

1 Reflexion von Video und Choreographie

Splayed Mind Out

Die Choreographie *Splayed Mind Out* wurde von der Choreographin Meg Stuart und dem Videokünstler Gary Hill 1997 zusammen mit den fünf Tänzern erarbeitet und steht am Anfang der Untersuchung. Sie entstand in der Reihe *Insert Skin*, für die Stuart die bildenden Künstler Lawrence Malstaf, Bruce Mau, Gary Hill und Ann Hamilton angefragt hat, jeweils eine Choreographie mit ihr zu gestalten. Stuart und Hill trafen sich zu ersten Gesprächen über die Zusammenarbeit 1994 und entwickelten zusammen mit den Tänzern im Frühjahr 1997 am Kaaitheater in Brüssel eine erste Version, die dort im April aufgeführt wurde. Über den Sommer hindurch wurde diese Version weiterentwickelt und in Stockholm und an der Documenta X in Kassel uraufgeführt.¹

Das gemeinsame Interesse der beiden Künstler betrifft den Körper² in seinen unterschiedlichen Facetten, die auf der Homepage von Damaged Goods folgendermaßen beschrieben werden:

The most obvious meeting ground that brought Gary Hill and Meg Stuart together for this unique collaboration is the body. It is all the nagging questions which sur-

-
- 1 In Kassel wurde eine kürzere Version der Choreographie aufgeführt, während in Stockholm die abendfüllende Bühnenversion gezeigt wurde. Im Frühjahr 1998 stand ich leider in Paris vor restlos ausverkauftem Theater, so dass ich keine Chance hatte diese Aufführung zu sehen. Meine Analysen beschränken sich deshalb bei dieser Choreographie auf die Videobandaufzeichnung.
 - 2 Der breitgefächerte Diskurs um den Körper kann hier nicht ausgeführt werden. Es sei vielmehr kurz erwähnt, dass der Körper immer kulturell und sozial bedingt ist. Durch die Einbindung des Körpers in ein gesellschaftliches System ist er mit der Sprache und mit anderen Codes befrachtet (vgl. Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, 3 Bd., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986 oder Marie-Louise Angerer: *Body Options. Körper. Spuren. Medien. Bilder*, Wien: Turia und Kant 1999).

round it concerning the outlines and borders with others; incomplete gestures that suggest other sides of languages and movements; the body of image and the writing of the body; the shared skin of different media (and the body).³

Als möglicher Ausgangspunkt oder auch Ursprung von Video und Choreographie ist der Körper für Hill und Stuart die gemeinsame Grundlage. Sie haben sich bereits unabhängig voneinander mit der Frage nach den Grenzen des Körpers, nach seinen Teilen und deren Bezug zu einem Ganzen auseinandergesetzt.⁴ In der Choreographie *Splayed Mind Out* wird der Körper in seinen Grenzen zu anderen Körpern und als Ursprung von Bewegung, Stimme und Bild sowie als ein dadurch konditionierter befragt. Zum einen trägt der Körper Impulse und Wissen in Form von Sprache und Bewegung nach außen, die von sozialen, kulturellen und historischen Ordnungsstrukturen geprägt sind. Dabei gehen die beiden Künstler der Frage nach der Steuerung des Körpers nach und versuchen, das Sprechen und Bewegen jenseits dieses Systems zu erforschen. Zum anderen steht der materielle, lebendige Körper dem immateriellen Videobild sowie der Sprache gegenüber oder wechselt zwischen den verschiedenen medialen Oberflächen. Dadurch werden Relationen zwischen den gemeinsamen Bestandteilen (Bild, Ton, Körper) von Video und Choreographie und deren medialen Eigenschaften eröffnet.

Videoinstallationen und Choreographien gleichen sich durch die besagten Bestandteile, differenzieren sich aber in ihrer zeiträumlichen, körperlichen und lautlichen Materialität. Die jeweilige Materialität hängt mit den medialen Eigenschaften von Video und Choreographie zusammen. Das Video projiziert als elektronisches Medium die audiovisuellen Signale in den Raum oder lässt sie über einen Bildschirm laufen, während die Tänzer auf der Bühne live agieren. Von daher ist der Körper im Video immer ein Abwesender, der über die Stimme oder das Bild vergegenwärtigt wird. In der Choreographie ist der Körper auf der Bühne in seiner Materialität anwesend, wenn auch differenziert von seiner Realität außerhalb der Bühne. In *Splayed Mind Out* wird dementsprechend mit der Gegenüberstellung von live agierendem Körper, seinen lautlichen, bildlichen und motorischen Veräußerungen und deren Übertragung mittels elektronischer Signale experimentiert.⁵

3 <http://www.damagedgoods.be>, dort unter: menu, archive, works, *Splayed Mind Out*, zuletzt konsultiert im August 2008.

4 Vgl. Hills Videoinstallation *Inasmuch As It Is Always Already Taking Place* (1990) und Stuarts Choreographie *Disfigured Study* (1991).

5 Aus der Aufführungssituation der Choreographie ergibt sich in erster Linie eine andere raumzeitliche Struktur als im Video. Der zeitliche Ablauf der Choreographie ist begrenzt, während das Videoband in der Installation laufend wiederholt wird. Der Betrachter steht der Bühne frontal gegenüber, während die Videoinstallationen teilweise den Betrachter umgeben, der diese meist selbst durchschreiben kann.

Die Konstellation von *Splayed Mind Out* weist bereits auf die Gegenüberstellung und den Zusammenhang von Video und Choreographie hin. Eine weiße Leinwand schließt die Bühne nach hinten ab, bleibt in ihrer Materialität konstant und bildet nicht nur den Grund für die Videoprojektionen. Zusammen mit dem Boden bildet sie Begrenzung, Grund und Reflexionsraum für die Choreographie. Auffallend ist das Hinwenden und Blicken der Performer zur Leinwand, weil sie sich dadurch vom Publikum abwenden. Es wird so ein Beziehungsfeld zwischen Tänzern, Leinwand und Boden eröffnet. Ergänzt wird dieses Feld durch den Ton, der zum einen aus elektronischer Musik und zum anderen aus Rezitationen von Gary Hill besteht, die von ihm auf der Bühne gesprochen und über ein Mikrophon übertragen werden.

Die folgende Beschreibung der Choreographie *Splayed Mind Out* gibt eine Übersicht über den Aufbau und die Abfolge der einzelnen Szenen, die dann in den Unterkapiteln ausgeführt werden:

Zu Beginn der Choreographie liegen vier Tänzer so ineinander verschlungen, dass ihre einzelnen Körper nicht mehr voneinander zu trennen sind. Unterstützt durch kurzzeitig, grell aufleuchtendes Licht eines Stroboskops ist nicht mehr auszumachen, welcher Körperteil zu welchem Körper gehört. Aus diesem Körperknäuel lösen sich dann einzelne Körper, bewegen sich auseinander, bleiben aber in ihren Bewegungen mit dem Boden verhaftet. Die vier Tänzer bilden eine Rechteckformation, die in gewisser Weise eine Analogie zur Leinwand bildet. Eine ähnliche Szene mit den gleichen vier Tänzern findet sich gegen Ende der Choreographie, vor der Schlusszene. Durch die räumliche Struktur der Bewegung wird einerseits die Choreographie als Bewegung im Raum reflektiert und andererseits eine Beziehung zur Leinwand und zum Videobild eröffnet (Kap. 1, Projektion von Tanzbewegung).

Diese Szenen umschließen zwei weitere, die sich durch die Dreierkonstellation aus Videobild, Tänzerin und Sprecher charakterisieren lassen. Die Beziehung zwischen Bild – Körper – Sprache wird auf jeweils unterschiedliche Weise ins Spiel gebracht, in der Übertragung der Tanzbewegung ins Videobild oder in der Korrelation zwischen Bewegen und Sprechen (Kap. 1, Videobild, Körper und Sprache.).

In der Mitte befindet sich eine Reihe von Szenen, in denen verschiedene optische Medien reflektiert werden und ineinandergreifen. Das Spannungsfeld zwischen Stasis und Bewegung vermittelt zwischen Filmbild und Choreographie (Kap. 1, Anspielungen auf Video, Film und Photographie).

Zum Schluss wird die Choreographie reduziert auf eine einzige Tänzerin, die ihren Arm mit ausgestrecktem Zeigefinger kreisen lässt, zuerst auf dem Boden, dann in der Luft und auf ihrem Körper. Volumen und Körper einer Tanzbewegung werden nunmehr durch die Kreisbewegung angedeutet und in den Raum projiziert (Kap. 1, Zeichnen im Raum).

Die in der Choreographie *Splayed Mind Out* verkörperten und sichtbar voneinander getrennten Bestandteile Bild, Ton, Körper nehmen in ihrer Gegenüberstellung Relationen auf und wechseln zwischen den medialen Oberflächen Bühnenraum, Videobild, elektronischer Verstärker. Dadurch werden die medialen Differenzen von Video und Choreographie reflektiert, gehen aber auch ineinander über, so dass sie nicht mehr voneinander zu trennen sind. In der Art und Weise der Verknüpfung der drei Komponenten Körper/Bewegung – Bild/Videobild – Sprache/Stimme nähern sich die beiden Künstler an. Denn beide trennen zuerst die einzelnen Elemente voneinander, um sie neu in Verbindung treten zu lassen und damit gewohnte Muster zu unterlaufen. Dabei entstehen unauflösbare Differenzen und Korrelationen. Diese „Bewegungen“ zwischen Sprache, Körper und Bild werde ich zuerst anhand der Videoarbeiten von Gary Hill analysieren. Darauf aufbauend wende ich mich dann der Choreographie *Splayed Mind Out* zu, die im Gegenüber von Video und Bühne andere mediale Zusammenhänge eröffnet.

Im zweiten Teil wird die Verknüpfung von Bild, Körper und Sprache in der Konstellation von Leinwand, Tänzerin und Sprecher untersucht. Zwischen den drei Komponenten entsteht eine Bewegung, welche die Choreographie als Bewegung in Raum und Zeit ablöst. Zum einen wird eine Verschiebung der Bewegung aus dem Raum in die Nähe des Körpers, ins Videobild und in die Sprechbewegung zu beobachten sein. Zum anderen werden über Blickkonstellationen Beziehungen zwischen Tanzbewegung, Videobild und Sprechen eröffnet.

Im dritten Teil werden die Anspielungen auf verschiedene optische Medien (Photographie, Video und Film) sowohl in der Videoprojektion als auch in der Choreographie unter dem Gesichtspunkt der Projektion untersucht. Für die Analyse werden zunächst das Verhältnis von Stasis und Bewegung, die Flächigkeit und der Ausschnitt im Vordergrund stehen. Zweitens wird versucht, die Idee der Projektion auf die Tanzbewegung und die räumliche Disposition der Tänzer zu übertragen.

Die Frage nach der Bildlichkeit ergibt sich in diesem Kapitel in erster Linie aus der Gegenüberstellung von Choreographie und Videoprojektion, wie sie in *Splayed Mind Out* angelegt ist. Als bewegtes Bild⁶ steht das Video ne-

6 Spielmann bezeichnet das Video als „Transformationsbild“, um die prozessuale Eigenschaft des Videobildes gegenüber anderen optischen Medien wie Fotografie oder Film zu verdeutlichen. Anders als die raumzeitliche Entität eines Einzelbildes wird das elektronische Bild durch eine prozessuale Herstellung charakterisiert (Yvonne Spielmann: *Video. Das reflexive Medium*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 11-12). Die Prozessualität des Videos ist mit der Hervorbringung von Bildern in den Choreographien von Stuart vergleichbar (vgl. „Morphing“ in Kap. 2, Dynamisierung des Raumes). Dennoch werde ich den allgemeinen Begriff des „bewegten Bildes“ verwenden, da darin auch die aus der Bewegung der Choreographie hervorgegangene Bildlichkeit anklingt.

ben dem Einsatz von Bild und Ton in gewisser Weise in Analogie zur Choreographie. Durch sein Dispositiv als rechtwinklige und flächige Erscheinung ist das Videobild gekennzeichnet durch traditionelle Eigenschaften eines Bildes, die in späteren Choreographien immer mehr durchbrochen werden, gleichwohl die Idee des Ausschnitts und der Rahmung für weitere Choreographien relevant ist.

‚Gegen-einander-über‘ von Bild und Sprache in Gary Hills Videoarbeiten

Der Analyse der gemeinsamen Choreographie von Meg Stuart und Gary Hill stelle ich zwei Arbeiten des Videokünstlers voran, die sich mit den raumzeitlichen und körperlichen Relationen von Bild und Sprache befassen. Der Umgang mit den Komponenten Bild, Ton (Sprache) und Körper bestimmt die gemeinsamen Gestaltungsprinzipien der beiden Künstler. Beide arbeiten mit der Trennung dieser Elemente – im Tanz und im Video unweigerlich miteinander verknüpft – und deren neuartiger Zusammenführung. Es werden unauflösbare Korrespondenzen und Differenzen geschaffen, die in der Wahrnehmung eine unendliche Bewegung im Dazwischen auslöst.

Seit seiner Beschäftigung mit Video in den 1970er Jahren trennt Gary Hill die Elemente Bild und Ton und führt sie auf unterschiedliche Weisen wieder zusammen. Gegen die Beherrschung von Video und Fernsehen durch das Bild versucht er „diese Bilder durch die Sprache zu unterlaufen“⁷. Mit der Gegenüberstellung von Sprache und Bild arbeitet er an einer produktiven Wahrnehmung, die den Betrachter in den Prozess der Bedeutungsfindung einbezieht.

Fragen nach der Sprache, dem Bild und der Wahrnehmung in seinen Videoinstallationen werden teilweise auch in den darin einbezogenen Texten thematisiert. Diese verfasst er phasenweise selbst, und so auch für die Choreographie *Splayed Mind Out*. In den 1990er Jahren zieht er literarische und philosophische Texte von Gregory Bateson, Maurice Blanchot, Martin Heidegger und Ludwig Wittgenstein hinzu.⁸ Die Texte funktionieren nicht einfach über ihre Aussage, sondern sind vielschichtig strukturiert. Sie greifen über die Wortwahl und die Syntax verschiedene Möglichkeiten des Sprachgebrauchs auf. In *Primarily Speaking* (1981-83) hat Hill sogar die Worte in einzelne Silben getrennt. Im Umgang mit der Sprache bewegt er sich zwischen

7 Gary Hill: „Inter-view“, in: Dorine Mignot (Hg.), *Gary Hill*, Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam/Wien: Kunsthalle Wien 1993, S.149. Dieses Interview ist ein von Hill überarbeiteter Zusammenschnitt aus mehreren Interviews.

8 Theodora Vischer: „Fünf Videoinstallationen einer Ausstellung“, in: Dies. (Hg.), *Gary Hill. Arbeit am Video*, Basel: Museum für Gegenwartskunst Basel/Ostfildern Ruit: Hatje Cantz 1995, S. 9-25, hier: S. 11.

Semiotik, Linguistik und Literatur. Die Auflösung oder Durchkreuzung verschiedener Aspekte der Sprache führt zu einer Aufhebung der „Entweder/Oder-Beziehung von Sinn und Unsinn“⁹, was zu einer gleichzeitigen Vielfalt an Sinnzusammenhängen führt.

Die Videoarbeiten von Gary Hill bringen auf jeweils unterschiedliche Weise das Verhältnis von Körper, Bild und Sprache ins Spiel. Der Körper wird über das Bild und den Ton in die Videoinstallationen eingeführt, ist selbst aber abwesend. Bild und Sprache gehen Korrespondenzen ein, die sich über den Klang oder die Bedeutung erschließen, aber niemals eindeutig sind. Zusätzlich spalten und verbinden sich die einzelnen Komponenten: Von Sprache (Stimme, Rhythmus, Semantik)¹⁰, Bild (Komposition, Abfolge und Nebeneinander der Bilder) und Körper (Stimme, Bild, Betrachter). Die auf diese Weise eröffneten Bezugsmöglichkeiten lassen sich nicht immer voneinander trennen und werden in den unterschiedlichen Arbeiten nicht in gleichem Maße lanciert. Die unterschiedlich geprägten Relationen werden im Folgenden an zwei Arbeiten Hills verdeutlicht: Bei *Between Cinema and a Hard Place* (1991/94) läuft die Sprache konstant im Hintergrund zu den Bildern, während das Bildmaterial auf mehrere Monitore verteilt, vervielfältigt und aufgefaltet ist. Demgegenüber steht das zweite Beispiel *Bemerkungen über die Farbe* (1994), in dem das Bild konstant bleibt, der vorgelesene Text von einem wechselhaften Rhythmus gezeichnet ist.

Simultaneität und Sprunghaftigkeit der Bilder

In Gary Hills Videoinstallation *Between Cinema and a Hard Place*¹¹ von 1991/1994 sind in zwei Reihen auf dem Boden und etwas erhöht auf einem Sockel 23 Monitore aufgestellt, die von ihren Gehäusen befreit und um 90° in die Vertikale gedreht wurden. Die Bilder werden von den einzelnen Quellen durch computergesteuerte Schaltungen auf mehrere Monitore verteilt. Zum einen bewegen sich die Bilder über die Monitore, und zum anderen wechseln sich die Bilder in einem Nacheinander auf den einzelnen Monitoren ab. Sie bewegen sich zeitlich und räumlich in einer undefinierbaren Geschwindigkeit. Diese Bewegung verläuft allerdings nicht linear, sondern sprunghaft und si-

9 Hill 1993, S.149.

10 In den meisten Arbeiten bezieht sich der Ton auf die menschliche Stimme. Das Lautliche der Stimme steht dabei immer auch in Verbindung mit dem Sprachlichen, weshalb ich hier die Komponente Ton durch Sprache ersetzt habe.

11 3-Kanal-Video-Ton-Installation: 23 modifizierte Farbmonitore, computerkontrollierter Videoswitcher, 3 Laserdisc-Spieler und Synchronisator, engl. Version von 1991/dt. Version von 1994. Zum Werk s. Holger Broeker u. Gijs van Tuyl (Hg.): *Gary Hill. Selected Works, Catalogue Raisonné*, Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg/Köln: DuMont 2002, S. 150-152; Vischer 1995, S. 10-14 u. S. 120.

multan. Zwischen den Bildfolgen bleiben einige Monitore im Dunkel – ohne Bild – und eröffnen somit eine Leerstelle. Im Verhältnis von Dunkel und Licht tritt das Aufscheinen und Verschwinden der Bilder auf abstrakte Weise hervor. Die Flüchtigkeit und Bewegung der Bilder wird zusätzlich durch ihre Aufnahme wie aus einem fahrenden Zug oder Auto betont. (Abb. 1)

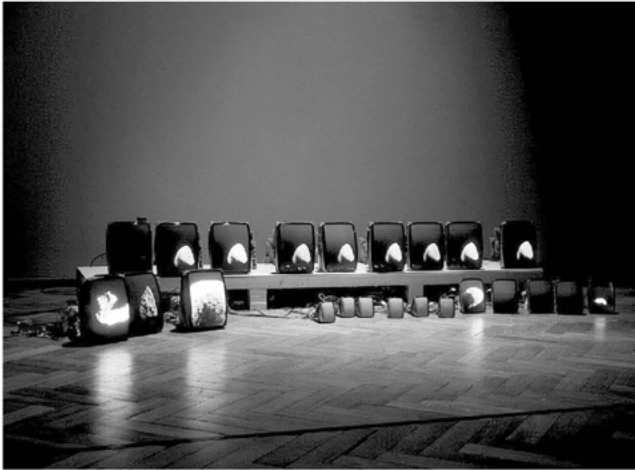


Abb. 1: Gary Hill, *Between Cinema and a Hard Place*, 1991

Während die Bilder auf den verschiedenen Monitoren hin und her springen, zeitweise aufleuchten, dann wieder erlöschen, bleibt die Stimme (eine ruhige Frauenstimme) zeitlich und räumlich gegenwärtig. Gegenüber den flüchtig vorbeiziehenden Bildern wirkt die Stimme durch ihre Ausbreitung im Raum, obwohl sie sehr leise ist, unmittelbar nah. Die Stimme rezitiert einen Abschnitt aus Martin Heideggers „Das Wesen der Sprache“¹², der die nachbarschaftliche Beziehung zwischen Dichten und Denken thematisiert. Zwischen Bild und Sprache entstehen ähnliche Bezüge wie zwischen den im Text erläuterten „zwei Weisen des Sagens“¹³. Diese charakterisieren sich als ein „Gegen-einander-über“, wie bezeichnenderweise Heideggers Text in der Installation schließt.¹⁴ Die Bilder beziehen sich in unterschiedlicher Weise auf die Sprache. Einerseits nehmen sie Motive aus der Natur und der Landschaft, die im Text für die Beschreibung der Nachbarschaft zwischen Dichten und Denken herangezogen werden, assoziativ auf. Andererseits scheinen sie vom Rhythmus der Sprache geleitet zu werden. Einen weiteren Zusammenhang

12 Martin Heidegger: „Das Wesen der Sprache“, in: Martin Heidegger (Hg.), *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1959, S. 208-211.

