

Intelligente Körper. Bewegung entwerfen – Bewegung entnehmen – Bewegung denken

SABINE HUSCHKA

Tänzer agieren auf der Bühne mittels einer Intelligenz, die sich performativ zeigt. So ist ihr *Tanzen* nicht allein eine Tätigkeit, eine körperliche Aktion, vielmehr kommt es einem komplexen Geschehen gleich, das durch Aufmerksamkeiten, Koordination, Können und vielfältige Wahrnehmungsprozesse geprägt ist. In diesen zugleich mentalen und physischen Prozessen bietet sich das *Tanzen* den Blicken Anderer in eindrücklicher wie prekärer Weise dar,¹ operiert es doch mit dem Wissen um die spezifische Wirkungen seiner Erscheinungen.

Die choreografische Situation wie sie unauflösbar zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, zwischen produzierter Präsenz und mitgeführter Absenz agiert und innerhalb dessen vielfältige Bezüge zum Eigenen und Fremden unterhält, schafft eine ästhetische Konstellation, die divergente Wahrnehmungsrealitäten verschränkt, ohne dass diese jemals zur Deckung kommen. So bahnen sich die Tanzenden körperlich-mentale Wege zu einer gelungenen Performativität, während die Zuschauer ästhetische und mentale Wege zu einem sinnlich sinnerfüllten Verstehen aufsuchen. So divergent die Wahrnehmungsrealität der Tanzenden zur Wahrnehmungsrealität des Publikums indessen auch sein mag, erstere richtet sich in ästhetischer Weise auf letztere aus und sucht jene in spezifischer Weise zu erzeugen.

Die beidseitigen und überdies verschränkten Wahrnehmungsprozesse unterhalten in ihrer phänomenologischen, situativen und kulturellen Vermitteltheit komplexe Interdependenzen, die durch Affinitäten, Korrespondenzen und Störungen geprägt sind. Aktuell zeichnet sich im postmodernen und zeitgenössischen Tanz eine Situation ab, in der beide Wahrnehmungsrealitäten,

1 Zur Blickkonstellation des Tanzes gehören zudem der Blick des Pädagogen, der Tanzenden aufeinander und jener auf sich selbst.

die von Produzenten und Rezipienten, auseinander zu fallen drohen. Eine beunruhigende Unvermitteltheit stellt sich ein. An Choreographien wie jenen von Merce Cunningham, Yvonne Rainer oder William Forsythe scheinen die ungleichen Perspektiven von Tänzern und Publikum in einer Weise auseinander zu klaffen, dass sie füreinander blind zu werden drohen. Trotz starker Affinitäten dominiert in der kritischen Beobachterperspektive eine nahezu verstörte Abkehr von der choreografischen Gestalt des Tanzes. So notiert etwa der Kunstkritiker Richard Kostelanetz im Wissen um die aleatorische Methode, die den Choreografien der *Merce Cunningham Dance Company* unterliegt, dass der Zufall als »keine wirkliche Kernfrage für das Verständnis von Cunningham« anzusehen sei, da man ihn »im Tanz gar nicht sehen« könne. (1983: 124f) Eine solche Feststellung zeigt exemplarisch jene Wendung an, in der sich der Blick auf die tanzenden Körper verändert, gerade so, als würde sich die Wahrnehmung von ihnen abwenden wollen. Die choreografische Gestalt scheint uneinsehbar, so als würde ihre körperliche Manifestationsweise einer per se anderen Wahrnehmungsrealität zugehören.

Bildet das Choreografische und Tanztechnische etwa einen epistemologischen Raum, der allein den Tanzschaffenden zugänglich ist? Auch zeitgenössische Blicke auf die Ballette von William Forsythe scheinen diese Tendenz zu bestätigen. Trotz einer Qualifizierung des Bewegungsstils der *Forsythe Company* als charakteristisch mäandernd konstatiert die Fachkritik, dass »für das Auge des Betrachters [...] jene neue, hochkomplexe Koordination von Körperteilen oft unsichtbar« (Siegmund 2004: 29) bleibt. Obwohl die Unvereinbarkeit der ästhetischen Perspektiven von Publikum und Tanzenden schlicht auch einem ästhetischen Erfahrungsmangel und fehlendem Beobachtungswissen auf Seiten des Publikums geschuldet ist, bleibt dennoch eine grundsätzliche Differenz. Diese wird durch eine wahrnehmungsästhetisch hermetische Zone markiert, durch die die differenzierten Wahrnehmungsprozesse der Tänzer für die Rezipienten weder adaptierbar noch registrierbar sind.

Gleichwohl steht zu vermuten, dass jene irritierende Hermetik sich einer ästhetischen Strategie und choreografischen Handhabungen des postmodernen und zeitgenössischen Tanzes verdankt, was ich im Folgenden kenntlich machen möchte. So zeichnen den postmodernen und zeitgenössischen Tanz Gesten der Entgrenzung aus, die durchaus provozierend mit Wahrnehmungsirritationen operieren, um Verschiebungen in der kulturell codierte Wahrnehmung von Tanz zu erzeugen. Aus den choreografischen Verfahren und Szenografien erwachsen mitunter durch geschickte physisch-mentale Prozesse intelligente Tanz-Körper, die habitualisierte Bewegungsweisen in performative Erkenntnisprozesse überführen. Meine Analysen folgen der Vermutung, dass die wahrnehmungsästhetische Diskrepanz zwischen den fein differenzierten ästhetischen Praktiken einerseits und ihrer hermetischen Erscheinungsweise andererseits einen Wandel der symbolischen Bedeutung von körperlicher Be-

wegung im Tanz repräsentiert, durch den der ästhetisierte Körper in seiner Performativität als epistemologische Option in Anschlag gebracht wird.

Zur Sichtbarkeit des Choreografischen

Das Choreografische leitet das *Tanzen* auf der Bühne an, ohne ausdrücklich zu Tage zu treten. Die Tänzer bewegen sich in den Strukturen und Performanzen der choreografischen Entwürfe, deren Verfahren meist zugunsten ihrer Effekte im Hintergrund bleiben. Diese Situation begünstigt die Uneinsehbarkeit choreografischer Verfahren, gleichwohl ihre ästhetische Wirkungen stets Spuren ihrer Performativität zeigen. Die Frage der Einsehbarkeit choreografischer Prozesse entscheidet sich indessen in der ästhetischen Strategie, Körper als generierende und formierende von Bewegung sichtbar zu machen. Merce Cunningham und Yvonne Rainer stehen diesbezüglich für zwei gegensätzliche choreografische Ansätze ein: Während Cunningham seine »intelligenten« Körperformationen durch bewegungstechnische und choreografische Verfahren kristallin ins Sichtbare rückt, arbeitet Rainer mit einer radikalen Minimierung ästhetischer Effekte, die paradoxerweise auf einer Unsichtbarkeit ihrer technischen und choreografischen Verfahren beruht. William Forsythe steht als drittes Beispiel für ein technisches und choreografisches Verfahren, das seine Wirkung aus einer Uneinsehbarkeit gewinnt, die als generierendes Verfahren von Komplexität hervortritt.

