

DAS INTERVALL DER GESTE ODER WANN BEGINNT TANZ?

TIMO SKRANDIES

Die Kreativität, einen »tanzenden Stern gebären zu können« hat zur Bedingung »noch Chaos in sich [zu] haben«, wie Nietzsches Zarathustra behauptete. Das ist eine jener utopischen Passagen des »Zarathustra«, die zum Entwurf einer anderen Gesellschaft ansetzt und dafür nicht nur auf den Mythos zurückgreift (»Chaos« als ur-sprüngliche Unordnung), sondern, wie martialisch, auf die Kraft der »großen Vernunft«, den Leib, setzt. Auch in jener Gesellschaft ist das Paradigma der Arbeit nicht unbekannt, es wird noch gearbeitet, aber lediglich zur Unterhaltung«, ohne dass dies den Einzelnen »angreife« (Nietzsche 1999: 19f.) – keine Herdenmoral, kein »Gewissen eines *arbeitsamen* Zeitalters«. Auf den folgenden Seiten wird es *nicht* um die Frage nach der Realisierung solch einer gesellschaftlichen Utopie gehen, die in einer Radikalisierung des Leib-Regimes zu gründen wäre. Das wäre ein Sehen aufs Systemische von Ordnung, das das Moment der Offenheit *im* Akt gerade nicht in den Blick bekäme – auch wenn es dort, in jener Gesellschaft, womöglich tanzende Sterne zu sehen gäbe.

Stattdessen wird dieser Text in mehreren Bewegungen um das Problem des Performativen kreisen. Nicht, um damit zu behaupten, es sei an der Zeit für eine Klärung des Begriffs.¹ Hier ist die Geste des Umkreisens gewählt, da es im Folgenden um Phänomene des Performativen geht, das Performative an diesen Phänomenen hier aber nicht interessiert. Stattdessen soll hier dasjenige erörtert und erfragt werden, was an/in Phänomenen des Performativen die Offenheit wahr – Offenheit *für sich*, als Entsetzendes und Prozesshaftes, das das Performative im Intervall von Darstellung und Ent-Stellung, von Produktivem und Destruktivem, von Übergang und Zäsur regiert.

1 ... und einen weiteren Bestimmungsversuch beizutragen, der doch wieder nur wiederholt, was seit Jahren an Spannendem zum Thema diskutiert wird. Vgl. z.B. Mersch 2002, Wirth 2002, Fischer-Lichte 2004, Klein/Sting 2005.

Bewegung und Entsetzung

Ohne Zweifel hat der künstlerische Tanz der vergangenen Jahrzehnte seit Mitte des 20. Jahrhunderts – ob Neoklassik, Ausdruckstanz, *modern dance*, *postmodern dance*, Tanztheater oder der sogenannte ›zeitgenössische Tanz‹ – diese leibhaftigen Bedingungen als Diskurs erkannt, künstlerisch analysiert und in sein Themen- und in Form von Anzitationen, intertextuellen Verweisen, Persiflagen u.ä. in sein Bewegungsrepertoire integriert und so reflektiert, man möchte fast sagen ›durchgearbeitet‹. Das bedeutet aber mitnichten: ›ab- oder aufgearbeitet‹. Warum nicht? Weil »Bewegung« in einem sich stets erneuernden gesellschaftlichen Spannungsfeld von körperlicher Disziplinierung und Emanzipation, von Darstellung und Verschiebung statthat.

Durch das Brechen mit dem Ausdrucks-Paradigma, das noch die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts geprägt hatte und selbst als (teils pädagogisch verstandene) Reformbewegung aus dem klassischen Tanz des 19. Jahrhunderts und dessen punktiert gedachten Bewegungskonzept hervorgegangen war (vgl. Oberzaucher-Schüller 1992), wird in den Tanzkonzepten und Choreographien der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Bewegung *als solche* thematisch. Sie wird in Szene gesetzt als Formungsprozess von Körperlichkeit und ihrer kulturellen Bedingungen und Bedingungen. Dabei werden in den Choreographien strategisch Verfahren verfolgt, die den eingewohnten Blick auf und die Empfindung von Bewegung stören, irritieren, verunmöglichen, abstoßen. Das bedeutet, das sich in der Bewegungsarbeit ein Wissen darum kundtut, dass sich in der Bewegung der Körper nicht nur das Fleisch bewegt, sondern auch gesellschaftliche Ordnungen (vgl. Waldenfels 2007: 30) und ein ganzes Regime von Wahrnehmungen und Blicken – kurz: eine Optik. Eine solche Optik wiederum sichtbar, besser: be-sehbar zu machen, bedarf es im tänzerischen Produktionsprozess und im Vollzug der Choreographien methodisch dessen, was der Phänomenologe Waldenfels eine »kinetische[] Epoché« nennt: »Ich verstehe darunter ein Anhalten der gewohnten Bewegung, eine Suspendierung von Bewegungszielen und Bewegungsumständen, eine Erfindung von Gegenbewegungen, auch eine Überschreitung der vorgegebenen Bewegungsgrenzen. Alles in allem handelt es sich um eine Verfremdung der vertrauten Beweglichkeit und in eins damit um eine Verfremdung der Lebenswelt. [...] [U]nsere Bewegungen [tanzen] aus der Reihe« (vgl. Waldenfels 2007: 29f.).

Dies immer wieder in Szene zu setzen und auszuagieren ist nicht nur Verdienst der global etablierten Choreographen und Choreographinnen, wie zum Beispiel – in all ihrer Unterschiedlichkeit – Pina Bausch (kaum möglich, hier ein Stück beispielhaft zu benennen, da die Arbeit an bio-

graphischen Bewegungs- und Körperregimes als *das* Leitthema der Wuppertalerin gelten kann), Sasha Waltz (etwa »Allee der Kosmonauten«) oder Jérôme Bel (in interkultureller Vertiefung z.B.: »Pichet Klunchun and myself«), sondern ebenso jüngerer Choreographen und Choreographinnen, die derzeit dabei sind, sich international einen Namen zu machen, wie etwa Erna Omarsdottir (z.B. mit »IBM 1401 – a user's manual«), Ben Riepe (z.B. »amour espace«), Stephanie Thiersch (z.B. »Under the Green Ground«) oder Lia Rodriguez (z.B. »inacarnat«).² Was hier nur *personaliter genannt* sein kann, ist bei Huschka (2002) an zahlreichen Beispielen ausführlich besprochen. Dort findet sich auch ein konzeptioneller Gedanke, der hier ebenfalls in Geltung genommen werden kann: einen theoretischen »Zugriff« auf Tanz und Bewegung zu wählen, »der das Bild des Tänzers als *Tanzenden* aufzuzeichnen versucht. Der Blick richtet sich auf die inhärenten Prozesse des Tanzes und seine gestaltungsspezifischen Projektionen sowie die diskursiv sich verdichtenden Festschreibungen seiner Kunst.« (Huschka 2002: 14f.)

Was Körper tun, wenn sie tanzen, wie sie sich bewegen (oder eben nicht) in ihren hervorgekrampften, hyperbolischen, technizistischen, unterlassenen oder auch unangenehm genauen Gesten, die sich an ihnen ereignen und so zeigen, wie der Körper *an sich* zu einem (teils rätselhaften) Selbstverhältnis, zu einem selbstreferentiellen »Antwortregister« (Waldenfels) kommt und zugleich ein gesellschaftliches Ding ist, ist eine kulturelle Praxis, spezifischer: ein Handeln der »Afformation«. Werner Hamacher hat diesen Begriff – wenn es denn einer ist – in der Auseinandersetzung mit Walter Benjamins »Zur Kritik der Gewalt« entwickelt. Ohne dass hier der Ort wäre, näher auf Hamachers Argumentation zu Benjamin einzugehen, lässt sich zumindest festhalten, dass das »Performative« im Erbe einer Logik der Intention und des Instrumentalen, anders gesagt: des Produktiven im klassischen Sinne des Hervorbringens und Setzens steht. Ein solch setzender Prozess, als der das Performative »auftritt«, muss aber inhärent ein zer- bzw. entsetzendes Moment bergen, das im »Auftritt«, durch ihn, wirksam wird und zugleich verdeckt bleibt. Zur Illustration könnte man hier eine Übersetzung aus der ökonomischen Theorie wagen und an Joseph A. Schumpeters Theorem vom »Prozess der schöpferischen Zerstörung« erinnern: Der Prozess der technischen Innovation – Fortschritt – ist nur dann angemessen beschrieben, wenn beach-

-
- 2 Auch wenn das eigentlich selbstverständlich ist, sei es hier angemerkt: Die genannten Namen stellen in Bezug auf die immense Größe der internationalen Szene des zeitgenössischen Tanzes nicht nur eine minimale Anzahl dar, sondern sind obendrein hinsichtlich der eigentlich existierenden (stilistischen und thematischen) Ausdifferenziertheit eine höchst subjektive Auswahl.

tet wird, dass mit jeder Neuerung die alte Struktur zerstört wird und dass dies kein dem Fortschritt äußerliches Geschehen ist, sondern diesem inhärent (Schumpeter 2005: bes. 134-142). Auch die affirmative Entsetzung ist, so Hamacher, ein Geschehen; nur so kann sie als in einem ironischen³ Verhältnis mit dem Performativen stehend gedacht werden:

»Entsetzung kann nur ein Geschehen sein, aber kein Geschehen, dessen Inhalt oder Gegenstand sich positiv bestimmen ließe; sie richtet sich gegen etwas, aber sie richtet sich gegen jedes Etwas, das den Charakter einer Setzung oder Institution, einer Vorstellung oder eines Programms hat: erschöpft sich also in keiner Negation, richtet sich auf nichts Bestimmtes und *richtet* sich also nicht. [...] Affirmation – das heißt also nicht mehr nur: Niederlegung, Entthronung, Entsetzung des Gesetzten. Eine solche Entsetzung ist nur möglich, wenn es einen Bereich des Ungesetzten gibt, und deshalb heißt »Affirmation« auch: Aussetzen dem Ungesetzten, Geben dessen, was keine Gabe wird, Ereignis der Formierung, das in keiner Form aufgeht.« (Hamacher 1994: 346 u. Anm. 6, 364)

Das Afformative ist jenes Moment der ent-setzenden Bewegung in der Performativität. Daher ist im zeitgenössischen Tanz Bewegung in der Geste (und wo sonst?) eine Reflexionsfigur, sie ist Agentin der Destabilisierung des zweckrationalen, obszönen, arbeitsamen Körpers und seiner Repräsentationen. Wie das? Diese Frage wiederum lässt sich am ehesten über den Umweg der Beantwortung einer anderen Frage beantworten, die eine Grundstruktur des Tänzerischen – die Geste – in ihrer differentiellen Qualität zu fassen erlaubt; diese Frage lautet: Wann beginnt Tanz?

