von Damaged Goods, Thomas Wodianka, ist mit der Schauspielmethode *Imaging*¹⁷ vertraut. Er hat diese Methode der imaginativen Vergegenwärtigung in einem Workshop bei Eric Morris gelernt und sich damit sowohl praktisch als auch theoretisch auseinandergesetzt.¹⁸

16 Ebd., S. 416.

17 Vgl. Eric Morris: *Being & Doing. A Workbook for Actors*, Ermor Enterprises 1990 und Eric Morris: *Acting, Imaging and the Unconscious*, Ermor Enterprises 1998.

18 Vgl. Thomas Wodianka: *The „Eric-Morris-Method“. Darstellung und Analyse eines amerikanischen Schauspielsystems*, Diplomarbeit, eingereicht an der Schauspielschule Hamburg 2000.

Der aus Kalifornien stammende Amerikaner hat insbesondere Filmschauspieler trainiert, die oft mehrere Male einen kurzen Ausschnitt wiederholen müssen, ohne den ganzen Ablauf eines Films oder eines Stücks zu vollziehen. Morris' Schauspielsystem geht zurück auf Konstantin Stanislawski, der in der ersten Hälfte des 20. Jh. im Zusammenhang mit der Umwertung von Rolle und persönlichem Charakter des Schauspielers im Theater der Avantgarde ein neues Konzept entwickelte. Dieses wurde durch seine Schüler nach Amerika exportiert und dort unter Lee Strasberg in den 1950er Jahren auf psychologischer Ebene weiter ausgebaut. Emotionales Gedächtnis (*affective memory*) und die Vorstellungskraft der Performer sind die führenden Komponenten dieses als „Methode“ bezeichneten Schauspieltrainings.

Eric Morris legte das Gewicht noch mehr auf die Persönlichkeit des Schauspielers, indem er das „Sein“ (*being*) vor das Handeln und das Schauspielen stellt. Das Sein basiert auf der Wahrnehmung, der Akzeptanz und dem Ausdruck von allem, was man fühlt. „Um den Fluss der Impulse entstehen zu lassen, ist es notwendig,“ so Thomas Wodianska, „alles einzubeziehen, was sich ereignet, ohne zu bewerten oder zu unterdrücken. SEIN ist der Ausgangspunkt für das Spiel, es befördert den natürlichen Prozess von Reiz – Effekt – Antwort – Ausdruck, ohne den Wahrhaftigkeit nicht möglich ist.“¹⁹ Die Einbeziehung der Umwelt und die Bestimmung der eigenen Position in der Gegenwart sowie aus der Erinnerung basiert auf dem, was Morris *sense memory* nennt. Durch das „sinnliche Gedächtnis“ wird die Fähigkeit trainiert, ein nicht vorhandenes Objekt und alle damit verbundenen Gefühle und Handlungen mit Hilfe der Sinne herzustellen. Der Schauspieler trainiert, auf imaginäre Objekte zu reagieren, indem er sie für sich wahr macht. Wichtig ist dabei, dass dies nicht nur über das Denken geschieht. Vielmehr soll der Schauspieler spüren, wie es sich anfühlt, wenn er den Gegenstand in den Händen hält, wenn er sich bewegt usw. Alle Sinne werden einbezogen, so auch der Geruch beim Trinken einer Tasse Kaffee. Aus dem Erzeugen von sinnlichen Ereignissen im Moment entspringt eine Wahrhaftigkeit des Performers jenseits des Spielens (vgl. Kap. 4, Bewegung auf der Stelle).

In den Schauspielmethoden nehmen diese „Vorstellungsbilder“ laut Wolf-Dieter Ernst „eine zweideutige Rolle“ ein, denn sie ermöglichen die Verlebung einer abwesenden Rollenfigur und zugleich besteht die Gefahr einer übermäßigen Identifizierung.²⁰ Der Akt muss als „rhetorisches (nicht anthropologisches) Verfahren der Figuration und De-Figuration“²¹ verstanden

19 Wodianska 2000, S. 4.

20 Wolf-Dieter Ernst: „Die ‚hässliche Maske eines Greises‘ behaupten. Zur visuellen Energie im Schauspiel“, in: Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, Achatz von Müller (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München: Fink 2007, S. 321-334, hier: S. 322.