Grenzüberschreitung I. Merce Cunningham: Bewegung entwerfen – abseits vom Körper

Merce Cunningham (geb. 1919) behandelt den Körper als Grenze zum Ästhetischen, als verhindernde und zugleich ermöglichende Instanz choreografischer Kunst. In explorativer Weise sucht Cunningham, die Wahrnehmung für und von Bewegung in ihrer unermesslichen Performativität dadurch zu sensibilisieren, dass er inmitten der reflexiven Bezüglichkeit tanzender Körper und ihrem Sich-Bewegen einen unvorhergesehenen, ja zufälligen Moment des Fremdwerdens eintreten lässt. Die subjektive Verflechtung des Körperlichen wird dergestalt mit Problemstellungen konfrontiert, die nach kreativen Lösungen verlangen und einen geduldigen, beharrlichen, ja geradezu intelligenten Umgang mit dem eigenen Körper einfordern. Im Gegensatz zu Cunninghams Lehrerin Martha Graham² und ihrer in den 1940er Jahren inmitten der

2 In der *Martha Graham Technik* an der *Cornish School of Performing and Visual Arts* in Seattle (1937-39) ausgebildet, gehörte Cunningham von 1939-45 *Grham's Company* an. Zudem durchlief er eine klassische Basisausbildung an der *American School of Ballet*.

klassischen Tanzmoderne dominierenden expressiven Ästhetik arbeitet Cunningham aus keiner unmittelbaren, gefühlvollen Nähe zum Körper, um etwa affektiv-emotionale Entitäten auszudrücken.³ Er generiert Bewegung indessen in einem Doppel-Schritt: Auf der Grundlage konstruktiver Spielentwürfe, die der Aleatorik unterliegen, erfolgt deren ästhetische Realisierung, die körperliche Intelligenz und bewusste Auseinandersetzung einfordern. In der Korrelation zwischen konstruktiver Gestalt und realer Bewegungsgestaltung liegt der ästhetische Zugewinn dieses choreografischen Verfahrens.

Die Tänze der *Merce Cunningham Dance Company* leben aus einer Art Passion für Bewegungen und zeigen, wie die amerikanische Tanzforschung übereinstimmend bemerkt, »außergewöhnliche, artikulierte, intelligente, wendige und leidenschaftliche Körper« (Foster 1986: 41). Mit einem dezidiert räumlich ausgerichteten und präzise geführten Bewegungsduktus steht Cunningham für einen intellektuellen Tanzstil ein, dessen immense Variabilität, rhythmische Varianz, Schnelligkeit und Elastizität nach Sally Banes und Noël Carroll Merkmale des Apollinischen vereint:

»In opposition to the technique of the Graham style [...] Cunningham's movement is light [...] the energy is liquid and resilient inside the dancer, but it stops at the boundary of the body. It is strictly defined and controlled. It does not rush vectorially or spill into the surrounding space. It has an air of exactitude and precision.« (Carroll/Banes 1983: 73)

Ohne sich jemals emotional oder affektiv zu entladen, zeigt sich das Bewegungsgeschehen in einer Transparenz, die von »geistklarer Logik« durchzogen einen harmonischen, ebenmäßigen, mit Würde und Konzentration ausgeführten Gestus trägt. Diese Eleganz rührt aus Cunninghams virtuoser Tanztechnik.⁴

Wie wohl kein zweiter moderner Choreograph sucht Cunningham bis heute die Variationsbreite körperlicher Bewegungen auszureizen: »Alles in allem habe ich immer mit den Möglichkeiten des menschlichen Körpers in Bewegung gearbeitet: Natur in ihren Einsatzmöglichkeiten, wenn Sie so wollen« (Cunningham 1986: 168). Konsequenter und unbeirrt richtet sich sein Interesse auf die potentiellen Möglichkeiten der menschlichen Kinetik, wobei Cunningham nicht zwischen jenen Bewegungen unterscheidet, die als alltäglich oder natürlich gelten, und jenen, die nach seinen eigenen Worten eine »Erweiterung und Überhöhung« (ebd.: 152) darstellen und durch Virtuosität gekennzeichnet sind. Auch alle anderen Bewegungsformen, die im weit aufgespannten Bereich zwischen Alltäglichem und Virtuosem liegen, gehören dem Tanz an. Jede Art von Bewegungsform gilt Cunningham als Material, womit er in zutiefst moderner Überzeugung der ideellen Maxime folgt, dass es »noch un-

3 Vgl. Franko (1995) u. Huschka (2002).

4 Vgl. eine umfassendere Darstellung zu Cunningham bei Huschka (2000).

erforschte Ideen und eine Menge Möglichkeiten gibt« (ebd.: 172). Und so fahndet er nach stets neuen, bislang unrealisierten Bewegungsmöglichkeiten und Gangarten der menschlichen Physis.

Unweigerlich bleibt dieses Projekt auf seine materielle Basis verwiesen, denn im Tanz ist man »an die Tatsache gebunden, dass alles vom menschlichen Körper ausgeführt werden muss. Wir haben zwei Beine, mit den Armen können wir eine bestimmte Anzahl von Bewegungen ausführen, die Knie lassen sich nur nach vorne beugen. Diese Grenzen bleiben.« (Ebd.) Determiniert durch die individuell und sozial habitualisierten, aber auch anatomisch und biomechanisch gegebenen Strukturen und Gesetze der menschlichen Physis, hat der Tanz dort seine Wurzeln. Will man dessen kinetischen Möglichkeitsraum erschließen, so muss das Choreografische von dieser Grenze her gedacht werden. Ein Körper kann nicht grenzenlos und schon gar nicht ohne Schwierigkeiten zu allen möglichen Bewegungen angehalten werden. Vielmehr begrenzt das Körperliche in seiner Organik und in seinen psychischen, emotionalen und mentalen Strukturen sowie durch seine individuellen und gesellschaftlichen Einschreibungen den möglichen Produktionsrahmen.

Die dergestalt determinierte Grenze sucht Cunningham geschickt durch ein choreografisches Verfahren zu hintergehen, um das Begrenzte zum Möglichen hin zu öffnen:

»Beim Tanz hat mich [...] immer interessiert, und das tut es auch heute noch: Wie kann man sich selbst in unbekanntes Land versetzen und dann eine Lösung, einen Weg herausfinden, nicht unbedingt die einzige, aber immerhin eine plausible Lösung. Das erfordert natürlich unkonventionelle Verhaltensweisen.« (Cunningham 1986: 156)

Das Projekt, alle nur erdenklichen Möglichkeiten als kinetisches Potential zu realisieren, behandelt die Grenze als Schwellenraum, als Übergangszone zu Nicht-Gewusstem, Nicht-Gedachtem und somit schlicht Nicht-Realisiertem. Cunninghams tanztechnische und choreografische Verfahren konzentrieren sich mithin darauf, den Körper allererst zu befähigen, neue Gangarten zu entdecken und umzusetzen. Die Generierung von neuen Bewegungsoptionen verlegt Cunningham unterdessen abseits des realen Körpers in ein Verfahren, das mittels komplexer Zufallsoperationen (später auch mit Hilfe des Software-Programms *LifeForms*⁵) Bewegungen im wörtlichen Sinne entwirft.

Tänze zu generieren, entwickelt sich zu einer Technik, Einzelteile zu entwerfen und ihre Kontinuitäten auszuwürfeln. Der Körper wird abstrahierend

5 *LifeForms* wurde am *Centre for Systems Science* an der kanadischen *Simon Fraser University* unter Dr. Thomas Calvert und der Choreografin Thecla Schiphorst ab 1989 zusammen mit Cunningham entwickelt (vgl. Calvert/Welman/Schiphorst 1997 u. Schiphorst 1997).

in seine Teile, Bewegungsabläufe in Motive oder kurze Phrasen segmentiert und mittels der Aleatorik neu entworfen. Das Ziel dieses Zugangs liegt darin, den realen Körper an seine Kontingenzen heranzuführen, um neue Situationen seiner motorisch unendlichen und unentdeckt gebliebenen Möglichkeiten »eintreffen, eintreten, passieren« (Mauthner 1965: MDCCCCX) zu lassen. »Contingenz [meint; S.H.] also: was unter günstigen oder ungünstigen Verhältnissen eintrifft.« (Ebd.)

Die Körperbewegung wird vom Effekt her in ihren gewöhnlichen Abläufen aufgebrochen und aleatorisch zu neuen Kontinuitäten komponiert. Was für die Tänze der Fall ist, entscheidet nicht mehr allein der Körper und auch im eigentlichen Sinne nicht mehr der Choreograf, sondern ein Spiel, das vollkommen unbekümmert die kinetischen Parameter Raum, Körperteil und Zeitdauer auswürfelt, um Bewegung als einen allerersten gestalterischen Entwurf zu denken und zu beliebigen Konstellationen zusammenzustellen. Der Würfelwurf oder die Befragung des I-Gings, das chinesische Orakelbuch der *Wandlungen*,⁶ entscheidet über die Kombinatorik der elementaren Bewegungsparameter und das Aussehen ihrer möglichen (realen) Figuration.

