

ZUR MEDIALITÄT DES PERFORMATIVEN IM ZEITGENÖSSISCHEN TANZ/THEATER

SABINE SÖRGEL

Theoretische Vorüberlegungen

»Das Theater – als System – ist heute ein konservatives, statisches Medium für Randgruppen« (Faulstich: 41).

Betrachtet man das Theater aus der medienwissenschaftlichen Perspektive als System, so bezieht man sich dabei oft – wie hier exemplarisch Werner Faulstich – ausschließlich auf die sich gesellschaftlich wandelnde Institution und weniger die ontologische Bestimmung des Theaters in seiner medienspezifischen Differenz. Hingegen widerlegt gerade die letztere Perspektive im Vergleich zu entwicklungsgeschichtlich späteren Medien Faulstichs These der Statik des Systems, ist doch mithin gerade das Wesen des Theaters als ältestes Medium der Menschheit, dass es 1.) prozessual in Erscheinung tritt und 2.) den vergänglichen Menschen selbst in den Mittelpunkt der medialen Verhandlung stellt. Als Ort ist das Theater damit zwar anthropozentrisch orientiert, aber keinesfalls »Menschmedium« per se, wie das Werner Faulstich in erwähnter Studie weiter zu fassen sucht (2004). Das physische Vis-à-vis zwischen Darstellern und Rezipienten im Theater kreiert somit die ontologische Grundvoraussetzung von Theater – die medial vermittelte Wahrnehmung des Selbst im Anderen – und damit einhergehend jenen komplexen Grad kritischer (Selbst)Reflexion über mediale Wahrnehmungs- und Vermittlungsstrategien, den man in neueren Medien nicht selten vermisst. Vielmehr ist Theater also im Sinne Peter Brooks zu verstehen als jener oft zitierte »leere Raum« (1969) performativer Identitätsbestimmung von Kultur und Gesellschaft schlechthin, der fast immer und überall gegenwärtig werden kann und dazu nicht notwendig der Institution als solcher bedarf. Aufgrund seiner ontologischen Phänomenalität ist das Theater somit eben nicht nur semiotischer, sondern auch kinästhetischer Raum, was mitunter das medienspezifische Differenzkriterium des Theaters zu anderen Medien auszumachen scheint.

So sind Schauspieler und Tänzer auf der Bühne interessanterweise nie »Mensch« allein, sondern eben die »Figur« – jenes sonderbare Zwitterwesen zwischen Anrufung und Inbesitznahme vormals göttlicher, heute zumeist nur mehr egozentrischer, bestenfalls diffizil körpertechnischer Inspiration. Die Figur ereignet sich demzufolge im Zwischenraum der Darstellung und Rezeption. Als simultan individuell und/oder kollektiv wahrgenommene Sinngebung, tritt die Figur also im Sinne körperlicher Aneignung einer wie auch immer aufzufassenden Rolle, Tanztechnik oder metaphysischen Inspiration als deren Präsenz oder Anwesenheit vor Ort, wenngleich sie selbst paradoxerweise als solche abwesend bleibt. Die Figur ist auf dem Theater als solche also weniger intellektuell zu fassen als viel mehr kinästhetisch

spürbar, verbleibt sie doch am Nicht-Ort der Imagination. Wie Einar Schleef, der Doyen körperlicher Chorexerzitionen, diesen Zusammenhang zwischen Anrufung, Theater und Tod im Interview mit Helmut Schödel so treffend erklärt:

»Das ist Erinnerung. Das ist Anwesenheit. Die Toten sind anwesend. Und die sprechen? Logo. Das kann man doch keinem aufgeklärten Menschen erzählen. Sagen Sie, die antworten auch? Klar. Aber logo. Das sind Mitteilungen an die Seele. Das sind Obsessionen. Ich habe diese Obsessionen nie vermieden. Vielleicht ruft man die Toten auch an, daß sie über einen kommen. Wie im Theater. Im Theater ist das doch auch ganz klar. Der Schauspieler wird von seiner Figur eingenommen. Er ruft sie an. Das Kostüm ist nur ein Hilfsmittel. In anderen Kulturen weiß man das« (Schleef: 42).