Gehen, Geste und Intervall

Wer schon einmal versucht hat, Tango Argentino zu tanzen, weiß, dass es eine deutliche Differenz geben kann von eigenleiblicher Empfindung, dass das gerade Tango sei, was man da mache und dem, wie es »in Wirklichkeit« – von außen sozusagen – aussieht. Der Hinweis auf diese mögliche Differenz ist wichtig, weil das Interrogativadverb »wann«, das Teil der Kapitelüberschrift und der soeben gestellten Frage ist, selbstverständlich nicht nur temporal, sondern auch konditional zu verstehen sein könnte. Es also nicht nur nach einer raum-zeitlichen Dimension fragt, sondern auch nach den Bedingungen. Im Sinne von: Welche Bedingungen müs-

3 »Das ironische Gesetz des Afformativen ist das Gesetz seiner Bastardisierung mit dem Performativen.« (Hamacher 1994: 371)

sen erfüllt sein, dass wir etwas als Tango Argentino bezeichnen; oder, kurz: Wann ist es Tango?

Wer aber so fragte, wäre an einer Formalisierung und Schematisierung tänzerischer Bewegungen interessiert. Das mag ein Interesse von Preisrichtern sein,⁴ der kulturwissenschaftliche Blick hat anderes zu beachten und zu entdecken. Die Differenz von Selbst- und Fremdwahrnehmung kann auch anders allgemeiner, als ein Raum von Wahrnehmungen gedacht werden, der spezifische Verstellungen des Blicks mit sich führen muss. So gesehen, ist die »Differenz« von Selbst- und Fremdwahrnehmung dann kein Hiatus oder Abstand zwischen zwei Positionen mehr, sondern ein Raum, der sich in dem Augenblick zu entfalten beginnt, da Tanz anhebt zu sein – »da« zu sein.

Jene Differenzerfahrung der eigenleiblichen Empfindung des Ausformens tänzerischer Gestik, die in der körperlichen Selbsteinschätzung sich als Tango anfühlt einerseits und den zweifelnden Versuchen mimetischen Nachvollzugs durch die Außenstehenden andererseits, diese Differenz mag ein Tagesrest eines allgemein gesellschaftlichen Standardisierungs- und damit Vergleichswettbewerbs sein. Sie ficht im Normalfall die Tanzenden selbst nicht an. Sie bewegen sich in wohliger Zweisamkeit, gehend, durch den Raum. Irgendwie bewegt man sich und wird bewegt, irgendwie geht und dreht es sich voran, oder bleibt am selben Ort in gespannter Ruhe, dann wieder einige Schritte in irgendwelche Richtungen, in der Umarmung, man umarmt und wird umarmt, gibt Signale, die nicht zu sehen sind und doch in neue Richtungen führen. Zwei Körper, die am gleichen Ort sind, der immer wieder neu ist – also, paradox: zwei Körper in Gesten geborgen und doch, *als* Geste, stets in einem Sich-Vorweg. Es scheint als würde man, in der Umarmung, die Bewegung nochmals umarmen. Man weiß gar nicht so recht, wann und wie das begonnen hat, diese Bewegung – und auch nicht, wo es letztlich hinführen wird. Das alles ist sehr seltsam, rätselhaft – und irgendwie wundersam. Und es ist die Wahrnehmung von Präsenz in ihrer Ereignishaf-

4 »Preisrichter« mag hier als *pars pro tot* für die Standardisierung gelten, der der »Tango« seit der »Great Conference« der englischen Tanzlehrer 1929 unterzogen wurde: eine vorgegebene und bewertbare Menge von Schrittfolgen, eine festgelegte Körperhaltung, die Glättung der Musik in klare Taktschemata, die Streichung des für den Tango Argentino eigentlich zentralen Momentes: die Improvisation. So wird improvisatorische Gestik zum »Standardtanz«. Glücklicherweise wusste sich die in den Kneipen, Salons, Festivals und Clubs tanzende »community« die Entwicklungsoffenheit des Tanzes (bis hin zu Neo-Tango heutiger Tage) und im Tanzen (ins Offene der Improvisation hinein) zu bewahren. Vgl. zum Gesellschaftstanz im 20. Jahrhundert zusammenfassend: Jeschke 2001.

tigkeit – ohne die Differenz von Produktion und Produkt, Ereignis und Werk. Denn:

»Darin unterscheidet [...] sich [das Ereignis] grundlegend vom Werk: Werke sind Zeichen, die als Momente ihres Sinns für sich selbst stehen, ohne dabei auf ein anderes zu verweisen. Unverwechselbar ist ihnen Gestalt und Dauer eingeschrieben. Dagegen setzt sich das Ereignis als einmalige und unwiederholbare Präsenz, die im nächsten Moment schon wieder verloschen ist.« (Mersch 2000: 100)

Hans Ulrich Gumbrecht zitiert gelegentlich einen Gedanken des Schwimmers Pablo Morales, wenn es um Fragen der ästhetischen Qualität von Präsenz geht, und dieser Gedanke lässt sich für das beschriebene Phänomen des Tangotanzens aneignen – und nicht nur hierfür. Der Schwimmer Morales beschreibt sein Bahnenziehen mit der Formulierung: »to be lost in focused intensity« (Gumbrecht 2005: 33f.). Diese Beschreibung, wenn es denn eine ist, gilt auch für den Tango. Es ist eine Bewegung, die ins Offene dessen geht, was potentiell entstehen kann. Und was da entsteht, was da ist, in jedem Augenblick, sichtbar und spürbar als die Geste des Tanzens, realisiert eine Potentialität des Zukünftigen, dessen also, was auf uns, in unserer eigenen Bewegung zukommt, auf uns in der gestischen Verschiebung, in der Verschiebung einer Geste zukommt, ohne dass sich jene Potentialität jemals in der Bewegung einer Geste gänzlich verausgaben würde oder könnte.

So wäre hier daran zu denken, dass der jeweilige Augenblick der von Gumbrecht gedachten »Produktion von Präsenz« als jenes »to be lost in focused intensity«, dass dieser Augenblick intern ausgedehnt ist – räumlich und zeitlich. Denn in der Geste ist der Körper sich vorweg, verliert sich also stets, ist sich voraus und wird doch nur so, was er potentiell sein kann. Wenn nun dieser Raum, dieses Regime von Bewegung und Positionierung, von Aufschub und Optik, von Mimetischem und Sinnlichkeit, wenn sich dies als der spezifische Raum von Tanz, im Tanz öffnet, lohnt es sich zu fragen, wann das beginnt, wann dieser Raum sich öffnet, da ist, präsent ist, wann also Tanz beginnt. Nochmals zurück zum Tango Argentino. Für einen ersten Schritt sei ein Satz von Pablo Veróns, einem der bekanntesten Tangotänzer der Gegenwart in Erinnerung gerufen. Verón sagte: »Einen guten Tangotänzer erkennst du an der Art, wie er geht, nicht an akrobatischen Figuren.« Das ist ein bemerkenswerter Satz. Er hat in sich eingedreht – fast wie eine Tangofigur selbst – mehrere Qualitäten des Gehens. Das Gehen steht zum Tanzen, zum Tango zumal, in einem durchaus prekären Verhältnis. Wenngleich im Tanzen auch gegangen wird, ist es dort doch nicht das Gehen der Fortbewegung, sondern des Tanzes.

Die Tangoschülerin erfährt das an sich selbst in der »First Lesson«: Sally Potter als »Sally« in ihrem eigenen Film TANGO LESSON.



Abb. 1, 2

Zwei Doppelrollen überkreuzen sich und lassen den Film zwischen Fiktion und Dokumentation changieren – ein populäres Stück postmodernes Kino von 1997: Sally Potter hat den Film gemacht und spielt im Film die Tangoschülerin und zugleich eine Filmemacherin, die sich im Laufe des Films entscheidet, einen Film über den und mit dem Tanguero Pablo Véron zu drehen. Dieser wiederum spielt im Film den Tangotänzer Pablo, der immer schon einmal Darsteller in einem Film werden wollte und nun, durch die Freundschaft zu Sally und deren Filmidee, die Chance dazu erhält. Diese Personenlinien werden zudem miteinander verdreht durch die sich entwickelnde Liebesbeziehung der beiden Protagonisten. Der Film erhält seine narrative Kernstruktur durch eine Kapiteleinteilung, die sich an den titelgebenden »Lessons« orientiert, also den Fortschritten, die die Tangoschülerin Sally (auch mit anderen Lehrern, etwa in Buenos Aires) macht.

