



Christiane Berger

Körper denken in Bewegung

Zur Wahrnehmung
tänzerischen Sinns bei
William Forsythe und
Saburo Teshigawara

Christiane Berger
Körper denken in Bewegung

TanzScripte | hrsg. von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein | Band 5

Mein Dank gilt allen, die mich während der Entstehung dieses Buches unterstützt haben: durch unermüdliche, kritische, immer aber produktive Diskussionen und inspirierende Anregungen, durch aufmunternde Worte in harten Zeiten und durch unkomplizierte tatkräftige Hilfe.

Christiane Berger (Dr. phil.) studierte Philosophie und Theaterwissenschaft in Tübingen, Gießen und Berlin und wurde 2006 an der Freien Universität Berlin promoviert. Sie forscht in Theorie und Praxis zum Bühnen- und Gesellschaftstanz des 20. und 21. Jahrhunderts.

CHRISTIANE BERGER

Körper denken in Bewegung

Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns

bei William Forsythe und Saburo Teshigawara

[transcript]

D 188

Die Dissertation wurde durch ein Promotionsstipendium der DFG gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2006 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung & Innenlayout: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: »Here to Here« von Saburo Teshigawara; Internationales Sommertheaterfestival Hamburg 1995; mit freundlicher Genehmigung von Tina Ruisinger, tm.wORK – photography

Lektorat & Satz: Christiane Berger

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 3-89942-554-5

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

„Das Tanzen ist wie ein Lebewesen. Du kannst es nicht zwingen, du kannst es nicht zu dir holen. Du mußt dich wahrnehmend machen, und es kommt.“

(William Forsythe)

Inhalt

Einleitung:	
Wahrnehmung - Körper - Bewegung	9
Wahrnehmen und Erinnern:	
Irritationen von Erwartung und Gewohnheit	29
Strukturen: Prägnanz	29
Statik/Dynamik: Verflüchtigung	36
Bedeutung: Desemantisierung	47
Bewegen:	
Dynamik des Möglichen	51
Körpergedächtnis	54
Bindung an Vergangenes: Entwöhnung bei Forsythe	54
Möglichkeiten für Zukünftiges: Entdeckung bei Teshigawara	59
<i>Butô-Exkurs I: Medium des Überindividuellen</i>	61
Komplexität: Enthierarchisierung, Dezentrierung, Dynamisierung	63
Bewegungsfluss: Entspannung und Enthierarchisierung	69
<i>Tanzhistorischer Exkurs I: Zwischen Schritt und Pose</i>	72
Geschwindigkeit: Auflösung in Beschleunigung und Verlangsamung	75

Körper und Bewegung:	
Eigensinn und Bewegtheit	81
<i>Tanzhistorischer Exkurs II: Körperkonzepte im 20. Jahrhundert</i>	82
Materialisierung von Erfahrungen	86
Zwischen Kontrolle und Eigensinn	91
<i>Tanzhistorischer Exkurs III: Im Widerstreit von Muskel- und Schwerkraft</i>	93
Verwandlung und Verformung	106
<i>Butô-Exkurs II: Übergang und Wiedergeburt</i>	108
Bewegte Körper – körperliche Bewegung	109
Wahrnehmung:	
Körperbewegung leiblich begreifen	111
Sinn: Leiblicher Mitvollzug	115
Zeit: Flächigkeit und Intensität des Augenblicks	125
Ästhetische Erfahrung	131
Widerständigkeit des Ästhetischen: der Beobachter bei Forsythe	132
Intensität der Empfindung: der Teilnehmer bei Teshigawara	134
Schluss:	
Körper denken in Bewegung	139
<i>Tanzhistorischer Exkurs IV: Emanzipation von Handlung und Figur</i>	145
Anhang	153
Personenglossar	153
Verzeichnis der Choreographien	156
Literaturverzeichnis	160

Einleitung:

Wahrnehmung – Körper – Bewegung

Der Körper schwebt, fließt ohne Widerstände, sich fortwährend verformend durch den Raum, löst sich zuweilen in der Dunkelheit auf. Er nimmt den ihn umgebenden Raum in sich auf, die Haut scheint als Grenze durchlässig geworden. Manchmal vermittelt er nur eine Ahnung von Bewegung, so langsam, so reduziert ist sie. Ich werde ins Geschehen hineingesogen – und sehe nichts. Meine Wahrnehmung wird unsicher, das komplexe Formenspiel verschmilzt zu einem unablässigen Bewegungsfluss. Ich fühle mich der Realzeit enthoben, frei schwebend, ohne jedes Empfinden für und ohne jeden Gedanken an Zeit. Das Geschehen scheint ein einziger ausgedehnter Augenblick. Ich vermag den Moment nicht festzuhalten, das Geschehen entzieht sich, ist im nächsten Augenblick vergessen. Gebannt starre ich auf den sich bewegenden Körper, ohne zu erfassen. Plötzliche Lichtwechsel und eine ohrenbetäubende Lautstärke bewahren den Tanz vor seiner Auflösung. Ich schrecke hoch.¹

1 Absätze, die wie dieser mein Erleben einer Aufführung schildern, sind in der gesamten Untersuchung kursiv abgesetzt, um die in einem anderen Stil geschriebenen Erinnerungen an Aufführungseindrücke auf den ersten Blick als solche kenntlich zu machen.

Diese Eindrücke der Solo/Duett-Performance² *Absolute Zero* (27.8.1999, Hebbel-Theater, Berlin) des japanischen Tänzers und Choreographen Saburo Teshigawara eröffnen den Horizont dieser Untersuchung, die sich mit der Wahrnehmung tänzerischer Körperbewegung befasst. Anlass der vorliegenden Reflexionen war meine Verwunderung darüber, dass sich im Anschluss an die Aufführung bei meinem Versuch, das Geschehen vor meinem ‚inneren Auge‘ Revue passieren zu lassen, keine Erinnerungsbilder³ einstellten, obgleich die Performance eine äußerst nachhaltige Wirkung auf mich ausübte. Meine Erinnerung war wenig anschaulich und lebendig, ich konnte das Wahrgenommene nicht im Nachhinein noch einmal in meiner Vorstellung nachbilden und es so aufleben lassen. Zwar waren die Bewegungsqualitäten, also die Art und Weise, wie die Bewegungen ausgeführt wurden, sehr eindrücklich, doch entzogen sich die Formen, die die Tänzerkörper im Raum bildeten, meinen Erinnerungsversuchen. So erinnerte ich mich an selten gesehene Geschwindigkeiten, ohne jedoch zu wissen, welche Bewegungen der Tänzer so schnell ausgeführt hatte. Auch seine Geschmeidigkeit ist mir gut im Gedächtnis geblieben, nicht jedoch die jeweiligen Raumpositionen. Es blieben also durchaus Eindrücke dessen, was ich zuvor gesehen hatte, doch ließen sie sich nicht visualisieren.

Die Ursache meiner Erinnerungsschwierigkeiten war, dass ich keine Körperpositionen im Raum hatte fixieren konnte, denen ich *ad hoc* eine Bedeutung hätte beilegen können. So stellte sich die Frage, welche Rolle Statik und Semantik für die Rezeption von Tanzbewegungen spielen beziehungsweise welche Eigenschaften der Choreographie und welche Eigenschaften der Wahrnehmung im Zusammenspiel dafür verantwortlich sind, dass trotz nachhaltiger Wirkung keine anschauliche Erinnerung möglich ist. Mit dieser Fragestellung als Fokus der Betrachtung fanden sich ähnliche Phänomene insbesondere bei weiteren Performances von Teshigawara sowie bei Aufführungen des Choreographen William Forsythe wieder, die daher exemplarisch den Analysen zu Grunde gelegt werden. Ihre Aufführungen irritierten und faszinierten mich zugleich: Sie irritierten, weil das Geschehen sich der Einordnung in gewohnte Kategorien verweigerte – und gerade weil sie dies nicht erlaubten, faszinierte mich die Art und Weise, wie sich die Tän-

-
- 2 Die Inszenierung besteht aus drei durch Pausen getrennten Teilen, von denen der erste und letzte ein Solo und der mittlere ein Duett ist.
 - 3 Der Begriff des Erinnerungsbildes ist hier im weiteren Sinne als figurative Ordnung zu verstehen und schließt über den optischen Eindruck hinaus auch die Wahrnehmungen anderer Sinnesorgane ein.

zerkörper bewegten, umso mehr. Die außergewöhnlichen und oft extremen Bewegungsqualitäten forderten die Grenzen meiner Wahrnehmung heraus und beanspruchten so meine gesamte Aufmerksamkeit. Auf diese Weise war mein Erleben vollständig auf den Augenblick fokussiert. Diese Grenzerfahrung, die als ästhetische Erfahrung zu verstehen ist, erlaubt wahrzunehmen, was und wie zuvor nicht wahrgenommen wurde. Die Herausforderung der Choreographien lag daher nicht darin, Bedeutungen zu verstehen und sie zu interpretieren, sondern auf einer grundlegenden Ebene darin, überhaupt wahrnehmend einen Zugang zu ihnen zu erschließen.⁴ Indem die dynamischen Qualitäten der Bewegung affektiv berühren, bringen sie auch den Körper des Zuschauers ins Spiel; zugleich berührten sie sein Verständnis von Körper und Bewegung: Indem nämlich das Tanzgeschehen den Zuschauer zwingt, mit seinen Wahrnehmungsgewohnheiten und Erwartungen zu brechen, schafft es Raum für ein verändertes Körper- und Bewegungskonzept⁵. Welchen Einfluss hat, so wird die Untersuchung fragen, die Art und Weise der Wahrnehmung darauf, wie tänzerische Körperbewegung rezipiert wird? Welche Rolle spielt das Körper- und Bewegungsverständnis des Zuschauers für seine eigene Wahrnehmung? Beeinflusst umgekehrt das Körper- und Bewegungsverständnis, das die Choreographien prägt, die Wahrnehmung des Zuschauers sowie sein Körper- und Bewegungsverständnis? Indem die Untersuchung die Wahrnehmung der tänzerischen Körperbewegung aus der Zuschauerperspektive thematisiert, geraten durch diese Wechselwirkungen auch die Entstehungsbedingungen der Bewegungen, das heißt die Produktionsperspektive, in den Blick.

-
- 4 Sowohl Wahrnehmung als auch Interpretation sind aktive Leistungen desjenigen, der wahrnimmt oder interpretiert, und bringen den Wahrnehmungs- beziehungsweise Interpretationsgegenstand allererst hervor. Sie unterscheiden sich dadurch, dass bei der Wahrnehmung der Deutungsprozess vorbewusst abläuft und daher der Reflexion unzugänglich bleibt, während er bei der Interpretation reflektierend nachvollzogen werden kann. Vgl. zum Wahrnehmungsprozess im ersten Kapitel S. 29ff.
- 5 Die Selbstverständlichkeit, mit der im konstruktivistisch beeinflussten Diskurs die Begriffe Körper- und Bewegungsverständnis oder Körper- und Bewegungskonzept verwendet werden, beruht auf der grundlegenden – und von mir geteilten – Annahme, dass beides keine oder zumindest nicht nur natürliche, naturgegebene Phänomene sind: „First, the body and movement, the medium of dance, are not purely natural phenomena but are constructed, in concept and practice.“ (Novack 1990: 13) Vgl. zum Körperkonzept im dritten Kapitel S. 86ff.

Die Analysen werden zeigen, dass die eindeutige Zuordnung von Wahrnehmung und Zuschauer auf der einen sowie von Körper, Bewegung und Tänzer auf der anderen Seite der Komplexität der Wahrnehmung von Körperbewegungen bei weitem nicht angemessen ist. So werden die Beziehungen zwischen den Kategorien Wahrnehmung, Körper und Bewegung untersucht und gefragt, wie sich mit ihrer Hilfe das Verhältnis von Zuschauer und Tänzer bestimmen lässt. Das Ziel der Untersuchung ist es, eine Konzeption der Wahrnehmung tänzerischer Körperbewegung zu entwickeln, die die Kategorien Wahrnehmung, Körper und Bewegung ausdifferenziert und ihre Verbindungslinien nachzeichnet.

* * *

Als Material liegen der Untersuchung Beschreibungen meiner – naturgemäß – individuellen und persönlichen Wahrnehmungen der ausgewählten Aufführungen zu Grunde. Denn die subjektiv „heiklen‘ Momente“ der Choreographien, „die verstören und irritieren oder sich einer begreifenden Interpretation verweigern“ (Fischer-Lichte/Roselt 2001: 252), motivierten die vorliegenden Reflexionen. Die Subjektivität meiner Wahrnehmung ist dabei nicht als methodisches Manko, sondern mit Erika Fischer-Lichte als „*conditio sine qua non*“ (Fischer-Lichte 2001a: 234) der Analyse zu betrachten. Wahrnehmung ist notwendig perspektivisch und als solche ermöglicht und begrenzt sie zugleich:

„Ein jeder Gesichtspunkt schränkt die Sicht ein. Wenn aber ein Gesichtspunkt transzendente Bedingung der Möglichkeit der Sicht ist, dann ist die Beschränkung, die Einschränkung der Sicht selber transzendente Bedingung ihrer Möglichkeit. Dann aber bedeutet die Einschränkung aller Sicht durch ihre notwendige Bindung an einen Gesichtspunkt, dass nicht etwa in Abwesenheit einer solchen Schranke – an sich und *idealiter* – eine schrankenlose Sicht vorzustellen wäre, sondern dass ohne dergleichen Einschränkung im Gegenteil die Sicht erblindete und alles Sehen aufhören würde. Der Gesichtspunkt setzt in eins und zumal der Sicht die transzendente Bedingung ihrer Möglichkeit und ihre Schranke. Nicht ermöglicht er einerseits die Sicht, schränkt sie andererseits aber auch wieder ein. Ermöglichung und Beschränkung gehen in der transzendentalen Bedingung in ein und derselben Hinsicht zusammen.“ (Boehm 1966: VI)

Ziel der Untersuchung ist daher nicht, die ‚Angemessenheit‘ oder ‚Richtigkeit‘ meiner Wahrnehmungen zu hinterfragen – denn dafür

gäbe es schlicht keine über subjektive Momente hinausgehenden Kriterien. Zweifelsohne haben andere Zuschauer, die die untersuchten Aufführungen besucht haben, anderes wahrgenommen als ich; denn jede Wahrnehmung ist eine von vielen möglichen Wahrnehmungen, sie ist kontingent. Diese Tatsache differierender Wahrnehmungen ist nicht zu hintergehen: Auch durch Abstraktion von der individuellen Wahrnehmung lässt sich kein objektiver Gegenstand, kein „Gegenstand an sich“, konstruieren. Damit scheidet auch die Methode der quantitativen Forschung aus, die mit Hilfe einer repräsentativen Umfrage unter Zuschauern durch statistisches Mitteln versucht, eine überindividuell gültige Wahrnehmung der Aufführungen und damit einen für die Gesamtheit der Zuschauer repräsentativen, objektiven Gegenstand zu konstruieren.⁶ Unabhängig davon ist der Anspruch der Repräsentativität gerade für die Kunstwahrnehmung grundsätzlich in Frage zu stellen: Moderne Kunst ermöglicht dem Rezipienten nicht nur seine je individuelle, höchst subjektive Wahrnehmung, sondern sie fordert sie geradezu.

