

Einleitung:

Wahrnehmung – Körper – Bewegung

Der Körper schwebt, fließt ohne Widerstände, sich fortwährend verformend durch den Raum, löst sich zuweilen in der Dunkelheit auf. Er nimmt den ihn umgebenden Raum in sich auf, die Haut scheint als Grenze durchlässig geworden. Manchmal vermittelt er nur eine Ahnung von Bewegung, so langsam, so reduziert ist sie. Ich werde ins Geschehen hineingesogen – und sehe nichts. Meine Wahrnehmung wird unsicher, das komplexe Formenspiel verschmilzt zu einem unablässigen Bewegungsfluss. Ich fühle mich der Realzeit enthoben, frei schwebend, ohne jedes Empfinden für und ohne jeden Gedanken an Zeit. Das Geschehen scheint ein einziger ausgedehnter Augenblick. Ich vermag den Moment nicht festzuhalten, das Geschehen entzieht sich, ist im nächsten Augenblick vergessen. Gebannt starre ich auf den sich bewegenden Körper, ohne zu erfassen. Plötzliche Lichtwechsel und eine ohrenbetäubende Lautstärke bewahren den Tanz vor seiner Auflösung. Ich schrecke hoch.¹

1 Absätze, die wie dieser mein Erleben einer Aufführung schildern, sind in der gesamten Untersuchung kursiv abgesetzt, um die in einem anderen Stil geschriebenen Erinnerungen an Aufführungseindrücke auf den ersten Blick als solche kenntlich zu machen.

Diese Eindrücke der Solo/Duett-Performance² *Absolute Zero* (27.8.1999, Hebbel-Theater, Berlin) des japanischen Tänzers und Choreographen Saburo Teshigawara eröffnen den Horizont dieser Untersuchung, die sich mit der Wahrnehmung tänzerischer Körperbewegung befasst. Anlass der vorliegenden Reflexionen war meine Verwunderung darüber, dass sich im Anschluss an die Aufführung bei meinem Versuch, das Geschehen vor meinem ‚inneren Auge‘ Revue passieren zu lassen, keine Erinnerungsbilder³ einstellten, obgleich die Performance eine äußerst nachhaltige Wirkung auf mich ausübte. Meine Erinnerung war wenig anschaulich und lebendig, ich konnte das Wahrgenommene nicht im Nachhinein noch einmal in meiner Vorstellung nachbilden und es so aufleben lassen. Zwar waren die Bewegungsqualitäten, also die Art und Weise, wie die Bewegungen ausgeführt wurden, sehr eindrücklich, doch entzogen sich die Formen, die die Tänzerkörper im Raum bildeten, meinen Erinnerungsversuchen. So erinnerte ich mich an selten gesehene Geschwindigkeiten, ohne jedoch zu wissen, welche Bewegungen der Tänzer so schnell ausgeführt hatte. Auch seine Geschmeidigkeit ist mir gut im Gedächtnis geblieben, nicht jedoch die jeweiligen Raumpositionen. Es blieben also durchaus Eindrücke dessen, was ich zuvor gesehen hatte, doch ließen sie sich nicht visualisieren.

Die Ursache meiner Erinnerungsschwierigkeiten war, dass ich keine Körperpositionen im Raum hatte fixieren konnte, denen ich *ad hoc* eine Bedeutung hätte beilegen können. So stellte sich die Frage, welche Rolle Statik und Semantik für die Rezeption von Tanzbewegungen spielen beziehungsweise welche Eigenschaften der Choreographie und welche Eigenschaften der Wahrnehmung im Zusammenspiel dafür verantwortlich sind, dass trotz nachhaltiger Wirkung keine anschauliche Erinnerung möglich ist. Mit dieser Fragestellung als Fokus der Betrachtung fanden sich ähnliche Phänomene insbesondere bei weiteren Performances von Teshigawara sowie bei Aufführungen des Choreographen William Forsythe wieder, die daher exemplarisch den Analysen zu Grunde gelegt werden. Ihre Aufführungen irritierten und faszinierten mich zugleich: Sie irritierten, weil das Geschehen sich der Einordnung in gewohnte Kategorien verweigerte – und gerade weil sie dies nicht erlaubten, faszinierte mich die Art und Weise, wie sich die Tän-

-
- 2 Die Inszenierung besteht aus drei durch Pausen getrennten Teilen, von denen der erste und letzte ein Solo und der mittlere ein Duett ist.
 - 3 Der Begriff des Erinnerungsbildes ist hier im weiteren Sinne als figurative Ordnung zu verstehen und schließt über den optischen Eindruck hinaus auch die Wahrnehmungen anderer Sinnesorgane ein.

zerkörper bewegten, umso mehr. Die außergewöhnlichen und oft extremen Bewegungsqualitäten forderten die Grenzen meiner Wahrnehmung heraus und beanspruchten so meine gesamte Aufmerksamkeit. Auf diese Weise war mein Erleben vollständig auf den Augenblick fokussiert. Diese Grenzerfahrung, die als ästhetische Erfahrung zu verstehen ist, erlaubt wahrzunehmen, was und wie zuvor nicht wahrgenommen wurde. Die Herausforderung der Choreographien lag daher nicht darin, Bedeutungen zu verstehen und sie zu interpretieren, sondern auf einer grundlegenden Ebene darin, überhaupt wahrnehmend einen Zugang zu ihnen zu erschließen.⁴ Indem die dynamischen Qualitäten der Bewegung affektiv berühren, bringen sie auch den Körper des Zuschauers ins Spiel; zugleich berührten sie sein Verständnis von Körper und Bewegung: Indem nämlich das Tanzgeschehen den Zuschauer zwingt, mit seinen Wahrnehmungsgewohnheiten und Erwartungen zu brechen, schafft es Raum für ein verändertes Körper- und Bewegungskonzept⁵. Welchen Einfluss hat, so wird die Untersuchung fragen, die Art und Weise der Wahrnehmung darauf, wie tänzerische Körperbewegung rezipiert wird? Welche Rolle spielt das Körper- und Bewegungsverständnis des Zuschauers für seine eigene Wahrnehmung? Beeinflusst umgekehrt das Körper- und Bewegungsverständnis, das die Choreographien prägt, die Wahrnehmung des Zuschauers sowie sein Körper- und Bewegungsverständnis? Indem die Untersuchung die Wahrnehmung der tänzerischen Körperbewegung aus der Zuschauerperspektive thematisiert, geraten durch diese Wechselwirkungen auch die Entstehungsbedingungen der Bewegungen, das heißt die Produktionsperspektive, in den Blick.