21 Ebd., S. 330.

werden. Die „Identifikation des Schauspielers mit einer Rollenfigur“ ist laut Wolf-Dieter Ernst mit der Dialektik von Bildern zu vergleichen, die vortäuschen, etwas zu sein, und sich zugleich davon distanzieren.²²

Methodischer und theoretischer Hintergrund

Die Choreographien Meg Stuarts wurden bislang zu Themen wie das Arbeiten an und mit Körpergrenzen²³ sowie zur choreographischen und performativen Ästhetik²⁴ befragt, und dies meist aus tanzwissenschaftlicher oder performancetheoretischer Hinsicht. Dabei treten nur am Rande Hinweise zur Bildthematik in der Arbeit Stuarts auf, die in meiner Untersuchung in den Vordergrund gestellt wird.

Neben verschiedenen Aufsätzen²⁵ zählt Pirkko Husemanns Masterarbeit *Ceci est de la danse*²⁶ zu den ersten Veröffentlichungen über die Choreographin. Husemann vergleicht Stuart mit den Choreographen Jérôme Bel und Xavier Le Roy, die ähnlich wie sie nicht von einer raumgreifenden Tanzbewegung ausgehen, und fragt, inwiefern deren Arbeiten weiterhin als Choreographien betrachtet werden können. Die einige Jahre danach erschienene Habilitation von Gerald Siegmund²⁷ entwickelt aus einer ähnlichen Fragestellung und anhand der gleichen Choreographen eine „performative Ästhetik“, die auf der Abwesenheit basiert bzw. auf eine Abwesenheit zuläuft. Damit wendet er die Frage nach Präsenz, wie sie bislang im Mittelpunkt der Performancetheorien von Erika Fischer-Lichte und ihrem Umkreis stand, in eine andere Richtung und bringt sie mit Bildtheorien in Verbindung. Er beruft sich dabei auf

22 Ebd., S. 324.

23 Gesa Ziemer: *Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik*, Berlin/Zürich: Diaphanes 2008; Susanne Foellmer: *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*, Dissertation, eingereicht an der Freien Universität Berlin 2008.

24 Pirkko Husemann: *Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel*, Norderstedt: Books on Demand GmbH 2002; Jeroen Peeters: *Bodies as Filters. On Resistance and Sensoriness in the Work of Boris Charmatz, Benoît Lachambre and Meg Stuart*, Maasmechelen: Cultureel Centre Maasmechelen 2004; Siegmund 2006.

25 Um nur einige der wichtigsten Aufsätze zu nennen: Gabriele Brandstetter: „Figur und Placement. Körperdramaturgie im zeitgenössischen Tanztheater am Beispiel von Merce Cunningham und Meg Stuart“, in: Hermann Danuser (Hg.), *Musiktheater heute*, Main u. a.: Schott 2003; Laermans 1995; Jeroen Peeters: „Strategies of Adaptation. Some Points of Entry and Exit concerning Damaged Goods’ Highway 101“, in: *A-Prior* Nr. 6 (Herbst/Winter 2001/2002).

26 Husemann 2002.

27 Siegmund 2006. Seine Reihe der Choreographen ist um William Forsythe erweitert.

Georges Didi-Huberman, der sich insbesondere der Abwesenheit, dem Unsichtbaren und dem Dazwischen widmet. Die Lücke zwischen dem Körper und der symbolischen Ordnung besetzt laut Siegmund das Imaginäre. Hier kommt die psychoanalytische Trennung der drei Ebenen von Jacques Lacan – des Symbolischen, Imaginären und Realen – ins Spiel, die Siegmund auf das Tanztheater überträgt.

Neben Siegmund hat Rudi Laermans bereits in den 1990er Jahren in seinem Aufsatz „Cultural Unconsciousness in Meg Stuart’s Allegorical Performances“ auf die *body/bodily images*, die in Bilder transformierten Körper, in der Arbeit Stuarts hingewiesen. Er beschreibt diese Bilder auf eindruckliche Weise als Bilder, die in ihrer ganzen Kraft als Bilder affizieren, und weniger über ihre Bedeutung: „Perhaps they are in every respect essential images: images that do not affect because of their meaning or content, but by their ‚being-an-image‘ – their ‚imageness‘ – their particular existential quality as a specific mode of representation.“²⁸ Laermans vergleicht die Bildhaftigkeit mit der Skulptur in der bildenden Kunst, indem er Stuarts Umgang mit den Körpern als lebloses Material beschreibt. Während sich Stuart in ihren frühen Choreographien (*Disfigure Study*, *No Longer Readymade* und *Splayed Mind Out*), auf die sich Laermans bezieht, tatsächlich für leblose Körper interessiert, werden diese später gerade in ihrer Materialität lebendig.