»First Lesson«: Sally steigt die spiralförmige Treppe in ein oberes Stockwerk eines eleganten Mietshauses hinauf, ein Klopfen, Warten, dann endlich öffnet der sichtlich verschlafene Pablo die Tür. Er ist nicht nur frisch in die Wohnung eingezogen (das Inventar ist noch unausgepackt), sondern offensichtlich hat er auch den ersten gemeinsamen Termin vergessen. Gleichwohl: Der Profitänzer improvisiert, etwas gelangweilt mit der morgendlichen Calabaza voll Mate in der Hand – und macht doch, was die basale Arbeit des Tangolehrers mit Anfängern ist: er geht, sie gehen, zusammen, er vorwärts, sie rückwärts, in weiter Umarmung bzw. Tanzhaltung, ein paar Schritte nur ... und schon beginnt das Gehen fraglich zu werden. Pablo: »Marche, normal!« Sally: »Tu sais, c'est vraiment difficile, marcher en arrière.« Ein Halt, eine kurze Überlegung, und Pablo schlägt vor: »Eh, on marche en avant alors!« Gut, warum nicht! Wieder wenige Schritte weiter muss Sally aber erkennen: »Et maintenant je me sens comme si je pouvait marcher pas du tout.«



Abb. 3

Zugegeben: Es ist ein Spielfilm, eine Inszenierung, wir wissen nicht, wie oft die Schauspieler die Szene und In-Szenierung dieses Nicht-Könnens wiederholen mussten – trotz dieser Fiktionalität ist die basale Grundproblematik des Tangotanzens, das Gehen, hier *for real* voll und ganz getroffen. In dem oben erwähnten Satz Veróns wird aufgerufen *die* Form der menschlichen Fortbewegung schlechthin, das, was wir alle als eine Alltagspraktik von kurz nach Geburt an zu lernen versuchten und was in der Regel ganz gut gelingt. Im Gehen bringen wir nicht nur unseren Körper voran, im Voranschreiten unseres Körpers bringen wir uns kinetisch auch die Welt näher. Michel de Certeau spricht sogar davon, dass wir im Gehen durch die Stadt diese – in einem gestischen und choreographischen Verhältnis – als einen Text gehend schreiben:

»Die Elementarform dieser Erfahrung bilden die Fußgänger, [...] deren Körper dem mehr oder weniger deutlichen Schriftbild eines städtischen ›Textes‹ folgen, den sie schreiben, ohne ihn lesen zu können. Diese Stadtbenutzer spielen mit unsichtbaren Räumen, in denen sie sich ebenso blind auskennen, wie sich die Körper von Liebenden verstehen. Die Wege, auf denen man sich in dieser Verflechtung trifft [...] entziehen sich der Lesbarkeit. Alles geht so vor sich, als ob eine Blindheit die organisierenden Praktiken der bewohnten Stadt charakterisierte. Die Netze dieser voranschreitenden und sich überkreuzenden ›Schriften‹ bilden ohne Autor oder Zuschauer eine vielfältige Geschichte, die sich in Bruchstücken von Bewegungsbahnen und in räumlichen Veränderungen formiert.« (de Certeau 1988: 181f.)

So auch im Tanz: Indem wir einen unsichtbaren Parcours legen, die Wegstrecke unseres Gehens, bewegen wir uns im Raum und bringen diesen doch erst als einen erfahrbaren Raum zustande. Um diesem Gedankengang weiter zu folgen, sei eine zweite Szene evoziert, jetzt aus einer Choreographie zeitgenössischen Tanzes.

Die acht Tänzer stehen sich in einem weiten Kreis gegenüber, sie stehen still, aufrecht, die Füße geschlossen, die Bühne ist dunkel gehalten und –

abgesehen von ein paar auf der Seite abgelegten Requisiten, die erst später im Stück relevant sein werden – leer. Es herrscht Stille. Nach einigen Atemzügen erfolgt der erste Schritt: der rechte Fuß wird vorgesetzt, löst sich aus dem Stillstand, aus dem in sich versammelten Körper.



Abb. 4, 5, 6

Die sichtbare Bewegung beginnt und die Tänzer machen, gleichzeitig, einen ersten Schritt aufeinander zu, Richtung Kreismitte, dem ein weiterer Schritt und weitere folgen. Dann haben sie sich erreicht, fassen sich an den Händen, stehen kurz wieder, wenden sich nach rechts und beginnen abermals zu gehen: für einen Reigen. Die anfängliche Behutsamkeit der Schritte macht die Tänzer etwas steif, wie die Seitenansichten gehender Personen auf altägyptischen Reliefdarstellungen (den Kopf seitlich, den Körper frontal). Der Reigen wird schneller, so schnell, dass die Fliehkraft die Gehenden nach außen zu treiben scheint, die Arme strecken sich, noch hält die körperliche Berührung, dann reißt sie ab, mit ihr der gemeinsame Kreis, die Personen schwärmen aus in den Raum und

gehen, Passanten gleich, oder auch wie ein Vogelschwarm, kreuz und quer über unbekannte Wege, brechen ab, kehren um, beschleunigen, verfolgen einen imaginären Weg, verfehlen sich knapp, stoßen aber auch nie aneinander. Dies geht solange, bis der Schwarm eine Ordnung wiederfindet, die zum Reigen zurückführt, der jetzt aber nach links begangen wird.

Das ist – wie gesagt, abgesehen von dem Ablegen der Requisiten – der Beginn des Stücks »Incarnat« von Lia Rodriguez. Das Stück wird im Laufe der Choreographie das Gehen nicht mehr so thematisieren wie zu diesem Anfang, dafür das Fleischliche als solches, in seiner Stärke und Brutalität und damit auch in seiner Verletzlichkeit und Marodität. Im Gehen aber liegt der Anfang.

In dem Satz Veróns, es käme beim Tango auf das Gehen, nicht auf akrobatische Figuren an, ist auch ein Verweis auf die Qualität des Gehens zu sehen. Man geht nicht einfach so, formlos. Gehen, das ist individuell geformte Gestik der Fortbewegung – schon einige der chronophotographischen Reihen Muybridges machen dies zum Thema. Diese Gestik basiert auf der prekären Balance und Übergänglichkeit von Abstoßen, Gleichgewicht, Schweben, Fallen und Auffangen. Gehen, das ist aufgefangenes Fallen, Schritt für Schritt fallen wir, ohne es zu merken, »ein kleines Stückchen vorwärts«, wie Laurie Anderson formuliert – und fangen uns im Fallen wieder auf (meistens jedenfalls) (zit. n. Brandstetter 2000: 122).

»Zeitgenössisches Tanztheater bearbeitet genau dies. Die Eigenart und Genauigkeit ihrer Körperarbeit wurzelt in einem fundamentalen Misstrauen in die selbstverständlichen Abläufe gekonnter Bewegungen – ob dies nun virtuose Tanzschritte, mechanisierte Arbeitsbewegungen oder schematische Kommunikationshandlungen sind. Aus der genauen Beobachtung von kodifizierten Schritten und Posen der »Danse d'école« beispielsweise resultieren in der Körperarbeit William Forsythes Auflösungsprozeduren dieser fixen Muster. In diese Muster werden Lücken und Verschiebungen eingelassen – wie Webfehler in einer Textur oder fallengelassene Maschen in einem Strickgewebe.« (Brandstetter 2000: 122)

Im Schritt vom Gehen als bloße Fortbewegung zum gehenden Tanz oder tanzenden Gehen bedarf es einer Entfremdung vom Selbstverständlichen. Das sahen wir an Sally Potter, der Regisseurin, die in ihrem Film zu tanzen beginnt und dabei das Gehen verlernt. Hier ist eine Entfremdung von ontischer bzw. existenzieller Normalität im Gange. Metaphorisch gesprochen: Bei den ersten tänzerischen Schritten stürzen wir aus dem gewohnten Gang des Gehens – und beginnen zu tanzen. Mit der körperlich induzierten Differenz zur Alltäglichkeit gestischer Bewegung, öffnet sich

Tanz als jener Raum eines intensiven Augenblicks. Und weiter: Diese Differenz, die sich im Aufbrechen eingewohnter Gestik gedacht als raum-zeitlicher Vorgang auftut, muss ihrerseits *in* der Bewegung des Tanzes selbst liegen. Auf diese Spurhaftigkeit des Tanzes wird nochmals zurückzukommen sein. Forsythe beschreibt das als »to divest your body of movement«, als »Entkleidung des Körpers von (seiner) Bewegung« (zit. n. Brandstetter 2000: 126).

Das Gehen, zum Beispiel, hört auf, als selbstverständlich zu gelten, ja, es beginnt eine kritische Größe zu sein – sei es nun als Straucheln, als Inkarnation, als Dynamik aus Schweben und Fallen,⁵ des Gleichgewichts von Schwere und Leichtigkeit,⁶ oder als noch etwas ganz anderes. So hat auch in der beschriebenen Sequenz aus dem Stück »Incarnat« von Lia Rodriguez eine solche Entfremdung in die Bewegung der Körper Eingang gefunden. In Rodriguez' Stück funktioniert dieser Prozess narrativ allerdings genau entgegengesetzt zu den Tangoszenen. Während der Körper bei den ersten Tangoschritten tatsächlich zum großen Unbekannten wird, dessen Gesten einem selbst fremd sind und das Tanzen somit begann, ist es für die Tänzer in der Choreographie von Rodriguez anders: In dem Augenblick, da das Gehen anhebt zu sein, dehnt sich das raum-zeitliche Gefüge der Geste aus; in diesem Augenblick findet allererst die

- 5 Rainer Gruber leitet seine Überlegungen zum »Besondere[n] des Fallens« von den Erkenntnissen der physikalischen Gravitationslehre her. Die hier – etwa für Einstein – entscheidende »Abstraktion vom Gegenständlichen« ist dann auch Schlüssel zur modernen, abstrakten Malerei und zum Modernen Tanz: in ihm wird das Fallen, Stürzen und der Boden choreographiewürdig. »Die Solo-Tänzerinnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts wenden sich gezielt ab von der Ästhetik der Schwerelosigkeit des Klassischen Balletts. Sie entdecken die Attraktivität des Bodens, beginnen zu fallen und ersetzen im Modern Dance einer Doris Humphrey und Martha Graham die – auf das Schweben abzielende – Virtuosität der Sprünge durch eine Virtuosität des Fallens.« (Gruber 2007: 109)
- 6 Vgl. Berger 2006, bes. 93–105. Isabel Gil macht auf die »Schwere« aufmerksam, die dem vorherrschenden und positiv besetzten Topos der »Leichtigkeit« im Tanz und in seiner Diskursfunktion der Moderne mehr als nur Korrektiv ist: Leichtigkeit »wird immer schon von einer subversiven Semiose der Schwere unterminiert. Schwere stellt deshalb eine Art unsichtbares Performativ dar; der Diskurs der Schwere zeigt, dass Leichtigkeit auf einem Gesetz basiert, das sie, weil sie keine absolute Transzendenz erreichen kann, nur in je relativen Bewegungen durchbrechen kann. Und sie ist auch als ein im Sinne Derridas zusätzlicher Bedeutungsträger (supplement) produktiv, d.h. als eine Form der Repräsentation, die jenseits der Grenzen derselben liegt und das Projekt der Gewichtlosigkeit gleichzeitig unterstützt und zerstört.« (Gil 2007, 68).