-
- 4 Sowohl Wahrnehmung als auch Interpretation sind aktive Leistungen desjenigen, der wahrnimmt oder interpretiert, und bringen den Wahrnehmungs- beziehungsweise Interpretationsgegenstand allererst hervor. Sie unterscheiden sich dadurch, dass bei der Wahrnehmung der Deutungsprozess vorbewusst abläuft und daher der Reflexion unzugänglich bleibt, während er bei der Interpretation reflektierend nachvollzogen werden kann. Vgl. zum Wahrnehmungsprozess im ersten Kapitel S. 29ff.
- 5 Die Selbstverständlichkeit, mit der im konstruktivistisch beeinflussten Diskurs die Begriffe Körper- und Bewegungsverständnis oder Körper- und Bewegungskonzept verwendet werden, beruht auf der grundlegenden – und von mir geteilten – Annahme, dass beides keine oder zumindest nicht nur natürliche, naturgegebene Phänomene sind: „First, the body and movement, the medium of dance, are not purely natural phenomena but are constructed, in concept and practice.“ (Novack 1990: 13) Vgl. zum Körperkonzept im dritten Kapitel S. 86ff.

Die Analysen werden zeigen, dass die eindeutige Zuordnung von Wahrnehmung und Zuschauer auf der einen sowie von Körper, Bewegung und Tänzer auf der anderen Seite der Komplexität der Wahrnehmung von Körperbewegungen bei weitem nicht angemessen ist. So werden die Beziehungen zwischen den Kategorien Wahrnehmung, Körper und Bewegung untersucht und gefragt, wie sich mit ihrer Hilfe das Verhältnis von Zuschauer und Tänzer bestimmen lässt. Das Ziel der Untersuchung ist es, eine Konzeption der Wahrnehmung tänzerischer Körperbewegung zu entwickeln, die die Kategorien Wahrnehmung, Körper und Bewegung ausdifferenziert und ihre Verbindungslinien nachzeichnet.

* * *

Als Material liegen der Untersuchung Beschreibungen meiner – naturgemäß – individuellen und persönlichen Wahrnehmungen der ausgewählten Aufführungen zu Grunde. Denn die subjektiv „heiklen‘ Momente“ der Choreographien, „die verstören und irritieren oder sich einer begreifenden Interpretation verweigern“ (Fischer-Lichte/Roselt 2001: 252), motivierten die vorliegenden Reflexionen. Die Subjektivität meiner Wahrnehmung ist dabei nicht als methodisches Manko, sondern mit Erika Fischer-Lichte als „*conditio sine qua non*“ (Fischer-Lichte 2001a: 234) der Analyse zu betrachten. Wahrnehmung ist notwendig perspektivisch und als solche ermöglicht und begrenzt sie zugleich:

„Ein jeder Gesichtspunkt schränkt die Sicht ein. Wenn aber ein Gesichtspunkt transzendente Bedingung der Möglichkeit der Sicht ist, dann ist die Beschränkung, die Einschränkung der Sicht selber transzendente Bedingung ihrer Möglichkeit. Dann aber bedeutet die Einschränkung aller Sicht durch ihre notwendige Bindung an einen Gesichtspunkt, dass nicht etwa in Abwesenheit einer solchen Schranke – an sich und *idealiter* – eine schrankenlose Sicht vorzustellen wäre, sondern dass ohne dergleichen Einschränkung im Gegenteil die Sicht erblindete und alles Sehen aufhören würde. Der Gesichtspunkt setzt in eins und zumal der Sicht die transzendente Bedingung ihrer Möglichkeit und ihre Schranke. Nicht ermöglicht er einerseits die Sicht, schränkt sie andererseits aber auch wieder ein. Ermöglichung und Beschränkung gehen in der transzendentalen Bedingung in ein und derselben Hinsicht zusammen.“ (Boehm 1966: VI)

Ziel der Untersuchung ist daher nicht, die ‚Angemessenheit‘ oder ‚Richtigkeit‘ meiner Wahrnehmungen zu hinterfragen – denn dafür

gäbe es schlicht keine über subjektive Momente hinausgehenden Kriterien. Zweifelsohne haben andere Zuschauer, die die untersuchten Aufführungen besucht haben, anderes wahrgenommen als ich; denn jede Wahrnehmung ist eine von vielen möglichen Wahrnehmungen, sie ist kontingent. Diese Tatsache differierender Wahrnehmungen ist nicht zu hintergehen: Auch durch Abstraktion von der individuellen Wahrnehmung lässt sich kein objektiver Gegenstand, kein „Gegenstand an sich“, konstruieren. Damit scheidet auch die Methode der quantitativen Forschung aus, die mit Hilfe einer repräsentativen Umfrage unter Zuschauern durch statistisches Mitteln versucht, eine überindividuell gültige Wahrnehmung der Aufführungen und damit einen für die Gesamtheit der Zuschauer repräsentativen, objektiven Gegenstand zu konstruieren.⁶ Unabhängig davon ist der Anspruch der Repräsentativität gerade für die Kunstwahrnehmung grundsätzlich in Frage zu stellen: Moderne Kunst ermöglicht dem Rezipienten nicht nur seine je individuelle, höchst subjektive Wahrnehmung, sondern sie fordert sie geradezu.

Die Untersuchung wählt also einen radikal subjektiven Ausgangspunkt, das heißt sie geht davon aus, dass eine Aussage über einen Gegenstand nur möglich ist, wenn und indem er wahrgenommen wird. Anders formuliert ist eine Aussage über einen Gegenstand vor beziehungsweise unabhängig von seiner Wahrnehmung nicht möglich.⁷ In diesem Sinne wird Wahrnehmung hier phänomenologisch als Wechselwirkung zwischen Wahrnehmendem und Wahrzunehmendem verstanden, durch die sich der Wahrnehmungsgegenstand erst konstituiert.⁸ Auf die Aufführung übertragen heißt das, dass sie als Zusammenspiel von Zuschauern und Akteuren zu verstehen und nicht unabhängig vom Publikum vorzustellen ist: Ihr Sinnpotential verwirklicht sich erst in der Rezeption durch den Zuschauer. Willmar Sauter beschreibt die Aufführung entsprechend als „communicative field between pre-

6 Ebenso wenig ist ein quantitativer Ansatz aufgrund seiner standardisierten Methoden der Datenerhebung geeignet, um subjektive Wahrnehmungen und Wirklichkeitskonstruktionen zu rekonstruieren. Vgl. hierzu z.B. Flick 1995.

7 Hier unterscheidet sich unser Alltagsverständnis: Wir gehen als ‚naive Realisten‘ im alltäglichen Leben davon aus – und um handlungsfähig zu sein, müssen wir dies tun –, dass uns unsere Sinne die Welt so zeigen, wie sie für jeden in gleicher Weise existiert; wir nehmen unsere Wahrnehmung für wahr.

8 Vgl. grundlegend Merleau-Ponty (1966) und im Anschluss an ihn Waldenfels (1999, 2000).

sentation and perception“ (Sauter 2000: 6)⁹, das auf drei Ebenen („symbolic“, „artistic“ und „sensory“; vgl. ebd.: 6ff.) stattfindet: „the creation of meaning, the enjoyment of artistry and skills, and the personal evaluation of the performer“ (ebd.: 4). Das bedeutet entsprechend, dass es unmöglich ist, das ‚Bühnengeschehen an sich‘, also unabhängig von der Wahrnehmung durch den Zuschauer, zu beschreiben. Daher befasst sich diese Untersuchung nicht mit objektiv gegebenen Körpern in einem physikalisch abstrahierten Raum, sondern setzt bei der Wahrnehmung der bewegten Körper an.

