

Schluss

Untersuchungsgegenstand des vorliegenden Buches bildete die ikonische Dimension der Bewegung und der choreographischen Struktur im zeitgenössischen Tanztheater. Anhand von vier unterschiedlich angelegten Choreographien von Meg Stuart (*Splayed Mind Out*, *Highway 101*, *Alibi* und *Visitors Only*) wurden verschiedene Gesichtspunkte von Bildlichkeit herausgearbeitet: die mediale Reflexion von Video und Choreographie in der Idee der „Projektion“, die Eröffnung von Blickkonstellationen durch raumzeitliche Strukturen sowie die Verschränkung von Simultaneität und Sukzessivität in der andauernden Bewegung. Dabei wurde im Laufe der Untersuchung deutlich, dass sich ikonische Qualitäten stets in einem Spannungsverhältnis von Stasis und Bewegung ereignen. Es bedarf also immer eines Fixpunktes, um Bildlichkeit hervorzubringen, ohne dass dieser mit dem Bild selbst zu verwechseln wäre. Denn erst durch die hinzukommende Bewegung wird eine Relation aufgebaut, die sich in und mit der Zeit verdichtet.

Die Beziehung zwischen Stasis und Bewegung geht in den Choreographien Stuarts zum einen aus Blickkonstellationen hervor, in denen die Bewegung sowohl imaginativer als auch realer Art sein kann. Über die räumliche Disposition der Tänzer zueinander, zu anderen Medien sowie zur Raumstruktur bilden sich einzelne Pole, zwischen denen über Differenzen und Korrespondenzen Spannungen erzeugt werden. Die Bewegung zwischen den Polen eröffnet so ein energetisches Feld, in dem sich die einzelnen Elemente zu einem bildähnlichen Zusammenhang verdichten können, der sich aber ständig verschiebt und überlagert.

Zum anderen haben die Analysen gezeigt, dass gewisse Bewegungsmechanismen in Stuarts Choreographien über ein Verhältnis von Stasis und Kinesis zu bildähnlichen Qualitäten führen. Diese Beziehung ist erstens mit der Pose oder dem Standbild als An- oder Innehalten von Bewegung beschrieben

worden, die beide in einer Ambivalenz zwischen Stillstellung und Fortlaufen der Bewegung angesiedelt sind. Die Choreographin liefert jeweils ansatzweise ein Bild, entzieht es aber im nächsten Moment wieder, indem die Bewegung über den Moment der Stasis hinwegspult. Zweitens zeichnen sich ikonische Qualitäten in der anhaltenden Dauer von Bewegung wie im Bewahren eines Rhythmus oder in der Wiederholung ab. Der Bewegungsraum wird begrenzt und die Zeit wird unendlich gedehnt. Auf diese Weise ist die Bewegung vor Ort und in der Zeit gefangen, ihr Fortlauf wird zurückgehalten, ihre Energie angestaut. Es entsteht der Eindruck von Stasis, welche die sukzessiven Bewegungen in einer bildähnlichen Gleichzeitigkeit umfasst. Das Verhältnis von Stasis und Bewegung organisiert sich in der Zeit, verdichtet sich, was für das Entstehen von Bildlichkeit konstitutiv ist.

Die Intensität der Bewegung streut weniger in den Raum, sondern bleibt am Körper der Tänzer und in deren nächstem Umfeld. In der Ambivalenz zwischen Fortdrängen und Festhalten brechen durch einander entgegenwirkende Kräfte an der Grenze des Körpers affektive, körperliche Zustände hervor, wie das Vibrieren einzelner Körperteile oder das Herausdrängen von lautähnlichen Elementen. Ebenso tritt in der Bewegungsrepetition über die anhaltende Dauer ein ekstatischer Zustand des „Außer-sich-Stehens“ ein, der einer Stasis in höchster Bewegung gleichkommt. In den hier zusammengefassten Bewegungsqualitäten lassen sich somit gesteigerte Bewegtheit und damit auch Körperlichkeit mit den Eigenschaften von Bildlichkeit verbinden. Sie können als dem Tanztheater eigene Bildqualitäten bezeichnet werden.

Die „Bewegung auf der Stelle“, die kaum in den Raum ausgreift, die vielfach am Körper verharrt, ist neben dem Dehnen und Überspulen von Zeit für die Arbeit Stuarts charakteristisch. Über die Reduktion der äußerlich sichtbaren Veränderungen wird eine gesteigerte Wahrnehmung eröffnet, in der die Mikrobewegungen an die Oberfläche treten. Diese wird über die Dauer oder über das Zoomen auf den Körper bzw. auf einzelne Details unterstützt. Die Dynamik zeichnet sich somit durch eine gesteigerte Intensität aus, die zum einen in den affektiven Zuständen am Körper der Tänzer und zum anderen im Rhythmus der sprachlichen, lautlichen und körperlichen Ausbrüche als ein Dehnen oder Zusammenziehen anschaulich wird. Die vorliegende Untersuchung über die Bildlichkeit in der Choreographie beruht somit nicht primär auf visuellen Eigenschaften der Bewegung oder der choreographischen Struktur, sondern auf dynamischen Prozessen.

