

Schluss:

Körper denken in Bewegung

Anhand der Betrachtung der Choreographien von William Forsythe und Saburo Teshigawara wurden mit den Begriffen Wahrnehmung, Körper und Bewegung drei zentrale Kategorien herausgearbeitet, die jede Choreographie, verstanden als Komposition von Körperbewegungen, prägen. Die Analysen haben gezeigt, dass die Tanzperformances von Forsythe und Teshigawara so gestaltet sind, dass die Verschränkungen dieser drei Kategorien besonders deutlich hervortreten: Die Bewegung formt den Körper und der Körper ist Agens der Bewegung; der Körper wird nicht nur wahrgenommen, sondern nimmt auch selbst wahr; die Wahrnehmung gerät in Bewegung und die Bewegung verändert die Wahrnehmung. Wenngleich also die Wahrnehmung des Zuschauers den Ausgangspunkt dieser Untersuchung bildete, geriet auch die Eigenwahrnehmung des Tänzers in den Blick. Ebenso stand nicht nur der wahrgenommene Tänzerkörper im Fokus, sondern auch der Körper des Zuschauers, der diesen wie auch sich selbst wahrnimmt. Bewegung spielt nicht nur im Sinne der motorischen Körperbewegung des Tänzers eine Rolle, sondern gleichfalls als leiblich-affektive Bewegung des Zuschauers.

Versteht man eine Tanzperformance als Zusammenspiel von Publikum und Bühnengeschehen, so lässt sich dieses durch die je spezifische Ausformung der drei Kategorien und ihrer Verhältnisse zueinander näher kennzeichnen. Das heißt, deren Ausformung sowie die Wechselwirkungen prägen das Zusammenspiel von Zuschauer und

Bühnenakteur und kennzeichnen damit die Aufführung. Neben den oben aufgezeigten Verschränkungen hat die Untersuchung zu einer Ausdifferenzierung der drei Kategorien geführt. So ist deutlich geworden, dass ein rein physikalisches Bewegungsverständnis, das Bewegung als Körperbewegung im Raum versteht, die affektiven Bewegungen des Zuschauers nicht zu fassen vermag. Der Zuschauer nimmt den Tänzerkörper nicht nur visuell, sondern ebenso mit Hilfe ‚kinästhetischer Empathie‘ wahr, die John Martin als Metakinese bezeichnet. Grundlage dieser Art der Wahrnehmung ist, dass der Zuschauer die visuell wahrgenommenen Bewegungen des Tänzerkörpers leiblich mitvollzieht, als ob er sie selbst ausführte. So erlebt er sie leiblich-affektiv mit, ohne sie selbst tatsächlich zu vollziehen. Der Körper des Zuschauers besitzt also neben der Fähigkeit zur Fremdwahrnehmung auch die Fähigkeit zur kinästhetischen sowie leiblichen Selbstwahrnehmung.

Ähnliches gilt für den Körper des Tänzers, dessen eigeninitiative Dimensionen mit einem physikalisch-mechanischen Verständnis des Körpers als räumlich-ausgedehnte Entität nicht beschreibbar sind. Wenngleich insbesondere bei Forsythe die Physikalität des Körpers eine wichtige Rolle spielt, weil er das Körpergewicht als Bewegungsantrieb nutzt, muss diese physikalische durch eine phänomenologische Dimension wie etwa den Eigensinn des Körpers ergänzt werden. Denn er ist in den untersuchten Choreographien nicht bloßes Ausdrucksmedium oder Instrument willentlicher Handlungen, sondern mit Hilfe seiner Bewegungsintelligenz in der Lage, selbsttätig und unabhängig vom Willen des Tänzers Bewegungen zu initiieren beziehungsweise auf Einflüsse seiner Umwelt zu reagieren. Für den Tänzerkörper bildet seine physiologische Dimension, der Körper als materialisierte Bewegungserfahrung, die Grundlage jeder Bewegung, indem sie ihr den Rahmen im Sinne der Möglichkeiten und Grenzen vorgibt: Der Tänzer kann nur die Bewegungen ausführen, die er aufgrund seiner ausgebildeten körperlichen Konstitution auszuführen in der Lage ist; und umgekehrt kann er nur deshalb Bewegungen ausführen, weil der Körper die Fähigkeit besitzt, die einmal gelernten Bewegungen erneut auszuführen beziehungsweise gelernte Bewegungsprinzipien anzuwenden.