Auf der Seite des Wahrnehmenden spielen beim Wahrnehmungsprozess sowohl individuelle (biographisch-kulturelle) als auch überindividuelle Voraussetzungen eine Rolle, die er mit anderen Menschen aufgrund der gemeinsamen Prinzipien menschlicher Wahrnehmung und Erinnerung¹⁰ teilt: *Was* man wahrnimmt, ist individuell, doch *wie* man wahrnimmt, ist intersubjektiv gültig. Indem sich die Untersuchung auf diese allgemein gültigen Prinzipien konzentriert, kann meine Wahrnehmung als Beispiel dienen, um grundlegende und intersubjektiv gültige Probleme der Wahrnehmung tänzerischer Körperbewegung und ihrer wissenschaftlichen Analyse zu verdeutlichen. Der gewählte subjektive Ausgangspunkt vermag also zugleich eine generelle Problematik aufzudecken, die über diese speziellen Aufführungen und meine individuelle Wahrnehmung hinausweist: Wie nimmt der Zuschauer tänzerische Körperbewegung wahr, wenn er keine distinkten Raumformen zu erkennen vermag, die er *ad hoc* mit Bedeutung belegen könnte? Bei der Beantwortung dieser Frage werden Wahrnehmungsweisen und Formen des Sinns erkennbar, die jenseits der „Semantisierung“¹¹ der spezifischen Logik tänzerischer Körperbewegung Rechnung tragen.

9 Vgl. dazu auch Martin/Sauter 1995.

10 Vgl. hierzu z.B. Emrich 1990a, 1990b, 1999a, 1999b; Goldstein 1997; Kebeck 1994; Klatzky 1989.

11 Diesen Ausdruck verwendete Rudolf zur Lippe in seinem Vortrag auf dem „Denkfestival. Eine internationale Reflexion des Tanzes“ am 24.03.2006 in Freiburg: Die Semantisierung zielt auf die Transportfunktion körpersprachlicher Zeichen, wohingegen er seinen Fokus auf das Erleben vor der Bedeutungszuweisung richtet, in der die Bedeutung in der Leiblichkeit aufgehoben sei.

Die Vorgehensweise dieser Untersuchung ist frei nach Heinrich von Kleist¹² als ‚allmähliche Verfertigung der Methode beim Untersuchen‘ zu verstehen. Denn die Problematik der Beschäftigung mit der Wahrnehmung tänzerischer Körperbewegung liegt auch und gerade darin, dass es bislang keine ausgearbeitete Methode gibt, mit der das Phänomen so zu fassen wäre, dass nicht verloren ginge, was hier im Mittelpunkt stehen soll: der explizit dynamische Charakter der Körperbewegung, ihre Bewegtheit. Generell kann man in der Tanzwissenschaft, einer Disziplin, die sich im deutschsprachigen Raum gerade erst zu institutionalisieren beginnt¹³ – anders als in den *dance studies* im anglo-amerikanischen Raum – noch nicht von einer ausgearbeiteten Methodik oder ausformulierten Methoden sprechen.¹⁴ Hier könnte die Tanzforschung, verstanden als Spezialistin für Körper in Bewegung, eine Vorreiterrolle einnehmen, wenn es ihr gelänge, das Phänomen der Bewegtheit am Beispiel der tänzerischen Körperbewegung angemessen zu beschreiben. Dazu möchte diese Untersuchung einen Beitrag leisten.

Wenngleich also eine geeignete ausgearbeitete Methode fehlt, gibt es doch einige methodische und theoretische Anknüpfungspunkte für diese Untersuchung. Nachdem die Geistes- und Kulturwissenschaften den Körper Anfang der 1980er-Jahre mit dem programmatischen Titel *Die Wiederkehr des Körpers* (Kamper/Wulf 1982) als Forschungsgegenstand entdeckten¹⁵, kristallisiert sich innerhalb dieser Forschungsrichtung in den letzten Jahren eine neue Schwerpunktsetzung heraus: Der handelnde Körper, der Körper in Bewegung gerät verstärkt in den

12 Heinrich von Kleist (1805): Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden.

13 Zur beginnenden Institutionalisierung der Tanzwissenschaft sei verwiesen auf die Professur für Theaterwissenschaft mit dem Schwerpunkt Tanzwissenschaft von Gabriele Brandstetter am Institut für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin, die Professur für Soziologie der Bewegung von Gabriele Klein am Fachbereich Bewegungswissenschaft, Arbeitsbereich Soziologie und Psychologie von Bewegung, Sport und Tanz an der Universität Hamburg, die Professur für Tanzwissenschaft von Claudia Jeschke am Fachbereich Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft an der Universität Salzburg sowie die Professur von Inge Baxmann am theaterwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig mit dem Schwerpunkt Tanzwissenschaft und Tanzgeschichte.

14 Vgl. dazu den Band 4 der Reihe *TanzScripte* Brandstetter/Klein 2006.

15 Vgl. in den letzten Jahren u.a. Funk/Brück 1999; Fischer-Lichte/Fleig 2000; Benthin/Wulf 2001; Fischer-Lichte/Horn/Warstat 2001; Barkhaus/Fleig 2002a.

Blick.¹⁶ Mit dieser Betonung von Prozess- und Ereignishaftigkeit verschiebt sich die Perspektive von einer Logik der Repräsentation, in der der Körper als Zeichen, als Körperbild oder –text, auf etwas jenseits seiner selbst verweist, zu einer Logik der Präsentation, die sich für den körperlichen Vollzug der Bewegung, für Aktion oder Handlung¹⁷, und ihre je spezifische Qualität interessiert. Auf den *linguistic turn* (vgl. Rorty 1967) beziehungsweise den *iconic* oder *pictorial turn* (vgl. z.B. Mitchell 1997) folgt also gegenwärtig der *performative turn*¹⁸: Nicht mehr Text oder Bild gelten als das vorherrschende Kommunikationsmedium der Gegenwart, vielmehr rückt die Handlung in den Mittelpunkt des Interesses. Entsprechend stellen einige aktuelle kulturwissenschaftliche Forschungsprojekte, die sich ebenfalls mit Körper und/oder Bewegung auseinandersetzen, die Prozesshaftigkeit, die Ereignishaftigkeit, die Performativität in den Vordergrund.¹⁹ Die für diese Untersuchung wichtigsten sollen im Folgenden kurz charakterisiert werden:

Die Betonung der dynamischen Bewegungsqualitäten teile ich mit der Tanz- und Theaterwissenschaftlerin Claudia Jeschke, die den Blick in ihrer mit Cary Rick entwickelten Bewegungsnotation *Inventarisierung*

16 Vgl. u.a. Jeschke/Bayerdörfer 2000; Schürmann 2001; Fikus/Schürmann 2004; Klein 2004c.

17 Der Handlungsbegriff ist häufig zweckrational geprägt und entstammt einer Tradition, die die Rationalität des Menschen hervorhebt: Eine „Handlung ist die nach Situationsorientierung aus mehreren Möglichkeiten absichtsvoll gewählte, nicht kausal bestimmte Überführung einer Situation in eine andere im Sinne einer Entwicklung“ (Hübler 1973: 10). Sie setzt eine rational getroffene Entscheidung willentlich um. Da die vorliegende Untersuchung diese einseitige Betonung aufheben will, scheint der Aktions-Begriff angemessener, der diese Implikationen nicht mit sich bringt und offen lässt, ob die Aktion einer rationalen oder einer „praktischen Logik“ (Bourdieu 1987: 147ff.) folgt.