Entgegen einer solchen Ontologie des Körpertheaters verkünden Thesen wie die Paul Virilios (vgl. 1996) jedoch zeitgleich die Endzeit des handelnden Körpers im digitalen Zeitalter. Angesichts der vermeintlichen Übermacht der schnellen Medien wie Fernsehen, Film, Tagespresse und Internet, prophezeit die Medientheorie nunmehr den Untergang des »klapprigen Vehikels« Theater, das sich in Anbetracht der Allgegenwart medialer Bildtransformation nahezu vom Verschwinden bedroht sehe.¹ Ob der Körper aber – insbesondere im Theater und Tanz der Gegenwart – tatsächlich so unwiederbringlich entrückt erscheint, wie Virilio das unter dem Stichwort der »Eroberung des Körpers« durch die neuen Medien suggeriert, wirkt fraglich, wenn man neben den bereits erwähnten noch weitere ästhetische Positionen zeitgenössischer Regisseure und Choreographen näher in den Blick nimmt.

Medialität und Körpergedächtnis: Der Tanzkörper zwischen Präsenz und Abwesenheit

Während die postmoderne Kritik in den letzten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts mehr oder minder erfolgreich versucht hat, alle Essentialismen aus den Diskursen zu vertreiben, hält sich – wie bereits gezeigt – *ein* Essentialismus doch recht hartnäckig: der des Körpers. Nur wer oder was dieser Körper uns heute noch sein soll, wird zunehmend kritisch in Zweifel gezogen. Im Zuge zeitgenössischer Theoriebildung zu Performanz und Performativität erscheint es daher sinnvoller, heute von Formen der Verkörperung denn von dem Körper *per se* zu sprechen, insofern der Körper in seiner Prozessualität nicht länger als fixes Objekt oder Subjekt der Analyse gedacht werden kann (vgl. Fischer-Lichte/Horn/Warstat; Fraser/Greco; Siegmund). Interessanterweise jedoch spielt das zeitgenössische Tanztheater genau auf den leisen Zwischentönen dieses Akkords zeitgenössischer Dekonstruktion, insofern die Phänomenalität des Tanz-Körpers sich beständig zwischen Präsenz und Auflösung temporärer Identitätsentwürfe und individueller Biografie-Analyse bewegt (vgl. Sörgel 2006).

Sarah Kanes dramatisches Werk – insbesondere die beiden letzten Stücke GIER und 4.48 PSYCHOSIS, die vielfältig autobiographisch gelesen wurden – findet in diesem Zusammenhang mit Wanda Golonkas Regiearbeiten am Schauspiel Frankfurt eine nahezu kongeniale tänzerische Umsetzung solch postdramatisch-performativer

1 Die Metapher des »klapprigen Vehikels« für die Rolle des Theaters im digitalen Zeitalter entlehnt sich einem Zitat der Gießener Performance-Gruppe Showcase Beat Le Mot.

Subjektkonstitution (vgl. Lehmann 1999). Während sich das Publikum in Golonkas *A VERY LONG SILENCE*, *4.48 PSYCHOSIS*, auf frei hängenden Schaukeln über die Prozebühne des Frankfurter Schauspiels im Raum verteilt – wortwörtlich in schwebender Bewegung – fand, bildet die Dynamik des Arena-Arrangements für *GIER* einen gruppendynamischen Kreiseffekt durch zwei eng hintereinander liegende Publikumsreihen in eben jenem Raum. Durch die Wahl der intimen Atmosphäre der Prozebühne kreiert die Regisseurin so einen Ort der verhältnismäßig unmittelbaren Übertragung kinästhetischer Energien zwischen Zuschauern und Performer/n. Sowohl in *4.48 PSYCHOSIS* als auch in *GIER* wird das Publikum körperlich von der Energie der Performer affiziert, die oftmals auf Augenhöhe im Umkreis sich nahezu überlappenden Kinesphären zwischen Zuschauern und Performern agieren. Phänomenalität und Zeichenhaftigkeit der Textinterpretation treten damit reziprok in Erscheinung, insofern die selbstbezügliche Materialität des Schauspielers und seine Aussage als theatrale Konfiguration ein dichtes Spannungsgefüge etablieren. Als besonders interessanter Aspekt solch theatral überformter Ritualität in Golonkas *GIER* erscheint im Zusammenhang dieser Analyse neben dem von mir bereits besprochenen Rückbezug auf die Tanzmoderne (vgl. Sörgel 2006) vor allem der darin implizite empathische Gestus in der vertanzten Auseinandersetzung mit der Autorenfigur Sarah Kane, die als Abwesende – gerade in der autobiographischen Lesart der beiden letzten Stücke – hier nun in unsere Mitte zwischen Performern und Zuschauern als abwesend-präsente Figur imaginiert wird.