In jeder Choreographie wirken die physikalischen, phänomenologischen und physiologischen Dimensionen des Körpers in der Bewegung zusammen. Doch sind diese Dimensionen – wie auch zum Beispiel die räumliche und ebenso jede andere Dimension, die in einer Aufführung eine Rolle spielt – nicht ein Faktum, dem die Choreogra-

phen und Tänzer auf der einen und der Zuschauer auf der anderen Seite ausgesetzt sind, sondern jede Tanzperformance kann sie unterschiedlich gestalten. Der Umgang mit diesen Dimensionen und ihre Gewichtung wird hier zusammenfassend als Körper- und Bewegungskonzept bezeichnet. So setzt zum Beispiel die Ausnutzung der Bewegungsenergie, die im Fall entsteht, voraus, dass das Körpergewicht, also die physikalische Dimension des Körpers, nicht als zu überwindendes Problem, sondern als Potential verstanden wird. Voraussetzung für diese Arbeit mit dem Gewicht ist wiederum die kinästhetische Eigenwahrnehmung des Tänzers sowie eine sensorische Sensibilität, die bewusst geschult werden müssen.

Zusammenfassend kann die Spezifik der Choreographien somit durch die unterschiedliche Betonung der Kategorien Wahrnehmung, Körper und Bewegung und ihrer jeweiligen Dimensionen beschrieben werden. Bei den Choreographien von Teshigawara und Forsythe fällt, wie oben ausgeführt, die starke Verschränkung der Kategorien auf, die die Aufführungen bestimmt. Jedoch unterscheiden sie sich hinsichtlich der Gewichtung der Dimensionen des Körpers: Forsythe betont in gleicher Weise die Physikalität wie den Eigensinn des Körpers und arbeitet gegen die Grenzen, die das Bewegungsgedächtnis dem Tänzer setzt. Teshigawara hingegen legt den Schwerpunkt auf die Leiblichkeit und Sensibilität des Körpers. Dabei erweckt sein Körper häufig den Eindruck, als sei er den physikalischen und physiologischen Gesetzmäßigkeiten enthoben. Die Gemeinsamkeit des Körper- und Bewegungskonzeptes der beiden Choreographen besteht darin, dass sie – wenn auch auf unterschiedliche Weise – dem Körper die Fähigkeit zugestehen, ‚denkend‘ eine Bewegung zu gestalten.

Die je spezifische Ausprägung von Körper, Bewegung und Wahrnehmung in den Choreographien ermöglicht die drei zentralen Bewegungsqualitäten Komplexität, Bewegungsfluss und Geschwindigkeit, die meinen Wahrnehmungseindruck bestimmen: Forsythes Bewegungskompositionen zeichnen sich durch sehr hohe Komplexität aus, die unter anderem darauf beruht, dass in seinen Gruppenchoreographien gleichzeitig an mehreren Orten auf der Bühne voneinander unabhängige Sequenzen getanzt werden. Für den Zuschauer führt diese Dezentralisierung zusammen mit der hohen Komplexität von Bewegungsvokabular und -komposition dazu, dass es nahezu unmöglich ist, auf den ersten Blick – und nur diesen einen hat er in einer Aufführung – Strukturen und Ordnungsmuster zu erkennen. Forsythes Inszenierungskonzept betont die Prozesshaftigkeit der Aufführungen, indem er

seine Choreographien auch nach der Premiere noch verändert beziehungsweise seinen Tänzern in der Vorstellung Raum zum Improvisieren lässt. Die Bewegungen seiner Tänzer zeichnen sich ebenso wie die von Teshigawara durch sehr hohe Geschwindigkeiten aus: Manche Bewegungsfolgen werden so schnell getanzt, dass sie in der Wahrnehmung verwischen. Teshigawara arbeitet zudem mit extrem langsamen Bewegungen, die ebenfalls aufgrund der extremen Ausprägung der Geschwindigkeit nur vage wahrzunehmen sind. Die Geschmeidigkeit der Bewegungsausführung und der Fluss der Bewegungen fallen bei ihm noch stärker ins Auge als in Forsythes Choreographien. Auf diese Weise ist die Gliederung des Bewegungskontinuums in distinkte Momente nur in den wenigen Momenten möglich, in denen die Tänzer in Posen gleichsam einfrieren. Im Kontrast zu seiner schwierig zu fassenden Bewegungsqualität und Körperlichkeit steht bei Teshigawara die große Klarheit und Reduktion in der Farb- und Formgebung der Bühne sowie eine strenge Gesamtstruktur, die sich im Gegensatz zum Tanzgeschehen sehr gut einprägen.¹

Diese dynamischen Bewegungsqualitäten sprechen beim Zuschauer sowohl Körperwissen – das heißt das Wissen des Körpers sowie das Wissen über den Körper – als auch seinen Bewegungssinn an, der es ihm erlaubt, die Bewegungen mitzuvollziehen. Hier wird deutlich, wie wesentlich und prägend die körperlichen Kompetenzen des Zuschauers für die Wahrnehmung tänzerischer Körperbewegung ist. Mit ihr rücken die sensorisch-motorischen Dimensionen von Sinn in den Vordergrund, die den Bewegungsqualitäten für den Zuschauer entsprechende Empfindungsqualitäten verleihen. Diese Empfindungsqualitäten schließen unmittelbar an das je spezifische Körper- und Bewegungswissen des Zuschauers, an sein sensorisch-motorisches Erfahrungswissen, an.