18 Vgl. dazu z.B. Köpping/Rao 2000; Martschukat/Patzold 2003; Fischer-Lichte 2004.

19 Neben den im Folgenden erwähnten Forschungsprojekten liegen eine Vielzahl von Aufsätzen vor, die sich mit für die vorliegende Untersuchung relevanten Fragen auseinander setzen. Diese Einzelveröffentlichungen zu Teilbereichen der Thematik werden im Hauptteil dieser Untersuchung an Ort und Stelle direkt in die Ausführungen eingebunden. Daher mögen an dieser Stelle als Überblick genügen: zur Wahrnehmung von Tanz Hagendoorn 2002; Siegmund 2003; zur Erinnerung von Tanz Brandstetter 1997a, 2000b; zur ästhetischen Erfahrung von Tanz Huschka 2004; zur Phänomenologie des Tanzes Köhne-Kirsch 1989; zur tanzspezifischen ‚Logik‘ Schoenfeldt 1997; zur Bewegung als Strukturform Witte 2006.

von Bewegung (vgl. Jeschke 1999, 2000) ebenfalls auf die „dynamischen Anteile im Bewegungsablauf“ (Jeschke 2000: 52) lenkt. Diese Fokussierung ihrer phänomenologischen Analyse wendet sich gegen das „in der Wahrnehmung von Tanz bislang zentrale[...] Bildhafte[...], Abbildhafte[...], Zeichenhafte[...]“ (Jeschke 1999: 1) und versucht, die hinter der „Erscheinungsform der Körperbewegung“ als „statischer Komponente der Bewegung“ (ebd.: 6) liegenden „Bewegungsprinzipien“ (Jeschke 1990: 160) aufzudecken, um die „ereignishaft, dynamische Eigengesetzlichkeit von Bewegung: den motorischen Prozess“ (Jeschke 1999: 6) hervorzuheben. Kritisch sehe ich allerdings ihren Anspruch, eine neutrale Tanzschrift zu entwerfen, um zeit- und kulturunabhängig Tanz und Bewegung zu beschreiben (vgl. ebd.: 41). Meines Erachtens sind auch „motorische Identitäten“ nicht objektiv zu beobachten und infolgedessen auch nicht neutral zu beschreiben. Ich hingegen möchte explizit ein in der Gegenwart und unserer Kultur verortetes Bewegungs- und Körperkonzept entwickeln. Zudem unterscheidet sich meine Perspektive von der Jeschkes, insofern sie die Körperbewegung vom Ausführenden her analysiert. In dieser Untersuchung hingegen soll es nicht um eine „Inventarisierung“ der Bewegung gehen, sondern um die Frage, wie Bewegung vom Zuschauer wahrgenommen wird und auf ihn wirkt.

Auch die Sport- und Tanzsoziologin Gabriele Klein stellt die Kategorie der Bewegung in ihrer Prozesshaftigkeit in den Mittelpunkt ihres Projekts einer „Soziologie der Bewegung“, der es „[u]m die Herstellung von Praxis in der und durch die Bewegung [geht]. Damit rückt der Körper als Agens der Herstellung von Wirklichkeit in den Mittelpunkt.“ (Klein 2004a: 138) Sie bescheinigt dem Körper „eine eigenständige und mitunter der Ratio widerstrebende Praxis“ und bezweifelt, dass Bewegungen immer willensgesteuert, das heißt „gedanklich vorbereitet [...] und von einem intentionalen Bewusstsein geleitet“ (ebd.) sind. Während diese Auffassung von Körper und Bewegung mit der dieser Untersuchung konform geht, nimmt Klein im Unterschied zu diesem Projekt eine explizit soziologische Perspektive ein. Ihre „Soziologie der Bewegung“ versteht sich als „Theorie körperlichen Handelns in sozialen Beziehungen, als eine Theorie, die sich auf die Herstellung von sozialer Praxis in und über Bewegung konzentriert“ (Klein 2004b: 16). Damit rückt sie – anders als die meisten soziologischen Handlungstheorien – „die Performativität der Handlung, die Praxis des Handelns“ anstelle der „Handlungsmotive, -intentionen oder d[er] Funktionen des Handelns“ (Klein 2004a: 133) in den Mittelpunkt. Entsprechend

ihrer soziologischen Perspektive beschäftigt sie sich mit Gesellschaftstänzen im weiteren Sinne, die auch Phänomene wie HipHop und Techno einschließen. So stimme ich zwar mit ihrem grundlegenden Verständnis von Körper und Bewegung überein, doch ist die Perspektive dieser Untersuchung keine soziologische und fokussiert mit dem Bühnentanz einen anderen Gegenstandsbereich.

Eine dieser Untersuchung ähnliche, nämlich ästhetische Perspektive hingegen nimmt die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte mit ihrem Projekt einer „Ästhetik des Performativen“²⁰ ein. Der *performative turn*, den Fischer-Lichte in den 1990er-Jahren ansiedelt, gründe sich auf Entwicklungen in Europa seit Beginn des 20. Jahrhunderts, die zur Aufwertung und Zunahme von *cultural performances* geführt haben (vgl. Fischer-Lichte 2001a: 16). Damit verlagere sich das Forschungsinteresse „nun stärker auf die Tätigkeiten des Herstellens, Produzierens, Machens und auf die Handlungen, Austauschprozesse, Veränderungen und Dynamiken, durch die sich bestehende Strukturen auflösen und neue herausbilden. Zugleich rückten Materialität, Medialität und interaktive Prozeßhaftigkeit kultureller Prozesse in das Blickfeld.“ (ebd.: 9) Gegenüber den bisher ausgearbeiteten Theorien zur Aufführungsanalyse²¹, die sich im Anschluss an die hermeneutische Methode in erster Linie mit den Bedingungen der Möglichkeit des Verstehens beschäftigen und damit die (rationale) Bedeutungskonstitution in den Mittelpunkt stellen, wertet die Ästhetik des Performativen den Prozess der ästhetischen Erfahrung und damit das Erleben des Zuschauers methodisch auf. Entsprechend beschäftigt sie sich explizit mit dem Verhältnis von Zuschauer und Akteuren beziehungsweise Bühnengeschehen. An diesen Punkt schließt die vorliegende Untersuchung an und rückt dieses Verhältnis aus der Perspektive des Zuschauers in den Mittelpunkt. Wie auch in der Beschäftigung mit der tänzerischen Körperbewegung stellt sich in der Analyse des Performativen seine Widerständigkeit gegenüber einem herkömmlichen Wissenschaftsverständnis als problematisch dar: „Denn das Performative entzog sich immer wieder wissenschaftlichen Ansprüchen auf systematische Analyse, Überprüfbarkeit, Wiederholbarkeit und Konstanz. In seiner Flüchtigkeit warf und wirft es ernste methodische Probleme auf.“ (Fischer-Lichte

20 Vgl. das Projekt „Ästhetik des Performativen“ von Fischer-Lichte im Sonderforschungsbereich „Kulturen des Performativen“ an der FU Berlin (<http://www.sfb-performativ.de/seiten/b1.html>) sowie Fischer-Lichte/Kolesch 1998; Fischer-Lichte/Wulf 2001; Fischer-Lichte 2004.