Abbildung 1: Ensemble in Wanda Golonka: *GIER*. Foto: © Yvonne Kranz.

In der direkten Gegenüberstellung von sowohl chorischen wie monadischen Figurationssequenzen der Tanzchoreographie vollführen die Tänzer wechselweise Solopartien in zeitgenössischem Vokabular sowie Chorsequenzen des neo-expressionistisch/modernen Repertoires, was in der Opposition den Chor gegen das Individuum auszuspielen scheint. Entgegen den fließend-tragenden Bewegungen der Gruppe agiert der Einzelne kontrastiv in gebrochen-kontraktiven Bewegungsmustern des zeitgenössischen Tanzrepertoires, welche die autobiographische Lesart der Inszenierung als innere Vielstimmigkeit der Autorenfigur sowie die damit einhergehende

Möglichkeit zur psychologischen Teilidentifikation auf Seiten der Rezeption zwar nicht erzwingen, aber durchaus im Sinne der Schleefschens Beschwörung der Autorin als abwesend/präsente Figur zulassen.² Wie David Greig festgestellt hat, besteht die Stärke der elliptischen Schreibweise Kanes dabei gerade darin, das Persönliche allgemeingültig werden zu lassen, indem sie den Raum für die Imagination des Zuschauers öffnet:

»It is as though by excavating herself rather than attempting to capture an invented character's consciousness, Kane has opened her writing out to the audience, leaving a space in which they can place themselves and their own experience« (Greig: xiv).

Diese poetische Offenheit der Sehnsuchtsmotivik des Stücks zieht sich in der körperlichen Übertragung als Bewegungsmotor durch die Choreographie und bietet dem Zuschauer sowohl imaginative als auch körperliche Assoziationspunkte. Als erweiterte Variation eines solchen Assoziationsraums der Rezeption wiederholt Golonkas Inszenierung nahezu motivisch den Monolog des A, dessen monotone Musikalität in der französischen Übersetzung als monologisch-wiederkehrendes In-Sich-Selbst-Kreisen bis zur transzendierenden Identitätsauflösung bzw. des kreisenden Verschmelzens der Figuren/Zuschaueridentität zusätzlich betont wird:

»[...] und in der Stadt herumirren und denken sie ist leer ohne dich und wollen was du willst und denken ich verliere mich selbst aber wissen dass ich in Sicherheit bin bei dir und dir das Schlimmste von mir erzählen und versuchen dir mein Bestes zu geben weil du kein bisschen weniger verdienst und deine Fragen beantworten wenn ich es lieber nicht täte und



dir die Wahrheit sagen wenn ich es wirklich nicht will und versuchen ehrlich zu sein weil ich weiß das ist dir lieber und denken es ist alles vorbei aber noch wenigstens zehn Minuten ausharren bevor du mich rausschmeißen wirst aus deinem Leben und vergessen wer ich bin und versuchen dir näher zu kommen weil es schön ist dich kennen zu lernen und die Mühe sehr wert und in schlechtem Deutsch auf dich einreden und hebräisch noch schlechter und mit dir schlafen um drei Uhr morgens und irgendwie irgendwie irgendwie etwas mitteilen von der überwältigenden unsterblichen übermächtigen bedingungslosen allesumfassenden herzbereichernden verstandenerweiternden anhaltenden niemals-endenden Liebe die ich für dich empfinde« (Kane 1999: 63).³

Abbildung 2: Anne Mueller in *Wanda Golonka: GIER*. Foto: © Yvonne Kranz.

2 David Greig hat in diesem Zusammenhang auf die Musikalität des dramatischen Texts als Vielstimmigkeit des fragmentierten Selbst verwiesen (ix-xviii).