* * *

Abschließend sollen noch einmal explizit die Produktions- und die Rezeptionsseite zusammengeführt werden, deren Interaktion die Aufführung erst konstituiert. Bei dieser Interaktion steht nicht wie in semiotisch orientierten Analysen die symbolische Ebene, das heißt die Bedeutungskonstitution, im Mittelpunkt, sondern eine andere Vermittlungsebene, die im Folgenden mit dem Konzept der Bewegungslogik

1 Vgl. dazu ausführlicher Berger 2000.

als Vermittlungsinstanz zwischen Zuschauer und Bühne beschrieben werden soll. Die Komposition einer Choreographie folgt immer einer bestimmten Logik. Logik meint hier ein Regelsystem, nach dem sich die Bewegungen organisieren. Damit besitzen die Bewegungszusammenhänge eine gewisse „Folgerichtigkeit“, eine „physische Logik“ (Servos 2003: 23). Hier wird der traditionell dem Feld des Rationalen zugeordneten Begriff der Logik im Sinne Cunninghams auf das Feld der Körperbewegung übertragen: „Logik meine ich hier nicht als etwas durch und durch Verstandesmäßiges, sondern als eine der Bewegung innewohnende Logik.“ (Cunningham 1986: 78) Es handelt sich also um eine „Logik der Praxis“ (Bourdieu 1987: 147ff.), die sowohl die Bewegungsausführung als auch die Bewegungswahrnehmung und damit deren Zusammenspiel leitet.

Die Logik einer Aufführung vermittelt zwischen Bühnengeschehen und Zuschauer, sie ermöglicht dem Zuschauer einen sowohl erlebenden als auch verstehenden Zugang zum Geschehen. Damit bestimmt sie sowohl auf der Produzentenseite den Kompositionsprozess als auch auf der Rezipientenseite den Wahrnehmungsprozess und koppelt Produktion und Rezeption. In anderen Worten geht es um die Art und Weise, wie tänzerische Körperbewegung inszeniert und rezipiert wird. Auch wenn diese Logik als Vermittlungsinstanz dient, bedeutet das nicht, dass die Kommunikation nur gelänge, wenn der Zuschauer genau diejenigen Kompositionsprinzipien erkennt, die der Choreograph angelegt hat, wenn also die Ordnung der Rezipienten mit der intendierten der Produzenten übereinstimmt. Entscheidend ist, dass der Zuschauer auf irgendeine Art und Weise das Wahrgenommene zu strukturieren vermag und ihm so Sinn verleihen kann. Dieser Sinn kann verschiedene Ausprägungen haben, es muss nicht zwingend eine semantische Bedeutung im engen Sinne sein.² Hier sei auf Niklas Luhmann (1984) verweisen, der die Anschlussfähigkeit des kommunikativen Akts zum entscheidenden Kriterium gelingender Kommunikation macht – und nicht die Übereinstimmung von En- und Dekodierung. Die Logik einer Aufführung wird also nicht allein von der Produzentenseite entworfen, sondern konstituiert sich auch und abschließend im Moment der Aufführung in der Rezeption des Zuschauers.

Als klassisches Beispiel einer Logik des (Literatur-)Theaters sei die Aristotelische Dramaturgie genannt: Sie ist als eine Art Bauplan für ein Drama zu verstehen, der den Stoff in theatertauglicher und publikums-

2 Vgl. oben die Ausführungen zum erweiterten Sinnbegriff S. 121ff.

wirksamer Art und Weise nach einer kausal-logischen, linear-narrativen Logik arrangiert. In Zeiten des „postdramatischen Theaters“ (Lehmann 1999a) jedoch ist eine lineare narrative Entwicklung mit handelnden Figuren, wie sie im Bereich des Bühnentanzes zum Beispiel auch das Handlungsballett kennt, kaum noch zu erwarten.³ Gabriele Brandstetter beschreibt die „Eliminierung des Narrativen (als Text und Kontext)“ als „eine der tiefgehendsten Veränderungen des theatralen Systems des Tanzes“: „Im Verlust der Semantik der Ballett-Figuren und ihrer theatralen Repräsentationslogik ist die damit verbundene Sinn-Ebene suspendiert.“ (Brandstetter 1997b: 598f., Fn. 3) In den hier betrachteten Choreographien findet sich nicht nur weder Ausdrucks- noch Handlungslogik, sondern auch keine herkömmliche visuelle Logik, wie sie aus handlungslosen, sogenannten sinfonischen oder abstrakten, Balletten bekannt ist, die sich an Ordnungsmustern der klassischen Ästhetik wie Symmetrie und Harmonie orientieren. Daher wird im Folgenden aus den Ergebnissen der Analysen von sowohl Produktion als auch Rezeption abschließend eine alternative Lesweise für diese Choreographien entwickelt und eine entsprechende Ordnungsstruktur skizziert.