13 Heidegger 1959, zitiert nach Vischer 1995, S. 14.

14 Vischer 1995, S. 14.

könnte auch das im Text genannte Verhältnis von Nähe und Ferne liefern, da durch die Flüchtigkeit der Bilder Distanz vermittelt wird, der wiederum die räumliche Präsenz der Stimme entgegensteht.¹⁵

Sowohl auf der semantischen Ebene als auch auf der raumzeitlichen Ebene entstehen Differenzen und Korrelationen. Worte treffen auf die Bilder, passen oder passen nicht, treiben die Bilder in eine andere Richtung. Teilweise entstehen semantische Gemeinsamkeiten und teilweise trifft die Bezeichnung nicht auf das Bezeichnete im Bild. Die zeiträumliche Gegenwart der sprechenden Stimme steht den fließenden und sprunghaft flüchtigen Bildern gegenüber.

Stimme und Bilder decken sich keineswegs, das Verhältnis von Gesprochenem und Gesehenem bleibt spannungsvoll, dabei aber einander zugewandt (dialogisch). Zur Wirkung kommt der Kontrast zwischen der zeitlichen und räumlichen Gegenwart der sprechenden Stimme und den assoziativen, scheinbar flüchtig und sprunghaft auftauchenden Bildern, die ‚vor‘ einem, in Distanz, vorübergleiten. Die Gleichzeitigkeit der Präsenz der Stimme und der Distanz der Bildfolge bewirken, dass die Spannung zwischen Bild und Ton sich nicht auflöst und beruhigt, sondern dass sich – wie Hill das nennt – ein ‚reflexiver Raum der Verschiedenheit‘ öffnet.¹⁶

Die räumlichen und zeitlichen Strukturen von Bild und Sprache eröffnen einen ‚reflexiven Raum‘¹⁷, in dem sich die Wahrnehmung zwischen verschiedenen Polen hin- und herbewegt. Ähnlich wie Hill die Installation in mehrere Bilder aufteilt, sich ein Neben- und Nacheinander bildet, geht Stuart in ihren Arbeiten mit der Aufspaltung des Bühnenraumes um. In beiden Fällen wird durch die Bildfolge, ihre Simultaneität und ihre Sprunghaftigkeit, eine unlineare räumliche und zeitliche Orientierung erzeugt. Zusätzlich kreuzen sprachliche und stimmliche Äußerungen die Bilder. Anders als in den Choreographien Stuarts und in anderen Arbeiten Hills zieht sich die Stimme in *Between Cinema and a Hard Place* in einer anonymen Erzählweise kontinuierlich durch die ganze Installation und bildet den scheinbar ‚rettenden Leitfaden‘¹⁸ zu den hin- und herspringenden Bildern. Auch wenn zeitweise der Text den Rhythmus der Bilder zu bestimmen und den Bildern Sinn zu geben scheint, lässt sich die Beziehung zwischen Text und Bild nicht erschließen. Es bleibt eine Differenz.

Die aus dem Heideggertext hervorgehende nachbarschaftliche Beziehung zwischen Dichten und Denken kann in Analogie zum Gegenüber von Bild

15 Sonja Claser: *Flüchtigkeit der Bilder und Präsenz der Worte. Zum Verhältnis von Bild und Sprache in ausgewählten Video-Installationen Gary Hills*, Magisterarbeit, eingereicht an der Ruhr-Universität Bochum 2002, S. 11.

16 Vischer 1995, S. 10.

17 Hill 1993, S. 149.

18 Karlheinz Lüdeking: „Der Raum und die Kunst, sich zwischen dem ‚Kino‘ und einem ‚schwierigen Ort‘ zu installieren“, in: Vischer 1995, S. 82-97, hier: 90.

und Sprache in der Videoinstallation betrachtet werden. Die Mittlerposition, die zwischen zwei gleichwertigen Polen entsteht, ist im Titel bereits als ein „between“ markiert.¹⁹ Der Zwischenraum bezieht sich aber nicht nur auf die Beziehung von Sprache und Bild, sondern gilt auch der Anspielung auf das Kino, durch das im Titel kaum zufällig das Sprichwort „between a rock and a hard place“ abgewandelt wird. Die Art und Weise wie das Kino und mit ihm der Film als Material ins Spiel gebracht wird, ist für Hills Arbeitsweise bezeichnend. Die Bildfolgen auf den Monitoren erinnern zunächst an die Aufeinanderfolge von Einzelbildern im Film, die sich zu einem bewegten Bild verbinden. Aber in der Installation bleiben die einzelnen Bilder voneinander getrennt, sie verlaufen weder in einer linearen Reihe noch in einem regelmäßigen Rhythmus. Vielmehr kreuzen sich die Bildfolgen, die sich nebeneinander auf mehreren Monitoren verteilen und nacheinander auf einem Monitor ablaufen. Hill greift auf materielle Weise die Entstehung des Films aus Einzelbildern auf, ohne diese aber in ihrer Stringenz einzulösen. Vielmehr nutzt er die Differenz von Video und Film, um deren Medialität ins Spiel zu bringen.²⁰ Dabei stellt sich auch die Frage, wie sich im Titel „a hard place“ auf das Kino bezieht. Die Sichtbarkeit der Monitore und die darübergleitenden Bilder könnten als materielle Operation der Bildfolge verstanden werden, die der immateriellen Projektion gegenübersteht und gleichsam als Boden für die Illusion des Kinos fungiert. Anders als Karlheinz Lüdeking, der den einzelnen Monitoren ihre Materialität abschreiben will,²¹ möchte ich gerade die unauflösbare Polarität zwischen der materiellen Installation und der immateriellen Flüchtigkeit der Bilder hervorheben.

Blick ins Buch – Bewegung der Lippen

Im Vergleich zum vorhergehenden Werk, mit der Teilung der Bilder und deren Bewegung über die Monitore, wird in der Videoarbeit *Bemerkungen über die Farbe*²² von 1994 nur ein einzelnes Bild auf die Wand projiziert. Es handelt sich dabei um ein Mädchen, das in ein Buch vertieft ist. Ihre Stimme bewegt sich in einem unregelmäßigen Rhythmus. Sie liest den titelgebenden

19 Vischer 1995, S. 14.

20 Eventuell können die Bildfolgen von links nach rechts und von oben nach unten neben dem Bildsprung im Film auch auf die *scan lines* im Video bezogen werden. Auch die Teilung der Bilder und ihre Vervielfältigung könnten mit der Art und Weise der Übertragung der Videosignale verbunden werden. Zur Unterscheidung von Video und Film vgl. Spielmann 2005, S. 7-14.

21 Lüdeking 1995, S. 92.

22 1-Kanal-Video-Ton-Installation: 1 Projektor, 1 Laserdisc-Spieler, Verstärker, zwei Lautsprecher, dt./engl. Version von 1994. Zum Werk s. Broeker u. van Tuyl 2002, S. 181-183; Vischer 1995, S. 24/25 u. S. 120.

Text von Ludwig Wittgenstein²³. (Abb. 2) Der Sprachfluss wird vom Denkvorgang des Mädchens bestimmt und teilweise unterbrochen, um die Buchstaben zu entziffern. Das Stocken lässt den Betrachter wieder von der Stimme zum Bild schweifen. Im Bild veranschaulichen die ins Buch gesenkten Augen und die sich bewegenden Lippen das Abtasten der Buchstaben. Der Blick ins Buch und die Bewegung der Lippen führen das Lesen als prozessuale Umsetzung der Buchstaben in Lautlichkeit vor. Zudem zeichnet sich im Entschlüsseln der Buchstaben und Worte das Verstehen als prozessualer Akt ab, als ein Akt zwischen Sehen und Sprechen. Denn im Stocken des Mädchens wird die Lücke zwischen dem Lesen des Textes und der lautlichen Wiedergabe – zwischen Sichtbarkeit und Hörbarkeit – bewusst gemacht.²⁴ Hill selbst hat die Art und Weise der frontalen Inszenierung in einem Interview mit einer Aufführungssituation verglichen und insbesondere als „Performance des Textes“ bezeichnet.²⁵



Abb. 2: Gary Hill, *Bemerkungen über die Farben*, 1994

Auf verschiedene Weise wird in der Videoarbeit die Problematik aufgegriffen, mit der sich Wittgenstein in seinem Text auseinandersetzt: Die begriffliche Fassbarkeit des Sichtbaren am Beispiel der Farben. Dabei hinterfragt Wittgenstein die „Logik der Farben“²⁶ aus unterschiedlichen Perspektiven wie beispielsweise derjenigen der Farbenblinden, deren Farbwahrnehmung die über-

23 Ludwig Wittgenstein: *Bemerkungen über die Farbe/Remarks on Colour* (1951), Oxford 1978.

24 Hans Belting: „Gary Hill und das Alphabet der Bilder“, in: Vischer 1995, S. 43-70, hier: S. 67.

25 Gary Hill, Georges Quasha u. Charles Stein: „Liminal Performance. Gary Hill in Dialogue with George Quasha and Charles Stein“, in: Gary Hill (Hg.), *Around & About. A Performative View*, Paris: Éditions du Regard 2001, S. 7-14, hier: S. 9.

26 Ludwig Wittgenstein: „Bemerkungen über die Farben“, in: Ders., *Werkausgabe Band 8*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 18.

lieferten und für wahr geglaubten Begriffe der Farben ins Schwanken bringen. Gleichzeitig sind seine Überlegungen nicht als linearer Text zu lesen, weil es einzelne, aneinandergereihte, wohl aber durchnummerierte Gedanken sind. Dass dies kein abgeschlossener Text ist, zeigen die drei postum veröffentlichten Versionen von *Bemerkungen über die Farben*.²⁷ Im Video wird nicht nur in der Übertragung vom Visuellen ins Sprachliche und umgekehrt eine Beziehung zum Text Wittgensteins hergestellt, sondern insbesondere auch über die Farbkomposition des Bildes, das von einem auffälligen Kontrast bestimmt ist (die englische Version zeigt die Primärfarben und die deutsche Version zeigt die Komplementärfarben Rot und Grün sowie deren Mischfarbe Braun). Durch ihren Kontrast scheinen die Farben einfach bestimmbar zu sein, wird aber versucht, das Grün des Kleides zu beschreiben, erscheint dies schwieriger. Vergleichbar mit dem Stocken des Mädchens – ihrem unaufhörlichen Versuch zu begreifen, was es liest – kann die wiederkehrende und immer wieder von neuen Gedanken durchkreuzte Bewegung zwischen Sehen, Sprechen und Hören als ein unabschließbarer Versuch verstanden werden, Sinn zu stiften.

Choreographische Bewegung von Sprache und Bild

Über die knappe Analyse der beiden Arbeiten von Gary Hill sollte zum einen die Arbeitsweise des Videokünstlers verdeutlicht werden. Denn sein Interesse an der Verknüpfung von Sprache und Bild wird sich in der gemeinsamen Choreographie in einem anderen medialen Zusammenhang fortsetzen. Zum anderen eröffnen die Werke Hills ein Beziehungsfeld zwischen Bild und Sprache sowie zwischen Gesehenem und Gehörtem, das auf ähnliche, aber doch andere Weise in den Choreographien Stuarts wieder auftaucht.

In *Between Cinema and a Hard Place* wird eine raumzeitliche Bewegung der Bildfolge in Gang gesetzt, die mit der Artikulation und dem Rhythmus der Sprache korrespondiert. Die Bilder bewegen sich sprunghaft über die Monitore, disponieren sich für eine bestimmte Zeit im Raum, während die Stimme eine kontinuierliche raumzeitliche Präsenz erfährt. Die von der Stimme überlagerte, raumzeitliche Bewegung der Bilder ist im weitesten Sinne mit choreographischen Ordnungen vergleichbar. In den Choreographien von Stuart weisen die Fenster in der Bühnenarchitektur auf ähnliche Weise wie die Monitore dem Erscheinen der Tänzer ihren Ort zu, während die Stimme sich über den ganzen Raum ausbreiten kann. So entstehen zwischen den einzelnen Orten der Sichtbarkeit Beziehungen, die über ihre Grenzen hinausreichen (Kap. 2, Fensterfassade).

27 Zu den Manuskriptversionen von Wittgensteins „Bemerkungen über die Farben“, die alle in der Werkausgabe nacheinander abgedruckt sind, vgl. Vorwort von G. E. M. Anscombe in: Ludwig Wittgenstein, *Werkausgabe Band 8*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 9.

In Hills *Bemerkungen über die Farbe* zeigt sich im Bild wie im Sprechen der prozessuale Übergang von Sichtbarkeit zu Lautbarkeit der Sprache. Im Verhältnis von Sehen und Hören werden verschiedene Dimensionen der Sprache angedeutet, die durch das unregelmäßige Sprechen ausgedehnt werden: dem Text als Gefüge von Buchstaben und Worten in der Schrift (Grammatik), die Artikulation und Lautlichkeit (Stimme) und die Erfassung der Bedeutung (Semantik). Die Sprache wird in dieser Videoinstallation nicht nur als geschriebene oder gesprochene differenziert, sondern erst in der prozessualen Hervorbringung des Mädchens erfahrbar. Die Zerlegung des Sprechens in dessen Elemente Artikulation, Lautlichkeit und Bedeutung und die Verbundenheit der Stimme mit einem Körper bestimmen die Arbeiten von Hill und Stuart.

Neben den strukturellen Ähnlichkeiten der Videoarbeiten Hills und der Choreographien Stuarts in Bezug auf den Umgang mit Sprache und Bild gibt es aber auch Unterschiede, die wie bereits erwähnt auf die medialen Differenzen von Video und Choreographie, aber auch auf die unterschiedlichen künstlerischen Interessen zurückgeführt werden können. Die Gewichte von Sprache, Video und Körper sind jeweils anders verteilt.

In den Videoinstallationen Hills, wie hier in *Bemerkungen über die Farbe*, erhält die Stimme durch ihre Präsenz im Raum oder durch ihre Störmomente eine körperliche und haptische Dimension. Die körperliche Materialität der Stimme wird in den Choreographien Stuarts teilweise noch gesteigert, sodass die Veräußerung des Körpers vor das Sprachliche tritt. Dennoch oder gerade dadurch bewegen sich solche Situationen in ihren Choreographien ähnlich wie das Stocken des lesenden Mädchens an der Grenze von Verstehen und Nichtverstehen der sprachlichen Äußerung (vgl. Kap. 4, Bewegung auf der Stelle). Die Materialität des Körpers wirkt sich in Stuarts Choreographien nicht nur auf die Stimme aus, sondern auch auf die über die Bewegung hervorgebrachten „Bilder“ (vgl. Kap. 3, Exzessive Gegenwart). Darin liegt neben der andersartigen Gewichtung von Körper und Sprache eine grundlegende Differenz zu Hills Videoarbeiten.

Hill und Stuart arbeiten gegen den linearen Ablauf der Zeit von Video und Choreographie an, indem sie beide durch ein Nebeneinander und Gegenüber von Bildern und Sprache/Stimme Gleichzeitigkeiten erzeugen. Obwohl in der Choreographie und in der Videoinstallation die linearen Strukturen auf ähnliche Weise durchkreuzt werden, unterscheiden sich beide Arbeiten sowohl räumlich als auch zeitlich, was hauptsächlich in der allgemeinen Differenz zwischen Installation und Aufführung begründet liegt.

Hill arbeitet mit Videoinstallationen, um über die räumliche Situation beim Betrachter eine physische Wirkung zu erzielen. Von der Installation, dem Aufblitzen der Bilder oder der Lautstärke der Stimme geleitet, bewegt sich der Betrachter im Raum. Die Installation umgibt ihn, kommt von ver-

schiedenen Seiten auf ihn zu²⁸, was meist durch die Dunkelheit des Raumes unterstützt wird. Der zeitliche und räumliche Ablauf der Installation liegt zwar fest und wird fortlaufend wiederholt, wird aber in der Wahrnehmung durch die Bewegung des Betrachters und die Dauer seines Aufenthaltes in der Installation verändert. Der Betrachter kann selbst entscheiden, wann er die Installation verlässt.

Demgegenüber unterscheidet sich die Choreographie grundlegend durch ihre Eigenschaft der Aufführung. Sie ist zeitlich begrenzt, besitzt einen Anfang und einen Schluss. Der Zuschauer kann sich die Choreographie nicht fortlaufend anschauen, sondern ist auf die Zeit der Aufführung angewiesen. Zudem ist der traditionelle Theaterraum in Bühne und Tribüne geteilt, so dass dem Betrachter ein bestimmter Ort zugewiesen ist. Die Unterteilung zwischen Bühne und Tribüne wird von der Choreographin bis auf wenige Ausnahmen beibehalten. Dennoch versucht Stuart durch Fragmentarisierung der Bühne, Gleichzeitigkeit und Wiederholung diese zeitliche und räumliche Ordnung zu durchbrechen. Der Betrachter kann nicht mehr alles, was auf der Bühne passiert, gleichzeitig wahrnehmen. Er verliert den Überblick und beginnt nach und nach einzelne Dinge – gelenkt durch die Choreographie sowie durch seine eigenen Interessen – in den Blick zu nehmen. Er bewegt sich zwischen einem fokussierenden und einem zerstreuen Blick, bewegt sich imaginativ zwischen einzelnen Teilen hin und her. Die Offenheit, die durch die möglichen Relationen zwischen den einzelnen Elementen entsteht, ist jedoch trotz aller Verschiedenheit der beiden künstlerischen Arbeiten vergleichbar.

Videobild, Körper und Sprache

Die Frage nach der Bildlichkeit in der Choreographie *Splayed Mind Out* von Meg Stuart und Gary Hill führt zunächst zu den verschiedenen Komponenten Videobild – Körper – Sprache. Zwei Szenen der Choreographie – eine zu Beginn und eine gegen Ende – werden durch eine ähnliche Konstellation von Tänzerin, Videoprojektion auf der Leinwand und Gary Hill als Sprecher bestimmt und eröffnen ein voneinander verschiedenes Beziehungsgefüge. Anhand der unterschiedlichen Koppelungsmöglichkeiten von Videobild und Körper, von Videobild und Sprache/Sprechen sowie von Körper- und Sprechbewegung werden verschiedene Dimensionen von Bildlichkeit analysiert.

In diesen Verknüpfungen treten Bild und Sprache, Körper und Bild sowie Körper und Sprache aufeinander, überkreuzen sich, wechseln zwischen ver-

28 Die räumliche Dimension bestimmt viele Videoarbeiten Hills, nicht aber *Bemerkungen über die Farbe*.

schiedenen Oberflächen wie Videobild/Körper, rezitierender Körper/Tonband. Dies kann insofern für die Frage nach der Bildlichkeit von Interesse sein, da die Art und Weise der Verknüpfung mit dem verglichen werden kann, was Deleuze mit einer „neuartigen Analytik des Bildes“ in Bezug auf das moderne Kino beschreibt. Dabei geht es Deleuze um eine neue Verbindung von Visuellem und Auditivem im Tonfilm. Beide sind als unabhängige Komponenten zu verstehen, nicht das Bild illustriert den Ton oder umgekehrt, und so können sie durch den Zuschauer bzw. Zuhörer auf verschiedene Weise verkettet werden. Um die Bilder lesen zu können, bedarf es laut Deleuze einer „Neu-Verkettung“, was soviel heißt wie „Bilder drehen, umkehren, statt bloß der Vorderseite zu folgen“. Ohne die Körperlichkeit in der Choreographie ausblenden zu wollen, denke ich die Ausweitung des „audio-visuellen Bildes“ von Deleuze auch auf den Körper beziehen zu können. Gerade für die Verschränkung von Videobild und körperlich räumlicher Ordnung der Choreographie könnte eine Erweiterung der von Deleuze für das „audio-visuelle Bild“ beschriebenen „Neu-Verkettung“²⁹ interessant sein. Denn wie die beiden Komponenten Ton und Bild im modernen Kino eine gewisse Unabhängigkeit erlangen, stehen die Elemente Videobild, Sprecher und Tänzerin hier in einem losen Beziehungsfeld.