Das Spiel der Würfel oder Münzen folgt innerhalb einer systematischen Logik spezifischer Regeln. Alle zur Auswahl stehenden Optionen, d.h. teilchoreografierte Bewegungsabläufe oder kleinste, von verschiedenen Körperteilen auszuführende Bewegungseinheiten sowie festgelegte raum-zeitliche Aspekte wie etwa mögliche Zeitwerte (z.B. Dauer) oder die Sequenzierung des Raumes (z.B. Ort und Richtung) werden tabellarisch aufgezeichnet. Motivisch oder logisch zu einzelnen Fallbeispielen aufgelistet, reihen sich die Bewegungssegmente Spalte um Spalte aneinander, meist geordnet in binäre oder trinäre Optionen. Über die tatsächliche Auswahl entscheidet nun der Zufall. Mittels des Würfel- oder Münzwurfs sucht Cunningham bestimmte Optionen aus, die zueinander gestellt eine spezifisch kinetische Konstellation ergeben. Das Choreografieren entwickelt sich zu einem Akt des Würfeln und Aufschreibens, in dem der Körper zu Einzelteilen fragmentarisiert als reine Spielfigur fungiert, ohne dass seine organischen Bewegungsqualitäten überhaupt ins Spiel gebracht wurden. Seine physiologische Bewegungsordnung wird aleatorisch dekonstruiert. Die Bewegung gerinnt zur reinen Abstraktion.

Dieses diffizile und langwierige Procedere macht das Verfahren so mühselig wie für den Tanz außergewöhnlich, denn Tänze werden eigentümlich fern ihres eigentlichen Materials, *dem Körper in Bewegung*, erarbeitet. Abseits der eigenen, emotional, habituell, intuitiv oder technisch codierten Bewegungen und Gesten werden (Tanz-)Bewegungen in eigenständiger, leibfremder Gestalt konstruiert. Anstatt direkt mit dem eigenen Körper zu arbeiten, schaltet sich der Zufall *zwischen* Körper und Bewegung.

6 Vgl. Fiedeler (1988) u. Charles (1991).

Der choreografische Prozess umfasst daher zwei Phasen. Nach der Konstruktion folgt deren Erarbeitung mit und am Körper, die Probenarbeit. Hier sehen sich die Tänzer mit Entwürfen konfrontiert, bei denen fraglich ist, ob sie überhaupt umsetzbar sind. Der Körper, einstweilig von den Bewegungen geschieden, kommt ins Spiel und sieht sich einem fremden Text gegenüber, Signaturen möglicher raumzeitlicher Anordnungen seiner Glieder.

Die Bewegungskomposition zu verkörpern und deren atomistischen Teilaspekte in einen Guss zu bringen, fordert von den Tänzern hohe Konzentration und Ausdauer. Unmittelbar mit körperfremden Konstrukten konfrontiert, sind sie gezwungen, die Bewegungsoptionen kinästhetisch zu erschließen. Viele der Bewegungskonstrukte durchkreuzen radikal ihre koordinativ gelegten Körperstrukturen. Die entfremdende Kluft, die kompositorisch zwischen Körper und Bewegung hergestellt wurde, macht demnach eine enorme physische und mentale Anstrengung notwendig. Denn die Tänzer fordern sich und ihrem Körper eine Leistung ab, die nicht nur darin besteht, ihre eigenen Vorlieben und Abneigungen gegenüber spezifischen Bewegungen abzulegen. Vielmehr muss die physische Gestalt der logozentrischen Bewegungsentwürfe, d.h. das kinästhetische Gepräge der Bewegungen im neu auszutarierenden Zusammenspiel der Körperglieder, allererst entwickelt werden. Der Körper streift eine andere Haut über und muss gleichsam in das Koordinatennetz der raum-zeitlichen Determinanten hineinschlüpfend ein neues kinästhetisches Gefühl ausbilden.

Das Körperliche gewinnt hiermit ästhetisch an Gewicht und beschwert die Bewegungskonstrukte mit seiner ihm eigenen Materialität aus Spannungs- und Kraftmomenten, rhythmischer Artikulation, Atem und Energie, welche die tänzerischen Abläufe allererst bilden. Hier liegt die eigentliche Chance des Unbestimmbaren, in welcher die Aleatorik ihre ästhetische und philosophische Bedeutung als künstlerisches Verfahren erhält.⁷ Die Tänzer agieren in einer Situation, in der ihre individuellen, körperspezifischen und mentalen Strukturen gestaltbildend wirken.

Da die Tänzer die Bewegung nicht vom Körper des Choreografen mimetisch abnehmen können und sie weder seiner noch einer anderen imaginativ vermittelten Körperlichkeit nachempfinden, muss das kinästhetische Moment eigens erarbeitet werden. Dies gibt jenem Arbeitsprozess seinen unwiderruflich unbestimmten Charakter. Zudem können sich die Tänzer weder an einer symbolischen oder interpretativen Bedeutung oder Bildlichkeit der Bewegung noch an musikalischen Rhythmen orientieren, die einen ästhetischen Maßstab für ihre Bewegungsausführung setzen könnten. In der Realisierung der Bewegungskonstrukte sind sie notwendigerweise auf sich selbst bezogen. Dieser Mangel an emotional, symbolisch, gestisch, imaginativ oder interpretativ vor-

7 Vgl. Mahlow (1992).

gegebenen Signifikanzen ermöglicht es den Tänzern, die Bewegungen mit eigenen emotionalen Aspekten zu füllen und ihnen ein individuelles expressives Gewicht zu geben.

Das kompositorische Verfahren der Aleatorik bedingt dergestalt einen doppelten Entfremdungseffekt: Werden die Tänze zunächst willkürlich entworfen, so zeitigt dies eine Entfremdung vom Körperlichen, die in dem Moment, da dem Körper die kinetischen Entwürfe begegnen, auf ihn zurückfällt. Das Körperliche wird bei dem Versuch, das fremde Material zu einem eigenen zu machen, sich selbst gegenüber fremd. Die choreografischen Verfahren von Cunningham, Aleatorik wie auch *LifeForms*, schalten gezielt ein irritierendes Moment *zwischen Körper und Bewegung*, um ein erneuerndes Zusammentreffen beider zu initiieren. Zufall und Computer treiben *Körper und Bewegung* auseinander und legen zwischen sie eine Differenz, unter der Bewegungen zu neuen kinästhetischen Abläufen und Gestalten finden.

Die bloße Konstruktion von Bewegung im Sinne einer »reinen« Gestalt hat Cunningham nie interessiert. Die *Ferne zum Körper* sucht er indessen aus Gründen einer grundlegenden Skepsis gegenüber dem Nahbereich des unmittelbar erlebten Körperlichen. Dieser wird gezielt unterbrochen und ersetzt durch einen Moment, der in doppelter Weise eine gesteigerte mentale Aufmerksamkeit und Konzentration auf den eigenen Körper-in-Bewegung einfordert. Das bewusste Auseinandertreiben von Körper und Geist in logozentrisch geronnene Bewegungsentwürfe und deren nachfolgende kinästhetische Realisierung macht verschiedenste Prozesse der Eigenwahrnehmung, Umstrukturierung und Neuorientierung notwendig. Diese Arbeit am *eigenen Körper/Leib* wird durch eine distanzierende Bewusstwerdung und konkrete Aufmerksamkeit gegenüber gelernten Bewegungsstrukturen ermöglicht. Die Dekonstruktion der eigenleiblichen Kontinuitäten lässt eine Lücke im Umgang mit dem eigenen Körper entstehen. Das Körperliche wird im Moment der Fremdheit zum Agens.

Die entstehende Differenz zwischen einer im wörtlichen Sinne entworfenen Bewegung und ihrer körperlichen Performativität erlaubt den Blick auf ungeahnte Bewegungsmöglichkeiten zu richten. Die Bewegung selbst gewinnt als performativer Vollzug an ästhetischer Relevanz.

Grenzüberschreitung II.