Die Frage, warum sich die Körper in einer Choreographie so und nicht anders bewegen, wodurch die Bewegungen also initiiert und motiviert werden, lässt sich recht unterschiedlich beantworten: So unterscheidet sich zum Beispiel die narrative Logik eines Handlungsballetts von der „logic of inner feeling“ (John Martin) des *Modern Dance*. Eine Bewegungssequenz oder Choreographie kann ein Gefühl ausdrücken, ein Libretto erzählen, dem Zufallsprinzip folgen oder Bewegungsthemen wie zum Beispiel Gehen oder Fallen verhandeln. Möglich ist sowohl eine willentliche Steuerung im Sinne der Körperkontrolle als auch eine Körperlogik, bei der der leibliche Eigensinn die entscheidende Rolle spielt. Entsprechend bestimmt sich der Status des Körpers als Instrument, Medium, Agens oder Akteur.

Susan Foster bezeichnet diese Ordnungskriterien, an denen sich die Auswahl und Komposition der Bewegungselemente orientieren, als „syntactic principles“ (Foster 1986: 92-97). Als drei Grundprinzipien nennt sie *mimesis*, *pathos* und *parataxis*: *Pathos* bezeichnet den Gefühlsausdruck, Beispiele sind viele Tänze des Ausdruckstanzes und Moderne Dance; eine mimetische Choreographie bildet nicht-tänzerische, zum

3 Vgl. zu einer „neuen Dramaturgie“ des Theaters auch Kerkhoven 1994.

Beispiel als sinfonisches Ballett musikalische oder als pantomimisches Handlungsballett narrative Strukturen tänzerisch nach; als *parataxis* fasst sie verschiedenartige Ordnungen, die alle einen „formulaic approach“ (ebd.: 94) haben, so zum Beispiel das Zufallsprinzip, Spielstrukturen, mathematische Strukturen und Variation als syntaktisches Prinzip. Diese Prinzipien organisieren die unterschiedlichen Ebenen der Chorographie, „phrase, section or the dance as a whole“ (ebd.: 93), und können nebeneinander vorkommen. Ausschlaggebend für das „narrative development“ (ebd.: 97) sei dabei dasjenige Prinzip, das die höchste Ebene, die Choreographie als Ganze, bestimme.

Der folgende tanzhistorische Exkurs wird das Spektrum möglicher Kompositionsstrategien im Bühnentanz vergegenwärtigen. Zugleich wird er Forsythe und Teshigawara historisch verorten und zeigen, dass die Logik der Bewegung, auf die diese Untersuchung zielt, erst mit der zunehmenden Emanzipation des Bühnentanzes von handlungs- und ausdrucksdramaturgischen Konzeptionen seit Beginn des 19. Jahrhunderts möglich wird.

Tanzhistorischer Exkurs IV: Emanzipation von Handlung und Figur

Das bürgerliche Illusionstheater des 18. Jahrhunderts stellte den

„Entwurf eines (bürgerlichen) Individuums, das aufgrund seiner Vernunft und seiner Empfindungsfähigkeit in der Lage ist, nach ethischen Kriterien seine bisherigen Handlungen zu bewerten, künftige zu projektieren, alternative Möglichkeiten abzuwägen, sich bewußt in ein bestimmtes Verhältnis zu seinen Mitmenschen zu setzen und in allen Stadien dieser Prozesse autonom Wertentscheidungen zu treffen“ (Fischer-Lichte 1992: 125),

in den Mittelpunkt des Geschehens. Die Assimilation des Theatertanzes an diese Theaterkonzeption betrieb Jean-Georges Noverre (1727-1810) in seinen *Lettres sur la danse sur les ballets et les arts* (1760), um dem bis dahin nicht als eigenständige Kunstform anerkannten Bühnentanz seine Existenzberechtigung zu sichern. Der Tanz solle einer dem Drama der Zeit entsprechenden Narration folgen, die durch pantomimischen Tanz in möglichst wirklichkeitsgetreuer Abbildung als „bewegtes Gemälde“ dargestellt werde. Dieser Vergleich mit dem Gemälde deutet Noverres statisches Verständnis des Tanzes an: Die Schritte „als dynamische Einheiten des Tanzes verlieren ihre Anerkennung“, während

„Posen, Haltungen, Stellungen“ (Schoenfeldt 1997: 124f.) aufgewertet wurden. Erstmals wurden die einzelnen Komponenten wie Libretto, Musik, Choreographie, Dekoration und Kostüm auf die tänzerisch-pantomimische Übermittlung einer Handlung abgestimmt. Die stilisierten Formen des höfischen Balletts werden durch eine vermeintlich natürlichere und damit bürgerliche Bewegungssprache abgelöst. So entsteht in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus dem Zusammenwirken von Tanz, Ballett und Pantomime das *ballet d'action*, zu dessen Entstehung neben Noverre auch Franz Hilverding (1710-68), John Weaver (1673-1760) und Gasparo Angiolini (1723-96) beitrugen. In der Folge beherrschte das Handlungsballett bis Ende des 19. Jahrhunderts den Bühnentanz und repräsentiert bis heute nahezu unangefochten die Balletttradition.

