

4 Aufhebung der Zeit/ Räumlichkeit von Bewegung

Visitors Only

Die Wiederholung von kleinen Bewegungen auf der Stelle, die im dritten Kapitel unter dem Gesichtspunkt der Pose und des Affekts beschrieben worden sind, werden im Folgenden anhand der Choreographie *Visitors Only* mit der Aufhebung von Zeit und Räumlichkeit in Verbindung gebracht. Zuvor werde ich den gesamten Ablauf¹ der Choreographie, die wie fast alle Choreographien Stuarts insgesamt zwei Stunden dauert, kurz skizzieren:

Visitors Only wurde am 30. April 2003 im Schauspielhaus Zürich in der Schiffbauhalle uraufgeführt. Das Bühnenbild von Anna Viebrock, das aus einem zweistöckigen Gebäudefragment mit acht Räumen besteht (vgl. detaillierte Beschreibung der Bühne: Kap. 2, Von der Fassade zum Innenraum), bildet das Spielfeld für die Bewegung der acht Tänzer. Zwischen Bühnenarchitektur und Tribüne sitzen, in einer Art Orchestergraben, die Musiker Paul Lemp (Gitarre, Bass und Elektrosound) und Bo Wiget (Cello) und der Videokünstler Chris Kondek.

Die Zuschauer werden von einem eindringlichen Sound empfangen, zu dem sich bereits alle Tänzer, versammelt im unteren Raum links vorne, in einem regelmäßigen Rhythmus auf- und abbewegen. Das Schütteln der Tänzer, im Englischen oft mit *shaking* bezeichnet, dauert insgesamt über fünfzehn Minuten, zögert den Anfang heraus und steigert die Erwartung (Kap. 4, „Shak-

1 Die Abfolge der Choreographie ist sehr verkürzt beschrieben, da es zwischen den hier genannten Szenen viele kleine Ereignisse gibt, die nicht alle erwähnt werden können und die eine klare Trennung der Szenen eigentlich unmöglich machen. Dennoch heben sich einzelne Passagen durch besondere Qualitäten wie die Wiederholung einer Bewegung ab, so dass durchaus von Szene gesprochen werden kann.

ing⁴). Die Tänzer bewegen sich allmählich in und durch die anderen Räume. Oben in den Fenstern erscheinen zwei Tänzerinnen mit roten Perücken und nacktem Oberkörper gleich Nixen. Unten fragt der Performer Sam Louwyck nach der Anwesenheit von teilweise bekannten, teilweise bereits verstorbenen Persönlichkeiten. Eine Tänzerin, Vania Rovisco, bezeugt in einem hysterischen Schrei mehrfach, dass das ihr Haus sei. Nach diesen ersten Erkundungen im „Haus“ treten alle acht Performer nacheinander in die vorderen beiden Räume des oberen Stockwerks. Sie reihen sich in bunten, markanten Kostümen – grell beleuchtet – nebeneinander auf und posieren wie bei einem Tableau vivant (Kap. 4, Entstehung und Auflösung des Standbildes). Danach verteilen sie sich auf die einzelnen Räume. Isoliert voneinander bleiben sie mit ihren kleinen tickartigen Bewegungen in ihrem Raum, bis alle von einer unsichtbaren Kraft durchs Gebäudefragment getrieben werden (vgl. Kap. 2, Dynamisierung des Raumes). Nachdem alle das „Haus“ durchzogen haben, bleibt der Performer Thomas Wodianka allein oben links im vorderen Raum zurück. Er bleibt während der ganzen Szene an Ort und Stelle, dreht nur seine Hände und seinen Kopf und stößt Laute, Worte und Sätze aus (Kap. 4, Bewegung auf der Stelle). Diagonal dazu, unten vorne rechts, folgt eine partyähnliche Szene, zu der sich alle Performer in neuen eleganten Kostümen versammeln. Danach stellen sie sich ein weiteres Mal am vorderen Rand der Bühne auf, jeweils vier oben und unten. Die Aufreihung der Performer wirkt im Vergleich zum Standbild zu Beginn der Choreographie, in der alle samt ihren Kostümen aus- und vorgestellt werden, wie ein Verabschieden (Kap. 4, Abwesende Präsenz). Doch die Choreographie ist noch nicht zu Ende: Die Tänzer drehen sich paarweise in den hinteren vier Räumen im Kreis. Durch die unendliche Drehbewegung wird das Ende, ähnlich wie der Anfang, herausgezögert (Kap. 4, „Spinning“). Eingehüllt in mehrere Kleiderschichten treten die Tänzer zum Schluss nochmals auf die Bühne, setzen sich an den oberen Rand – die Beine nach unten baumelnd – und trinken Tee.

Wie andere Choreographien Stuarts wird auch *Visitors Only* gleich einem Zwiebelprinzip mehrfach gerahmt:

1. Durch zwei Szenen, die von der Wiederholung eines Bewegungsmotivs und seiner anhaltenden Dauer geprägt werden und so den Anfang bzw. den Schluss herauszögern. Diese Szenen werde ich deshalb unter dem Aspekt der Duration betrachten.

2. Durch die Aufreihung der Performer am Bühnenrand, die mit ihrem Vorstellen bzw. ihrer Verabschiedung vergleichbar ist. Durch die Gruppierung der Performer und ihre Stillstellung erinnern die beiden Szenen an Standbilder, die aber durch ihre minimalen Bewegungen den Zwang und die Unmöglichkeit der Stillstellung thematisieren. Gerade die Ambivalenz zwischen Stasis und Bewegung wird im zweiten Teil des Kapitels untersucht.

3. Dazwischen bewegen sich die Performer mit Ausnahme einer Szene, in der ein Performer an Ort und Stelle feststeht, durch das Gebäudefragment. Diese Szene ist Ausgangspunkt der Untersuchung zur „Bewegung auf der Stelle“ im ersten Teil des Kapitels. Durch das Festhalten der Bewegung und den Rhythmus des Sprechens werden andere, sonst unsichtbare Bewegungen sichtbar.

In der folgenden Analyse bewegt sich die Reihenfolge der Szenen vom Innern der Choreographie *Visitors Only* nach außen, zu Anfang und Ende. Während im zweiten Kapitel die Bewegung der Tänzer durch die Bühnenarchitektur im Vordergrund stand, werde ich mich jetzt auf die Szenen konzentrieren, die von Stillstellung, Wiederholung und Bewegung auf der Stelle geprägt sind.

Die andauernden kleinen Bewegungen an Ort und Stelle oder das An- oder Innehalten in einer Bewegung dehnen die Zeit. Dadurch und durch die Reduktion des Raumes wird die Bewegung aus einem Raum-Zeit-Kontinuum herausgelöst und in seiner anhaltenden Dauer wahrgenommen. In diesem Zusammenhang ist der Begriff der Dauer von Henri Bergson interessant, den Gilles Deleuze für seine Idee des „Zeit-Bildes“ im zweiten Kinobuch aufruft. Bergson versteht die Zeit als Dauer, die anders als der Raum nicht auf „graduellen“ Unterschieden aufbaut, sondern die sich „qualitativ“ wandelt. In den andauernden, sich wiederholenden Bewegungen an Ort und Stelle treten kaum sichtbare Veränderungen hervor, mehr jedoch energetische Unterschiede, die mit den „qualitativen“ der Bergsonschen Dauer verglichen werden können: „Die reine Dauer erweist sich als ein rein innerliches Nacheinander [succession] ohne Äußerlichkeit; der Raum hingegen ist Äußerlichkeit ohne Nacheinander (das Gedächtnis vom Vergangenen, die Erinnerung an das, was sich im Raum ereignet hat, würde ja bereits einen Geist voraussetzen, der Dauer hat).“² Die Unterscheidung Bergsons ließe sich auch auf die unterschiedlichen Bewegungsabläufe beziehen. In der andauernden Bewegung werden inhärente Differenzen und energetische Divergenzen sichtbar und spürbar, während in der Fortbewegung die Veränderung durch die Raumabfolge hervorgehoben wird. Die Dauer einer sich wiederholenden Bewegung verschränkt zugleich simultane und sukzessive Wahrnehmung durch ihren inhärenten Einbezug von vorhergehender und nachfolgender Bewegung. In diesem Sinne wird für die andauernde Bewegung die Frage gestellt, inwiefern sie ein ikonisches Potential eröffnet.

2 Vgl. Gilles Deleuze: *Henri Bergson zur Einführung*, Hamburg: Junius 2001, S. 53. Ich beschränke mich hier auf die Ausführungen von Deleuze zur Dauer Bergsons, denn sie ist in seiner Einführung ein zentrales Element und wird in dessen Entwicklung und Variationsbreite dargestellt. Da die Dauer das ganze philosophische Denken Bergsons umfasst, kann sie hier nicht annähernd ausgeführt werden. Wie im Zitat bereits angedeutet wird, beziehen sich die Eigenschaften von Dauer und Raum auch auf das Verhältnis von Materie und Geist.

Bewegung auf der Stelle – innere Energien

In der Mitte von *Visitors Only*, nachdem das Gebäudefragment von den Tänzern durchwandert wurde und sich allmählich leert, bleibt der Performer Thomas Wodianka allein im linken vorderen Raum des zweiten Stocks stehen. Durch die Rahmung der Architektur scheint er vom Rest der Bühne isoliert. Er steht an Ort und Stelle, seine Füße fest am Boden. Zu Beginn bewegen sich nur seine Hände. Fixiert auf zwei Punkte vor seinem Körper drehen sie hin und her, als würden sie zwei Drehknöpfe bedienen. Verbunden mit der Drehung der Hände stößt er Laute aus – zuerst nur ein leises Brummen „Brhhh“. Das Suchen nach Worten und das Drehen der Hände werden vom Wabern des Gitarrensounds unterstützt. Weiter suchend, mit den Händen abtastend, begleitet der Kopf die Mundbewegungen, als würde der Performer mit seinem ganzen Körper nach den Worten suchen. Das Finden der Worte und das „Entweichen“³ dieser aus dem Kopf werden zu einem körperlichen Akt. Wiederholt treten einzelne Buchstaben hervor, die Buchstaben werden zu Worten und Wortfeldern wie „Blue, Blueish“. Die Farbe Blau wird ergänzt durch eine andere Farbe: „White“. Assoziationsfelder werden eröffnet. Plötzlich sprudelt ein ganzer Satz hervor. Sofort wird der Text wieder unterbrochen und die Suche beginnt von neuem: „Brrrhh“. Diagonal, im Raum hinten rechts, durch die Öffnung einsehbar, schwebt eine Tänzerin, und bildet in der Luft hängend einen Gegenpol. Außerdem wird die Bewegung der Sprache und des Körpers von einer Videoprojektion auf der rechten Seite begleitet. Die Bilder ziehen in unregelmäßigem Rhythmus vorbei, bleiben teilweise stehen oder fließen ganz schnell. Der Abgrund vor ihm, die vorbeirasenden Videobilder auf der rechten Seite und die fliegende Tänzerin im Hintergrund bilden einen Gegenpol zum festen Stand des Performers, der im Lauf der Szene aufgelöst wird. (Abb. 34)

Die Bewegung auf der Stelle ist auf mehreren Ebenen für die Frage nach der Bildlichkeit interessant. Ich werde den Körper zunächst als einen „Transistor“ beschreiben, der einen Widerstand bildet, um einen Austausch zwischen inneren und äußeren Eindrücken aufzuhalten oder fließen zu lassen. Später befasse ich mich mit dem Feststecken und Fortdrängen als einem die Szene prägenden Rhythmus, der das Sprechen, die Körperbewegung und den Fluss der Videobilder betrifft. Die Farbe und ihre Verteilung auf der Bühne werden schließlich zusammen mit dem Rhythmus unter dem Aspekt der Intensität untersucht

3 Vgl. Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensation*, München: Fink 1995, S. 15-18. Dieser Teil des Kapitels beruht in gewisser Weise auf den Begrifflichkeiten, die Deleuze zur Analyse der Malerei Francis Bacons verwendet. Um den Textfluss nicht zu unterbrechen, werde ich diese meistens nur in den Fußnoten kommentieren und zum Abschluss im Begriff der „Sensation“ zusammenführen.

und mit der *Logik der Sensation*⁴ von Gilles Deleuze in Verbindung gebracht, die bereits durch die Verwendung gewisser Begriffe in die Analyse einfließt.

Der Körper als Transistor: Durchgang von äußeren und inneren Bildern

Die Handbewegung, die den Zuschauer zuerst an das Tunen des Radiogerätes – das Hantieren an einem Empfangsgerät – erinnert, wird selbst zum Empfänger. Denn an den Händen, so scheint es, wird über den Tastsinn Empfang möglich. In der Korrelation zwischen Abtasten und Ausstoßen von Lauten wird die Übertragung von Information sichtbar. Empfangen und Senden vollziehen sich am und im Körper des Schauspielers. Er wird zum Empfänger und Sender zugleich – zum Transistor, durch den die Impulse fließen oder aber in ihm auch hängen bleiben können.



Abb. 34: Meg Stuart, *Visitors Only*, 2003

Das Motiv des Radios als Informationsvermittler wird durch Störungen materialisiert. Zum einen durchbrechen der körperliche und sprachliche Akt – im Stottern und Herausdrängen – den Informationsfluss. Zum anderen besteht das, was vermittelt wird, aus Textfragmenten, die persönliche Eindrücke, Empfindungen, Erinnerungen und Dialoge einschließen. Das Motiv des Radios wird vom menschlichen Körper als Sensor überlagert. Der Körper ist Durchgangsstation von äußeren und inneren Eindrücken, die über die Sprache und die (Körper-)Bewegung veräußerlicht und verinnerlicht werden.

Die Satzbausteine gleichen einer Momentaufnahme von Dingen, die von außen an den Tänzer herangetragen werden und die gleichzeitig von Empfindungen und Erinnerungen des Schauspielers (und Zuschauers) überlagert werden.⁵ Am Körper – an seiner Äußerung und seiner Bewegung – werden

4 Deleuze 1995.

5 „Backstage, people cigarettes smoke. I’m feeling – get a feeling – not so good.“ Dies sind zwei Sätze, die von dem Performer gesprochen werden und die zeigen sollen, wie eine Bestandsaufnahme der Situation vermittelt wird.

Eindrücke, die von außen herein- und von innen herausdrängen, erfahrbar. Die Durchdringung von Innen und Außen wird umso deutlicher, als die Perspektive des Sprechenden von einem Moment zum anderen wechselt, von der Erzählung zum Kommentar, zur persönlichen Empfindung oder zum Dialog.⁶ Indem der Tänzer teilweise über seine eigene Situation nachdenkt, sich quasi von außen betrachtet, wird er zum „Zeugen“⁷ seiner selbst.

Das Auftauchen von eigenen Empfindungen im Kommentar oder die Betrachtung der eigenen Situation von außen entspricht einem Wechsel vom Ich zum Er und vom Er zum Ich, wie er sich laut Maurice Blanchot⁸ beim Lesen und Schreiben ereignet und insbesondere mit der Entstehung des Bildes zusammenhängt. Aus dieser Bewegung von innen nach außen, von der Distanz zur Distanzlosigkeit und umgekehrt gehe die Faszination des Bildes hervor. Das Bild übt gerade deswegen eine Anziehung aus, weil es auf Distanz bedacht ist.⁹ Diese Ambiguität bezieht sich sowohl auf die Eigenschaften des Bildes selbst als auch auf die Wahrnehmung, die Blanchot im französischen Begriff *image* ansiedelt. Einzig im Aufsatz „Les deux versions de l’imaginaire“¹⁰ erwähnt er das Imaginäre, das er weniger mit dem psychoanalytischen Begriff verbindet denn mit dem Akt der Wahrnehmung. Dort steht das Imaginäre in direkter Nähe zum Erleben eines Ereignisses im Bild, dem „vivre un événe-

6 Beispiele aus der Rezitation von Wodianka: „There is a girl standing – in white clothes. – Come in the water, the water is fine. – I want to go in the shrine. No darling. I want to go with Daddy in the shrine. – There is a guy standing in a house, fake house in a house.“

7 Zur Zeugenfigur s. Deleuze 1995, S. 47-52, und oben, Kap. 3, Exzessive Gegenwart.

8 Da sich der Schriftsteller und Literaturkritiker mit dem Schreiben und Lesen im Zusammenhang mit dem Bild befasst, wurden seine Ideen insbesondere von der französischen Literaturwissenschaft als eine „*théorie fictive*“ bezeichnet (Vgl. Philippe Fries: *La théorie fictive de Maurice Blanchot*, Paris: L’Harmattan 1999). Ich möchte hier allerdings nicht von einer Theorie sprechen, da seine Vorstellungen vom Bild sehr stark mit der Praxis des Schreibens und Lesens verwoben sind.

9 Maurice Blanchot: „La solitude essentielle“ (1951), in: Maurice Blanchot (Hg.), *L’espace littéraire*, Paris 1968, S. 25-28; Maurice Blanchot: *Die wesentliche Einsamkeit*, Berlin: Hensel 1959, S. 41-46.