Yvonne Rainer: Bewegung dem Gewöhnlichen entnehmen

Yvonne Rainer (geb. 1934) unterbrach ihre choreografische und tänzerische Karriere Mitte der 1970er Jahre durch einen bewussten Schritt: Fortan widmete sie sich ausschließlich dem Filmemachen.⁸ In einem Brief an Nan Piene im Januar 1973 reflektiert sie den vollzogenen Medienwechsel ihrer künstlerischen Arbeit:

»Dance is ipso facto about *me* (the so called kinesthetic response of the spectator notwithstanding, it only rarely transcends that narcissistic-voyeuristic duality of doer and looker); whereas the area of the emotions must necessarily concern both of us. That is what allowed me permission to start manipulation what at first seemed like blatantly personal and private material. But the more I get into it, the more I see how such things as rage, terror, desire, conflict, et al., are not unique to my experience the way my body and its functioning are. I now – as a consequence – feel much more connected to my audience and that gives me great comfort.« (Phelan zit.n. Rainer 1999: 5)

Tänze aufzuführen und zu choreografieren ist unhintergebar mit dem *eigenen* Körper, der eigenen Person, ihren Erfahrungen und ihrer Subjektkonstitution verknüpft. Für Rainer kondensieren dessen Arbeits- und Produktionsprozesse Emotionalitäten des Privaten, die in ihren Bedeutungen an den Zuschauer kaum heranreichen, weil sie deren Emotionen allenfalls abstrahieren. Die narzistisch-voyeuristische Beziehungslogik zwischen Tanzenden und Zuschauenden eröffnet in dieser körpermedialen Bedingtheit allerdings – so bemängelt Rainer – keine politische, sozial reflektierte Kommunikationssituation. Im Moment der Abkehr vom Tanz gerät Rainer dies zu einem offen zu Tage tretenden Widerspruch zu ihrer eigenen postmodernen Tanzpraxis, die gerade einen objektivierten und in diesem Sinne ent-privatisierten Bewegungskörper zu ästhetisieren sucht. Programmatisch konstatiert Rainer:

»It is my overall concern to reveal people as they are engaged in various kinds of activities [...] and to weight the quality of the human body toward that of objects and away from the super-stylization of the dancer.« (Rainer zit.n. Franko 1997: 296)

In ihren Stücken und Auftritten sucht die Choreografin und Tänzerin stets mittels eines unpräntiösen und qualitativ objektivierten Bewegungsgestus

8 Ab 1975 entstanden Filme wie *Lives of Performers* (1972), *Film about a Woman who ...* (1974), *Privilege* (1990) und *MURDER and murder* (1996). Zur Jahrtausendwende begann Rainer erneut zu choreografieren u.a. *After Many a Summer dies the Swan* (2000) im Auftrag der *Baryshnikov Dance Foundation*.

die Bedeutungsfülle des sich bewegenden und zeigenden Körpers in seiner individuellen Gestalt zu evozieren. Im Rückblick auf die eigene 15-jährige Laufbahn erkennt Rainer das Unvereinbare zwischen einem objektiv konzipierten Tanz-Körper und seinen unhintergehbaren, in der Materialität und theatralen Situiertheit angelegten Verflechtungen mit dem Subjektiven.

Rainer markiert mit dem von ihr vollzogenen Medienwechsel die konzeptionell-ästhetischen Ungelöstheiten des *postmodern dance*, dessen Auseinandersetzungen sich an Fragen zur Um-Codierung von Bewegung und der Ambiguität ihrer Bedeutung, kurz der quasi De-Ästhetisierung des Körpers und der Infragestellung seiner kommunikativ-gesellschaftlichen Funktionen als Aufführungsmedium, kristallisierten.

Postmoderne Choreografen wie Trisha Brown, Lucinda Childs, Douglas Dunn, David Gordon, Simone Forti, Deborah Hay, Kenneth King, Meredith Monk, Steve Paxton und Yvonne Rainer arbeiteten aus dem Bewusstsein, tänzerische Bewegung nicht mehr in jener unschuldigen und emphatischen Attitüde entwerfen zu können, wie dies in der klassischen Tanzmoderne mit Blick auf die Authentizität und seelische Expressivität des Körpers konzeptionalisiert wurde. Der egozentrische Gestus originärer Erfindungsgabe von Bewegung, auf dem sich die Moderne gründete, entschwand der künstlerischen Handschrift postmoderner Choreografen. Sie experimentierten mit nüchternen, strukturellen, alltäglichen und spielerisch referentiellen Bezügen zum eigenen Körper, wodurch seine Bewegungen eine faktische und situativ gebundene Gestalt erhielten. Fragen nach dem authentischen Grund der Bewegung, seiner psychologischen, archetypischen oder humanistischen Motivation und formalsprachlichen Stringenz verloren an Bedeutung:

»The alternatives that were explored now are obvious: stand, walk, run, eat, carry bricks, show movies, or move or be moved by some thing rather than oneself. Some of the early activity in the area of self-movement utilized games, ›found‹ movement (walking, running etc.) and people with no previous training.« (Rainer 1966: 66)

Es entstand eine Aufführungskunst, die aus der Nähe zu alltäglichen Bewegungsaktionen, funktionalen Bewegungsabläufen und körperlichen Äußerungen erwuchs und sich in Formen schlichter Aktionen und spielerisch-komischer Szenen zeigte. Stilistisch konkretisierte sich eine Bewegungsphilosophie des »just do it«. Man suchte all jenes zu umgehen, womit die Kunst des Bühnentanzes kulturell identifiziert ist, allem voran die körpertechnische Virtuosität, die homogen geformten Körper in anmutiger Haltung, die fehlerfreie Synchronisierung der Bewegungsabläufe sowie die Formierung eines energetisch intentionalen Gestus, um Körperposen und Bewegungsfigurationen dramaturgisch effektiv dem Blick der Zuschauer zu präsentieren. Die Stücke des *postmodern dance* lebten statt aus der Hyperästhetisierung des

Körpers und seiner illusionistischen Fähigkeiten aus der physiologischen und persönlichen Divergenz geschlechtsneutral behandelter Performancekörper. Ein demokratisches Körperverständnis realisierte sich.

Die Stücke indessen breiteten ihr Material, vergleichbar zu den aleatorischen Arbeiten von Cunningham, in bloßer Folge ohne konzeptionell zwingende oder erzählerisch-dramatisierte Logik aus. Gelöst aus traditionellen Kompositionslehren gruppierten sich die Bewegungen zu choreografisch-szenischen Arrangements, deren nüchterner und zugleich spielerischer Vollzug verschiedenen strukturellen Vorgaben (Wiederholung, additive Reihung, Vertauschung, Umkehrung u.a.), analytischen Parametern (Angaben zum Raum, Richtung, Zeit u.a.) oder bestimmten Aufgabenstellungen (sogenannten *tasks*) folgte. Gleichwohl zeigt sich im Vergleich zu Cunninghams Ästhetik, der in vielerlei Hinsicht als Vater des *postmodern dance* gelten kann, ein zweifacher Unterschied: Bewegungen werden im *postmodern dance* nicht entworfen oder konstruiert, vielmehr werden Motive und Abläufe alltäglichen Bezügen *entnommen*. Choreografen wie Lucinda Childs, Trisha Brown, David Gordon, Steve Paxton und Yvonne Rainer setzen Tanzbewegungen gleich *ready-mades*. Sie zeigen Fundstücke des Alltags. Der zweite Unterschied liegt in dem grundsätzlich entspannteren Performancestil, der eine andere Haltung zum Körper artikuliert. Dem postmodernen Tanzkörper obliegt die Funktion, Bewegungsabläufe *als solche* zu zeigen und hierfür einen intentionslosen Gestus und neutralisierten Duktus zu wählen, der dem Körper – wie Rainer forderte – einen objektiven Status beimisst. Die Gleichheit im »physical tone« (Rainer 1966: 66) formt die Bewegungen selbst zum *task*. Sie zeigen sich in funktional-spielerischer Performativität, die sie objektgleich erscheinen lassen.