3 Vgl. hierzu auch Programmheft zu *GIER*, Schauspiel Frankfurt 2006.



Abbildung 3: Bert Tischendorf und Anne Mueller in Wanda Golonka: *GIER*.
Foto: © Yvonne Kranz.

Wanda Golonkas Inszenierung greift diese metaphorisch-kreisende Textschleife somit nicht nur für die choreographisch-akustische Gestaltung des Raums auf – der den rituellen Kreis über die Arenabühne zusätzlich als knarrende Holzdielenkonstruktion performativ gleich einer langsam mahlenden Drehmühlenrotation als Soundscape in Erscheinung treten lässt –, sondern erweitert diesen in Hinblick auf die Funktion des Zuschauers, der gleichsam zum Mit-Tänzer wird, eingenommen von der Figur der Autorin, die vermittelt der TanzKörperBilder in ihm oder ihr selbst entsteht. Während die Performer also im Kreis direkt an den Zuschauern vorbei laufen, nimmt der Zuschauer sich selbst als ohrenbetäubend monoton Gedrehter war, ganz so als säße man auf einer sich langsam fortbewegenden Karussellmaschine.

Wenngleich dieser Effekt einer optischen Täuschung geschuldet ist, dient er doch der Verunsicherung und gleichsam wirkenden Entrückung des Zuschauers, dessen derart in Bewegung gesetzte Körperlichkeit für die Einnahme der Figur geöffnet wird, wie dies im Übrigen ganz ähnlich mit den Schaukeln für 4.48 PSYCHOSIS funktioniert. Indem wir uns als Zuschauer selbst im Kreis drehen, den Monolog wieder und wieder hören, den Bewegungen der Tänzer in der Intimität der Atmosphäre direkt folgen, wird körperliche Nähe beinahe unmittelbar auf der eigenen Haut spürbar, schreiben sich Wärme und Atem der Performer bis in die zweite Reihe ins Gesicht der Zuschauer und rufen so eine Vielzahl körperlicher Reize und deren ureigene Körpererinnerungen im jeweiligen Gedächtnis wach. Es ist diese Art der körperlichen Erinnerung kinästhetischer Verletzlichkeit, vermittelt derer wir als Zuschauer schließlich selbst in den Kreis vorrücken, ja die Gemeinschaft im Sinne des geteilten Körpergedächtnisses wahrnehmen können. Als gemeinsam erspürtes Gedenken tritt so zum einen die Figur Sarah Kanes, zum anderen das uns allen gegenwärtige Trauma der Individuation und ihrer uneingelösten

Sehnsucht nach Berührung und Geborgenheit vor Augen. Der rituelle Kreis wird damit zum bestimmenden Vektor der Inszenierung, die im Stück selbst wie folgt thematisch wird:

»Ein Kreis ist die einzige geometrische Form, die von ihrem Zentrum definiert wird. Keine Frage nach Huhn oder Ei, erst kam das Zentrum, der Umfang folgt. Die Erde hat, per Definition, ein Zentrum. Und nur der Depp, der das weiß, kann hingehn, wo es ihm gefällt, weil er weiß, das Zentrum wird ihn unten halten, verhindern, dass er aus der Umlaufbahn fliegt. Aber wenn sich dein Sinn fürs Zentrum verschiebt und schwirrend an die Oberfläche kommt, dann ist das Gleichgewicht weg. Das Gleichgewicht ist weg. Das Gleichgewicht, mein Kleines, ist weg« (Kane 1999: 66).

Selbsttredend ist der Kreis als Zentrum der Inszenierung nicht nur eine intertextuelle Referenz auf den Modernismus von W. B. Yeats, dessen Gedicht *THE SECOND COMING* (1919) Kane hier zu paraphrasieren scheint (»Turning and turning in the widening gyre/ The falcon cannot hear the falconer;/ Things fall apart; the centre cannot hold«), sondern gleichzeitig auch eine theaterspezifische Referenz auf die Medialität des Tanzes und mithin auch des Theaters in seinem chorischen Ursprung, dessen elementarste Form der rituellen Gemeinschaft eben auch der archaische Kreis ist.