10 Maurice Blanchot: „Les deux versions de l’imaginaire“ (1951), in: Blanchot 1968, S. 345-360. Von diesem Text gibt es keine vollständige Übersetzung, vielmehr wurden Teile des Textes in Publikationen abgedruckt, die ihrerseits im Kontext der bildenden Kunst stehen: Maurice Blanchot: „Die zwei Versionen des Imaginären“, aus dem Franz. von Jürg Laederach, in: *documenta/Museum Friedericianum* (Hg.), *Politics – Poetics. Das Buch zur documenta X*, Ostfildern-Ruit: Cantz 1997, S. 218-225 (diese Übersetzung lässt, ohne dies zu erwähnen, ganze Teile weg), und Maurice Blanchot: „Beacon (Two Versions of the Imaginary)“, in: Dörine Mignot (Hg.), *Gary Hill*, Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam; Wien: Kunsthalle Wien 1993, S. 170-172 ist ein Zusammenschnitt der beiden Texte von Blanchot, wie er in der gleichnamigen Arbeit von Gary Hill verwendet wird.

ment en image“¹¹, das auf zweifache Weise erfahren wird: Das eine Ereignis bezieht sich auf den Übergang von der Distanz zur Distanzlosigkeit und ist mit einem Ergriffen-Sein verbunden, in dem es keine Kontrolle, kein Außen mehr gibt. Das andere Ereignis verläuft in entgegen gesetzter Richtung von innen nach außen. In der Bewegung nach draußen wird aber die Gegenwart des Bildes gesteigert. Die Ambiguität zwischen Berühren und Distanzieren lässt das Bild in einer Schweben.¹² Blanchots Idee des Bildes ist für diese Szene deshalb interessant, weil er wie der Performer von der Sprache ausgeht. Bei seinen Überlegungen zum Bild ist der Übergang zwischen Sehen und Schreiben, Schreiben und Lesen sowie Lesen und Sehen, ja zwischen Autor und Rezipient, zwischen Produktion und Rezeption fließend. Er unterscheidet dabei nicht zwischen äußeren und inneren Bildern, zwischen einem Bildobjekt und einer ephemeren Vorstellung.

Der Schauspieler wechselt in der Durchkreuzung von Senden und Empfangen zwischen den Perspektiven des Produzenten und Rezipienten. In dieser Verschränkung wird auch die Wahrnehmung des Zuschauers gespiegelt. Die Äußerungen vermischen sich mit der Erfahrung des Zuschauers, der sich zwischen dem, was er von außen wahrnimmt, und dem, was sich ihm von innen her erschließt, bewegt. Er kann nicht mehr zwischen dem, was er sieht, imaginiert oder erinnert, unterscheiden. Er nimmt an einem bildgenerierenden Prozess teil, bei dem sich innere und äußere Bilder verschränken.¹³ Gleichzeitig kann er diesen Prozess am Körper des Schauspielers verfolgen. Das Entstehen bzw. Unterbrechen von Zusammenhängen in den einzelnen Worten und Sätzen, die Art und Weise des Sprechens und des Drehens der Hand eröffnen ein Assoziationsfeld, das in verschiedene Richtungen weiterlebt, im Performer und im Betrachter, und das umso stärker als die Bilder im Performer jeweils neu vergegenwärtigt werden. Bei jeder Aufführung beginnt er von neuem seine Empfindungen und sein Umfeld „abzutasten“.¹⁴ Er wendet dabei die Schauspieltechnik von Eric Morris an – das sogenannte *Imaging* – bzw. führt diese geradezu vor. Die Technik geht vom aktuellen Befinden des Schauspielers aus und versucht von dort aus, die im Theaterstück vorgegebene Situation anzugehen. Die Situation wird im Moment des Performens selbst hervorgebracht, so dass der Entstehungsprozess in die Vorführung mit eingeschlossen wird.¹⁵

11 Maurice Blanchot: „Les deux versions de l’imaginaire“ (1951), in: Blanchot 1968, S. 355-358.

12 Ebd., S. 358f.

13 Zur Verschränkung von inneren und äußeren Bildern vgl. Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001, S. 19-22.

14 Auf diese Weise variiert die Stimmung von Aufführung zu Aufführung, einzelne Sätze können hinzutreten oder wegfallen, obwohl der Verlauf der Szene festgelegt wurde.

15 In der Einleitung wird die Schauspieltechnik von Eric Morris kurz beschrieben; weiterführende Literatur: Eric Morris: *Acting, Imaging and the Unconscious*,

Das Verhältnis von Innen und Außen wird am Körper des Performers sichtbar und im Sender-Empfänger-Motiv vorgeführt. Der Körper wird zum Transistor, der den Widerstand leistet, um bei einem ausreichenden Stromfluss die Informationen an die Oberfläche zu bringen. Die Widerständigkeit des Körpers kann mit der Eigenschaft des Bildes verglichen werden, das gewisse Störelemente einbaut, die zu einer vertieften Wahrnehmung führen und damit zu einer Anreicherung an Sinn.¹⁶ Diese Szene spiegelt geradezu den Prozess der Entstehung von Bildern in der Wahrnehmung, die zwischen verschiedenen Ebenen – zwischen äußeren Eindrücken, eigenen Empfindungen oder Erinnerungen – hin und her pendelt.

Unmittelbarkeit des Sprechens, der Bewegung und der Farben

Die Durchdringung von Innen und Außen, von Denken, Sprechen, Sehen, Hören und Empfinden wird durch den Rhythmus des Sprechens, der Körperbewegung und der Musik sowie der Intensität von Laut, Bewegung und Farbe gestützt. All diese Elemente sind an der unmittelbaren Wirkung der Szene beteiligt, was im Folgenden genauer analysiert wird. (Abb. 35)

Feststecken und Herausdrängen

Der Performer bleibt beim Sprechen manchmal mitten im Buchstaben oder im Wort stecken, das Wort wird wiederholt, bis schließlich der ganze Satz heraussprudelt. Das Steckenbleiben zwingt den Betrachter, die Fragmente selbstständig zu vervollständigen. Die Bruchteile der wahrgenommenen Sprache sind Auslöser für Assoziationen, die auf Seiten des Performers und des Zuschauers weiterleben, die aber ständig wieder von neuem durchkreuzt werden. Die lineare Abfolge des Sprechens wird durchbrochen und die Sprache damit von ihrer Logik und Kausalität suspendiert. Die Bedeutung der Worte wird von Rhythmus und Lautlichkeit des Sprechens sowie von der körperlicher Erregung überlagert. Die Bewegung des Körpers geht über auf die Bewegung des Sprechens, die von einer Ambivalenz zwischen Feststecken und Herausdrängen geprägt ist. Durch das Stottern, das Abwarten und das plötzliche Herausprudeln von Buchstaben, Worten und ganzen Sätzen wird das Sprechen körperlich.

Ernor Enterprises 1998, und Eric Morris: *Being & Doing. A Workbook for Actors*, Ernor Enterprises 1990.

16 Vgl. Michael Wetzel: „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.

Die Bewegung des Sprechens wird vom Drehen der Hände begleitet, die versuchen etwas zu empfangen, und dem Winden des Kopfes, der sich mit aller Kraft anstrengt, etwas aus dem Mund „entweichen“¹⁷ zu lassen. Diese Korrelation wurde bereits als eine Übertragung zwischen Innen und Außen und umgekehrt zwischen Außen und Innen beschrieben. Vergleichbar mit dem Störmoment in der Sprechbewegung entsteht durch die sich wiederholende minimale Drehbewegung der Hände und des Kopfes der Eindruck von Unschärfe. An der Grenze des Körpers werden durch die „Unschärfe“¹⁸, die Hin- und Herbewegung der Hände und des Kopfes, die Wirkung der Kräfte bzw. der Austausch zwischen Innen und Außen deutlich. Dort, wo die Übertragung stattfindet, bilden sich laut Deleuze „Deformationen“.¹⁹



Abb. 35: Meg Stuart, *Visitors Only*, 2003

Ähnlich wie sich an der Deformation des Körpers die wirkende Kraft zeigt, wird diese auch im „Rhythmus“ von Bewegung und Sprechen, von Zusammenziehen und Dehnen unmittelbar. Der Rhythmus ist laut Deleuze ein vitales Vermögen, das verschiedene Ebenen der Wahrnehmung wie Hören, Sehen, Tasten, etc. durchquert.²⁰ Hier entsteht der Rhythmus aus der Ambivalenz zwischen Herausdrängen und Festhalten. Der Performer zieht sich zum einen zusammen, hält einzelne Worte, Laute oder den Rest des Satzes zurück,

17 Deleuze 1995, S. 16f. Mit dem „Entweichen“ beschreibt Deleuze eine Art der Bewegung von der Figur zur materiellen Struktur in der Malerei Bacons. Die Figur versucht durch einen Fluchtpunkt aus sich selbst herauszutreten.

18 Ebd., S. 12.

19 Ebd., S. 12 und S. 18. Die Deformationen in der Malerei Bacons weisen laut Deleuze auf unsichtbare Kräfte, die auf den Körper einwirken.

20 Ebd., S. 31. In den Gemälden von Francis Bacon wird er durch das Verhältnis von Figur und Farbgrund – als eine Koexistenz von Zusammenziehen und Ausdehnen der Figur – beschrieben.

und öffnet sich zum anderen und lässt die Worte heraussprudeln. Gleichzeitig wird durch diese Ambivalenz die Statik und die Isolation der Figur aufgelöst, was Deleuze für die Malerei von Francis Bacon folgendermaßen beschreibt: „Die Figur ist nicht nur der isolierte Körper, sondern der deformierte Körper, der entweicht.“²¹

In Bezug auf Rhythmik und Unschärfe sind außerdem die neben dem Performer laufenden Videobilder zu erwähnen. Die Bilder ziehen in unbeständigem Rhythmus vorbei, mal zu schnell, als dass sie wahrgenommen werden können, mal bleiben sie stehen oder „blinken“ auf, wie wenn ein Bild plötzlich aus der Erinnerung auftaucht, oder weißes Licht flackert gleich der Auslöschung oder Überblendung von Bildern auf. Gelegentlich wird das Bild wie bei Interferenzen verwischt und verzogen. Der Bilderfluss spiegelt die Wahrnehmung und die Denkbewegung, die ebenfalls auf verschiedene Weisen interferiert werden.

Bilder und Sprache laufen nicht synchron, sondern unabhängig nebeneinander her. Beide werden aber von wechselnden, unvorhersehbaren Raffungen und Dehnungen bestimmt. Manchmal hält der Performer inne und die Bilder ziehen vorbei, oder umgekehrt. Teilweise gibt es Momente der Koinzidenz, in denen das, was auf dem Bild zu sehen ist, mit dem, was der Sprechende sagt, korreliert. Der Gitarrensound unterstützt den rhythmischen Verlauf von Sprechbewegung und Bilderfluss durch das Innehalten und das immer wieder neu einsetzende Vibrieren auf einem Ton. Beim Zuschauen bewirken diese Interferenzen zwischen den Medien eine Spannung, die zu einer Auflösung drängt.

Beschleunigung und Intensivierung bis zur ‚Raserei‘

Im zweiten Teil dieser Szene verliert der Performer Thomas Wodianka seinen stabilen Stand. Die minimale Bewegung der Hände und des Mundes steigert sich und geht auf den ganzen Körper über. Der Bauch zieht sich nach hinten, um der Atmung Raum zu schaffen und mit dieser die herausbrechenden Worte und Sätze nach oben zu befördern. Die Beine beginnen auf der Stelle zu treten, ihre Bewegung wird intensiver. Sie schlagen einen Rhythmus, der vom Satz „I love that track“ begleitet wird. Der Rhythmus kommt nicht von der Gitarre, die weiterhin in regelmäßigen Abständen auf einem Ton vibriert, er ist vielmehr ein imaginierter. Der Performer „fährt“ mit seiner inneren Musik regelrecht ab. „Abfahren“ ist hier in einem zweifachen Sinne gemeint: Wörtlich genommen bewegt der Performer seine Beine, als würde er ein Pedal treten oder Gas geben, die nächsten Worte handeln dann auch von Fahren und Geschwindigkeit. Und im übertragenen Sinn lässt sich das „Abfahren“ auch auf seine körperliche und geistige Verfassung beziehen, denn er wird von ei-

21 Ebd., S. 18.

ner unbegründeten Erregung erfasst. Die Bewegung des Körpers wird gesteigert: Nicht mehr nur die Hände bewegen sich in der immer wiederkehrenden Drehbewegung, sondern der ganze Körper befindet sich in einer Beschleunigung, die von den Beinen ausgeht. Doch der Körper kann nicht weg, kommt dem Drängen nicht nach. Die Bewegung wird beschleunigt und geht – weil sie nicht weg kann – über in Erregung am und im Körper.

Der Performer wird von einer Lust befallen, die teilweise in den Textfetzen angedeutet wird und die zwischen dem Rausch einer schnellen Fahrt, eines Musikstückes oder dem einer sexuellen Erregung hin und her pendelt. Der unmittelbare Wechsel zwischen den Motiven ist mit dem Affekt vergleichbar, der ohne Ursache und Richtung ist. Ebenso wie die Motive wechseln können, werden verschiedene affektive Zustände durchlaufen. Der Zustand von Rausch und Lust schlägt um in Angst, Verzweiflung und Orientierungslosigkeit. Im Affekt verliert der Körper seine Beherrschung. Außer Kontrolle geraten, sucht der Performer zum Schluss der Szene nach Halt.²² Doch sein Kontakt bricht ab: „Lost – lost contact.“ Dieser letzte Satz wirft den Betrachter wieder an den Anfang der Szene, zum Empfänger-Sender-Motiv, zurück.

In erster Linie steigert sich die Erregung des Körpers im Spannungsfeld von Halten und Fortdrängen. Die Energie heftet sich an den Körper und bringt die unsichtbaren Kräfte zum Vorschein. Affekte werden evoziert, die verschiedene „Ebenen“ durchlaufen. Die „Sensationsebenen“ sind laut Deleuze losgelöst von einem Kontext, sie können von einer „Valenz“ zur anderen umschlagen, sich auf verschiedene Bedeutungen hin öffnen.²³ Die Möglichkeit der Öffnung und des Umschlagens machen das Geschehen unmittelbar. Die am Körper und in der Sprechbewegung hervorbrechende Erregung schlägt von unbegründeter Lust in Angst und Verzweiflung um. Es wirken Kräfte, die nicht kontrollierbar sind, die sich von einer Seite zur anderen, von einem Affekt zum anderen bewegen können. Die Affekte wirken unmittelbar, sie lassen ihren Hergang nicht kausal nachvollziehen. Vielmehr werden sie in ihrem Umschlagen von einer Seite zur anderen ähnlich wie Farben in ihrer „Resonanz“²⁴ gesteigert.

„Bemerkungen über die Farbe“

Bemerkungen über die Farbe ist der Titel einer Untersuchung von Ludwig Wittgenstein zur sprachlichen Fassbarkeit von Farbe, die Gary Hill für seine gleichnamige Videoarbeit inspiriert hat (vgl. Kap. 1, Blick ins Buch). Darauf

22 „Give me your hand“ lautet es aus dem Mund des Performers.

23 Deleuze 1995, S. 30.

24 Vgl. ebd., S. 45f. Laut Deleuze ist die Resonanz vergleichbar mit der *mémoire involontaire* von Marcel Proust. Sie kann auch unabhängig von einer Vergangenheit, einem Gedächtnis entstehen, sich zwischen zwei Eindrücken bewegen.

nehme ich Bezug, um das Verhältnis der Farben in der genannten Szene zu thematisieren.

Zu den Intensitäten von Körper- und Sprechakt tritt das Moment der Farbe hinzu. Thomas Wodianka formt zu Beginn der Szene in seinem Mund aus einem undefinierbaren Brummen nach und nach die englische Bezeichnung für die Farbe Blau: „Bl – Blu – Blue – Blueish“. Die Farbe „Blau“, die in ihrer Lautlichkeit nach einer Auflösung drängt, wird gefolgt von ihrem Adjektiv „bläulich“. Das Adjektiv erst macht deutlich, dass die Farbe sich auf etwas zu beziehen hat. Der Blick des Betrachters fällt sofort auf das blaue Hemd des Performers, das sich von den strahlend weißen Wänden des Raumes abhebt. Die einzige Farbe im Raum des Performers findet eine Korrespondenz diagonal versetzt, in der Öffnung rechts. Dort ist die in der Luft schwebende Tänzerin in einem rötlichen Hemd zu sehen. Außerdem sind die Farben im vorbeiziehenden Videobild intensiv. Die bewusste Verwendung der Farbe gilt es nun unter verschiedenen Gesichtspunkten genauer zu untersuchen: die verschiedenen Intensitäten des Blaus, die Beziehung zwischen Farbe und Gegenstand sowie die Relation der Farben zueinander.

Nicht nur zwischen den Farben, die den Kleidern der Performer zugeordnet werden können, sondern innerhalb der verschieden evozierten Blautöne finden sich Differenzen. Das Blau des Hemdes, das sich zwar von der Wand abhebt, ist ein blasses Blau, während das Blau, das über die Lippen des Performers „rollt“, sehr intensiv wirkt, obwohl oder gerade weil wir als Betrachter dieses Blau als Farbe nicht sehen können. Die Art und Weise der Artikulation, das nahezu materielle Abtasten des Blaus, lässt es intensiv werden. Der gesprochene „Farbklang“ wirkt unmittelbar und ruft eine Vorstellung von Blau hervor. Dadurch scheint sich die Farbe von ihrem Gegenstand zu lösen: Die Farbe des Hemdes tritt hinter die Intensität des lautlich hervorgebrachten Blaus zurück, so dass das Hemd eher mit dem Adjektiv bläulich in Verbindung gebracht werden kann.

Die Intensität der Farben in den Videobildern ist viel höher als die Farben der beiden Hemden, dem bläulichen und dem rötlichen. Im Video taucht das „Blau“ sehr sporadisch, aber übersteigert und überzeichnet auf. Zusätzlich stechen tiefes Rot und Gelb aus den fließenden Bildern hervor. Die Videobilder scheinen geradezu eingefärbt zu sein.²⁵ Die gesteigerte Farbigkeit lässt –

25 Die Farbigkeit des Videobildes drängt einen Vergleich mit den Farben in den Filmen Jean-Luc Godards auf, die von Joseph Vogl am Beispiel von *Le Mépris* betrachtet werden: „Sie bilden die Ordnung des Films, diese Ordnung aber ist nicht die einer Sprache.“ Ohne dass sie selbst etwas erzählen, prägen sie die Erzählung des Films, indem ihre Intensitäten sich von den Gegenständen lösen. Mit Vogl: „Ohne feste Zuschreibung durchlaufen und korrelieren sie [die Farben] diese verschiedenen Schichten, Historien, Narrationen, bringen sie in wechselseitige Resonanz und Verstärkung, ohne einer von ihnen wirklich anzugehören. Und sie lösen sich – zweitens – nicht nur von den Bedeutungen und Meta-

ebenso wie in der lautlichen Ausmalung des Blaus – die Gegenstände auf den Bildern in den Hintergrund treten, insbesondere, wenn die Bilder rasend schnell vorbeiziehen, so dass nur noch ein Farbenflimmern zu sehen ist.