Yvonne Rainer hatte im *postmodern dance* eine zentrale Position inne, die sie neben Steve Paxton zur legendären Figur der allein in den Vereinigten Staaten vertretenden Kunstströmung machte.⁹ Sie avancierte dank ihres charismatischen Performancestils, ihrer Durchsetzungsfähigkeit und ihrer strukturell klar konzipierten Stücke zur wichtigen Initiatorin und späteren Identifikationsfigur der beiden zentralen Gruppierungen des *postmodern dance*, des *Judson Dance Theater* (1962-66) und der *Grand Union* (1970-76).

Als Herzstück von Rainers Arbeiten gilt bis heute *Trio A*, das bei seiner Uraufführung am 10. Januar 1966 den Zusatz *The Mind is a Muscle, Part 1* trug. In seiner Originalfassung spielte das Stück viereinhalb Minuten und

9 Der postmoderne Tanz ist in seiner zeitlichen Hochphase der 1960er und 1970er Jahre im Gegensatz zu anderen postmodernen Strömungen der Literatur, Architektur und des Theaters eine amerikanische Erscheinung geblieben. Vgl. dazu Sally Banes (1987), deren detailreiche Darstellungen allerdings ein eher verwischtes Bild ihrer Charakteristika und Gemeinsamkeiten geben.

wurde neben Rainer, von Steve Paxton und David Gordon getanzt.¹⁰ *Trio A* steht konzeptionell für Rainers minimalistische Werkphase, die mit der Lust an intellektueller Reflexion und programmatischer Theoriebildung einherging und ihrer radikalen Verweigerung gegenüber den soziokulturellen Rahmenbedingungen von Tanz Ausdruck gab. Im Kontext der Beschreibung ihres Stücks *Parts of Some Sextets* (1965), das eine erste Fassung von *The Mind is a Muscle* zeigte, veröffentlichte sie als Postscript ihr berühmt gewordenes *No-Pamphlet*:

»No to spectacle no to virtuosity
no to transformations and magic and make-believe
no to the glamour and transcendy of the star image
no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery
no to involvement of performer or spectator
no to style no to camp
no to seduction of spectator by the wiles of the performer
no to eccentricity no to moving or being moved.« (Rainer 1966: 178)

Trio A inkorporierte mit minimalistischen Bewegungen aus einfachen Bein- und Armschwüngen, Beugungen, Streckungen, viertel oder halben Drehungen, kleinen Bodenrollen, kurzen Balancemomenten und unauffälligen Gesten einen derartigen Nicht-Tanz. Konstitutiv wird eine Ästhetik »toward a matter-of-fact« (Johnston 1998: 67). Jeglicher intentional-demonstrativer Gestus sollte vom Körper abperlen. Rainer entwarf einen neutralen und in diesem Verständnis abstrakten Tanzstil, der den Körper mit Absichtslosigkeit, Gleichmütigkeit und geradezu plakativer Unauffälligkeit allein zu streifen suchte. Als ästhetisches Agens des Tanzes rückte er in den Hintergrund.

»The execution of each movement conveys a sense of unhurried control. The body is weighty without being completely relaxed. What is seen is a control that seems geared to the actual time it takes the actual weight of the body to go through the prescribed motions, rather than an adherence to an imposed ordering of time.« (Rainer 1974: 67)

10 *Trio A* hat eine Reihe von Bearbeitungen erfahren. Zu den wichtigsten zählt jene im Programm *The Mind is a Muscle*, in der *Trio A* zusammen mit *Trio B*, *Mat*, diversen Musikstücken, Filmen und einer Lecture von Yvonne Rainer im *Anderson Theatre* im April 1968 gezeigt wurde. Vgl. Faksimile des Programms in Rainer (1999: 38-41). 1967 führte Rainer das Stück als Solo unter dem Titel *Convalescent Dance* im Rahmen der *Angry Art Week* am *Hunter Playhouse* auf. Auf dem *Connecticut College American Dance Festival* 1969 tanzten es 50 Studenten für eine Stunde. Nackt, nur mit der amerikanischen Flagge behangen, führte es Rainer 1970 mit Mitgliedern der *Grand Union* (Lincoln Scott, Steve Paxton, David Gordon, Nancy Grenn und Barbara Dille) zur Eröffnung der *People's Flag Show* auf.

Wahrnehmungsästhetisch dominiert ein unstrukturierter Bewegungsverlauf. Das Stück schwimmt in der Zeit nahezu davon und mit ihr die Aufmerksamkeit der Zuschauer. Wahrnehmung und Blicke finden keine fokussierenden Haltepunkte, Spannungswechsel oder Wendepunkte. Gleichbleibend in Dynamik und Qualität, ohne akzentuierende Einschnitte in der Kraftskala, ohne Akzelerationen der Phrasen zur Betonung oder Dramatisierung des Ablaufs gleitet die ohnehin nur viereinhalbminütige Choreografie an den Augen der Zuschauer vorbei. Ein arretierender Moment, der Körper und Blick zu einem Bild der Harmonie zusammenschlüsse, ist einer steten Transformation überstellt. Im stets Übergänglichen der gleichbleibenden Kraftskala fließen alle Bewegungsphrasen und kunstvollen Figurationen zusammen. Die Bewegungen rutschen im Wahrnehmungsgefüge der Zuschauer unförmlich ins Ununterschiedene. Die minimalistische Eindämmung des qualitativen Bewegungsspektrums ebnet die Distinktion der Bewegungsverläufe ein. Die inhärente Virtuosität, die diesem Tanz dennoch beiwohnt und den choreografischen Verfahren gedankt ist, bleibt uneinsehbar und gewährt keinen Einblick in ihre Gemachtheit. Sichtbar ist nur mehr ein untänzerisch-repräsentativer Gestus. Ein Brief von Nan Piene an Yvonne Rainer gibt hierüber Auskunft:

»It appeared to me then [at a Judson performance in 1965] that within the apparent neutrality and banality lay a kind of virtuosity all the more compelling, poignant really, for its surface absence or cloak. Perhaps what moved me most, in addition to exposure to your unique stage presence, was the strong feeling of being present at the raw creation or certainly bold enactment of a Style.« (Rainer zit.n. Franko 1997: 296f)

Das Stück verschiebt unterdessen seine Kunstfertigkeit und vollzieht eine »Re-Evaluierung des Künstlichen« (ebd.: 299). Obwohl der Effekt des Virtuosen verschwunden ist, beherrscht ein brillierender Grundton die Bewegungsausführung. Denn Rainer perfektioniert mit *Trio A* einen Tanzstil, dessen Ausführung eine klare technische Beherrschung erfordert, mit der alle affektiv-emotional gefüllten Bewegungen kompensiert werden, um rhythmisch und qualitativ ununterscheidbar den Tanz als ein Nichts aussehen zu lassen. Der Tanz umschließt zugunsten des ästhetischen Programms des Objektiven das innere Wahrnehmungsgefüge der Tanzenden und verschließt die Strukturen und Logiken ihres Sich-Bewegens dem Blick der Zuschauer. Zudem herrscht ein anderes Paradox. Rainers Bewegungskörper erscheinen egalitär und tragen den Nimbus des Objektiven, der die Subjektconstitution der Bewegungen nicht auszulöschen weiß. Trotz des nüchternen, performativ funktionalen Körperbezugs quillt im Moment des Aufführens eine emotionale Aufladung des Performance-Körpers hervor, der den Blick der Zuschauer auf den egalitären Bewegungskörper zieht.

»I had been criticized by Steve (Paxton) in particular for exploiting my own charisma. [...] I was aware of my own narcissistic pleasure certainly. [...] it was as good as orgasm. [...] That is the urgency, and that pleasure in exhibiting oneself is part of the seduction of an audience. The performer has to experience that in order for the audience to get a sense of this presence or to be taken in by it.« (Rainer 1999: 63)

Obwohl der Bewegungsduktus das Begehren zu löschen sucht, das sich mit dem Zeigen von Körpern verbindet, läuft Rainers Performancestil mit der narzistisch-voyeuristischen Struktur von Aufführungen konform. Rainer erliegt der medialen Exzentrizität des *Tanzens*, die sie nahezu in einen Rauschzustand versetzt. Spätestens hieran scheitert das Konzept eines objektivierten Bewegungskörpers, wie Rainer selbst erkennt. Auch wenn Tanz im Sinne einer objektgleichen Bewegungsverkörperung erscheint, findet weder Loslösung vom Subjektiven statt, aus der alle Emotionalität gelöscht ist, noch eine Kommunikation bloßer emotionaler Codes, die verstanden als sozial ökonomische Größe ein politisiert demokratisches Kunst- und Körperkonzept einlösen sollen. Die Produktion von filmischen Körperbildern erscheint in dieser Hinsicht nur als konsequent.