Relation des Körpers zu seinem Videobild

Eine Tänzerin sitzt mit dem Rücken zum Publikum und blickt auf die große, die Bühnenbreite einnehmende Leinwand. Ihr Rücken wird von einer Kamera auf einem Stativ gefilmt und als vielfach vergrößertes Bild auf die Leinwand projiziert. Das vielfach vergrößerte Bild auf der Leinwand erinnert kaum mehr an einen Rücken. Die Umrisslinien fehlen. Und die Schulterblätter sind zu einer Hügelandschaft geworden. (Abb. 3) Gary Hill sitzt abseits auf der rechten Seite der Bühne, von Leinwand und Tänzerin abgewandt, und rezitiert einen Text zuerst vorwärts, dann rückwärts in einer ruhigen, gleichmäßigen Artikulation. Worte wie „hand“, „back“ und „language“ tauchen vermehrt auf und gehen Verbindungen mit dem ein, was der Betrachter auf der Leinwand sieht. Videobild, Körperbewegung und Sprache/Sprechen werden auf vielfältige Weise aufeinander bezogen. Gegen Ende der Szene beginnt die Tänzerin sich auf den Rücken zu schreiben, zuerst mit einer Hand, verwischt das Geschriebene, dann mit beiden Händen, wodurch eine Beziehung zwischen Rechts und Links ins Spiel gebracht wird – wie im rezitierten Text.

29 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 314; zum audio-visuellen Bild s. S. 309-334; vgl. Barbara Filser: „Sehen, Hören und Lesen im Kino – Vom image muette zum image audio-visuelle“, in: Birgit Mersmann u. Martin Schulz (Hg.), *Kulturen des Bildes*, München: Fink 2006, S. 34-7.

Der Rücken der sitzenden Tänzerin und die vergrößerte Projektion der Rückenpartie treten dem Zuschauer gleichzeitig vor Augen. Trotz dieser Gegenüberstellung ist es kaum möglich sich sowohl auf das Bild als auch auf die Person zu konzentrieren, da die Größenverhältnisse eine andere Wahrnehmung hervorbringen bzw. erfordern.

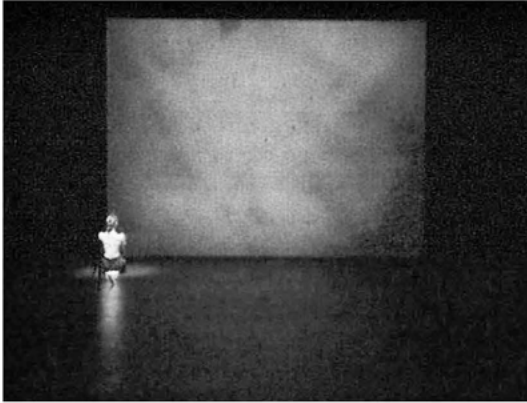


Abb. 3: Gary Hill/Meg Stuart, *Splayed Mind Out*, 1997

Die erste der beiden Szenen in *Splayed Mind Out*, die durch die Dreierkonstellation von Tänzerin, Leinwand und Sprecher geprägt sind, zeichnet sich durch die gleichzeitige Aufnahme des nackten Rückens der Tänzerin und seiner Wiedergabe auf der Leinwand sowie durch eine Relation von Sprechen und Handeln aus. Dabei wird in erster Linie die Beziehung zwischen dem bewegten Körper und seinem projizierten Bild auf der Leinwand thematisiert. Zweitens wird der Zusammenhang zwischen Sprache/Sprechen und Geschehen auf dem Rücken erläutert und mögliche Verknüpfungen zwischen Auditivem und Visuell-Körperlichem analysiert.

Die Projektion zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Sie zeigt den Blick auf den bekleideten, für gewöhnlich abgewendeten, Rücken, der als solcher nicht mehr zu erkennen ist. Die Gleichzeitigkeit der Aufnahme des Rückens und seiner Wiedergabe im Videobild (die Vergrößerung und der Ausschnitt) werfen Themen von traditionellen Bilddiskursen wie das der Repräsentation oder das des stillgestellten Bildes auf. Beide werden jedoch unterlaufen, indem zum einen eine Umkehrung zwischen Original und Abbild und zum anderen eine Verschiebung der Bewegung vom Körper ins Bild stattfindet.

Das Detail des Rückens zeigt sich in seiner Vergrößerung auf der Leinwand als großes unbeschriebenes Feld – als Feld ohne Begrenzung. In der Vergrößerung werden die kleinen Wölbungen, Höhen und Tiefen des Rü-

ckens sichtbar und formen eine unbestimmte Landschaft. Da die Begrenzungen des Rückens nicht mehr auf dem Bild sind, wird dieser aus seinem Kontext gelöst. Er wird in der Großaufnahme seinen Raum-Koordinaten enthoben und entgrenzt.³⁰ Diese Darstellung ist Fragment und Ganzes zugleich, denn der projizierte Ausschnitt wird zu einem unabhängigen, „neuen“ Bild³¹, das andere Bedeutungsfelder eröffnet. Die Haut des Rückens spannt sich als grenzenloses, beinahe konturloses Feld über die Leinwand. Ihre einzige Begrenzung ist die Leinwand. Im späteren Verlauf der Szene wird die Haut selbst zur eigentlichen Leinwand, indem sie als Grund für einen Schreibakt benutzt wird.

Wirklichkeit und Abbild stehen vor- bzw. nebeneinander. Sie haben durch die Größenverschiebung scheinbar nichts mehr miteinander zu tun. Das Bild lässt sich nicht mehr eindeutig mit dem realen Rücken vor der Leinwand identifizieren. Das Verhältnis von Original und Abbild wird gestört, indem das Videobild schärfer und näher erscheint als sein Modell. Nähe und Ferne, Schärfe und Unschärfe scheinen vertauscht. Zeigt sich doch das vergrößerte Detail auf der Leinwand vielschichtiger als die kleine runde Wölbung des Rückens vor uns. Die kleinen Bewegungen der Haut, die von weitem auf dem Rücken der Tänzerin nicht zu sehen sind, werden gleich einer mikroskopischen Aufnahme sichtbar.

In der Fokussierung auf einen Ausschnitt des Rückens im Videobild findet neben der Umkehrung von Ferne und Nähe auch eine in Bezug auf Bewegung und Nicht-Bewegung statt. In der Vergrößerung auf der Leinwand werden die Mikrobewegungen des Rückens sichtbar. Die Tänzerin sitzt scheinbar

30 Diese Entgrenzung erinnert sowohl an frühere Arbeiten von Meg Stuart (*Disfigured Study*, 1991) als auch von Gary Hill (*Inasmuch As It Is Always Already Taking Place*, 1990). Der Körper als Ganzes wird fragmentiert, um ihn auf neue Weise wieder zusammenzusetzen. Bei der Arbeit Stuarts ist das Herauslösen aus dem raumzeitlichen Kontext wichtig. Die einzelnen Körperglieder werden durch Lichtsituationen oder Perspektiven voneinander getrennt oder in ein anderes Größenverhältnis gebracht. Diese Entgrenzung wird in den Videoarbeiten Hills durch den Ausschnitt der Kamera erzeugt. Er zerlegt in einigen Arbeiten den Körper in Einzelteile, um ihn über verschiedene Monitore wieder zusammenzusetzen. Das Zusammenspiel findet dann wieder durch den Ton, das Atmen und die Bewegung des Betrachters statt.

31 Zum Verhältnis von Abbild und Bild in Videoinstallationen, insbesondere in einem *closed circuit*, vgl. Sabine Flach: „Passagen der Ähnlichkeit. Bild und Abbild in den Videoinstallationen von Peter Campus“, in: Dies. u. Christoph Tholen (Hg.), *Mimetische Differenzen. Der Spielraum der Medien zwischen Abbildung und Nachbildung*, Kassel: University Press 2002, S. 19-38. Die Gegenüberstellung, ähnlich wie sie hier in der Choreographie vorliegt, verschiebt das Verhältnis von Referenz und Bild, weshalb Flach den Begriff des „neuen Bildes“ einführt. Allerdings steht bei ihrer Untersuchung das Bild in enger Beziehung zur Abbildfunktion, weshalb ich ihren Bildbegriff für zu enggeführt halte. Vielmehr ist jedes Bild als ein neues Bild zu verstehen.

still vor der Leinwand. Sie bewegt minimal ihren Rücken, später auch ihre Arme und doch bewegt sich auf der Leinwand sehr viel. Indem hier der reale Rücken und seine mikroskopische Vergrößerung vorliegen, wird das Ausmaß der mikroskopischen Bewegung, der äußerlich kaum sichtbaren Bewegung, deutlich.³² Diese Mikrobewegungen, die sich direkt auf der Haut oder an einzelnen Körperteilen abspielen, sind für die Choreographien von Meg Stuart bezeichnend. Vergleichbar mit einem Zittern bringen sie Bewegungen aus tieferen Schichten zum Vorschein (Kap. 4, Andauernde Bewegung). Die Bewegung im Raum wird abgelöst von einer Bewegung am Körper. Zusätzlich findet eine Verschiebung der Bewegung vom lebendigen Körper der Tänzerin zum wiedergegebenen Bild auf der Leinwand statt.

Anders als im Film oder Video stehen sich hier Totale³³ und Nahaufnahme gegenüber, der Schnitt ereignet sich nicht in einer zeitlichen Abfolge, sondern als ein räumlicher – inmitten der Bühne – zwischen Körper und Leinwand. Neben der Differenz zwischen Körper und vergrößertem Ausschnitt steht der mediale Unterschied zwischen live agierendem Körper und dessen Videobild. Im Chiasmus von Nähe und Ferne, von lebendig und *still* wird das Verhältnis von Referenz und Bild scheinbar umgekehrt. Das Videobild scheint „lebendiger“ und „genauer“ zu sein als der reale Körper, denn im Detail auf der Leinwand sind die kleinen Verschiebungen der Haut zu erkennen. Das Videobild bringt also mehr zum Vorschein, ist vielschichtiger als der geradezu unbewegte Körper der Tänzerin.

Im Auge des Betrachters wird der räumliche Schnitt zu einem zeitlichen, da er die beiden Perspektiven nicht auf einmal in den Blick nehmen kann. Beide Ebenen lassen sich nicht gleichzeitig scharf stellen. Der Blick wechselt zwischen dem Körper und seinem Bild, bringt beide jedoch nicht in Deckung. Dieser „Konflikt“, wie Hans-Thies Lehmann³⁴ die Beziehung zwischen „anwesendem Körper und seiner immateriellen Bilderscheinung“ nennt, eröffnet ein reflexives Verhältnis zwischen Bild und Körper sowie zwischen Choreographie und Videobild.

Die Aufnahme ist durch den Ausschnitt und die Vergrößerung verfremdet, so dass die Identität zwischen Referenz und Bild in Frage gestellt wird. Die Nahaufnahme lässt im Bild die unsichtbaren Mikrobewegungen auf dem Körper der Tänzerin sichtbar werden, deren Körperbewegung auf die Bewegung

32 Zur mikroskopischen Bewegung vgl. André Lepecki: „Am ruhenden Punkt der kreisenden Welt.“ Die vibrierende Mikroskopie der Ruhe“, in: Gabriele Brandstetter (Hg.), *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, S. 334-366.

33 Der Ausdruck Totale bezieht sich wie die Nahaufnahme auf die Einstellung der Kamera im Film, wird hier jedoch für die Gesamtansicht der Bühne gebraucht.

34 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M.: Eigenverlag 1999, S. 405.

in der Projektion übergeht. In der Gleichzeitigkeit von Tanzperformance und Videoprojektion werden deren mediale Eigenschaften reflektiert und ineinander verschränkt.

Rücken – Hand – Sprache

Die Hautlandschaft wird in dieser Szene bald von einer und dann zwei Händen „bevölkert“ und dadurch wieder in einen Körperzusammenhang eingebunden. Dieser ist allerdings leicht verdreht, da der Körper sonst nach vorne ausgerichtet ist, die Hände sich normalerweise im Sichtbereich befinden und nicht, wie hier, auf dem Rücken. Die Beziehung zwischen der Hand, dem Sehen und dem Sprechen, die vom französischen Paläontologen André Leroi-Gourhan als Konstitution des Menschen beschrieben wird³⁵, gerät hier ins Schwanken. Die Handfreiheit im aufrechten Gang und die dadurch eröffnete Beziehung zwischen Hand und Gesicht (Auge und Mund) sind gemäß Leroi-Gourhan für das Reflektieren des Gesehenen in der Sprache bedeutend. Wenn die Hände auf dem Rücken sind und nicht vorne im direkten Sichtfeld, stellt sich die Frage nach ihrer Steuerung, die hier zwar durch das Videobild teilweise ermöglicht und überprüfbar wird. Die Koordination der Hände wird im Videobild, in der Rezitation Hills und in den Schreibübungen auf dem Rücken auf spielerische Weise reflektiert und ausgetestet. Der Text, den Gary Hill für diese Szene entworfen hat und der von ihm selbst gesprochen wird, nimmt die Thematik der Koordination auf, indem er sich auf das Verhältnis von rechts und links sowie von vorwärts und rückwärts und auf deren Überkreuzung bezieht.

In der Rezitation Hills wird das Verhältnis von Rücken, Hand und Denken (Sehen, Sprechen und Handeln) in kurzen aufeinanderfolgenden Worten oder Sätzen auf verschiedene Weisen beleuchtet, ohne jedoch eine klare Aussage zu treffen. Vielmehr bewegt sich die Sprache zwischen und mit den Worten „hand“, „back“ und „word“³⁶ – jener Elemente, die auch das Geschehen auf der Bühne prägen, – in verschiedenen Kontexten. Der Text bezieht beispielsweise „back“ sowohl auf den Körper als auch auf die Richtung oder Position von etwas. Es entsteht eine Bewegung in der Sprache, die durch die Aufeinanderfolge und Kombination von Worten neue Zusammenhänge oder sogar neue Begriffe wie z. B. „backhandedly“³⁷ hervorbringt. Die Kombinationen scheinen oft nicht eine bestimmte Bedeutung zu generieren als vielmehr ein

35 Vgl. André Leroi-Gourhan: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988.

36 Der gesprochene Text zu dieser Szene ist abgedruckt in: Gary Hill: „Gesprochener Text aus *Splayed Mind Out*“, in: Broeker u. van Tuyl 2002, S. 212-124.

37 Ebd., S. 213.

Spiel mit den Worten zu sein, das zugleich auch ein Spiel mit den Elementen aus dem Videobild ist wie „on the back of language“ oder „words reflect back hand and forth“³⁸. Die sprachinhärente Bewegung zieht sich gleichzeitig auf der Bühne und im Bild weiter. Es entsteht eine Bewegung zwischen Hand, Rücken und Sprache, ohne dass man ihre unterschiedlichen Ebenen wie inhaltlich, formal, körperlich oder visuell trennen kann. Durch die sich variierenden Verknüpfungen werden im gesprochenen Text Zusammenhänge eröffnet, die sich ihrerseits in der Bewegung zwischen Videobild, Körper und Sprechen spiegeln.

In der Rezitation³⁹ werden nicht nur sprachlich Bezüge zum Bild aufgemacht, sondern auch strukturell in der Umkehrung der Sprechrichtung. Der Sprecher beginnt mitten in der Rezitation rückwärts zu sprechen. Dieser Wechsel wird kaum am Sprachfluss bemerkt, sondern vielmehr daran, dass die Sprache nicht mehr verstanden wird. Das ist sehr irritierend, so dass im ersten Moment an einen Wechsel in eine fremde Sprache gedacht wird. Dieses Nichtverstehen führt von der ständigen Suche nach Bedeutung zurück auf eine innere Wahrnehmung des Klangs und der Rhythmik sowie deren Beziehung zum Videobild.

Der ununterbrochene Sprachfluss und die ruhige, beinahe entkörperlichte Sprache Gary Hills erinnern an ein Tonband. Die Stimme wird tatsächlich auch über ein Mikrophon übertragen. Dennoch unterläuft die Anlehnung der Stimme an ein Tonband den anwesenden rezitierenden Körper Hills ähnlich wie das Videobild den vor ihm sitzenden Körper. Es entsteht eine Spannung zwischen den medialen Oberflächen, die durch die Laufrichtung der Sprache zusätzlich reflektiert wird. Hier sei auf Vergleiche mit anderen Arbeiten von Hill verwiesen, die sich direkt mit der Leserichtung der Sprache, der Spiegelschrift (vgl. *Ura-Aru (The backside exists)* von 1985/86) und der Laufrichtung des Videos (Bild und Ton) auseinandersetzen. Die Videoarbeit *Why Do Things Get in a Muddle?*⁴⁰ von 1984 wurde geradezu mit der Idee aufgenommen, sie rückwärts abspulen zu lassen. Dabei wurde ein Teil bei der Aufnahme rückwärts gesprochen, wodurch der Text beim Abspulen wieder seine gewöhnliche Richtung erhält, jedoch leicht verzerrt erscheint. Das Sprachverständnis als eine zeitliche Abfolge wird mit der Videotechnik gekoppelt, die ebenfalls eine bestimmte Laufrichtung hat, sich aber auch rückwärts spulen lässt. Durch die Umkehrung der Laufrichtung sowie durch Unterbrechungen und Verzerrungen wird so gleichsam die lineare Erzählstruktur unterlaufen.

38 Ebd.

39 Ich verwende hier den Begriff der Rezitation, um ein fließendes, beinahe meditatives Sprechen aufzurufen.

40 Vgl. Spielmann 2005, S. 320 u. 325-326. Sie beschreibt das Phänomen der Umkehrung der Laufrichtung an diesem Video.

Die Sprache und ihr Bezug zum Bild sind stark von den Interessen Hills geprägt, tauchen aber auch in späteren Choreographien von Meg Stuart wieder auf (vgl. Kap. 4, Bewegung auf der Stelle). Diese Prägung wird allein durch die körperliche Anwesenheit Hills als Sprecher auf der Bühne deutlich. Die Verkörperung der Tonquelle, die einhergeht mit ihrer Sichtbarkeit, ist aber ein entscheidender Unterschied zu den Videoinstallationen Hills. Gleichzeitig wird nämlich die körperliche Anwesenheit durch die an ein Tonband erinnernde Artikulation wieder unterlaufen.

Die Trennung von Ton- und Bildquelle scheint hier gezielt eingesetzt, denn der Sprecher sitzt abgewandt von Tänzerin und Videobild, während die Worte wiederum eine Beziehung zu diesem aufnehmen. Durch Sprache wird ein ständig variierendes Spiel von Bedeutungs- und Assoziationsfeldern eröffnet: Gibt sie der Bewegung der Arme und des Rückens eine Bedeutung? Ist die Sprache, wie Gary Hill in einem Interview sagt, „bilderzeugender Motor“⁴¹, oder ist das Sichtbare Auslöser für die Reflexionen über das Verhältnis von Hand, Rücken und Denken in der Sprache? Es entsteht eine Bewegung zwischen Sprache und Bild, die auf einer strukturellen und auf einer semantischen Ebene verläuft, deren Richtung jedoch nicht bestimmbar ist, sondern vielmehr eine wechselseitige Bewegung impliziert.