Ludwig Wittgenstein hat sich in *Bemerkungen über die Farbe*²⁶ mit der begrifflichen Fassbarkeit von Farbe auseinandergesetzt. Dabei versucht er, das, was man sieht, in Sprache umzusetzen. Wie auch andere Sprachspiele Wittgensteins ist dieser Versuch bereits mit der Unmöglichkeit der Übertragung des Gesehenen in Sprache gekoppelt. Die Intensität der Farbe und deren Heligkeit lassen sich nicht eindeutig festlegen, sondern nur in Relation zu anderen Farben beschreiben. Die Überlegungen Wittgensteins lassen die Dimensionen der Farbe und das eigentlich unmögliche Vermitteln ihrer Intensität über die Sprache in der genannten Szene nochmals auf andere Weise deutlich werden. Hier wird die Farbe über die klangliche Seite der Sprache, jenseits einer Begrifflichkeit, unmittelbar erfahrbar. Die Entstehung des Farbeindrucks über den Klang ist deshalb zugleich unabhängig und verbunden mit der visuell sichtbaren Farbe des blauen Hemdes.

Neben die Relation von gehörtem und gesehenem Farbklang tritt die der räumlichen Anordnung der Farben zueinander – mit Wittgenstein eine Möglichkeit, über Farben zu reden. Wie bereits erwähnt entstehen Resonanzen zwischen den Farbverteilungen innerhalb der Szene. Das Blau im Vordergrund – gewöhnlich ein tiefer Farbtone, hier heller – und das Rot²⁷ im Hintergrund – eine eher warme Farbe – stehen einander gegenüber. Zwischen diesen Polen bewegt sich das Gelb, das meist den Grund des Videobildes prägt. Das Gegenüber der Farben ist von einem Kontrast geprägt, der eine Spannung zwischen den einzelnen Polen und Flächen eröffnet. Es entsteht eine Konstellation von Blick-

phem, sondern von den Gegenständen selbst, sie entmetaphorisieren und entobjektivieren sich und reißen eine Kluft zwischen Aussagen, Gestalten und Dingen einerseits, bloßem Bild, bloßer Bildhaftigkeit oder bloßem Sinneseindruck andererseits – kein gelber Bademantel mehr, sondern gelbe Farbe, kein Meer, sondern reines Blau.“ (S. 252-253) Die Farben lösen sich von ihrer Geschichte und ihren Gegenständen und entfalten ihre eigene Intensität. Joseph Vogl: „Schöne gelbe Farbe. Godard mit Deleuze“, in: Friedrich Balke (Hg.), *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*, München: Fink 1996, S. 252-265.

26 Ludwig Wittgenstein: „Bemerkungen über die Farben“, in: Ludwig Wittgenstein (Hg.), *Werkausgabe Band 8*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.

27 Nach der hier besprochenen Szene wird die schwebende Tänzerin mit dem rötlichen Hemd über den vorderen Rand in den unteren Raum gelangen. Sie wird dann einen knallroten Mantel und ebenso knallrote Schuhe tragen. Außerdem wird sie wieder eine Diagonale zum vorherigen Standort des Tänzers bilden, aber diesmal in einem zeitlichen Nacheinander. Neben der Farbe Rot eröffnet die Szene eine Korrespondenz zur vorherigen durch das Herauspressen von Lauten, die ohne Worte zu bilden verschiedene Stimmungen durchlaufen. (Interview der Autorin mit der Tänzerin Antonija Livingstone im Mai 2003, die ihre Szene in Rot in Parallelität zur Szene in Blau setzt.)

punkten. Hier drängt sich ein Vergleich mit Gary Hills Videoarbeit *Bemerkungen über die Farbe* (1994) auf, die von einer gleichartigen Relation von drei Farben geprägt ist (Vgl. Kap. 1, Blick ins Buch). In der Choreographie und in der Videoarbeit lassen sich ganz im Sinne Wittgensteins die Farben durch ihre Relation in einen Zusammenhang bringen. Die Resonanz der Farben lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters und unterstützt deren Intensität.

Die ‚Sensation‘ als Bewegung auf der Stelle

Farbe, Videobild, Sprech- und Körperbewegung unterliegen einer Ordnung, die keiner Begrifflichkeit oder Kausalität entspricht, die in keine Richtung weist, die vielmehr einer „Sensation“²⁸ gleichkommt. Mit „Sensation“ meint Deleuze im Rückgriff auf Paul Cézanne die unmittelbare Wirkung, die von der Figur ausgeht: „Die Figur ist die auf die Sensation bezogene sinnliche Form; sie wirkt unmittelbar auf das Nervensystem.“²⁹ Da die Sensation ohne Umweg über eine Erzählung direkt erfahrbar ist, laufen in ihr verschiedene Ebenen zusammen wie die von Subjekt und Objekt, von Empfindendem und Empfundem, von verschiedenen Affekten sowie von verschiedenen Wahrnehmungsbereichen wie dem Sehen, Hören oder Schmecken.

In der genannten Szene geht der Rhythmus – das Festhalten und Herausdrängen – vom Sprechen auf die Bewegung und auf die Bilder über oder umgekehrt. Der Rhythmus und die Farben setzen Intensitäten frei, die nicht in eine lineare Logik überführbar sind, sondern gleich dem Performer auf der Stelle hin und her treten. Dieses Hin und Her zwischen den Farben, zwischen den Intensitäten, kann als Resonanz, als Schwingung zwischen den Elementen verstanden werden. Im ersten wie im zweiten Teil der Szene bewegt sich der Performer zwischen zwei Polen: zuerst zwischen dem Empfangen und Entweichen und dann zwischen Lust und Angst. Die Steigerung der Bewegung und das gleichzeitige Verharren an Ort und Stelle machen „die Wirkung unsichtbarer Kräfte“ erfahrbar, was Deleuze für das Verhältnis von Sensation und Bewegung in der Malerei Bacons beschreibt:

Die Bewegung erklärt nicht die Sensation, sie erklärt sich im Gegenteil durch die Elastizität der Sensation, durch ihre ‚vis elastica‘. [...] Kurz, nicht die Bewegung erklärt die Sensationsebenen, vielmehr erklären die Sensationsebenen, was an der Bewegung fortbesteht. Und in der Tat gilt Bacons Interesse nicht genau der Bewegung, obwohl seine Malerei die Bewegung sehr intensiv und heftig macht. Äußerstenfalls ist sie eine Bewegung auf der Stelle, ein Spasmus, der ein ganz anderes Problem als

28 Vgl. Deleuze 1995, S. 27-34. Mit der „Sensation“ werden bereits erwähnte Begriffe wie der „Rhythmus“, die „unsichtbaren Kräfte“ und die „Resonanz“ zusammengeführt.

29 Ebd., S. 27.

Problem Bacons ausweist: ‚die Wirkung unsichtbarer Kräfte auf den Körper‘ (daher die Deformationen des Körpers, die dieser tieferen Ursache zuzuschreiben sind).³⁰

Dieses Zitat ist bestechend, weil es verschiedene Punkte anspricht, die für die besprochene Szene, aber auch für andere Arbeiten Stuarts zutreffen: den „Spasmus“, die „Bewegung auf der Stelle“, die „Wirkung unsichtbarer Kräfte“ auf den Körper und deren „Deformation“. Doch inwiefern kann das, was Deleuze für die Malerei sagt, auf die Choreographie übertragen werden, die von einer anderen Zeitlichkeit ausgeht? Die Bewegung ist in der Malerei nicht als solche erfahrbar, sondern als Sensation. Die Simultaneität verschiedener Elemente in der Malerei lässt durch ihre inhärenten Spannungen „die unsichtbaren Kräfte“ sichtbar werden. In Bezug auf die Tanzszene findet ein ähnliches Phänomen mit umgekehrten Vorzeichen statt: Der Performer bleibt auf der Stelle, so dass die Tanzbewegung sich nicht in Raum und Zeit fortsetzen kann. Vielmehr wird Energie frei, die sonst hinter der Fortbewegung verdeckt bleibt. Die Energie oder die Kräfte, wie Deleuze es nennt, sind das, was von der Bewegung übrig bleibt, was sowohl in der Malerei als auch im Tanz auf den Betrachter überspringt und unmittelbar wirkt. Die Sensation, die eine unmittelbare Erfahrung auslöst, wird bei Blanchot mit „Faszination“ bezeichnet. „La fascination est la passion de l’image“, die den Blick in einer „unbeweglichen Bewegung“ („un mouvement immobile“) und einem „Grund ohne Tiefe“ („un fond sans profondeur“) – „einem Kontakt auf Distanz“ – mitreißt und absorbiert.³¹

Standbilder zwischen Lebendigkeit und Erstarrung

In zwei Szenen aus *Visitors Only* reihen sich die Performer am vorderen Rand der Bühne auf. Die eine Szene wird dominiert von einem Übermaß an Kostümierung – jeder Performer ist in ein anderes, durch Farbe und Stil deutlich unterschiedenes Kostüm „gesteckt“ –, während in der anderen Szene alle Kleider in gedämpften Mischfarben tragen. Durch die Aufreihung der Tänzer, deren Kostümierung und die Tendenz zum Stillstand erinnern die Szenen an Tableaux vivants. Wie die Choreographin sich mit der Idee des Standbildes auseinandersetzt und dieses in Bewegung versetzt, wird anhand der beiden Szenen untersucht.

Entstehung und Auflösung des Standbildes

Nach der Eröffnungsszene von *Visitors Only* treten die acht Tänzer einer nach dem anderen durch die Türen links und rechts hinten in die vorderen beiden

30 Deleuze 1995, S. 30/31.

31 Für Französisch vgl. Maurice Blanchot: „La solitude essentielle“, in: Blanchot 1968, S. 25; für Deutsch vgl. Blanchot 1959, S. 42.

Räume des ersten Stocks: Die beiden Türen öffnen sich gleichzeitig, links erscheint eine Tänzerin in einem gelben Ballerinakleid und rechts eine in einem rosa Kleid, mit Kette und Sonnenbrille. Sie bewegen sich langsam, mit unsicheren, abgehackten Schritten, ihre Position im Raum sowie im Kleid suchend. Gerade sind sie an ihrem Ort angekommen, nehmen ihre Position ein, da geht das Licht für einen kurzen Moment aus, um kurz darauf wieder in strahlendem Glanz den Raum und die beiden Figuren aufleuchten zu lassen. Die beiden stehen allein auf ihrem Platz, bis links ein weiterer Tänzer in weißem Zweireiher mit schwarzen Stiefeln und rosaroter Schärpe eintritt. Zuerst geht er an der Tänzerin im gelben Kleid vorbei, ohne sie zu bemerken, nimmt aber, sobald er seinen Platz rechts neben ihr eingenommen hat, mit einer Drehbewegung des Kopfes minimal Kontakt auf. Auch seine Bewegung ist gestelzt. Auf beiden Seiten öffnen sich wieder die Türen, rechts tritt eine Tänzerin in einem Matrosenkostüm ein, links zwei Tänzer in einer Schuluniform. Die beiden Tänzer rahmen die Szene im linken Raum, während der „Matrose“ seine Position hinter der „Dame“ im rosa Kleid einnimmt. Das Licht geht nochmals aus und wieder an. Links tritt eine Tänzerin in grünem Kleid mit bunter Schürze und grünen Putzhandschuhen ein und rechts ein Tänzer mit Cowboystiefeln, Hut, Pistolengurt und Hawaiihemd. Auch sie gehen an den bereits aufgereihten Performer vorbei, peilen ihren Platz an und nehmen ihre Position ein. Nachdem alle Performer sich in den beiden Räumen – fünf im linken und drei im rechten – aufgestellt haben, wird die Szenerie nochmals kurz von einer Dunkelphase unterbrochen, um dann alle nebeneinander in ihren leuchtend bunten Kostümen aufblitzen zu lassen. Das Eintreten der Performer wird von einer dramatischen, an einen Western erinnernden Melodie begleitet, die in einer fortlaufenden, variierenden Wiederholung durch die Szene führt. Denn der Rhythmus lässt die Töne der Melodie gleich einem Donner in den Raum hereinrollen. Während äußerlich scheinbar nichts geschieht, beschwört der Gitarrensound von Paul Lemp eine lauernde Gefahr.

Durch die Kostüme und die Anordnung der Performer in den beiden Räumen entstehen zwei Gruppen, die das Klischee einer Familienphotographie bedienen. Unstimmigkeiten in Kostüm und Haltung stören jedoch das Bild der Anordnung und machen auf die Fehlstellen der Zuordnung aufmerksam. Die Stillstellung der Performer in Pose und Kostüm drängt nach Bewegung, staut Gewalt und Aggression an, die nach und nach in minimalen Gesten und Handlungen hervorbrechen. So zum Beispiel tritt die Tänzerin im gelben Kleid nach vorne und beginnt ruckartig einen Spagat vorzuführen. Als sie beinahe am Boden angelangt ist, stellt der Tänzer im Zweireiher einen Stiefel zwischen ihre Beine und wiegt sie hin und her. Die Tänzer in Schuluniform geraten ebenfalls in ein Anziehungsfeld: Der eine bringt den anderen mit einem einfachen Fußtritt zu Fall, während dieser den Angriff stumm über sich ergehen lässt. In den verkürzten, langsamen und stummen Handlungen steigern sich

Gewalt, Aggression und Sexualität. Sie durchbrechen sowohl die Stillstellung als Bild als auch die Harmonie der Gruppe. (Abb. 36)



Abb. 36: Meg Stuart, *Visitors Only*, 2003

In der Szene geschieht scheinbar wenig, und doch entsteht in der Stillstellung und Aufreihung der Performer eine Dramatik, die von der Musik und den kurzen Dunkelphasen unterstützt wird. Die Musik erzeugt durch ihren immer wiederkehrenden Rhythmus in einer wechselweise absteigenden und aufsteigenden Tonfolge (3x kurz, kurz, lang, Pause, kurz, kurz, kurz, lang, Pause, lang, lang, 3x kurz, kurz, lang, Pause, kurz, kurz, kurz, lang, Pause, lang, lang etc.) eine Spannung, welche das gleichzeitige Innehalten und Fortdrängen der Performer aufnimmt. Die Performer halten lange inne, bis sie plötzlich eine kleine, schnelle Geste ausführen. Ihre kurze, abgehackte Bewegung ist also von langen Pausen durchsetzt. Diese Spannung wird durch die Unterbrechung mittels kurzzeitiger Verdunkelung der Szene gesteigert. Das Erlöschen des Lichtes ist mit einem Schnitt gleich dem Innehalten in der Musik und in der Pose vergleichbar: Einem Schnitt zwischen hell/dunkel, zwischen vorher/nachher und zwischen den Frames eines Films, zwischen Bild und Bild.

Die Unterbrechung des Lichts ruft in dieser verschworenen Gesellschaft auch die Assoziation einer geisterhaften Stimmung hervor. Dass hier irgendetwas nicht stimmen kann, wird laufend durch die irritierenden Verschiebungen in den Posen, Kostümen oder in der Beziehung der Performer zueinander sichtbar.

Auf bildmedialer Ebene kann das Aufleuchten der Szene als Blitzlicht beim Akt des Photographierens oder als Ausleuchtung des Tableau vivant verstanden werden. Die Anspielungen auf Photographie und Tableau vivant setzen sich in den bereits genannten Elementen, dem Posieren und Kostümieren, fort. Die Spannung zwischen Stillstellung und Bewegung, zwischen Kos-

tüm, Pose und lebendigem Körper werde ich im Vergleich mit der Idee des Tableau vivant befragen. Dabei werden Merkmale der Szene wie Fixierung und ihre Durchbrechung sowie die über Pose und Kostüm inszenierte Verfremdung bedeutsam.

Die Aufreihung der Performer und ihre Stillstellung werden mit einem Tableau vivant assoziiert, das sich aber nach und nach auflöst. Die auch als „lebende Bilder“ bezeichneten Tableaux vivants werden von Birgit Jooss als „szenische Arrangements von Personen, die für kurze Zeit stumm und bewegungslos gehalten werden“³² definiert. Diese Kunstform war seit dem 18. Jahrhundert bis ins 19. Jahrhundert in bürgerlichen Kreisen weit verbreitet, um, ausgehend vom Mythos des Pygmalion, berühmte Bilder aus der Kunstgeschichte mit menschlichen Körpern nachzustellen und so zu Leben zu erwecken. Sie fand meist in privatem Ambiente statt, so dass die Räumlichkeiten selbst schon als Kulisse für die bildhafte Nachstellung dienten, die durch weitere Rahmungen wie Podeste und Vorhänge gesteigert wurden. Die Tableaux vivants selbst waren kurzweilige Angelegenheiten: Sie dauerten vom Moment, da der Vorhang gezogen wurde, nur einige wenige Minuten, denn das Einhalten und Aushalten der Posen war durchaus nicht einfach. Ähnlich wie im hier besprochenen Standbild aus *Visitors Only* wurde durch den Einsatz von Musik eine Stimmung oder Dramatik erzeugt.³³ Aus der Perspektive des Theaters wird das Tableau vivant weniger als eine „Verlebendigung“ denn als eine Stillstellung von Bewegung im Bild betrachtet. Das Tableau vivant bewegt sich auf dem Grat dazwischen, zwischen Bild und Theater, „zwischen Verlebendigung durch Verkörperung und Mortifikation in der Stillstellung“³⁴.