Inkarnation der Körper statt. Damit soll nicht behauptet werden, der Stillstand, die Ruhe, photographische Bildhaftigkeit, die Pose und Ähnliches sei Bewegungslosigkeit und unbedeutend. Schon Kant hatte über die inhärente Aktivität »negativer Größen« nachgedacht und zu Bewegung und Ruhe formuliert: »Bewegkraft eines Körpers nach einer Gegend und eine gleiche Bestrebung eben desselben in entgegengesetzter Richtung widersprechen einander nicht, und sind als Prädikate in einem Körper zugleich möglich. Die Folge davon ist die Ruhe, welche etwas (*repraesentabile*) ist.« (Kant 1960: 783) Ruhe ist *nihil privativum*, reales Nichts, eine Realität aus Opposition, aber: die Realität der Negation einer Bewegung. Auch insofern steht das Tänzerische von choreographierter Bewegungslosigkeit oder Pose selbstverständlich nicht in Frage. Aber, was für hier wichtig ist, ist die Produktion des Intervalls in und mit der anhebenden Geste (im Stück von Rodriguez).

Darauf hatte für das »postdramatische Theater« auch Hans-Thies Lehmann hingewiesen (der bei Robert Wilson den Beginn der *slow-motion*-Technik ausmacht). Es ist die in der Langsamkeit der Bewegung liegende Irritation des Blicks, die den Körper und seine Bewegung

»in seiner Konkretheit *ausgestellt*« sein lässt, ihn fokussiert und so »auffällig« macht. Der »motorische Apparat [wird] *verfremdet*: jede Handlung (Art und Weise zu gehen, zu stehen, sich zu erheben, sich zu setzen usw.) bleibt erkennbar, ist aber verändert, wie nie gesehen. Der Akt des Ausschreitens dekomponiert sich, wird Heben eines Fußes, Vorschieben des Beins, gleitende Gewichtsverlagerung, vorsichtiges Aufsetzen der Sohle: die szenische »Handlung« (Gehen) nimmt die Schönheit der zweckfreien *reinen Geste* an.« (Lehmann 1999: 374)

So bei »Incarnat« und so wird es uns weiter unten, im Kontext einer anderen »Anfänglichkeit«, bei dem Stück »Under Green Ground« von Stephanie Thiersch wieder begegnen. Das anfänglich langsame und zögerliche Anheben des Fußes produziert den, ja, *ist* der Eigenraum der Geste und damit das Zur-Welt-Kommen des Körpers als Beginn des Tanzes – in-carnat. Mit dem anhebenden Gehen inkarniert sich der Körper und öffnet sich ein Raum der Geste als Beginn von Tanz.

Indem Lehmann das Auffällig-Werden des Körpers in seiner Bewegung mit der »reinen Geste« verbindet, kann er einen Gedanken Giorgio Agambens nutzen. In »Noten zur Geste« hatte dieser eine philosophische Bestimmung der Geste vorgelegt, die es ermöglichte, das eingewohnte Verständnis der Geste nochmals anders zu gewichten. Gesten werden herkömmlicher Weise – und nahe an der etymologischen Herkunft des Wortes von lateinisch »gestus« und »gerrere« – mit Ausdrucksverhältnissen des Körpers in Zusammenhang gebracht. Sie werden in ihrem

nicht-sprachlichen, aber sprach-verwandten Erscheinen als Ausdruck von Gefühlen und »Haltungen«, kurz: als nicht-sprachliches Handeln verstanden. Zahlreiche Gesten werden direkt und interkulturell verstanden – sie können als »ikonische Gesten« bezeichnet werden (vgl. Gebauer/Wulf 1998: 89ff.).⁷ Aber selbstverständlich macht auch die Rede von institutionellen Gesten bzw. Gesten der Institution Sinn, die eines symbolischen Kontextes bedürfen, der bekannt sein muss. Damit kann verwiesen werden auf den sozialen Kontext gestischer Handlungen und deren kulturelle Codierung – etwa im politischen Feld bei Reden, Verhandlungen und Empfangen; im Sportstadion die Gesten des Sieges, der Torfreude oder der Enttäuschung; im religiösen Kontext die Gesten der Demut, der Einkehrung, des Trostes etc. In solchen Bewegungen tritt der Mensch in ein kommentierendes Selbstverhältnis und Körperlichkeit wird in ihrer Existenz und Performanz als solche thematisch. Dieser Umstand wird insbesondere im künstlerischen Kontext genutzt. Gesten auf dem Theater, im Tanz und in Performances bringen »[m]it Hilfe der Mimesis alltäglicher Gesten [...] in der künstlerischen Produktion neue Gesten [hervor], die zwar Elemente der Alltagsgesten enthalten, diese aber kontextspezifisch verändern. So entstehen neue Gesten, mit denen Gefühle und Bedeutungen ausgedrückt werden, die in der Alltagsgestik nicht darstellbar und ausdrückbar sind.« (Gebauer/Wulf 1998: 98)⁸ Das zeigte sich bereits bei den oben angesprochenen Beispielen und wird an den folgenden auch weiterhin auffällig bleiben.

Wie angedeutet, gibt es aber ein Moment des Phänomens der Geste, das von Agamben hervorgehoben wird und gerade nicht den Ausdruckscharakter des Gestischen (im Tanz) betrifft: Agamben beginnt vorerst mit einer Genealogie der Aufmerksamkeit aufs Gestische, die er an den Untersuchungen Tourettes und Charcots festmacht – mit deren psychiatrischer und kriminologischer Untersuchungen sei die Auffälligkeit des Nicht-Funktionierens körperlicher Habitualisierungen (in Form von Tics, Spasmen u.ä.) in den Mittelpunkt des analytischen Interesses gerückt.

7 Selbstverständlich gibt es zahlreiche Gesten, die man im eigenen Kulturverständnis als »ikonisch« bezeichnen würde, die es allerdings mitnichten sind und zu gravierenden interkulturellen Missverständnissen führen können.

8 In diesem Sinne alltäglicher Gesten wäre auch Vilém Flussers »Versuch einer Phänomenologie« zu nennen, der neben zahlreichen Gesten im medialen Kontext (Malen, Fotografieren, Filmen etc.) auch solche sozialer Konnotation beschreibt (Arbeiten, Lieben, Pfeiferauchen u.ä.) (Flusser 1997). Vgl. ebenso die schöne Systematisierung von Gesten in der Bildenden Kunst (deskriptive, expressive, kommunikative, verzweifelte, obszöne, rituelle, narrative etc.), mit vielen Bildbeispielen, bei Pasquinelli 2007.

Künstlerische Betonungen des Gestischen um 1900 (Duncan, Diaghilev, Proust, bis hin zum Stummfilm und dem Mnemosyne Atlas Warburgs) seien von daher als Reaktionen zu verstehen, die Geste, vor ihrem kulturellen Verlorengehen, nochmals zu evozieren und zum Ereignis zu bringen.⁹ Als aufmerksamer und eigenwilliger Leser Walter Benjamins kommt Agamben aber sodann zu seiner eigenen, die »Mittelbarkeit« betonenden Volte, um eine Antwort auf die Frage geben zu können: »Was ist eine Geste?« Diese Antwort ist für den vorliegenden Zusammenhang wichtig, weil sie erstens sich (auch) auf Tanz bezieht und zweitens bezüglich der Geste fokussiert, was oben zur ent-setzenden und affirmativen Bewegungsqualität des Tanzes ausgeführt wurde. Agamben schreibt in einer dialektischen Figur:

»Für das Verständnis der Geste ist [...] nichts irreführender als die Vorstellung eines Bereiches zweckgerichteter Mittel (zum Beispiel Gehen als Mittel, den Körper von Punkt A zu Punkt B zu bewegen); ebenso irreführend ist es, diesem Bereich einen anderen, höheren entgegensetzen: den Bereich, in dem die Geste eine Bewegung ist, die sich selbst zum Zweck wird (zum Beispiel der Tanz als ästhetische Dimension). Eine Zweckhaftigkeit ohne Mittel ist ebenso abwegig wie eine Mittelbarkeit, die sich nur im Hinblick auf einen Zweck definiert. Wenn der Tanz Geste ist, so deshalb, weil er nicht anderes ist als die Austragung und Vorführung des medialen Charakters der körperlichen Bewegung. Die Geste ist die Darbietung einer Mittelbarkeit, das Sichtbar-Werden des Mittels als eines solchen. Sie bringt das In-einem-Medium-Sein des Menschen zur Erscheinung und eröffnet ihm die ethische Dimension.« (Agamben 2004: 43f.)

Insofern also Tanz auch Ausdruck, Mittel einer Mitteilung und in seiner Performativität Realisierung von Mittelbarkeit ist, ist das Gestische an ihm dasjenige, was nicht dem Feld des Ausdrucks, der Mittelbarkeit und des Sinns zugehört, sondern was im Akt deren Ausspielen (gewaltvoll) ermöglicht und möglich hält. Die Geste erschöpft sich daher nie in der Ausführung eines Zeigens, sie ist vielmehr ein qualitatives Moment, das den Tanz in seiner Bewegung anhaltend begleitet und ihn dort in der Schwebe zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit, oder prozessualer ausgedrückt: zwischen Verwirklichung (Akt) und Ermöglichung (Potenzialität) schwebend hält (vgl. Agamben 2004: 46f.).¹⁰

9 Das ist eine Gedankenfigur, die analog zu jener Derridas funktioniert, der 1967 den paroxystischen Charakter der »Schrift« hervorhob und daraus die Grammatologie entfaltete (Derrida 1994).