Die Frage, die ich am Anfang der Rezitation gestellt habe, ob das Gesprochene Anweisung für die Bewegung ist, ist wohl kaum zu beantworten, denn die Relationen sind gegenseitig, obwohl der Sprecher vom Bild abgewandt ist, und offensichtlich so auch beabsichtigt. Das wird gegen Ende des gesprochenen Textes angedeutet durch die Verben „inflect“ (modulieren oder grammatikalisch beugen) und „reflect“ (zurückwerfen, -strahlen, reflektieren):

and eyes inflect thought
and right inflects left
and this inflects that
and words reflect back
hand and forth.⁴²

Die Richtung der Bewegung, der „Deklination“, ist nicht eindeutig. Denn so, wie das Spiel mit dem Rücken das Sprechen buchstäblich rückwärts laufen lässt, die Elemente aus dem Bild im Wortspiel gehäuft auftreten, wird umgekehrt die Sprache durch das Schreiben als Tätigkeit der Hand sowie als Schrift auf der Haut visualisiert und verkörpert. Die Beziehungen zwischen Rücken, Hand und Sprache werden im Videobild, am Körper, im Text und im Sprechen sowie zwischen den genannten Elementen in Bewegung versetzt, so dass eine gewisse Analogie zwischen Körper- und Denkbewegung ins Spiel

41 Hill 1993, S. 149.

42 Hill 2002, S. 213.

gebracht wird. Zwischen Sprache und Bild, Rücken und Hand, Sehen und Sprechen entsteht ein „reflexiver Raum“⁴³, den Hill auch für das Video in Anspruch nimmt. Es entsteht ein visuelles, klangliches, semantisches und literarisches Gefüge, das sich keinem eindeutigen Sinn zuordnen lässt. Vielmehr wird in diesem sprachlichen Netz ständig die Produktion von Sinn unterlaufen, was paradoxerweise zu einem Überschuss an Sinn führt.

Diese zeitlich, räumlich, formal und inhaltlich unabhängige Koppelung von Bild und Sprache wurde hier deshalb ausführlich besprochen, weil sie in verschiedenen Choreographien Meg Stuarts, insbesondere in *Alibi* und *Visitors Only*, wiederkehrt. Ein Wort von einer Seite der Bühne kann das Geschehen auf der anderen in eine bestimmte Richtung lenken oder ihr eine andere Bedeutung geben und umgekehrt.

Schreibakt als Chiasmus von Tasten und Sehen

Ein weiterer Akt dieser Szene ist das Schreiben auf dem Rücken. (Abb. 4) Die Tänzerin schreibt mit einem schwarzen Stift einzelne Worte auf ihren eigenen Rücken; leichte Koordinationsschwierigkeiten zwischen dem, was sie auf der Leinwand sieht, und dem, was sie spürt, werden deutlich. Zusätzlich wischt die Tänzerin das Geschriebene wieder aus, um neu anzusetzen, diesmal mit beiden Händen.

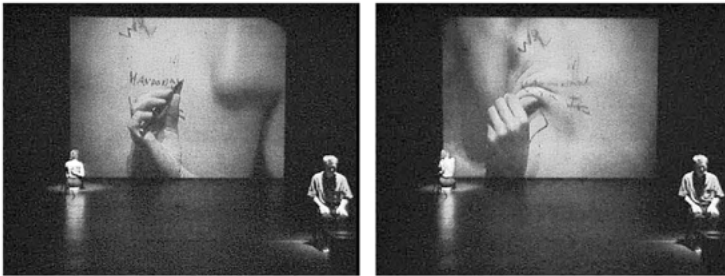


Abb. 4: Gary Hill/Meg Stuart, *Splayed Mind Out*, 1997

Mit dem Schreiben werden verschiedene bereits diskutierte Dinge auf körperlicher und visueller Ebene angedeutet und miteinander in Beziehung gebracht. Das Schreiben ist ähnlich wie das Sprechen eine Veräußerung von Sprache, die in der Schrift visuell festgehalten wird. Im Schreiben auf dem Rücken wird das Schreiben auf der Haut in zweifacher Weise – als Materialisierung des gesprochenen Wortes und als Einschreibung in das Fleisch – als körperlicher Akt vollzogen. In der Übertragung auf die Leinwand wird der körperli-

43 Hill 1993, S. 149.

che Akt des Schreibens wiederum in einen visuellen übersetzt.⁴⁴ Das Schreiben ist ein Akt der Veräußerung, der umgekehrt über das Schriftbild wieder verinnerlicht wird.

Während der Rücken zum Grund für die Schrift wird – zur Leinwand, die bemalt bzw. beschrieben werden kann –, wird mit der Projektion der unbegrenzten Rückenlandschaft die Leinwand zur Haut. Leinwand und Haut gleichen sich durch das Schreiben und die Entgrenzung des Körperbildes an. Zwischen Haut und Leinwand entsteht eine Ähnlichkeit, in der die Leinwand als Haut – als Membran – fungiert und umgekehrt die Haut als Leinwand. Das Schreiben und das Verwischen bewegen die Haut, wodurch sie in ihrer membranartigen Eigenschaft auf der Leinwand sichtbar wird, und so werden Körperlichkeit und Bildlichkeit im Chiasmus von Leinwand und Haut gleichermaßen verschränkt.

Das Gegenüber von Haut und Leinwand bringt das Tasten und Sehen miteinander in Verbindung. „Nicht nur kann man ‚mit der Haut sehen‘, die Epidermis der Hände gleicht einer aufgespannten ‚Leinwand‘, auf der etwas gezeichnet oder gemalt werden kann.“⁴⁵ Mit dieser Aussage bezieht sich Jacques Derrida auf Denis Diderots *Brief über die Blinden. Zum Gebrauch für die Sehenden*.⁴⁶ Diderot vergleicht die Leinwand des Auges mit der Haut der Hände eines Blinden. Dieser Vergleich ist für die hier besprochene Szene insofern spannend, als die Schrift auf dem Rücken von der Tänzerin selbst nicht direkt visuell, sondern eher durch den Druck wahrnehmbar ist. Diese Wahrnehmung kann aber hier anders, als bei einem Blinden, gleichzeitig mittels Übertragung auf der Leinwand vom Auge überprüft werden. Auge und Haut treffen sich auf der Leinwand, denn die Haut – nicht die Haut der Hände, sondern die des Rückens – spannt sich in der Projektion über der Leinwand auf. Das Verhältnis des Einritzens/Schreibens in die Haut und des Sehens/Lesens im Bild werden parallel vorgeführt. Über das Schreiben wird Sprache veräußerlicht und gleichsam über den Tastsinn der Haut oder über den Sehsinn vom Videobild abgenommen und wiederum verinnerlicht. Auge und Haut bilden sozusagen die Schnittstelle zwischen Innen und Außen.

Schreiben und Lesen wird in den Arbeiten Hills und in weiteren Szenen von *Splayed Mind Out* als Veräußer- und Verinnerlichung von Sprache und Bild thematisiert. So sei auf folgende Szenen hingewiesen: In einer Tanzsequenz, in der sich vier Tänzer auf dem Boden entlangbewegen und mit den Händen kleine Kritzelbewegungen ausführen, die an ein Schreiben erinnern

44 Vgl. Belting 1995, S. 58.

45 Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München: Fink 1997, S. 101.

46 Denis Diderot: „Brief über die Blinden. Zum Gebrauch für die Sehenden. Mit einem Nachtrag (1749)“, in: Denis Diderot, *Philosophische Schriften*, Bd. 1, Berlin: Aufbau 1961, S. 77ff. und 108ff., zitiert nach Derrida 1997, S. 101f.



Abb. 6: Gary Hill, *Beacon (Two Versions of the Imaginary)*, 1990

ist ein Text einer Buchseite zu lesen, auf dem anderen ist eine Person zu sehen, die in einem Buch liest. Zudem ertönt eine Stimme, die einen Text spricht. Sehen, Lesen und Sprechen verschränken sich in der Videoarbeit auf etwas andere Weise als in der hier besprochenen Szene der Choreographie. In beiden Fällen blickt der Zuschauer auf etwas Geschriebenes, versucht es zu entziffern, während er etwas Gesprochenes hört. Die beiden Veräußerungen der Sprache im Schriftbild und im Lautbild werden vom Zuschauer wiederum sehend und hörend verinnerlicht.⁵⁰ Das Gesehene und das Gehörte nehmen – wie hier in der Rückenszene – zwar aufeinander Bezug, lassen sich aber nicht verbinden. Es bleibt eine unüberbrückbare Differenz, die beim Betrachter eine Bewegung – eine Reflexion – zwischen Gesehenem und Gehörtem in Gang setzt.

Blick-, Sprech- und Körperbewegung

Die Tänzerin Yukiko Shinozaki steht zu Beginn der Szene direkt vor der Leinwand, auf die etwas Unerkennbares projiziert wird. Wie die Tänzerin mit dem nackten Rücken ist sie zuerst dem Publikum ab- bzw. der Leinwand zugewandt. Nach einer Weile dreht sie sich zum Sprecher, Gary Hill, um. Dieser sitzt auf einem Stuhl und rezitiert während der ganzen Szene einen Text. Gegen Ende dreht die Tänzerin sich wieder um und geht auf die Leinwand zu, auf der ihr eine Person entgegenkommt, die mit ihrem Spiegelbild vergleichbar ist.

⁵⁰ Belting hat die Verschränkung von Schrift, Stimme und Bild für die hier besprochene Arbeit Hills überzeugend beschrieben: „Da wusste man plötzlich nicht mehr, was Sprache eigentlich ist, eine Sprache, die weder mit einer *Schriftseite* im Buch noch mit dem *Ton* der sprechenden Stimme in eins fiel, aber von beiden gleichsam abgebildet wurde, visuell und akustisch. Dann aber bemerkte man, dass beide Male ein Blick auf der Sprache ruhte: einmal der Blick der Leserin auf der für uns unsichtbaren Schrift und komplementär dazu der eigene Blick auf dem anderen Bild mit der sichtbaren Schrift. Ist also die Sprache tatsächlich ein Bild? Sie ist, wie es sich für ein Bild gehört, abwesend, nämlich in der Stimme oder in den Buchstaben, wo sie nur abgebildet ist.“ (Belting 1995, S. 58).

Das zweite Beispiel ist anders als das erste als ein Gegenüber von Tänzerin und Videobild sowie von Tänzerin und Sprecher angelegt. Auf drei verschiedenen Ebenen wird hier die Bewegung des Blicks im Gegenüber als bildliche Dimension ins Spiel gebracht: im Verhältnis von Sichtbarem und Unsichtbarem (von Transparenz und Opazität), in der Relation von Sprech- und Körperbewegung und als spiegelbildliche Beziehung.

Das Fenster als Topos des Blicks

Die Tänzerin Yukiko Shinozaki tritt vor die Leinwand, während Gary Hill beginnt – auf einem Stuhl sitzend, diesmal mit Blick zur Leinwand und zur Tänzerin – einen Text zu rezitieren. (Abb. 7) Er spricht von einem Fenster, durch das Licht fällt, und von einem Blick. Das Gegenüber von Tänzerin und Leinwand verbindet sich unmerklich mit den Worten, so dass der Zuschauer versucht, zwischen Gesprochenem und Gesehenen eine gemeinsame Geschichte zu erkennen. Doch was ist das für eine Geschichte, die da erzählt wird? Die Stimme von Hill ist zwar ruhig und fließend, mit einer Erzählstimme vergleichbar, doch der Zusammenhang der Worte erzählt nicht wirklich eine Geschichte im Sinne einer kausal logischen Abfolge eines Geschehens. Vielmehr scheint hier eine Geschichte des Sehens (oder des Erinnerns) angedeutet: „A fixed gaze moved through the glass separating vision from pure light. Across the way it looked to be you.“⁵¹ Gleichsam in der Schwebelage bleibt das, was es auf der Leinwand zu sehen gibt.

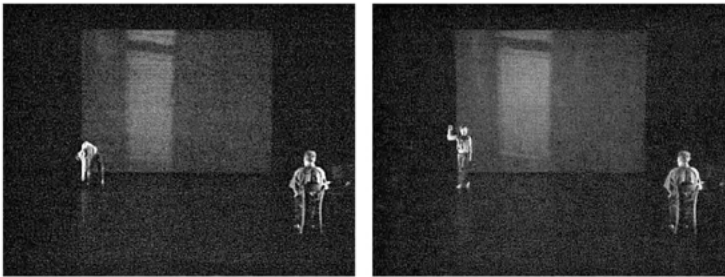


Abb. 7: Gary Hill/Meg Stuart, *Splayed Mind Out*, 1997

Im projizierten Bild öffnet sich ein Spalt, eine offene Fläche, die einen Durchblick auf etwas freilässt, das sich in der Ferne bewegt. Das Gegenüber der Tänzerin evoziert den Blick durch diese Öffnung, wie zwischen Vorhängen eines Fensters hindurch. Der Rest des Bildes ist undurchdringbar dunkel. Das Sichtbare wird von einer allgemeinen Unschärfe geprägt, die sich wie Nebel

51 Der Text zu dieser Szene ist abgedruckt in: Hill 2002, S. 214-215.

über das Bild oder die Erinnerung legt. Die Tänzerin winkt. Das, was hier mit Fenster bezeichnet wurde, könnte genauso gut ein Hafen sein, aus dem sich ein Schiff entfernt, dem das Winken der Tänzerin gilt, oder etwas ganz anderes – eine Erinnerung, eine Projektion – „a field of shimmering mirages“⁵². Das Winken nimmt Bezug auf etwas Entferntes oder etwas sich Entfernendes. Es unterstützt das Blicken der Tänzerin in die Ferne, das wir eigentlich gar nicht sehen können, das wir nur errahnen. Gemeinsam ist dem Winken und Blicken das Überbrücken von Distanz. Wie die Unschärfe im Bild evozieren sie Ferne und gleichzeitig das Verlangen nach Nähe.

Dieses Gegenüber von Tänzerin und Projektion möchte ich als ein Topos des Blickens und der Blicke⁵³ verstehen. Den Blick selbst sehen wir nicht, vielmehr errahnen wir ihn im Gegenüber von Tänzerin und Leinwand, das eine Bild-Blick-Beziehung eröffnet. Das materielle Gegenüber der Leinwand wird durch den unbestimmten Spalt im projizierten Bild in die Ferne gerückt. Im Verhältnis von Transparenz und Opazität, oder von Nähe und Ferne entsteht eine Differenz zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Das Sichtbare bleibt doch unsichtbar und unentzifferbar in der Ferne zurück, weshalb es den Blick anzieht. Die Leinwand wird zu einem Gegenüber, das in der Projektion durch den Spalt – im Bild – einen Blick impliziert.

Der Zuschauer versucht, das zu Sehende mit dem Gesprochenen in Verbindung zu bringen, um so die jeweiligen Lücken zu schließen. Wir suchen in den Worten nach Halt. Doch die Beziehung zwischen Gehörtem und Gesehenem bleibt ähnlich offen wie die Geschichte, die erzählt wird, und wie das Bild, das auf die Leinwand projiziert wird. Teilweise klingt im Gesprochenen eine Verbindung zum Bild an – der Sprecher bezieht sich auf das, was er sieht. Doch dann nimmt die Rede andere Wendungen an, wechselt wie im Traum oder in der Erinnerung zu neuen Eindrücken. Dieses Nebeneinander von offenen und unabgeschlossenen Elementen bringt im Sehen und Hören – in der Wahrnehmung – etwas Verborgenes an die Oberfläche, das aber zugleich unsichtbar und unsagbar bleiben muss.

(In-)Kohärenzen von Körper- und Sprechbewegung

Die Tänzerin dreht sich nach einer Weile um, kehrt sich von der Leinwand ab und wendet sich dem Sprecher zu. Einander gegenüber stehend bzw. sitzend treten sie in einen Dialog. Die Bewegungen der Tänzerin scheinen auf die Sprache zu reagieren. Sie sind in einen bestimmten Ablauf eingebunden, der nicht dem natürlichen Fluss des Körpers folgt. Vielmehr bewegen sich wech-

52 Ebd., S. 214

53 Vgl. Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an: Zur Metapsychologie des Bildes*, München: Fink 1999.

selweise die rechte und die linke Seite des Körpers. Umgekehrt scheint der Sprachfluss mit der Körperbewegung gekoppelt zu sein. Die Sprache unterliegt ebenfalls ungewöhnlichen Störungen, da der Sprecher sich mitten im Wort unterbricht und nach einer kürzeren oder längeren Pause genau dort wieder einsetzt, wo er aufgehört hat.

Anders als in der Rückenszene, in der der Sprecher von der Tänzerin und der Leinwand abgewandt ist und eine Beziehung zwischen Auditivem und Visuellem erst über die Wahrnehmung des Zuschauers hergestellt wird, entsteht hier ein direktes Gegenüber von Tänzerin und Sprecher, von Tanz- und Sprechbewegung. Aber auch hier ist die Relation nicht eindeutig: Wie verhalten sich Körperbewegung und Sprachfluss zueinander? Gibt es einen strukturellen oder semantischen Zusammenhang zwischen Gesprochenem und Körpergestik?

Das Sprechen wird hier durch seine Unterbrechung zeitlich erfahren und tritt in Analogie zur Körperbewegung der Tänzerin. Diese wechselt in ihrem Bewegungsablauf zwischen links und rechts, zwischen *still* und *motion*⁵⁴, so dass ruckartige, einseitige Bewegungen entstehen. Wie die Sprache in ein Sprechen und Nichtsprechen gegliedert wird, ist die Motorik der Tänzerin in links und rechts getrennt. Der Wechsel zwischen diesen Polen und seine Kopplung an den Rhythmus des Sprechens erinnert ähnlich wie in der vorherigen Szene an die Unterteilung des Gehirns in zwei Hälften. Normalerweise ist unsere Bewegung der linken und der rechten Seite des Körpers synchron oder asynchron miteinander verbunden (man denke etwa an die Bewegungen im Sport beim Schwimmen oder Laufen). Bei der Tänzerin werden die beiden Seiten des Körpers auf künstliche Weise voneinander getrennt.

Ebenso ist die Unterbrechung der Rede mitten im Wort ungewöhnlich, weil dadurch die sprachliche Äußerung als eine sinnvolle Verbindung von Worten und Sätzen gestört wird. Wie von außen herbeigeführt, gleicht sie dem Drücken einer Pausetaste bei einem Tonband. Tatsächlich wirkt die Stimme ähnlich wie in der vorher beschriebenen Szene nicht sehr körperlich, sondern stellt zusätzlich zu den Unterbrechungen durch den konstanten Rhythmus und die gleichmäßige Betonung einen Bezug zum Tonband her. Diese Kreuzung von körperlicher Präsenz des Sprechers und der elektronischen Übertragung seiner Stimme steht der Wirkung der Stimme in den Videoinstallationen Hills diametral gegenüber. Dort wird gerade über die Stimme, deren Quelle im Videobild oft nicht sichtbar ist, körperliche Präsenz im Raum erzeugt.⁵⁵

Neben der Beziehung auf der motorischen Ebene stellt sich die Frage nach einem semantischen Zusammenhang. Da wir gleichzeitig sehen und hören, versuchen wir als Zuschauer einen Zusammenhang zwischen Gehörtem und Ge-

54 Gabriele Brandstetter: „Still/Motion. Zur Postmoderne im Tanztheater“, in: Claudia Jeschke (Hg.), *Ästhetik der Bewegung*, Berlin 2000, S. 123-136.

55 Vgl. Claser 2002 und Belting 1995, S. 53/54.

sehenem zu entdecken. Wie der Sprecher befinden wir uns der Tänzerin gegenüber, blicken auf sie und versuchen ihre Gesten mit der Sprache, die wir hören, zu verbinden. Da die Funktion der Bedeutung näher bei der Sprache liegt, werden Mimik und Gestik der Tänzerin in erster Linie auf die Sprache bezogen. Die Tänzerin scheint das, was sie hört, in Bewegung umzusetzen. Umgekehrt stellt der Blick des Sprechenden in gewisser Weise einen Bezug zur Tänzerin her. Sein Blick scheint von ihrer Bewegung abzulesen. Die Frage nach der Lesbarkeit der Bewegung⁵⁶ stellt sich umso mehr, als die Mimik und die Gestik der Tänzerin zum Teil sehr deutlich ausgeprägt sind. Auf ganz andere Weise als in der vorherigen Szene wird hier ein Chiasmus zwischen Schreiben und Lesen oder zwischen Hören und Schreiben hergestellt. Von der Tänzerin aus betrachtet entsteht eine Beziehung zwischen dem Hören des Gesprochenen und dem Schreiben von Bewegung, vom Sprecher aus betrachtet entsteht eine Beziehung zwischen dem Lesen von Bewegung und dem Sprechen. Es lässt sich jedoch keine Dominanz der Körperbewegung gegenüber der Sprechbewegung oder umgekehrt herstellen. Die Relation ist vielmehr geprägt von einer gegenseitigen Anziehung und Abstoßung von Sehen und Hören, von Schreiben und Lesen oder von Gesehenem und Gehörtem.