Der Verlauf der Szene in *Visitors Only* zeigt das Standbild in seiner Entstehung und Auflösung. Damit weicht es von der Tradition der Tableaux vivants ab, die mit dem Öffnen des Vorhanges, bereits vollständig arrangiert, nur für einen kurzen Moment sichtbar waren. Die Perfektion der Anordnung und das Ausharren der lebendigen Körper in der Pose des nachgestellten Bildes werden in der Szene durch gewisse Unstimmigkeiten durchbrochen. Stu-

32 Birgit Jooss: „Die Erstarrung des Körpers zum Tableau. Lebende Bilder in Performances“, in: Christian Janecke (Hg.), *Performance ‚und‘ Bild. Performance ‚als‘ Bild*, Berlin: Philo 2004, S. 272.

33 Vgl. Sabine Folie u. Michael Glasmeier: „Atmende Bilder. Tableau vivant und Attitüden zwischen ‚Wirklichkeit und Imagination‘“, in: Sabine Folie (Hg.), *Tableaux vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, Wien: Kunsthalle Wien 2002; weiterführende Literatur zum Tableau vivant: Bettina Brandl-Risi: „Tableau vivant“, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): *Theatertheorie. Metzler Lexikon*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2005; Birgit Jooss: *Lebende Bilder. Zur körperlichen Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin: Reimer 1999.

34 Brandl-Risi 2005, S. 326.

art interessiert sich weniger für die perfekte Bildwerdung als für die Ambivalenz zwischen Stillstellung und ihrer Durchbrechung, zwischen Andeuten und Verschieben.

Der vordergründige Zusammenhang der zu einem Bild aufgereihten Figuren wird durch Ungereimtheiten aufgelöst, die insbesondere durch die unterschiedlichen Kontexte, aus denen die Kostüme stammen, hervorgerufen werden. Bei genauem Hinsehen stammen die einzelnen, hier zu einer bunten Mischung zusammengestellten Kostüme aus unterschiedlichen historischen und gesellschaftlichen Kontexten: Die Schärpe erinnert an ein historisches Kostüm aus Frankreich, das Ballerinakleid entstammt einem anderen gesellschaftlichen Kontext als die Schuluniformen usw. Zudem unterlaufen absurde Kombinationen, wie beispielsweise die Verbindung von Cowboy mit Hawaiihemd oder von Putzhandschuhen und seidenem Kleid, die Einheit der kostümierten Figur. Durch die Ungereimtheiten und die gleichzeitige Übertreibung stellt die Choreographin die Kostüme als Inbegriff gesellschaftlicher und theatraler Codes bloß. Die Kostüme werden als Verkleidung zu einer austauschbaren Variable, die dazu da ist, für eine gewisse Zeit eine Identität anzunehmen, die aber jederzeit wieder abgestreift werden kann.

Die Unstimmigkeiten werden auch in der Art und Weise des Posierens deutlich. Zwanghaft versuchen die Performer, sich in die ihnen über das Kostüm zugewiesene Pose zu legen und in dieser zu verharren: der Cowboy muss seine Kraft demonstrieren, die Schuluniform verlangt nach Disziplin, etc. Der Oberkörper der Performer ist nach hinten geneigt, ihr Kopf wirkt wie verschoben auf den Hals gesteckt und ihre Arme stehen steif vom Körper ab. Das Absetzen der einzelnen Körperteile wie der Arme und des Kopfes vom Rest des Körpers verschiebt die Pose, übertreibt und übersteigert sie. Der Stillstand wird durch steife, ruckartige Bewegungen unterbrochen, eine Tänzerin knickt an den Fußgelenken ein und eine andere wackelt mit ihrem Kopf hin und her. Bewegungen wie Tics, die normalerweise nicht vorgezeigt werden, sind in *Visitors Only* im Posieren eingeschlossen. Das Posieren der Performer wird einmal durch die einbrechenden Gesten und Handlungen und dann durch Verschiebungen und Irritationen in der Pose selbst gestört (vgl. Kap. 3).

In den Posen und Kostümen werden traditionelle Rollenbilder in Gesellschaft und Theater aufgerufen, die in der Gruppierung auf das Klischee von Familienporträts oder die Idee von Maskenbällen verweisen, diese aber nicht im Ganzen einlösen. Die über die Pose als fixierter Bewegung und dem Kostüm als Klischee erzeugten Rollenbilder werden durch ihre inhärente Verfremdung und durch unpassende Zusammenhänge einer Festschreibung entzogen. Pose, Kostüm und Gesellschaftsmuster changieren zwischen Erstarrung zum leeren Zeichen und deren „Verlebendigung“ zu einem vieldeutigen, unabschließbaren Zusammenhang.

Anders als die Tableaux vivants, die politische, gesellschaftliche und religiöse Wertvorstellungen durch das Nachstellen von Gemälden vermittelten, rekurriert das hier beschriebene Standbild zwar auf gesellschaftliche Vorbilder, verweigert aber deren Festschreibung. Die Vorstellungen von sozialen Werten und gesellschaftlichem Verhalten werden mit ihrem Scheitern verknüpft, weil Gewalt und Aggression sowohl das stillgestellte Bild als auch das Beisammensein aufbrechen. Einzelne Körperteile durchkreuzen die Posen und verweisen auf „die Lücken der Zu-Ordnung“.³⁵ Störelemente wie die Putzhandschuhe wirken einer möglichen Entzifferung der Kostümierung entgegen. Sie durchkreuzen das stillgestellte Tableau und überlagern die aufgerufenen Bilder. Zudem erzeugt die Verlangsamung und Minimalisierung der Bewegung bis hin zum Stillstand eine Dramatik, in der die kleinste Bewegung wie das Spreizen der Hände bereits zum Gewaltakt wird.

Auch distanzieren sich die Performer von Pose und Kostüm. Sie scheinen sich nicht ganz mit dem Ort und mit ihrer Rolle abfinden zu können. Sie sind Fremde in ihren Hüllen und an ihren Plätzen. Sie scheinen nicht in ihrer Haut zu stecken, von einer fremden Macht regiert zu werden, was ein vom Tonband eingespielter Erzähltext erläutert, der von der Begegnung mit Aliens handelt.³⁶ In der Ambivalenz von „fremd“ und „eigen“, von Erstarrung und lebendigem Körper wird über das Medium der Photographie und das Tableau vivant das Paradox zwischen dem Festhalten von Leben und dessen Unmöglichkeit, zwischen dem Zeigen eines Ich und dessen ungenügender Wiedergabe deutlich. Stuart benutzt die Anspielung auf Bildmedien wie die Photographie oder das Tableau vivant, um eine Ambivalenz zwischen Bewegung und Erstarrung, zwischen gelungener Pose und deren Verfehlen aufzubauen.

Abwesende Präsenz: Standbild auf der Schwelle

Ein Standbild gegen Ende von *Visitors Only* nimmt auf andere Weise Bezug zum Tableau vivant – der lebendigen Verkörperung eines Bildes und der Umkehrung des Vorgangs in der Photographie als Stillstellung des Körpers: Stuart spielt mit der gleichzeitigen An- und Abwesenheit der Körper auf der Bühne.

Alle Performer reihen sich – aus den Räumen heraustretend – an der vorderen Kante der Bühne auf: vier unten und vier oben. (Abb. 37) Sie stehen in dieser Anordnung direkt vor dem Abgrund des Gebäudefragments. Diesmal

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

36 An verschiedenen Stellen der Choreographie werden im Hintergrund Texte von Tim Etchells aus seiner Sammlung von Träumen von einer Erzählstimme vom Tonband abgespielt (Tim Etchells: *The Dream Dictionary for the Modern Dreamer*, Duck Editions 2001).

tragen alle graufarbene, melierte oder mischfarbene Kleider und eine Sonnenbrille. Das Licht ist blendend hell und löscht die Farben beinahe aus. Die Eintönigkeit der Kleidung lässt alle äußerlich gleich werden. Gelegentlich zupfen sie an ihrer Kleidung, richten die Sonnenbrille gerade oder streichen ihre Haare nach hinten. Gegen Ende der Szene nehmen sie ihre Sonnenbrille ab und lassen die Pupillen nach oben wandern.



Abb. 37: Meg Stuart, *Visitors Only*, 2003

Die Performer senden keine Signale aus. Selbst ihre Augen, diese Fenster zur Seele, als Verbindung zwischen Innen und Außen, sind durch die Sonnenbrille verdeckt. Sie wirken nach außen abgeschottet. Anders als in der vorherigen Szene müssen die Performer nicht mehr zwanghaft etwas darstellen, wissen aber auch nicht, was sie überhaupt tun könnten. Sie stehen da, frei von jeder Absicht. Ihre kleinen, ziellosen Bewegungen wie das Nesteln an der Kleidung sind willen- und kraftlos. Ihre extrem verlangsamten Bewegungen brechen immer wieder ab oder bleiben ganz stehen, lösen eine befremdliche, geisterhafte Wirkung aus. Die Performer scheinen aus einer anderen Wirklichkeit zu kommen. Wenn sich später die Pupillen an den oberen Rand der Augen bewegen, so dass nur noch das Weiß der Augäpfel zu sehen ist, unterstützt das die abwesende Präsenz der Performer. Die Pupillen abgewendet, scheinen sie in eine andere Welt zu blicken. Gleichzeitig wird das Licht immer greller, blendend hell und erinnert an Jenseitsvorstellungen und Erfahrungen mit dem Tod.

Barthes' *helle Kammer* verbindet die Photographie mit dem Tod und bezieht sie auf das Tableau vivant:

[A]uch wenn man sich bemüht, in ihr etwas Lebendiges zu sehen (und diese Verbis- senheit, mit der man ‚Lebensnähe‘ herzustellen sucht, kann nur die mythische Ver- leugnung eines Unbehagens gegenüber dem Tod sein), so ist die PHOTOGRAPHIE

doch eine Art urtümlichen Theaters, eine Art von ‚Lebendem Bild‘: die bildliche Darstellung des reglosen, geschminkten Gesichtes, in der wir die Toten sehen.³⁷

In ähnlicher Weise wie die Photographie die Lebendigkeit des Körpers im momentanen Stillstand einfriert, führt das Tableau vivant die Performer beim Verkörpern des Bildes in die Nähe des Todes. Anders jedoch als in Barthes' Reglosigkeit oder Maskierung erzeugt hier die Art und Weise der Bewegung und der Verlust einer Zuordenbarkeit der Kleidung eine geisterhafte Abwesenheit. Nicht primär die Mittel des Theaters, wie die Maske, setzt Stuart gegen das Bild ein, sondern den Blick selbst. Durch das Abwenden des Blicks wird eine Erwidernng unmöglich, die eine Bewegung zwischen Betrachter und Bild in Gang brächte und dem Bild Präsenz verliehe.

Die Willenlosigkeit der Bewegungen und die abwesende Anwesenheit der Performer deuten auf einen Gedächtnisverlust³⁸ hin. Gewisse Bewegungen wie das Nesteln an der Kleidung sind nur noch mechanisch gespeichert, haben aber keinen Grund und keine Wirkung mehr. Die Performer scheinen ihren Körpern zu entgleisen. (Abb. 38) Der „Gedächtnisverlust“ geht auf den Zuschauer über, dem die Kleider³⁹ und die kraftlosen Bewegungen kaum noch Assoziationen oder Zuordnungsmöglichkeiten liefern. Alles, was in der Choreographie bereits geschah, insbesondere das mehrfache Wechseln der bunten Kostüme, wird neutralisiert. Wie die Mischfarben bewegen sich die Performer in einem Zwischenzustand – zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, zwischen Bewegung und Stillstand, zwischen Lebendigkeit und Erstarrung, zwischen Leben und Tod. „Zombie“ – der inoffizielle Titel der Szene – steht für diese lebenden Toten.

Die beiden hier besprochenen Szenen tendieren dazu, die Bewegung still zu legen, einzufrieren und für einige Momente erstarren zu lassen. Gleichzeitig nehmen sie durch ihre Konstellation als Reihe oder Gruppierung Bezug zur Idee des Tableau vivant, ohne dass die Nachstellung eines existierenden Bildes intendiert wäre. Die Stillstellung der Tänzer wird durch Störelemente und innere Regungen durchbrochen, so dass eine Spannung zwischen Innen und Außen, zwischen Lebendigkeit und Erstarrung entsteht. In der einen Szene

37 Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 41.

38 In den folgenden Szenen wird die Idee des Gedächtnisverlusts weitergeführt. In der einen Szene werden verschiedene Gegenstände vorgezeigt, die aber keine Bedeutung bzw. keinen Zusammenhang mehr herstellen und die von den Tänzern fallen gelassen werden oder die ihnen aus den Händen fallen. In der parallel dazu laufenden Szene listet ein Performer, von dem nur die Beine zu sehen sind, alles nur Mögliche – bis hin zu den eigenen Erinnerungen – auf, indem er beständig den Satz „You can have ...“ wiederholt.

39 Hier ist absichtlich von Kleidern die Rede und nicht von Kostümen, da sie nicht explizit eine Geschichte mitbringen.

gelangen die Performer in der Verlangsamung ihrer Bewegung bis zum Stillstand und in der abwesenden Präsenz ihrer Körper in die Nähe des Todes, die andere eröffnet eine Spaltung zwischen Pose, Kostüm und innerer Regung, zwischen äußerer Erscheinung und innerem Zustand, zwischen Stillstellung und Aggression. Zum einen geht die Lebendigkeit in Willenlosigkeit auf, zum anderen findet eine Zersetzung der Einheit der Figur statt. Auf je andere Weise wird die Idee des *Tableau vivant* aufgegriffen und unterwandert: im ersten Beispiel durch die inhärenten Unstimmigkeiten in der Kostümierung und durch Störelemente wie ruckartige Bewegungen, im zweiten durch die Abwesenheit der auf der Bühne präsenten Körper.

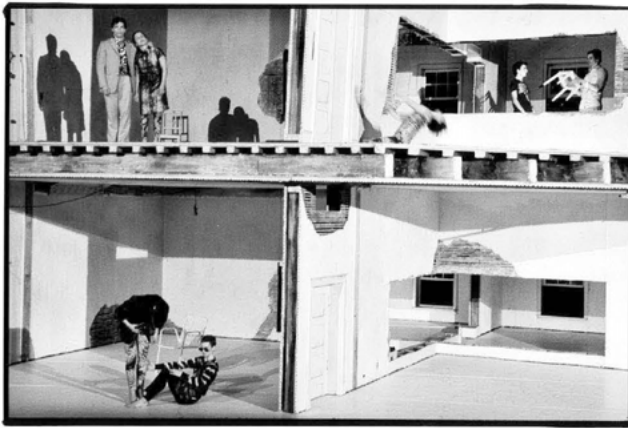


Abb. 38: Meg Stuart, *Visitors Only*, 2003

Meg Stuart arbeitet in diesen beiden Szenen mit der choreographischen Anordnung zum Bild, dem Anhalten der Bewegung im Bild. Sie greift dabei auf existierende Bildpraktiken wie Photographie und *Tableau vivant* zurück, liefert so einen Anhaltspunkt, versetzt diesen aber in die Schwebelage. Indem sie die Entstehung und Auflösung des *Tableau vivant* zeigt, verweist sie auf die in der Suspension der Stillstellung verborgenen, aber in dessen Paradox mit-schwingenden Ambivalenzen. Oder sie wendet die Präsentation des Bildes, das mit seiner Präsenz den abwesenden Körper ersetzen soll⁴⁰, um, indem sie zugleich lebende und abwesende Körper auf die Bühne stellt.

40 Vgl. Belting 2001, insbesondere sein Kapitel zum Totenkult, S. 143-188, oder in Bezug auf die Photographie Barthes 1989.

Duration – andauernde Bewegung

In diesem Teil geht es um andauernde, sich wiederholende Bewegungen auf der Stelle, die anhand zweier Szenen aus *Visitors Only* erläutert werden: einer Schüttelsequenz ganz zu Beginn und einer Drehsequenz gegen Ende der Choreographie. Durch die Wiederholung, die Gleichzeitigkeit und die Dauer nehmen die Bewegungen ikonische Qualitäten an.

Das Ikonische wird von Gottfried Boehm⁴¹ und Max Imdahl⁴² als eine besondere Sinndichte charakterisiert, die aus der raumzeitlichen Organisation von anschaulichen Gegebenheiten hervorgeht. Indem das Bild verschiedene sukzessiv ineinandergreifende Momente in einer übergreifenden Simultaneität fasst, führt es eine „unmittelbare Evidenzerfahrung“⁴³ herbei. Boehm hat immer wieder die Zeitlichkeit betont, in der sich statische Bilder in ihrer Potentialität ereignen. Alles ist im Bild bereits vorhanden, wächst aber immer wieder auf neue Art zusammen. Durch eine bestimmte „Valenz der Konkretisierung“ ereignet sich das Bild immer wieder neu, Vergangenheit und Zukünftigkeit treffen aufeinander und verbinden sich in der „Paradoxie eines werdenden Gewesenseins“.⁴⁴ Die Durchkreuzung möglicher Ansichten in der Simultaneität eines Bildes, lässt sich auf die andauernde Bewegung beziehen.

Die Tanzbewegung entfaltet sich normalerweise in einem raum-zeitlichen Kontinuum, das durch Rhythmus, Dynamik und Artikulation der Bewegung differenziert wird. Über die Wiederholung eines in sich variierten Bewegungsmusters wird das Kontinuum aufgebrochen. Durch die Dauer entsteht eine bildähnliche Gleichzeitigkeit, welche die Aufeinanderfolge der einzelnen Bewegungen in sich aufnimmt. Wie innerhalb einer sukzessiven Bewegungsfolge eine ikonische Simultaneität erzeugt wird, steht im Zentrum der folgenden Überlegungen.