21 Vgl. Fischer-Lichte 1995; Hiß 1993; Kleindiek 1973; Wille 1991.

2001a: 10) Angesichts dieser Überlegungen erscheint Tanz „als das Feld par excellence, an dem sich die Wirksamkeit der performativen Funktionen des Theaters und ihre Wirkung auf das Verhältnis von Produzent und Rezipient darstellen lassen“ (Klein 2001: 10).²²

Die methodische Reflexion über die Möglichkeiten, solch flüchtige Ereignisse zu beschreiben und zu erinnern, schließt an die Forschungsarbeiten der Literatur-, Theater- und Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter an. Bei ihr verweist die Frage nach der Wahrnehmung und Erinnerung von Körperbewegung auf ihre (Un-)Darstellbarkeit (vgl. Brandstetter/Völckers 2000). So verschiebt Brandstetter die Perspektive immer wieder zurück zum Wahrnehmenden/Beschreibenden selbst, der durch seine Tätigkeit die Körperbewegung in ihrer je bestimmten, historisch und kulturell bedingten Form erst herstelle. Entsprechend rückt die Reflexion über das Sprechen und Schreiben über Körper und Bewegung in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen.²³ Anders jedoch als ihr hermeneutischer Blick, der sich in erster Linie auf Texte über Bewegung richtet, befasst sich diese Untersuchung phänomenologisch mit der Wahrnehmung von Bewegung.

Meine Wahrnehmung der Aufführungen von Forsythe und Teshigawara ist durch allgemeine, wiederkehrende und damit für den Stil der beiden Choreographen charakteristische Merkmale geprägt, die sich mit den Begriffen Komplexität, Bewegungsfluss und Geschwindigkeit charakterisieren lassen. Diese charakteristischen Merkmale werden den Fokus in der Analyse der Bewegungstechniken leiten, die mit Unterstützung von Videoaufzeichnungen der besuchten sowie einiger anderer Inszenierungen, die ich in der Zeit nicht besuchen konnte²⁴, sowie veröffentlichten Arbeitsberichten der Choreographen beziehungsweise

22 Vgl. zur Rezeption des Performativen in der Tanzforschung auch Klinge/Lecker 2003 sowie Janine Schulze, die ihrer Dissertation *Dancing Bodies Dancing Gender* (1999) die performative Körper-Theorie von Judith Butler zu Grunde legt.

23 Vgl. dazu auch Wortelkamp 2002, 2006.

24 Von annähernd allen Forsythe-Inszenierungen, die ich besuchte habe, konnte ich anschließend im Videoarchiv des Ballett Frankfurt Aufzeichnungen ansehen. Vgl. die Videoaufzeichnungen im Verzeichnis der Choreographien S. 158ff. Bei Teshigawara stellte sich die Lage schwieriger dar: Zugänglich ist ein Video von *Here to Here*, zudem Aufzeichnungen von Soloparts aus den Gruppenstücken *Noiject* (1992) und *I was Real - Documents* (1996). Vgl. auch hier das Verzeichnis S. 158ff.

der Tänzer von Forsythe²⁵ durchgeführt werden. Hier lieferten besonders die Texte der Forsythe-Tänzer in dem Band von Gerald Siegmund (2004a), der thematisch heterogene Aufsätze von Tanzwissenschaftlern, Dramaturgen und Forsythe-Tänzern versammelt, hilfreiche Hinweise zu den Produktionsprozessen der Kompanie. Zu Forsythes „Entwurfsstrategien“ war zudem einiges von Kirsten Maar, die momentan an ihrer Dissertation zu Entwurfsprozessen in Tanz und Architektur arbeitet²⁶, zu erfahren, auf das die Untersuchung aufbauen konnte. Erst diese Arbeitsberichte erlauben, die Innenperspektive der Produktionsseite einzubeziehen und so die Entstehungsbedingungen des Bewegungsgeschehens, das zu der hier untersuchten Wahrnehmungsweise führte, zu beleuchten und nach Verbindungen zur Rezeptionsseite zu suchen. Die Bewegungsanalyse, die insbesondere an Kerstin Everts umfangreichen Analysen von Forsythes choreographischen Strategien und seinem „Tanzstil“ (Evert 2003: Kap. 4) anschließt und sie auf die vorliegende Themenstellung hin befragt, wird keine detaillierten Analysen einzelner Szenen vornehmen, sondern sich auf grundlegende Bewegungsprinzipien und Kompositionsstrategien der beiden Choreographen konzentrieren. Die Untersuchung beansprucht ausdrücklich nicht, die besonders innovativen oder kennzeichnenden Merkmale der Choreographien von Teshigawara und Forsythe zu analysieren oder eine erschöpfende Werkanalyse vorzunehmen.²⁷ Die

25 Vgl. Forsythe/Haffner 1999; Forsythe/Luzina 2000; Forsythe/Odenthal 1994; Forsythe/Siegmund 1999; Forsythe/Sulcas 1998; Forsythe/Wesemann 1997 sowie Caspersen 2004a, 2004b; Lang 2004; Haffner 2004; McManus 2004. Teshigawara 1997; Teshigawara/Hentschel 1997; Teshigawara/Kästner 2002; Teshigawara/Siegmund 1994; Teshigawara/Tachiki 1999.

26 Vgl. auch den Aufsatz Maar 2006.

27 Einen ausführlichen Überblick über Forsythes Werk liefert Siegmund (2004b).

Während mir zu Teshigawara keine wissenschaftliche Veröffentlichung im europäischen und amerikanischen Raum bekannt ist, sind zu Forsythe in den letzten Jahren einige Publikationen erschienen, die sich jedoch nicht mit der speziellen Fragestellung der Wahrnehmung tänzerischer Körperbewegung befassen. Im deutschsprachigen Raum sind mit Rauner (1993) und Siegmund (2004a) zwei Sammelbände erschienen, die sich ausschließlich Forsythe widmen. Darüber hinaus sind neben den im Text erwähnten weitere Untersuchungen erschienen, die ihn als einen Choreographen unter anderen betrachten: Schulze 1999; Fenger 2003; Siegmund 2006; zudem englischsprachig Driver 2000 und französischsprachig Noltenius 2003.