Im 19. Jahrhundert begann sich der Tanz mit dem romantischen *ballet blanc* von der Funktion der Übermittlung von Narration und Bedeutung zu emanzipieren.⁴ Im zweiteiligen romantischen Handlungsballett stellt der erste Teil vorwiegend pantomimisch die Handlung dar, während – und das ist eine Neuerung gegenüber dem *ballet d'action* Noverrescher Prägung – im zweiten Teil, im *ballet blanc*, die tänzerische Aktion dominiert, die in einem Reich des Irrealen, des Traums, Überirdischen, der magischen Natur spielt. Er entwickelt nicht die Handlung weiter, sondern zeigt Tanz um des Tanzens willen – gemäß des Schlagworts *l'art pour l'art* von Théophile Gautier, dem, so Schmidt-Garre, „größten Apologeten des romantischen Balletts“ (Schmidt-Garre 1966: 51). Ende des 19. Jahrhunderts führten die sogenannten weißen Akte der klassizistischen Handlungsballette von Marius Petipa (1822-1919) das Modell der *ballets blancs* fort. Seine beiden in Zusammenarbeit mit Peter Iljitsch Tschaikovsky (1840-1893) für das Kaiserliche Russische Ballett entstandenen Handlungsballette *Dornröschen* (1890), *Schwanensee* (1895, zusammen mit Lew Iwanow) und *Nussknacker* (1892) gelten heute vielen als Inbegriff des klassischen Balletts. Im Gegensatz zum *ballet d'action* des 18. Jahrhunderts steht hier die Virtuosität der Tänzer im Mittelpunkt. Sie kommt besonders im weißen Akt, meist dem mittleren von drei Akten, zur Geltung, in dem die Handlung retardiert und bereits etablierte Beziehungen der Protagonisten tänzerisch ausagiert werden. Anfang des 20. Jahrhunderts choreographierte Michail Fokine dann das erste abendfüllende handlungslose

4 Zum Modell des romantischen Handlungsballetts als Entwicklung non-narrativer Choreographie vgl. Schoenfeld 1997: 213-264.

Ballett, *Les Sylphides* (1909), für die Ballets Russes. Diese Idee des sinfonischen Balletts, das ohne Handlung und Sujet sich ausschließlich an der Musik orientiert, fand in den neoklassischen Balletten George Balanchines seit den 1930er-Jahren ihren Höhepunkt. Ausgangspunkt seiner sogenannten Trikot- oder Schwarz-Weiß-Ballete wie zum Beispiel *Concerto Barocco* (1941/48), *Vier Temperamente* (1946), *Agon* (1957), *Episodes* (1959) und *Symphony in Three Movements* (1945), die diesen Namen tragen, weil sie in schwarzen Trikots (Frauen) beziehungsweise weißen Hemden mit schwarzen Hosen (Männer) getanzt werden, war allein die Musik, die er virtuos in tänzerische Bewegung umsetzte. Anstelle mimetischer und symbolischer Elemente und ihrer narrativen Funktion stellte er das „visual spectacle“ (Balanchine 1945: 21) ins Zentrum. Damit die übrigen visuellen Elemente, Bühnenbild und Kostüme, möglichst wenig von der tänzerischen Bewegung ablenken, hält er sie so reduziert wie möglich: Die Tänzerinnen und Tänzer tragen Trainingsbekleidung, einfache Trikots; die Bühne ist geometrisch und symmetrisch angelegt, meist leer; die Wände scheinen zu verschwinden, die Rückwand bildet in der Regel ein himmelblauer Horizont. Auf diese Weise bleibt der bildnerisch leere Bühnenraum offen für die Konstitution durch die tanzenden Körper. Balanchine wollte Tanz als „an absolutely independent art“ verstanden wissen: „Choreographic movement is an end in itself, and its only purpose is to create the impression of intensity and beauty.“ (Ebd.: 30) Auf diese Weise werden die dramaturgischen Kategorien Handlung und Figur, die das *ballet d'action* des 18. Jahrhunderts maßgeblich bestimmten, abgelöst durch musikalische Kompositionsprinzipien wie Thema und Variation. Zwar löste sich das Ballett damit von den theatralen Kategorien, ersetzte diese jedoch durch musikalische Strukturen – „absolutely independent“ wurde der Tanz damit nicht.