Die Untersuchung wählt also einen radikal subjektiven Ausgangspunkt, das heißt sie geht davon aus, dass eine Aussage über einen Gegenstand nur möglich ist, wenn und indem er wahrgenommen wird. Anders formuliert ist eine Aussage über einen Gegenstand vor beziehungsweise unabhängig von seiner Wahrnehmung nicht möglich.⁷ In diesem Sinne wird Wahrnehmung hier phänomenologisch als Wechselwirkung zwischen Wahrnehmendem und Wahrzunehmendem verstanden, durch die sich der Wahrnehmungsgegenstand erst konstituiert.⁸ Auf die Aufführung übertragen heißt das, dass sie als Zusammenspiel von Zuschauern und Akteuren zu verstehen und nicht unabhängig vom Publikum vorzustellen ist: Ihr Sinnpotential verwirklicht sich erst in der Rezeption durch den Zuschauer. Willmar Sauter beschreibt die Aufführung entsprechend als „communicative field between pre-

-
- 6 Ebenso wenig ist ein quantitativer Ansatz aufgrund seiner standardisierten Methoden der Datenerhebung geeignet, um subjektive Wahrnehmungen und Wirklichkeitskonstruktionen zu rekonstruieren. Vgl. hierzu z.B. Flick 1995.
 - 7 Hier unterscheidet sich unser Alltagsverständnis: Wir gehen als ‚naive Realisten‘ im alltäglichen Leben davon aus – und um handlungsfähig zu sein, müssen wir dies tun –, dass uns unsere Sinne die Welt so zeigen, wie sie für jeden in gleicher Weise existiert; wir nehmen unsere Wahrnehmung für wahr.
 - 8 Vgl. grundlegend Merleau-Ponty (1966) und im Anschluss an ihn Waldenfels (1999, 2000).

sensation and perception“ (Sauter 2000: 6)⁹, das auf drei Ebenen („symbolic“, „artistic“ und „sensory“; vgl. ebd.: 6ff.) stattfindet: „the creation of meaning, the enjoyment of artistry and skills, and the personal evaluation of the performer“ (ebd.: 4). Das bedeutet entsprechend, dass es unmöglich ist, das ‚Bühnengeschehen an sich‘, also unabhängig von der Wahrnehmung durch den Zuschauer, zu beschreiben. Daher befasst sich diese Untersuchung nicht mit objektiv gegebenen Körpern in einem physikalisch abstrahierten Raum, sondern setzt bei der Wahrnehmung der bewegten Körper an.

Auf der Seite des Wahrnehmenden spielen beim Wahrnehmungsprozess sowohl individuelle (biographisch-kulturelle) als auch überindividuelle Voraussetzungen eine Rolle, die er mit anderen Menschen aufgrund der gemeinsamen Prinzipien menschlicher Wahrnehmung und Erinnerung¹⁰ teilt: *Was* man wahrnimmt, ist individuell, doch *wie* man wahrnimmt, ist intersubjektiv gültig. Indem sich die Untersuchung auf diese allgemein gültigen Prinzipien konzentriert, kann meine Wahrnehmung als Beispiel dienen, um grundlegende und intersubjektiv gültige Probleme der Wahrnehmung tänzerischer Körperbewegung und ihrer wissenschaftlichen Analyse zu verdeutlichen. Der gewählte subjektive Ausgangspunkt vermag also zugleich eine generelle Problematik aufzudecken, die über diese speziellen Aufführungen und meine individuelle Wahrnehmung hinausweist: Wie nimmt der Zuschauer tänzerische Körperbewegung wahr, wenn er keine distinkten Raumformen zu erkennen vermag, die er *ad hoc* mit Bedeutung belegen könnte? Bei der Beantwortung dieser Frage werden Wahrnehmungsweisen und Formen des Sinns erkennbar, die jenseits der „Semantisierung“¹¹ der spezifischen Logik tänzerischer Körperbewegung Rechnung tragen.

9 Vgl. dazu auch Martin/Sauter 1995.

10 Vgl. hierzu z.B. Emrich 1990a, 1990b, 1999a, 1999b; Goldstein 1997; Kebeck 1994; Klatzky 1989.

11 Diesen Ausdruck verwendete Rudolf zur Lippe in seinem Vortrag auf dem „Denkfestival. Eine internationale Reflexion des Tanzes“ am 24.03.2006 in Freiburg: Die Semantisierung zielt auf die Transportfunktion körpersprachlicher Zeichen, wohingegen er seinen Fokus auf das Erleben vor der Bedeutungszuweisung richtet, in der die Bedeutung in der Leiblichkeit aufgehoben sei.

Die Vorgehensweise dieser Untersuchung ist frei nach Heinrich von Kleist¹² als ‚allmähliche Verfertigung der Methode beim Untersuchen‘ zu verstehen. Denn die Problematik der Beschäftigung mit der Wahrnehmung tänzerischer Körperbewegung liegt auch und gerade darin, dass es bislang keine ausgearbeitete Methode gibt, mit der das Phänomen so zu fassen wäre, dass nicht verloren ginge, was hier im Mittelpunkt stehen soll: der explizit dynamische Charakter der Körperbewegung, ihre Bewegtheit. Generell kann man in der Tanzwissenschaft, einer Disziplin, die sich im deutschsprachigen Raum gerade erst zu institutionalisieren beginnt¹³ – anders als in den *dance studies* im anglo-amerikanischen Raum – noch nicht von einer ausgearbeiteten Methodik oder ausformulierten Methoden sprechen.¹⁴ Hier könnte die Tanzforschung, verstanden als Spezialistin für Körper in Bewegung, eine Vorreiterrolle einnehmen, wenn es ihr gelänge, das Phänomen der Bewegtheit am Beispiel der tänzerischen Körperbewegung angemessen zu beschreiben. Dazu möchte diese Untersuchung einen Beitrag leisten.

Wenngleich also eine geeignete ausgearbeitete Methode fehlt, gibt es doch einige methodische und theoretische Anknüpfungspunkte für diese Untersuchung. Nachdem die Geistes- und Kulturwissenschaften den Körper Anfang der 1980er-Jahre mit dem programmatischen Titel *Die Wiederkehr des Körpers* (Kamper/Wulf 1982) als Forschungsgegenstand entdeckten¹⁵, kristallisiert sich innerhalb dieser Forschungsrichtung in den letzten Jahren eine neue Schwerpunktsetzung heraus: Der handelnde Körper, der Körper in Bewegung gerät verstärkt in den

12 Heinrich von Kleist (1805): Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden.

13 Zur beginnenden Institutionalisierung der Tanzwissenschaft sei verwiesen auf die Professur für Theaterwissenschaft mit dem Schwerpunkt Tanzwissenschaft von Gabriele Brandstetter am Institut für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin, die Professur für Soziologie der Bewegung von Gabriele Klein am Fachbereich Bewegungswissenschaft, Arbeitsbereich Soziologie und Psychologie von Bewegung, Sport und Tanz an der Universität Hamburg, die Professur für Tanzwissenschaft von Claudia Jeschke am Fachbereich Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft an der Universität Salzburg sowie die Professur von Inge Baxmann am theaterwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig mit dem Schwerpunkt Tanzwissenschaft und Tanzgeschichte.

14 Vgl. dazu den Band 4 der Reihe *TanzScripte* Brandstetter/Klein 2006.

15 Vgl. in den letzten Jahren u.a. Funk/Brück 1999; Fischer-Lichte/Fleig 2000; Benthin/Wulf 2001; Fischer-Lichte/Horn/Warstat 2001; Barkhaus/Fleig 2002a.

Blick.¹⁶ Mit dieser Betonung von Prozess- und Ereignishaftigkeit verschiebt sich die Perspektive von einer Logik der Repräsentation, in der der Körper als Zeichen, als Körperbild oder –text, auf etwas jenseits seiner selbst verweist, zu einer Logik der Präsentation, die sich für den körperlichen Vollzug der Bewegung, für Aktion oder Handlung¹⁷, und ihre je spezifische Qualität interessiert. Auf den *linguistic turn* (vgl. Rorty 1967) beziehungsweise den *iconic* oder *pictorial turn* (vgl. z.B. Mitchell 1997) folgt also gegenwärtig der *performative turn*¹⁸: Nicht mehr Text oder Bild gelten als das vorherrschende Kommunikationsmedium der Gegenwart, vielmehr rückt die Handlung in den Mittelpunkt des Interesses. Entsprechend stellen einige aktuelle kulturwissenschaftliche Forschungsprojekte, die sich ebenfalls mit Körper und/oder Bewegung auseinandersetzen, die Prozesshaftigkeit, die Ereignishaftigkeit, die Performativität in den Vordergrund.¹⁹ Die für diese Untersuchung wichtigsten sollen im Folgenden kurz charakterisiert werden:

Die Betonung der dynamischen Bewegungsqualitäten teile ich mit der Tanz- und Theaterwissenschaftlerin Claudia Jeschke, die den Blick in ihrer mit Cary Rick entwickelten Bewegungsnotation *Inventarisierung*

16 Vgl. u.a. Jeschke/Bayerdörfer 2000; Schürmann 2001; Fikus/Schürmann 2004; Klein 2004c.

17 Der Handlungsbegriff ist häufig zweckrational geprägt und entstammt einer Tradition, die die Rationalität des Menschen hervorhebt: Eine „Handlung ist die nach Situationsorientierung aus mehreren Möglichkeiten absichtsvoll gewählte, nicht kausal bestimmte Überführung einer Situation in eine andere im Sinne einer Entwicklung“ (Hübler 1973: 10). Sie setzt eine rational getroffene Entscheidung willentlich um. Da die vorliegende Untersuchung diese einseitige Betonung aufheben will, scheint der Aktions-Begriff angemessener, der diese Implikationen nicht mit sich bringt und offen lässt, ob die Aktion einer rationalen oder einer „praktischen Logik“ (Bourdieu 1987: 147ff.) folgt.

18 Vgl. dazu z.B. Köpping/Rao 2000; Martschukat/Patzold 2003; Fischer-Lichte 2004.

19 Neben den im Folgenden erwähnten Forschungsprojekten liegen eine Vielzahl von Aufsätzen vor, die sich mit für die vorliegende Untersuchung relevanten Fragen auseinander setzen. Diese Einzelveröffentlichungen zu Teilbereichen der Thematik werden im Hauptteil dieser Untersuchung an Ort und Stelle direkt in die Ausführungen eingebunden. Daher mögen an dieser Stelle als Überblick genügen: zur Wahrnehmung von Tanz Hagendoorn 2002; Siegmund 2003; zur Erinnerung von Tanz Brandstetter 1997a, 2000b; zur ästhetischen Erfahrung von Tanz Huschka 2004; zur Phänomenologie des Tanzes Köhne-Kirsch 1989; zur tanzspezifischen ‚Logik‘ Schoenfeldt 1997; zur Bewegung als Strukturform Witte 2006.

von Bewegung (vgl. Jeschke 1999, 2000) ebenfalls auf die „dynamischen Anteile im Bewegungsablauf“ (Jeschke 2000: 52) lenkt. Diese Fokussierung ihrer phänomenologischen Analyse wendet sich gegen das „in der Wahrnehmung von Tanz bislang zentrale[...] Bildhafte[...], Abbildhafte[...], Zeichenhafte[...]“ (Jeschke 1999: 1) und versucht, die hinter der „Erscheinungsform der Körperbewegung“ als „statischer Komponente der Bewegung“ (ebd.: 6) liegenden „Bewegungsprinzipien“ (Jeschke 1990: 160) aufzudecken, um die „ereignishaft, dynamische Eigengesetzlichkeit von Bewegung: den motorischen Prozess“ (Jeschke 1999: 6) hervorzuheben. Kritisch sehe ich allerdings ihren Anspruch, eine neutrale Tanzschrift zu entwerfen, um zeit- und kulturunabhängig Tanz und Bewegung zu beschreiben (vgl. ebd.: 41). Meines Erachtens sind auch „motorische Identitäten“ nicht objektiv zu beobachten und infolgedessen auch nicht neutral zu beschreiben. Ich hingegen möchte explizit ein in der Gegenwart und unserer Kultur verortetes Bewegungs- und Körperkonzept entwickeln. Zudem unterscheidet sich meine Perspektive von der Jeschkes, insofern sie die Körperbewegung vom Ausführenden her analysiert. In dieser Untersuchung hingegen soll es nicht um eine „Inventarisierung“ der Bewegung gehen, sondern um die Frage, wie Bewegung vom Zuschauer wahrgenommen wird und auf ihn wirkt.

Auch die Sport- und Tanzsoziologin Gabriele Klein stellt die Kategorie der Bewegung in ihrer Prozesshaftigkeit in den Mittelpunkt ihres Projekts einer „Soziologie der Bewegung“, der es „[u]m die Herstellung von Praxis in der und durch die Bewegung [geht]. Damit rückt der Körper als Agens der Herstellung von Wirklichkeit in den Mittelpunkt.“ (Klein 2004a: 138) Sie bescheinigt dem Körper „eine eigenständige und mitunter der Ratio widerstrebende Praxis“ und bezweifelt, dass Bewegungen immer willensgesteuert, das heißt „gedanklich vorbereitet [...] und von einem intentionalen Bewusstsein geleitet“ (ebd.) sind. Während diese Auffassung von Körper und Bewegung mit der dieser Untersuchung konform geht, nimmt Klein im Unterschied zu diesem Projekt eine explizit soziologische Perspektive ein. Ihre „Soziologie der Bewegung“ versteht sich als „Theorie körperlichen Handelns in sozialen Beziehungen, als eine Theorie, die sich auf die Herstellung von sozialer Praxis in und über Bewegung konzentriert“ (Klein 2004b: 16). Damit rückt sie – anders als die meisten soziologischen Handlungstheorien – „die Performativität der Handlung, die Praxis des Handelns“ anstelle der „Handlungsmotive, -intentionen oder d[er] Funktionen des Handelns“ (Klein 2004a: 133) in den Mittelpunkt. Entsprechend

ihrer soziologischen Perspektive beschäftigt sie sich mit Gesellschaftstänzen im weiteren Sinne, die auch Phänomene wie HipHop und Techno einschließen. So stimme ich zwar mit ihrem grundlegenden Verständnis von Körper und Bewegung überein, doch ist die Perspektive dieser Untersuchung keine soziologische und fokussiert mit dem Bühnentanz einen anderen Gegenstandsbereich.