Dabei stand aber anders als in tanzwissenschaftlichen Untersuchungen nicht die Frage nach Körper- und Bewegungskonzepten im Vordergrund. Hier sei auf Christiane Berger verwiesen, die in ihrer Dissertation *Körper denken*

*in Bewegung*¹ anhand der Betrachtung der Choreographien von William Forsythe und Saburo Teshigawara eine „Bewegungslogik“ entwickelt hat, die sich aus dem immer wieder neu zu definierenden Verhältnis von Körper, Bewegung und Wahrnehmung zusammensetzt. Da Berger dabei die „Bewegtheit [...] als explizit dynamische und nicht als räumliche oder verräumlichende Struktur“² versteht, würden sich auf diese Weise auch die Bewegungsstrukturen der Choreographien Stuarts erschließen lassen, die am Körper oder auf der Stelle stattfinden und weniger in der Raum ausgreifen. Mein Fokus lag jedoch auf der Frage nach der Bildlichkeit als einer, welche nicht nur die Körperbewegung in den Blick nimmt, sondern auch die Bewegung von anderen medialen Ausdrücken wie Stimme, Videobild, Musik und Farbe umfasst. Denn das Bildliche – verstanden als sinnliche Verdichtung – beschränkt sich nicht einfach auf das Visuelle einer Aufführung, sondern bezieht zugleich stimmliche und körperliche Intensitäten mit ein.

Zum Abschluss dieser Überlegungen zur Bildlichkeit in der Choreographie möchte ich einen Blick auf *Three Atmospheric Studies* (2005/6) von William Forsythe werfen und einen Ausblick auf die Installation in der bildenden Kunst andeuten.

Der Choreograph Forsythe, dessen Schwerpunkt auf der Suche nach einem neuen Verständnis von Bewegung liegt, arbeitet in gewissen Choreographien wie *Kammer/Kammer* (2000) oder wie *Three Atmospheric Studies* ebenfalls mit Bildern. Anders als Stuart bedient er sich der Bilder als Bilder – als traditionelles Tafelbild oder als Medienbild –, und dekonstruiert sie, indem er sie in ihre einzelnen Komponenten zerlegt. In *Kammer/Kammer* wird das auf Leinwand gemalte Bild gar zur Kulisse für das live entstehende Filmbild. In *Three Atmospheric Studies* dienen zwei Bilder – *Klage unter dem Kreuz* (1503) von Lucas Cranach d. Ä. und eine aktuelle Agenturphotographie mit einer Explosion im Nahen Osten (2005) als Ausgangs- und Referenzpunkt. Sie sind im Eingangsbereich aufgehängt, so dass der Zuschauer auf dem Weg zur und von der Aufführung daran vorbeigeht. Die Choreographie selbst besteht aus drei Teilen, die Forsythe mit *Composition 1-3* bezeichnet und die von den genannten Bildern als *Composition 4-5* fortgesetzt werden. Die Bilder finden aber nicht als Ganzes in die Choreographie Einlass, vielmehr werden sie von Forsythe in ihre Teile zerlegt. Die Wolken, die dem Tafelbild und der Agenturphotographie gemeinsam sind, werden auf verschiedene Weise zum Thema und tauchen in *Composition 3* in Form eines abstrahierten Wolkenbildes über dem Türsturz wieder auf. Die formale Struktur und die Beschreibung der Bil-

1 Christiane Berger: *Körper denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara*, Bielefeld: transcript 2006.

2 Ebd., S. 149f.

der werden in der choreographischen Komposition hervorgehoben und insbesondere in *Composition 2* inszeniert. Dort werden im Sinne eines kompositorischen Bildgerüsts Schnüre als Verbindungslien im Bühnenraum gespannt, die zusätzlich vom Tänzer David Kern im Hintergrund kommentiert werden. Der Zuschauer möchte das Bild aus dem Eingangsbereich wiedererkennen, was aber in der Abstraktion der Schnüre und der beiläufig eingeworfenen Kommentare des Tänzers kaum möglich ist. Dennoch tritt die Figur der um ihren Sohn trauernden Mutter aus dem Bild Cranachs hervor, weil sie auf die im Vordergrund abspielende Szene Bezug nimmt: Die Tänzerin Jone San Martin berichtet dem Tänzer Amancio Gonzalez, der versucht Wort für Wort ins Arabische zu übersetzen, die Geschichte von ihrem Sohn, der bei einer Explosion festgenommen worden sei. Diese Geschichte wiederum, die sich gegen Ende dahin wendet, dass der Sohn bei der Explosion ums Leben gekommen ist, lässt sich mit dem zweiten Bild – der Agenturphotographie – verbinden.