„Shaking“ – vibrierende Körper

Eines dieser andauernden, sich wiederholenden Bewegungsmotive, das auch in anderen Choreographien Stuarts auftaucht, ist das *shaking*⁴⁵: ein Schütteln, Vibrieren oder Zittern des ganzen Körpers oder einzelner Körperteile.

41 Gottfried Boehm: „Die Wiederkehr der Bilder“, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München: Fink 1995, S. 11-38, insbesondere S. 29-33.

42 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, insbesondere S. 437 und S. 448-454.

43 Ebd., S. 437.

44 Gottfried Boehm: „Die ikonische Figuration“, in: Ders., Gabriele Brandstetter u. Achatz von Müller (Hg.), *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, München: Fink 2007, S. 33-52, hier: S. 50.

45 Brandstetter erwähnt das Tanzstück *The Shakers* von Doris Humphrey das sich auf die gleichnamige Sekte bezieht, die im 18. Jahrhundert aus den Quäker her-



Abb. 39: Meg Stuart, *Visitors Only*, 2003

Beim Betreten der Schiffbauhalle empfängt *Visitors Only* die Zuschauer mit dröhnendem E-Gitarren-Sound von Paul Lemp, der teilweise von kratzenden oder nur angehauchten Cello-Tönen von Bo Wiget durchzogen ist. Das ganze Gebäudefragment ist bis auf einen Raum (unten links vorne) leer. Dort stehen alle acht Tänzer und Tänzerinnen dicht neben- und hintereinander mit dem Rücken zum Publikum und wippen auf der Stelle auf und ab. (Abb. 39) Die Bewegung ist bereits in vollem Gange, während die Zuschauer hereinkommen und sich ihren Sitzplatz auf der Tribüne suchen. Das regelmäßige Auf und Ab geht eher von den Knien als von den Füßen aus, die Tänzer bleiben meist mit dem Boden verbunden. Es ist eine von den Knien ausgehende Wellenbewegung, die, wie von außen angetippt, über den ganzen Körper hinweg- und wieder zurückgeht. Sie wiederholt sich fortlaufend auf der Stelle und dauert fünfzehn Minuten an, steigert sich, bis ein Tänzer nach dem anderen vom Boden abhebt und dazu kurze, unerwartete Schreie ausstößt. Danach hält die Bewegung inne: Die Tänzer schauen um sich, bewegen sich ein, zwei Schritte und halten wieder inne. Auf diese Weise verteilen sie sich über die Räume.

Die Wiederholung des Bewegungsmomentes und seine Vervielfachung in den acht Tänzern und Tänzerinnen bewirken eine Konzentration und Akkumulation von Energie in diesem kleinen Raum. Die Wippbewegung des Einzelnen verbindet sich mit der der anderen und schließt so die Tänzer zu einem Block zusammen. Die Tänzer und ihre Bewegung bilden zusammen eine geballte, aber vibrierende Masse, in der sich die Energie aufstaut. Innerhalb dieser Ballung und der scheinbar in sich geschlossenen Konstanz der Auf- und Abbewegung entstehen jedoch leichte Abweichungen von Bewegung zu Bewegung und von Tänzer zu Tänzer. Leichte, kaum merkbare Veränderungen

vorgegangen ist. Humphreys Interesse galt dem ekstatischen Bewegungsmaterial, welche den Gottesdienst der Shaker prägte und ihnen den Namen gab. Daraus entwickelte sich das wichtigste Prinzip ihres Tanzstils, *fall and recovery*. Vgl. Gabriele Brandstetter: „Grenzgänge II. Auflösungen und Umschreibungen zwischen Ritual und Theater“, in: Dies. u. Helga Finter (Hg.), *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*, Tübingen: Narr 1998, S. 13-20.

in der Dynamik erzeugen ein An- und Abschwellen. Sie gehen von einzelnen Tänzern aus und bewirken eine Art Schneeballeffekt. So hebt zum Beispiel einer plötzlich vom Boden ab und hüpfet etwas höher als die anderen. Dadurch werden die anderen angesteckt und hüpfen ebenfalls – einer nach dem anderen, in dichten Abständen – hoch. Eine Welle durchzieht die konstante Auf- und Abbewegung und setzt sich von einem zum anderen fort.

Im Spannungsfeld von Angleichen und Abweichen, von Festhalten und Fortdrängen wird Energie freigesetzt, die aber durch die Bewegung an Ort und Stelle festgehalten wird und deshalb kondensiert.⁴⁶ Die Energie akkumuliert sich in diesem Raum, bis sie zusammen mit den einzelnen Tänzern in die Nebenräume diffundiert. Auf diese Weise bilden die Tänzer zusammen zuerst ein vielfältiges Energiebündel, das sich dann in seine einzelnen Atome aufteilt.

Die Energie, die sonst von der Fortbewegung und den äußeren Veränderungen absorbiert wird, staut sich in der Wiederholung, der räumlichen Beschränkung und der zeitlichen Ausdehnung an. An Ort und Stelle festgehalten, wird das Vibrieren am Körper der Tänzer und im Austausch mit ihrem nächsten Umfeld erfahrbar. Es wirkt sich in die Tiefe und in die Breite aus:

Einerseits entsteht in der Dauer eine Tiefenwirkung, da sich Performer und Zuschauer mehr und mehr den Details widmen. Verschiedene Schichten werden fortlaufend nach oben befördert bzw. durchbrochen. Die Aufmerksamkeit des Betrachters dringt nach Innen vor, während die Energie der Tänzer aus dem Innern der Körper nach außen dringt. Dieses Phänomen ist vergleichbar mit dem Zoomen, das sich immer näher an die Körper heranbewegt und auf diese Weise das Vibrieren an der Körpergrenze zum Vorschein bringt. Hier wird die Energie sichtbar, die die Körper der Tänzer durchströmt und in Zuckungen oder Wellenbewegungen an die Oberfläche dringt.

Andererseits werden die einzelnen Tänzer von der Dynamik der anderen erfasst. Sie treiben sich gegenseitig an, unterstützt von der hämmernden, dröhnenden Musik. Es kommt zu einem Energieaustausch zwischen Tänzer und Musiker, aber auch zwischen Tänzer und Raum – mit Siegmund:

Während sich die Körper der Tänzer durch Abgeben der Energie entleeren, füllt sich der Raum auf der anderen Seite der Haut immer mehr mit Energie an. Vergleichbar mit einem Trancezustand verlieren die Tänzer sich und ihr Bewusstsein, während der undefinierte Raum um sie herum zu leuchten und zu glühen beginnt. Das Subjekt entleert sich und erfährt sich über den Umweg des Anderen, von dem es kein Bild gibt, als Fremdes.⁴⁷

46 In *Visitors Only* wird das Kondensat tatsächlich sichtbar, unter den durchsichtigen Regenmänteln bildet sich beim Schwitzen der Tänzer Dampf, der an dessen Rändern kondensiert. Vgl. Gerald Siegmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Bielefeld: transcript 2006, S. 430.

47 Ebd., S. 431.

Mehr noch als Siegmund möchte ich die Beziehung als einen gegenseitigen Austausch und weniger als eine Entleerung der Tänzer betrachten, denn in gleichem Maße wie sich der Raum mit der Energie der Tänzer füllt, kommen die Tänzer im Raum an und nehmen dessen Stimmung in sich auf. Dieses Aufnehmen führt dann zu dem, was Siegmund als eine Erfahrung von sich als einem Fremden bezeichnet. Sie sind „Visitors Only“ in den Räumen und in ihrer Haut.

Neben den räumlichen Schichten werden in der Dauer der sich aufeinander schichtenden Bewegung gleichzeitig auch zeitliche Schichten durchlaufen. In der unaufhaltsamen Auf- und Abbewegung werden Geschichten transportiert, gespeichert, ausgetauscht und neu geformt. Obwohl oder gerade weil nichts zu sehen ist – die mit dem Rücken dem Zuschauer zugewandten Tänzer tragen unter ihren durchsichtigen Regenmänteln weitere Mäntel –, wird eine geisterhafte Stimmung erzeugt. Durch die Dauer beginnt der Zuschauer sich zu fragen, was das für Räume sind und was die Tänzer darin zu suchen haben. Die Tänzer kommen mit einer unbekannten Vorgeschichte in diesem „Haus“ an, welches selbst eine Geschichte mitbringt, von der wir nichts wissen. In der Dauer akkumulieren verschiedene Zeiten wie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Außerdem kann die „Shaking“-Szene am Anfang von *Visitors Only* auf die vorausgegangene Choreographie *Alibi* bezogen werden, die mit einem Zittern der Tänzer endete. Das „Shaking“ vermittelt somit nicht nur eine allgemeine Erfahrung von Dauer und Erinnerung, sondern lässt sich auch als Geschichte der Choreographien Stuarts lesen. *Visitors Only* setzt dort an, wo *Alibi* aufgehört hat. Dies betrifft gleichermaßen auch das Tanzensemble, das bis auf drei neue Mitglieder diese Bewegung in ihrem Körper aufgenommen und verinnerlicht hat. Neben dem „Shaking“ zu Beginn von *Visitors Only* (2003) und am Schluss von *Alibi* (2001) gibt es eine weitere Szene in der sehr viel früheren Choreographie von Stuart, in *No Longer Readymade* (1993). Dort konzentriert sich das Schütteln auf einen einzelnen Tänzer.

Um das Bewegungsmotiv in seinen Variationen analysieren zu können, werde ich die Schüttelszenen der anderen Choreographien hinzuziehen. Denn das Motiv wird jeweils anders ausgeführt, wirkt anders am und auf den Körper und verändert sich mit der Dauer der Szene. Wie wirken sich der Kontext der Choreographie, die Anordnung der Tänzer und die Dauer der Bewegung auf das Motiv aus? Wie lassen sich die Dauer und die inhärenten Differenzen der Bewegung mit bildähnlichen Qualitäten verbinden?

Unschärfe – Verwischen der Konturen

In einer Szene aus *No Longer Readymade* – einer frühen Choreographie Stuarts von 1993 – konzentriert sich das Schütteln auf den Oberkörper eines einzigen Tänzers, wodurch die Aufmerksamkeit auf einzelne Bewegungen ge-

richtet wird. Das wird umso deutlicher, als das Schütteln von einer Drehbewegung des Kopfes und der Arme gerahmt wird. Der Tänzer Benoît Lachambre wirft zu Beginn seinen Kopf ununterbrochen hin und her. Dann setzt er neben die Hin- und Herbewegung wechselweise links und rechts die Arme hinzu. Die Hände formen durch den abgespreizten Daumen und Zeigefinger ein Zeichen, das in einer schnellen Folge an verschiedenen Positionen gesetzt wird: Zuerst bewegt sich der rechte Arm nach oben rechts und wieder runter, dann bewegt sich der linke nach oben und wieder runter. Auf diese Weise umkreisen die Hände den hin- und herwiegenden Kopf. Dann erst beginnt der Tänzer für einen Moment seinen Oberkörper durchzuschütteln, um kurz darauf wieder mit der Drehbewegung des Kopfes und der versetzten Armbewegung einzusetzen.

Durch die unaufhörliche Wiederholung und die sehr schnelle Bewegungsfolge lassen sich die einzelnen Bewegungen nicht mehr klar voneinander trennen. Sie überschreiben sich laufend von neuem mit der gleichen, aber doch variierten Bewegung. Gleichzeitig trennt sich der Oberkörper durch seine Drehbewegung vom stillstehenden Unterkörper ab. Die einzelnen sich bewegenden Körperteile scheinen auseinandergerissen zu werden, weil sie sich unabhängig voneinander und sehr schnell hin- und herbewegen. Die Körpergrenzen des Tänzers werden durch die sich verwischenden Partien und die Aufhebung einer Einheit labil.

Die Konturen und Linien des Körpers, insbesondere des Oberkörpers, lösen sich durch das ständige Überschreiben der schnellen Bewegungen auf. Das Gesicht als Hauptcharakteristikum einer Person wird zu einer unbestimmbaren, in der Bewegung sich auflösenden Form. Die Unschärfe wird von Pirkko Husemann mit den entsprechenden Ausführungen von Gilles Deleuze zu den Figuren in der Malerei Francis Bacons verglichen.⁴⁸ Dieser führt das Phänomen der Unschärfe und der Deformationen auf die Wirkung unsichtbarer Kräfte zurück. In der Tat scheint der Tänzer, von einer fremden Kraft bestimmt zu werden. Seine Bewegungen drängen fort, während er weiterhin an seinem Platz festgehalten wird. „Orientierungslos, kopflos wird er bewegt, anstatt sich zu bewegen“, so beschreibt Gerald Siegmund die auf den Tänzer wirkende Kraft und folgert weiter: „Er verliert sich in der Bewegung und an die Bewegung, übergibt sich und die Kontrolle über sein Tun einer Kraft, die ihn willenlos zu machen scheint.“⁴⁹ Der Verlust der Kontrolle äußert sich ähnlich wie die Labilität der Körpergrenzen nicht nur in den verwischten Partien, sondern auch in der Koordination der einzelnen Körperteile. Die Hände und der Kopf bewegen sich zuerst virtuos gegeneinander, verselbständigen sich aber durch die

48 Pirkko Husemann: *Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel*, Norderstedt: Books on Demand GmbH 2002, S. 29-31.

49 Vgl. Siegmund 2006, S. 409.

unaufhaltsame Wiederholung. Die Geschwindigkeit und die auf die einzelnen Bewegungen wirkende Kraft lassen die Körperteile auseinandertreiben.⁵⁰

Da sich hier, anders als in der „Shaking“-Szene von *Alibi* oder *Visitors Only*, nur ein Tänzer dieser Hin- und Herbewegung hingibt, wird die Aufmerksamkeit auf seinen Körper gerichtet und von den Details der blockartig angeordneten Tänzer und ihrer Bewegung abgezogen. Der einzelne Körper und seine Teile rücken in den Vordergrund. Die Bewegung an der Grenze des Körpers und seiner Einheit kann in gewisser Weise mit dem Titel der Choreographie in Verbindung gebracht werden, der das Readymade verneint⁵¹ und aufhebt. Stuart bezieht sich damit auf ein grundlegendes, die Bedingungen und Wahrnehmungen von Kunst veränderndes Konzept von Marcel Duchamp zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Mit dem Readymade, mit der Setzung industriell gefertigter Objekte als Kunstwerk, sprengte Duchamp die Grenzen der bildenden Kunst, indem er diese alltäglichen Objekte allein durch eine Signatur und durch ihre Verortung innerhalb eines Kunstkontextes wie dem Museum oder dem Galerieraum zum Kunstwerk erhob. Doch was kann in Bezug auf das Tanztheater als Readymade verstanden werden bzw. dieses mit einem „no longer“ aufheben? Brandstetter verweist auf den Körper des Tänzers als Produkt einer Setzung als Kunst – als Resultat einer Prägung und nicht als Naturform.⁵² Die Verneinung dieses fixierten Körperbildes – als Readymade – wird nicht nur im Titel deutlich, sondern durch die Steigerung der Schüttelbewegung, die in ihrer Unschärfe die Figur aufhebt, in ihrer Übertreibung über diese hinausläuft und sich verselbständigt. Der Körper ist nicht ein stillzustellendes oder endgültig geformtes Produkt, sondern befindet sich in steter Verwandlung. Die Unmöglichkeit der Fixierung oder des Festhaltens wird gerade durch die minimale Bewegung deutlich: Der Tänzer steht an Ort und Stelle, bewegt nur seinen Kopf und Oberkörper, ist deshalb an einen Ort fixiert und wird gleichzeitig sehr stark bewegt. Gleichzeitig nimmt aber die Hin- und Herbewegung in der Wiederholung wieder Form an, auch wenn dies

50 Susanne Foellmer, die diese Szene ausführlich in Bezug auf Rahmung und Struktur hin analysiert, beschreibt präzise, dass es nicht um die Auflösung des Körpers geht, sondern um eine Materialisierung des Körpers in seiner Entgrenzung (Susanne Foellmer: *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*, Dissertation an der Freien Universität Berlin, 2008).

51 Die Hin- und Herbewegung des Kopfes lässt sich auch auf eine einfache Bewegung, die zumindest in Europa mit der Verneinung verbunden wird, beziehen.