Spiegelbildliche Beziehung

Gegen Ende der Szene wendet sich die Tänzerin wieder vom Sprechenden zur Leinwand. (Abb. 8) Ihre Bewegung wird von den folgenden Worten begleitet: „A world before words spins somewhere in your being, sending nasty little signals throughout the day.“⁵⁷ Diese Worte leiten eine Reflexion über eine Welt jenseits von Sprache ein. Zur vorher aufgerufenen Thematik der Verbindung von Sprache und Bewegung, für die es keine Antwort gibt, tritt die Frage nach einer Kommunikation oder einer Bestimmung durch Signale jenseits einer sprachlichen Ordnung hinzu. Bereits vorher bildete die Unterbrechung der Worte eine Auflösung der Sprache und ihrer semantischen Sinneinheiten. Die vorhergehende Sequenz kann deshalb auch als erster Versuch gedeutet werden, die gewohnten Ordnungen aufzubrechen und nach anderen Zusammenhängen zu suchen.

56 Vgl. die Ansätze der Tanzwissenschaft, die Wahrnehmung von Tanz als ein Lesen von Bewegung zu beschreiben: Susan Leigh Foster: *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley/Los Angeles/London: Univ. of California Press 1986, Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. M.: Fischer 1995, Sabine Huschka: „Tanz beschreiben?“, in: Dies., *Moderner Tanz. Konzepte Stile Utopien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 17-28.

57 Hill 2002, S. 215.

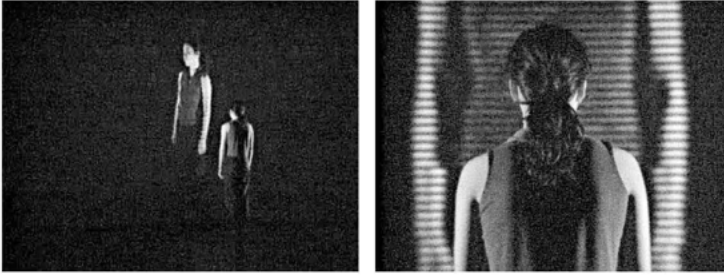


Abb. 8: Gary Hill/Meg Stuart, *Splayed Mind Out*, 1997

Während die Tänzerin auf die Leinwand zu läuft, tritt aus dieser – aus dem Nichts der leeren weißen Fläche – eine projizierte Figur hervor. Beide wandern aufeinander zu. Die Figur auf der Leinwand wird immer größer, verlässt aber die Ebene der Leinwand nie. Trotz ihrer Annäherung behält sie ihre Unschärfe und Ortlosigkeit, weshalb sie irreal und geisterhaft wirkt.⁵⁸ Durch die Bewegung aufeinander zu entsteht eine Spiegelsituation, die durch die Ähnlichkeit von Tänzerin und projizierter Figur unterstrichen wird. Die Unbestimmtheit des Ortes und die Unschärfe lassen aber das Gegenüber auf der Leinwand in einem sehr vagen Umfeld erscheinen, wie ein Phantom steht es vor der Tänzerin.

Mit den Fragen aus der Rezitation: „Is there something to say? Can I give you a hand?“⁵⁹, wird die zwischenmenschliche Kommunikation angesprochen, die über Sprechen und Berühren funktionieren kann oder eben auch nicht. Sie lassen sich beziehen auf die sich gegenüberstehenden Figuren, deren noch ausstehende Begegnung und im übertragenen Sinn auf ihre Medien Video und Choreographie. Gibt es eine gemeinsame Basis des Verstehens, eine gemeinsame Sprache, eine gemeinsame Realität? Gibt es eine Berührung zwischen einem realen Körper und einem virtuellen? Die Stimme Hills nennt mögliche Differenzen und Verschiebungen: „Perhaps there are slight differences“⁶⁰. Zwischen Tänzerin und Figur auf der Leinwand bleibt eine unüberwindbare Distanz. Sie verdeutlicht den räumlichen Abstand, während die Stimme einen möglichen zeitlichen Abstand nennt: „a difference in time“⁶¹. Es gibt eine Differenz zwischen den Medien, zwischen den Räumen, zwischen den Zeiten, vielleicht ist es auch ein Unterschied zwischen den verschiedenen Realitäten oder gar ein Spalt zwischen Leben und Tod.

58 Hier ließe sich ein Vergleich zum Werk *Tall Ships* (1992) von Gary Hill machen, in dem der Betrachter in einem langen dunklen Gang mit aus dem Dunkel auftauchenden, fremden, ähnlich unscharfen Figuren konfrontiert wird. Auch dort wirken die Figuren durch ihr plötzliches Auftauchen aus einem ortlosen Raum unheimlich und befremdlich.

59 Hill 2002, S. 215.

60 Ebd.

61 Ebd.

Das Gegenüber von Tänzerin und ihrem eigenen, bewegten Bild wirft die Idee des Spiegelbildes auf, das aber nicht ganz eingelöst wird. Denn obwohl oder gerade weil die projizierte Figur bewegt ist, findet eine Differenz zwischen ihrer immateriellen Lebendigkeit und der leiblichen Präsenz der Tänzerin statt. Die Unschärfe und die Undefinierbarkeit des Ortes vermitteln der Figur etwas Geisterhaftes. Die befremdliche Situation scheint hier anders als in der stillgestellten Photographie einer Person durch die Bewegung im Videobild erzeugt zu werden, wo eine Diskrepanz zwischen der Immaterialität der Figur und ihrer Bewegtheit entsteht. Trotz der gegenseitigen Annäherung bleibt die Figur im Bild unnahbar und immateriell.

Die Frage nach dem Angesicht des Todes, das in jedem Bild aufscheint, wird hier mit der Immaterialität und dem Erscheinen der Figur aus dem Nichts und ihrem Verschwinden am Ende der Szene verbunden. Die Beziehung zum Tod wird an einer früheren Stelle in der Choreographie mit der gleichen oder einer ähnlichen Videoprojektion hervorgerufen: Die Projektion erscheint am Ende einer Szene, in der ein Tänzer versucht, eine Tänzerin, die am Boden wie leblos daliegt, zu bewegen. Diese steht zum Schluss auf und geht weg, während auf der Leinwand das Bild einer ebenso nach vorne tretenden, unscharfen Figur erscheint.

Den Übergang vom Subjekt zum Objekt, vom realen Körper zur Photographie, den Roland Barthes⁶² beschreibt, ist in der beschriebenen Szene eher als ein Hin und Her zwischen Körper und Bild zu denken. Es ist an diesem Gegenüber gerade das Unheimliche, dass wir als Zuschauer zwischen der realen Figur und ihrem gespenstischen Gegenüber ständig hin und her wandern. Abwechselnd nehmen wir das eine und das andere wahr, wir bewegen uns zwischen der Materialität und ihrer Immaterialität, aber auch zwischen verschiedenen Oberflächen wie Video und Choreographie. Der Spalt, die merkwürdige Nicht-Kommunikation zwischen beiden Materialitäten, aber auch zwischen Realität und Illusion, lassen sich nicht auflösen. Vielmehr bewegen

62 Roland Barthes hat das Geisterhafte der Photographie eines Menschen, eines Individuum, in seinem Buch *Die helle Kammer*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, als ein Übergang von einem Subjekt, „das sich Objekt werden fühlt“, beschrieben und folgert weiter: „ich erfahre dabei im Kleinen das Ereignis des Todes (der Ausklammerung): ich werde wirklich zum Gespenst.“ (S. 22) Mit dem Gespenst – im Französischen *spectre* – eröffnet Barthes ein weites Begriffsfeld, das vom Spektrum des Lichts (hier auch eine Metapher für die Photographie) zum Spektakel des Theaters bis zum Gespenstischen reicht: „Und was fotografiert wird, ist Zielscheibe, Referent, eine Art kleines Götzenbild, vom Gegenstand abgesondertes ‚eidolon‘, das ich das ‚spectrum‘ der PHOTOGRAPHIE nennen möchte, weil dieses Wort durch seine Wurzel eine Beziehung zum ‚Spektakel‘ und ihm überdies den etwas unheimlichen Beigeschmack gibt, der jeder Photographie eigen ist: die Wiederkehr der Toten.“ (S. 17)

wir uns unendlich zwischen den beiden „Figuren“⁶³, die immer wieder in einander überschlagen möchten, sich aber nicht berühren.

Video- und choreographische Bildreflexionen

Die drei Komponenten von Videokunst und Choreographie – bewegtes Bild, bewegter Körper, bewegte Sprache (Artikulation, Klang und Bedeutung) – werden in den diskutierten Szenen auf unterschiedliche Weise voneinander getrennt und wieder zusammengeführt. Die Unterteilung wird anders als im Videoband oder in der Videoinstallation durch die Separierung und die sichtbare Hervorhebung der drei Quellen – Leinwand, Tänzerin und Sprecher – auf der Bühne veranschaulicht. Sie sind räumlich zueinander ausgerichtet, hintereinander geschichtet oder mit direktem Blickkontakt verbunden. Neben die räumliche Konstellation auf der Bühne tritt eine zeitliche Dimension hinzu, die sich in der flüchtigen Hervorbringung von Sprache, Bild und Bewegung äußert. Sowohl räumlich und zeitlich als auch formal und inhaltlich beziehen sich die drei unabhängigen Quellen und ihre Äußerungen aufeinander, reflektieren sich, bilden Kohärenzen oder auch Widersprüche. Durch das „Gegeneinander-über“⁶⁴ entstehen Verdichtungen, die sich aber im nächsten Moment auflösen, um sich wieder neu zu verdichten.

Diese Beziehungen zwischen Sprache und Bild (und Körper hier in der Choreographie) werden von Georges Quasha und Charles Stein in Bezug auf das Werk von Gary Hill als eine zeitliche Interaktion, als Performance, verstanden, die vor allem im Kopf des Betrachters abläuft und nicht umschrieben werden kann:

The meaning of word or image performs itself in the processual interaction of video and speech, and the real location where that performance takes place is in the viewer's mind. The meaning of the image is ‚reflected in‘ the word, the meaning of the word is ‚reflected‘ in the image, and together an intimate and significant gesture is performed and experienced immediately. As with any real performance, this event – the performance itself – cannot be paraphrased or restated.⁶⁵

Da die Reflexion des einen im anderen nicht aufgeht, wird der Betrachter, wie das Quasha und Stein erläutern, in den Reflexionsprozess einbezogen. Den-

63 Hier ist „Figur“ nicht nur als Gestalt gemeint, sondern in Anlehnung an Gabriele Brandstetter auch als Ausformung einer Struktur, die immer auch ihre Gegenfigur impliziert. Vgl. zu den verschiedenen Bedeutungen von Figur die Einleitung von Gabriele Brandstetter u. Sibylle Peters in: Dies. (Hg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, München: Fink 2002.

64 Vgl. die Ausführungen zu Hills *Between Cinema and a Hard Place*.

65 George Quasha u. Charles Stein: „Performance Itself“, in: Hill 2001, S. 1-6, hier: S. 1.

noch wird sich die Interaktion zwischen Bild und Sprache im Kopf des Betrachters immer wieder mit dem Geschehen auf der Bühne verbinden. Der Reflexionsprozess entsteht tatsächlich erst in der Beziehung zwischen der Wahrnehmung und dem Geschehen auf der Bühne. Neben der Sprache und dem Bild tritt in der Choreographie der Körper zu diesem Spiel und Gegenspiel hinzu. Während der Körper in einer Videoaufnahme über das Bild oder den Ton eingeführt wird, wird hier das Bild oder der Ton direkt von diesem ausgelöst bzw. diesem gegenübergestellt. Dadurch entsteht eine mediale Verschiebung: Das Gegenüber von Körper und seiner Veräußerung in der Bewegung auf der Leinwand oder im tonbandähnlichen Sprechen führt zu Irritationen, die Fragen zur Beziehung von Video und Choreographie sowie zu tradierten Bilddiskursen, zur Wahrnehmung aufwerfen.

Das erste Beispiel, die Rückenszene, ruft durch die direkte Gegenüberstellung von Videobild und Körper die Beziehung zwischen Original und Abbild auf und unterläuft diese durch die Wahl des Ausschnitts. Damit wird das Verhältnis von Bewegung und *still* sowie von Ferne und Nähe umgekehrt. Die Verfremdung zwischen Bild und Körper eröffnet einen reflexiven Raum, in dem sowohl das Verhältnis von Bild und Referenz als auch das Verhältnis von Video und Choreographie zur Diskussion gestellt werden. Die Choreographie – die Bewegung des Körpers im Raum – wird beinahe stillgestellt, während das Videobild die Bewegung übernimmt. Zu dieser Beziehung tritt die Sprache, die ihrerseits einen Bezug zum Visuellen herstellt. Ähnlich wie in Hills Videoinstallationen wird mit den Bedeutungen und Referenzen zwischen Bild, Sprache und Körper gespielt. Die Zusammenhänge zwischen Rücken, Hand und Schreiben im Bild gehen wörtlich in Sprache über und reflektieren zurück ins Bild. Es entsteht ein Zwischenraum zwischen Sehen, Tasten und Sprechen, in dem nicht mehr klar ist, was wen bestimmt.

Das zweite Beispiel prägt ein Gegenüber von Leinwand und Tänzerin bzw. von Tänzerin und Sprecher. Das Gegenüber ist konstituierend für den Blickwechsel – für das Hin und Her der Blicke. Beginnend mit dem Topos des Fensters, das keine Durchsicht ermöglicht, sondern zwischen Transparenz und Opazität changiert, wird eine Ambivalenz von Nähe und Ferne bzw. von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit erzeugt, die am Ende der Szene im spiegelbildlichen Gegenüber von Tänzerin und projizierter Figur wieder aufgenommen wird. Dazwischen entsteht eine Relation zwischen Tänzerin und Sprecher, zwischen Sprech- und Körperbewegung. In diesem Gegenüber ist nicht eindeutig, wer die Impulse liefert und wer wen spiegelt: Setzt die Tänzerin das, was sie hört, in Bewegung um oder reagiert der Sprecher mit seinen Worten, seiner Artikulation auf das, was er sieht? Zwischen Sprech- und Körperbewegung gibt es ein Relais, das in der Wahrnehmung begründet liegt. Hören und Sehen leiten die wahrgenommenen Impulse nach innen und lösen wie-

derum Regungen aus, die in Sprech- und Körperbewegungen nach außen dringen (vgl. Kap. 4, Bewegung auf der Stelle).

In beiden Beispielen steht die Künstlichkeit der Stimme in Diskrepanz zur körperlichen Anwesenheit des Sprechers. Anders als in den Videoarbeiten von Hill, in denen die Stimme eine körperliche Präsenz markiert, zeichnet sich die Stimme hier nicht durch besondere Körperlichkeit aus. Vielmehr erinnert das Sprechen im ersten Beispiel durch den rückwärts gesprochenen Text und im zweiten durch die Unterbrechungen des Redeflusses an ein Tonband. In der Artikulation wird hier ganz bewusst die körperliche Quelle der Stimme auf der Bühne negiert. Durch das Vorwärts- und Rückwärtslaufen oder das Unterbrechen übernimmt das Sprechen technische Möglichkeiten eines Videobandes, das angehalten oder auch zurückgespult werden kann.

Im Video verweist sowohl das Bild als auch die Stimme auf einen abwesenden Körper, der auf der Bühne jedoch gleichzeitig präsent ist. Durch die Gegenüberstellung von Körper und Videobild oder Tonband schlägt das eine ins andere um, geht das eine ins andere über: Die Bewegung des Körpers geht in die Bewegung auf dem Videobild über, die Bewegung des Sprechens erinnert an das Abspielen eines Tonbandes, die Körperbewegung leitet zur Sprechbewegung über und umgekehrt. In der Wechselbeziehung zwischen den einzelnen Komponenten und ihren Oberflächen kreuzen sich choreographische und videographische Eigenschaften, reflektieren sich und gehen ineinander über.

Projektion

Versteht man Choreographie als ein Schreiben im Raum – eine Bewegung, die sich in den Raum einschreibt, die sich in Raum und Zeit vollzieht –, fällt in *Splayed Mind Out* schnell auf, wie wenig sich die einzelnen Szenen über einen dreidimensionalen Raum erstrecken. Die Bewegungen der Tänzer verlaufen horizontal entlang des Bodens oder in einer Vertikalen direkt vor der Leinwand. Dabei wird die Leinwand nicht nur zum Bildgrund für die Videoprojektionen, sondern auch für einzelne Tanzsequenzen. Die räumliche Struktur der Choreographie ist geprägt durch die Ebene des Bodens und die der Leinwand. Beide scheinen gleich den Achsen eines Koordinatensystems aufeinander bezogen, aufeinander projizierbar und zusammenklappbar. Gemeinsam spannen sie jenen Raum auf, in dem die Tanzbewegung stattfinden könnte. Tatsächlich wird der Raum aber nicht ausgenutzt, er wird vielmehr negiert, weil sich die Tänzer eher in den Ebenen des Koordinatensystems als in dem von ihm aufgespannten Zwischenraum bewegen.

Die in *Splayed Mind Out* angelegte Beziehung zwischen der Ordnung der Choreographie und der des Video- bzw. Filmbildes werde ich im Folgenden unter dem Aspekt der „Projektion“ betrachten. Die Herkunft des Begriffs vom

lateinischen Wortstamm *proicio* wird verbunden mit der Bedeutung von „vorwärts- oder vorwerfen“ im Sinne von vortreten, vorragen von Gebäuden, ausstrecken von Körperteilen und vorstrecken oder vorhalten von Waffen; darüber hinaus nimmt das Verb die Bedeutung von „hin- und hinauswerfen“ an, was soviel heißen kann wie sich zu Boden werfen oder die Waffen niederlegen.⁶⁶ Die Grundbedeutung des lateinischen Wortstammes für Projektion als ein „Werfen“ lässt sich auf die Video- und Filmpraxis als „Bildwurf“ – als ein Werfen der Bilder an die gegenüberliegende Wand – beziehen.⁶⁷ Der Begriff kann aber auch im Sinne eines Projektes – eines Entwurfs – verstanden werden. Der Entwurf nimmt in der Architektur zumeist die Form eines zweidimensionalen Planes an, der selbst eine Projektion von räumlich ausgedehnten Dingen und Körpern in eine Ebene oder Fläche darstellt. Diese Praxis findet sich auch in anderen Disziplinen – von der Optik über die Geographie zur Mathematik – und dient dazu, komplexe Phänomene strukturierbar, messbar und leichter überschaubar zu machen, indem sie durch die Übertragung aus dem Räumlichen in die Fläche abgebildet werden.⁶⁸ Mit der Messbarkeit von Dingen, mit dem Eruiere von Raumdimensionen kann das Ausstrecken von Körperteilen als eine Bedeutung des Lateinischen *proicio* verbunden werden, die ursprünglich zum Angeben von Maßen wie Fuß oder Elle gebraucht wurde.

Der Begriff der Projektion wird hier in zweifacher Weise auf das Bild bezogen: Erstens erinnert die Projektion als Bildwurf an den Mythos der Entstehung von Bildern als Schattenzeichnungen von Menschen. Sie steht nicht nur am Anfang der Malerei, sondern bildet auch den Ursprung optischer Medien wie der Camera obscura oder der Laterna Magica, die einen Lichtstrahl gezielt leiten und brechen, um so auf einem Bildträger wie der gegenüberliegenden Wand ein Bild entstehen zu lassen. Und zweitens dient die Projektion durch ihre Reduktion und Distanzierung auch zur besseren Veranschaulichung. Dieses Entwerfen bzw. Aufzeichnen von etwas durch Abstandnehmen und Abstraktion verweist auf eine grundlegende Dimension des Bildes: auf das Bild als Modell.⁶⁹

66 Vgl. Karl Ernst Georges (Hg.): *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, in 2 Bänden, Bd. 1, Basel: Schwabe 1962¹¹, Stichwort „proicio“.

67 Susanne Neubauer: „Idea Projectionis“, in: Dies. (Hg.), *Projektion. Chan, Export, Fischli/Weiss, Gander, Gillick, Graham, Knoebel, Parker, Streuli*, Luzern: Kunstmuseum Luzern/Linz: Lentos Kunstmuseum Linz/Frankfurt a. M.: Revolver Archiv für aktuelle Kunst 2006, S. 10-12.

68 Vgl. hierzu Duden, „Fremdwörterbuch“, Bd. 5, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Duden 1997⁶, Stichwort „Projektion“, S. 661.