Anders als bei Laermans geht es in der folgenden Untersuchung weniger um zu Bildern gewordenen Körper oder um Bildhaftigkeit im Sinne einer skulpturalen oder metaphorischen Dimension. Vielmehr sollen Bildprozesse in der Bewegung und der choreographischen Komposition untersucht werden. Die Merkmale von Stuarts Choreographien – die Intensitäten, die durch die Steigerung der Bewegung in ihrem gleichzeitigen Verharren an Ort und Stelle entstehen, oder die Relationen zwischen einzelnen Blickpunkten auf der Bühne oder die Zeitlichkeit der Bewegung – finden in die Untersuchung Eingang. Dabei werde ich auf den Analysen von Siegmund aufbauen, jedoch den Begriff des Imaginären von Lacan ausklammern, da es nicht um eine duale Beziehung zwischen Ich und Ähnlichem oder um eine Subjektkonstitution geht.

Mit einem erweiterten Bildverständnis, das verschiedene Ansätze aus Tanz-, Theater-, Kunst- und Filmwissenschaft integriert, soll die Verschränkung zwischen Performance und Bild, die in den Choreographien Stuarts stattfindet, erörtert werden. Die einzelnen Ansätze werden im Folgenden ausgeführt.

Die Frage nach dem Bild umfasst ein weites Gebiet, zu dem in den letzten Jahren Forschungsschwerpunkte in unterschiedlichen natur- und geisteswis-

28 Rudi Laermans: „Cultural Unconsciousness in Meg Stuart’s Allegorical Performances“, in: *Performance Research* 2 (1997) Nr. 3, S. 99.

senschaftlichen Disziplinen entstanden sind. Die verschiedenen Ansätze²⁹ lassen sich hier nicht annähernd zusammenfassen, aber einige wenige sollen mit Blick auf die zeitgenössische Choreographie in Erwägung gezogen werden. Die Untersuchung der Choreographie unter dem Gesichtspunkt der Bildlichkeit möchte nicht die Tanzbewegung im Bild festhalten oder gar als Bildobjekt betrachten, sondern Bildprozesse in den Blick nehmen, die sich in der Bewegung und der choreographischen Struktur ereignen. Die Idee eines Bildes³⁰, das sich im Französischen und Englischen *image* vom klassischen Bildobjekt – dem *tableau* oder *picture* – abgrenzt, steht dabei im Vordergrund. Im Sinne von *image* meint Bild im Folgenden etwas Offenes, das durch eine bestimmte Konstellation in der Choreographie in Gang gesetzt wird, sich zwischen Wahrnehmung und Choreographie bewegt und sich von der Wahrnehmung wieder an die Choreographie zurückbinden lässt, ohne selbst als Materialität fassbar zu sein. Diese Wechselbeziehung zwischen Betrachter und Choreographie ist mehrfach auch als Austausch von inneren und äußeren Bildern beschrieben worden.³¹ Da er ein wechselseitiger ist, sich nicht allein in der Vorstellung des Betrachters ereignet, ziehe ich den Begriff des Bildes dem Lacanschen Imaginären vor.

Die Bildwahrnehmung beruht auf einer Unmittelbarkeit, die Maurice Blanchot³² für die Literatur als „Faszination“ beschreibt. Die Anziehungskraft des Bildes, die sich sowohl beim Schreiben als auch beim Lesen ereignet, beruht auf einer Dialektik zwischen Distanz und Berührung, die dem Bild eigen ist.³³ Sein Bildbegriff für die Literatur bezieht sich auf den performativen Akt – das Schreiben und Lesen. Auf diese Weise ist er von einem Bildobjekt unabhän-

29 Hans Belting, Gottfried Boehm, Horst Bredekamp, Olaf Breidbach, Hans Dieter Huber, W. J. Thomas Mitchell, Klaus Sachs-Hombach, Wolf Singer u. a..