52 Gabriele Brandstetter: „Figur und Placement. Körperdramaturgie im zeitgenössischen Tanztheater am Beispiel von Merce Cunningham und Meg Stuart“, in: Hermann Danuser (Hg.), *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 2001*, Main/London/Madrid u. a.: Schott 2003, S. 309-326, hier: S. 321-324.

eine Form ohne feste Kontur ist. Es ist das Charakteristikum der Verneinung, dass sie immer auch ihr Positiv impliziert, indem sie sich darauf bezieht.⁵³

Zittern als ein Nachbeben

Anders als in *Visitors Only* befindet sich in *Alibi* die Schüttelsequenz am Ende der Choreographie (Beschreibung von *Alibi* s. Kap. 3). Die sieben Tänzer werden nach und nach von einem Zittern befallen, zuerst einzelne Körperteile, dann der ganze Körper. Das Zittern geht durch die einzelnen Körper und greift sie immer wieder an unterschiedlichen Stellen an. Die Tänzer versuchen zu Beginn, das Zittern nicht zuzulassen, versuchen ihm entgegenzuwirken, sich an anderen Tänzern oder auch einem Stuhl zu halten. Einer sinkt auf alle Viere, ein anderer liegt am Boden. Wie die Bewegung nicht dem gleichmäßigen Auf und Ab von *Visitors Only* entspricht, das Zittern verschiedene Körperteile befällt, gruppieren sich die Tänzer zufällig im Raum, sie bewegen sich aufeinander zu oder voneinander weg, sie stehen, liegen oder sitzen. Das Zittern nimmt im Verlauf der Szene den ganzen Körper ein, die Performer können sich nicht mehr entziehen, vereinzelt stehen sie über die Bühne verteilt. Dieses Zittern steigert sich unweigerlich, angetrieben von der elektrisierenden, durchdringenden Musik von Paul Lemp. Der hämmernde E-Gitarrensound nimmt mit seinem Vibrieren den ganzen Raum, Bühne und Tribüne ein, bis die Erschütterung abebbt, das Licht immer heller wird und das Hämmern der Gitarre in eine versöhnliche Melodie übergeht, die leise ausklingt. (Abb. 40)

In *Alibi* wird das Vorausgegangene für die Aufladung der Zitterpartie wichtig, da diese am Schluss der Choreographie steht und somit die Gewalt und den Kampf ums Überleben in den vorhergehenden Szenen in sich trägt und auffängt. Das Zittern kann also einerseits als ein Beruhigen der Leidenschaften – ein Abklingen – verstanden werden, und andererseits ist das Zittern gerade Zeichen eines Ausbruchs von nicht zur Ruhe kommenden Körpern. Es durchzieht den Körper wie eine Erschütterung oder ein Nachbeben. Im Zittern

53 Vgl. hierzu die Titel der Choreographien von Meg Stuart zwischen 1990 und 1995, die eine Negation mit sich führen: *Disfigure Study*, *No Longer Readymade* oder *No One is Watching*. Sie setzen bei verschiedenen Prämissen des Tanztheaters an, zerlegen den Körper in seine Teile, hinterfragen seine Setzung als Produkt und spielen auf die Rolle der Zuschauer an. Gerade in *No One is Watching* wird das Paradox deutlich, da ein Tanzstück explizit zum Zuschauen bestimmt ist, ein Körper, ganz gleich wie, auf der Bühne immer ausgestellt, *on scene* ist. Da Stuart für diese Choreographie eine nackte, überaus fettleibige Frau mit dem Rücken zum Publikum auf die Bühne setzt, unterstreicht sie diese Ambivalenz. Die ungewöhnliche Masse des Körpers zieht die Blicke an, stößt sie aber zugleich auch ab. Es ist ein Körper, der gewöhnlich im Tanztheater nicht vorgezeigt würde, den sich auch niemand ansehen möchte, und doch zieht er den Blick an.

manifestiert sich ein Konflikt zwischen Innehalten und Auflehnung gegenüber einer Geschichte, das Sträuben gegen das Vergessen.

Dieser Zusammenhang geht aus der dem „Shaking“ direkt vorausgehenden Szene hervor, in welcher der Schauspieler Thomas Wodianka rotzig und trotzig über die Bühne zieht, sich selbst, die anderen Performer und das Publikum anmacht. Sein Aufbäumen und Provozieren geht in Erschöpfung und das Rezitieren eines Textes von David Wojnarowicz über, mit dessen philosophischem Gehalt sein Verhalten kontrastiert. Der Text handelt von der Leere, von der Entfremdung und dem Verschwinden des Subjekts. Da heißt es zum Beispiel, „Der Mensch, der ich noch vor kurzem gewesen bin, existiert nicht mehr; er treibt mit langsamen Umdrehungen irgendwo ganz hinten in den Aether hinein. Ich bin aus Glas, aus klarem, leerem Glas.“ Und er schließt mit dem Satz: „Ich stehe zwischen euch allen und winke mit meinen unsichtbaren Armen und Händen. Ich schreie meine unsichtbaren Worte heraus. [...] Ich verschwinde, aber nicht schnell genug.“⁵⁴ Die Rezitation artikuliert eine Entfremdung von der Welt, aus der der Wunsch nach einem Verschwinden hervorgeht. Doch dieses Ablösen von der Welt ist nicht so einfach.

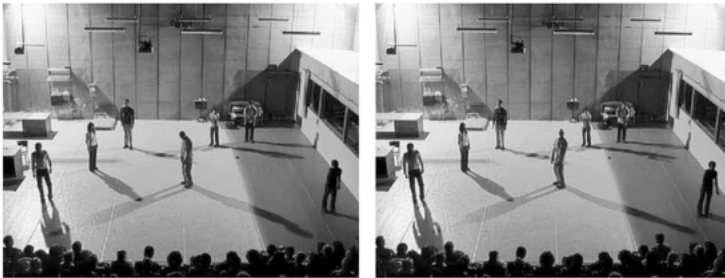


Abb. 40: Meg Stuart, *Alibi*, 2001

Dieser Konflikt erinnert an die von André Lepecki⁵⁵ beschriebene Ambivalenz der Ruhe: Die Vibration der Ruhe zeugt von einer Auflehnung gegen die Festschreibung, gegen das feste Körperbild. Im Stillstand werden die kleinen

54 David Wojnarowicz: „Spiral“ (1992), in: Programmheft *Alibi*, Schauspielhaus Zürich, Nov. 2001.

55 André Lepecki: „„Am ruhenden Punkt der kreisenden Welt.“ Die vibrierende Mikroskopie der Ruhe“, in: Gabriele Brandstetter u. Hortensia Völckers (Hg.), *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, S. 334-366. Lepecki beschreibt in diesem Aufsatz die Bedeutung der Ruhe im Tanz von Nijinsky bis zur Postmoderne. Er beginnt mit der Ruhe als ein Gegenpol zum Tanz, aus dem heraus die Energie für die Bewegung geschöpft wird, um dann auf die Akzentuierung und das Experimentieren mit der Ruhe im Postmodern Dance von Steve Paxton und im zeitgenössischen Tanz von Jérôme Bel zu kommen.

Bewegungen, die sonst von den großen verdeckt werden, sichtbar. Die kleinen Bewegungen bringen einen stetigen Wandel hervor, der in der Mikroskopie der Wahrnehmung beleuchtet wird. Mit C. Nadia Seremetakis zieht Lepecki eine Verbindung zwischen dem Tanz der Ruhe und den geschichtlichen Ablagerungen: „Die Ruhe ist der Moment, in dem das Begrabene, das Abgelegte und das Vergessene an die Oberfläche des gesellschaftlichen Bewusstseins dringen wie lebenswichtiger Sauerstoff. Es ist der Moment des Heraustretens aus dem Staub der Geschichte.“⁵⁶ Er bezeichnet Performances wie die von Steve Paxton in den 1970er Jahren und die Choreographien seit den 1990er Jahren von Jérôme Bel oder Meg Stuart als „plötzlicher[n] Ausbruch“, der nicht von einer „bewussten Entscheidung“ herrührt. Die Ruhe sei eine Widerständigkeit gegenüber dem zeitgenössischen Geschehen und könne als Zeichen einer Instabilität des Subjekts und als eine Orientierungslosigkeit betrachtet werden.⁵⁷

Ich möchte hier auch auf das Beunruhigende der vibrierenden Ruhe eingehen, aber weniger im Hinblick auf die Konstitution des Subjekts als auf die Eigenschaft des ambivalenten Zitterns. Das Zittern kann in seinem Verharren auf der Stelle und in seiner unendlichen Wiederholung mit der von Lepecki charakterisierten Ruhe verbunden werden, da es beinahe monoton andauert, fast zur Ruhe kommt, aber eben nicht in Starrheit verfällt, sondern seine Kraft aus der unendlichen Vibration nimmt. Es birgt selbst diese „Widerständigkeit“, die sich gegen den „Staub der Geschichte“ aufzulehnen scheint. Insbesondere am Ende von *Alibi* erweckt das Zittern Erinnerungen und Bilder aus der vergangenen Choreographie.

Das Andauern des Zitterns bewegt sich zwischen verschiedenen affektiven Modalitäten: von der Erschütterung, welche die Körper angreift, über ein Auflehnen gegen diese hin zu einer Unausweichlichkeit des „Verzitterns“⁵⁸, das in ein abebbendes, versöhnendes Zittern übergeht wie das eines Kindes, das sich von einem Weinanfall beruhigt. In diesem Zusammenhang ist die Musik wichtig, weil sie die affektiven Ebenen des Zitterns betont und das Auf- und Abschwellen der Energie trägt. Die Soundcollage von Paul Lemp beginnt mit einem eindringlichen von einer Gitarre erzeugten Hämmern und Zittern, welche vom anhaltenden Akkord eines eingespielten Streichorchesters untermalt werden. Diese elektrisierende und durchdringende Musik dauert an, schwillt an und ab, bis der Akkord der Streicher von einer langsamen, ziehenden Melodie aufgelöst wird. Eine gewisse Zeit erklingen beide Klangebenen parallel, sie durchdringen sich gegenseitig, bis zum Schluss die Melodie do-

56 C. Nadia Seremetakis: *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, Chicago 1996, S. 13, zitiert nach Lepecki 2000, S. 356.

57 Lepecki 2000, S. 358.

58 Lilo Weber: „Leibhaftige Gewalt. Uraufführung von Meg Stuarts ‚Alibi‘ im Zürcher Schiffbau“, *NZZ*, Nr. 269, 19. Nov. 2001, S. 28.

miniert und dann selbst immer leiser wird. Die Langsamkeit und das Verbindende der Streicher weisen in die Vergangenheit, führen aber auch gleichzeitig aus dieser heraus in die Zukunft. Sie heben das Fortdrängen der Bewegung auf und bringen wie die Dauer des Zitterns eine Unendlichkeit hervor, in der Vergangenes aufgehoben und relativiert wird. Die durch das Andauern der Bewegung einsetzende Läuterung vom Kampf ums Überleben wird vom Wechsel in der Musik energetisch gestützt.

Schichtung der Bewegung und der Musik im Kristallbild

In der anhaltenden Dauer lassen sich die einzelnen Bewegungsabläufe in der Wahrnehmung nicht mehr voneinander trennen, sie schichten sich übereinander, nacheinander und ineinander, so dass die Abfolge relativiert wird. Die Aufhebung der linearen Erzählung sowie das Ineinandergreifen verschiedener Zeiten – was neben der Bewegung auch an der musikalischen Struktur deutlich wurde – wird von Gilles Deleuze für das moderne Kino in der Mitte des 20. Jahrhunderts mit dem „Zeit-Bild“, insbesondere dem „Kristallbild“, in Verbindung gebracht. Das Zeit-Bild löst das Bewegungs-Bild ab, indem die Zeit unmittelbar und nicht mehr indirekt über die Bewegung erfahrbar wird.⁵⁹

Bevor ich die allgemeinen Eigenschaften des Kristallbildes erläutere, möchte ich auf seine musikalische Dimension eingehen, weil sie an die Durchdringung der beiden tonalen Ebenen in *Alibi* anschließt und diese nochmals auf andere Weise deutlich macht:

Was man im Kristall hört, sind Galopp und Ritornell als die beiden Dimensionen der musikalischen Zeit, die eine als Überstürzung der vorübergehenden Gegenwart, die andere als Aufheben oder Zurückfallen der sich bewahrenden Vergangenheiten. [...] Am Ende von ‚Prova d’orchestra‘ hört man zunächst den reinsten Galopp der Geigen, doch unmerklich hebt ein Ritornell an, das darauf folgt, bis sich beide auf immer intimere Weise vermengen, sich wie Ringer umfassen, verloren-gerettet, verloren-gerettet ... Diese beiden musikalischen Bewegungen werden zum Gegenstand des Films, während die Zeit selbst akustisch wird.⁶⁰

Deleuze geht in Bezug auf die Musik im Kristallbild auf verschiedene Filme ein, die sich durch die Verbindung von Galopp und Ritornell auszeichnen. Das Ritornell leitet beim Galopp, der über die Gegenwart hinausläuft, eine Versöhnung ein und lässt den Blick in die Vergangenheit schweifen. Bildhaft werden mit den genannten Begriffen zwei akustische Zeiten – die fortdrängende und die zurückgewandte, wiederkehrende – eingeführt, die sich im Kristallbild

59 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 132.

60 Ebd., S. 126-127. *Prova d’orchestra* (1978) ist ein Film von Federico Fellini, die Musik wurde von Nino Rota komponiert.

verschränken. Das Ineinander von fortdrängendem Rhythmus und wiederkehrender Melodie ist ein charakteristisches Merkmal für die Choreographien Stuarts, insbesondere für Szenen, die wie das „Shaking“ von den feinen Nuancen in der Dauer geprägt sind.

Den drei diskutierten Schüttelsequenzen ist gemeinsam, dass sie von einer hämmernden Musik angetrieben werden, die jedoch jeweils unterschiedlich gefärbt ist. In *No Longer Readymade* punktiert das Klavier mit seiner schnellen Staccato-Tonfolge die Bewegung der Arme und Hände, während die anderen beiden Schüttelszenen von einem vibrierenden oder dröhnenden Elektrosound geprägt sind, in dem sich keine einzelnen Töne mehr ausmachen lassen. Vielmehr ist von einem rhythmisierten Vielklang zu sprechen, was in der Fachsprache auch mit *drone* bezeichnet wird. Das Dröhnen – das selbst ein stehender Klang in zugleich forttreibendem Rhythmus ist – wird von Streicherklängen unterlegt, die gegen Ende der Szenen in den Vordergrund treten und in eine andere Stimmung überführen. Dieser Wechsel vom antreibenden, hämmernden Elektrosound zum Legato der Streicher lässt sich mit den zwei musikalischen Zeiten des Kristallbildes von Deleuze vergleichen, dem Galopp und dem Ritornell.⁶¹ Die Differenz zwischen den zwei tonalen Ebenen – dem hohen, zitternden Sound und dem warmen ziehenden, wehmütigen Klang der Streicher – ist in *Alibi* stärker als in *Visitors Only*. Dies mag daran liegen, dass sich in der einen Choreographie die Schüttelsequenz am Anfang und in der anderen am Schluss befindet. In *Visitors Only* heizt der wärmere, vollere Sound eines elektronisch verfremdeten und rhythmisierten E-Basses die Performer so richtig an, während in *Alibi* das Zittern gegen Ende verzittert. Die akustische Zeit steht so in Verbindung mit dem Kontext der Schüttelsequenz innerhalb der jeweiligen Choreographie, sie leitet Anfang und Ende ein.

Die kaum merkbaren Veränderungen der Dynamik, die mit der Färbung der Musik einhergehen, lassen sich auf die Qualitäten der Bergsonschen Dauer beziehen. Anders als der Raum wird die Dauer nicht von „quantitativen“ Unterschieden geprägt, sondern von „qualitativen“.⁶² Diese lassen sich auch in der andauernden Bewegung auf der Stelle feststellen, die anders als die Fortbewe-

61 Aus der Musik der „Shaking-Szene“ in *Visitors Only* werden in der Tat verschiedene Variationen abgeleitet, welche immer wieder die Choreographie durchziehen, so beispielsweise das die akustische Gitarre begleitende Motiv des Cellos, mit dem die Performer durch das Gebäudefragment treiben und getrieben werden. In einer anderen Tonlage wird daraus dann die Tonfolge für das „Spinning“ aufgebaut, welches sich wiederum am Schluss in dem sich wiederholenden Motiv aus der Mitte der Choreographie auflöst. Diese Angaben verdanke ich einer Email von Bo Wiget im Juli 2008. Am Anfang hat das Ritornell also mehr eine zukunftsweisende Funktion, beim „Spinning“ changiert es zwischen fortdrängender und wiederkehrender Zeit, während es sich ganz am Ende zurück auf die vergangene Choreographie bezieht.

62 Vgl. Deleuze 2001, S. 45-48.

gung nicht von einer räumlichen Veränderung geprägt ist, sondern vielmehr von einer dynamischen, welche verschiedene Bedeutungsebenen impliziert.

Auf der Dauer wiederum beruht das für das Kristallbild entscheidende Kriterium der „Ununterscheidbarkeit von aktuellem und virtuellem Bild“. Die Gegenwart vergeht im selben Augenblick, in dem sie zugleich gegenwärtig ist. Daraus resultiert die Aufspaltung in zwei Bildaspekte, die Deleuze auf das Aktuelle und das Virtuelle bezieht: „Die Gegenwart ist das aktuelle Bild und ‚seine‘ zeitgleiche Vergangenheit ist das virtuelle Bild.“⁶³ Außerdem spaltet das Kristallbild die Zeit in zwei Strahlen auf, den „der vorübergehenden Gegenwarten“ und den „der sich bewahrenden Vergangenheiten“.⁶⁴ Daraus resultieren laut Deleuze zwei mögliche Zeit-Bilder: In „den vorübergehenden Gegenwarten“ wird das Aufeinanderfolgende nicht als Vergangenheit verstanden, sondern als momentane, auf die jeweilige Zeit bezogene Gegenwart, die sowohl die Gegenwart der Vergangenheit, der Zukunft und der Gegenwart sein kann. Bei diesem Zeit-Bild handelt es sich um *Akzente*, so genannte „Gegenwartsspitzen“. Beim anderen koexistieren von der Gegenwart aus betrachtet „alle Schichten der Vergangenheiten“, wie z. B. Kindheit, Jugend, Alter, die sich eigentlich nacheinander ereignen. Es handelt sich dabei um *Aspekte*: „eine Vielzahl von ausgedehnten oder verengten *Regionen, Sedimenten, Schichten*“⁶⁵.

In den hier besprochenen Schüttelsequenzen durchdringen sich Gegenwart und Vergangenheit – Aktualität und Virtualität – auf jeweils unterschiedliche Weise. Allen gemeinsam ist die sich in der Wiederholung überschreibende Bewegung, in der verschiedene Zeiten gleichzeitig präsent sind, weshalb hier auch von einem Kristallbild gesprochen werden kann. Bei der Wiederholung des Auf und Abs werden im energetischen Austausch mit dem Raum und mit den anderen Tänzern verschiedene Schichten freigelegt, wie das bereits weiter vorne beschrieben worden ist. Gleichzeitig bringt jede Bewegung eine neue Gegenwart mit sich, bringt wieder neue Energie hervor.