10 Eine Kontextualisierung der Gesten-Thesen Agambens zu Anschlussfragen und zu künstlerischen Positionen nimmt vor: Schmutz/Widmann 2004.

Choreographie: Wiederholung und Aufschub

Anfang November 2006 stellte die kanadische Truppe O'Vertigo unter der Leitung von Ginette Laurin die deutsche Erstaufführung der mehrteiligen Performance-Installation »La Résonance du Double« im Düsseldorfer tanzhaus nrw vor. Damit sei im Folgenden eine weitere Spur eines vermeintlichen Beginns von Tanz verfolgt. Der große Bühnenraum ist durch wandbildende Stoffbahnen in mehrere kleine Räume unterteilt: Chronophotographische Reihen zeigen die Spuren von Handlungen – verlassene Betten und Bettwäsche, deren Falten sich ändern. In einer Videoinstallation nebenan agieren zwei Tänzer in getrennten Projektionen scheinbar doch in ein und demselben Raum, ohne sich aber je zu begegnen. Wieder etwas weiter: Ein Kleid, nurmehr bestehend aus einem metallenen, gitterartigen Untergerüst bricht Lichtprojektionen zu Schattenspielen, die die Formierung des Kleides zwischen Konturierung und Auflösung halten. Sodann folgt man endlich dem seltsamen Sound, der einen bereits beim Eintreten in den Gesamtraum überraschte, und hinter einer der als Vorhang fungierenden Stoffwände die faszinierenden und zugleich unheimlichen Gesten eines eineiigen Zwillingspaars: im Abstand von wenigen Metern nebeneinander auf Stühlen sitzend, dem Eintretenden frontal zugewandt, halten die beiden je einen schweren Kieselstein in der nach vorne ausgestreckten Hand und lassen ihn aus dieser Sitzhöhe in einen Holztrog fallen. In die räumliche Gesamtanlage dieser »Installationen« gehörte auch eine Tanzchoreographie.

Diese komplexe Gesamtanlage des O'Vertigo-Projektes könnte hinsichtlich der Frage nach dem Beginn von Tanz zu dem Gedanken führen, dass der Rezipient stets zu spät kommt: das Video läuft schon (und läuft weiter, wenn wir wieder gehen), die Lichtprojektion zieht ihre raumgreifenden Bahnen, die Tänzer sind bereits in Bewegung, das laute Klopfen der aufschlagenden Steine markiert Aktion, noch bevor wir wissen, was da auf uns »zukommt«. Alles hat schon begonnen, wir kommen zu spät, das Ereignis hat schon stattgefunden. Eine solche Problematisierung des Beginns würde sich historisch rückbeziehen können auf die gesamte Geschichte der Performancebewegung (und wahrscheinlich weit darüber hinaus), auf die Infragestellung des Werkcharakters: das »untitled event« von John Cage, Merce Cunningham und anderen; wie Beuys mit dem Coyoten zusammenlebt; der Prozess des Bühnenauf- und -umbaus während einiger Stücke bei Pina Bausch oder William Forsythe; die Fernsehstücke Becketts; das *tableau vivant* der Line Tørmoen von Zero Visibility; die »Projektpräsentationen« der frankfurter küche etc. Alles das rafft den urzeitlich angebbaren Beginn eines die eigene Ereignishaftigkeit betonenden Werks hinweg. Mit der Auflösung des Werkcharakters zu-

gunsten des Ereignishaften reiht sich die oben skizzierte Anlage des O'Vertigo-Projektes in die genannten Beispiele ein. Doch soll hier noch etwas anderes hervorgehoben werden.



Abb. 7, 8

Der tänzerische Teil der Gesamtinstallation von »La Résonance du Double« war unter dem Titel »Variations« auf einer kleinen Bühnennem-pore zu sehen. Die sieben Tänzerinnen und Tänzer waren übergangsweise gemeinsam, in der Regel aber als Solisten zu Gange. In diesen Einzelpassagen wiederholt sich für alle Tänzer das gleiche Bewegungsmaterial. Dieses Bewegungsmaterial »reichte« insgesamt für rund fünf Minuten, erschöpfte sich dann und wurde quasi übergangslos vom neu auf die Bühne hinzugetretenen Tänzer/Tänzerin übernommen und – »wiederholt«. Das Vokabular bestand aus einigen Dreh-, Bück- und Bodenrollbewegungen, kaum mal ein kleiner Sprung, dazu einige selbstreferentielle Gesten wie das Eindrehen eines Arms. Ab und an unterbricht einer der im Moment »pausierenden« Tänzer den Akteur auf der Bühne und korrigiert die Haltung (ein Arm wird weiter angehoben) oder greift insgesamt in sie ein (geschlossene Beine werden gespreizt, ein gerader Rücken wird in Torsion gedreht u.ä.). Insgesamt wird also keine spektakuläre Choreographie gezeigt. Und darauf kommt es hier auch nicht an, oder andersherum: gerade darauf kommt es an.

In einem Gespräch nach der Aufführung machte die Choreographin Ginette Laurin eine ebenso überraschende wie faszinierende Bemerkung: Obgleich sie das Bewegungsmaterial für die Tänzer gezielt entwickelt habe und sich alle auch konzentriert und genau dessen Erarbeitung gewidmet hätten, sei es letztlich ganz egal *welche* Bewegungen das seien. Entscheidend sei hier gewesen das *Wie* des individuell tanzenden Körpers in der Differenz zu sich selbst, zu seinen Ausführungen und Gesten – zu seinen Wiederholungen – und zu den anderen Tänzerinnen und Tänzern, die »diese« Bewegungen nach ihm ausführen oder vor ihm ausgeführt haben. Was hier in der Weitergabe des choreographischen Materials von einem zum nächsten Tänzer vorgeführt wird, ist das »Stottern«

der Geste, das durch die Differenz in der Wiederholung hervorgekehrt und bewusst gemacht wird – das Gestische ist hier ein Stottern, ein gestischer Rhythmus, oder besser: ein Rhythmus von Gesten *zwischen* den Tänzern.



Abb. 9, 10, 11

Die Bemerkung Ginette Laurins bricht mit dem Bezug auf die Kategorie des Ausdrucks (für den das *Was* entscheidend ist), ja, selbst mit dem Bezug aufs Performative (für das das *Dass* als Moment und Prozess der Bewegungsproduktion im Vordergrund steht) und kann vielleicht verstanden werden als Konzept einer *Choreographie des Gestischen*. Denn aufgerufen ist damit das temporale Moment des Beginns: er erscheint hier stets nur als ein aufgeschobener, stotternder. Wie das? Wir haben zum einen eine Choreographie, das heißt einen Versuch oder einen Vorgang, eine Schematik, ein Konzept, ein Ereignisfeld, einen Plan jenseits des aktual tanzenden Körpers zu etablieren. Und zum anderen haben wir den Tanz in seinem aktuellen Vollzug.

Es ist klar, dass diese Unterscheidung von Choreographie und realisiertem Tanz nur heuristischen Wert beanspruchen kann. Schon die Hinweise von Claudia Jeschke, die rund ein halbes Dutzend Varianten des Verständnisses von »Choreographie« in der Tanzgeschichte ausmacht, führen das vor Augen: von den Wortkürzeln zur »Notierung von kodifizierten Tanzschritten und -figuren« im 16. Jahrhundert, der Betonung der Kombinationsmöglichkeit und der Erfindung neuer Schritte im 18. und 19. Jahrhundert, der Erweiterung des Begriffs in Richtung Produktionstechnik und Inhalt Mitte des 20. Jahrhunderts, zur heute weit verbreiteten Auffassung von Choreographie als topographische »Technik des Verteilens und Ordnen von Einzelpersonen im Raum«, des weiteren in der verallgemeinernden Variante zur Bezeichnung aller »körper-, aber auch bewegungs- oder tanzbezogene[n] Inhalte und Produktionen sowie deren Rezeption durch den Historiker«, schließlich – Jeschkes eigener Einsatz – kann, ausgehend von der These, Tanz »als theatrale Radikalisierung jeglichen Bewegungsverhaltens und jeglicher Bewegungsinszenierung« zu begreifen, Choreographie als »Diskursivierung von Bewegung« ver-

standen werden (Jeschke 2000: 56ff. u. 47.).¹¹ Wenngleich Jeschkes Arbeiten sich auf den Gedanken des Tanzes als »BewegungsText« konzentrieren, hält sie dieses Moment, die Beziehung von Tanz, Schrift und Choreographie doch recht unausgeführt. Dagegen pointiert Brandstetter – durchaus auch mit Bezug auf historische Positionen – gerade die Schrifthaftigkeit und kann so auf das komplexe Verhältnis von Flüchtigkeit, Erinnerung, Bewegung und Schrift zu sprechen kommen, das auch für die Arbeit im O’Vertigo-Projekt wichtig ist: Choreographie

»meint: Be-Schreibung jenes Raums, der die Bewegung des Körpers stets schon aus sich entlassen hat. Choreographie ist, so gesehen, ein Schreiben an der Grenze von Anwesenheit und Nicht-mehr-da-Sein: eine Schrift der Erinnerung an jenen bewegten Körper, der nicht präsent zu halten ist. Choreographie ist ein Versuch, als ›graph‹ zu halten, was nicht haltbar ist – Bewegung. ›Choreographie‹ bedeutet zum einen Bewegungsschrift, als Notat; und ›Choreographie‹ meint zum anderen auch den Text einer Bewegungskomposition. Choreographie als Schreiben von Bewegung und über sie, als Gedächtnisarbeit, enthält somit immer auch etwas von einem Requiem.« (Brandstetter 2000: 102f.)