Forsythe greift also verschiedene Komponenten eines konkreten Bildes auf und setzt sie gegen- und ineinander, so dass die Komposition aufgebrochen und in eine neue überführt wird, gleichwohl mit dem Verweis auf die einzelnen Bauteile, insbesondere Komposition und Inhalt. Das Gemälde Cranachs und die aktuelle Photographie gehen ineinander über und bilden die visuelle und ikonographische Quelle für die neue Komposition der Choreographie. Hierfür ist auch der Titel *Clouds after Cranach* selbstredend, mit dem Forsythe die Teile I & II seiner Choreographie überschrieben hat.³

Während sich die Bilder als Bilder sowie deren Inhalt in den Vordergrund schieben, tritt die Frage nach der Bildlichkeit der Körperbewegung in den Hintergrund. Dies mag nicht nur an einem anderen Umgang mit dem Bildmaterial, sondern auch an einem anderen Verständnis von Bewegung bei Forsythe und Stuart liegen. Ohne auf das Bewegungsmaterial genauer einzugehen, lässt sich sagen, dass bei Forsythe die Ambivalenz zwischen Fortdrängen und Festhalten sowie das Aufhalten der Bewegung in der Dauer, was anhand der Arbeit Stuarts analysiert wurden, nicht in gleichem Maße die Bewegung prägen. Die Beziehung zwischen Stasis und Bewegung konzentriert sich bei Forsythe mehr auf den Bewegungsfluss und seine Unterbrechung als auf die temporale Stauung der Bewegung in einer imaginativen Stasis, weshalb in der Arbeit von Forsythe die ikonische Dimension der Bewegung anders als in jener von Stuart nicht direkt auf der Hand liegt oder anders zu analysieren wäre. Es ist also nicht einfach die Spannung zwischen Stasis und Kinesis, denn die ist für

3 Teil I & II wurden separat am 26. November 2005 im Bockenheimer Depot, Frankfurt am Main (der neuen Spiel- und Probestätte von *The Forsythe Company*), von Teil III (Study III) uraufgeführt, der vorher am 21. April 2005 am gleichen Ort gezeigt wurde. Die Neufassung mit allen Teilen wurde am 2. Februar 2006 im Haus der Berliner Festspiele in Berlin uraufgeführt. Vgl. Programmheft vom Schauspielhaus Zürich, Oktober 2006.

jede Bewegung konstitutiv. Vielmehr bedarf es einer spezifischen Organisation der beiden in der Zeit und im Raum, um bildähnliche Zustände hervorzurufen: bei Stuart ist es in erster Linie das Dehnen der Zeit und Minimieren des Raumes.

In der vorliegenden Untersuchung habe ich die Frage nach der Bildlichkeit auf eine theatrale Inszenierung, die wie die Video- oder Filmprojektion von einem zeitlichen Ablauf geprägt ist, ausgeweitet. Mit bestimmten Strategien, wie der Gleichzeitigkeit von medialen Äußerungen (Sprechen, Körperbewegung, Videoprojektionen) und der Wiederholung, versucht die Choreographin – ähnlich wie Gary Hill in seinen Videoinstallationen – dem linearen Ablauf der Inszenierung entgegenzuwirken. Dadurch entstehen verschiedenartige Spannungsverhältnisse sowohl in der Inszenierung als auch in der Wahrnehmung. Die in der vorliegenden Untersuchung anhand der Choreographien Stuarts erarbeiteten Strukturen – der Rhythmus des Dehnens und Zusammenziehens, Wiederholung oder Verdichtung verschiedener medialer Elemente – ließen sich teilweise auch auf Installationen der zeitgenössischen Kunst beziehen. Die eingangs erwähnte Videoarbeit Hills *Between Cinema and a Hard Place* könnte vor diesem Hintergrund nochmals in Bezug auf die Bildthematik erörtert werden. Ähnlich wie in den Aufführungen Stuarts stellt sich dort eine Beziehung zwischen einem fokussierenden und einem zerstreuenden Blick ein, der mit der Wahrnehmung eines Gemäldes vergleichbar ist. Das über die Choreographie erweiterte Bildverständnis könnte somit wieder zurück auf die bildende Kunst bezogen werden, um bewegte Bilder und installative Zusammenhänge zu betrachten und zu analysieren.