Auswahl der zu analysierenden Merkmale und Sequenzen des Tanzgeschehens orientiert sich alleine daran, ob sie die Wirkung hatten, die den methodischen Ausgangspunkt dieser Untersuchung darstellt. Die anderen Elemente der Inszenierungen neben der Körperbewegung wie beispielsweise Musik und Raumgestaltung werden nur dort Erwähnung finden, wo sie die Fragestellung klären helfen. Die Analyse bezieht sich also nicht auf der Ebene der Inszenierung im Sinne der Komposition aller theatralen Elemente, sondern auf der Ebene der Choreographie als Komposition der Körperbewegungen.

Bei Forsythe bezieht sich die Analyse auf die Choreographien für seine eigene Kompanie, das Ballett Frankfurt, aus den Spielzeiten 2000/01 bis 2002/03, die den Schwerpunkt auf den Tanz und weniger auf die theatrale Inszenierung legen.²⁸ Von Teshigawara werden seine beiden Solo/Duett-Arbeiten aus den 1990-Jahren, *Here to Here* (1995) und *Absolute Zero* (1998), sowie Solo-Parts von Teshigawara aus den Gruppenchoreographien *I was Real – Documents* (1996) und *Noiject* (1992) berücksichtigt. Choreographien, die von anderen Tänzern aus seiner eigenen oder anderen Kompanien und nicht von ihm selbst getanzt werden, sind zur Untersuchung der Fragestellung ungeeignet, da die Körperlichkeit und Bewegungsqualität, die Auslöser der beschriebenen Wahrnehmungsphänomene waren, allein ihn als Tänzer auszeichnen. Die Kritik spricht von „einzigartiger Körpermagie“ (Geitel 1999), „leuchtender Aura“ und „schneidender Präsenz“ (Sieben 1999) sowie „hypnotischer Intensität“ (Luzina 1997b) des Performers, der „einen Energieraum der Präsenz [schafft], der auf der Bühne zu leuchten scheint“ (Kühl 1999).

* * *

Wenngleich die Tanzperformances und nicht die Choreographen im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen, sollen William Forsythe und Saburo Teshigawara dennoch kurz vorgestellt werden.

William Forsythe²⁹ wurde 1949 in New York geboren. Von seinem Großvater erhielt er früh musikalischen Unterricht an der Geige und nahm mit 17 Jahren den ersten sporadischen Tanzunterricht, unter anderem bei einem Graham-Schüler und einem ehemaligen Balan-

28 Vgl. die Übersicht der berücksichtigten Aufführungen S. 158.

29 Zur Biographie von Forsythe vgl. Rauner 1993: 101ff.; ein Werkverzeichnis bis 2003 findet sich in Siegmund 2004a: 164ff. Vgl. außerdem das Forsythe-Archiv am Tanzarchiv Köln.

chine-Tänzer, der sein Interesse für den Choreographen George Balanchine weckte. Zwei Jahre später gewann er ein Stipendium für die Joffrey Ballet School in New York und tanzte später im Joffrey Ballet. Nachdem er nach einer Knieverletzung seine Position in der Kompanie aufgab, studierte er an der Jacksonville University in Florida unter anderem Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie. Aufgrund eines Vortanzens wurde er 1973 von John Cranko, der kurz vor Forsythes Ankunft starb, an das Stuttgarter Ballett engagiert, wo er kurze Zeit später Solist wurde. 1976 schuf er dort seine erste Choreographie *Urlicht*, ein Duett für sich und seine damalige Ehefrau. Es folgten weitere Arbeiten, bevor er 1980 das Stuttgarter Ballett verließ und als freier Choreograph für verschiedene Kompanien arbeitete. 1983 choreographierte er als Gast *Gänge* für das Frankfurter Ballett, dessen künstlerischer Direktor er im darauf folgenden Jahr wurde. Nun begann die zwanzigjährige Arbeit mit dem Ballett Frankfurt, die Forsythe zu einem der führenden Choreographen Deutschlands werden ließ. Nachdem er 1989 zum Intendanten des Ballett Frankfurt und 1999 zum Direktor des Theater am Turm (TAT) ernannt wurde, verließ er 2004 aufgrund von Budgeteinsparungen die Frankfurter Bühnen und arbeitet nunmehr mit der kleineren Forsythe Company frei, finanziert von den Ländern Hessen, Sachsen, den Städten Frankfurt am Main und Dresden sowie privaten Sponsoren und Förderern.

Forsythe schuf als Gastchoreograph Choreographien wie zum Beispiel *In the Middle, Somewhat Elevated* (1987) für das Ballet de l'Opera National, *The Second Detail* (1991) für das National Ballet of Canada, *Firsttext* (1995) für das Royal Ballet Covent Garden, *Four Point Counter* (1995) für das Nederlands Dans Theater und *Behind the China Dogs* (1988) für das New York City Ballet, die sehr stark am klassischen Bewegungsvokabular orientiert sind. Zusammen mit seiner Frankfurter Kompanie jedoch entwickelte er ein Bewegungsmaterial, das zwar seinen Ausgangspunkt im klassisch-akademischen Ballett nahm, diese Herkunft jedoch insbesondere in den letzten Choreographien für das Ballett Frankfurt wie zum Beispiel *Decreation* (2003) kaum mehr verrät. Diese Choreographien, die das Vokabular des klassisch-akademischen Tanzes weit hinter sich lassen, entwickelte er zum Teil in den von ihm geschaffenen demokratischen Arbeitsstrukturen zusammen mit seinem Ensemble, das entsprechend im Programmheft genannt wird (z.B. *Quintett* 1993; *Eidos : Telos* 1995; *Endless House* 1999; *Wolf Phrase* 2001). Da die Choreographien von Forsythe ihren Reiz wesentlich aus der Spannung zwischen der Tradition des klassisch-akademischen Tanzes

und ihrem Umgang mit dessen Vokabular beziehen, wird das klassische Ballett in den beiden Kapiteln zur Produktionsperspektive immer wieder als Kontrastfolie beziehungsweise Hintergrund herangezogen und erläutert werden. Forsythe choreographierte für das Ballett Frankfurt auf der einen Seite sehr tänzerische Stücke wie *The Vile Parody of Address* (1988), *Quintett* (1993), *Of Any If And* (1995), *The The* (1995), *Hypothetical Stream 2* (1997), die hier untersucht werden. Auf der anderen Seite schuf er abendfüllende Inszenierungen, in denen er die anderen theatralen Elemente ebenbürtig neben dem Tanz einsetzte und häufig auch selbst gestaltete³⁰, genannt seien hier als Beispiele *Artifact* (1984), *Impressing the Czar* (1988), *ALIE/N A(C)TION* (1992) und *Eidos : Telos* (1995).