Im Kontext einer zeichentheoretisch orientierten Deutung würde man versucht sein, dieses Angebot zum Verhältnis von Tanz und Schrift, das Verhältnis von als Konzept verstandener Choreographie einerseits und der körperlichen Realisierung bzw. Materialisierung des Tanzes als Verhältnis von Signifikat und Signifikanten zu ›bezeichnen‹. Tanz würde damit nicht sogleich seiner Spezifität als körperlich-gestisch-performatives Phänomen beraubt – wie eine erste Vermutung ob der Kühle der semiotischen Nomenklatur nahelegen könnte. Kurz: realisierter Tanz wird durch einen semiotischen Blick nicht sogleich zu »Text«, im engeren linguistischen Verständnis. Aber er wird zur Schrift im grammatologischen Sinne. Und das wiederum ließe ihn anschlussfähig sein für Fragen der Spur und Spurung, des Aufschubs und der Verschiebung von Bedeutung, der Relationierung mit anderen Schriftphänomenen. Das hat Derrida schon früh formuliert: Man pflegte

»vor einiger Zeit für Aktion, Bewegung, Denken, Reflexion, Bewusstsein, Unbewußtes, Erfahrung, Affektivität usw. ›Sprache‹ zu sagen; [...] Heute jedoch neigt man dazu, für all das und vieles andere ›Schrift‹ zu sagen: nicht allein um

11 Zu den Details einer »Geschichte des choreographierten Tanzes«, vgl. Schoenfeldt 1997. Und Brandstetter erinnert mit Verweis auf die Tradition seit der Renaissance daran, dass es im choreographischen Prozess einen untrennbaren Zusammenhang von »memoria« und »fantasma« gibt (vgl. Brandstetter 2000: 110f.)

die physischen Gesten der piktographischen, der ideographischen oder Buchstabenschrift zu bezeichnen, sondern auch die Totalität dessen, was sie ermöglicht; dann über den Signifikanten hinaus das Signifikat selbst, sowie all das, was Anlaß sein kann für Ein-Schreibung überhaupt, sei sie nun alphabetisch oder nicht, selbst wenn das von ihr in den Raum Ausgestrahlte nicht im Reich der Stimme liegt: Kinematographie, Choreographie, aber ›Schrift‹ des Bildes, der Musik, der Skulptur usw.« (Derrida 1994: 20f.)¹²

Oben wurde mit Absicht so schematisch formuliert (einerseits die Choreographie von Ginette Laurin als ein dem Tanz vorhergehender Plan, andererseits das Ereignis des Tanzens in seiner performativen Materialität), um den folgenden Schritt klarer sehen zu können: Der Beginn von Tanz in dieser Hinsicht liegt *im* Spiel der Verweisung, das heißt im Verhältnis der genannten Momente Choreographie und Tanzen zueinander. Jede tänzerisch ausgeführte Geste ist die Wiederholung von Choreographie im Status radikaler Differenz. Sie hat nicht die geringste Ähnlichkeit mit ihr, und doch wiederholt jeder Tanz in seiner Einzigartigkeit und Andersheit eben jene, seine Choreographie. Er ist ihre Spur. Ohne sie wäre er nichts und zugleich ist er ihre Realisierung, ohne die sie nicht wäre. Denn insofern man die Bewegungen nicht mit einem technischen Medium archiviert, bleibt als Archiv ›nur‹ der Körper – er ist dies, wie paradox, aber nur im Vollzug, in der Praxis des tänzerischen Tuns, indem hier angezeigt wird, was die Choreographie ist, besser, im Sinne der Spur: was die Choreographie hätte gewesen sein können. Insofern Tanz als Medium aufgefasst wird, heißt das: Tanz vermittelt Sinn in der Bewegung und transformiert ihn durch sie. Diese Spurhaftigkeit und Iterativität von Tanz gilt für jede Bewegung in ihrer Aktualität und Präsenz. Mit einer etwas anderen Akzentuierung, nämlich auf dem Performativen als Ereignis und als Vollzug in Differenz, schreibt Sybille Krämer:

»Mit der Erzeugung von Sinn verbundene Phänomene wie Sprache, Zeichen, Text, Geist, Bedeutung usw. sind als zeitlich situierte Ereignisse aufzufassen. Diese Ereignisse sind – in der Beobachterperspektive – immer als Aufführungen von etwas zu beschreiben. Wo aufgeführt wird, ist die Iterabilität, die immer ein Anderswerden des Iterierten einschließt, bedeutsam. Gegenüber gerade der in der Sprachtheorie gepflegten Betonung des Kreativitätsaspektes ist daran zu erinnern, dass alle Sinnggebung auf Prozeduren des Wiederholens beruht, die

- 12 Peter M. Boenisch schließt nicht explizit an Derrida an, aktualisiert vielmehr die semiotische Debatte für das Theater und den Tanz mit einem eigenen Modell, das von der Unterscheidung alltagsweltlicher und künstlerischer Zeichen ausgeht und tänzerische Signifikationsprozesse anhand von vier Parametern beschreibt: Konstitution, Konkatenation, Signifikation und Interpretation (vgl. Boenisch 2000, 2002a und 2002).

immer auch Wiederholungen der Form nach sind. Die produktive Kraft des Performativen erweist sich nicht einfach darin, etwas zu erschaffen, sondern darin, mit dem, was wir nicht selbst hervorgebracht haben, umzugehen. Es geht um die ›Handhabung‹ von etwas, das nicht auch gemacht wurde; um den Umgang mit Bedingungen, die nicht völlig in unsere Macht gestellt sind. Tradition und Innovation, Bestätigung und Subversion gehen dabei ein kompliziertes Wechselverhältnis ein.« (Krämer 2002: 344f.)

Im Vollzug des Tanzens, in seiner Bewegungsform wird also ein stotterndes (s.o.) Verhältnis von Archiv, Choreographie und Geste gegründet. Dieses Verhältnis besteht in dem genannten Spiel der Spur von Differenz und Wiederholung des *Wie*, das den Beginn von Tanz regiert: das *Wie* des individuellen tanzenden Körpers in der Differenz zu sich selbst und zu den anderen, die ›diese‹ Bewegung auch ausführen oder ausführen. Das deutlich gemacht zu haben, macht die große Bedeutung der »Variations« von O’Vertigo aus.

Pose und Bild, *post festum*

Waren die ersten beiden Beispiele als Kippfigur benutzt, um zwei erste Momente der Frage nach dem Beginn von Tanz exemplarisch zu verdeutlichen – der Entwöhnung der Geste des Gehens beim Tango einerseits und der Inkarnation der Geste in Rodriguez’ Stück »incarnat« andererseits – geht es nun darum, noch zu einer weiteren Kippfigur anzusetzen. Während wir bei den »Variations« gesehen hatten, dass der Beginn stetig in das Differenzverhältnis von Choreographie und getanzt Geste verschoben, also aufgeschoben bleibt, lässt sich in der Folge zeigen, wie der Beginn als ein *Augenblick-post-festum*, als ein zurückgelassener bzw. nachgeholter angesehen werden muss.

Angekündigt ist das Stück »Under Green Ground« der Kölner Choreographin Stephanie Thiersch. Beim Betreten des Zuschauerraums ist die Szenerie bereits etabliert. Oder doch nicht? Der Blick auf das Bühnengeschehen gewärtigt hektische und geschäftige Auf- und Umbauarbeiten – wohl zu einem Tanzstück. Die Vermutung liegt nahe, da inmitten der ›Techniker‹ und ›Hausmeister‹ eine Tänzerin (Alexandra Naudet) sich warm macht, ein wenig verloren wirkt, kurz und belanglos mal mit den ›Arbeitern‹ scherzt, ansonsten aber noch keinen richtigen Ort für sich findet und doch versucht, sich auf *ihren* Job, ein scheinbar bevorstehendes Tanzstück einzustimmen. Es ist klar: Was wir sehen, ist selbst schon das Stück und hat also längst begonnen – wir begreifen das zu spät, um den Beginn noch zu erfassen. Ein genuiner Beginn ließ sich nicht direkt ermitteln, und so hat jeder Zuschauer für sich zu realisieren, dass und ab

wann das Geschehen auf der Bühne bereits Teil der Aufführung ist. Aus diesen Arbeiten heraus entsteht plötzlich ein Augenblick der Ruhe, des Innehaltens, der aber, einmal an Dynamik gewonnen, diese Problematik des Beginns ebenfalls in sich tragen wird, nur anders. Diese Szene, ab jetzt, setzt auf der gestischen Ebene das schon angekündigte Phänomen des nachgeholten Beginns, eines *Beginns post festum* nochmals fort. Die Tänzerin ist alleine im Nirgendwo des Bühnerraums, das einzige Licht ist ein Kegelscheinwerfer von oben, der den Handlungsraum bildet.



Abb. 12, 13, 14, 15

Die Bewegung beginnt aus einer Pose heraus, die die Tänzerin in einer fortgesetzten *figura serpentina* um sich selbst drehen lassen wird, was auch Bewegungen in die Beuge, auf die Knie, ins Sitzen nach sich zieht und die Tänzerin in einem Schließen dieser Spirale wieder an die Ausgangspose zurückführt. Das Ganze beginnt langsam, die Posen im Ablauf der möbiusbandartigen Bewegungsfigur überwiegen, die bewegten Strecken wirken wie notwendige Übergänge zwischen den *stills*.