Diese Abhängigkeit von der Musik löste Merce Cunningham auf, indem er seine Choreographien ohne Musik erarbeitete und sie erst im Moment der Aufführung mit ihr konfrontierte. Seit seiner Zusammenarbeit mit John Cage in den 1940er-Jahren versucht er, dem Gewohnten und Bekannten mit Hilfe der Aleatorik zu entkommen: Er überlässt kompositorische Entscheidungen dem Zufall „and not to personal psychology or physical pressure“ (Cunningham 1977: 201). Sein erklärtes Ziel ist es dabei, neue Möglichkeiten jenseits des Rationalen und Gewohnten zu entdecken und auszuprobieren: Das Zufallsprinzip eröffnet ihm neue Formations-, Bewegungs- und Kombinationsmöglichkeiten und führt weg vom traditionellen Verständnis von Schönheit,

Geschmack und Ästhetik. Bewegung soll bei Cunningham kein Gefühl ausdrücken, das ihr vorhergeht und sie motiviert, sondern das Gefühl soll aus der Bewegung entstehen; denn Bewegung ist „an sich expressiv [...], unabhängig davon, ob Ausdruck angestrebt ist oder nicht“ (Cunningham 1986: 127). Seine Choreographien thematisieren tänzerische Körperbewegung und sind daher als selbstreflexiv zu bezeichnen. Er wendet sich radikal zugleich von den theatralen Kategorien Handlung und Figur sowie vom Ausdruckskonzept des modernen Tanzes ab: „Für mich ist der Inhalt eines Tanzes das Tanzen selbst. Er stellt nichts anderes dar, weder im psychologischen noch im literarischen oder ästhetischen Sinne.“ (Ebd.: 168)

Auch die Choreographien von Forsythe und Teshigawara folgen weder ausdrucks- noch handlungsdramaturgischen Konzepten: Die Bewegungen sind weder psychologisch noch narrativ begründet und komponiert. Während jedoch Cunningham ein äußeres, externes Prinzip, den Zufall, zum Kriterium der Bewegungskomposition macht, liegt der Bewegungsantrieb bei Forsythe und Teshigawara, so meine These, im Körper selbst begründet: Er wird zur Triebkraft des Geschehens, zum verursachenden und generierenden Prinzip der Bewegungsfindung und -komposition und ist zugleich Thema, Ausgangs- und Fluchtpunkt, zugleich Medium und Agens der Bewegung. Die Pointe dieser bewegungslogischen Komposition oder kurz Bewegungslogik ist also, dass sie – anders als die genannten, der Körperbewegung fremden Prinzipien – einem bewegungsspezifischen Prinzip folgt, das den Körper und seine Kompetenzen ins Zentrum sowohl der Bewegungsproduktion als auch der Bewegungsrezeption stellt.

Im Unterschied zur Ausdrucks- und Handlungsdramaturgie geht es hier nicht mehr um die Um- oder Übersetzung vorgängiger Ideen, Vorstellungen oder Gefühlszustände; stattdessen liegt die Triebkraft des Geschehens im Körper selbst: Die Choreographie entwirft sich anders als bei einer Handlungs- und Ausdrucksdramaturgie erst aus der und durch die Bewegung. Damit zielt die Inszenierung nicht, wie die (klassische) Dramaturgie auf die „theatralische[...] Repräsentation von Handlung“ (Jeschke 1992: 83), sie bewegt sich also nicht im Modus der Repräsentation, sondern der Präsentation: Das Tanzgeschehen stellt nichts über sich selbst hinaus dar, sondern präsentiert bewegte Körper im Raum.

Eine entsprechende Wahrnehmungsperspektive entwirft Susanne Schoenfeldt: Ihre „choreographische“⁵ oder „tanzkompositorische Perspektive“ zielt auf eine – zumindest erst einmal – selbstreferentielle Betrachtung des Tanzgeschehens, die sich in erster Linie an der Körperbewegung und ihren Qualitäten orientiert. Sie kritisiert „die Forderung nach Abbildlichkeit und Referentialität, die dem Tanz ein chronisches ‚Realismusproblem‘ bereitet“ (Schoenfeldt 1997: 26), und fordert die „Auseinandersetzung mit einer potentiell eigenständigen, tänzerischen Struktur, mit Choreographie als symbolischem, handlungsstrategischem, vom analogisch-darstellenden Modus abweichenden, tanzspezifischen Umgang mit non-verbalen, kommunikativen Bewegungsstrukturen“ (ebd.: 19). Kennzeichnen lasse sich diese Wirklichkeit insbesondere durch „dynamische Muster“, die sie durch die Begriffe „Tanz-Energie“ und „Timing“ (ebd.: 29) charakterisiert. Diese choreographische Perspektive auf das Geschehen stellt nicht die Darstellung, das heißt die „theatralische Repräsentation von Handlung“ (Jeschke 1992: 83), sondern die Wirkung dynamischer Qualitäten der tänzerischen Körperbewegung in den Vordergrund.