Saburo Teshigawara³¹ wurde 1953 in Tokio geboren, wo er Bildende Kunst und Klassisches Ballett studierte und bis heute lebt und arbeitet. Sein Inszenierungsstil ist gekennzeichnet durch sehr bildhafte Kompositionsprinzipien, in denen sich seine zweigleisige Ausbildung widerspiegelt:

„Ich bin nicht nur Tänzer, nicht nur Choreograph, nicht nur Designer. Ein Stück zu machen schließt für mich alle Bereiche mit ein. Im Schaffensprozeß ist es wichtig, eine Bühnenidee und Bewegungen zu haben; Licht und Bewegung zusammen schaffen immer etwas Neues – eine neue Qualität. Bewegung und Licht existieren niemals isoliert voneinander.“ (Teshigawara/Hentschel 1997: 4)

Häufig entwirft Teshigawara für seine Inszenierungen neben der Choreographie auch Bühnenbild, Licht und Kostüme selbst. 1981 führte er seine erste eigene Solo-Performance *Tsuki no Gin no Ringo* (*Moon's Silver Apple*) in Tokio auf, darauf folgten weitere Soloarbeiten wie zum Beispiel *Blue Meteorite* (1990), *Bones in Pages* (1991) und *Light Behind Light* (2000) sowie *Here to Here* (1995) und *Absolute Zero* (1998), die in Deutschland aufgeführt wurden und hier berücksichtigt werden. Zusammen mit Kei Miyata gründete er 1985 die Kompanie Karas (Rabe) und choreographierte mit *Ishi-no-hana* (1989) die erste Gruppenarbeit für seine Kompanie; zahlreiche weitere Arbeiten folgten, als Auswahl seien genannt *Dah-Dah-Sko-Dha-Dah* (1991), *Noiject* (1992), *I was Real* –

30 Zu dieser Gruppierung seiner Werke vgl. Sulcas 1999: 30.

31 Vgl. zur Biographie <http://www.st-karas.com/biog.html> sowie den Lexikonartikel über Teshigawara von Ueno (1998).

Documents, (1996), *Raj Packet* (2000/2002), *Luminous* (2001), *Green* (2003), *Kazahana* (2004) und *Scream and Whisper* (2005). Mit seinen Solo- und Gruppenarbeiten tourt er durch Europa, USA und Kanada. Zudem choreographierte er als Gast für europäische Kompanien, unter anderem für das Ballett Frankfurt (*White Clouds Under The Heels I&II*, 1994/95), für das Bayerische Staatsballett München (*Le Sacre du Printemps*, 1999), für das Nederlands Dans Theater (*Modulation*, 2000), das Ballet du Grand am Théâtre de Genève (*Para-Dice*, 2002) und die Pariser Opéra National (*Air*, 2003). 1995 rief er sein Ausbildungsprojekt S.T.E.P. (Saburo Teshigawara Education Project) ins Leben: Im Rahmen dieses Projektes arbeitet Teshigawara mit Jugendlichen jeweils ein Jahr lang in einer Reihe von Workshops und schließt dies mit einer Aufführung ab. Neben seinen choreographischen und tänzerischen Arbeiten schuf er die beiden Filme/Videos *T-City* und *Keshioko* (beide 1993), Kunstaussstellungen, die Texte/Bücher *Hone to Kuki* (*Bones on Air*, 1994) und *Aoi Inseki* (*Blue Meteorite*, 1989), führte bei einer Oper Regie und wirkte als Darsteller in einem Film mit.

Teshigawaras Inszenierungen, die im Vergleich zu Forsythes Choreographien eine geschlossenerere Form mit klarer Lenkung des Blicks aufweisen und im Zusammenspiel aller theatralen Elemente eine suggestive Kraft entwickeln, leben von seiner sehr spezifischen Bewegungsqualität und Körperlichkeit, die ich im Verlauf der Untersuchung näher charakterisieren werde. Eines der wesentlichen Ziele seiner Arbeit und Voraussetzung für diese Bewegungsqualität und Körperlichkeit ist die Sensibilisierung des Körpers.

Hier wie auch in seiner Arbeitsweise und in einigen Bewegungselementen erinnert er an Butô, eine nach dem zweiten Weltkrieg in Japan entstandene moderne Tanzform. Obgleich diese Verbindung in seiner offiziellen Ausbildungsbiographie nicht genannt wird, finden sich zum Beispiel in der „stark verlangsamt[e] Zeit, [den] einwärts gekehrten Körper[n], [den] Verzerrungen, [der] Tendenz zur Verwandlung“ (Boxberger 1994b: 68) Parallelen zur Körpertechnik und zum geistig-kulturellen Hintergrund des Butô. Diese Verbindungen werden in zwei Exkursen verdeutlicht werden. Das Aufzeigen der Ähnlichkeiten kann zum Verständnis der Choreographien von Teshigawara beitragen – ohne dass er deshalb dem Butô, der hier in seinen wesentlichen Zügen kurz vorgestellt werden soll³², zugerechnet werden kann.

32 Vgl. besonders Haerdter/Kawai 1988 und Schwellinger 1998.

Der *ankoku butô* (Tanz der Dunkelheit) entstand in Zeiten politischen Widerstands, der durch die Beteiligung Japans am Korea- und Vietnamkrieg und das Verteidigungsabkommen mit den USA von 1959 hervorgerufen wurde. In dieser Atmosphäre des Protests gegen die West-Orientierung und den Import der westlichen Kultur entstand Tatsumi Hijikatas³³ kurzes Tanzstück *kinjiki* (Verbotene Farbe) nach einem Skandalroman von Yukio Michima. Seine Aufführung im Rahmen einer Veranstaltungsreihe des Vereins zur Pflege des modernen Tanzes im Mai 1959 in Tokio löste einen Skandal aus, der für die Spaltung zwischen dem traditionellen modernen Tanz Japans und Hijikata mit seinen Anhängern sorgte. Im Nachhinein wird dieses Stück als erste Butô-Aufführung eingestuft.

Butô ist sowohl als Reaktion auf den modernen japanischen Tanz der Nachkriegszeit als auch als Reaktion auf das traditionelle japanische Theater zu betrachten. Er entsteht in einer Periode der Erneuerung des japanischen Theaters und gilt in den Augen einiger Experten als Vorreiter dieser Entwicklung. Das traditionelle Theater wird als nicht mehr zeitgemäß angesehen, soll jedoch andererseits unter dem Einfluß des westlichen Theaters nicht völlig verloren gehen. Auf diese Weise entsteht eine Beziehung zwischen Butô und dem traditionellen japanischen Tanz und Theater, die sowohl von bewusster Abgrenzung und Erneuerung als auch von der Bewahrung einiger Merkmale geprägt ist. Butô unterscheidet sich vom traditionellen japanischen Theater durch die Ablehnung jeglicher Regeln und Theorien. Während zum Beispiel Nô und Kabuki ein Jahrhunderte altes, unverändertes Repertoire von Stücken pflegen, das keine oder nur unbedeutende Variationen in der Inszenierung kennt, bringt Butô ständig neue Stücke hervor. Auch hat er kein festgelegtes, zu erlernendes Repertoire an Bewegungen etabliert, wie es im Nô und Kabuki der Fall ist. Dort besteht der Tanz aus einem Repertoire festgelegter, seit Jahrhunderten weitgehend unveränderter Bewegungsmuster, *kata*, die innerhalb der Schauspielerfamilie vom Vater an den jeweils begabtesten Sohn weitergegeben werden. Butô hingegen betont die Bedeutung der Improvisation, die Kazuo Ohno als die Visualisierung der in jedem Raum enthaltenen Wirklichkeit bezeichnet.