30 Vgl. Inge Hinterwaldner u. Markus Buschhaus (Hg.): *The Picture's Image*, München: Fink 2006.

31 Vgl. zur Verschränkung von äußeren und inneren Bildern bei Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001, S. 19-22; Birgit Mersmann u. Martin Schulz (Hg.): *Kulturen des Bildes*, München: Fink 2006: „Kein äußeres Bild kann ohne ein Medium bestehen, von dem es gespeichert, getragen, übertragen und zur Erscheinung gebracht wird, in dem es materialisiert, objektiviert und sichtbar gemacht wird. Zugleich kann kein Bild bestehen, wenn es nicht wahrgenommen und so von einem externen Bild wieder in ein inneres transformiert wird, das wörtlich einverleibt, im Körper gespeichert, bewertet, kognitiv und emotional umgesetzt und überhaupt erst als Bild erkannt wird. Was die Medien für die äußeren Bilder sind, das sind, in einem übertragenen Sinne, die Körper für die inneren Bilder und die Bildung eines inneren Bildgedächtnisses.“ (S. 11-12)

32 Maurice Blanchot (Hg.): *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard 1968.

33 Maurice Blanchot: *Die wesentliche Einsamkeit*, übersetzt von Gerd Henninger, Berlin: Hensel 1959, S. 41; auf Französisch: „La solitude essentielle“ (1951), in: Blanchot 1968, S. 8-28.

gig, was der Idee des Bildes im Tanztheater nahesteht, das vom Ereignis der Aufführung und ihrer Betrachtung in gleichem Maß ausgeht.

Die traditionellen Prämissen von Theater, Tanz und bildender Kunst haben in den jeweiligen Wissenschaften zu einem anderen Verständnis von Bild und Bewegung geführt, weshalb hier die Rahmenbedingungen der darstellenden und bildenden Künste kurz erläutert werden. Die Differenzen zwischen Aufführung und Installation gehen grundsätzlich aus ihrer Präsentationsweise, die durch den Bühnenraum bzw. den Kunstraum definiert wird, und das dadurch implizierte Betrachterverhältnis hervor. Die Choreographie oder das Theaterstück gibt einen zeitlichen Rahmen vor, währenddessen der Zuschauer an einem ihm zugewiesenen Platz in der Tribüne dem Geschehen gegenüber sitzt. Bei einer Installation werden dem Betrachter zwar unterschiedliche Zugänge vorgegeben, er kann aber selbst entscheiden, wie lange er sich darin aufhält: Er kann hin und her gehen, nur einen Teil anschauen oder nochmals hindurchgehen.

Während die Installation steht und der Betrachter sich bewegt, ist die Choreographie von der Körperbewegung geprägt und der Zuschauer ist statisch. Beide verschränken Stasis und Bewegung in dem Sinn, als beim Bild von einer imaginativen Bewegung in der Wahrnehmung ausgegangen wird und als im Theater der Betrachter von der Aufführung bewegt wird. Grundsätzlich ist zwischen der imaginativen Bewegung, die erst in der Wahrnehmung entsteht, und der Bewegung, die durch eine Aufführung erzeugt wird, zu unterscheiden. Dies gilt in gleichem Maße auch für die imaginative Stasis, die sich bei der Wahrnehmung von Bewegung einstellen kann. Indem das Bildobjekt sich bewegt (vgl. Jean Tinguelys kinetische Plastiken oder Marcel Duchamps *Rotoreliefs*) oder indem die Bewegung einer Performance „auf der Stelle“ tritt (vgl. *Tableaux Vivants* des 18. und 19. Jahrhunderts, Vanessa Beecroft), wird Bewegung ins Bild geführt oder nimmt die Bewegung einen bildähnlichen Zustand an.

Da die Theaterwissenschaft sich lange Zeit auf die literarische Auslegung der Dramentexte konzentrierte und später von einer körperlichen Erfahrung ausgegangen ist³⁴, ist die Frage nach Bildqualitäten einer Performance noch nicht wirklich erforscht. Dem Bild wurde sowohl in der Theater- als auch in der Tanzwissenschaft die Prozesshaftigkeit abgestritten. Deshalb wurde lange Zeit die Betrachtung der „Bewegung als Bild“³⁵ in der Tanzwissenschaft abgelehnt und die Bewegungsanalyse in den Vordergrund gestellt wie etwa bei Claudia

34 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

35 Claudia Jeschke: *Tanz als Bewegungstext. Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910-1965)*, Tübingen: Niemeyer 1999, S. 1-9.