Grenzüberschreitung III.

William Forsythe und seine Tänzer. Bewegung als Gedächtnisakt denken

Strukturierend für die stilbildende Bewegungstechnik der *Forsythe Company* (vormals *Ballett Frankfurt*) in der künstlerischen Verantwortung von William Forsythe (geb. 1949) ist der klassische Bewegungskodex. Ausgehend von dessen geometrischem Ordnungsprinzip positioniert Forsythe seinen ästhetischen Zugang als Wissenspraxis vom Ballett: »I see ballet as a point of departure – it's a body of knowledge, not an ideology.« (Forsythe zit.n. Sulcas 1995: 8) Forsythe unterzieht den klassischen Tanz und dessen theatrale Repräsentationsweisen einer radikalen Bearbeitung, die mit präzisen künstlerischen Verfahren wie verschiedensten improvisatorischen Optionen und Wahrnehmungsmodalitäten den Körper auf die Spur seiner inkorporierten Bewegungsstrukturen setzt. Hierbei wird also dezidiert mit dem Erinnerungsvermögen des Körpers, seinem kinästhetischen Gedächtnis, operiert. Den Ausgangspunkt dieser ästhetischen Auseinandersetzung setzte *Gänge* (1982), die erste Choreografie für das *Ballett Frankfurt*. Es folgten zwischen 1986 und 1994 bewegungstechnisch so markante Stücke wie *Die Befragung des Robert Scott* † (1986) und *The Loss of Small Detail* (1987/1991), die entscheidende Impulse zur Ausarbeitung der *Improvisation Technologies* gaben. Als Geste der Entgrenzung suche ich die erwachsenen Improvisationsszenografien im Folgenden ausschnittsweise in ihren Wahrnehmungsprozessen zu be-

leuchten. Erkennbar wird eine ästhetische Strategie, die den tanzenden Körper einer Performativität überstellt, deren ästhetischer Effekt auf der uneinsehbaren Komplexität simultaner Prozesse basiert, die als ästhetische Verfahren dennoch erkennbar sind.

Die ästhetischen Verfahren suchen den Körper der Tänzer denken zu lassen, in dem sie ihr Wissen vom klassischen Tanz erinnernd und wahrnehmend re- und deaktivieren. Der Körper wird quasi als erinnerndes, wahrnehmendes Organum eingesetzt, der Bewegungen durch sich hindurchziehen lässt. Hierunter erzeugen die Tänzer Bewegungen von stets windendem, umschlingendem und schlängelndem Gestus. Ihr Bewegungsduktus konkretisiert hierunter ein Gestimmtsein des Körpers, dessen Ausdruck von atmosphärischer Dichte ist, ohne sich gestalthaft zu verdichten.

In diesen Tanzpassagen wirken die Tanzkörper so hermetisch wie betörend, entzogen und selbstbezogen in ihren stets nur angerissenen Figurationen. Kaum gebildet lösen sie sich wieder auf. Die Körperordnung des Balletts mit seiner axialen Ausrichtung springt im Fluss eruptiver Bewegungen auseinander – die Körper zersprengen förmlich an allen Gelenkstellen. In Zuständen der Überdehnung treiben sie den neoklassizistischen architektonischen Darstellungsmodus eines Georges Balanchine zum äußersten Pol körperlicher Darstellbarkeit. Dabei scheinen die Tänzer ganz mit sich selbst und – in Gruppensequenzen – allein mit den anderen Tänzern beschäftigt, die Aufmerksamkeit vollständig auf das Organum ihrer Bewegungen gerichtet. Ihr Tanzen präsentiert kein zur Schau-Stellen tänzerischer Virtuosität. Ihr Tanzen lenkt vom Körper als Schauplatz der Repräsentation ab und absorbiert mit seinen vernetzten Bewegungsbahnen den Blick der Zuschauer. Hierin entspinnen sie ihre kinästhetische Expressivität.

Forsythe realisiert mit diesem als *Improvisation Technologies – A Tool for the Analytical Dance Eye* (1999)¹¹ veröffentlichten bewegungstechnologischen Verfahren eine teil-improvisatorische Aufführungspraxis, die über die Schulung von Wahrnehmung und Memorierung der Tänzer Improvisationsszenografien entwirft. Die *Improvisation Technologies* kommen hierin eher einer Schule der Aufmerksamkeit als einer des Sehens gleich, wie der Untertitel der CD-ROM angibt. Denn ihre einzelnen Lektionen legen den Tänzern terminologisch

11 Die *Improvisation Technologies* wurden 1999 als verkürzte Fassung der 1994 mit dem ZKM erarbeiteten digitalen »Tanzschule« als CD-ROM veröffentlicht. Zunächst als Trainingsinstrumentarium für Tänzer der Company entwickelt, entstand zum zehnjährigen Jubiläum des Ballett Frankfurt eine erste Harddisc-Version, die *lecture demonstrations* mit einer 40minütigen Aufzeichnung von »*The Loss of a Small Detail*« (1991) verknüpfte. Dieser Prototyp blieb unveröffentlicht. Im gleichen Jahr entstand die 4 GB umfassende Harddisc-Version »*Improvisation Technologies I*«, die Theoriekapitel mit Ausschnitten einer Choreografie »*Self meant to Govern*« (1994) verband. Diese Fassung ist im Tanzarchiv Köln öffentlich zugänglich.

gefasste Wahrnehmungsoptionen richtungsräumlicher, anatomischer und koordinativer Art dar, mittels der sie ihre eigenen Bewegungsprozesse strukturieren und manipulieren können, ohne gänzlich aus dem Stegreif zu agieren, wie es ein Improvisieren sonst vermuten lässt.¹² Im Sinne einer Technologie werden Entscheidungen operational strukturierter Wahrnehmungsprozesse des Sich-Bewegens offengelegt und organisiert, worunter Bewegungsformen durch Modi wie Verlängern, Verdrehen, Verlagern, Verschieben, Verfolgen oder unwillkürlichen Verknüpfen einzelner Segmente entstehen können.

Den bewegungstechnischen Bezugspunkt der komplexen und zum Teil eigenwilligen Operationsmöglichkeiten der *Improvisation Technologies* (z.B. *collapsing points*, *rotating inscription*, *writing*) bildet die Kinesphäre, ein – analog zum Begriff von Rudolf von Laban – geometrisch strukturierter, dem Körper unmittelbar performativ zugehöriger Umraum.¹³ Die Aufmerksamkeit soll sich auf den kinästhetisch memorierten Bewegungsraum richten, wie ihn die Ballett-Technik als geometrisch perfekt strukturiertes Gebilde *im Körper* aufgebaut hat, um dessen Logik einer Analyse zu unterziehen. Das geometrische Ordnungsprinzip tritt den Tänzern erneut gegenüber und wird als fiktionales Raumgebilde fassbar, das nun als Grundlage beliebiger bewegungstechnischer und choreografischer Umformungen dient. Forsythe sucht hierdurch jene »andere Art von Geometrie, die der sichtbaren Struktur des Balletts unterliegt, frei(zu)legen.« (Forsythe zit.n. Siegmund 1999: 37)

Erwirkt werden die Improvisationsszenografien durch Wahrnehmungsprozesse, die imaginative, erinnernde und re- wie dekoordinierende Züge tragen. Es tritt, wie die Tänzerin Prue Lang darlegt, ein »Zustand erhöhter Wahrnehmung« (2004: 131) ein, in der die zeitliche Strukturierung der Bewegung in ihren vergangenen wie zukünftigen Verläufen gegenwartsbezogen zusammentritt. Die Wahrnehmung umschließt die körperlichen Spannungs-, Gefühls- und Bewegungsprozesse in einer Weise, dass sie »außerhalb der gewöhnlichen Parameter des Körpers« (ebd.) gerät. Lang qualifiziert die Wahrnehmungsprozesse während eines ihrer letzten Soli in *Woolf Phrase* (2001) als »innere Spaltung zwischen dem Intellektuellen und dem Instinktiven« (2004: 127). Mit Blick auf die memorierende Kompetenz ihres Körpers, »bestimmte Bewegungsmuster und -erfahrungen [...] eingeschrieben« (ebd.) zu tragen, bewegt sie sich in einer Schwellensituation,¹⁴ in der sie sich »für Mo-

12 In der Ära der Judson Dance Church und dem *postmodern dance* avancierte die Improvisation zur performativen Aufführungskunst und zeigte subjektive Dimensionen von Bewegung (vgl. Novack 1990).