Eine dieser Untersuchung ähnliche, nämlich ästhetische Perspektive hingegen nimmt die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte mit ihrem Projekt einer „Ästhetik des Performativen“²⁰ ein. Der *performative turn*, den Fischer-Lichte in den 1990er-Jahren ansiedelt, gründe sich auf Entwicklungen in Europa seit Beginn des 20. Jahrhunderts, die zur Aufwertung und Zunahme von *cultural performances* geführt haben (vgl. Fischer-Lichte 2001a: 16). Damit verlagere sich das Forschungsinteresse „nun stärker auf die Tätigkeiten des Herstellens, Produzierens, Machens und auf die Handlungen, Austauschprozesse, Veränderungen und Dynamiken, durch die sich bestehende Strukturen auflösen und neue herausbilden. Zugleich rückten Materialität, Medialität und interaktive Prozeßhaftigkeit kultureller Prozesse in das Blickfeld.“ (ebd.: 9) Gegenüber den bisher ausgearbeiteten Theorien zur Aufführungsanalyse²¹, die sich im Anschluss an die hermeneutische Methode in erster Linie mit den Bedingungen der Möglichkeit des Verstehens beschäftigen und damit die (rationale) Bedeutungskonstitution in den Mittelpunkt stellen, wertet die Ästhetik des Performativen den Prozess der ästhetischen Erfahrung und damit das Erleben des Zuschauers methodisch auf. Entsprechend beschäftigt sie sich explizit mit dem Verhältnis von Zuschauer und Akteuren beziehungsweise Bühnengeschehen. An diesen Punkt schließt die vorliegende Untersuchung an und rückt dieses Verhältnis aus der Perspektive des Zuschauers in den Mittelpunkt. Wie auch in der Beschäftigung mit der tänzerischen Körperbewegung stellt sich in der Analyse des Performativen seine Widerständigkeit gegenüber einem herkömmlichen Wissenschaftsverständnis als problematisch dar: „Denn das Performative entzog sich immer wieder wissenschaftlichen Ansprüchen auf systematische Analyse, Überprüfbarkeit, Wiederholbarkeit und Konstanz. In seiner Flüchtigkeit warf und wirft es ernste methodische Probleme auf.“ (Fischer-Lichte

20 Vgl. das Projekt „Ästhetik des Performativen“ von Fischer-Lichte im Sonderforschungsbereich „Kulturen des Performativen“ an der FU Berlin (<http://www.sfb-performativ.de/seiten/b1.html>) sowie Fischer-Lichte/Kolesch 1998; Fischer-Lichte/Wulf 2001; Fischer-Lichte 2004.

21 Vgl. Fischer-Lichte 1995; Hiß 1993; Kleindiek 1973; Wille 1991.

2001a: 10) Angesichts dieser Überlegungen erscheint Tanz „als das Feld par excellence, an dem sich die Wirksamkeit der performativen Funktionen des Theaters und ihre Wirkung auf das Verhältnis von Produzent und Rezipient darstellen lassen“ (Klein 2001: 10).²²

Die methodische Reflexion über die Möglichkeiten, solch flüchtige Ereignisse zu beschreiben und zu erinnern, schließt an die Forschungsarbeiten der Literatur-, Theater- und Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter an. Bei ihr verweist die Frage nach der Wahrnehmung und Erinnerung von Körperbewegung auf ihre (Un-)Darstellbarkeit (vgl. Brandstetter/Völckers 2000). So verschiebt Brandstetter die Perspektive immer wieder zurück zum Wahrnehmenden/Beschreibenden selbst, der durch seine Tätigkeit die Körperbewegung in ihrer je bestimmten, historisch und kulturell bedingten Form erst herstelle. Entsprechend rückt die Reflexion über das Sprechen und Schreiben über Körper und Bewegung in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen.²³ Anders jedoch als ihr hermeneutischer Blick, der sich in erster Linie auf Texte über Bewegung richtet, befasst sich diese Untersuchung phänomenologisch mit der Wahrnehmung von Bewegung.

Meine Wahrnehmung der Aufführungen von Forsythe und Teshigawara ist durch allgemeine, wiederkehrende und damit für den Stil der beiden Choreographen charakteristische Merkmale geprägt, die sich mit den Begriffen Komplexität, Bewegungsfluss und Geschwindigkeit charakterisieren lassen. Diese charakteristischen Merkmale werden den Fokus in der Analyse der Bewegungstechniken leiten, die mit Unterstützung von Videoaufzeichnungen der besuchten sowie einiger anderer Inszenierungen, die ich in der Zeit nicht besuchen konnte²⁴, sowie veröffentlichten Arbeitsberichten der Choreographen beziehungsweise

22 Vgl. zur Rezeption des Performativen in der Tanzforschung auch Klinge/Lecker 2003 sowie Janine Schulze, die ihrer Dissertation *Dancing Bodies Dancing Gender* (1999) die performative Körper-Theorie von Judith Butler zu Grunde legt.

23 Vgl. dazu auch Wortelkamp 2002, 2006.

24 Von annähernd allen Forsythe-Inszenierungen, die ich besuchte habe, konnte ich anschließend im Videoarchiv des Ballett Frankfurt Aufzeichnungen ansehen. Vgl. die Videoaufzeichnungen im Verzeichnis der Choreographien S. 158ff. Bei Teshigawara stellte sich die Lage schwieriger dar: Zugänglich ist ein Video von *Here to Here*, zudem Aufzeichnungen von Soloparts aus den Gruppenstücken *Noiject* (1992) und *I was Real - Documents* (1996). Vgl. auch hier das Verzeichnis S. 158ff.

der Tänzer von Forsythe²⁵ durchgeführt werden. Hier lieferten besonders die Texte der Forsythe-Tänzer in dem Band von Gerald Siegmund (2004a), der thematisch heterogene Aufsätze von Tanzwissenschaftlern, Dramaturgen und Forsythe-Tänzern versammelt, hilfreiche Hinweise zu den Produktionsprozessen der Kompanie. Zu Forsythes „Entwurfsstrategien“ war zudem einiges von Kirsten Maar, die momentan an ihrer Dissertation zu Entwurfsprozessen in Tanz und Architektur arbeitet²⁶, zu erfahren, auf das die Untersuchung aufbauen konnte. Erst diese Arbeitsberichte erlauben, die Innenperspektive der Produktionsseite einzubeziehen und so die Entstehungsbedingungen des Bewegungsgeschehens, das zu der hier untersuchten Wahrnehmungsweise führte, zu beleuchten und nach Verbindungen zur Rezeptionsseite zu suchen. Die Bewegungsanalyse, die insbesondere an Kerstin Everts umfangreichen Analysen von Forsythes choreographischen Strategien und seinem „Tanzstil“ (Evert 2003: Kap. 4) anschließt und sie auf die vorliegende Themenstellung hin befragt, wird keine detaillierten Analysen einzelner Szenen vornehmen, sondern sich auf grundlegende Bewegungsprinzipien und Kompositionsstrategien der beiden Choreographen konzentrieren. Die Untersuchung beansprucht ausdrücklich nicht, die besonders innovativen oder kennzeichnenden Merkmale der Choreographien von Teshigawara und Forsythe zu analysieren oder eine erschöpfende Werkanalyse vorzunehmen.²⁷ Die

25 Vgl. Forsythe/Haffner 1999; Forsythe/Luzina 2000; Forsythe/Odenthal 1994; Forsythe/Siegmund 1999; Forsythe/Sulcas 1998; Forsythe/Wesemann 1997 sowie Caspersen 2004a, 2004b; Lang 2004; Haffner 2004; McManus 2004. Teshigawara 1997; Teshigawara/Hentschel 1997; Teshigawara/Kästner 2002; Teshigawara/Siegmund 1994; Teshigawara/Tachiki 1999.

26 Vgl. auch den Aufsatz Maar 2006.

27 Einen ausführlichen Überblick über Forsythes Werk liefert Siegmund (2004b).

Während mir zu Teshigawara keine wissenschaftliche Veröffentlichung im europäischen und amerikanischen Raum bekannt ist, sind zu Forsythe in den letzten Jahren einige Publikationen erschienen, die sich jedoch nicht mit der speziellen Fragestellung der Wahrnehmung tänzerischer Körperbewegung befassen. Im deutschsprachigen Raum sind mit Rauner (1993) und Siegmund (2004a) zwei Sammelbände erschienen, die sich ausschließlich Forsythe widmen. Darüber hinaus sind neben den im Text erwähnten weitere Untersuchungen erschienen, die ihn als einen Choreographen unter anderen betrachten: Schulze 1999; Fenger 2003; Siegmund 2006; zudem englischsprachig Driver 2000 und französischsprachig Noltenius 2003.

Auswahl der zu analysierenden Merkmale und Sequenzen des Tanzgeschehens orientiert sich alleine daran, ob sie die Wirkung hatten, die den methodischen Ausgangspunkt dieser Untersuchung darstellt. Die anderen Elemente der Inszenierungen neben der Körperbewegung wie beispielsweise Musik und Raumgestaltung werden nur dort Erwähnung finden, wo sie die Fragestellung klären helfen. Die Analyse bezieht sich also nicht auf der Ebene der Inszenierung im Sinne der Komposition aller theatralen Elemente, sondern auf der Ebene der Choreographie als Komposition der Körperbewegungen.

Bei Forsythe bezieht sich die Analyse auf die Choreographien für seine eigene Kompanie, das Ballett Frankfurt, aus den Spielzeiten 2000/01 bis 2002/03, die den Schwerpunkt auf den Tanz und weniger auf die theatrale Inszenierung legen.²⁸ Von Teshigawara werden seine beiden Solo/Duett-Arbeiten aus den 1990-Jahren, *Here to Here* (1995) und *Absolute Zero* (1998), sowie Solo-Parts von Teshigawara aus den Gruppenchoreographien *I was Real – Documents* (1996) und *Noiject* (1992) berücksichtigt. Choreographien, die von anderen Tänzern aus seiner eigenen oder anderen Kompanien und nicht von ihm selbst getanzt werden, sind zur Untersuchung der Fragestellung ungeeignet, da die Körperlichkeit und Bewegungsqualität, die Auslöser der beschriebenen Wahrnehmungsphänomene waren, allein ihn als Tänzer auszeichnen. Die Kritik spricht von „einzigartiger Körpermagie“ (Geitel 1999), „leuchtender Aura“ und „schneidender Präsenz“ (Sieben 1999) sowie „hypnotischer Intensität“ (Luzina 1997b) des Performers, der „einen Energieraum der Präsenz [schafft], der auf der Bühne zu leuchten scheint“ (Kühl 1999).

* * *

Wenngleich die Tanzperformances und nicht die Choreographen im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen, sollen William Forsythe und Saburo Teshigawara dennoch kurz vorgestellt werden.

William Forsythe²⁹ wurde 1949 in New York geboren. Von seinem Großvater erhielt er früh musikalischen Unterricht an der Geige und nahm mit 17 Jahren den ersten sporadischen Tanzunterricht, unter anderem bei einem Graham-Schüler und einem ehemaligen Balan-

28 Vgl. die Übersicht der berücksichtigten Aufführungen S. 158.

29 Zur Biographie von Forsythe vgl. Rauner 1993: 101ff.; ein Werkverzeichnis bis 2003 findet sich in Siegmund 2004a: 164ff. Vgl. außerdem das Forsythe-Archiv am Tanzarchiv Köln.

chine-Tänzer, der sein Interesse für den Choreographen George Balanchine weckte. Zwei Jahre später gewann er ein Stipendium für die Joffrey Ballet School in New York und tanzte später im Joffrey Ballet. Nachdem er nach einer Knieverletzung seine Position in der Kompanie aufgab, studierte er an der Jacksonville University in Florida unter anderem Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie. Aufgrund eines Vortanzens wurde er 1973 von John Cranko, der kurz vor Forsythes Ankunft starb, an das Stuttgarter Ballett engagiert, wo er kurze Zeit später Solist wurde. 1976 schuf er dort seine erste Choreographie *Urlicht*, ein Duett für sich und seine damalige Ehefrau. Es folgten weitere Arbeiten, bevor er 1980 das Stuttgarter Ballett verließ und als freier Choreograph für verschiedene Kompanien arbeitete. 1983 choreographierte er als Gast *Gänge* für das Frankfurter Ballett, dessen künstlerischer Direktor er im darauf folgenden Jahr wurde. Nun begann die zwanzigjährige Arbeit mit dem Ballett Frankfurt, die Forsythe zu einem der führenden Choreographen Deutschlands werden ließ. Nachdem er 1989 zum Intendanten des Ballett Frankfurt und 1999 zum Direktor des Theater am Turm (TAT) ernannt wurde, verließ er 2004 aufgrund von Budgeteinsparungen die Frankfurter Bühnen und arbeitet nunmehr mit der kleineren Forsythe Company frei, finanziert von den Ländern Hessen, Sachsen, den Städten Frankfurt am Main und Dresden sowie privaten Sponsoren und Förderern.

Forsythe schuf als Gastchoreograph Choreographien wie zum Beispiel *In the Middle, Somewhat Elevated* (1987) für das Ballet de l'Opera National, *The Second Detail* (1991) für das National Ballet of Canada, *Firsttext* (1995) für das Royal Ballet Covent Garden, *Four Point Counter* (1995) für das Nederlands Dans Theater und *Behind the China Dogs* (1988) für das New York City Ballet, die sehr stark am klassischen Bewegungsvokabular orientiert sind. Zusammen mit seiner Frankfurter Kompanie jedoch entwickelte er ein Bewegungsmaterial, das zwar seinen Ausgangspunkt im klassisch-akademischen Ballett nahm, diese Herkunft jedoch insbesondere in den letzten Choreographien für das Ballett Frankfurt wie zum Beispiel *Decreation* (2003) kaum mehr verrät. Diese Choreographien, die das Vokabular des klassisch-akademischen Tanzes weit hinter sich lassen, entwickelte er zum Teil in den von ihm geschaffenen demokratischen Arbeitsstrukturen zusammen mit seinem Ensemble, das entsprechend im Programmheft genannt wird (z.B. *Quintett* 1993; *Eidos : Telos* 1995; *Endless House* 1999; *Wolf Phrase* 2001). Da die Choreographien von Forsythe ihren Reiz wesentlich aus der Spannung zwischen der Tradition des klassisch-akademischen Tanzes

und ihrem Umgang mit dessen Vokabular beziehen, wird das klassische Ballett in den beiden Kapiteln zur Produktionsperspektive immer wieder als Kontrastfolie beziehungsweise Hintergrund herangezogen und erläutert werden. Forsythe choreographierte für das Ballett Frankfurt auf der einen Seite sehr tänzerische Stücke wie *The Vile Parody of Address* (1988), *Quintett* (1993), *Of Any If And* (1995), *The The* (1995), *Hypothetical Stream 2* (1997), die hier untersucht werden. Auf der anderen Seite schuf er abendfüllende Inszenierungen, in denen er die anderen theatralen Elemente ebenbürtig neben dem Tanz einsetzte und häufig auch selbst gestaltete³⁰, genannt seien hier als Beispiele *Artifact* (1984), *Impressing the Czar* (1988), *ALIE/N A(C)TION* (1992) und *Eidos : Telos* (1995).