Tatsächlich transformiert die kinästhetische Intensität der körperlichen Darstellung den Betrachter dahingehend, dass er der modernen Vereinzelung des Individuums im Theater auf merkwürdige Weise zugleich nahe und entrückt gegenübersteht. Körperlich eingenommen von der Kinästhesie der Performer, dem dadurch lebendig werdenden eigenen Körpergedächtnis sowie der gemeinsamen Beschwörung der Autorenfigur über den Text, oszilliert somit eine Vielzahl subjektiver Körpereinschreibungen im theatralen Raum, der das individuelle Erinnern zur gemeinschaftlichen Empathie gerinnen lässt. Zwar ist die jung verstorbene Autorin selbst abwesend, sie wird dennoch in einem jeden Zuschauer individuell präsent als verklärter Mythos einer allgemein menschlichen Verletzlichkeit des eigenen Körperbilds als Subjekt in der Bewegung. Wie Gerald Siegmund (44f) beschreibt:

»Handelt es sich im Tanz doch stets um Subjekte in Bewegung, um Subjekte, die sich durch Bewegung konstituieren, indem sie sich mit jeder neu anhebenden Bewegung wieder verlieren. Der Raum des Subjekts wird gleichsam mit jeder Bewegung erneut ausgehoben als dynamischer Raum, der dem Subjekt erst einen Ort gibt, von dem aus es sprechen können wird. Die Bewegung ist, diesseits ihrer spezifischen Codifizierungen in Tanztechniken, keine Sprache. Sie ist, obwohl sie sich immer in ihr befindet, Geste auf diese hin. Der Weg, den das Subjekt zu diesem Ort zurücklegen wird, ist sein Tanz. Tanz ist Abwesenheit, die mit jeder Bewegung wiederholt und wiedergeholt wird«.

Wenngleich also die Bewegung keine im Sinne der Sprache kodifizierte ist, trägt doch jeder Zuschauer seinen individuellen Code körperlicher Erinnerung, der sich hier kommuniziert. Und vielleicht wäre gerade dieser Akt des Wiederholens solcher Erinnerung aus den psychologischen Untiefen des Körpergedächtnisses, jener U-Topos menschlichen Begehrens nach Co-Präsenz. Denn wenngleich der Andere uns uneinholbar entrückt, ermöglicht gerade die theatrale Aneignung der Figur die vielleicht weitestgehende Identifikation. Wie Siegmund für den Begriff der Abwesenheit – der ja keine »Leere« manifestiert – beschreibt:

»In der Erfahrung des Tanzes geht es um mehr als um den intentionalen und intersubjektiv abgesicherten Austausch von Zeichen. Vielmehr impliziert sie das Subjekt in seinem Sein, dessen Grenzen im liminalen Raum der Bühne neu gezogen werden können. Die Abwesenheit als Motor eines Subjektentwurfs bezeichnet jedoch keine Leere. Durch das Vergehen der Bewegung, die sich in ihrer Flüchtigkeit ständig neu hervorbringt, schreibt sich die Abwesenheit in die Bewegung selbst ein. Damit höhlt sie einen Zwischenraum aus, der das, was ansonsten unerfahrbar bliebe, aufscheinen lässt« (Siegmund: 104f).

So erwiese sich letztlich das Theater als Ort des kollektiven Gedächtnisses, d.h. der Anwesenheit des Abwesenden in der Anrufung der Figur. Die mediale Ontologie des Theaters beruht demnach bei aller Abwesenheit dennoch auf der menschlichen Co-Präsenz als Konfrontation des Selbst mit dem Anderen. Dies allerdings ist keinesfalls neu und auch nicht überholt: Tanz und Theater als älteste Menschmedien der Kommunikation wissen seit jeher um die menschliche Misere, die Uneinholbarkeit des Subjekts in freiem Fall, wenngleich sie darum nicht müde werden, den Menschen in seinen vielfältigen Figurationen beständig neu gegen die Grausamkeit der Götter und weltlichen Götzen zu behaupten.



Abbildung 5: Véronique Dubin in Wanda Golonka: *GIER*. Foto: © Yvonne Kranz.

Abschließende Bemerkung

»Im traditionellen Sprechtheater hat der Schauspieler den Traum vom Individuum zu erfüllen – aber wo gibt's denn heute ein Individuum? ›Bei mir zu Hause ist kein Individuum – da bin ich, und da ist der Fernseher‹« (Einar Schleef in: Kümmel: 33).