Auf diese Weise wird der Bewegungssinn in zweifacher Bedeutung zentral: Erstens als der Wahrnehmungssinn, der in der Lage ist, die Logik des bewegten Körpers nachzuvollziehen, und zweitens als die spezifische Form von Sinn, die sich dem Zuschauer in der Körperbewegung zeigt, insofern sie ihm sinnhaft erscheint. Das setzt voraus, dass der Körper nicht nur als ausführendes Organ oder als Körperzeichen, das heißt geformtes Medium der Information, sondern als eigensinnig und eigenmächtig begriffen wird. Ihm wird ein eigenes, ihm spezifisches Wissen und entsprechende Fähigkeiten zuerkannt: Auf der Seite des Tänzers ist es ein inkorporiertes Wissen darüber, wie er sich als je spezifischer Körper in einer je spezifischen Situation bewegen kann, sowie die Fähigkeit, vorreflexiv auf die Situation zu reagieren. Auf der Seite des Zuschauers meint es die Fähigkeit, die gesehenen Bewegungen aufgrund eigener Bewegungserfahrungen leiblich mitzuvollziehen und dieses Bewegungserleben in seiner Bewegtheit, das heißt als explizit dynamische und nicht als räumliche oder

5 Vgl. zum Begriff der Choreographie im Unterschied zur Dramaturgie auch Jeschke: „Der Begriff der Choreographie scheint mir das Äquivalent der Dramaturgie auf der motorischen Ebene der Identifikation zu sein. Choreographie bezeichnet die Lehre von der Strukturierung der Körperbewegungen.“ (Jeschke 1992: 83) Zum Verhältnis von Choreographie und Dramaturgie vgl. auch Bleeker 2000.

verräumlichende Struktur, zu begreifen. Der Zuschauer muss also, um die Bewegungslogik nachvollziehen zu können, ebenso wie der Tänzer körperliche Kompetenzen im Sinne von Bewegungserfahrungen mitbringen. Diese notwendigen Bewegungserfahrungen kann er sowohl durch eigene Bewegungspraxis als auch durch Beobachtung von Körperbewegungen anderer erwerben. Sie ermöglichen es ihm, die visuell wahrgenommenen Bewegungen mitzuerleben, als führte er sie selbst aus. In einer Art Perspektivübernahme kann er so der Bewegung nachspüren und sie entsprechend leiblich empfinden. Auf diese Weise organisiert die Bewegungslogik gleichermaßen die Bewegungsfindung und Bewegungsausführung des Tänzers, also die Produktion tänzerischer Körperbewegung, und die Wahrnehmung des Zuschauers, also ihre Rezeption.

In den Choreographien von Teshigawara und Forsythe tritt die Wirkung von Bewegtheit an die Stelle von zu erzählenden Geschichten oder Episoden, an die Stelle der Darstellung von gesellschaftlichen oder sozialen Phänomenen. Das bedeutet jedoch nicht, dass der Tanz durch die Bewegungslogik als *l'art pour l'art* jede Verbindung zur außertänzerischen Wirklichkeit verliert. Denn das, was auf der Bühne geschieht, ist schon an sich gesellschaftlich relevant: Das vorgestellte Körper- und Bewegungskonzept, das die Körperlichkeit der Bewegung und die Bewegtheit der Körper zeigt, sowie die damit einhergehende Wahrnehmungsordnung sind über den Tanz hinaus bedeutsam, indem sie mit Hilfe der Bewegungslogik den leiblichen Eigensinn sowie die Bewegtheit des Geschehens erfahrbar werden lassen. Auf diese Weise bildet das Tanzgeschehen den Bewegungssinn, zugleich als Sinn für Bewegung und Sinn von Bewegung, und erweitert einseitig rational-bedeutungsorientierte Logikkonzepte. Der Tanz zeigt, was und wie man von, über und mit Hilfe des bewegten Körpers begreifen kann.

* * *

Das körperliche, das heißt senso-motorische Erfahrungswissen, das bei der Bewegungslogik im Mittelpunkt steht, bildet den Anknüpfungspunkt für eine sowohl in der Tanzwissenschaft als auch in anderen Disziplinen geführte Diskussion um Status und Spezifik körperlicher

Kompetenzen⁶: Sind körperliche Erfahrung und leibliches Können eine Art von Wissen, wie etwa Pierre Bourdieu mit seiner Formulierung des „praktischen Wissens“ beziehungsweise „praktischen Sinns“ (Bourdieu 1987) nahe legt? In diesem Sinne fragt Inge Baxmann „nach der Rolle von Körper-, von Sinnen- und Bewegungskulturen innerhalb der Kulturgeschichte des Wissens“ (Baxmann 2005: 33), und Gabriele Brandstetter spricht vom „Bewegungs-Wissen des Tanzes“⁷. Wenn Körperwissen als eine Form des Wissens anerkannt wird, wie kann diese Art von Wissen in einen wissenschaftlichen Diskurs integriert werden? Anschließend an diese Frage ist der Blick dieser Untersuchung auf tänzerische Körperbewegung auch als wahrnehmungs- und erkenntnistheoretisches⁸, als ästhetisches Interesse zu verstehen. „Ästhetik“ (vgl. Welsch 1991) ist eine auf Wahrnehmung basierende Erkenntnistheorie, die versucht, die in der philosophischen Tradition begründete Hierarchie von Sinnlichkeit und Reflexion aufzulösen.