Saburo Teshigawara³¹ wurde 1953 in Tokio geboren, wo er Bildende Kunst und Klassisches Ballett studierte und bis heute lebt und arbeitet. Sein Inszenierungsstil ist gekennzeichnet durch sehr bildhafte Kompositionsprinzipien, in denen sich seine zweigleisige Ausbildung widerspiegelt:

„Ich bin nicht nur Tänzer, nicht nur Choreograph, nicht nur Designer. Ein Stück zu machen schließt für mich alle Bereiche mit ein. Im Schaffensprozeß ist es wichtig, eine Bühnenidee und Bewegungen zu haben; Licht und Bewegung zusammen schaffen immer etwas Neues – eine neue Qualität. Bewegung und Licht existieren niemals isoliert voneinander.“ (Teshigawara/Hentschel 1997: 4)

Häufig entwirft Teshigawara für seine Inszenierungen neben der Choreographie auch Bühnenbild, Licht und Kostüme selbst. 1981 führte er seine erste eigene Solo-Performance *Tsuki no Gin no Ringo* (*Moon's Silver Apple*) in Tokio auf, darauf folgten weitere Soloarbeiten wie zum Beispiel *Blue Meteorite* (1990), *Bones in Pages* (1991) und *Light Behind Light* (2000) sowie *Here to Here* (1995) und *Absolute Zero* (1998), die in Deutschland aufgeführt wurden und hier berücksichtigt werden. Zusammen mit Kei Miyata gründete er 1985 die Kompanie Karas (Rabe) und choreographierte mit *Ishi-no-hana* (1989) die erste Gruppenarbeit für seine Kompanie; zahlreiche weitere Arbeiten folgten, als Auswahl seien genannt *Dah-Dah-Sko-Dha-Dah* (1991), *Noiject* (1992), *I was Real* –

30 Zu dieser Gruppierung seiner Werke vgl. Sulcas 1999: 30.

31 Vgl. zur Biographie <http://www.st-karas.com/biog.html> sowie den Lexikonartikel über Teshigawara von Ueno (1998).

Documents, (1996), *Raj Packet* (2000/2002), *Luminous* (2001), *Green* (2003), *Kazahana* (2004) und *Scream and Whisper* (2005). Mit seinen Solo- und Gruppenarbeiten tourt er durch Europa, USA und Kanada. Zudem choreographierte er als Gast für europäische Kompanien, unter anderem für das Ballett Frankfurt (*White Clouds Under The Heels I&II*, 1994/95), für das Bayerische Staatsballett München (*Le Sacre du Printemps*, 1999), für das Nederlands Dans Theater (*Modulation*, 2000), das Ballet du Grand am Théâtre de Genève (*Para-Dice*, 2002) und die Pariser Opéra National (*Air*, 2003). 1995 rief er sein Ausbildungsprojekt S.T.E.P. (Saburo Teshigawara Education Project) ins Leben: Im Rahmen dieses Projektes arbeitet Teshigawara mit Jugendlichen jeweils ein Jahr lang in einer Reihe von Workshops und schließt dies mit einer Aufführung ab. Neben seinen choreographischen und tänzerischen Arbeiten schuf er die beiden Filme/Videos *T-City* und *Keshioko* (beide 1993), Kunstaussstellungen, die Texte/Bücher *Hone to Kuki (Bones on Air)*, 1994) und *Aoi Inseki (Blue Meteorite)*, 1989), führte bei einer Oper Regie und wirkte als Darsteller in einem Film mit.

Teshigawaras Inszenierungen, die im Vergleich zu Forsythes Choreographien eine geschlossenerere Form mit klarer Lenkung des Blicks aufweisen und im Zusammenspiel aller theatralen Elemente eine suggestive Kraft entwickeln, leben von seiner sehr spezifischen Bewegungsqualität und Körperlichkeit, die ich im Verlauf der Untersuchung näher charakterisieren werde. Eines der wesentlichen Ziele seiner Arbeit und Voraussetzung für diese Bewegungsqualität und Körperlichkeit ist die Sensibilisierung des Körpers.

Hier wie auch in seiner Arbeitsweise und in einigen Bewegungselementen erinnert er an Butô, eine nach dem zweiten Weltkrieg in Japan entstandene moderne Tanzform. Obgleich diese Verbindung in seiner offiziellen Ausbildungsbiographie nicht genannt wird, finden sich zum Beispiel in der „stark verlangsamt[e] Zeit, [den] einwärts gekehrten Körper[n], [den] Verzerrungen, [der] Tendenz zur Verwandlung“ (Boxberger 1994b: 68) Parallelen zur Körpertechnik und zum geistig-kulturellen Hintergrund des Butô. Diese Verbindungen werden in zwei Exkursen verdeutlicht werden. Das Aufzeigen der Ähnlichkeiten kann zum Verständnis der Choreographien von Teshigawara beitragen – ohne dass er deshalb dem Butô, der hier in seinen wesentlichen Zügen kurz vorgestellt werden soll³², zugerechnet werden kann.

32 Vgl. besonders Haerdter/Kawai 1988 und Schwellinger 1998.

Der *ankoku butô* (Tanz der Dunkelheit) entstand in Zeiten politischen Widerstands, der durch die Beteiligung Japans am Korea- und Vietnamkrieg und das Verteidigungsabkommen mit den USA von 1959 hervorgerufen wurde. In dieser Atmosphäre des Protests gegen die West-Orientierung und den Import der westlichen Kultur entstand Tatsumi Hijikatas³³ kurzes Tanzstück *kinjiki* (Verbotene Farbe) nach einem Skandalroman von Yukio Michima. Seine Aufführung im Rahmen einer Veranstaltungsreihe des Vereins zur Pflege des modernen Tanzes im Mai 1959 in Tokio löste einen Skandal aus, der für die Spaltung zwischen dem traditionellen modernen Tanz Japans und Hijikata mit seinen Anhängern sorgte. Im Nachhinein wird dieses Stück als erste Butô-Aufführung eingestuft.

Butô ist sowohl als Reaktion auf den modernen japanischen Tanz der Nachkriegszeit als auch als Reaktion auf das traditionelle japanische Theater zu betrachten. Er entsteht in einer Periode der Erneuerung des japanischen Theaters und gilt in den Augen einiger Experten als Vorreiter dieser Entwicklung. Das traditionelle Theater wird als nicht mehr zeitgemäß angesehen, soll jedoch andererseits unter dem Einfluß des westlichen Theaters nicht völlig verloren gehen. Auf diese Weise entsteht eine Beziehung zwischen Butô und dem traditionellen japanischen Tanz und Theater, die sowohl von bewusster Abgrenzung und Erneuerung als auch von der Bewahrung einiger Merkmale geprägt ist. Butô unterscheidet sich vom traditionellen japanischen Theater durch die Ablehnung jeglicher Regeln und Theorien. Während zum Beispiel Nô und Kabuki ein Jahrhunderte altes, unverändertes Repertoire von Stücken pflegen, das keine oder nur unbedeutende Variationen in der Inszenierung kennt, bringt Butô ständig neue Stücke hervor. Auch hat er kein festgelegtes, zu erlernendes Repertoire an Bewegungen etabliert, wie es im Nô und Kabuki der Fall ist. Dort besteht der Tanz aus einem Repertoire festgelegter, seit Jahrhunderten weitgehend unveränderter Bewegungsmuster, *kata*, die innerhalb der Schauspielerfamilie vom Vater an den jeweils begabtesten Sohn weitergegeben werden. Butô hingegen betont die Bedeutung der Improvisation, die Kazuo Ohno als die Visualisierung der in jedem Raum enthaltenen Wirklichkeit bezeichnet.

Zwar ist Butô eine aus der japanischen Kultur und Geschichte entstandene Tanzform, doch ist er ebenso von außerasiatischen Stilen be-

33 Zur Person vgl. hier wie auch bei den nachfolgend genannten Choreographen und Tänzern den Personenglossar im Anhang S. 155ff.

einflusst: Viele Butô-Tänzer sind in amerikanischem *Modern Dance* und deutschem Ausdruckstanz ausgebildet. Jedoch wendet sich Butô gegen die große Bedeutung, die der Tanztechnik dort beigemessen wird:

„Wir lehnen den gängigen Tanz ab, der Wert darauf legt, daß zunächst die Technik und die Regeln zu beherrschen seien, um damit eine Idee oder ein Gefühl auszudrücken. Unser Tanz stellt die Idee und die Emotion voran und entwickelt in der Auseinandersetzung mit ihnen seine Form und seine Technik auf natürliche Weise. [...] Wir stellen die Wahrheit des Ausdrucks über die Perfektion in der Form.“ (Baku Ishii zitiert nach Haerdter/Kawai 1988: 12f.)

Auch in der Ästhetik des westlichen Tanzes, die wie das klassische Ballett durch Schönheit und das Streben in die Höhe geprägt sei, finden sich die Protagonisten des Butô nicht wieder.

Forsythe und auch Teshigawara lassen sich in Entwicklungen eingliedern, die sich im westlichen Bühnentanz seit Beginn des 20. Jahrhunderts, also seit der Entstehung des Modernen Tanzes (deutscher Ausdruckstanz und amerikanischer *Modern Dance*), beobachten lassen. Nachdem sich von der Renaissance bis zum Ende des 19. Jahrhunderts das Bewegungskonzept vom Schritt zur Pose verschoben hatte, fand im 20. Jahrhundert eine Dynamisierung der Bewegung statt. Bewegung ist nun nicht mehr eine Folge von Posen, sondern wird als Kontinuum zum Bewegungsfluss. (Vgl. den tanzhistorischen Exkurs I) Zudem fand seit Beginn des 20. Jahrhunderts eine immer konsequentere Loslösung vom Entwurf des Handlungsballetts statt, die bereits mit den romantischen *ballets blancs* begann. Der Tanz entfernte sich von der dramaturgischen Konzeption des Handlungsballetts, die sich an das bürgerliche Illusionstheater des 18. Jahrhunderts anlehnte, und entwickelte eine tanzspezifische Form der Gestaltungslogik, die Choreographie. (Vgl. den tanzhistorischen Exkurs IV) Dementsprechend wurden die Kategorien Figur und Handlung zur Beschreibung und Interpretation – das heißt auch zur Rezeption – untauglich und müssen durch Kategorien wie Raum, Zeit, Körper, Gewicht und Bewegungsfluss, die sich an Rudolf Labans „Bewegungsfaktoren“ (Laban 1991) orientieren, ersetzt werden. Forsythe und Teshigawara arbeiten mit Körperkonzepten, die sich von denen des Modernen Tanzes der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts unterscheiden (vgl. den tanzhistorischen Exkurs II) und an Vorstellungen anknüpfen, die sich seit den 1960er-Jahren ent-

wickelt haben. Zentral ist hier der Umgang mit der Physikalität des Körpers und dem Verhältnis von Körper und Geist (*body-mind*), der zu einer Aufwertung des Körpers und seiner Fähigkeiten führt. (Vgl. den tanzhistorischen Exkurs III) Folgt man der Definition von Susanne Traub, dass zeitgenössischer Tanz sich dadurch auszeichne, dass er die Handlungsfähigkeit des Körpers und die Prozessualität der Choreographie betone (vgl. Traub 2001: 185), so können beide Choreographen durch die in dieser Untersuchung hervorgehobenen Merkmale des körperlichen Eigensinns und der Betonung der Prozesshaftigkeit der Bewegung als typische Vertreter des zeitgenössischen Tanzes gelten.³⁴

* * *

Abschließend soll die Argumentation dieser Arbeit kurz skizziert werden, um die folgenden Kapitel vorzubereiten: Ausgangspunkt der Untersuchung ist, wie angesprochen, die Erfahrung, dass für mich als Zuschauerin die einzelnen räumlichen Bewegungsformen in den untersuchten Choreographien von Saburo Teshigawara und William Forsythe als Momentaufnahmen weder wahrnehmbar noch erinnerbar waren. Das erweckte bei mir den Eindruck der besonderen Flüchtigkeit des Tanzgeschehens. Mit Hilfe eines neurowissenschaftlichen beziehungsweise psychologischen Wahrnehmungskonzepts wird zunächst das *erste Kapitel* diese irritierende Wahrnehmungserfahrung durch den Mangel an distinkten und bedeutungshaften Körperpositionen erklären, auf die meine Erwartungen entsprechend meiner bisherigen Erfahrungen und kulturellen Prägung gerichtet waren. Die folgenden mittleren beiden Kapitel wechseln dann von der Rezeptions- zur Produktionsseite, um zu ergründen, welche Eigenarten der Choreographien zur geschilderten Wahrnehmungserfahrung führten. Mit Hilfe von Bewegungsanalysen wird das *zweite Kapitel* untersuchen, welche Bewegungsqualitäten den Eindruck von Flüchtigkeit befördern. Sie werden zeigen, dass sich das Tanzgeschehen durch hohe Komplexität, extreme Geschwindigkeiten und kontinuierlichen Bewegungsfluss auszeichnete, und dass diese Qualitäten durch spezifische Bewegungstechniken

³⁴ Jedoch können Zuordnungen dieser Art nur Tendenzen wiedergeben, denn Epochen- und Stilbegriffe sind in der Geschichte des Tanzes des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts äußerst umstritten, so dass ich sie hier nicht weiter vertiefen möchte. Zur Diskussion, die in erster Linie in der angloamerikanischen Tanzgeschichtsschreibung stattfindet, vgl. zusammenfassend Huschka 2002: 40-52.

ermöglicht wurden. Das *dritte Kapitel* wird aus den Bewegungstechniken und choreographischen Strategien auf ein Körper- und Bewegungskonzept schließen, das den Eigensinn des Körpers und die dynamischen Aspekte des Tanzgeschehens in den Mittelpunkt rückt. Das *vierte Kapitel* schließlich wird sich wieder der Rezeptionsseite zuwenden und anhand der Kinästhesie und des Zeiterlebens Alternativen zu dem Wahrnehmungskonzept vorstellen, das im ersten Kapitel beschrieben wurde. Entsprechend dieser veränderten Wahrnehmungsordnung eröffnen sich der Rezeption andere Formen von Sinn, die besonders die ästhetische Erfahrung prägen. Abschließend wird die Rezeptions- und Produktionsseite im Konzept einer ‚Logik der Bewegung‘ zusammengeführt, die in den Choreographien zwischen Tanzgeschehen und Zuschauer vermittelt.

Wahrnehmen und Erinnern: Irritationen von Erwartung und Gewohnheit

„Wer sich einem Stück des Japaners aussetzt, der sieht sich aller Gewißheiten und Verlässlichkeiten beraubt, seine Arbeiten bieten keinen festen Orientierungsrahmen mehr.“ (Sandra Luzina)

Strukturen: Prägnanz

Der Vorhang hebt sich und gibt den Blick frei auf einen grenzenlosen, schwarzen Raum. Die elektronische Musik ist meditativ, nimmt mich mit in eine Welt bewegter Körper. In der Stille höre ich die Tänzer atmen. Immer wieder formieren sich nach einem undurchschaubaren Muster Gruppen und lösen sich wieder auf, wie durch Magie passen die aufeinandertreffenden Körper ineinander. Mein Auge zoomt ohne Anhaltspunkte zwischen Detail und Gesamtsicht hin und her. Die Energie der Tänzer fasziniert, ihre Bewegungen sind im nächsten Moment vergessen. In die ausklingenden Bewegungen senkt sich der Vorhang.

Bei meinem Aufführungsbesuch der Choreographie *Hypothetical Stream 2* (Frankfurt/Main, 11. u. 13.9.2002) von William Forsythe sah ich zwar, was auf der Bühne geschah, doch die Bewegungen zogen an meinem Auge vorbei, ohne dass sich mir konkrete Bilder eingepägt hätten. Das lag nicht etwa daran, dass das Geschehen uninteressant gewesen wäre,

sondern eher daran, dass es gleichbleibend interessant war: Ich erkannte keine Höhepunkte im Geschehen, alles schien gleich wichtig oder unwichtig. Ich erkannte kein räumliches Zentrum des Geschehens, und da es unmöglich war, alle parallel laufenden Aktionen gleichzeitig wahrzunehmen, wechselte mein Blick recht ziellos zwischen Details und Gesamtsicht. Es traten Tänzer auf und ab, doch auch hier erkannte ich die innere Logik ihrer Wege und Formationen nicht. Ähnlich wie die Musik¹ durch ihre Gleichförmigkeit hypnotisierte, wirkte auch der Tanz gleichförmig: Ich erkannte keine herausgehobenen Gesten oder Posen der Tänzer. Mich faszinierte ihre Beweglichkeit und die Energie, mit der sie die Bewegungen ausführten; doch es gab keine besonders hervorstechenden Momente, die meine Aufmerksamkeit mehr als andere auf sich gezogen hätten. Bestimmte Bewegungsmotive wiederholten sich, doch ich erkannte die Struktur nicht, die sich dahinter verbarg. Obgleich der Bewegungsfluss ab und an gebrochen wurde, und das Geschehen in der Dynamik variierte, entstanden doch keine Höhepunkte. So empfand ich die Dramaturgie des Geschehens als „flächig“², ohne suggestive Höhepunkte zog das Geschehen an mir vorüber, folgten Raumpositionen einzelner Tänzerkörper und Formationen aufeinander, ohne dass ich sie erinnern konnte. Jedoch erzeugte der unablässig an meinem Auge vorüberziehende Strom der Bewegungen den paradoxen Eindruck stetiger Veränderung, die mangels Differenzierbarkeit doch den Anschein von konstanter Gleichartigkeit erzeugt.