Wenn das traditionelle Sprechtheater dergestalt dem ontologischen Bedürfnis nicht länger Rechnung trägt und auch der Fernseher der Individuation entsagt, so ist vielleicht eine der letzten möglichen Freiheiten, die des tanzenden Körpers und seiner kinästhetischen Grenzüberschreitungen des individualisierten Subjekts. Zwar hat Günther Heeg (19f) in diesem Zusammenhang eher kritisch auf den Chor als »Wiedergänger« und »Gespenst« der postmodernen Gesellschaft verwiesen, dessen Wiederauftauchen im Theater der Gegenwart er als »ästhetisches Surrogat« der utopiefern Sinnleere zeitgenössischer Regiearbeiten zu deuten versucht. Und doch: wäre nicht gerade der Kern dieses Surrogats darin begründet, den Körper, sein Gedächtnis und die damit einhergehenden Genealogien erneut bedeutsam werden zu lassen, d.h. insofern er in seiner Phänomenalität den symbolischen Widerpart zur visuell-logozentrischen Diskursivität als verkörperten Habitus unserer normierten Gesellschaft gebiert? Ganz so wie in GIER der Chor das Gedächtnis Sarah Kanes beschwört und damit unsere innere Vielstimmigkeit zum Klingen bringt, so coagiert auch der Zuschauerkörper, wenn das Theater seine anrufende Macht wirksam werden lässt. Mag das Theater der Medienwissenschaft also durchaus als »ein konservatives Medium für Randgruppen« gelten, so kann hier abschließend nur darauf verwiesen werden, dass ja gerade für den interkulturellen Zusammenhang es häufig »Randgruppen« und prophetische Stotterer gewesen sind, von deren theatraler Imagination ausgehend der gesellschaftliche Widerstand nicht selten revolutionär wirksam wurde (vgl. Sördel 2007). Wie ein sehr weises jamaikanisches Sprichwort unserer westlichen Trauer um Vergänglichkeit verheißt:

»We call the dead, they answer,
We call the living, they do not answer.
The dry leaves on the earth are dead,
crackle when trodden on
whereas green leaves, the living,
make no sound when we step
on them.«

Literatur

- Brook, Peter (1969): *Der leere Raum*. Hamburg: Hoffman und Campe.
 Faulstich, Werner (2004): *Medienwissenschaft*. München: Fink.
 Fischer-Lichte, Erika/Christian Horn/Matthias Warstat (Hg.) (2001): *Verkörperung*. Tübingen und Basel: Francke.
 Fraser, Mariam/Monica Greco (Hg.) (2005): *The Body. A Reader*. London und New York: Routledge.
 Greig, David (2001): »Introduction«. In: Sarah Kane: *Complete Plays*. London: Methuen Drama.
 Heeg, Günther (2006): »Chorzeit. Sechs Miniaturen zur Wiederkehr des Chors in der Gegenwart«. In: *Theater der Zeit*, (4), S. 19-23.
 Kane, Sarah (1999): *Gier*. Dt. Marius von Mayenburg. In: *Theater Heute* (12), S. 60-67.
 Kane, Sarah (2001): *Complete Plays*. London: Methuen Drama.
 Kümmel, Peter (2001): »Der Chor ist wahr, das Individuum lügt«. In: *Die Zeit*, 09.08.2001, S. 33.

- Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren.
- Schleef, Einar (1997): »Beim Tanzen ist man dem Tod am nächsten«. In: *Die Zeit*, 04.07.1997, S. 41-42.
- Siegmund, Gerald (2006): *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. Bielefeld: transcript.
- Sörgel, Sabine (2006): »Tanz(Ge)schichte(n) der Moderne im Tanztheater der Gegenwart am Beispiel von Kurt Jooss, Pina Bausch, Sasha Waltz und Wanda Golonka«. In: *Forum Modernes Theater* (21/1), S. 61-78.
- Sörgel, Sabine (2007): *Dancing Postcolonialism. The National Dance Theatre Company of Jamaica*. Bielefeld: transcript.
- Virilio, Paul (1996): *Die Eroberung des Körpers. Vom Übermensch zum Überreizten Menschen*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch.