Damit ergibt sich körper- bzw. tanzhistorisch ein Bezug zur Auffassung des Verhältnisses von Bewegung und Pose im klassisch-akademischen Tanz: Choreographische Bewegteile im Tanz sind hier noch verstanden als eine Dynamik des Übergangs, Passagen, hin zur möglichst perfekten (aber auch durch den gelehrtsten Körper nie zu erfüllenden) Mimesis an eine am Ende der Bewegungsphase zu findende und einzunehmende, ideale Endpose ... die wiederum Ausgangspunkt einer neuen Dynamik sein wird. Phänomenologisch wird man – in Gedanken an Kants naturphilosophische Formulierung zur Bewegungslosigkeit – zum

still festhalten können: Die zur Pose geronnene Stillstellung der tänzerischen Bewegung trägt in sich eine dialektische Dynamik aus, nämlich des Ausgleichs von Verdichtung und Dissemination. Dieses dialektische Verhältnis in der Bewegung, gestalterisches Grundprinzip einer jeden Choreographie, wird als solches sichtbar – es ist das Sich-Zeigen des Zeigens (Lehmann) –, wenn die Bewegung zur Stillstellung kommt, und so Bild wird. So ist es nicht allzu gewagt, hier Benjamins Gedanke des »Zustands« (den er im Kontext des epischen Theaters formuliert) zu adaptieren: »Immanent dialektisches Verhalten ist es, was im Zustand – als Abdruck menschlicher Gebärden, Handlungen und Worte – blitzartig klargestellt wird.« Das ist so, weil die »Mutter der Dialektik [...] die Geste selbst« ist (Benjamin 1991: II 530). In der Geste, die *hier* durch die Stillstellung der Bewegung entsteht, werden in einem Status des Bildhaften Momente kulturellen Sinns verdichtet und festgehalten (nicht: dargestellt). Fasste man dies Gestische einer zum Bild geronnenen Bewegung als bloße Darstellung im Sinne einer Abbildung auf, übersähe man, dass dieser »Zustand« als »Dialektik im Stillstand«, in seiner Destruktionsbewegung von Kontinuität, ein produktives Ereignis von Wahrnehmung und Erkenntnis ist – und so die Möglichkeit neuer Lesarten etwa historischen oder politischen Sinns öffnet und ausstellt.¹³

Daher sollte im Kontext zeitgenössischen Tanzes – etwa im Stück von Stephanie Thiersch – bedacht sein, dass die Pose hier kommentierte, zitierte, persiflierte Pose ist. Im »klassischen Ballett« war die Pose als Beweis der Gelehrigkeit und Arbeitsamkeit des Körpers, als Beweis, dass und wie am Körper und durch den Körper disziplinierende Arbeit auch in *aestheticis* gelingen kann, Ausdruck höchster Kunstfertigkeit.

Noch der Ausdruckstanz hatte mit seiner Betonung des Dynamischen und Fließenden von Bewegung einen Kontrast hierzu eröffnet.¹⁴ Der zeitgenössische Tanz seinerseits arbeitet in diesem Sinne weniger konträr als vielmehr dekonstruktiv und ironisierend bis polemisch mit solch historischen Erbschaften, da u. a. in ihm der Parameter des Ausdrucks nurmehr ein beiläufiger ist. Taucht die Bewegungsform einer Pose in einer Choreographie auf, hat sie meist bildhaften Status (*still*) und führt inso-

13 Zum Gestischen bei Walter Benjamin und Aby Warburg, vgl. Zumbusch 2004. Siehe auch den Aufsatz von André Lepecki über die »vibrierende Mikroskopie der Ruhe« der – etwas anders akzentuiert – das Phänomen der »Ruhe« im Tanz mit phänomenologischen Überlegungen zu Wahrnehmung und Körperlichkeit erörtert (Lepecki 2000). Zum Politischen hier, vgl. Krushkova 2005: bes. 10ff.

14 Vgl. hierzu auch den Aufsatz von Gabriele Brandstetter, die eine Heuristik für Kriterien der Gegenüberstellung von »Modern Dance« und »Postmodern Dance« anbietet (Brandstetter 2000).

fern mit sich das gesamte Repertoire medialer Implikationen (Spur, Verweis, Zitat, Repräsentation, Stereotyp, Reproduzierbarkeit etc.). Eine solche Pose (oder mehrere), verstanden als *still*, hat einen ereignishaften Charakter: sie kommt überraschend, gibt sich dem Betrachter blitzhaft hin und öffnet so die etwaige Stringenz der tänzerischen Narration für die Möglichkeit einer »contre-effectuation« (wie man mit einem Begriff von Gilles Deleuze, genutzt von Georges Didi-Hubermann, sagen könnte).

»Es ist das Gegenteil davon, eine orientierte, zielgerichtete Handlung darzustellen. Oder es ist die plötzliche Desorientierung der Geste und von allem, was man von ihr erwartete. Es bedeutet, die Erwartung zu enttäuschen und das Begehren zu wecken. Nun besitzt diese unerwartete körperliche Paraphe noch ein weiteres charakteristisches Merkmal des Ereignisses: Es ist eine plötzliche »Gegen-Verwirklichung« [contre-effectuation, T.S.], die dazu bestimmt ist, die Felder des Möglichen zu eröffnen. Noch darüber hinaus ist es eine Gegen-Verwirklichung, die die Erinnerung und Erfindung der unvergesslichen Pathosformeln aufruft: eine Art und Weise, »in großen Schritten unbewegt« zu sein, aber im Zeitalter des Kinematographs.« (Didi-Huberman 2007: 216f.)

Die übergängliche Bewegung von Pose zu Pose in der Szene aus »Under Green Ground« geht eine Weile gut, dann nimmt der Körper Fahrt auf, ohne die anfängliche Choreographie im Prinzip zu verlassen. Aber: Jetzt und hier, retrospektiv, können wir sagen: Wir sahen – am Beginn – Bilder, Posen, eine Art Diavortrag, *film stills*. Wir können sie sogar benennen: die sitzende Dame aus Manets »Dejeuner sur l'herbe«, Boticellis Venus, das Posing eines Fotomodells oder Stars, eine Heilige, vielleicht Maria unter dem Kreuz oder als Schmerzensmutter, das Räkeln beim *table dance* und so weiter. Dann geraten die Bilder in Bewegung, lösen einander ab, gehen ineinander über, werden schneller, unschärfer, verändern sich, werden so nach und nach von anderen, neuen Bildern abgelöst, die ihrerseits nun aber nicht mehr gehalten werden, sondern wegstrudeln, in den Sog einer Bewegung hinein, die schließlich, da die Gesten sich selbst zu überholen scheinen, in die Implosion von Darstellbarkeit mündet.

Der Körper muss, aufgrund der hohen Bewegungsgeschwindigkeit, ins Zappeln übergehen, die anfängliche Drehfigur ist längst aufgegeben, der Körper sinkt ein letztes Mal zu Boden, rettet sich quasi vor sich selbst aus dem Scheinwerferlicht; dann wird die Bühne schwarz. Hier wird – so wäre ein Gedanke Gabriele Brandstetters zu adaptieren –

»ein Konzept von Bewegung als Still zugleich zum Modell der Wahrnehmungsproblematik, die durch ein anderes Medium – mit der Photographie und

dem Film – präfiguriert ist. Damit wird im Bereich der Medien und der medialen Transformationen die Frage nach dem, was die Bewegung im Tanz sei und in welcher Weise sie konstituiert ist, anders gestellt: als Szenario postmoderner Blickweisen und Praktiken, die von medialen Codierungen nicht mehr zu lösen sind.« (Brandstetter 2000: 134)

Wann aber begann das alles? Beim ersten Mal – wenn es denn so etwas gibt – beim ersten Mal begann es erst beim zweiten Mal. Anders gesagt: 1976 (dann 1986 in *Parages* erschienen) folgt Jacques Derrida, in einer ausgedehnten Analyse einiger Texte Maurice Blanchots, der Polysemie einzelner Wörter. Die Lektüre führt ihn auch zu den beiden Bedeutungen des Wörtchens »pas«. Zum einen ist da das Nomen »le pas« – zu deutsch »der Schritt« – zum anderen liegt mit dem Adverb »pas« (»ne...pas«) eine Verneinung vor: »nicht«. Quer durch die Texte Blanchots verfolgt, geraten diese grammatikalischen Zuschreibungen in Bewegung, ergänzen einander, widersprechen sich, werden gegeneinander austauschbar und halten den Sinn so in Bewegung bzw. setzen seine Mehrdeutigkeit in Kraft. Die obige Frage danach, wann »das alles« begann, beantwortet zwischen »Schritt« und »nicht« (und mit einer Anleihe bei Derrida): Die ikonographischen Gesten der Tänzerin Alexandra Naudet gehen von einem Bild zum nächsten über, indem sie einen Schritt (le pas), einen Schritt der Bewegung machen und sich so als Einzelbild verausgaben, in ihrer eigenen, ersten und einzigen Bewegung zum »nicht« (pas) dessen werden, was sie in der Verausgabung noch sind. Die Geste tut ihren Schritt (le pas), verausgabt sich also in ihrer Bewegung, gibt sich hin, wird »affirmativ« (Hamacher). Dann wäre alles zu Ende und nichts wahrnehmbar. Aber: Was der Tanz, hier ein Bild im Übergang, in seinem Beginn war, und dass da ein Beginn gewesen ist, wissen wir rekursiv, wenn ein Schritt (le pas) der Geste sich erneut ereignet. Der erste Schritt (le pas) der Geste, der keiner gewesen sein wird, ist nicht (ne...pas) als Ursprung »da«, erst der zweite lässt sehen, dass der erste einer war, den es nun aber nur noch als zweiten oder als »eins+n« geben kann. Die Geste liegt in der Bewegung – auch die ruhende oder posenhafte Geste –, ohne sie, die Bewegung, wäre die Geste nichts. Aber die Geste verrichtet ihre Arbeit in der Bewegung, ohne die sie, die Bewegung, nichts wäre. Denn nur mit der Offenheit des Zu-Künftigen, was in der Geste liegt, kann Bewegung sich realisieren. Das ist in der Performativität des Beginns als sein Affirmativ am Werk: Zum Schritt im Gehen, zur Choreographie und zur Bild-Bewegung – alles dies verstanden als performative Positionierung – tritt die Unentscheidbarkeit des »pas«, der die Bewegung aufs Nächste, aufs Kommende hin begleitet, ja: öffnet. Vielleicht ist das die Formel für die Bewegung von Tanz, der keinen Beginn kennt, oder erst in der Wiederholung zu einem geworden sein wird: »eins+n«.