Ähnlich wie Merce Cunningham, der sich des Zufalls als Kompositionsprinzip für seine Choreographien bedient und dadurch bewusst jede logische oder psychologische Nachvollziehbarkeit eliminiert, nutzt Forsythe eine Struktur als Inspiration für seine Choreographie, die für

-
- 1 *Standing Waves* von Stuart Dempster und *Fog Tropes* von Ingram Marshall.
 - 2 Den ästhetischen Begriff des Flächigen übernehme ich aus der Musik beziehungsweise Klangkunst. Aus der Landschaftsbeschreibung entlehnt, bezeichnet der Begriff die Ebene im Gegensatz zu Berg und Tal, im übertragenen Sinne also eine geringe Variation von Spannung, Lautstärke oder Geschwindigkeit. Dadurch entsteht der räumliche Eindruck von Gleichzeitigkeit und weniger der Eindruck einer zeitlichen Entwicklung. Isolde Feiler verwendet diesen Begriff in Bezug auf die dramatische Entwicklung bei Merce Cunningham und beschreibt die „*crisis* als Flächiges, als ein das ganze Werk in konstanter Weise durchziehendes Moment“ (Feiler 2002: 571).

mich als Zuschauerin nicht erkennbar wird: Er legt der Choreographie – wie das Programmheft verrät – eine Zeichnung des venezianischen Malers Giambattista Tiepolo (1696-1770) zu Grunde, indem er die Raumwege der Tänzer den möglichen Flugbahnen der abgebildeten Engel folgen lässt. Da mir als Zuschauerin diese Struktur nicht zugänglich war – ich hatte das Programmheft vor der Aufführung nicht gelesen – und sich mir auch sonst keine alternative Struktur als Folie anbot, vor der ich das Geschehen lesen konnte, war das Tanzgeschehen für mich schwer fassbar und erinnerbar. Einen ähnlichen Effekt haben zum Beispiel komplexe theoretische Systeme, die Forsythe zur Bewegungsgenerierung³ nutzt: „Ich arbeite mit meinen Tänzern, indem ich Zeitpläne entwickle, Systeme, Parameter, um zu sehen, wie sie wirken. Ein solches System ist zum Beispiel Iteration, Wiederholung. Es ist wie eine Fraktaltheorie. Wenn du eine mathematische Formel hast, findest du auch Resultate.“ (Forsythe/Odenthal 1994: 36) Diese theoretische Rahmung vermag ich als Zuschauerin, wenn ich die Aufführung anschau, nicht zu erkennen oder nachzuvollziehen. Solange ich versuchte, die hinter dem sichtbaren Phänomen stehenden Strukturen zu durchschauen und mir dies nicht gelang, wirkten die Choreographien daher in erster Linie irritierend. Denn durch diese Fokussierung trat der Mangel an nachvollziehbaren Strukturen in den Vordergrund, was unserer gewohnten Art des Weltzugangs zuwiderläuft, die verstehen will – und verstehen heißt, erfassen und einordnen können.

Grundsätzlich lässt sich aufgrund der Funktionsweise der menschlichen Wahrnehmung und Erinnerung sagen, dass das Fehlen nachvollziehbarer Strukturen zu Irritationen führt. Denn beide Prozesse brauchen Strukturen beziehungsweise stellen sie her. Bei der Wahrnehmung und Erinnerung, so zeigen Ergebnisse der Wahrnehmungsforschung⁴, werden Reize, also das, was wir mit Hilfe unserer Sinnesorgane aus der Umwelt aufgenommen haben, an die Erfordernisse und Beschränkungen unseres Gehirns angeglichen. Obgleich sich die Erinnerung dadurch von der Wahrnehmung unterscheidet, dass ein aktueller Außenreiz fehlt (wenngleich häufig ein Außenreiz der Erinnerung als Unterstützung oder Anlass dient), laufen die beiden Prozesse auf

3 Vgl. zu Forsythes Entwurfstechniken Maar 2006.

4 Vgl. zur kognitiven Wahrnehmungspsychologie besonders Kebeck 1994; Klatzky 1989 und Emrich 1990a, 1990b, 1999a, 1999b; zur Erinnerung Stadler/Kruse 1991; Schmidt 1992; speziell zur Wahrnehmung von Bewegung Hommel/Stränger 1994.

kognitiver Ebene nach denselben Selektions- und Konstruktionsprinzipien ab, die im Folgenden beschrieben werden. Sie sorgen dafür, dass wir Ordnung und Kausalität zuweilen auch da wahrzunehmen oder zu erinnern glauben, wo sie nicht sind (vgl. Wolf/Wolf 1990: 72). Wir beziehungsweise unser Gehirn stellt diese Strukturen erst her. Die pointierteste Fassung dieses Vorgangs liefert der radikale Konstruktivismus, dessen prominenter Vertreter Heinz von Foerster Wahrnehmung als einen Prozess beschreibt, der den Wahrnehmungsgegenstand aus unspezifischen Nervenimpulsen konstruiert, die weder nach Wahrnehmungsobjekt noch nach dem wahrnehmenden Sinnesorgan, sondern lediglich bezüglich der Frequenz unterschieden sind („Prinzip der undifferenzierten Codierung“): „Die Erregungszustände einer Nervenzelle codieren nur die Intensität, aber nicht die Natur der Erregungsursache.“ (Foerster 1992: 138)⁵

Bei dieser Konstruktion des Wahrnehmungsobjekts orientiert sich unser Gehirn an sogenannten im Langzeitgedächtnis gespeicherten „Konzepten“. Diese Konzepte stellen unser aus Erfahrungen gewonnenes Wissen dar und werden ständig modifiziert⁶, so dass Wahrnehmungen die Konzepte verändern, was wiederum folgende Wahrnehmungen beeinflusst. Mit diesen Konzepten wird der aktuelle Reiz solange verglichen und ihnen gegebenenfalls korrigierend angepasst, bis er erfolgreich zugeordnet, das heißt identifiziert werden kann („Konzeptualisierung“).

Auf diese Weise ist Wahrnehmung im Wesentlichen Wiedererkennen bekannter Strukturen: „Sehen ist Code, ist Sehgewohnheit, welche den Sehenden sehen läßt, was er schon einmal gesehen hat.“ (Burckhardt 1994: 268) Da die aktuellen Reizmuster den Konzepten korrigierend angeglichen werden, besteht die Neigung, Abweichendes, das heißt Fremdes und Unbekanntes, auszublenden und Gemeinsamkeiten mit Bekanntem zu betonen. Das Wiedererkennen von Bekanntem und Gewohntem kann positive Empfindungen bewirken (vgl. Kebeck 1994: 153) und erscheint daher erstrebenswert. Daher auch der Genuss, den ein traditionelles Ballett bei den Zuschauern auslöst, die aus

5 Vgl. auch Foerster 1985: 43.

6 Zum Konzepterwerb vgl. Kebeck 1994: 177ff.: (a) „Kategorien-Induktion“: nach und nach werden Kriterien der Kategorien durch Erfahrungen festgelegt. (b) „Prototypentheorie“: ein Prototyp wird festgelegt, der bei allen folgenden Einordnungen als Vergleichsmodell dient. (c) „Schematheorie“: „Schemata bündeln die Erfahrungen und das Wissen über einen bestimmten Gegenstandsbereich“.

einer Generation und einem Milieu stammen, das von der bürgerlichen Ästhetik geprägt ist: Denn die Ästhetik des klassischen und in weiten Teilen auch des neoklassischen Balletts orientieren sich an den gewohnten Ordnungskriterien ihrer Wahrnehmung.

Durch dieses Herstellen von Ordnung reduziert sich die Komplexität des Wahrnehmungsfeldes, so dass es gut erinnert werden kann. Je genauer die aktuellen Daten mit den im Langzeitgedächtnis gespeicherten Konzepten überein stimmen, desto besser werden sie im Gedächtnis gespeichert (vgl. Klatzky 1989: 52). Bei der Erinnerung wird dann selbst „unstrukturiert vorgegebenes Gedächtnismaterial überwiegend strukturiert reproduziert“ (Stadler/Kruse 1991: 255), so dass bei wiederholter Reproduktion die Stringenz des Erinnerten mit wachsendem Zeitabstand im Allgemeinen zunimmt (vgl. ebd.: 257). Beim Wahrnehmen und Erinnern werden die Elemente vorbewusst und damit nicht steuerbar zu einer möglichst prägnanten, das heißt möglichst einfachen und konstant bleibenden Einheit verknüpft. Prägnanz ist „einerseits die auf allen Sinnesgebieten und im Gedächtnis vorfindbare Tendenz zu größtmöglicher Ordnung, Regelmäßigkeit, Unversehrtheit und Einfachheit [...] und zum anderen die Tendenz solcher prägnanten Strukturen zur Stabilität gegenüber Veränderungen“ (ebd.: 257). Prägnant ist für jeden Einzelnen letztlich das, was er wiedererkennt, das heißt, worin er eine Struktur wiederfindet, die ihm aus vorhergehenden Wahrnehmungserfahrungen bekannt ist.

Bewegung im Sinne der Veränderung stellt für unsere nach Stabilität strebende Wahrnehmung und Erinnerung eine besondere Herausforderung dar, indem sie Konstanz als ein zentrales der genannten Ordnungskriterien problematisch werden lässt. Konstanz findet unsere Wahrnehmung in dem, was unverändert bleibt, und in dem, was sie schon einmal wahrgenommen hat, also im Bekannten. Abgesehen davon, dass wir, wie oben beschrieben, im aktuell Wahrgenommenen nach bekannten Strukturen suchen, gleichen Konstanzmechanismen ständig Veränderung und Wandel des Wahrgenommenen aus und lassen uns so zum Beispiel unabhängig vom Lichteinfall Farbe und Helligkeit und unabhängig von der Entfernung die Größe unverändert wahrnehmen. Zudem muss im nacheinander Gegebenen eine Einheit hergestellt, die Details und sich überlagernden Momente zu einer Gesamtstruktur verbunden werden, die sie erinnerbar werden lässt. Eine solche Gesamtstruktur nimmt die Einzelheiten und -momente derart in sich auf, dass sie nicht *en detail* erinnert werden müssen und doch im Gesamteindruck des Geschehens im Gedächtnis bleiben. Strukturen

vermögen die Vergänglichkeit der Ereignisse zu überwinden (vgl. Köhler 1984: 41), indem sie den Fokus von den einzelnen Momenten, die vom jeweils nachfolgenden Moment überlagert werden, zur kontinuierlichen Veränderung verschieben. Die Struktur kann mit Piaget verstanden werden als „ein System von Transformationen“ (Piaget 1973: 8), durch das „Prozesse beschreibbar und erkennbar beziehungsweise erklärbar“ (Baumgartner 1982: 179) und damit in ihrer Veränderlichkeit als konstanter Verlauf fassbar werden.

Strukturen sind Ordnungsprinzipien komplexer, zusammengesetzter Einheiten, die sowohl verschiedene Details (synchron) als auch aufeinanderfolgende Momente (diachron) vereinen können. Ihr Charakter wird weniger durch die Beschaffenheit der einzelnen Elemente als durch deren Zusammenspiel bestimmt, das nach strukturinternen Regeln verläuft. Bernhard Waldenfels bestimmt „Wahrnehmung als Gestalt- und Strukturbildung“ und Struktur als „strukturierte Ganzheit“ (Waldenfels 2000: 65), die sich durch Relationen bestimmt und Transpositionen, Transformationen sowie Substitutionen zulässt. Fehlt dieses relationale Gefüge, lassen sich unzusammenhängend wahrgenommene Einzelheiten des Tanzgeschehens nur in sehr begrenztem Maße erinnern. Dass wir uns bei komplexen Eindrücken nur die Struktur merken, wird an folgendem Beispiel deutlich: Nachdem wir einen Blick auf ein Bild geworfen haben, können wir zwar dessen Elemente nicht aus dem Gedächtnis rekonstruieren; doch können wir, wenn wir ein abweichendes Bild gezeigt bekommen, durchaus sagen, dass etwas nicht mit dem zuvor gesehenen Bild übereinstimmt. Wir bemerken eine Unstimmigkeit im Bildzusammenhang, ohne jedoch sagen zu können, welches Detail verantwortlich ist, beziehungsweise wie es richtig aussehen müsste. Auch das Wiedererkennen einer Melodie, die um eine Oktave versetzt ist, beruht auf Strukturwahrnehmung und ist unabhängig von der Übereinstimmung der einzelnen Töne (vgl. Rock 1985: 106f.). Da eine Struktur nichts direkt über die Elemente selbst, sondern etwas über ihr Verhältnis aussagt – wengleich natürlich Relationen auch von der Art der zu Grunde liegenden Elemente abhängen –, kann man dieselbe Struktur in den verschiedensten Gestalten, Situationen und Ereignissen wiederfinden: Eine Choreographie beispielsweise kann dieselbe rhythmische Struktur aufweisen wie ein Text oder ein Musikstück.