Für die Beschäftigung mit der Bildthematik im Tanztheater ist der Ansatz von Gabriele Brandstetter und neuerdings der bereits ausgeführte Ansatz von Gerald Siegmund zu erwähnen. Die bereits in den 1990er Jahren verfasste *Tanz-Lektüren* von Brandstetter⁴⁰ erweisen sich weiterhin als wertvolle Grundlage, da sie sich mit den Interferenzen von Literatur und Tanz, Schrift und Bewegung in der Avantgarde auseinandersetzen. Für ihre Untersuchung wählt Brandstetter „Bildmuster“, die zum einen auf den Körper (Pathosformeln) und zum anderen auf den Raum (Toposformeln) bezogen sind. Für die Bildmuster, die in späteren Publikationen vom weiter ausgreifenden Begriff der „Figur“⁴¹ abgelöst werden, greift sie auf die „Pathosformel“ von Aby Warburg⁴² zurück. Warburg hat mit seinem Akzent auf die Dynamik des Ausdruckspotentials entscheidende Beiträge zur Bewegung im Bild geliefert, auf die Kunstwissenschaftler wie Gottfried Boehm und Georges Didi-Huberman ebenfalls zurückgreifen.

37 Laurence Louppe: *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles: Contredanse 2000.

39 Vgl. Maren Witte: *Anders wahrnehmen, als man sieht. Zur Wahrnehmung und Wirkung von Bewegung in Robert Wilsons Inszenierungen von Gertrude Steins 'Doctor Faustus Lights the Lights' (1992), 'Four Saints in three Acts' (1996) und 'Saints and Singing' (1997)*, Berlin: Lit 2006; Christiane Berger: *Denken in Bewegung*. Bielefeld: transcript 2006.

41 Vgl. Gabriele Brandstetter u. Sibylle Peters (Hg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, München: Fink 2002. Der Begriff der „Figur“ bezieht sich nicht einfach auf eine Gestalt, sondern vielmehr auf die Rhetorik und eine allgemeine Struktur, die ihre Auflösung – ihre „De-Figuration“ –, zugleich mitdenkt. Diese Beweglichkeit des Begriffs ist insbesondere für die Analyse von Bewegung fruchtbar.

mungstheoretischer⁴³ und zum anderen auf struktureller Ebene⁴⁴, einbezogen. Unter dem Begriff „Bild-Sprung“ hat sie ihre Analysen, welche die Thematik des Medienwechsels in der Avantgarde, der Postmoderne und der Gegenwart betreffen, zusammengefasst und in der gleichnamigen Publikation⁴⁵ herausgegeben. Im Wechsel von der Bewegung zum Bild und umgekehrt sowie von Bild zu Bild gibt es, so Brandstetter, immer eine Lücke, die es zu überspringen gilt. Gerade dieses Dazwischen – zwischen Bewegung und Bild – wird für die Fragestellung nach der Bildlichkeit in der Choreographie von Interesse sein.

Auf der anderen Seite gibt es in der Kunstwissenschaft wenige Ansätze, die sich mit der Bewegung im Bild befassen. Obwohl diese Ansätze sich mit Bildobjekten auseinandersetzen, lassen sich aus ihren Überlegungen zum Verhältnis von Bild und Bewegung und zur Zeitlichkeit von Bildern gewisse Bedingungen und Möglichkeiten von Bildlichkeit ableiten.

Seit einigen Jahren beschäftigt sich Gottfried Boehm⁴⁶ mit der Zeitlichkeit im Bild, die über die Wahrnehmung ins Spiel gebracht wird. Er geht dabei von seiner für die Bewegung im Bild eingeführten „ikonischen Differenz“ aus, die aus einem sichtbaren Entgegenstehen, dem Kontrast des Bildes hervorgeht. Dabei handelt es sich um einen „Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem, was sie an Binnenereignissen einschließt“⁴⁷. Der innerbildliche Kontrast, das was sich zwischen den Dingen ereignet, ist für die Bildentstehung und -wahrnehmung entscheidend. In der Beziehung zwischen Simultaneität und Sukzessivität, zwischen begleitender und fokussierender Wahrnehmung oder auch zwischen Opazität und Transparenz wird laut Boehm Bildsinn immer wieder neu produziert: „Erst durch das Bild gewinnt das Dargestellte Sichtbarkeit, Auszeichnung, Präsenz. Es bindet

43 Gabriele Brandstetter: „Choreographie und Memoria. Konzepte des Gedächtnisses von Bewegung in der Renaissance und im 20. Jahrhundert“, in: Claudia Öhlschläger u. Birgit Wiens (Hg.): *Körper, Gedächtnis, Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*, Berlin: Erich Schmidt 1997.