13 Forsythe adaptiert Rudolf von Labans Modell der Kinesphäre in zweierlei Aspekten: die Auffassung von Bewegung als visuelles Muster und die Idee ihrer räumlichen Spurlegung zur Sichtbarmachung ihres energetisch-dynamischen Potentials. (Vgl. Huschka 2002: 156)

14 Zum Begriff der Schwellen-Erfahrung vgl. Waldenfels (1999).

mente von den inneren Pfaden des Körpers leiten [lässt], bis die Bewegungsmuster wieder das Bewusstsein erreichen und die Gedankenströme erneut die Kontrolle übernehmen. »Die Erfahrung wird«, so erläutert Lang, »zur Manifestation meiner rationalen wie kreativen Gedanken, die in die propriozeptive Erinnerung des Körpers ein- und um sie herum fließen.« (Ebd.)

Auch Dana Caspersen, die bis heute *prima inter pares* der *Forsythe Company* ist, bezeichnet die Art jenes gesteigerten oder schlicht anderen Wahrnehmungsmodus im Tanzen als Erleben im Sinne einer »Phantom-Eigenwahrnehmung: das Gefühl eines Körpers, der außer sich ist und der sich im Verhältnis zu unseren losgelösten Augen bewegt« (Caspersen 2004: 111). Initiiert durch einen disfokussierenden Blick, »eine Art des Sehens, die das Gesichtsfeld nicht verkleinert, sondern nach hinten gerichtet erweitert«, lenken die Tänzer ihre Eigenwahrnehmung rückwärtig entlang gebahnter »Koordinationswinkel des Körpers«, deren Systematik klassische Figurationen wie das *Épaulement* bilden. (Ebd.: 109) Der als *dis-focus* benannte Wahrnehmungsprozess, bewirkt eine Umkehrung des *Épaulement*, eine Art Umstülpung des Körpers, so dass er »rückwärts vom Blick wegfließt« (ebd.: 111). »Durch die Diskfokussierung der Augen ausgelöst, wird unsere eigenwillige Ballettsprache radikal umgestülpt und schafft so eine Art von gleitender, instabiler Körperlichkeit« (Lang 2004: 131). Der klassische nach außen gerichtete Tänzerblick verliert seine königliche theatrale Funktion, an die Stelle dieses narzistischen, den Zuschauerblick auf sich ziehenden Blicks tritt ein Wahrnehmungsvorgang, der eine Doppelung bewirkt. Es tritt eine Überlagerung zweier Körpereindrücke ein. Caspersen erläutert:

»In *LOSS* wird dieser neue, imaginierte Körper durch die komplexen inneren Brüche, wie sie die angelernten *Épaulement*-Reflexe darstellen, erspürt und gefiltert. [...] Jede Bewegung, die der Körper ausführt, wird so wahrgenommen, als fände sie auch in diesem zweiten, projizierten Körper, in dem Raum außerhalb des echten Körpers, statt. Es entsteht das Gefühl, als hätte sich das Feld der Eigenwahrnehmung ausgedehnt und umschlösse nun auch jenen Raum, den unsere Körper nicht einnehmen.« (Caspersen 2004: 111)

Die Arbeit an *The Loss of Small Detail* markierte für das *Ballett Frankfurt* einen zentralen Einschnitt. Figurationen wie das *Épaulement* oder die *Arabeske* werden durch den inversen Blick zerlegt. Die erzeugte »internally refracted coordination« löst einen markanten Verlust in der stabilisierenden Gleichgewichtsökonomie des Körpers und seiner habitualisierten, nach außen fixierten Orientierung aus. Erzeugt wird, wie Forsythe kommentierte, ein »Herausverlegen des Körpers [...]: Man springt aus dem eigenen Körper aus in das Nichts, in ›Man weiß nicht‹« (Odenthal 1994: 34).

Nach Caspersens Ausführungen wird eine entgrenzte Körperlichkeit erfahren, die der psychologische Begriff des Körperbildes zu erläutern vermag. Körperbilder bezeichnen, folgt man Helmut Hartwig, »mehr als bloße Bilder vom Körper. [...] Körperbilder werden von anderen Sinnen als dem Sehen entziffert und verweisen auf Kräfte, die mich anders durchdringen, als es die Anatomie vorschreibt« (1986: 47). Das Körperbild zeigt eine neurologisch-psychoanalytische Differenz zu dem ebenso erfahrungsbezogenen Begriff des Körperschemas an. Physisch markiert, besitzt das Körperschema für alle menschlichen Individuen gleichermaßen Gültigkeit und ermöglicht den wahrnehmenden und kommunizierenden Austausch zwischen Körper und Umwelt. Gegenüber diesem kulturell intelligiblen Begriff ist das Körperbild an das Subjekt und seine Geschichte geknüpft.¹⁵

Der Wiener Neurologe Paul Schilder hat Körperbilder als extrem fließend und dynamisch bestimmt. Sie bewirken eine osmotische Korrelation des Körpers mit der Umwelt, seine sensuelle Ausdehnung, die hier von den Tänzern als Imaginationen für Bewegungsformationen aktiviert werden. Die Tänzer des *Ballett Frankfurt* operieren wahrnehmungstechnologisch zwischen zwei Imaginationen- und Gefühlssphären: der Projektion des Körpers in Räume, wo er nicht *ist*, und die gefühlsmäßige, propriozeptive Wahrnehmung seiner Teile, Lagen und Ausdehnungen in realen Bewegungssphären, wo man sich selber nicht sehen kann.

Die beiden von Caspersen angeführten Körpereindrücke korrelieren in dem stereometrischen Gerüst der Ballettfiguren und deren abstrahierten Strukturmomenten, die aus geometrischen Versatzstücken gebildet von der Kinesphäre als unmittelbar und individuell verfügbare Bewegungskompetenz aufgehoben sind. Die Kinesphäre ist dabei nicht als Außenraum zu begreifen, sondern bildet eine körperliche Gedächtnissphäre des klassischen Ballettcodex. In ihr kulminieren die mentale und physische Fähigkeit, »Informationen zu speichern [...] [und] sich den Körper dort vorzustellen, wo er nicht gesehen werden kann. So kann man z.B. sein Schulterblatt nicht sehen, aber man kann spüren, wo es sich im Raum im Verhältnis zum Rest des Körpers befindet« (Caspersen 2004: 110). Inmitten dieser bewusst hervortretenden phänomenologischen Grundsituation des Menschen, sich selber in Gänze nicht sehen zu können, wie sie nach Merleau-Ponty die Zweiblättrigkeit des Körpers und seiner Wahrnehmung bezeichnet, vollzieht die propriozeptive und imaginative Wahrnehmung einen Generierungsprozess physischer Bewegung, die (re-)aktivierend die affektiv gebildeten Bewegungsspuren umbildet, die sich dem Körper als trainierter Ballettkörper über die Haut eingeschrieben haben.¹⁶

15 »Es kann als unbewußte symbolische Verkörperung des begehrenden Subjekts begriffen werden.« (Angerer 2000: 160)

16 Vgl. Massumi (1996a: 218f).

Physische Voraussetzung hierfür ist das insbesondere im klassischen Ballett eingeübte Körperwissen, Bewegungen innerhalb einer exakt orts- und richtungsräumlichen Organisation ausführen zu können.