Die Erkenntnis, dass Wahrnehmen und Erinnern ihre Inhalte konstruieren, provoziert die Frage, ob „Erinnerung über das nicht zu Erinnernde hinweg [trügt]“ (Meyer 1998: 190). Wahrnehmen und Erinnern

sind aktive Prozesse der Aneignung unserer sinnlich wahrgenommenen Umwelt, bei denen die einzelnen Elemente des Wahrnehmungsfeldes nach bekannten Strukturen zu einem prägnant geordneten Ganzen gefügt und das Wahrgenommene unseren Gewohnheiten angehängt und in unseren bisherigen Erfahrungshorizont eingegliedert wird. Anders ausgedrückt gelingen Wahrnehmung und Erinnerung nur dann, wenn das aktuell Wahrgenommene an bisherige Erfahrungen angebunden werden kann, wenn es sich in unseren Erfahrungshorizont einfügen lässt. Vorhergehende Erfahrungen – und in diesem Fall natürlich besonders aktive oder passive Tanzerfahrungen – spielen also eine entscheidende Rolle dafür, was erwartet wird und wie das Tanzgeschehen wahrgenommen werden kann. Denn je ähnlicher vorhergehende den aktuellen Erfahrungen sind, desto eher kann die Wahrnehmung daran anknüpfen. Zudem orientieren sich Erwartungshaltung, Interessen, Vorlieben und Vorurteile, mit denen eine Choreographie angeschaut wird, in der Regel an vorhergehenden Erfahrungen und beeinflussen wiederum, wie wahrgenommen wird. Bei der theatralen Wahrnehmung, so der Theaterwissenschaftler Franz Wille, fließen die „affektuelle Gegenstandsorientierung“ ein, die nur in positive, negative und neutrale Orientierungen eingeteilt und nicht weiter erklärt werden kann, sowie das Hintergrundwissen, das heißt lebensweltliches Erfahrungswissen und fachliche Kenntnisse. (Vgl. Wille 1991: 11) Die Tatsache also, dass der Wahrnehmende unter Zuhilfenahme einer ihm bekannten Struktur eine prägnante Einheit herzustellen versucht, ist intersubjektiv gültig – was hingegen als prägnant empfunden wird und welche Strukturen vorhanden sind, die wiedererkannt werden können, hängt von seinen individuellen Erfahrungen, von seinem (Vor)Wissen ab. Die Erfahrungen des Wahrnehmenden unterscheiden sich je nach historischem, kulturellem und sozialem Umfeld. Diese Untersuchung wird sich jedoch auf zeitgenössische Beispiele und unsere Kultur beschränken, ohne sie anhand kultureller oder sozialer Räume zu konkretisieren oder gar vergleichend zu analysieren.⁷

Die Choreographie *Hypothetical Stream 2* von William Forsythe lenkte meinen Blick weder durch die Hervorhebung bestimmter Bewegungen,

7 Als Beispiel für eine soziologisch orientierte Publikumsforschung vgl.: Gebauer 1991: Die Autorin hat die Zuschauer nach ihrer generellen Einschätzung der Vorstellung, ihrer „subjektiven Detailbeurteilung“, ihren Tanzkenntnissen und soziodemographischen Angaben befragt.

Teile des Raums oder einzelner Tänzer⁸, noch konnte ich die kompositorische Struktur, die den Raumwegen zu Grunde lag, nachvollziehen. Ich erkannte keine räumlichen Ordnungsstrukturen der klassischen Ästhetik wie Symmetrie und Harmonie, die mir von handlungslosen, sogenannten sinfonischen oder abstrakten, Choreographien geläufig waren. Diese Muster standen mir als Konzepte zur Verfügung und prägten meine Erwartungen. Ausschlaggebend für meine Irritation war also, dass mir bekannte visuelle Konzepte fehlten, das heißt, dass mein Erfahrungswissen auf diese Choreographie nicht anwendbar war. Jedoch veränderte sich meine Wahrnehmung, je öfter ich Aufführungen der Choreographen besuchte, und meine veränderte Erwartungshaltung ließ sichtbar werden, was ich bei den ersten Aufführungen noch übersehen oder vernachlässigt hatte.

Statik/Dynamik: Verflüchtigung

Im Halbdunkel in der Mitte des Raumes eine schwarze Gestalt, im Gegenlicht den Rücken zugewandt. Der Schatten verfremdet sie, modelliert eine Skulptur. Die kaum wahrnehmbare Drehung des Körpers so langsam, dass ich sie erst bemerke, als plötzlich ein Gesicht im Profil auftaucht. Die Füße rätselhaft unbewegt. Ärmel heben sich, aus den Öffnungen wachsen Hände. Unterschwellig schwebende Klänge. Ein Zittern durchbricht die flächige Zeit: eine Hand, ein Arm, schließlich ein Fuß verselbstständigen sich, geraten außer Kontrolle, Zuckungen bemächtigen sich des Körpers. Irgendwann ferne Rufe eines fremdartigen Vogels oder der Klang japanischer Flöten. Die Bewegungen der Gestalt werden zunehmend größer, beginnend am Platz, nach einer Weile in sich weitenden Lichtfeld raumgreifend.

In dieser Szene aus *Absolute Zero* (27.8.1999) von Saburo Teshigawara ist, nachdem auf einer Leinwand, die die gesamte Bühnenbreite einnimmt, ein kurzes Video gezeigt wurde, das erste Mal ein Tänzer auf der Bühne zu sehen. Szenen wie diese Anfangssequenz, in denen die Bewegung bis auf ein Minimum reduziert und das Tempo extrem verlangsamt ist, erinnere ich als bildhafte Momente. In diesen *tableaux vivants*⁹ verschmelzen alle optischen und akustischen Elemente – Tanz,

8 Vgl. im zweiten Kapitel zur Dezentrierung des Raumes S. 63ff.

9 Das *tableau vivant* bezeichnet ursprünglich eine mehr oder minder unbewegte Gruppierung von Figuren auf der Bühne. Seit dem 18. Jahrhundert wurde es zu einem Strukturelement der Aufführung, das anders als der

Bühne/Licht und Kostüm sowie Klang beziehungsweise Musik – im synästhetischen Gesamteindruck zu einer atmosphärisch¹⁰ verdichteten Einheit: dem Erinnerungsbild. Das Bild vereinigt die Gesamtheit der gleichzeitig und/oder nacheinander wahrgenommenen Elemente in sich. Es stellt also nicht einen einzelnen Moment der Bewegung dar, sondern fasst die – wenngleich sparsame – Bewegung gleichsam im Bild zusammen, so dass der Ablauf im Moment enthalten und die Bewegung in ihm aufgehoben scheint. Auf diese Weise verwandelt sich die Sukzession der Ereignisse, die Bewegtheit des Geschehens in eine simultane Einheit von bildhaftem Charakter. Damit vermag es das Bewegungsgeschehen in der Erinnerung zu repräsentieren, obgleich das Bild selbst unbewegt ist. In ähnlicher Weise charakterisiert Gabriele Brandstetter Bewegungserinnerungen:

„Das Erinnerungsbild, die ‚Vorstellung‘ (das Vor-Augenstellen) von Bewegung überlagert die Wahrnehmung, so daß die *Figur* (die Linie, der Weg, das Bild) und der *Prozeß* identisch zu sein scheinen. Während aber der Prozeß, der zeitliche Ablauf des stets im Moment der (gedachten) Fixierung der Bewegung schon abwesenden Körpers, sich der Erinnerung entzieht, wird die Linie und Figur zum Gedächtnisbild, das aufeinanderfolgende Stellungen – Körperbilder, Posen, Raumwege – als ‚Erinnerung‘ supplementiert.“ (Brandstetter 1997a: 199)¹¹

Die Figur als Einheiten der Repräsentation findet Brandstetter auf vier Ebenen der Choreographie wieder: erstens als Raumgestalt des Tänzerkörpers, zweitens als Bewegungseinheit, drittens als dramaturgische Deutungseinheit und schließlich viertens als Wahrnehmungsphänomen. (Vgl. Brandstetter 1997b: 599) Damit verbindet sie ganz im Sinne dieser Untersuchung Körper, Bewegung, Bedeutung und Wahrnehmung über eine gemeinsame Strukturform.

In der geschilderten Szene jedoch löste sich die Bildlichkeit im Bewegungsfluss auf, als die Bewegungen dynamischer und raumgreifender

Akt, der eine Erzähl- beziehungsweise Handlungsphase markiert, eine thematische Einheit darstellt. Vgl. Brauneck/Schneilin 1992: 903f.

10 Im Unterschied zur Stimmung umfasst Atmosphäre die Gesamtheit des Wahrnehmendem und seiner Umgebung. Eine Atmosphäre kann – und soll wohl im Falle ihrer Inszenierung – Stimmungen im Wahrnehmenden erzeugen. Vgl. zum Begriff der Atmosphäre Schmitz 1969 und Böhme 1995.

11 Vgl. auch Brandstetter 2000b.

wurden und nicht mehr nur einzelne Körperteile, sondern der gesamte Körper des Tänzers beteiligt war. Was zu Anfang von *Absolute Zero* noch im und als Bild fassbar war, begann sich anschließend zu verflüchtigen: Die einzelnen Momente wurden in meiner Wahrnehmung überlagert von den jeweils folgenden und schienen in ihrer ereignishaften Vergänglichkeit für meine Erinnerung verloren. Sobald die Bewegtheit des Geschehens meinen Eindruck zunehmend bestimmte, geriet meine Wahrnehmung in Konfusionen, da sie mit Bewegungsverläufen konfrontiert war, die sie nicht mehr in einem repräsentierenden Bild still stellen und erinnern konnte. Nicht nur misslang es mir, Bewegungsverläufe zu einem Bild zusammenzuschließen, zudem waren die einzelnen Raumformen nicht mehr unterscheidbar und zu trennen, sondern verschmolzen in einem kontinuierlichen Bewegungsfluss, der in den folgenden Kapiteln näher gekennzeichnet werden wird. Das Tanzgeschehen war aus Gründen, die im Folgenden näher untersucht werden, nur schwerlich auf einen Blick – und nur diesen einen habe ich als Zuschauerin einer Aufführung – in distinkte und unbewegter Raumpositionen zu zerlegen. Das bedeutete, dass sich das Tanzgeschehen in *Absolute Zero* – wie auch in den weiteren hier untersuchten Choreographien – meinen Wahrnehmungsgewohnheiten widersetzte und es mir anfangs nicht gelang, mir das Geschehen in dem Sinne anzueignen, dass ich Raumformen des Körpers kurz- und langfristig erinnern konnte. Bei diesem Vorgang, in dem die Figur vor dem Auge des Betrachters – durchaus im wörtlichen Sinne – verschwimmt, trete, so Brandstetter, der „transformatorische Vorgang“ der Figuration an die Stelle der fixierbaren und fixierten Figur: „[I]n dem Maße, wie ‚Figur‘ – als identifizierbare Einheit – unscharf wird und Kontur verliert, tritt der transformatorische Vorgang des Wechsels, als ‚Figuration‘ dafür ein.“ (Brandstetter 2000a: 194)

Bewegung ist hier also nicht zu verstehen als Reihung von Körperpositionen im Sinne distinkter und in sich unbewegter Momente, sondern als Verlauf. Allgemein gesprochen geht es hier um die Frage, ob Bewegung als kontinuierliche Einheit wahrgenommen wird, die es analytisch zu segmentieren gilt, oder ob diese kontinuierliche Einheit allererst durch den Wahrnehmenden in einem synthetischen Akt hergestellt werden muss. Meine Wahrnehmungserwartung schien auf Momentaufnahmen von Körperpositionen gerichtet, während der tatsächliche Eindruck von einem fließenden Verlauf bestimmt war, der sich, wie das folgende Kapitel ausführen wird, durch dynamische Qualitäten näher beschreiben lässt. Diese Differenzierung zwischen Verlauf und Einzel-

momenten schließt an die Unterscheidung zwischen der Raumspur und dem Akt der Bewegung von Henri Bergson an: „Kurz, es gilt in der Bewegung zwei Elemente zu unterscheiden, den durchlaufenen Raum und den Akt, durch den er durchlaufen wird, die sukzessiven Lagen und ihre Synthese. Das erste dieser Elemente ist eine homogene Quantität; das zweite hat nur in unserm Bewusstsein Wirklichkeit; es ist, wie man will, eine Qualität oder eine Intensität.“ (Bergson 1999: 85)

Bergson charakterisiert Bewegung als Intervall zwischen zwei Punkten. Die Kontinuität der Veränderung fasst er mit dem Begriff der *durée*, der im Unterschied zur räumlich-sukzessiven Zeitvorstellung ein unteilbares Zeitkontinuum bezeichnet, das durch und im seinerseits kontinuierlichen Bewusstsein konstituiert werde. Die Kontinuität des menschlichen Bewusstseins erst, das Gegenwart immer auf die Vergangenheit und Zukunft beziehe und beide in der Gegenwart mitdenke, erlaube die Vorstellung der Kontinuität der Bewegung. Wesentlich für diesen Bewegungsbegriff ist also die Idee der Zeit, die die Vorstellung von Sukzession und Kontinuität erst ermöglicht: Bewegung ereignet sich in der Zeit. Zeit ist, so könnte man sagen, das Komplement zur Bewegung; denn die Vorstellung von Bewegung ist nur möglich mit Hilfe des Zeitbewusstseins und umgekehrt ist Zeit selbst nicht wahrnehmbar, sondern nur anhand der Veränderung, des Wandels, der Bewegung der Materie als Hinweis darauf, dass Zeit vergangen ist.¹² So stellt Aristoteles fest: „Wir messen nicht bloß Bewegung mittels Zeit, sondern auch umgekehrt Zeit mittels Bewegung.“ (Aristoteles 1987: 220b)

Der Verlaufscharakter der Bewegung, ihre Zeitlichkeit, bringt Wandel, Entwicklung, Veränderung mit sich und ruft so den Eindruck der Flüchtigkeit des Geschehens hervor: „Mit jeder Bewegung produziert man Verschwinden.“ (Xavier Le Roy in Karcher 1999) In unserer Kultur löst spurloses Verschwinden Unwohlsein aus, weckt Angst, dass das Verschwundene unwiederbringlich verloren sei, sich endgültig entziehe. Doch nicht nur Vergänglichkeit und Verlust ängstigen, schon Veränderung kann für Verunsicherung sorgen; denn die Sicherheit des Bekannten, die Kenntnis dessen, wessen man sich gegenüber findet, geht verloren. Aus dieser Angst entsteht das Bedürfnis nach Dauerhaftigkeit und Beständigkeit, nach Sicherheit und Gewissheit. In diesem

12 Vgl. dazu Hermann Schmitz, der Bewegung als „Quale“ (Sinnesqualitäten) der Zeit und Zeit als „Halbding“ zwischen Ding und „Quale“ (Schmitz 1978: 138) beschreibt.

Sinne fragt Paul Virilio: „Warum ist Instabilität negativ? Warum errangen Systematisierungen der Bewegung die Oberhand über die Instabilität? Weil es, würde ich sagen, einen alten Rest Stolz gibt, im biblischen Sinne des Wortes, der das, was fällt, herabstuft, zu etwas Geringerem macht, der den Zufall der Substanz unterordnet und so weiter.“ (Virilio 1994: 48)

Der Angst und Verunsicherung, die Veränderung und erst recht Verschwinden auslösen können, liegt wohl das Bewusstsein des Menschen zu Grunde, dass er vergänglich ist. Daher hat der christlich-religiöse Mensch sich einen ewigen Gott an die Seite gestellt, der für das steht, wonach er strebt und was ihm selbst fehlt. In säkularen Entwürfen wurde der Vernunft – als Teilhabe des Menschen an metaphysischer Wahrheit – diese Aufgabe übertragen. Metaphysik rekurriert, so André Lepecki, immer auf „eine ‚unveränderliche Gegenwart‘“ als Mittelpunkt. Dieser Mittelpunkt hat viele Namen bekommen: „von *eidos* (Urbild) zu *ousia* (Urgrund, Wesen), von Mensch bis Gott“ (Lepecki 1999: 85). In der Philosophiegeschichte kann prototypisch für derartige Entwürfe einerseits Platons Ideenlehre (vgl. den Dialog *Phaidros*) stehen, die die Idee als metaphysisch, das heißt ewig und absolut, entwirft. Die höchste Idee, die Idee des Guten und Schönen, ist Gott. Die Vernunft (*nous*) nähert sich den Ideen über die Begriffe, die das Abbild der Ideen sind. Dass die menschliche Seele über die Begriffe an den Ideen teil hat, beweist ihre Unsterblichkeit. (Vgl. Schischkoff 1974: 511) Für das rationale Ideal vollkommener Sicht- beziehungsweise Erkennbarkeit steht Descartes' Versuch, mit Hilfe des abstrakten Denkens absolute Wahrheit zu erlangen. Wahr ist für ihn, was „klar und deutlich“ („*claire et distinct*“) erkannt werden kann: Er versucht in seinen Meditationen zu beweisen, „daß alles, was wir klar und deutlich einsehen, wahr ist“ (Descartes 1992: 27); „denn wenn ich nur den Willen beim Urteilen immer so in Schranken halte, daß er sich auf das allein erstreckt, was ihm der Verstand klar und deutlich vorzeigt, so kann es keinesfalls geschehen, dass ich irre“ (ebd.: 113). Im Gegensatz jedoch zum Verstand, der die (unveränderliche) Wahrheit erkennen kann, ist der Körper mit seinen Sinnesorganen Quelle der Täuschung. Er wird im Kontrast zum Verstand dem Bereich des Vergänglichen zugeordnet.