44 Gabriele Brandstetter: „Still/Motion. Zur Postmoderne im Tanztheater“, in: Claudia Jeschke (Hg.), *Ästhetik der Bewegung*, Berlin 2000; Gabriele Brandstetter: „Pose, Posa, Posings. Zwischen Bild und Bewegung.“ in: Elke Bippus u. Dorothea Mink (Hg.), *Mode/Körper/Kult*, Stuttgart: Arnoldsche Verlagsanstalt/Bremen: Hochschule der Künste 2007.

45 Gabriele Brandstetter (Hg.): *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*, Berlin: Theater der Zeit 2005.

46 Vgl. den Sammelband der Aufsätze von Boehm zur Frage des Bildes, Gottfried Boehm (Hg.): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin: University Press 2007, und Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, Achatz von Müller (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München: Fink 2007.

47 Gottfried Boehm: „Die Wiederkehr der Bilder“, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München: Fink 1995, S. 11-38, S. 30.

sich dabei aber an artifizielle Bedingungen, an einen ikonischen Kontrast, von dem gesagt wurde, er sei zugleich flach und tief, opak und transparent, materiell und völlig ungreifbar.⁴⁸

Boehms Formulierung der ikonischen Differenz geht auf die von Max Imdahl vertretene „Ikonik“ zurück, die an den bildeigenen Bedingungen interessiert ist. Damit wendet sich Imdahl gegen die „Ikonologie“ und die „Ikonographie“⁴⁹, die eine Begründung für das Bild in etwas außerhalb von ihm Liegenden, wie beispielsweise einer Textgrundlage, suchen. Anhand der Giotto-Fresken in der Arenakapelle in Padua zeigt Imdahl⁵⁰, wie rein über die anschaulichen Zusammenhänge eine Sinndichte entsteht, die als ikonische Leistung zu verstehen ist.

Als eine durch das Feldliniensystem bedingte simultan überschaubare Ganzheitsstruktur gibt die Komposition den Rahmen ab, innerhalb dessen – begünstigt durch die räumlichen Differenzierungen nach Vorder- und Mittelgrund sowie durch die verschiedenen, bald divergierenden und bald konvergierenden Blickführungen der verschiedenen Handlungsfiguren – die Differenzierung nach zeitlich verschiedenen [...] Ereignisphasen erfolgen kann.⁵¹

Die Berufung auf rein anschauliche Qualitäten, wie sie hier von Imdahl und Boehm vertreten werden, ist für die Analyse der Choreographien zu eng gefasst, da dort immer auch klangliche und körperliche Elemente mitspielen. Aber in Bezug auf die Temporalität von Bildern oder die Untersuchung von Bildstrukturen, die sich einer Potentialität öffnen und verschiedene Zusammenhänge gleichzeitig ansprechen, liefern sie eine wichtige Grundlage, um über Bilder in Bewegung nachzudenken.

Georges Didi-Huberman beschäftigt sich aus einer anderen, eher psychoanalytischen Perspektive mit der Bewegung im Bild, insbesondere der emotionalen, der bewegenden Qualität. Die Dialektik des Bildes – das Changieren zwischen An- und Abwesenheit, zwischen Nähe und Distanz, Ähnlichkeit und Unähnlichkeit – ist ein wiederkehrendes Thema in den Texten Didi-Huber-

48 Ebd., S. 35.

49 Ikonographie und Ikonologie bestimmen die Bildinterpretation des Dreistufenmodells von Erwin Panofsky. Sie folgen dort auf die vorikonographische Auslegung von Bildern. Vgl. die Aufsätze von Erwin Panofsky: „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“ (1932) und „Ikonographie und Ikonologie“ (1955), beide Aufsätze sind wiederabgedruckt in: Erwin Panofsky: *Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell*, Köln: DuMont 2006.