Unterschiedlich ist jedoch die jeweilige Gewichtung von Vergangenheit und Gegenwart, die sich auch im Verlauf der Szene verschieben kann. In der Schüttelsequenz von *No Longer Readymade* wechseln sich die „Gegenwartsspitzen“ der immer wieder von neuem ansetzenden Bewegung der Arme und Hände mit den „Vergangenheitsschichten“ im Schütteln des Oberkörpers ab. Dass hier die Momente der Gegenwart dominieren wird auch in der Gegenüberstellung der einzelnen Körperteile deutlich. In den Szenen von *Alibi* und *Visitors Only* setzt, insbesondere durch die Dauer und die Musik, eine Relation zu Regionen der Vergangenheit ein. In *Visitors Only* werden mit den Schichten unbestimmte Vergangenheiten – dem Publikum und vielleicht auch den

63 Deleuze 1997/2, S. 109.

64 Ebd., S. 132.

65 Zur Unterscheidung der zwei „Zeit-Bilder“ vgl. Deleuze 1997/2, S. 132-136.

Tänzern unbekannte – zum Vorschein gebracht, während sich in *Alibi* diese Schichten ganz konkret auf die vergangene Choreographie beziehen können. Die unregelmäßig über die Bühne verteilten Tänzer durchzieht ein Zittern, das immer wieder an verschiedenen Stellen, vergleichbar mit dem unerwarteten Auftauchen einer Erinnerung, hervorbricht. Die Steigerung der Bewegung führt dazu, dass sich die Vergangenheit ausbreitet, sich in der ständigen Aktualisierung des Zitterns von dieser löst und sich am Ende der Szene in eine Zukünftigkeit wendet. Anders als in *Alibi* steigert sich in *Visitors Only* die Auf- und Abbewegung und kulminiert in einzelnen „Gegenwartsspitzen“ im Abheben vom Boden und kurzen Aufschreien. Auf diese Weise gehen hier die Regionen der Vergangenheit über in Gegenwartsspitzen, sie leiten von einer unbestimmten Vergangenheit in die Aktualität – die Jetztzeit der Choreographie – über. Das Durchkreuzen der Dauer von verschiedenen Zeiten – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – wird durch die Dynamik der Bewegung und die raumzeitliche Konstellation wie die Verteilung der Tänzer und der Energie hervorgebracht.

Oszillierendes Auf und Ab – ikonische Dimension

Die Kondensation von Vergangenheit und Gegenwart in der Dauer, die für das Kristallbild beschrieben wurde, lässt sich auch anders über die für das Bild charakteristische Gleichzeitigkeit von Simultaneität und Sukzessivität formulieren. Die mit dem Kristallbild eingebrachte Bildthematik wird hier nochmals anders befragt, nämlich in Bezug auf das Ikonische der andauernden Bewegung.

Den drei Szenen ist gemeinsam, dass die Tänzer in ihrer Auf- und Ab- oder Hin- und Herbewegung an einen mehr oder weniger festen Standort gebunden sind. Obwohl die Bewegung fortdrängt, werden sie gehalten, oder sie versuchen sich festzuhalten, während sie von einer Kraft fortgedrängt werden. Die Wellenbewegung geht vom Stand der Tänzer aus, führt durch ihren Körper und wieder zurück. Jede Bewegung eröffnet wieder eine neue Differenz zur vorhergehenden Bewegung. Über die andauernde Bewegung entsteht ein minimales Bewegungsfeld, das mit einer überschaubaren Ordnung in der Malerei vergleichbar ist, in der die einzelnen Bewegungsmomente aufgehoben sind. Dieser Referenzpunkt orientiert sich am Stillstand, ohne jedoch tatsächlich stillzustehen, und an der sich in der Dauer aufschichtenden Bewegung, dem Bewegungsmuster. Das Ikonische bedarf in gewisser Weise eines Fixpunktes, der selbst aber nicht als Bild missverstanden werden darf. Vielmehr ereignet sich das Ikonische im Zwischenraum, im Spannungsfeld zwischen imaginativer Stasis und darüber hinausdrängender Bewegung.

Zusätzlich verdichtet sich in der „Shaking“-Szene von *Visitors Only* die Bewegung der einzelnen acht Tänzer in einem einzigen Raum. Die Tänzer bewegen sich nicht synchron, obwohl sie alle die gleiche Bewegung des Auf

und Abs ausführen. Sie bewegen sich – kaum sichtbar – leicht versetzt. Deshalb entsteht zwischen den einzelnen Polen (Tänzern), ähnlich wie zwischen den sich wiederholenden Auf- und Abbewegungen eines einzelnen Tänzers, eine Spannung zwischen Gleichheit und Differenz. Die einzelnen Bewegungen sind in ihrer Schichtung Bedingung für das daraus entstehende Bewegungsmuster, unterscheiden sich aber gleichzeitig von diesem. Dieses Spannungsfeld lässt sich als eine Durchdringung von Simultaneität und Sukzessivität beschreiben, da die einzelnen aufeinander folgenden Bewegungen im andauernden Bewegungsmuster in einer bildähnlichen Gleichzeitigkeit aufgefangen werden.

Bislang wurde die Bewegung als eine zugleich stehende und fortdrängende betrachtet, dabei wurde der zeitliche Verlauf der Performance weitgehend ausgeklammert. Die Wiederholung der Bewegung in der Dauer wurde als eine Quasi-Gleichzeitigkeit behandelt. Im Grunde genommen ist es aber so, dass sich die vergangene Bewegung nicht mehr einholen lässt, sondern nur noch in der Erinnerung existiert. In der Wahrnehmung addieren sich die Bewegungen auf, werden aber auch ständig von neuen Bewegungen überschrieben. Valenzen in der Dynamik der Bewegung bewirken ein Steigern oder Abebben der Energie und rufen affektive Zustände hervor.

So ist beispielsweise in der Schüttelsequenz in *Visitors Only* eine Steigerung der Bewegung auszumachen, die durch die Musik unterstützt wird. Die Tänzer heben gegen Ende der andauernden Auf- und Abbewegung vom Boden ab und stoßen dabei kurze, unerwartete Schreie aus. Dieser Moment bildet in der Dauer einen Kulminationspunkt, von dem aus die Szene umschlägt. Die Energie, die sich bislang im vorderen Raum angestaut hat, diffundiert zusammen mit den Tänzern in die Räume nebenan. Der Zustand stehender Bewegung löst sich auf, die Bewegung geht wieder in eine fließende über und dringt in die anderen Räume ein.

„Spinning“ – divergierende Wiederkehr der Kreisbewegung

Wie die „Shaking“-Szene wird auch die Kreisbewegung in der so genannten „Spinning“-Szene gegen Ende von *Visitors Only* als eine andauernde Bewegung auf der Stelle betrachtet.

Nachdem das Gebäudefragment auf ganz unterschiedliche Weisen belebt wurde und die acht Tänzer verschiedene Wege und Transformationen durchlaufen haben, finden sie sich paarweise in den hinteren vier Räumen zusammen und treten in einen Drehtanz. Unermüdlich drehen sie sich in verschiedenen Variationen zu vom Cello geprägter Musik. In der live von Bo Wiget gespielten Improvisation wiederholt das Cello unaufhörlich eine Tonfolge, die genau auf einen Bogenstrich passt. Der Bogenstrich, der sie mal heftiger und mal geschmeidiger in Angriff nimmt, steigert und variiert ihre Wiederholung.

Es scheint, als würde dieser Bogen die Tänzer immer wieder von neuem anstoßen. Die Bewegungen nehmen verschiedene Variationen von Dreh- oder Kreisbewegungen auf. Das Kreisen kann daraus bestehen, dass die Tänzer ganz einfach in einer Kreisbahn laufen oder sich um ihre Achse drehen, allein oder zu zweit sich umarmend, hintereinander herlaufend oder sich gegenüber an den Händen haltend. Unendlich viele Variationen von Laufen und Drehen, von sich Halten und Abstoßen – sich tragend, sich über den Boden schleifend, den Kopf des andern packend, den andern stützend oder wegstoßend – werden ausprobiert. Bisweilen artet das gemeinsame Drehen in Kampf aus, es wird geboxt, gekreischt oder auf den andern losgesprungen. (Abb. 41) Die Drehbewegungen sind nur partiell durch die vier Öffnungen zu den hinteren Räumen zu sehen, so dass sie an den Rändern immer wieder verschwinden und erst in der Wahrnehmung vervollständigt werden. Ihre Energie dringt aber mit der grellen Beleuchtung durch die Öffnungen nach vorne und hebt sich von der Statik des Gebäudefragments ab. Gegen Ende der Szene wird zusätzlich ein Video mit Bildfragmenten von Fenstern und Durchgängen auf die vorderen Wände projiziert, das die klare Trennung zwischen hell/dunkel und zwischen bewegt/unbewegt aufhebt.

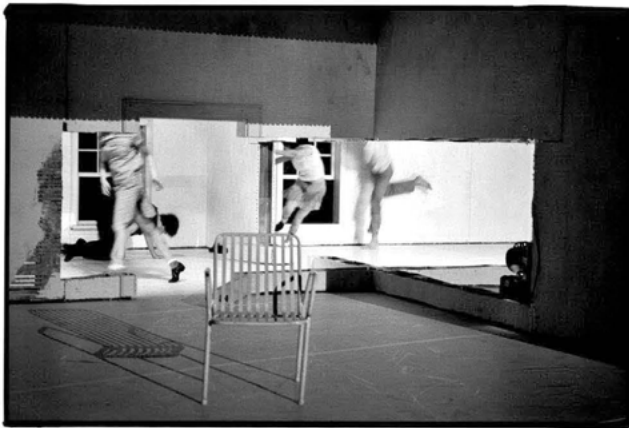


Abb. 41: Meg Stuart, *Visitors Only*, 2003

Die Musik treibt die Dynamik der Szene an, unterstützt aber auch die Differenzen innerhalb des Bewegungsmusters. Denn neben der melodiosen immer wiederkehrenden, wie in sich kreisenden Tonfolge ertönt leise ein monotones, penetrantes Surren, ein elektrisch generiertes Rauschen oder Wummern. Das Ritornell in der Melodie des Cellos geht kaum merkbar in einen forttreibenden Galopp über, unterstützt durch das lauter werdende Wummern der Gitarre und dem gelegentlichen Wechsel in eine höhere Tonlage. Gegen Ende löst sich die Dynamik wieder im Ritornell auf, das Wummern lässt nach und der

Strich des Cellos wird sanfter. Die Musik und die Drehbewegung schwellen ab. Die Tänzer verlassen nach und nach die Bühne, bis sich nur noch zwei um die eigne Achse drehen. Das Licht wird in den hinteren Räumen dunkler und in den vorderen wieder heller. Das leitet über zur letzten Szene der Choreographie, in der alle Performer nach und nach sich mit einer Tasse Tee nebeneinander am oberen Rand niederlassen.

Mit der Dauer wird die variierte Kreisbewegung zu einem endlosen, aber immer wieder durchbrochenen Kreisen. Die gleichmäßige, harmonische, paarweise Drehbewegung der Tänzer wird von Hindernissen und Unebenheiten gestört. Dichotomien zwischen Chaos und Ordnung, Kampf und Harmonie prägen den endlosen Fluss. Mal kämpfen die beiden Körper gegen die Vereinnahmung durch den je anderen, dann wieder verschmelzen sie zu hybriden Gebilden mit nur einem Kopf und vier Beinen oder zwei Beinen und vier Armen. Diese Bewegung über die Grenzen des Körpers hinaus wird durch die Wiederkehr des Drehens verstärkt, das bei den Tänzern tendenziell Schwindel herbeiführt.

Der Zuschauer bekommt vier Varianten der Drehbewegung, aber diese jeweils nur ausschnittartig durch die Öffnungen zu Gesicht, weshalb er nicht alle Details und Differenzen wahrnehmen kann. Vielmehr verlieren sich die Details in einer allgemeinen Drehkraft, die in den hinteren Räumen geballt wird. Die energetische Dimension wird durch die grelle Beleuchtung gesteigert. Das Licht und die Energie dringen durch die Öffnungen von hinten nach vorne zum Betrachter, während der vordere Teil selbst dunkel bleibt.

Nicht nur vervollständigen sich die nur partiell sichtbaren Drehbewegungen im Kopf des Betrachters, sondern ihre nebeneinander und nacheinander gesetzten Variationen verbinden sich in der Wahrnehmung zu einer einzigen Drehbewegung um das Zentrum des Gebäudefragments. Die Videoprojektion auf den vorderen Wänden unterstreicht diesen Eindruck. Die Videobilder zeigen Fenster und weiße Wände, die dem des Gebäudes selbst gleichen. Die Fenster in den Videobildern wackeln hin und her, treten näher und entfernen sich wieder.⁶⁶ Zudem bewegt sich die Projektion über die vorderen Wände des Gebäudefragments. Die gleichzeitige Bewegung in Videobild und Projektion bricht zusammen mit der Drehbewegung der Tänzer das Statische des Gebäudes auf: Es scheint wackelig zu werden und sich mit den Bildern der Videoprojektion zu drehen. (Abb. 42)

Die Dauer des Drehens holt verschiedene Schichten hervor, lässt den Betrachter in Gedanken die Choreographie zurückgehen. Erinnerungen an einzelne Szenen – eine Fülle an Material, Farben und Bewegungen – werden auf-

66 Das Videobild wird bei einer Fahrt durch das Modell des Bühnenbildes mit der Handkamera aufgezeichnet. Dadurch entstehen diese wackelnden und sich bewegenden Bilder.

gerufen, werden aber sofort wieder von der Dynamik des Drehens mitgerissen. Alles verwischt, geht im Schwindel auf, doch immer wieder wird der Körper zum Hindernis. Er bildet in der fließenden Kreisbewegung einen Widerstand, steht quer zu ihr oder wird in den hybriden Körpergebilden als Materie sichtbar.

Ekstase der Kreisbewegung und ihre ikonische Dimension

Die jeweilige Kreisbewegung ist in einem Raum gefangen, auf ausschnitthafte Sichtbarkeit und auf ein Bewegungsmotiv beschränkt, aber entgrenzt sich gleichzeitig über sich selbst und diese Beschränkungen hinaus. Die Kreisbewegung verfügt über ein Paradox von Begrenzung und Entgrenzung, von Stillstand und Bewegung. Denn das Kreisen ist selbst eine unendliche Bewegung ohne Anfang und Ende, vergehend und wiederkehrend zugleich. Sie hebt sich aus der Zeit heraus. Räumlich betrachtet, markiert der Kreis, auf und in dem sie stattfindet, den Abstand zum Zentrum und die Grenze gegen das Außen. Die Drehbewegung ist demnach selbst eine Bewegung auf der Grenze. Sie hat zwar eine Richtung innerhalb des Kreises, kehrt aber immer wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurück, so dass sie sich ebenso wie aus der Zeit auch aus den Dimensionen des Raums löst. Die Kategorien Raum und Zeit werden aufgehoben: Der Raum der Bewegung reduziert sich auf den Kreis, der im Blickfeld gefasst, aber gleichzeitig auch darüber hinausreicht, während die Zeit sich in der Dauer unendlich dehnt.

Der Stillstand in Bewegung lässt sich sowohl mit ikonischen Qualitäten als auch mit der Ekstase in Verbindung bringen: Die Drehbewegung hebt sich vor dem statischen Grund des Raumes innerhalb der Begrenzung der Fensterdurchbrüche ab. Gleichzeitig greift aber ihre Energie durch die Fliehkraft über die Grenzen hinaus. Ähnlich verhalten sich die einzelnen Bewegungen zueinander, sowohl in ihrer Aufeinanderfolge als auch in ihrem Nebeneinander in den vier Räumen. Während jede Bewegung – sich wiederholend und divergierend zugleich – sich wieder von der anderen unterscheidet, stellt sich in der Dauer ein Bewegungsmuster ein, das die parallelen und sukzedierenden Bewegungen in einer bildähnlichen Gleichzeitigkeit zusammenfasst.

Das Herstellen einer Stasis in Bewegung wird ebenso wie beim „Shaking“ sowohl in der zeitlichen Dauer als auch in der räumlichen Gefasstheit deutlich. Das Festhalten der Bewegung an einem Ort und ihr gleichzeitiges darüber Hinausstreben lassen sich mit der Bewegung um einen Fixpunkt beschreiben. Während die vertikale Auf- und Abbewegung immer wieder durch ihr Zentrum hindurchgeht, das Zentrum der Bewegung sich im Körper befindet, läuft die horizontale Kreisbewegung um ein leeres Zentrum herum. Anders als in der Schüttelsequenz von *Visitors Only* ist das Drehen nicht auf einen Raum konzentriert, sondern vervielfacht sich in den hinteren vier Räumen.

Die Kreisbewegungen erzeugen zugleich eine energetische Konzentration und Streuung, und dies auf zweifache Weise: Die Tänzer bewegen sich um einen Mittelpunkt, während ihre Fliehkraft nach draußen drängt. Festgehalten in einem Rahmen spannen sie in ihrer Kondensation vier Eckpunkte auf, die ihrerseits in der Wahrnehmung um das Zentrum des Gebäudefragments kreisen. Die Zentralisierung innerhalb der Dezentralisierung bildet ein weiteres Spannungsfeld, eine bildähnliche Relation von Teil/Ganzem, von simultaner und sukzessiver Anschauung. Die energetische Wirkung der verschiedenen Kreisbewegungen wird in der Wahrnehmung in einer einzigen Drehbewegung zusammengefasst, die sich zugleich in die einzelnen Variationen auffaltet und differenziert. Der Blick des Betrachters oszilliert zwischen einer Bewegung in die einzelnen Öffnungen hinein und einem Sich-Ausbreiten in der Fläche, er bewegt sich wechselweise in die Tiefe und an den Wänden entlang, von einer Drehbewegung zur anderen. Die Drehbewegung in der Horizontalen wird in die Vertikale aufgeklappt und verschmilzt mit der Videoprojektion in einer Bewegung über die Wandfläche des Gebäudes.