Zusammenfassend wird deutlich, dass jene sich stets neu generierenden und modifizierenden Bewegungsprozesse der Tänzer aus einer körperlichen Rückbezogenheit entstehen und erarbeitet werden, die die inkorporierte geometrische Ordo als fremdes Objekt aktivieren. Die physiologisch eingravierte Struktur der *danse d'école* erfährt nicht wie im klassischen Tanz üblich eine sich dem Körpergedächtnis als »*mémoire habituelle*« (Bergson 1991: 72) verdankende Reproduktion, sondern wird einer komplexen Wahrnehmungsarbeit unterzogen. Die fraktalen Spiegelungen der stets rückbezogenen Aufmerksamkeitsprozesse und Memorierungsakte schließen sich um die Körper gleich einer entrückten Darstellungsarbeit, in der Vergessenes und Verschwundenes stets wieder aufgelesen und neu generiert werden. Zum ästhetischen Fluchtpunkt dieser Arbeit wird ein wechselseitiger Wahrnehmungsvorgang, der Subjekt und Bewusstsein als Bewegende im Tanzen verschmilzt.

Diese dekonstruktivistische Auflösung des Codes beschwört keineswegs das Körperliche und dessen essentielles Arsenal aus individuellen, emotionalen, empfundenen oder intuitiv strukturierten Bewegungen als utopische Dimension einer zeitgenössischen Ballettästhetik herauf. Stattdessen entsteht Forsythes choreografischer Bewegungsmodus – durchaus vergleichbar mit Cunningham – aus einer methodisch gesetzten Distanznahme zum Körperwissen. Forsythe überstellt seinen Tänzern die Aufgabe, die Bahnungen ihrer inkorporierten Figurationen als Konstruktionen zu imaginieren und zu bearbeiten. Dieser Arbeitsansatz richtet sich auf ein bewusstes Erkunden der Geometrie mit allen Körperteilen, die an allen nur erdenkbaren Zonen und Gelenkpunkten in Bewegungsvollzüge integriert sein können, ohne einer Präferenz oder formalen Logik zu unterliegen. Jede Körperstelle kann Orientierungspunkt von Bewegungsprozessen werden. Forsythe verstärkt damit ein selbst-reflexives Moment, welches das Ballett in einen überaus produktiven Prozess überführt, in dem weder eine reine Formensprache – im Sinne von George Balanchine – noch eine Expansion des Formenkanons – im Sinne von Cunningham – das ästhetische Ziel markieren. Dieses liegt vielmehr im ontologischen Moment gestalthafter Performativität.

Literatur

- Angerer, M. L. (2000): *body options.körper.spuren.medien.bilder*. Wien.
- Banes, S. (1987): *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance (1977). With a new Introduction*. 4. Edition. Wesleyan.
- Bergson, H. (1991): *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg.

- Brugger, W. (1978) (Hg.): Philosophisches Wörterbuch. Freiburg/Basel.
- Calvert, T./D. Welman/T. Schiphorst (1997): Composition of multiple Figure Sequences for Dance and Animation. In: Visual Computer 7. S. 114-121.
- Carroll, N./S. Baner (1983): Cunningham and Duchamp. In: Ballet Review 2. No. 2. S. 73-79.
- Caspersen, D. (2004): Der Körper denkt: Form, Sehen, Disziplin und Tanzen. In: G. Siegmund (Hg.): William Forsythe. Denken in Bewegung. Berlin. S. 107-116.
- Charles, D. (1991): Au-delà de l'aléa. Jenseits der Aleatorik. In: K. Barck u.a.: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig. S. 322-331.
- Cunningham, M. (1968): Changes. Notes on Choreography. Ed. by Frances Starr. New York.
- Cunningham, M. (1986): Der Tänzer und der Tanz. Gespräche mit Jacqueline Lesschaeve. Frankfurt a.M.
- Fiedeler, F. (1988): Die Monde des I Ging. Symbolschöpfung und Evolution. München.
- Fischer, E. E. (1999): Ich habe Geschichte in meinem Körper. Ein Gespräch mit dem Frankfurter Ballettchef und Choreographen William Forsythe über das mögliche Ende einer Kunstform. In: Süddeutsche Zeitung v. 13.7.
- Forsythe, W. (1999): Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye. Ostfildern.
- Franko, M. (1997): Some Notes on Yvonne Rainer, Modernism, Politics, Emotions, Performance, and the Aftermath. In: J. Desmond (Hg.): Meaning in Motion. New cultural Studies of Dance. Durham/London. S. 289-304.
- Huschka, S. (2000): Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik. Würzburg.
- Huschka, S. (2002): Moderner Tanz. Konzepte Stile Utopien. Reinbek bei Hamburg.
- Huschka, S. (2004): Verlöschen als ästhetischer Fluchtpunkt oder ›Du musst dich selbst wahrnehmend machen‹. In: G. Siegmund (Hg.): William Forsythe. Denken in Bewegung. Berlin. S. 95-106.
- Johnston, J. (1998): Marmelade me. Hannover/London
- Kostelanetz, K. (1983): American Imaginations. Charles Ives, Getrude Stein, John Cage, Merce Cunningham, Robert Wilson. Aus dem Amerikanischen von Almuth Carstens. Berlin.
- Lang, P. (2004): Denken, Bewegung und Sprache. In: G. Siegmund (Hg.): William Forsythe. Denken in Bewegung. Berlin. S. 125-132.

- Mahlow, D. (1992): Der Zufall, das Denken und die Kunst. In: B. Holeczek/L. von Mengden (Hg.): Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog (Wilhelm Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein). Heidelberg. S. 53-64.
- Massumi, B. (1996): The Autonomy of Affect, in: Paul Patton (Ed.): Deleuze: A critical Reader. Cambridge (Mass.) S. 217-239.
- Mauthner, F. (1965): Stichwort: *Zufall*. In: Ders.: Wörterbuch der Philosophie. München/Leipzig. S. MDCCCCX.
- Novack, C. J. (1990): Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture. Madison.
- Odenthal, J. (1994): Der Raum vor seiner Zeit. Ein Gespräch mit William Forsythe über Ästhetik, Trance und Ballett. In: Ballett international/tanz aktuell. H. 2. S. 33-37.
- Phelan, P. (1999): Yvonne Rainer: From Dance to Film. In: Y. Rainer: A Woman Who Essays, Interviews, Scripts. Baltimore/London. S. 3-26.
- Rainer, R. (1999): Profile: Interview by Lyn Blumenthal. In: Rainer, Y.: A Woman Who Essays, Interviews, Scripts. Baltimore/London 1999. S. 47-84.
- Rainer, Y. (1965): Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called ›Parts of Some Sextets‹ Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March 1965. In: Tulane Drama Review 10. S. 168-178.
- Rainer, Y. (1974): The Mind is a Muscel. A quasi Survey of some ›minimalist‹ Tendencies in the quantitatively Minmal Dance Activity midst the Plethora, or an Analysis of Trio A (1966). In: Dies.: Work 1961-73. Hali-fax/New York. S. 63-69.
- Schiphorst, T. (1997): Merce Cunningham: Making Dances with the Computer. In: Choreography and Dance 4. H. 3. S. 79-98.
- Siegmund, G. (1999): Amerika wird in Frankfurt weitergetrieben. In: Ballett international/tanz aktuell. H. 4. S. 34-37.
- Siegmund, G. (2004) (Hg.): William Forsythe. Denken in Bewegung. Fotografien von Dominik Mentzos. Berlin.
- Sulcas, R. (1995): Kinetic Isometries: William Forsythe on his continuous Rethinking of the Ways in which Movement can be engendered and composed. An Interview mit Roslyn Sulcas. In: Dance International. Vancouver B.C.H. 2. S. 5-9.
- Waldenfels, B. (1999): Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3. Frankfurt a.M.