69 Gottfried Boehm: „Ikonisches Wissen. Das Bild als Modell“, in: Ders. (Hg.), *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin: Berlin University Press, 2007, S. 114-140.

Ausgehend von der Projektion als mechanische Operation der Video- und Filmpräsentation greife ich im Folgenden einige Szenen aus *Splayed Mind Out* heraus, die mittels körperlicher und performativer Inszenierung auf die optischen Medien Film, Video und Photographie Bezug nehmen. Dabei werden ähnlich wie in Hills Videoarbeiten mediale Unterschiede reflektiert und das Verhältnis von Einzelbild und Bilderfluss bzw. von Standbild und bewegtem Bild diskutiert. Danach werde ich den Begriff der „Projektion“ auf die Choreographie übertragen und nach der Relation von Raum und Fläche in der Tanzbewegung fragen.

Anspielungen auf Video, Film und Photographie

Ein Motiv, das in verschiedenen Szenen von *Splayed Mind Out* immer wieder auftaucht, ist die Anspielung auf Photographie, Film und Video. Die Beziehung der Performer zueinander und ihre Konstellation vor der Leinwand nimmt Bezug auf unterschiedliche optische Medien, sie übertragen geradezu deren mediale Qualitäten in die Performance. Hier werden auf ähnliche Weise wie in der bereits besprochenen Videoinstallation *Between Cinema and a Hard Place* (1991/94) von Hill Referenzen zwischen den Medien aufgerufen (Kap. 1, Simultaneität und Sprunghaftigkeit). Es findet in beiden Arbeiten eine Eins-zu-eins-Übertragung von einem Kontext in einen anderen, von einem Medium in ein anderes statt, die nicht wirklich aufgeht. Eher werden Differenzen zum Vorschein gebracht, welche die Reflexion der Wahrnehmenden anregen.

Diese Art der formalen Adaption ist charakteristisch für die Videoarbeiten von Hill wie für die Choreographien von Stuart. Sie wird sozusagen zum Konzept.

Standbild versus bewegtes Bild

Eine Reihe von Szenen⁷⁰ in der Mitte von *Splayed Mind Out* zeichnet sich durch ihre Komposition vor der Leinwand und ihre Aufeinanderfolge aus. Dazu ein Beispiel:

Zwei Performer unterschiedlichen Geschlechts – ein sehr großer Tänzer und eine kleine Tänzerin – stehen einander vor der Leinwand gegenüber. Da sie von der Seite beleuchtet werden, werfen ihre Körper keine Schatten auf

70 Folgende Szenen lassen sich als Duo vor der Leinwand charakterisieren und in die Reihe einordnen: 1 Sprung (Yukiko und Wouter), 2 Lachen/Beatmung diagonal (Meg und Heine), 3 Standbein-Stütze (Gary und Yukiko), 4 Lesende (Yukiko und Gary), 5 Laute (Christine und Heine), 6 Haut und Haar (Meg und Hill). Die Bezeichnungen der Szenen sind nicht als Titel gedacht, sondern dienen nur der Identifikation.

die Leinwand. Im Profil zeichnen sich ihre Konturen scharf vor dem weißen Grund der Leinwand ab. Die beiden spannen, unterstützt durch die weiße Fläche der Leinwand, ein Feld zwischen sich auf. Der Ausschnitt und die Rahmung werden durch die Position der beiden Figuren⁷¹ vor der Leinwand abgesteckt. Zwischen ihnen entstehen gleichzeitig Nähe und Distanz, indem sie durch ihr Gegenüber eine Nähe aufbauen und gleichzeitig auf Distanz gehalten sind. Sie stehen still, ohne sich zu rühren und insbesondere ohne aufeinander einzugehen. In diesem Stillstand ist die Bewegung für einen Moment ausgeklammert, sodass die Konstellation wie ein Standbild, als Ausgangsposition für eine potentielle Bewegung, wirkt. Wie in Zeitlupe senkt sich die männliche Figur in die Knie, nimmt die Größe seines viel kleineren weiblichen Gegenübers an und springt dieser mit einem Ruck direkt vor die Füße. (Abb. 9) Mit diesem Sprung werden Distanz und Zwischenraum plötzlich überbrückt, die Spannung schrumpft auf den Punkt der Berührung der beiden zusammen. Doch dieses merkwürdige Klammern der männlichen Figur an den Füßen der weiblichen ruft nach einer weiteren Bewegung. Er zieht sich an ihrem Körper nach oben und streichelt ihren Kopf. Seine Berührungen gleichen Liebkosungen, bleiben aber distanziert und bewirken ihrerseits auch keine Reaktion. Dadurch erscheinen die Bewegungen wie leere Zeichen. Es findet kein Austausch statt. Die Kommunikation zwischen den Körpern bleibt schemenhaft. Die kurze Sequenz endet mit dem Ausblenden des Lichts. Auf diese Weise werden die einzelnen aufeinander folgenden, dem gleichen Schema angehörenden Szenen voneinander getrennt. Gleichzeitig stellt sich dadurch aber auch eine strukturierte Abfolge ein, die von der Komposition – dem Gegenüber zweier Tänzer im Profil – und der Sequenzierung durch das Ausblenden des Lichts geprägt ist.⁷²

71 Statt Performer oder Tänzer wird bei den genannten Szenen gelegentlich der Begriff „Figur“ verwendet, um das Ausblenden der Körperlichkeit und die Abstraktion in den Vordergrund zu stellen.

72 Die Bedeutung der Komposition der Szenen vor der Leinwand wird durch eine Variation in der Diagonale unterstrichen. Die sich wie in den anderen Szenen gegenüberstehenden Performer stehen nicht parallel zur Leinwand, sondern in einer Linie, die diagonal an ihr vorbeizieht. Der Streifen, in dem sie stehen, ist beleuchtet, so dass eine ähnliche Lichtsituation wie in den anderen Szenen entsteht. Die beiden Performer sind von der Seite und von oben beleuchtet, so dass sie in eine „Lichtwand“ eingebunden werden. Ähnlich wie bei den Szenen parallel zur Leinwand entsteht keine räumliche Tiefe. Die Tiefe oder Distanz öffnet sich vielmehr zwischen den Figuren. Ein kleiner Monitor stoppt statt der Leinwand die Fluchtlinie der Figuren. Anders als die Leinwand, die in den anderen Szenen den Abschluss der Bühne und gleichzeitig den (Bild-)Grund der Profilfiguren bildet, figuriert hier der kleine Monitor als ein Fokus der Diagonalen, in der sich die beiden Performer befinden. Gerade die Abweichung dieser Szene unterstreicht die Absicht der Komposition und der Bildfolge. Denn sie weist neben den Abweichungen strukturell Parallelen auf, so die Beleuchtung entlang



Abb. 9: Gary Hill/Meg Stuart, *Splayed Mind Out*, 1997

Die einzelnen Szenen inszenieren – abgeschlossenen Bildentitäten gleich – voneinander verschiedene Motive, so dass im Sinne der Abgeschlossenheit von „Einzelbildern“ die Rede sein könnte. Der Bezug zur Leinwand, die Flächigkeit und die dazwischen geschalteten Dunkelsequenzen erinnern an die Abfolge von Einzelbildern auf einem Filmstreifen, die sich durch die Bewegung des Streifens zu einem bewegten Bild verbinden.⁷³ Allerdings entsprechen die einzelnen Sequenzen in *Splayed Mind Out* nicht wirklich Einzelbildern eines Films, da sie einerseits in ihrer Reihung keine sinnhafte räumliche oder zeitliche Abfolge bilden, sondern unabhängig nebeneinander stehen. Andererseits ist jedes Bild in sich bewegt. Die Bewegung innerhalb einer Sequenz ist jedoch sehr stark verlangsamt und die Gesten sind minimalisiert, so dass eine Spannung zwischen Bewegung und Stasis entsteht.

Die Anspielung der besprochenen Szene auf die Entstehung des bewegten Bildes im Film aus stehenden Einzelbildern wird auf zwei Punkte hin analysiert: Erstens auf das Verhältnis von Bewegung und Stillstand. Wie verhalten sich Stillstand und Bewegung, stehendes und bewegtes Bild zueinander? Zweitens wird die Art und Weise der räumlichen Umsetzung, die Flächen-

der Figuren, die eine Gegenüberstellung provoziert und eine vertikale Ebene setzt.

73 In Bezug auf die choreographischen Szenen ist auch der technische Aspekt der Verdunkelung der Projektion beim Umspringen von einem Bild zum nächsten interessant. Mittels Zweiflügelblende wird die Projektion für einen Sekundenbruchteil verdunkelt, einmal beim Umspringen und wegen der Frequenz von 50 Hertz ein weiteres Mal während das Bild steht. Das Dunkel ist wie das stehende Bild für das menschliche Auge nicht sichtbar (Thomas Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart: Reclam 2007, Stichwort „Filmprojektion“, S. 474).

und Zeichenhaftigkeit der Szene untersucht. Dabei spielen auch die Reduktion und die Wörtlichkeit der Geste eine Rolle.

Innerhalb des sogenannten „Einzelbildes“ in dieser Choreographie entsteht eine Spannung zwischen Bewegung und Standbild, da die Körperbewegung so minimal und langsam ist, dass sie beinahe zu stehen scheint. Der beschriebene Sprung wird als Spannung zwischen den sich differenzierenden Positionen – dem Stand, der Beugung der Knie, dem Absprung und dem Auftreffen am Boden – wahrgenommen. Obwohl die Bewegung des Sprungs kontinuierlich verläuft, bleiben in der Wahrnehmung die einzelnen Positionen haften. Der Sprung lässt sich deshalb im übertragenen Sinn auch als ein Umspringen von einem Bild zum anderen, von einer Position zur anderen, lesen. Das Sprung-Motiv bildet eine Einheit, die durch die folgende Dunkelsequenz begrenzt und durch die aufeinander folgenden Szenen in Analogie zur Bildfolge im Film gestellt wird. Anders als bei den Einzelbildern eines Filmbandes sind hier nicht die einzelnen Positionen eines Sprungs aneinandergereiht, sondern das Motiv bildet allein in sich selbst eine bewegte Einheit. Die szenischen Einzelbilder sind in sich bewegt, reihen sich aber nicht zur Narration, da das Geschehen im jeweiligen Bild bereits abgeschlossen ist. Trotz der Abweichungen der szenischen Einzelbilder von jenen eines Filmstreifens bleibt die Anlehnung an den Film, in der Spannung zwischen Standbild und bewegtem Bild, erhalten. Diese Beziehung ist hier allerdings anders gerichtet. Im Gegensatz zu den Einzelbildern im Film, die erst in der immateriellen Projektion in Bewegung versetzt werden, wird hier die körperliche und performative Inszenierung der Bildsequenzen von der immateriellen Bewegung der lebendigen Körper unterlaufen. Die direkte Übertragung der Eigenschaften des Films geht in den choreographischen Szenen nicht auf.

In den hier diskutierten Szenen wird insbesondere durch die Beleuchtung Räumlichkeit negiert und die Relieffartigkeit der Figuren unterstrichen. Die Körperbewegung der Choreographie, die sich gewöhnlich in den Raum erstreckt, lehnt sich dadurch an das in der Fläche materialisierte Filmbild an. Zudem beschränkt sich die Bewegung auf eine Geste, weshalb der Eindruck eines Standbildes entsteht. Die vermeintliche Stillstellung der Figuren wird jedoch nicht wie in einer Photographie durch eine potentielle Bewegung durchbrochen, sondern durch eine sehr langsame und doch kontinuierliche Bewegung.

Das Paradox der hier diskutierten Szenen besteht eben genau darin, dass durch die Inszenierung von Flächigkeit und Zeichenhaftigkeit, von Langsamkeit und scheinbarer Stillstellung ein Standbild suggeriert wird, während das Lebendige in der körperlichen Anwesenheit der Performer und in der stetigen, wenn auch langsamen Bewegung nie ganz in einem stillgestellten Photo – einem Einzelbild – aufgeht. Das Standbild wird von der ständig fließenden Bewegung der Performer durchkreuzt. Das Denken in Einzelbildern und die ma-

terielle Umsetzung des Films wird von der Unfassbarkeit der Bewegung unterlaufen. Die Ambivalenz von stillgestelltem und bewegtem Bild betrifft nicht nur die Reflexion über die Medien Photographie, Film und Video, sondern auch die Choreographie, die sich in einem Spannungsverhältnis von Bewegung und Stasis vollzieht (vgl. Kap. 4).⁷⁴

Im Verhältnis von Bewegung und eingefrorener Geste sowie von Flächigkeit und Räumlichkeit wird auch ein traditionelles Phänomen der Bildproduktion⁷⁵ aufgerufen, das im Übergang vom Körper zum Bild passiert. Eine körperliche Auseinandersetzung, die sich in einer zwischenmenschlichen Beziehung äußert, wird in die Fläche des Bildes gebannt, ja projiziert, um dann in der Projektion des Films wieder erneut in Bewegung versetzt zu werden.

Materialität und Wörtlichkeit der Anspielung

In der besprochenen Szene werden die Gesten durch ihre Langsamkeit und ihre Reduktion überdeutlich. Das Profil unterstützt die Schärfe und den Kontrast der Gesten vor der hellen Leinwand. Der Sprung des Tänzers wird durch die Stilisierung des Zusammenziehens und Abspringens bis hin zur Landung zum Paradebeispiel eines Sprungs. Die zeitliche Dehnung und die räumliche Situation des Gegenübers – als Überbrückung einer bestimmten Distanz zwischen den zwei Figuren – tragen das ihre dazu bei. Der hier performativ und körperlich inszenierte Sprung kann auch auf die Reihung der szenischen Einzelbilder bezogen werden: als materialisierte In-Szene-Setzung des Bildsprungs.

Es findet eine Übertragung statt, die als wörtliche bezeichnet werden kann, was an der folgenden Szene nochmals deutlich wird: Eine weibliche Figur pustet in regelmäßigen Abständen Luft direkt an die Stelle des Oberkörpers ihres männlichen Gegenübers, wo sich die Lunge befindet. Es scheint, als wolle sie ihn auf diesem Weg beatmen. Die Handlung des Atmens, bei der normalerweise die Luft durch den Mund aufgenommen wird, ist mit seinem Organ Lunge kurzgeschlossen. In der insistierenden, wiederholten Handlung der weiblichen Figur und der gleichzeitigen Unmöglichkeit der direkten Beatmung der Lunge über die Körpergrenzen hinweg entsteht eine Kluft, die sich nicht schließen lässt. Die Verkörperung der Atmung im performativen Akt versucht einen direkten Bezug zwischen der Atmung und dem Ort ihrer Ausführung herzustellen. Dieser ist aber faktisch uneinlösbar, weshalb die Situation ad absurdum geführt wird. Die Eins-zu-eins-Gegenüberstellung rührt auf diese Weise an den Grenzen des Körpers.

⁷⁴ Vgl. Brandstetter 2000a, S. 123-136.

⁷⁵ Zum Übergang vom Körper zum Bild vgl. insbesondere: Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001 und Barthes 1985.

Die Szene scheint wie der Sprung durch die Einfachheit der Geste mit einem Blick erfasst werden zu können. Werden aber die Zusammenhänge genauer verfolgt, lassen sich die einzelnen Elemente nicht zur Deckung bringen, denn es wird der (unmögliche) Versuch unternommen, eine körperliche Handlung mit dem diese ausführenden Körperteil kurzzuschließen. Es findet eine Eins-zu-eins-Übertragung von der Handlung zum Objekt statt, die Handlung wird materialisiert. Die wörtliche Umsetzung⁷⁶ wirkt auf den ersten Blick eindimensional, eröffnet aber durch die inhärenten Widersprüche eine unvorhergesehene Vielfalt.

Nicht nur die einzelnen Gesten der genannten Einzelbilder in *Splayed Mind Out* sind von einer wörtlichen Inszenierung eines Kontextes geprägt, sondern auch die Bezugnahme der Szenenstruktur auf den Film: Die körperliche und performative Inszenierung von Einzelbildern als ein Nacheinander mit zwischengeschalteten Dunkelsequenzen kann als wörtliche Umsetzung der Materialität des Filmstreifens verstanden werden. Gleichzeitig wird diese Anspielung auf die Entstehung des bewegten Filmbildes aus aufeinanderfolgenden Einzelbildern in der Projektion mit dem bewegten Bild von Video und Choreographie kurzgeschlossen, ihre Differenzen lassen sich nicht zur Deckung bringen, sondern werden vielmehr offengelegt. Die Relationen zwischen den verschiedenen optischen Medien werden anhand der folgenden Szene ausführlicher behandelt.

Materialität des Filmstreifens und immaterielle Projektion

Aneinandergereihte Bilder von Gesichtern laufen von links nach rechts über die Projektionsfläche und nehmen die volle Fläche der Leinwand ein. Es scheint, als würde ein Filmstreifen vor der Leinwand wie auf einem Lichtpult vorbeigezogen; auch an das Betrachten des Films bei der Entwicklung im Wasserbad könnte man denken. Auf jeder Seite dreht sich ein Tänzer – links eine Tänzerin und rechts ein Tänzer – gleich einer Spule um die eigene Achse, als würden sie den Filmstreifen auf der einen Seite ab- und auf der anderen wieder aufwickeln. Das gleichmäßige Drehen der Tänzer und ihre geradezu reglose, aufrechte Haltung verleiht der Bewegung etwas Mechanisches (Abb. 10), was an die mechanische Operation des Films bei einer Vorführung oder gar an die Entstehung des Films als eine Aufeinanderfolge von Einzelbildern er-

76 Die Wörtlichkeit steht in gewisser Weise in Analogie zu dem bezüglich der Minimal Art verwendeten Begriff der *Literalness*. Anders als Michael Fried, der den Begriff negativ – im Sinne einer Eindimensionalität – konnotierte, gebrauche ich hier Wörtlichkeit insbesondere für eine multiple Art der materialisierten Anspielung (vgl. Michael Fried: „Art and Objecthood“, in: Gregory Battcock (Hg.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1995, S. 116-147).

innert. Allerdings wird hier das Filmband nicht von oben nach unten durchgespult, sondern von links nach rechts, was gleichzeitig auch auf unsere Lese- richtung rekurriert.⁷⁷ Die Materialisierung des Filmstreifens und seiner Bewegung wird jedoch auf paradoxe Weise umgewendet und mit Anspielungen auf andere optische Medien verbunden. Diese Art der Anspielung und Dekonstruktion bestimmen die Arbeitsweise von Gary Hill, was bereits in der Videoinstallation *Between Cinema and a Hard Place* angesprochen wurde.



Abb. 10: Gary Hill/Meg Stuart, *Splayed Mind Out*, 1997

Die Monotonie der Drehbewegung der Tänzer, die wie Assistenzfiguren oder Aufziehpüppchen – dies vielleicht auch eine Anspielung auf den Tanz im Allgemeinen – wirken, wird gebrochen, indem sich ein Tänzer zwischendurch am Kopf kratzt und daraufhin leicht von seiner regelmäßigen Bewegung abweicht. Zum Schluss wird die Konstellation endgültig aufgehoben, indem die Tänzerin sich der Leinwand nähert, während der Tänzer sich von dieser entfernt. Die Verschiebung der Distanz zwischen den beiden „Drehfiguren“ zum vorbeiziehenden „Filmstreifen“ mit den leinwandgroßen Gesichtern eröffnet einen neuen Zusammenhang. Die Tänzerin steht nun dicht vor der Leinwand. Ihr Körper wirft einen Schatten auf die Leinwand und löst die vermeintliche Materialität des Filmstreifens auf. Das Filmband entpuppt sich als immaterielle Projektion. Die Tänzerin, die bis dahin hinter der Regelmäßigkeit des Drehens als anwesender, menschlicher Körper verschwand, wird nun durch den Schatten ihres Körpers auf der Leinwand mit der Projektion der vorbeiziehenden Gesichter konfrontiert. Im Gegensatz zu den projizierten Gesichtern, die

77 Zur Bedeutung des Lesens in der Arbeit von Gary Hill s. den Abschnitt in diesem Kapitel zu Blick- Sprech- und Körperbewegung sowie die Ausführungen zu Hills *Bemerkungen über die Farbe* in Kap. 1, Blick ins Buch.

als Lichtbild auf der Leinwand sichtbar werden, wird die Tänzerin durch ihren Schatten als dreidimensionaler Körper wahrgenommen. Der sich entfernende Tänzer tritt nicht durch seine Körperlichkeit in Beziehung zu den Gesichtern, sondern durch den Größenunterschied. Die überlebensgroßen Gesichter werden zu einer Kulisse, einer Landschaft⁷⁸, ähnlich wie der Rücken in einer früheren Szene (Kap. 1, Relation des Körpers zu seinem Videobild).