Schluss

Die Differenz von Tanz selbst und dessen sprachlicher Erfassung ist ein intermedialer Sprung, durch den man möglicherweise gezwungen sein könnte, die Frage nach dem Beginn von Tanz selbst immer wieder aufzuschieben. Gleichwohl: was bleibt übrig als den Schritt in die Sprache zu gehen? Auch das Denken in Schrift ist »a special kind of movement«.

So wurde an der Bewegung von Gestik, die hier am Beispiel des Gehens im Tango, erstens, und der Inkarnation, zweitens, verfolgt wurde, ersichtlich, dass eine solche Bewegung keine Anfangsposition kennt, sondern ein zeiträumliches Intervall öffnet, in dem der Beginn von Tanz stattfindet. Drittens begegnete der Beginn von Tanz bei den »Variations« von »La Résonance du Double« in der Wiederholung von Bewegungsmaterial. Einmal in der radikalen Differenz, die die Choreographie von der Materialität der Geste trennt, zum anderen in der Übergabe von einem Tänzer zum nächsten, wodurch ebenfalls sichtbar wird, dass die Geste nur als Differenz wiederholbar ist – und damit aber einen Beginn uneinholbar aufschiebt. Viertens wurde in der Passage aus Stephanie Thierschs »Under Green Ground« deutlich, dass ein erster Beginn auch uneinholbar zurückgelassen werden kann und nur als ein zweiter rekursiv wahrnehmbar wird – nämlich im Wiederholungsgestus einer Tänzerin als Prozess der Überlagerung und Kontamination von Bildern, die mit jedem neuen Schritt sowohl nichtig als auch erinnerbar werden.

Diese vier Streifzüge auf der Suche nach einem gestischen Beginn von Tanz sind selbstverständlich erweiterbar und beschränken sich nicht auf die gewählten Beispiele. Für hier zählt der Schluss, auf die Frage »Wann beginnt Tanz?« antworten zu müssen: nie, Tanz beginnt nicht. Aber vielleicht liegt in Geste und Bewegung des Tanzes, in seinem Beginn, der keiner ist, jener Appell Hölderlins, mit dem wir in Gang gesetzt sind, mit dem wir unterwegs sind, in der Geste, als Geste in der Bewegung, ohne uns schon selbst zu bewegen: »Komm! ins Offene, Freund!« Dieser An-Spruch durch den anderen, den Freund, verrät nicht, was sein wird, er benennt schlicht die Existenz einer Möglichkeit: dass es anders sein könne »als in der bleiernen Zeit«. Diese Reflexionsfigur entspricht dem Intervall, durch das das Sich-Zeigen der Geste von der Darstellung des Zeigens differiert und zugleich ihm innewohnt. Es ist das affirmative Sich-Voraus-Sein der Sprache (vgl. Hamacher 1994: 362f.) als ein zur Performativität Vorweg und als Versprechen, mit der Möglichkeit des Widersprechens. Die Geste ist eine Unterlassungshandlung und jede zweck- oder zielgerichtete Handlung ist von ihrer Unterlassung begleitet und bedroht – dies Afformative ist der wesentliche Beitrag des zeitge-

nössischen Tanzes zur Reflexion »gelehriger Körper« in einer arbeitsamen Gesellschaft.

Literatur

- Agamben, Giorgio (2004): »Noten zur Geste«. In: Hemma Schmutz u. Tanja Widmann (Hg.), *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*, Köln: Walther König, S. 39-48.
- Benjamin, Walter (1991): *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Berger, Christiane (2006): *Körper denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara*, Bielefeld: transcript.
- Boenisch, Peter M. (2000): »Tanztheorie und Sprechtheater. Perspektiven der Analyse von Körperzeichen im zeitgenössischen Theater«. In: Claudia Jeschke/Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*, Berlin: Vorwerk 8, S. 16-29.
- Boenisch, Peter M. (2000a): »Der Körper als Zeichen!? Anmerkungen zur Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater«. In: Gabriele Klein/Christa Zipprich (Hg.), *Tanz Theorie Text*, Münster: Lit, S. 383-395.
- Boenisch, Peter M. (2002): *körPERformance 1.0*, München: ePodium.
- Bourdieu, Pierre (2001): *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brandstetter, Gabriele (2000): »Choreographie als Grabmal. Das Gedächtnis von Bewegung«. In: *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 102-134.
- Brandstetter, Gabriele (2000a): »Still/Motion. Zur Postmoderne im Tanztheater«. In: Claudia Jeschke/Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*, Berlin: Vorwerk 8, S. 122-136.
- Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (2007): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps«*, Bielefeld: transcript.
- Certeau, Michel de (1988): *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (1997): *Tausend Plateaus*, Berlin: Merve.
- Derrida, Jacques (1967): »Freud et la scène de l'écriture«. In: *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, S. 293-340.
- Derrida, Jacques (1994): *Grammatologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Derrida, Jacques (1994a): »PAS«. In: Gestade, Wien: Passagen, S. 21-118.
- Didi-Huberman, Georges (2007): »Reglos tanzend«. In: Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf (Hg.), Tanz als Anthropologie, München: Fink, S. 202-218.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Forsythe, William (1999): Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Gebauer, Gunter (1997): »Bewegung«. In: Christoph Wulf (Hg.), Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie, Weinheim: Beltz, S. 501-516.
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (1998): Spiel. Ritual. Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Gil, Isabel (2007): »Die Schwere. Ein Versuch über Tanz und Macht in der Moderne«. In: Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf (Hg.), Tanz als Anthropologie, München: Fink, S. 64-83.
- Gruber, Rainer (2007): »Das Besondere des Fallens. Tanzmoderne, Gravitation und Allgemeine Relativitätstheorie«. In: Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf (Hg.), Tanz als Anthropologie, München: Fink, S. 100-118.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2005): Lob des Sports, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hamacher, Werner (1994): »Affirmativ, Streik«. In: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), Was heißt »Darstellen«?, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 340-371.
- Huschka, Sabine (2002): Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien, Reinbek: Rowohlt.
- Jeschke, Claudia (2000): »Tanz als BewegungsText. Körper – Bewegung – Tanz«. In: Dies./Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung, Berlin: Vorwerk 8, S. 47-58.
- Jeschke, Claudia (2001): »Gesellschaftstanz. 20. Jahrhundert«. In: Sybille Dahms (Hg.), Tanz, Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler, S. 84-91.
- Kant, Immanuel (1983): »Versuch den Begriff der negativen Größen in die Weltweisheit einzubauen«. In: Werke in sechs Bänden, Darmstadt: WBG, S. 777-819.
- Klein, Gabriele/Zipprich, Christa (2002): »Tanz Theorie Text: Zur Einführung«. In: Dies. (Hg.), Tanz Theorie Text, Münster: Lit, S. 1-14.

- Klein, Gabriele/Sting, Wolfgang (2005): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld: transcript.
- Klein, Gabriele (2005a): »Körper und Theatralität«. In: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Sandra Umathum/Matthias Warstat (Hg.), *Diskurse des Theatralen*, Tübingen u. Basel: Francke, S. 35-47.
- Krämer, Sybille (2002): »Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität«. In: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 323-346.
- Kruschkova, Krassimira: »Einleitung«. In: Dies (Hg.), *Ob?Scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*, Wien u.a.: Böhlau, S. 9-29.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lehmann, Hans-Thies (2005): »(Sich)Darstellen. Sechs Hinweise auf das Obszöne«. In: Krassimira Kruschkova (Hg.), *Ob?Scene. Zur Präsenz der Absenz im zeitgenössischen Tanz, Theater und Film*, Wien u.a.: Böhlau, S. 33-48.
- Lepecki, André (2000): »»Am ruhenden Punkt der kreisenden Welt« Die vibrierende Mikroskopie de Ruhe«. In: Gabriele Brandstetter (Hg.), *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 334-366.
- Mersch, Dieter (2000): »Ereignis und Aura. Radikale Transformation der Kunst vom Werkhaften zum Performativen«. In: *Kunst ohne Werk. Ästhetik ohne Absicht*. *Kunstforum International*. Bd. 152, S. 94-103.
- Mersch, Dieter (2002): *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Nietzsche, Friedrich (1999): *Also sprach Zarathustra*. Kritische Studienausgabe, Bd. 4, München: dtv.
- Oberzaucher-Schüller, Gunhild (1992): *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Pasquinelli, Barbara (2007): *Körpersprache, Gestik, Mimik, Ausdruck*, Berlin: Pathas.
- Potter, Sally (1997): *The Tango Lesson*, UK: Sony (DVD).
- Schoenfeldt, Susanne (1997): *Choreographie. Tanzkomposition und Tanzbeschreibung. Zur Geschichte des choreographierten Tanzes*, Frankfurt am Main: Lang.
- Schmutz, Hemma/Widmann, Tanja (Hg.) (2004): *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*, Köln: König.

- Waldenfels, Bernhard (2007): »Sichbewegen«. In: Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf (Hg.), *Tanz als Anthropologie*, München: Fink, S. 14-30.
- Wirth, Uwe (Hg.) (2002): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Zumbusch, Cornelia (2004): *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1, 2, 3: Filmstills aus: Potter, Sally (1997): *The Tango Lesson*, UK: Sony (DVD).
- Abb. 4, 5, 6: Stills aus: Rodríguez, Lia (2006): *Incarnat*, Aufführung tanzhaus nrw.
- Abb. 7, 8, 9, 10, 11: Stills aus: O'Vertigo (2006): *La Résonance du Double*, Aufführung tanzhaus nrw.
- Abb. 12, 13, 14, 15: Stills aus: Thiersch, Stephanie (2005): *Under Green Ground*, Aufführung tanzhaus nrw.