50 Max Imdahl: „Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur“, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Max Imdahl. Gesammelte Schriften. Band 3: Reflexion – Theorie – Methode*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 424-455.

51 Ebd., S. 448.

mans.⁵² Durch die Dialektik üben die Bilder eine Anziehungskraft auf den Betrachter aus, die zugleich auch auf das Begehren des Blicks zurückgeführt wird. Dabei greift Didi-Huberman auf die Psychoanalyse von Sigmund Freud und anderen zurück. Seine Untersuchungen der Bewegung im Bild führen ihn, da ihn die Widerständigkeit im Bild interessiert⁵³, zu Randphänomenen wie zu den Photographien von Hysterikerinnen in der Salpêtrière⁵⁴ oder zu gefalteten, wallenden und herabgefallenen Stoffbahnen⁵⁵. Bei der Analyse der Choreographien Stuarts werde ich auf *Die Erfindung der Hysterie* zurückkommen, da die Choreographin eine gewisse Leidenschaft für solche Themen aufbringt (vgl. Kap. 3).

Die *Bild-Anthropologie*⁵⁶ von Hans Belting bietet eine vielfältige Verschränkung von Bild, Körper und Medium. Das Medium ist dabei das Bindeglied zwischen Körper und Bild, die wechselweise miteinander verbunden sind. Belting betont insbesondere den menschlichen Körper als Zentrum der Bildwahrnehmung und der Bildproduktion, indem er Durchgangsstation von inneren und äußeren Bildern ist. Zum einen wird der Betrachter zum Körper, während der Bildapparat zum Medium wird. Die Medien sind in diesem Sinne als Träger- und Gastmedien zu verstehen, um Bilder sichtbar zu machen, die ihrerseits zugleich auf einen abwesenden Körper verweisen. Zum anderen bezeichnet Belting, den Körper als „Ort der Bilder“, die in Form von Masken oder Körperbemalung hervortreten.⁵⁷ In keiner Weise erwähnt Belting den Körper von Schauspielern oder Tänzern, der ja auch als Trägermedium von Bildern aufgefasst werden könnte. Ich möchte den Körper der Performer ebenso wie den der Betrachter als Durchgang von inneren und äußeren Bildern verstehen, was in einer Szene von *Visitors Only* aussagekräftig wird (vgl. Kap. 4, Bewegung auf der Stelle).

52 Vgl. Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an: Zur Metapsychologie des Bildes*, München: Fink 1999 und *Ähnlichkeit und Berührung*, Köln: DuMont 1999.

53 Vgl. Michael Wetzl: „Der Widerstand des Bildes gegen das Visuelle. Serge Daney und Georges Didi-Huberman als Verfechter einer Inframedialität“, in: Stefan Majetschak (Hg.), *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*, München: Fink 2005.

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

55 Georges Didi-Huberman: *Ninfa moderna. Über den Fall des Faltenwurfs*, Berlin/Zürich: Diaphanes 2006.

56 Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2000. *Bild. Körper. Medium. Eine anthropologische Perspektive* steht für das Graduiertenkolleg, das Belting 2001 an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe gegründet hat. Von 2002 bis 2006 nahm ich am Kolleg teil.

57 Ebd., S. 20-37.

Mit dem bewegten und dem bewegenden Bild⁵⁸ hat sich Gilles Deleuze in unterschiedlicher Hinsicht beschäftigt: in *Logik der Sensation*⁵⁹ mit bildinhärenten Bewegungen und in den beiden *Kino-Büchern*⁶⁰ mit dem bewegten Bild des Kinos. Da Deleuze bei seinen Beobachtungen vom Ereignis im Bild ausgeht, sind seine Schriften, abgesehen von der medialen Differenz des Untersuchungsgegenstands, für meine Fragestellung bedeutsam. Im Folgenden werden einige Begriffe von Deleuze skizziert, die als Folie für die Untersuchung der bewegten Bildlichkeit in der Choreographie dienen werden.