Angesichts der stillgestellten und doch merkwürdig bewegten Gesichter ist der Betrachter einer großen Verwirrung ausgesetzt. Die Präsentation weist nicht eindeutig auf ein einziges Bildmedium hin, sondern „geistert“ je nach Perspektive gleichzeitig durch Film, Video und Photographie. Bewegen sie sich nur seitlich durch das Verschieben des Bildes, oder bewegt sich etwas im Bild? Laufen die Bilder, oder bewegt sich das Gesicht im Bild?

Obwohl auf den ersten Blick das Vorbeilaufen der Bilder an Einzelbilder eines Filmbandes erinnert, wird diese Abfolge nicht von verschiedenen, aufeinanderfolgenden Zeitpunkten desselben Gesichts geprägt. Vielmehr folgen im Bilderfluss ganz unterschiedliche, voneinander unabhängige Bilder von individuellen Gesichtern aufeinander. Kein Gesicht gleicht dem anderen. Die meisten sind – bis auf jenes des Mädchens – vom fortgeschrittenen Alter der Menschen geprägt. Sie tragen charakteristische Züge, die von einem vergangenen Leben zeugen. Die Bilder bewegen sich von links nach rechts und verschwinden dort. Die Größe der Gesichter verweist allgemein auf die Möglichkeiten der Vergrößerung der optischen Medien, nimmt aber im besonderen durch die ausgeprägten Gesichtszüge Eigenschaften der Großaufnahme im Film auf. Dort wird der Gesichtsausdruck selbst zur Handlung: Die Bewegung verlagert sich in den Großaufnahmen von der Bewegung in Raum und Zeit auf die „Mikrobewegungen“, die Erregungen, die im Gesicht sichtbar werden.⁷⁹ Dieser inhärenten Bewegung wirkt jedoch die merkwürdige Stillstellung der Gesichter entgegen: Sie gleichen eher einzelnen Photographien.

Die Bilder stellen an sich ein Paradox dar, die Gesichter erscheinen auf den ersten Moment wie *stills*, bewegen sich jedoch ab und zu. Plötzlich sind da ein Augenzwinkern und eine rauchende Zigarette. Es sind also keine Photos oder *stills* von Gesichtern, sondern zugleich in sich bewegte und laufende Videobilder: In einzelne Bilder getrennt, laufen sie unabhängig von ihrer inhärenten Bewegung über die Leinwand. Sie sind damit in zweifacher Weise *bewegte Bilder*, *in sich bewegt* und *von links nach rechts* laufend.

Die Differenzen zwischen den optischen Medien Photographie, Film und Video gehen hier immer wieder ineinander über: Zum einen der Film, der auf der Abfolge von in sich ruhenden Einzelbildern (Photographien) beruht, die

78 Vgl. die Überlegungen zur Großaufnahme von Bela Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 48-51.

79 Vgl. die Kapitel zum „Affektbild“ in: Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, besonders S. 123f. und 144.

durch den Transport der Bilder in Bewegung versetzt werden, und zum anderen das Video, dessen Bild sich ständig neu aufbaut, sich ständig erneuert, also in sich bewegt ist und sich deshalb eigentlich nicht in Einzelbilder trennen lässt. Zudem wird durch die Konstellation der Leinwand, die mechanische Drehung der Tänzer und deren Heraustreten aus der Mechanik auf das Verhältnis von materiellem Filmstreifen, mechanischer Operation und immaterieller Projektion hingewiesen.

Auf andere Weise als bei den performativen Einzelszenen vor der Leinwand wird hier mit den laufenden, bewegten Bildern nochmals eine Anspielung auf den Filmstreifen vorgeführt, die aber gleichzeitig mit den Eigenschaften des Videobildes durchkreuzt wird. Wie auf dem Filmstreifen ist das Einzelbild abgegrenzt von seinem Vorgänger und seinem Nachfolger. Es fließt über die Leinwand und folgt so einer räumlichen Verschiebung der Bilder von links nach rechts. Anders als in den weiter oben besprochenen Szenen das Hintereinander der Einzelbilder eine zeitliche Abfolge implizierte, folgen hier die Bilder räumlich und zeitlich aufeinander. Gemeinsam ist den beiden Sequenzen von aufeinanderfolgenden oder nebeneinanderliegenden Einzelbildern, dass sie voneinander abgrenzt sind, stillgestellt wirken und doch in sich bewegt sind.

Dieses Paradox zwischen bewegtem und stehendem Bild, zwischen in sich ruhender Bildkomposition und fließendem Bild verweist auf die vielfachen Möglichkeiten eines Bildes, das von der Inversion von Bewegung in Stillstand und umgekehrt lebt. Trotz der medialen Unterschiede von Film, Video und Photographie ist die Ambivalenz von Bewegung und Stasis auf jeweils eigene Weise charakteristisch für die Entstehung sowie für die Wirkung des Bildes. Darin liegt die Dialektik des Bildes begründet, die im Verhältnis von anwesender Abwesenheit und abwesender Anwesenheit, von Leben und Tod, von sich kreuzenden Blicken, seine Bedingung findet.

Projektion von Tanzbewegung

Nachdem Projektionen vor der und auf die Leinwand analysiert wurden, wird im Folgenden die Projektion von Tanzbewegung im Vordergrund stehen. Diese Fragestellung geht aus zwei Szenen von *Splayed Mind Out* hervor, in denen sich die Bewegungen in der Nähe des Bodens abspielen und in denen durch die Formation von vier Tänzern ein rechteckiges Feld eröffnet wird, das eine Analogie zur Leinwand bildet. Die eine der Szenen befindet sich direkt nach der Eröffnungs- und die andere vor der Schlusszene, sie rahmen die bereits besprochenen Sequenzen.

Der Boden bildet in zweifacher Weise den Grund für die Tanzbewegung. Einerseits richtet sich der Tänzer auf ihm auf, stößt sich von ihm ab und landet wieder auf ihm. Im traditionellen Ballett oder auch im Gesellschaftstanz

berühren nur die Füße den Boden, der Rest des Körpers richtet sich nach oben aus. Das Fliegen als ein Abheben vom Boden und das Fallen als ein Aufprallen am Boden bilden zwei extreme Pole, welche die Schwerkraft des Körpers artikulieren und die sich deshalb zum Boden beziehen. Da die einzelnen Tanzstile jeweils anders mit der Schwerkraft umgehen, lassen sie sich oft auch durch die Beziehung zum Boden charakterisieren. Andererseits zeichnen sich in der horizontalen Ebene des Bodens die Wege des Tanzes ab. Die Spuren auf dem Boden können als eine Zeichnung, eine (Choreo-)Graphie, betrachtet werden.

In den beiden Szenen, die im Folgenden genauer betrachtet werden, wird der Boden als Grund des Tanzes in seinen Grenzen getestet. Was passiert, wenn die Bewegung der Tänzer eher am Boden als im Raum stattfindet? Kann diese Bewegung als Projektion der (Tanz-)Bewegung auf den Boden verstanden werden?

Robben – Schleifen – Kritzeln: Bewegung am Boden

Nachdem sich die Tänzer und Tänzerinnen zu Beginn von *Spayed Mind Out* aus einem Knäuel von Körpern am vorderen, rechten Ende der Bühne entwirrt haben, entfernen sie sich langsam voneinander. Sie ziehen und stoßen ihre Körper am Boden entlang, räkeln sich und wiegen ihren Kopf hin und her. Ihr Rumpf bleibt immer mit dem Boden verhaftet, während die Arme und Beine sich etwas freier bewegen. Die Beine streifen über ihn hinweg oder stoßen den Körper durch Zusammenziehen und Ausstrecken vorwärts, während die Hände in kleinen ruckartigen Hin- und Herbewegungen über den Boden wischen und am Körper kratzen. Zeitweise bewegen sich die vier Tänzer synchron, zeitweise in ihrem eigenen, individuellen Rhythmus. Zu viert bilden sie immer wieder die Form eines Rechteckes auf dem Boden, das eine Analogie zur Leinwand bildet. Das „Hin- und Herrobben“ und Schleifen der Tänzer über den Boden wird von elektronischen Klängen begleitet. Es sind Laute, die den Rhythmus der Bewegungen aufnehmen, die teilweise an ein Krächzen, an ein Gemurmel und an verzerrte menschliche Stimmen sowie gelegentlich auch an das Getöse beim Starten eines Flugzeuges erinnern. (Abb. 11)

Anders als von traditionellen Tanzbewegungen gewohnt, schleifen die Tänzer sich liegend über den Boden. Sie bewegen sich weder in einer aufrechten Haltung noch greifen ihre Bewegungen in den Raum aus. Dennoch fällt bei genauerer Betrachtung der sich wiederholenden Bewegung der Beine eine Analogie zu bestimmten Tanzbewegungen auf: zum Sprung und zur Drehung. Für das Ab- und Vorwärtsstoßen des Körpers werden die Knie angezogen und dann wieder gestreckt, wie sie es stehend bei einem Sprung in die Vertikale tun würden. Anstatt in die Höhe zu schießen, stößt sich hier der Körper am Boden entlang. Eine weitere, ebenfalls am Boden durchgeführte Bewegung

erinnert an eine Drehung: Die Beine bewegen sich in einer Kreisbewegung von einer Seite des Körpers zur anderen, indem die Füße über den Boden schleifen. Mit ihrem Schwung ziehen sie den ganzen Körper mit sich mit.



Abb. 11: Gary Hill/Meg Stuart, *Splayed Mind Out*, 1997

Beide beschriebenen Bewegungsarten – das Abstoßen und das Schleifen der Beine – sind aus der aufrechten Haltung und deren Bewegung vom Boden weg bzw. auf diesem kreisend bekannt. Die Tänzer und Tänzerinnen scheinen lediglich bei den Fußgelenken aus der Senkrechten in die Waagrechte umgeknickt zu sein. Die Tanzbewegung, die sich normalerweise im Raum über dem Boden abspielt, wird hier auf die Ebene des Bodens reduziert. Die Bewegung kann auf diese Weise als Projektion der Bewegung aus der Vertikalen in die Horizontale verstanden werden.

Das Umknicken der Tänzer im Fußgelenk macht die Transformation, die gewöhnlich in einer Projektion vor sich geht, bewusst. Die Projektion vollzieht nämlich selbst im Sinne einer Umlappung eine Bewegung im Raum – eine Bewegung von einem Gegenstand zu dessen Projektion. Im Knick sind beide Momente – Urbild und Projektion – gegenwärtig. In ihm ist die Spaltung zwischen der Bewegung in der aufrechten Haltung, in der Vertikalen, und deren Projektion auf den Boden, in die Horizontale, präsent.

Der Boden wird so zur Projektionsfläche wie auch die Leinwand in den weiter vorne besprochenen Szenen. Es ist eine Projektion der Bewegung aus dem Raum in die Fläche. Durch die Verschiebung der Bewegung in die Ebene des Bodens entsteht eine direkte Beziehung zwischen der Tanzbewegung und der filmischen Projektion. Die Tanzbewegung bricht aus ihrem traditionellen Koordinatensystem aus, welches weiterhin in der Beziehung von Boden und Leinwand gegenwärtig ist. Die Formation der Tänzer in einem Viereck und

die zeitweise synchrone Bewegung weisen aber auf eine geformte Bewegungssprache hin, wie man sie gewöhnlich in Choreographien antrifft.

Die kleinen Bewegungen der Hände – die Tänzer kratzen am Boden und an ihren Körpern oder greifen in die Luft und ballen ihre Fäuste – verweisen nicht auf ein bekanntes Tanzvokabular. Vielmehr erinnern sie an alltägliche, den Menschen bestimmende Handbewegungen wie das Greifen von Kleinkindern oder das Schreiben. Die Hände sind zusammengefügt als hielten sie einen Stift. Sie führen kleine Bewegungen am Boden und auf ihren eigenen Körpern aus. Die Fortsetzung dieser Kritzelbewegungen vom Boden über die Luft zum eigenen Körper und ihre Wiederholung abstrahieren die alltäglichen Bewegungen und überführen sie allmählich in eine für diese Szene charakteristische Tanzbewegung der Hände und Arme.

Die Bewegungen auf dem Boden und die elektronisch verzerrten menschlichen Laute im Hintergrund, die sich ihrerseits aufeinander beziehen lassen, eröffnen zwei verschiedene Diskurse: Zum einen spielen die Bewegungen und das Gemurmel auf Arten menschlicher Äußerungen und Handlungen an, ohne dass sie entzifferbar wären, und zum anderen befragt die Bewegungsstruktur Bedingungen von Tanz und Choreographie.

Das Kritzeln und das Robben verbinden sich mit dem Gemurmel, das unentzifferbar, jedoch durch seinen Rhythmus und seine Lautlichkeit die Energie der Bewegung prägt. Das Gemurmel erinnert an elektronisch verzerrte menschliche Stimmen, lässt aber keine Wörter erkennen. Es changiert zwischen lautlichen Äußerungen, die auf ein „vorsprachliches“ Stadium verweisen, und Geräuschen, die wie ineinander verwobene Stimmen klingen. Das Gekritzel und das Gemurmel weisen auf die sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten des Menschen hin, allerdings in einer unbestimmten, undifferenzierten Form, die sich mit den Bewegungen in der Horizontalen verbindet.

Der französische Paläontologe André Leroi-Gourhan, der seine archäologischen Funde mit verschiedenen Wissenschaftsbereichen zum Menschen verbunden hat, eröffnet ein Beziehungsfeld zwischen dem aufrechten Gang des Menschen und dessen über die Sprache und Bilder eröffneten Kommunikationsmöglichkeiten: Durch den aufrechten Gang erhält die Hand ihre Handlungsfreiheit und durch die direkte Beziehung zwischen Gesicht (Auge und Mund/Sehen und Sprechen) und Hand (der Handlung) wird eine Übertragung des zu Sehenden in Denken und Sprechen möglich.⁸⁰ Dieses Beziehungsgeschehen wird in der bereits besprochenen, in der Choreographie folgenden „Rückenszene“ (Kap. 1, Relation des Körpers zu seinem Videobild) wieder auf-

80 Leroi-Gourhan 1988. Die Unterteilung der französischen Erstausgabe von *La geste et la parole* in Bd. I: *Technique et langage*, (Paris 1964) und Bd. II: *La mémoire et les rythmes* (Paris 1965) spricht die Gedächtnisbildung und Rhythmisierung an, die auch für die Tanzbewegung eine wichtige Rolle spielen.

genommen. Der Versuch einer Entwicklungsgeschichte des Menschen von Leroi-Gourhan ist kritisch zu lesen, aber die grundsätzliche Verbindung des aufrechten Gangs mit der Entwicklung des Bewusstseins, oder gerade die gesellschaftliche Konditionierung des Verhaltens – des Bewegens und Sprechens – stellt einen interessanten Zusammenhang dar, der hier in *Splayed Mind Out* thematisiert wird.

Die Konditionierung der Bewegung bezieht sich auf die aufrechte Haltung des Menschen, welche die traditionelle Tanzbewegung von Gesellschafts- und Bühnentanz prägte, worauf ich später eingehen werde. Auch die Schreibbewegungen auf dem Boden lassen sich zugleich auf die Bestimmung des Menschen über die Sprache und auf die Choreographie als Raumschrift beziehen. Das Schreiben beginnt hier jedoch am eigenen Körper oder in dessen Nähe auf dem Boden. Es ist weniger ein Schreiben der Bewegung im Raum, wie es der Diskurs über die Choreographie als Raumschrift⁸¹ oder als Schreiben von Tanzbewegung mit dem Körper⁸² impliziert, als vielmehr ein Schreiben auf dem eigenen Körper. Dennoch wird gerade bei diesen Begrifflichkeiten deutlich, dass die wissenschaftlichen Diskurse über das Schreiben und Lesen von Tanz und Choreographie aus der Übertragung von der Literatur- in die Tanzwissenschaft entstanden sind und dass insbesondere auch der Begriff der Choreographie aus einer Schriftkultur stammt. Der Fokus auf die menschliche Sprache, auf stimmliche oder schriftliche Äußerungen des Menschen sind sowohl in der Choreographie *Splayed Mind Out* als auch in anderen Arbeiten von Gary Hill zentral.

Mit ihren Bewegungsexperimenten – hier das Kritzeln und Schleifen am Boden – dekonstruiert Meg Stuart die Idee der Choreographie als ein raumgreifendes Ereignis im Sinne eines Schreibens der Bewegung im Raum. Die Bewegungen verschieben sich nicht nur vom dreidimensionalen Raum in die Fläche, sondern auch in die Nähe des Körpers. Der Raum wird möglichst reduziert, sodass ein Fokus auf den Körper und seine Oberfläche entsteht, ver-

81 Gabriele Brandstetter führt Choreographie als „Beschreiben[s] von Wegen“ folgendermaßen aus: „Als eine alltägliche Handlung wird Gehen hier zum Muster von Choreographie als einer Kartographie: eine Tätigkeit des Beschreibens von Wegen im Gehen und ihrer Kreuzungen; nichts weiter als ein ‚mapping‘, das eine unwillkürliche, zufallsgeleitete Choreographie hervorbringt. Und diese Choreographie ist nicht die Nachschrift eines vorgeschriebenen Bewegungsmusters, sondern eine Lese- und Schreibbewegung in einem.“ (Gabriele Brandstetter: „Choreographie als Grab-Mal. Das Gedächtnis von Bewegung“, in: Gabriele Brandstetter u. Hortensia Völckers (Hg.): *ReMembering the Bodies*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000, S. 120).

82 Leigh Foster charakterisiert die Tanzbewegung mit einem aus der Sprachwissenschaft stammenden Vokabular (Syntax, Vokabular, Stil) und bezieht sie zudem auf die Philosophie von Roland Barthes, indem sie Lesen und Schreiben auch als Einschreibung in den Körper – beim Schaffensprozess wie bei der Rezeption – versteht. Leigh Foster 1986.

gleichbar mit der über das Videobild herbeigeführten Bewegung auf der Haut des Rückens. Die Mikrobewegungen auf dem Körper ziehen die Aufmerksamkeit des Blicks an. Der Blick zoomt, geht nahe ran. Darin unterscheidet sich die Arbeit Meg Stuarts von der von Choreographen wie Merce Cunningham oder William Forsythe, deren Tänzer sich durch den Raum bewegen. Für Cunningham ist Tanz „Bewegung in Zeit und Raum“.⁸³ Der Körper als Ort des Tanzes wird dabei tendenziell ausgeblendet, was zusätzlich durch Cunninghams Methode der Aleatorik unterstützt wird. Die verschiedenen Parameter wie Ort, Richtung und Körperteil werden durch ein Zufallsprinzip in einem „Koordinatennetz von raumzeitlichen Determinaten“⁸⁴ definiert und erst dann vom Körper abgenommen, einstudiert und auf der Bühne umgesetzt.

Aufrichten – Drehen – Fallen: Bewegung zwischen den Ebenen

Ähnlich wie in der eben beschriebenen Szene formieren die gleichen vier Tänzer wieder ein Quadrat auf dem Boden. Diese Szene befindet sich in der Choreographie *Splayed Mind Out* vor der Schlusszene. Diesmal sitzen die vier Tänzer vor der Leinwand, auf die nun das grüne Blättergewirr eines Baumes projiziert wird. Stroboskoplicht lässt das Videobild flackern. Durch das Flackern des Lichts scheint das Bild teilweise ausgeblendet, um kurz darauf wieder eingeblendet zu werden. Dem Zuschauer den Rücken zugewandt, blicken die Tänzer auf die Projektion. (Abb. 12) Diesmal sitzen sie aufrecht, auf die linke Seite geneigt, und stützen sich auf ihre Ellbogen. Diese werden eingeknickt und gedreht, um so verschiedene Bewegungsmöglichkeiten des Armes auszutesten; sie knicken ein, drehen sich, knicken wieder ein. Dann richten sich die Tänzer auf – nicht immer ganz synchron, sondern zeitlich leicht zueinander verschoben. Sie schrauben sich nach oben, fallen jedoch, bevor sie in eine aufrechte Position gelangen, – sich drehend – wieder auf den Boden. Diese Aufeinanderfolge von Sich-Aufrichten, Drehen und Fallen wiederholt sich fortlaufend. Bis am Ende ein klassisches Musikstück eingespielt wird und ein Tanzpaar auf die Bühne tritt, das sich im Walzerschritt durch die nun aufrecht stehenden und verstört um sich blickenden Tänzer bewegt.