Abb. 42: Meg Stuart, *Visitors Only*, 2003

Nun lässt sich gerade in Bezug auf den Loop in Video- und Filmkunst eine wichtige Unterscheidung von bildender und darstellender Kunst festmachen, die mit dem Körper zu tun hat. Denn der Loop versteht sich auch, was bereits im Wort anklingt, als eine sich wiederholende Kreisbewegung.⁶⁷ Der Loop

67 Michael Glasmeier: *Loop. Zur Geschichte und Theorie der Endlosschleife am Beispiel Rodney Graham*, Köln: Salon 2002, S. 17f. Im Versuch eine Geschichte des Loops in der Video- und Filmkunst zu schreiben, bezieht sich Glasmeier auf die „Wiederholung des Gleichen als Stillstand in Bewegung“ (S. 17), welche in philosophischen und mystischen Denkweisen eine wichtige Rolle spielt. Sie steht in einer langen Tradition des Denkens, deren Signum der Kreis ist.

beruht auf einer mechanisch oder elektronisch gesteuerten Wiederholung, während in der Drehbewegung die Balance der Tänzer ständig bedroht ist und sich die Anstrengung auf den Körper auswirkt. Die Wiederholung einer konkreten körperlichen Bewegung ist nie die gleiche, während das Video effektiv immer wieder denselben Ablauf zeigen wird. Dennoch wird sich auch dort eine Verschiebung einstellen, die, abgesehen von einer minimalen Trägheit der Medien, in der Wahrnehmung stattfindet – vorausgesetzt, der Betrachter schaut sich mehrere Durchläufe an.⁶⁸ Im Tanz und in der Performancekunst sind zwei verschiedenartige Verschiebungen zu berücksichtigen, die von Bewegung zu Bewegung sowie die sich mit jeder Bewegung verändernde Wahrnehmung. Letztere lässt sich mit der Schichtung und dem Überschreiben von Bewegung als Steigerung oder als Umwendung beschreiben.

Das, was auf formal-struktureller Ebene als Steigerung der Bewegung in ihrer Stillstellung (Rahmen und Dauer) und Dezentralisierung beschrieben wurde, lässt sich auch mit dem Begriff der „Ekstase“ in Verbindung bringen. Seine Bedeutung des „Außer-sich-Seins“⁶⁹ bringt bereits die Beziehung von Stasis und ihrer Entgrenzung mit sich. Sie bezeichnet einen Zustand – eine Stasis in höchster (innerer) Bewegung –, in dem das Subjekt aus sich heraustritt. In der Drehung wird die Energie der Tänzer immer wieder von neuem aufgeladen, während sich zugleich die Kräfte ihrer Körper erschöpfen. Der Zustand lebt geradezu von dieser Ambivalenz zwischen Aufladung und Erschöpfung. Die Drehbewegung ist eine ursprüngliche Form der körperlichen Praxis und des Tanzes, um Rauschzustände herbeizuführen. Sie versetzt die Tänzer an die Grenzen ihrer Körperbeherrschung, hebt die Beziehung zu Raum und Zeit auf und führt im Extremfall zu Schwindel. Die Beziehung von „Spinning“ zu ekstatischen Tänzen und anderen Drehtänzen werde ich im Folgenden behandeln.

Entgrenzung im ‚Spinning‘: Vergleich zu anderen Drehtänzen

Die Drehbewegung geht wie das „Shaking“ und andere Bewegungsarten in *Visitors Only* aus der Beschäftigung mit Kulturen der Besessenheit und grenzüberschreitenden Praktiken zurück. Während der Probephase inspirierten sich alle Beteiligten an verschiedenen Quellen, die sich mit anderen Bewusstseins-ebenen befassen: Filme wie *Les Maîtres Fous*⁷⁰, Bücher wie *Die Erfindung*

68 Vgl. Dora Imhof: *Wie erzählt der ‚Sandmann‘? Multiple Erzählung in den Film- und Videoinstallationen von Stan Douglas*, München: Schreiber 2007.

69 Das deutsche Wort „Ekstase“ wurde im 16. Jahrhundert aus dem kirchenlateinischen *ecstasis*, das ursprünglich auf das griechische *ékstasis* mit der gleichen Bedeutung von „Aus-sich-Heraustreten“, „Begeisterung“, „Verzückung“ zurückgeht, übernommen. Vgl. Duden, Herkunftswörterbuch, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 2007⁴, Bd. 7, S. 176.

70 Der Film *Les Maîtres Fous* (1954) von Jean Rouch zeigt ein Ritual der Haouka, einer in den 1950er Jahren in Westafrika verbreiteten Religionsgemeinschaft.

der *Hysterie*⁷¹ oder *Alice's Adventures in the Wonderland*⁷². Gespräche mit Personen, die sich mit Praktiken der Hypnose und der Trance beschäftigen, wurden geführt und jene eingeladen, mit den Tänzern Übungen durchzuführen.⁷³ Das konsultierte Material weist unterschiedliche Perspektiven auf grenzüberschreitende Praktiken aus den Bereichen Ethnologie, Medizin und Religion auf, deren Herkunft und Zusammenhang aber in der Choreographie nicht mehr unbedingt erkennbar sind.

Dieses Interesse an grenzüberschreitenden Praktiken teilt Meg Stuart mit anderen zeitgenössischen Theaterregisseuren wie etwa Frank Castorf⁷⁴, Stefan Pucher und Sebastian Bachmann⁷⁵. Das Überschreiten von Grenzen des Subjekts sowie von Wirklichkeitsebenen spielt dabei eine wichtige Rolle und geht mit der Entgrenzung des Theatersystems einher. Das klassische Rollen- und Sprechtheater wird durch die Auflösung des Subjekts, seine Spaltung in verschiedene Bewusstseinsebenen und die Überlagerung des Textes durch physische Auswüchse aufgebrochen. Die Einführung von tranceähnlichen Zuständen ins Theater und das Bedürfnis nach Entgrenzung des Kunstsystems be-

Dort wurden Teilnehmer von Geistern besessen, die für die ehemalige Kolonialmacht stehen wie der Generalgouverneur, der Ingenieur und der Lokomotivführer. Die Bewegungen der Besessenen im Film bildeten das Ausgangsmaterial für einzelne Szenen beim Durchschreiten des Gebäudefragments.

- 71 Georges Didi-Huberman: *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München: Fink 1997.
- 72 Lewis Carroll: *The annotated Alice*, hg. von Martin Gardner, mit Originalillustrationen von John Tenniel London: Penguin 2001.
- 73 In einem Workshop mit Tom Collins übten die Tänzer eine Woche lang in den frühen Morgenstunden die „Shaking“-Praxis aus. Das „Shaking“ ist eine meditative Körperübung, durch die der Körper mit einer leichten Bewegung aus dem Knie in Schwingung versetzt wird. Dieses Wippen wird ununterbrochen über einen langen Zeitraum (mindestens eine Stunde) wie eine Art Meditation durchgeführt, um Gedanken und Gefühle sich neu ordnen zu lassen und sich davon zu befreien. Außerdem wurde ein medizinischer Wissenschaftler, der mit Hypnose experimentiert und sie teilweise bei Patienten anwendet, eingeladen, seine Arbeit den Tänzern vorzustellen.
- 74 Vgl. Frank Castorfs Inszenierung *Trauer muss Elektra tragen* von Eugene O'Neill am Schauspielhaus Zürich, Premiere am 23. Januar 2003. Im Programmheft finden sich verschiedene Texte zum Thema Besessenheit, darunter von E. Wade Davis: „Voodoo – Besessenheit in Haiti“, S. 56-58; Miguel Barnet: „Santería“, S. 65-68. Auch andere Inszenierungen Castorfs wie *Kokain* von Pitigrilli (Premiere am 29. Januar 2004 an der Volksbühne Berlin) führen Schauspieler und Zuschauer an ihre Grenzen. Sie dauern meist über zwei Stunden, so dass der Zuschauer unweigerlich hineingezogen wird.
- 75 So Sebastian Bachmanns Abschlussinszenierung am Theater Basel: *Der Seidene Schuh* von Paul Claudel, Premiere am 29. März 2003, die insgesamt ca. acht Stunden (mit drei Pausen von ca. 30 Minuten) dauerte. Bereits durch die Dauer wurde der Zuschauer in eine außergewöhnliche Verfassung versetzt. Im Programmheft finden sich zwei Texte zur Voodoo-Praxis, einer von Papa Shanga (S. 104-107) und einer von Georges Bataille (S. 108-109).

stimmte bereits das Theater und den Tanz der Avantgarde.⁷⁶ Die Art und Weise des Umgangs mit dem Material ist aber jeweils ein anderer, was ich am Vergleich der Drehtänze in der Avantgarde der 1920er Jahre und dem „Spinning“ in *Visitors Only* untersuchen möchte.

Der Drehtanz der Derwische, der in Mitteleuropa bereits im 19. Jahrhundert durch Reiseberichte bekannt ist, liegt zum großen Teil den Drehtänzen der Avantgarde und vermutlich auch der beschriebenen Szenen von *Visitors Only* zugrunde. Während Jean Börlin und Mary Wigman über die Kostümierung den Derwischen eine direkte Referenz erwiesen haben, führen Dore Hoyer und Meg Stuart den Drehtanz mit anderen Traditionen des Drehens zusammen und abstrahieren die Bewegungsmuster vom Exotischen. Der Ursprung des Bewegungsmaterials ist für die Aufführungen von Stuart nicht im Detail relevant, das Material der Filme und der Abbildungen aus Büchern dient vielmehr als Ausgangspunkt zur Bewegungsfindung. Das Bewegungsmaterial wird von seiner Herkunft getrennt, es wird abstrahiert und in einen anderen Kontext überführt. Stuart arbeitet mit ihren Tänzern solange am gefundenen Material, bis es nicht mehr als solches erkennbar ist, aber weiterhin als Fremdkörper in die Choreographie einfließt. Diese körperliche Aneignung und die damit verbundene Grenzüberschreitung bestimmen den Umgang StUARTs mit Praktiken der Trance. Sie nimmt gewisse Elemente in ihre Bewegungssprache auf und wendet sie auf ihre Weise um.

Aber auch bei der avantgardistischen Einverleibung des Drehtanzes war die Herkunft des religiösen Rituals nach Brandstetter weniger wichtig als das Entstehen von Unmittelbarkeit und das Überschreiten von Grenzen, sowohl in Bezug auf Bewusstseinsebenen als auch auf das Kunstsystem: „Im unentwegten Drehen um die eigene Achse werden die alltäglichen Realitätswahrnehmungen labil. Die Grenzen der Umwelt wie die des Subjekts verlieren sich im überpersönlichen Erlebnis der Trance. Der Drehtanz setzt also der (theatralisch-zeichenhaften) Repräsentation von Bewegung ein Erfahrungsmodell von Unmittelbarkeit entgegen.“⁷⁷ Die Bewegung jenseits eines „theatralisch-zeichenhaften“ Systems und die damit einhergehende Unmittelbarkeit der Bewegung sind nicht nur für die Drehtänze der Avantgarde, sondern auch für

76 Brandstetter erörtert das Interesse an tranceähnlichen Praktiken in Zusammenhang mit dem Bedürfnis aus den Grenzen des Theaters auszubrechen. Dabei geht sie auf die Soziologin Mary Douglas zurück, die zwischen Ritual und Trance unterscheidet. Während das Ritual mit der Kontrolle einhergeht, zeichnet sich die Trance als eine Praxis der Grenzüberschreitung aus. Die Gesellschaftssysteme beziehen je nach ihrer Ausrichtung das eine oder andere ein. Vgl. Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. M.: Fischer 1995, S. 247-49. Darin befindet sich ein Kapitel zu „Bewegungsrausch und Trance-Tanz“ (S. 246-274), auf das ich mich in den folgenden Ausführungen zu den Drehtänzen berufe.

77 Brandstetter 1995, S. 255.

die Drehbewegung in Stuarts *Visitors Only* bezeichnend. Beide unterscheiden sich grundlegend von dem in Gottesliebe versinkenden Derwisch durch das darstellende Subjekt im Theater. Die In-Szene-Setzung der Drehbewegung nimmt aber in der Avantgarde und im „Spinning“ jeweils eine andere Beziehung zu physisch-psychischen Grenzüberschreitungen ein.

Bei den Derwischtänzen handelt es sich um eine Gruppenbewegung, in der zwar jeder einzelne auf einem ihm zugeordneten Raum seine Drehbewegung um die eigene Achse ausführt, jedoch in ein kontrolliertes System mit den Mittänzern eingebunden ist. In der räumlichen Erfahrung und der Verbindung mit der Gruppe erleben die Derwische eine über sie selbst hinausreichende Erfahrung, eine Verbindung zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos. Gleichzeitig wird über die Gruppe auch eine Art Kontrolle über die Trance gesichert: Verliert ein Derwisch seine Bahn, wird er von den anderen zurückbewegt.

Demgegenüber sind die Drehtänze der Avantgarde mit Ausnahme der Choreographie *Derviches* von Jean Börlin (1920) als Soli konzipiert.⁷⁸ Während Mary Wigman in ihrem Tanzsolo *Der Derwisch* (1917)⁷⁹ einen unkontrollierten ekstatischen Zustand herbeizuführen suchte, der dann auch mit dem Fall zu Boden endete, ging es Dore Hoyer in ihrem *Drehtanz* (1939)⁸⁰ weniger um die Expressivität der Drehbewegung als vielmehr um die Qualität der Bewegung, die sich durch ihre Entgrenzung in der unendlichen Drehbewegung vom klassischen Ballett unterscheidet. Ihr Ziel bestand im Gegensatz zu Wigman in erster Linie nicht darin, in einem Zustand der Ekstase zu enden. Sie suchte vielmehr nach einer Reflexion über die Bewegung selbst.

Darin mag die Drehbewegung Hoyers dem „Spinning“ in Stuarts *Visitors Only* ähnlicher sein als diejenige Wigmans, denn auch Meg Stuart ist auf der Suche nach Bewegungs- und Körperbildern, indem sie ihre Tänzer an die Grenze treibt. Anders als bei den angeführten Soli bewegen sich in *Visitors Only* alle acht Tänzer paarweise im Kreis. So entsteht weniger eine Drehbewegung um die eigene Achse als ein Kreisen um ein ausgespartes Zentrum. Durch die Fliehkraft sowie durch die Verteilung der Kreisbewegung auf die vier Ecken des Gebäudefragments findet sogar eine Dezentralisierung statt. Im Oszillieren zwischen Bewegung und Bewegung, zwischen Fenster und Fenster, zwischen Konzentration und Zerstreung geht das Drehen nicht ein-

78 Die Choreographie Börlins unterscheidet sich auch von den Soli insofern, als er den Derwischentanz auf theatrale Weise inszenierte. Vgl. Brandstetter 1995, S. 257.

79 Wigman schuf 1917 für den Solo-Zyklus *Ekstatische Tänze* einen Teil mit dem Titel *Der Derwisch*. Zur detaillierten Analyse des Zyklus vgl. Brandstetter 1995, S. 261-64.

80 Der *Drehtanz* von Dore Hoyer basiert auf der Komposition des *Boléro* von Maurice Ravel (1928), die ihrerseits von einer zyklischen Grundstruktur geprägt ist und für das Ballett von Ida Rubinstein geschrieben wurde. Vgl. Brandstetter 1995, S. 264-270.

fach in der Ekstase auf, sondern es findet eine Reflexion statt, die durch die Beziehung zwischen den Fenstern und ihr Gegenüber unterstützt wird. Das paarweise Drehen im „Spinning“ eröffnet eine Beziehung zu anderen Drehtänzen wie dem Menuett und dem Walzer. Aber anders als im Walzer bedienen die Paare in *Visitors Only* nicht die gesellschaftlich codierten Rollenbilder, da die Bewegung von zwei Tänzern sowohl zur Verschmelzung der beiden Körper als auch zum gegenseitigen Kampf führen kann. Die Zugehörigkeit zu einem geschlechtlich definierten bzw. zu einem menschlichen Körper ist im „Spinning“ ausgeschaltet.

Im Vergleich mit der Paarbildung im Gesellschaftstanz des Walzers⁸¹ und mit den solistischen Drehtänzen der Avantgarde und der Derwische wird deutlich, dass Stuart in ihrer Choreographie verschiedene Aspekte des Drehens aufgreift und diese zu ambivalenten Formen führt. Anstatt der völligen Selbstaufgabe in der Drehbewegung zu erliegen, bäumen sich die Tänzer immer wieder auf und brechen aus der homogenen Bewegung aus. Obwohl in der wiederholten Kreisbewegung ekstatische Energie freigesetzt wird, verflüchtigen sich die Körper nicht in der Ekstase, sondern bilden in ihrer Materialität einen Gegenpol. Dabei gehen die Körper ungewohnte Verbindungen ein und führen so zu einer Entgrenzung des Körperbildes in Bezug auf gesellschaftliche und kulturelle Werte. Ideen eines aufrechten, intakten, geschlechtlich und sozial codierten Körpers werden aufgebrochen. Nicht nur die „Realitätswahrnehmungen“ werden „labil“⁸², sondern auch die Grenzen des Körpers und dessen Ganzheit.

81 In der Choreographie *Splayed Mind Out* (1997) wurde bereits der Walzer als Zitat aufgenommen. Dort trat zwischen den unbewegt dastehenden Tänzern ein Tanzpaar auf, das sich wie selbstverständlich im Walzer durch diese hindurchbewegte (vgl. Kap. 1, Projektion von Tanzbewegung).

82 Brandstetter 1995, S. 255.