Der Begriff der „Sensation“, den Deleuze in Anlehnung an Paul Cézanne für die Malerei von Francis Bacon anführt, beruht auf der unmittelbaren Wirkung eines Kräftefeldes. Dieses geht, wie die von Gottfried Boehm angeführte ikonische Differenz, aus einem innerbildlichen Kontrast hervor. Die Sensation wirke, so Deleuze, unmittelbar auf das Nervensystem ein, ohne den Umweg über die Geschichte zu gehen. Sie unterliege deshalb einer anderen Logik als der uns bekannten von Ursache und Wirkung. Laut Deleuze sei die Sensation das, was von der Bewegung im Bild übrig bleibt.⁶¹ Wenn die Bewegung im Bild über die Sensation erfahrbar wird, ist sie dann auch umgekehrt beim Übergang von der Bewegung zum Bild in der Choreographie beteiligt? Inwiefern sich die Begrifflichkeit, die anhand der imaginativen Bewegung innerhalb von Bildobjekten entwickelt wird, auf bestimmte Bewegungsstrukturen, wie sie in den Choreographien Stuarts anzutreffen sind, übertragen lassen, wird im Laufe der Untersuchung immer wieder Thema sein.

Die Verschränkung des Bildes mit der Zeit als Dauer ist in den *Kino-Büchern* von Deleuze zentral. Er bezieht sich dabei auf das Zeitverständnis von Henri Bergson⁶², das in Form von Kommentaren in die einzelnen Kapitel der beiden *Kino-Bücher* einfließt. Nicht mehr die Fortbewegung von einem Ort zum anderen beschreibt die Zeit, vielmehr ist die Zeit als Dauer erfahrbar. Mit dieser Beobachtung läutet Deleuze die Wende vom „Bewegungs-Bild“ zum „Zeit-Bild“ ein, mit der er den Umbruch der Erzählstruktur des Films in der Nachkriegszeit, in den 1950er und 60er Jahren, verdeutlicht. Im „Zeit-

58 Vgl. Mirjam Schaub: *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, München: Fink 2003, S. 11, S. 13; 18. Die „Virtualität, die Gesamtheit der Kräfte“ bestimmt, laut Schaub, Deleuzes Interesse an Bildern. Dabei kommt es weniger darauf an, in welchem Medium diese Bilder hervortreten. Da der Begriff der „Virtualität“ vom Film (was in Schaub's Analyse zu den „Kino-Büchern“ auch Sinn macht) und den Internet-Bildern geprägt ist, möchte ich vom „bewegten Bild“ im Allgemeinen oder auch vom Austausch von inneren und äußeren Bildern ausgehen.

59 Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensation*, München: Fink 1995.

60 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1 und Das Zeit-Bild. Kino 2*, 2 Bd., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.

61 Deleuze 1995, S. 30/31.

62 Vgl. Gilles Deleuze: *Henri Bergson zur Einführung*, Hamburg: Junius 2001³.

Bild“ bzw. im modernen Film werde, so Deleuze, die lineare Erzählung aufgekündigt. Gerade die anhaltende Wiederholung der Bewegung und die Gleichzeitigkeit sind Strategien von Meg Stuart, um mit dem linearen Verlauf zu brechen.

Laut Gertrud Koch⁶³ müsste die Frage nach dem Bild für die Choreographie anders gestellt werden als für den Film, da im Tanztheater nicht zwischen Einzelbildern und bewegtem Bild zu unterscheiden ist und da die Körper der Tänzer immer realiter auf der Bühne präsent sind. Dem ist insofern zu widersprechen, als Deleuze selbst – nicht ohne Absicht – bei der Unterscheidung zwischen aktuellem und virtuellem Bild, zwischen Einzelbild und bewegtem Bild eine scharfe Trennung zwischen dem Bildmedium und dem wahrgenommenen Bild vermeidet.⁶⁴ Zudem spricht zwar Deleuze dem Theater aufgrund der körperlichen Präsenz des Schauspielers eine mögliche Bildproduktion ab,⁶⁵ doch bringen seit den 1990er Jahren immer mehr Theaterregisseure – vermutlich beeinflusst durch den Film – die Schauspieler in multiplen Identitäten auf die Bühne.

63 Mündliches Statement Kochs beim Workshop zu Deleuzes „Kristallbild“, organisiert vom Modul 3 *Zeit im Bild* des NFS Bildkritik am 13. Mai 2006 in Basel.

64 Vgl. Schaub 2003, S. 11-12 und 17-20.

65 Vgl. Deleuze: 1997/2, S. 300-302.