Die Flüchtigkeit von Ereignissen bereitet dem überlieferten Wissenschaftsverständnis, das in der Tradition dieser beiden Entwürfe steht, methodische Probleme. Durch das Fehlen eines bleibenden Objekts, das wiederholt und auch von anderen erneut untersucht werden könnte, wird der Anspruch auf Überprüfbarkeit und Intersubjektivität in Frage

gestellt. (Vgl. Fischer-Lichte 2001a: 10) Neben der Schwierigkeit, dass die wiederholte wissenschaftliche Betrachtung des Ereignisses unmöglich ist, besteht die in gewisser Weise noch grundlegendere Problematik der „Differenz zwischen jener Wirkung der Begrifflichkeit, welche ‚darzustellende‘ Bewegungen in semantischer Statik arretiert, und der Fähigkeit körperlicher Wahrnehmung, die Bewegtheit von Phänomenen zu registrieren, ohne sie stillzulegen“ (Gumbrecht 1996: 25). Begriffssprache als Medium der Wissenschaft steht *per definitionem* im Kontrast zur Bewegtheit des untersuchten Phänomens. Wenn wir also versuchen, uns unsere (Um-)Welt reflektierend anzueignen, stellen wir sie, so scheint es, unvermeidlich still.¹³

Das kulturell geprägte Bedürfnis nach Unveränderlichkeit und Gewissheit und das entsprechende Wissenschaftsverständnis spiegelt sich in der langen Tradition der Tanzforschung, der Transitorik¹⁴ des Tanzgeschehens durch dokumentarische Aufzeichnungsverfahren zu begegnen.¹⁵ Diese Aufzeichnungsverfahren sollen entweder die Tanzbewegungen möglichst genau festhalten, um sie für spätere Aufführungen rekonstruierbar zu machen. Dies kann außer mit der heute zunehmend dominierenden Methode der Videoaufzeichnung mit Hilfe von Tanznotationen geschehen, die Raumwege, Posen/Körperhaltungen, Figuren, Schritte oder auch ganze Bewegungssequenzen aufzeichnen. Hier steht die Produktion beziehungsweise Reproduktion der Choreographie im Vordergrund, während in anderen Fällen die Rezeption im Mittelpunkt steht: Die Tanzbewegungen sollen möglichst genau festgehalten werden, um die Erinnerung an die gesehene Choreographie zu stützen. Entsprechend werden die Bewegungen aus der Perspektive des Zuschauers gesehen und aufgezeichnet. Es lassen sich dabei zwei Medien und Methoden unterscheiden: Erstens ein – meist verbales – Erinnerungsprotokoll, in dem der analysierende Zuschauer seine Erinnerungen von der Aufführung festhält. Naturgemäß

13 Vgl. dazu insbesondere Bergson 1912, 1993.

14 Der Begriff der Transitorik wurde in der Theaterwissenschaft, deren Gegenstand dem Selbstverständnis ihres Begründers Max Herrmann (1981) entsprechend nicht bleibende Artefakte sondern einmalige Aufführungen sind, durch Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) geprägt. Er hatte in der „Ankündigung“ zu seiner *Hamburgischen Dramaturgie* (1767) „die Kunst des Schauspielers“ als „transitorisch“ gekennzeichnet.

15 Vgl. zur Dokumentation von Tanz und Tanznotationen Jeschke 1983, 1999.

wird sich solch ein Erinnerungsprotokoll auf der Makroebene aufhalten und lediglich ausgewählte Details enthalten. Zweitens eine Dokumentation mit audiovisuellen Aufzeichnungsgeräten, die zwar eine bestimmte Perspektive auswählt und entweder als Totale keine Details oder als Nahaufnahme keinen Überblick vermitteln kann, jedoch im Vergleich zum Erinnerungsprotokoll vollständiger ist. Das Erinnerungsprotokoll dokumentiert die Wahrnehmung und Erinnerung des Zuschauers und ist durch die Kapazitäten der menschlichen Erinnerung begrenzt; die audiovisuelle Aufzeichnung versucht das Bühnengeschehen festzuhalten und ist durch die technischen Möglichkeiten begrenzt. Diese Dokumentationen können, wenn sie als Grundlage für Interpretationen und Analysen dienen, anderen Personen zugänglich gemacht werden, um die darauf aufbauende Argumentation nachvollziehbar und überprüfbar werden zu lassen. Bewegungsnotationen hingegen werden meines Wissens überwiegend zur Rekonstruktion von Choreographien eingesetzt.

Unabhängig davon, ob die Dokumentation auf die Produktion oder die Rezeption der Choreographie ausgerichtet ist, versucht sie, ihren Gegenstand festzuhalten oder doch zumindest reproduzierbar zu machen. Hinter dieser Haltung steht, so Lepecki, „die Hoffnung, die Dokumentation könne die unvollkommene Beschaffenheit des Tanzes [seine Flüchtigkeit; C.B.], ‚nachbessern‘“, „auf daß Tanz ‚länger währe‘ und ‚der Tanz von gestern nicht auf immer verloren gehe‘“ (Lepecki 1999: 84). Dass der Tanz den Augenblick der Aufführung nicht überdauert, wird also als Mangel aufgefasst, der durch dokumentarische Aufzeichnungsverfahren auszugleichen versucht wird, um das Tanzerlebnis so vor seiner Vergänglichkeit zu bewahren.

Auf der anderen Seite wird der Tanz mit durchaus ehrfurchtsvollem bis emphatischem Ton als die „flüchtigste aller Künste“ beschworen.¹⁶ An diese Charakterisierung schließen in den letzten Jahren Tanzwissenschaftler positiv an, indem sie bekunden: „Die Vergänglichkeit des Tanzes ist kein Defizit.“ (Ebd.: 82) Dementsprechend begeben sie sich auf die Suche nach einer Schrift, „die nicht still stellt, sondern sichtbar werden lässt, was sich bewegt, eine Schrift, die in dem Wissen schreibt, dass sie schließlich selbst mit der Lektüre in den Raum der Erinnerung und damit des Flüchtigen tritt“ (Wortelkamp 2002: 608).

Diese Strömung der Tanzwissenschaft, die sich affirmativ zur Flüchtigkeit des Tanzes verhält, lässt sich einbetten in eine Entwicklung

16 Vgl. z.B. Köhne-Kirsch 1989: 200; Peter/Thoraus 1999: 8.

der Moderne, in der sowohl die metaphysische Idee des Ewigen und Unveränderlichen als auch das rationale Ideal vollkommener Sicht- beziehungsweise Erkennbarkeit dem Begriff der Kontingenz¹⁷ wichen, der die Hoffnung auf Vorhersehbarkeit und Gewissheit zunichte machte. Doch mit der Erkenntnis seiner Aussichtslosigkeit ist das Bedürfnis nach Unveränderlichkeit und Gewissheit nicht verschwunden. Daher scheint Bewegung aufgrund der Flüchtigkeit, die sie mit sich bringt, am Kern eines Weltbildes und des zugehörigen Wissenschaftsverständnisses zu rütteln, die, so mein Eindruck, jenseits wissenschaftlicher Metadiskurse¹⁸ immer noch die verinnerlichte Grundlage abendländischen Denkens und Empfindens bilden. Dieses kulturell geprägte Bedürfnis nach Unveränderlichkeit und Gewissheit beeinflusst nicht nur das Wissenschaftsverständnis, sondern auch die Erwartungen und Bedürfnisse der Zuschauer in dieser Kultur und somit auch ihre Wahrnehmung tänzerischer Körperbewegung. Entsprechend richteten sich meine Erwartungen auf erkennbare und damit erinnerbare Momentaufnahmen, die dem Tanzgeschehen eine Bedeutung verleihen könnten.

Diese Erwartungen finden sich wieder in den oben beschriebenen wahrnehmungs- und erinnerungspsychologischen Modellen, die die Konstanz und Strukturierung gemäß bekannter Ordnungen bei der menschlichen Aneignung seiner Umwelt hervorheben. So entsteht der Eindruck der Flüchtigkeit, wenn es dem Zuschauer nicht gelingt, den Ablauf des Geschehens in zweierlei Hinsicht den Erfordernissen seiner Wahrnehmung und Erinnerung entsprechend zu strukturieren: Er vermag dem Geschehen weder Konstanz zu verleihen noch die Details in einer Gesamtstruktur zu vereinen.¹⁹

Eine Bewegung oder Choreographie lässt sich in viererlei Hinsicht als flüchtig charakterisieren: (a) in zeitlich-prozessualer Hinsicht: Bewegung vollzieht sich als Prozess in der Zeit; (b) hinsichtlich ihrer Ereignishaftigkeit²⁰: sie existiert nur im Moment und geschieht einmalig und unwiederholbar; (c) bezüglich ihres Charakters des *work-in-progress*: die

17 Vgl. z.B. Luhmann 1997; Makropoulos 1997.

18 Als ein Entwurf sei hier die französische Philosophie des 20. Jahrhunderts und insbesondere Gilles Deleuze mit seiner ‚Philosophie der Bewegung‘ genannt (vgl. Deleuze/Guattari 1996).

19 Vgl. oben das Kapitel zu den Strukturen der Wahrnehmung S. 29ff.

20 Vgl. zum Begriff des Ereignisses im Kontext der Aufführung Fischer-Lichte 2001a: 326f.

Choreographie bleibt unabgeschlossen und/oder (d) in Bezug auf die Erinnerung des Zuschauers: die Bewegungen geraten in Vergessenheit. Die ersten beiden Aspekte gelten grundsätzlich für den Tanz, weshalb Paul Virilio Flüchtigkeit als „Prinzip“ des Tanzes bezeichnet und ihn der „Ästhetik des Verschwindens“ zuordnet. Denn die Positionen, die der Körper einnimmt, werden im nächsten Moment schon durch folgende ersetzt und sind damit verschwunden. Was jedoch bleibt, ist die Erinnerung, beständig „ist das Dauerhafte der Erinnerung, des geistigen Bildes“ (Virilio 1994: 50)²¹.

Diese unvermeidliche, stets gegebene Flüchtigkeit wird durch die beiden letztgenannten Aspekte noch gesteigert. Auf den dritten Aspekt hebt Kerstin Evert mit ihrem Begriff der „potenzierten Flüchtigkeit“ (Evert 2003: 133)²² ab, mit dem sie die Produktionsstrategien von Forsythe kennzeichnet:

„Doch indem Forsythe seinen Stücken durch das Prinzip der *real time choreography* eine zwar nicht identisch wiederholbare, aber immerhin reproduzierbare Choreographie entzieht, setzt er sie, im Rahmen der an sich transitorischen Kunstform Tanz, einmal mehr dem Moment ihres Entstehens und damit der Flüchtigkeit aus. Diese Methode kann als ‚potenzierte Flüchtigkeit‘ bezeichnet werden.“ (Evert 2003: 133)

Die Inszenierungen sind bei Forsythe immer als *work-in-progress* zu begreifen und werden auch nach der Premiere noch verändert, beziehungsweise sind von vornherein passagenweise nicht choreographiert und werden nach bestimmten Regelsystemen in jeder Aufführung neu improvisiert. Er nennt diesen Vorgang *real time choreography*. Die *real time choreography* ist keine freie Improvisation, sondern ein im Probenprozess erarbeitetes und festgelegtes „unglaublich rigoroses System“ (Forsythe zitiert nach Boxberger 1996: o.S.) von Bewegungen und Bewegungssequenzen, die von den Tänzern im Moment der Aufführung nach bestimmten, vorher festgelegten Regeln zusammengesetzt, bezüglich Raumrichtung und Körperteil variiert, erweitert oder verkürzt werden.²³ Diese Improvisationstechnik ist einer der Hinweise darauf, dass Forsythe seine Inszenierungen nicht als abgeschlossene Werke versteht, die in den Folgeaufführungen möglichst identisch reproduziert werden sollen, sondern sie einem ständigen Überarbeitungs-

21 Vgl. auch Evert 1998: 142.

22 Vgl. auch Evert 1998: 171, 1997: 63.

23 Vgl. dazu auch Evert 2003: 119-134.

prozess unterstellt. Offensichtlich wird dies besonders bei Wiederaufnahmen, deren Titel mit einer Ziffer versehen werden oder die einen vollkommen neuen Titel erhalten. Zudem arbeitet Forsythe häufig kurze Choreographien zu abendfüllenden Inszenierungen aus, die unter demselben Titel präsentiert werden.²⁴

Der von Evert ursprünglich auf die Produktionsstrategien bezogene Begriff der potenzierten Flüchtigkeit wird hier auf den Eindruck übertragen, den die Choreographien beim Zuschauer hinterlassen. Die Untersuchung wird sich also auf den letzten der vier oben genannten Aspekte und damit auf die Rezeptionsperspektive konzentrieren. In diesem Sinne weisen die Choreographien von Forsythe – wie auch von Teshigawara – eine potenzierte Flüchtigkeit auf, weil sie selbst jene bildhaften Erinnerungen an die Körperpositionen der Tänzer verlöschen lassen, die Virilio noch als das Beständige bezeichnet hatte. Mit Hilfe von bestimmten Bewegungstechniken steigern die beiden Choreographen die stets gegebene Flüchtigkeit momenthafter Körperbilder, die in weniger ausgeprägter Form jeder Aufführung in ihrer Ereignishaftigkeit zwangsläufig zu eigen ist, in der Wahrnehmung und Erinnerung des Zuschauers so weit, dass sie ihm allererst bewusst wird und irritiert. Indem der Begriff von der Produktions- auf die Rezeptionsebene übertragen wird, behauptet die Untersuchung eine Korrespondenz zwischen den von Evert beschriebenen Produktionsstrategien und dem Eindruck der Flüchtigkeit, den das Bewegungsgeschehen bei mir als Zuschauerin hinterlässt. Diese Korrespondenz kommt zu Stande, weil erstens die Ausführung von Bewegungsfolgen, die der Tänzer nicht automatisiert reproduzieren kann, weil er sie zum ersten Mal tanzt oder zumindest noch nicht häufig getanzt hat, eine Aufmerksamkeit von ihm fordert, die für das Publikum sichtbar wird und sich auf es überträgt. Der Tänzer kann sich nicht – wie in Repertoire-Werken – auf die Interpretation gekonnter Bewegungen konzentrieren, sondern ist auf einer fundamentaleren Ebene mit ihrer Ausführung beschäftigt, so dass seine Aufmerksamkeit und damit auch die des Zuschauers auf die motorische Ausführung der Bewegungen gelenkt wird. Zweitens können Bewegungen eine andere Komplexität aufweisen, wenn sie nicht unter der Vorgabe stehen, möglichst identisch reproduzierbar sein zu müssen. Und so, wie der Tänzer sie nicht mehr identisch wiederholen kann, kann auch der Zuschauer sie nicht mehr aus seinem Ge-

24 Vgl. z.B. *The Loss of Small Detail* 1987/abendfüllend 1991; *As a Garden in this Setting* 1992/abendfüllend 1993; *Die Befragung des Robert Scott* † 1986/abendfüllend 2000; *Woolf Phrase* 2001/abendfüllend 2001.

dächtnis reproduzieren. Durch diese Potenzierung wird dem Zuschauer die Flüchtigkeit des Geschehens, die in weniger ausgeprägter Form jeder Aufführung in ihrer Ereignishaftigkeit zwangsläufig zu eigen ist, allererst bewusst.