Geht man davon aus, dass der Körper eigenständiges handlungs- und erkenntnisrelevantes Wissen besitzt, so muss die wissenschaftliche Vernunft ihn auf ihrer Suche nach Erkenntnis als gleichwertigen Partner anerkennen. Die Aufgabe des Wissenschaftlers besteht dann nicht mehr nur darin, den Körper wie jeden anderen Gegenstand zu erklären und zu kommentieren: Er ist nicht mehr länger bloßes Objekt der Erkenntnis, sondern wird (auch) zu ihrem Subjekt.⁹ Das bedeutet für die Tanzwissenschaft, dass neben dem Körper des Tänzers ebenso der Körper der Wissenschaftlerin Beachtung finden muss. Denn beide tragen mit ihren je spezifischen Mitteln und Methoden zu Fragen bei, die sich Wissenschaft wie Kunst in gleicher Weise stellen. So reflektieren Teshigawara ebenso wie Forsythe und seine Tänzer in ihren Inszenierungen sowohl die Rolle des Körpers im Tanz als auch seine Wahrnehmung durch den Zuschauer. In diesem Sinne zeigen die Choreographen nicht nur tänzerische Körperbewegung, sondern sie zeigen auch etwas *über* Körperbewegung und ihre Wahrnehmung. Dieses Gezeigte affiziert leiblich und veranlasst so zur wissenschaftlichen Reflexion des Themas.

6 Vgl. exemplarisch für die geistes- und kulturwissenschaftlich orientierte Sportwissenschaft Schürmann 2001; König/Lutz 1995; Franke 2001, 2004, für die anthropologisch orientierte Philosophie Gebauer 2003; Böhme 2003; Hager 1996, in der Soziologie Abraham 2002; Knoblauch 2005.

7 Vortrag auf dem Tanzkongress „Wissen in Bewegung“, 21.04.2006, Berlin.

8 Vgl. dazu die Stufen des Sinnlichen von Waldenfels (2000: 95ff.), dazu hier S. 11.

9 Vgl. dazu in ersten methodischen Ansätzen Abraham 2002: 182-197.

Auf diese Weise entstand ein für diese Untersuchung fruchtbarer Dialog zwischen einer wissenschaftlichen, sprachlich-reflektierenden und einer künstlerischen, choreographisch-tänzerischen Logik. Ergebnis ist das an den Choreographien von Forsythe und Teshigawara entwickelte Körper-, Bewegungs- und Wahrnehmungskonzept, das ein an der Körperbewegung orientiertes Logikkonzept¹⁰ und Möglichkeiten nicht-semantischen Sinns vorstellt. Der nächste Schritt, der noch über diesen Dialog hinaus ginge, wäre die Integration der Logik des Körpers und der Bewegung in den wissenschaftlichen Diskurs. Eine Annäherung hat in dieser Untersuchung stattgefunden – ich hoffe, sie wird andernorts weitergeführt.

„Wir haben instinktiv Angst vor den Schwierigkeiten, die die Vision der Bewegung unserem Denken verursacht, und wir werden ihrer Herr, so bald wir die Bewegung mit Unbeweglichem zu fixieren suchen.“ (Bergson 1993: 165) Diese verstörende Wirkung der Bewegung in ihrer Bewegtheit, die Unsicherheit, die Veränderungen und Prozesse mit sich bringen, zeigte sich auch in der Irritation, die die Choreographien bei mir als Zuschauerin zu Anfang auslösten. In dieser Situation versuchte auch ich, das Wahrgenommene in statischen Momentaufnahmen von Raumformen des Körpers zu arretieren. Es wurde jedoch deutlich, dass diese Strategie die Dynamik der Bewegung, die nicht nur Grund für die Irritation, sondern auch Ursache der Faszination war, nicht einzufangen vermochte. An ihre Stelle tritt die leibliche Affizierung, die Anlass zu diesen Reflexionen über Wahrnehmung, Körper und Bewegung gab. So zeigte sich, dass den Choreographien eine eigen-sinnige Logik innewohnt, die sich strukturell von der Logik sowohl eines Bildes als auch der Sprache unterscheidet.¹¹ Sowohl Bild als auch Sprache gelten traditionell als räumliche beziehungsweise verräumlichende Strukturen und unterscheiden sich darin von der explizit zeitlich-dynamischen Struktur der Bewegung. Daher gilt es, mit der Bewegung eine weitere und ebenso grundlegende Strukturform auszuarbeiten, wie es Sprache und Bild sind. Tanz kann dabei als paradigmatisches Feld für die Untersuchung von Phänomenen der Körperbewegung gelten.

10 Vgl. dazu auch Traub 2001: 183.

11 Vgl. dazu Elsner 2000: 32.