Zwar ist Butô eine aus der japanischen Kultur und Geschichte entstandene Tanzform, doch ist er ebenso von außerasiatischen Stilen be-

33 Zur Person vgl. hier wie auch bei den nachfolgend genannten Choreographen und Tänzern den Personenglossar im Anhang S. 155ff.

einflusst: Viele Butô-Tänzer sind in amerikanischem *Modern Dance* und deutschem Ausdruckstanz ausgebildet. Jedoch wendet sich Butô gegen die große Bedeutung, die der Tanztechnik dort beigemessen wird:

„Wir lehnen den gängigen Tanz ab, der Wert darauf legt, daß zunächst die Technik und die Regeln zu beherrschen seien, um damit eine Idee oder ein Gefühl auszudrücken. Unser Tanz stellt die Idee und die Emotion voran und entwickelt in der Auseinandersetzung mit ihnen seine Form und seine Technik auf natürliche Weise. [...] Wir stellen die Wahrheit des Ausdrucks über die Perfektion in der Form.“ (Baku Ishii zitiert nach Haerdter/Kawai 1988: 12f.)

Auch in der Ästhetik des westlichen Tanzes, die wie das klassische Ballett durch Schönheit und das Streben in die Höhe geprägt sei, finden sich die Protagonisten des Butô nicht wieder.

Forsythe und auch Teshigawara lassen sich in Entwicklungen eingliedern, die sich im westlichen Bühnentanz seit Beginn des 20. Jahrhunderts, also seit der Entstehung des Modernen Tanzes (deutscher Ausdruckstanz und amerikanischer *Modern Dance*), beobachten lassen. Nachdem sich von der Renaissance bis zum Ende des 19. Jahrhunderts das Bewegungskonzept vom Schritt zur Pose verschoben hatte, fand im 20. Jahrhundert eine Dynamisierung der Bewegung statt. Bewegung ist nun nicht mehr eine Folge von Posen, sondern wird als Kontinuum zum Bewegungsfluss. (Vgl. den tanzhistorischen Exkurs I) Zudem fand seit Beginn des 20. Jahrhunderts eine immer konsequentere Loslösung vom Entwurf des Handlungsballetts statt, die bereits mit den romantischen *ballets blancs* begann. Der Tanz entfernte sich von der dramaturgischen Konzeption des Handlungsballetts, die sich an das bürgerliche Illusionstheater des 18. Jahrhunderts anlehnte, und entwickelte eine tanzspezifische Form der Gestaltungslogik, die Choreographie. (Vgl. den tanzhistorischen Exkurs IV) Dementsprechend wurden die Kategorien Figur und Handlung zur Beschreibung und Interpretation – das heißt auch zur Rezeption – untauglich und müssen durch Kategorien wie Raum, Zeit, Körper, Gewicht und Bewegungsfluss, die sich an Rudolf Labans „Bewegungsfaktoren“ (Laban 1991) orientieren, ersetzt werden. Forsythe und Teshigawara arbeiten mit Körperkonzepten, die sich von denen des Modernen Tanzes der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts unterscheiden (vgl. den tanzhistorischen Exkurs II) und an Vorstellungen anknüpfen, die sich seit den 1960er-Jahren ent-

wickelt haben. Zentral ist hier der Umgang mit der Physikalität des Körpers und dem Verhältnis von Körper und Geist (*body-mind*), der zu einer Aufwertung des Körpers und seiner Fähigkeiten führt. (Vgl. den tanzhistorischen Exkurs III) Folgt man der Definition von Susanne Traub, dass zeitgenössischer Tanz sich dadurch auszeichne, dass er die Handlungsfähigkeit des Körpers und die Prozessualität der Choreographie betone (vgl. Traub 2001: 185), so können beide Choreographen durch die in dieser Untersuchung hervorgehobenen Merkmale des körperlichen Eigensinns und der Betonung der Prozesshaftigkeit der Bewegung als typische Vertreter des zeitgenössischen Tanzes gelten.³⁴

* * *

Abschließend soll die Argumentation dieser Arbeit kurz skizziert werden, um die folgenden Kapitel vorzubereiten: Ausgangspunkt der Untersuchung ist, wie angesprochen, die Erfahrung, dass für mich als Zuschauerin die einzelnen räumlichen Bewegungsformen in den untersuchten Choreographien von Saburo Teshigawara und William Forsythe als Momentaufnahmen weder wahrnehmbar noch erinnerbar waren. Das erweckte bei mir den Eindruck der besonderen Flüchtigkeit des Tanzgeschehens. Mit Hilfe eines neurowissenschaftlichen beziehungsweise psychologischen Wahrnehmungskonzepts wird zunächst das *erste Kapitel* diese irritierende Wahrnehmungserfahrung durch den Mangel an distinkten und bedeutungshaften Körperpositionen erklären, auf die meine Erwartungen entsprechend meiner bisherigen Erfahrungen und kulturellen Prägung gerichtet waren. Die folgenden mittleren beiden Kapitel wechseln dann von der Rezeptions- zur Produktionsseite, um zu ergründen, welche Eigenarten der Choreographien zur geschilderten Wahrnehmungserfahrung führten. Mit Hilfe von Bewegungsanalysen wird das *zweite Kapitel* untersuchen, welche Bewegungsqualitäten den Eindruck von Flüchtigkeit befördern. Sie werden zeigen, dass sich das Tanzgeschehen durch hohe Komplexität, extreme Geschwindigkeiten und kontinuierlichen Bewegungsfluss auszeichnete, und dass diese Qualitäten durch spezifische Bewegungstechniken

³⁴ Jedoch können Zuordnungen dieser Art nur Tendenzen wiedergeben, denn Epochen- und Stilbegriffe sind in der Geschichte des Tanzes des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts äußerst umstritten, so dass ich sie hier nicht weiter vertiefen möchte. Zur Diskussion, die in erster Linie in der angloamerikanischen Tanzgeschichtsschreibung stattfindet, vgl. zusammenfassend Huschka 2002: 40-52.

ermöglicht wurden. Das *dritte Kapitel* wird aus den Bewegungstechniken und choreographischen Strategien auf ein Körper- und Bewegungskonzept schließen, das den Eigensinn des Körpers und die dynamischen Aspekte des Tanzgeschehens in den Mittelpunkt rückt. Das *vierte Kapitel* schließlich wird sich wieder der Rezeptionsseite zuwenden und anhand der Kinästhesie und des Zeiterlebens Alternativen zu dem Wahrnehmungskonzept vorstellen, das im ersten Kapitel beschrieben wurde. Entsprechend dieser veränderten Wahrnehmungsordnung eröffnen sich der Rezeption andere Formen von Sinn, die besonders die ästhetische Erfahrung prägen. Abschließend wird die Rezeptions- und Produktionsseite im Konzept einer ‚Logik der Bewegung‘ zusammengeführt, die in den Choreographien zwischen Tanzgeschehen und Zuschauer vermittelt.