Der Versuch des Sich-Aufrichtens endet immer wieder am Boden. Die Wiederholung dieses Bewegungsablaufs spielt mit dem Verhältnis von Ähnlichkeit und Differenz in der Aufeinanderfolge der Drehbewegungen eines einzelnen Tänzers, aber auch in Beziehung zur Bewegung der anderen in der Gruppe. Da die Wiederholung nie gleich ist, sieht man ein unendliches Aus-

83 Merce Cunningham: „Zeit/Raum und Bewegung“, in: Martin Bergelt u. Hortensia Völkers (Hg.): *Zeit-Räume*, München/Wien 1991, S. 298-304, hier: S. 304.

84 Huschka 2002, S. 238.

probieren von verschiedenen Drehungen und Verdrehungen. Die Versuche scheinen die Grenzen der Bewegung zu erproben: Wie weit kann der Arm von der einen Seite des Körpers auf die andere Seite gebogen werden, bis der ganze Körper sein Gleichgewicht verliert und sich durch eine Drehung wieder aufzufangen versucht? Ähnliche Motive finden sich auch bei der Bewegung des Kopfes nach hinten oder der der Beine. Es sind Bewegungen, die mit Extremen – wie der Bewegung an und über die Grenzen des Gleichgewichts – spielen. Diese scheinbar ungelenten Versuche, die nicht wirklich gekonnt oder einstudiert aussehen, eröffnen neue, vielleicht auch fremde Bewegungsmöglichkeiten, Bewegungen, die nur schwer memoriert oder beschrieben werden können.

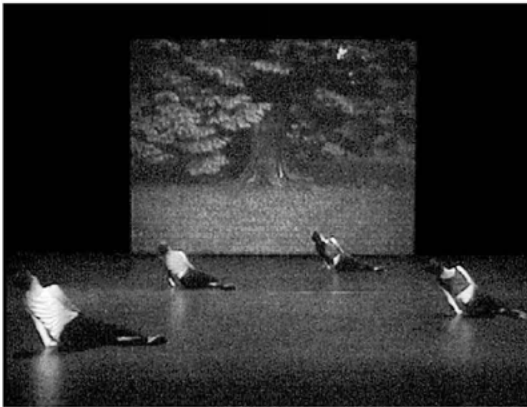


Abb. 12: Gary Hill/Meg Stuart, *Splayed Mind Out*, 1997

Gabriele Brandstetter⁸⁵ hat anhand der Arbeit des Choreographen William Forsythe die Frage nach dem Verhältnis von Ordnung und Unordnung, von Gehen und Fallen, von Können und Nicht-Können gestellt. Die Versuche, den Körper aus seinen gewohnten Bewegungen und Haltungen wie z. B. dem aufrechten Stand entgleisen zu lassen, wurden mit der Frage nach der Möglichkeit des Verlernens von bereits gelernten Codes verbunden. Insbesondere für Improvisationstechniken, welche nicht nur gewohnte Bewegungsmuster reproduzieren möchten, sondern auf unerwartetes Material abzielen, ist der „Status des Nicht-Wissens“ bedeutsam, den Brandstetter folgendermaßen präzisiert:

Der Körper, der gerade im Verlust der Kontrolle ‚sich selbst entschlüpft‘, befindet sich in jenem Status des Nicht-Wissens, der die (Auf)Lösung gebahnter Gedächtnisspuren von Bewegung präfiguriert. Nicht ein Nullpunkt des Wissens oder ein voll-

85 Brandstetter 2000b, S. 102-134.

ständiges Vergessen, sondern gleichsam ein ‚Limbus‘ zwischen körperlichem Wissen und Nicht-Wissen, zwischen Kontrolle und Aussetzen der Kontrollinstanz.⁸⁶

Denn an der Grenze von Wissen und Nichtwissen, an der Grenze der Kontrolle über den Körper eröffnen sich fremde, neuartige Bewegungen.

Mit dem Experimentieren an den Grenzen des Nicht-Könnens wird gleichzeitig ein Erkenntnisprozess in Gang gesetzt, der in dieser Szene zusätzlich über das Videobild explizit wird. Das flackernde Bild auf der Leinwand kann mit dem Aufblitzen einer Idee aus dem Dunkeln verbunden werden. Darauf spielt möglicherweise auch das Motiv des Videobildes an, das an den „Baum der Erkenntnis“ erinnert. Dieses Videobild stammt aus einer Arbeit Hills mit dem bezeichnenden Titel *Reflex Chamber* (Reflexraum oder auch Reflexionsraum) von 1996, in der ebenfalls durch eine Stroboskoplampe ein Flackern und Aussetzen des Bildes hervorgerufen wird.⁸⁷ Die Bewegung zwischen dem Dunkel und dem Aufblitzen des Bildes steht in Zusammenhang mit der Bewegung der Tänzer an der Grenze ihrer Stabilität, an der Grenze des Körpergedächtnisses, der im Körper gespeicherten Bewegung.

Die Tänzer bewegen sich mit ihrem sich wiederholenden Aufrichten, dem Dreh- und Fallexperiment, nicht nur zwischen verschiedenen Bewusstseinsstufen, sondern in Bezug auf den Raum auch zwischen Boden und aufrechtem Stand. Dieses Erheben aus der Ebene des Bodens kann sowohl als Dämmern des Bewusstseins als auch als Akt des Raumgreifens, als ein Übergang von der Fläche in den Raum, verstanden werden. Im Aufstehen und Sich-Drehen wird die Ebene des Bodens aufgebrochen. Die den Raum aufspannenden Ebenen, der Boden und die Leinwand, werden durch die Bewegung zueinander in Beziehung gesetzt, jedoch nicht etwa im Wechsel zwischen Liegen und Stehen, sondern in einer Bewegung im Dazwischen, in einem Zustand zwischen Nicht-Wissen und Wissen. Es ist ein Heraustreten aus der Fläche und gleichzeitig ein Eintreten in den Raum, in den aufrechten Stand, der aber nie ganz ergriffen wird.

Es ist ein Dazwischen zwischen Liegen und Stehen im Aufrichten und Fallen, ein Übergang zwischen Vorne und Hinten im Drehen. Dieser Übergang beschreibt die umgekehrte Bewegung der Projektion, nämlich von der Ebene in den Raum. Während weiter vorne in der Beschreibung des „Robbens“ am Boden von einer projizierten Bewegung aus dem Raum in die Ebene die Rede war, wird hier die Bewegung der Projektion im Zurückdrehen vom Raum in die Ebene des Bodens und ihre Umkehrung im Aufrichten von der Ebene in den Raum vollzogen.

Diese wiederholten Experimente am Rande der Balance – des Drehens und Fallens – und des Sich-Bewegens in einem Dazwischen – zwischen Ebe-

86 Ebd., S. 126.

87 Quasha u. Stein 2001, S. 4f.

ne und Raum – wirken in Verbindung mit der folgenden Tanzeinlage wie eine Befragung nach den Bedingungen und dem Verständnis von Tanz: Das Tanzpaar, scheinbar aus dem Zuschauerraum tretend, dreht sich in regelmäßigem Walzerschritt durch den Raum. Die aufrechte Haltung des Paares bildet eine Senkrechte zur horizontalen Tanzfläche, auf der es sich drehend fortbewegt. Diese Senkrechte wird durch die nun aufrecht stehenden, leicht irritierten Tänzer zusätzlich betont, zwischen denen sich das Tanzpaar wie selbstverständlich und mit großer Empathie hindurchbewegt.

Die Codierung der Drehung in der Schrittfolge und ihre Bewegung im Raum ist eine andere als in den Drehungen der Tänzer vorhin. Die sich wiederholende Drehung des Walzers in der Aufrechten führt durch den Raum, während die Drehungen der Tänzerinnen verschiedene Dimensionen des Raumes streifen, gleichzeitig aber an Ort und Stelle bleiben. In dieser Gegenüberstellung wird der Umgang mit den Bedingungen des menschlichen Körpers in Gesellschaftstanz und zeitgenössischer Choreographie deutlich. Der aufrechte Gang gehört zum wesentlichen Merkmal des Menschen. Daraus hat sich durch verschiedene Konditionierungen ein Bewegungsvokabular entwickelt, das sich weitgehend auch in der Bewegung des Gesellschaftstanzes niederschlägt. Mit den Experimenten an der Grenze des Gleichgewichts sucht die Bewegung in dieser Szene nach neuen Wegen jenseits von anthropologischen Konstanten und vorgegebenen Bewegungskodes wie der Pirouette oder der Drehung im Walzer.

Schaltkreis

Eine weitere Bodensequenz befindet sich in der Mitte von *Splayed Mind Out*, nach den Duos vor der Leinwand (Kap. 1, Anspielungen auf Video, Film und Photographie). Ebenfalls in einer Viererkonstellation liegen die Tänzer am Boden in der Mitte der Bühne, mit dem Kopf einander zugewandt. Die Füße der Tänzer bilden die Eckpunkte eines Rechtecks. Von oben strahlt ein Lichtkegel die Oberkörper an, der sie zu einer kreisförmigen Einheit innerhalb des Rechtecks verbindet.⁸⁸ Die Körper der Tänzer bleiben auf dem Boden liegen, während sich gelegentlich die Köpfe aufrichten und sich nach links oder rechts, nach oben oder unten drehen. (Abb. 13) Manchmal begegnen sich die Blicke zweier Tänzer. Der Kopf wirkt wie ein Verbindungsglied in einem Schaltkreis, wie ein Schalthebel, über den die Impulse der Tänzer laufen.

Die oft gleichzeitig mit einer Bewegung des Kopfes ausgestoßenen Worte der Tänzer gleichen digitalen Codes wie „one, point, zero; yes, no one ...“. Die Bewegungen des Kopfes, die wie vom liegenden Körper abgetrennt wir-

⁸⁸ Pirkko Husemann: *Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel*, Norderstedt: Books on Demand GmbH 2002, S. 31f.

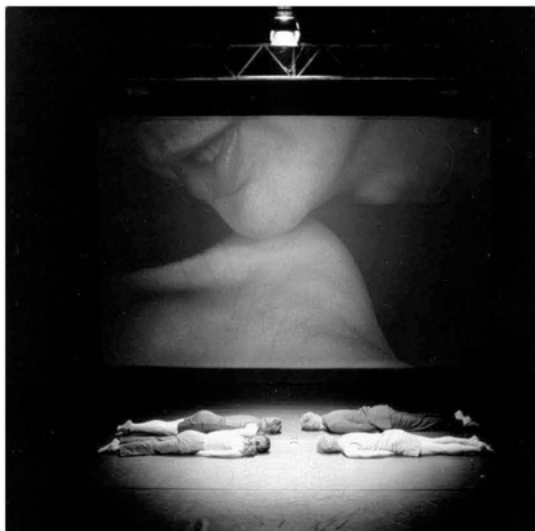


Abb. 13: Gary Hill/Meg Stuart, *Splayed Mind Out*, 1997

ken, scheinen codierbar wie die Bewegungsrichtungen links, rechts und oben, unten. Das Heben des Kopfes durchbricht die flache Ebene des Bodens. Demgegenüber spielen aber die sprachlichen Äußerungen mit „one, point, zero“ auf die digitale Kommunikation an, die aus der Fläche in eine einzige Dimension projiziert ist. Die Anspielung auf die Elektronik erinnert an frühe Videoarbeiten von Gary Hill, die er in dem von ihm selbst zusammengestellten „Inter-view“ als „switch pieces“ („Schalt-Stücke“) bezeichnet.⁸⁹ Hill arbeitet mit den Grundlagen des Mediums Video: dem Schaltprinzip der Elektronik, was Karlheinz Lüdeking auf besondere Weise ausführt:

[D]ie binäre Opposition in ihren vielfältigen Formen – EIN und AUS, innen und AUSSen, das EINe und das Andere, ich und du, ja und nein, null und eins, das Sein und das Nichts – [spielen] im Denken und in der künstlerischen Arbeit von Gary Hill EINe AUSSerordentlich grosse Rolle [...]. Das ist vermutlich deshalb so, weil sie für die Technologie, derer er sich bedient, ebenso fundamental ist, wie für die Logik, die Sprache und das Denken des Abendlandes, kurzum: die gesamte Tradition, mit der er sich auf sEINE Weise AUSeinandersetzt.⁹⁰

Den elektronischen Schaltungen stehen die teilweise eruptiven Ausbrüche von Worten oder ganzen Sätzen⁹¹ und die Erschöpfung der Körper entgegen. Das

⁸⁹ Hill 1993, S. 151.

⁹⁰ Lüdeking 1995, S. 83.

⁹¹ Teilweise werden auch Titel von früheren Choreographien Stuarts genannt wie *No One is Watching* oder *No Longer Readymade*.

In welcher Weise lässt sich das Prinzip des Schaltens zwischen Ja und Nein, zwischen 0 und 1, in Anlehnung an Gary Hill, auf die Choreographie übertragen? Gewiss kann von Schaltungen zwischen unten und oben, rechts und links, *still* und *motion* die Rede sein, doch dies allein ist nicht ausreichend, um die Bewegung zu erklären. Auch die Videoarbeiten von Hill gehen nicht in einer binären Funktion auf, die auf einem Entweder/Oder beruht. Vielmehr arbeitet Hill mit den binären Strukturen des elektronischen Mediums, um dieses an seine Grenzen zu führen, was auch mit „Arbeit am Video“⁹² charakterisiert wurde. Das Entweder/Oder wird durch das Gegenüberstellen von mehreren Möglichkeiten und deren Gleichzeitigkeit aufgehoben. In Übertragung auf die Choreographie könnte hier von „Arbeit an der Choreographie“ gesprochen werden. Diese Arbeit setzt sich in allen Szenen auf unterschiedliche Weise fort, als Projektion von Bewegung aus dem Raum in die Fläche, aus der Fläche in den Raum, als Relation zwischen Bewegung und Stasis, zwischen Körper- und Sprechbewegung und in deren Koordination von oben und unten, rechts und links, vorwärts und rückwärts.

Eine Tänzerin, Christine de Smedt, steht auf der Bühne. Sie bewegt sich nicht im Raum, sondern führt ihren rechten Arm von ihrem Körper weg, verlängert ihn mit dem Zeigefinger und vollzieht damit unendlich viele Variationen von Kreisbewegungen. Der Betrachter folgt den Bewegungen des Zeigefingers. Zuerst kreist der Arm am Boden vor den Füßen der Tänzerin. Dann geht die Kreisbewegung auf die Hand über, indem ihr Durchmesser bis auf die Handfläche verkleinert wird. Von der Hand führt dann der sich wieder vergrößernde Kreis vom Körper weg, in den Raum. Die Tänzerin zeichnet in

der Luft und durchmisst dabei alle Koordinaten des Raumes. Daraufhin verlässt sie die Figur des Kreises, um den Rumpf ihres Körpers mit einem Rechteck zu markieren, indem sie beide Brüste und die Taille miteinander verbindet. Von ihrem Körper führt sie dann die Bewegung wieder zurück in den Raum, indem sie mit ihrem Zeigefinger von der Mitte ihrer Stirn eine Drehung ihres Körpers um 90° auslöst. Sie steht nun im Profil und geht ein paar Schritte nach vorn, um sich dann auf den Boden zu legen. Dort beginnt sie wieder mit dem Kreisen: zuerst in ihrem Gesicht und von dort aus in die Luft. Immer weiter kreisend, dreht sie sich mit dem Rücken zum Publikum, bis sie den ganzen Ablauf wieder von vorne beginnt: stehend, vor sich den Arm ausgestreckt, der fortlaufend am Boden Kreise zieht. (Abb. 14)

Auf verschiedenen Ebenen nimmt das Kreisen die Idee der Projektion auf: im Ausstrecken des Armes, im Abstecken von Raumdimensionen und im Vermessen von Körper und Raum. Das Ausstrecken des Armes kann mit dem Lateinischen *proicio* als ein Vor- oder Wegwerfen vom eigenen Körper verstanden werden. Die Geste des Ausstreckens allein ist als „Werfen vor den Körper hin“ bereits eine Projektion. Denn wird dieser Gedanke weitergezogen und mit der Zeigefunktion des Zeigefingers verbunden, kann dieses Hinauswerfen im Generieren von Abstand – von außen – als ein Projizieren auf etwas anderes gedeutet werden.

In der Verlängerung des Armes wird die Bewegung in den Raum projiziert, indem der Kreis verschiedene Dimensionen des Raumes tangiert, diesen durchmisst und eine Relation zum Körper der Tänzerin herstellt. Die Tänzerin passt die Größe der Kreisbewegung an den Raum bzw. an ihren Körper an. Dadurch, dass der Kreis zusammengezogen oder ausgedehnt wird, stellt er eine Relation zwischen dem Körper und seinem Umraum her. Die Kreisbewegung weist von der Position des Körpers zum Raum und umgekehrt vom Raum wieder zurück zum Körper.

Außerdem steckt die Tänzerin in der unendlichen Durchführung der Kreisbewegung verschiedene Positionen im Bühnenraum und zum Publikum ab. Sie nimmt zuerst die frontale Position zum Publikum ein, wendet sich dann ins Profil und legt sich zum Schluss des Ablaufs auf den Boden. Damit skizziert sie nicht nur ihren Standpunkt zum Publikum, sondern die verschiedenen Dimensionen des Raumes, zwischen denen sich eine Tanzbewegung entfalten kann. Die Tänzerin selbst bleibt aber jeweils in einer Ebene des Koordinatensystems verhaftet. Durch das Ausstrecken des Armes und des Zeigefingers wird diese Ebene wiederum durchstoßen und eine Bewegung in den Raum projiziert. Das Kreisen des Fingers kann deshalb als eine Andeutung von Bewegung im Raum, als eine Projektion der Bewegung aus der Fläche des Kreises in den Raum, als unendliche Choreographie, als Schreiben oder Zeichnen im Raum betrachtet werden.

Die in einer Abfolge von Variationen sich wiederholende Kreisbewegung dehnt das Ende der Choreographie endlos heraus. Das wird gesteigert, indem die Kreisbewegung mit ihren ziellosen, Anfang und Ende verbindenden Eigenschaften bereits selbst eine Figur der Wiederkehr beschreibt. Das Ende der Choreographie verliert sich so in einem unendlichen Kreisen (vgl. Kap. 4, ‚Spinning‘). Zudem kann das fast mechanische Kreisen des Arms wiederum als Anspielung auf das Drehen der Filmspule verstanden werden, die sich bis zum Ende der Vorführung dreht. Dennoch wird gerade auch der mechanische Loop durch die Abfolge der Drehbewegung in den verschiedenen Raumachsen aufgebrochen.

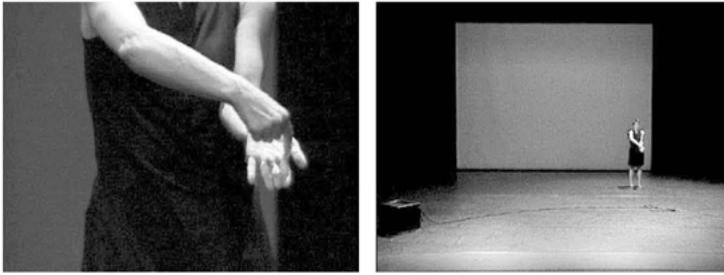


Abb. 14: Gary Hill/Meg Stuart, *Splayed Mind Out*, 1997

Sowohl das Ausstrecken des Armes als Distanzierung und Projektion auf etwas als auch die Reduktion der Tanzbewegung auf die Bestimmung von Positionen im Raum und der Relation von Körper und Raum verweisen auf Eigenschaften des Bildes als Modell. Der Abstand gewährt einen Überblick, einen Blick von außen, während die Positionierung den Raum aufspannt und so eine mögliche Bewegung im Kopf des Zuschauers impliziert. Es entsteht ein Bezugssystem, innerhalb dessen sich die Möglichkeiten der Interpretation bewegen.