Auch wenn der Eindruck der Flüchtigkeit des Geschehens meinen Versuch dominierte, das Tanzgeschehen nach dem Besuch der Aufführungen zu erinnern, soll dennoch die Unmöglichkeit, einzelne Raumformen des Körpers zu erinnern, nicht im Mittelpunkt der Untersuchung stehen. Entscheidend ist für die Argumentation, dass, selbst wenn die einzelnen Momente und Formen durch die jeweils Nachfolgenden überlagert werden und nicht erinnerbar sind, die Bewegung selbst im Sinne Bergsons beständig, ein Kontinuum ist. Und dieses Kontinuum lässt sich, wie ich in den folgenden Kapiteln zeigen werde, näher kennzeichnen. Es geht mir hier also weniger um die Diskussion, wie mit dem Verschwinden der momenthaften Körperpositionen wissenschaftlich umzugehen sei, als um den Versuch, im Wissen um diese Tatsache Perspektiven auf das Tanzgeschehen zu entwickeln, die erstens die Dynamik des Geschehens und ihre Wirkung auf den Zuschauer zu beschreiben versuchen. Im Unterschied zu Ansätzen, die der Idee der Verschriftlichung des Bewegungsgeschehens verhaftet bleiben, zielt diese Untersuchung auf die Veränderung, die das Geschehen beim Zuschauer auslöst.²⁵ Zweitens möchte sie ein der dynamischen Charakteristik des Tanzgeschehens und seiner Wirkung angemessenes Körper- und Bewegungsverständnis entwickeln.

25 Gleichmaßen ließe sich der Effekt des Tanzes auf den Tänzer untersuchen, doch beschränke ich mich hier auf den Zuschauer.

Bedeutung: Desemantisierung

„Dance is nothing but dance.“ (William Forsythe)

Mein Blick versuchte vergeblich, den kontinuierlichen Bewegungsfluss in distinkte Momente, momenthafte Körperpositionen zu gliedern, die ich als subjektiv bedeutungsvolle, ‚sprechende‘ Posen lesen könnte. Subjektiv bedeutsam wird etwas, den obigen Ausführungen folgend, wenn bekannte Strukturen wiedererkannt werden. Dieses Wiedererkennen ist eine erste Bedeutungszuweisung, denn etwas wird als (Fall von) etwas erkannt. Diese Perspektive auf Tanz versteht den Körper beziehungsweise bestimmte Körperhaltungen als lesbare Zeichen und entsprechend die Choreographie als komponierte Reihung von Körperzeichen. Lesbar werden Körperzeichen, Charles S. Peirce²⁶ folgend, entweder über Ähnlichkeit mit bekannten Gesten beziehungsweise Bewegungen oder über konventionelle Regeln. (Vgl. Fischer-Lichte 1992: 127)

Tanz wird aus diesem Blickwinkel zur semiotisch analysierbaren, kodifizierten Bewegungssprache, die es intellektuell zu verstehen gilt. Der Tänzerkörper ist dann in seiner Funktion als Einschreibefläche individueller, gesellschaftlicher und historischer Gegebenheiten formbares und zu formendes Material, das der Choreograph beziehungsweise der Tänzer als Ausdrucksmedium nutzt. So wird der Körper zum ge/benutzten und damit passiven Instrument, dessen von außen sichtbare Form entscheidend ist, so dass er als Raumform hinreichend beschrieben werden kann.

Doch in den Choreographien von Teshigawara und Forsythe haben die Bewegungen in den seltensten Fällen Ähnlichkeit mit Alltagsbewegungen, mit der sozialen Wirklichkeit des Zuschauers²⁷: Während For-

26 Charles S. Peirce unterscheidet in seiner Zeichentheorie drei Zeichenfunktionen, die in unterschiedlicher Weise Sinn tragen: *icon*, *index* und *symbol*. Das Ikon steht in einem Ähnlichkeitsverhältnis zum bezeichneten Objekt (z.B. Bilder, Diagramme, Modelle), der Index in einer (physikalischen) Ursache-Wirkungs-Relation zum bezeichneten Objekt (z.B. Wetterhahn/Wind). Das Symbol ist arbiträr und wird einem Objekt durch Absprache, das heißt konventionell, zugewiesen (z.B. Worte). Vgl. Peirce 1983, 1986, 1990, 1993.

27 Häufig werden aufgrund der mangelnden Ähnlichkeit mit Alltagsbewegungen solche Tanzbewegungen als „nicht-mimetisch“ bezeichnet. Doch bei Aristoteles ist μιμησις durchaus nicht als bloße Imitation von Alltagsbewegungen zu verstehen, sondern als kreatives Nachschaffen

sythe das Ballettvokabular zum Ausgangspunkt nimmt und es dekonstruiert, zerlegt Teshigawara das menschliche Bewegungsmaterial bis auf seine elementare Ebene, reduziert es bis auf die Grundformen menschlicher Bewegung und setzt es dann fern jeder Alltagsbewegung zu Bewegungssequenzen zusammen. Damit beruhen die Bewegungen zwar – zwangsläufig – auf denselben, dem Menschen anatomisch möglichen Grundprinzipien, doch wird diese Übereinstimmung unkenntlich durch ihre andersartige und meist sehr komplexe Kombination. Das Wiedererkennen von aus dem Alltagskontext bekannten Bewegungen wird unwahrscheinlich und so entfällt die Möglichkeit, sie den Alltagsbewegungen entsprechend zu deuten. Ebenso wenig wie Ähnlichkeit zu Alltagsbewegungen existieren konventionelle semantische Regeln, wie sie zum Beispiel für die Gesten der Ballett-Pantomime, für Bewegungen im indischen Kathakali oder im japanischen Kabuki-Theater gelten. Bei solchen Symbolsystemen (im peirceschen Sinne) ist die Kenntnis der entsprechenden Codierungsregeln Voraussetzung für das Verstehen der Bedeutung. Das setzt ein Alphabet, das heißt ein endliches Repertoire an Basis-Zeichen von handhabbarem Umfang, und ein Vokabular, das heißt Zeichen(-komplexe) mit konventionell zugeordneten Bedeutungen, voraus. Das klassisch-akademische Ballett zum Beispiel besitzt solch ein Alphabet: Hier gibt es ein endliches Repertoire von Schritten, Arm- und Bein-Positionen, deren richtige Ausführung zumindest innerhalb bestimmter Schulen übereinstimmend gelehrt wird, und aus dem die Sequenzen der Choreographien gebildet werden. Ein Symbolsystem muss die Komplexität der Wirklichkeit reduzieren und die Singularität der Ereignisse schematisieren, um funktionsfähig zu sein. Die Bewegungsexperimente von Teshigawara und Forsythe hingegen scheinen genau das Gegenteil zu bezwecken: Statt Beschränkung Erweiterung und statt Codierung Dekontextualisierung. Entsprechend gibt es bei ihnen keine konventionellen semantischen Regeln.

Da die Bewegungsexperimente von Forsythe und Teshigawara das Wiedererkennen bekannter Elemente, die Ähnlichkeit mit Alltagsbewegungen oder eine konventionelle Bedeutung hätten, erschwert oder gar unmöglich macht, scheint mir die semiotische Herangehensweise für die hier untersuchten Choreographien weder sinnvoll noch angemessen. Nach Erika Fischer-Lichte führt das Fehlen von sowohl Ähnlich-

menschlicher Handlungen: „Tänzer ahmen mit Hilfe der Rhythmen, die die Tanzfiguren durchdringen, Charaktere, Leiden und Handlungen nach“ (Aristoteles 1982: 5).

keit als auch konventionellen Regeln zur „Desemantisierung des Körpers“ (Fischer-Lichte 1992: 136). Claudia Jeschke und Susanne Schlicher sprechen in diesem Zusammenhang von „sog. ‚Nicht-Zeichen‘ oder abstrakten Zeichen der Bewegung“, die „zwar Wirkungen“ erzeugen, sich aber „dem kommunikativen Potential des Etwas-Bestimmtes-Bedeutens, des Etwas-Spezifisches-Sagen-Wollens“ (Jeschke/Schlicher 1994: 246) widersetzen. So rückt durch die potenzierte Flüchtigkeit der performative gegenüber dem semiotischen Aspekt der Aufführungen ins Zentrum (vgl. Fischer-Lichte 2001a): Nicht die Bedeutungskonstitution ist entscheidend, sondern wie das Tanzgeschehen als Aktionsvollzug²⁸ in seinem Verlauf auf den Zuschauer wirkt. In der Bewegung löst sich die Zeichenhaftigkeit des Körpers auf in eine Aktion, die nicht in gleicher Weise als Zeichen lesbar ist. Das führt dazu, dass die sinnlich erfahrbare Qualität der Bewegung gegenüber der bedeutungstragenden Raumform in den Mittelpunkt rückt.

Das folgende Kapitel wird entsprechend den Blick auf die Bewegungsqualitäten, also die Art und Weise des Bewegens, lenken, sie in ihrer Wirkung kennzeichnen und die Bewegungstechniken und bewegungsgenerierenden Prinzipien aufdecken, die sie ermöglichen. Welche Auswirkungen die drei zentralen Bewegungsqualitäten der Choreographien auf die Wahrnehmung haben, wird Gegenstand des vierten Kapitels sein. Dort wird ein Wahrnehmungsmodus beschrieben, der es ermöglicht, dass das ‚Wie‘ der Bewegungen bleibende Wirkungen hinterlässt, obgleich das ‚Was‘, die sichtbaren Formen im Sinne der Körperpositionen im Raum, verloren geht. Denn während man Raumformen in erster Linie sieht und als je bestimmte Form erkennt, werden Qualitäten in ihrer Wirkung am eigenen Leib gespürt.

28 Zur Unterscheidung von Handlung und Aktion vgl. Fn. 17 auf S. 16.

Bewegen: Dynamik des Möglichen

Während sich die Raumformen, die die Körper in den Choreographien von William Forsythe und Saburo Teshigawara einnahmen, weitgehend meiner Wahrnehmung und Erinnerung entzogen, beeindruckten mich die Bewegungsqualitäten, die Dynamik, mit der die Bewegungen ausgeführt wurden, sehr nachhaltig. Diese Unterscheidung von dynamischen und räumlichen Aspekten einer Bewegung folgt Rudolf Laban¹, der in seiner „Raumharmonielehre“, der *Choreutik*, die Form der Bewegung im Raum beschreibt, und in der „Ausdruckslehre“, der *Eukinetik*, die Bewegungsqualitäten. Die dynamischen Bewegungsqualitäten (*Effort*; auch Bewegungsantrieb oder -impuls) entstehen nach Laban durch das Zusammenspiel der vier „Bewegungsfaktoren“ Schwerkraft (*weight*), Zeit (*time*), Raum (*space*) und Bewegungsfluss (*flow*). Damit bestimmt sich die Bewegungsqualität durch das Zusammenspiel der Faktoren Krafteinsatz, Geschwindigkeit, Bewegungsimpuls, Bewegungsfluss und Raumweg. Bewegung schließlich bestimmt er als „Interaktion von Bewegungsantrieb und Raum durch das Medium des Körpers“ (Laban 1981: 124).

Allerdings sind die Raumformen von der Bewegungsqualität nur heuristisch zu trennen, denn sie bedingen sich wechselseitig: Ein Tänzer kann bestimmte Bewegungsformen nur in bestimmten Qualitäten

1 Vgl. Laban 1981, 1988, 1991; Laban/Lawrence 1974, sowie Adshead 1988: 26f. und Cébron 1990.

ausführen und umgekehrt erfordert eine bestimmte Qualität geeigneter Raumformen. Wenngleich also für die Tänzer die Art und Weise, wie sie in den untersuchten Choreographien tanzen, ein bestimmtes Bewegungsmaterial² mit sich bringt beziehungsweise erfordert, scheint dies für meinen Eindruck als Zuschauerin nicht entscheidend gewesen zu sein: Der Eindruck, den die Choreographien hinterließen, war durch die dynamischen Qualitäten und weniger durch die Raumformen bestimmt.

Grundlegend für beide Choreographen ist, dass sie – im Gegensatz etwa zum klassisch-akademischen Ballett und traditionellen japanischen Theater – keine Systematisierung des Bewegungsrepertoires anstreben, sondern versuchen, die Bewegungsmöglichkeiten zu erweitern und den Bewegungsspielraum des Körpers so weit wie möglich auszuschöpfen. Im klassisch-akademischen Tanz existiert ein Kanon von fixierten, abgeschlossenen und systematisierten Grundpositionen und -schritten, deren Ausführung genau festgelegt ist. An die Stelle eines solchen festgelegten Repertoires treten bei Forsythe und Teshigawara bewegungserzeugende Prinzipien, die eine fortwährende Anpassung und Erneuerung des Bewegungsvokabulars erlauben. Damit schließen die beiden zeitgenössischen Choreographen an eine Entwicklung an, die Susan Foster für den amerikanischen *Modern Dance* beschreibt, der das Vokabular des Balletts durch bewegungserzeugende Prinzipien ersetze (vgl. Foster 1986: 90). So arbeitet Graham zum Beispiel mit dem Wechsel von *contraction* und *release*, Humphrey mit *fall* und *rebound*. Allerdings kennen auch diese Tanztechniken wie das Ballett ein im Training eingesetztes Grundvokabular, das dazu dient, eben diese Prinzipien zu erlernen beziehungsweise zu üben. Im Ballett existieren zwar ebenfalls Bewegungsprinzipien, doch dienen sie in erster Linie dazu, den Körper der idealen Form anzunähern, die sich im Bewegungsvokabular spiegelt. Es sind Regeln für die Ausführung der Bewegungen und nicht zur Kreation von neuen Bewegungen: So gilt es, die aufrechte Haltung stets zu bewahren, das sogenannte „goldene Viereck“ aus Hüften und Schultern beizubehalten und die Symmetrie der Bewegung beziehungsweise Bewegungsfolge zu beachten. All dem übergeordnet ist das Prinzip, das die Motivierung aller Bewegung durch die Absicht des Tänzers sowie ihre sorgfältige Kontrolle vor-

2 Als Bewegungsmaterial bezeichne ich Schritte und Schrittkombinationen sowie Körperhaltungen in ihrer räumlichen Bestimmung.

schreibt. In Forsythes und Teshigawaras Choreographien hingegen liefern die bewegungserzeugenden Prinzipien die Motivation für die Tanzbewegungen und legen dabei die Betonung weniger auf die Form als Ergebnis der Bewegung als auf den Bewegungsverlauf beziehungsweise die Art und Weise der Ausführung und Gestaltung.

Sowohl Teshigawara als auch Forsythe arbeiten mit der gezielten Entspannung der Muskeln³, so dass die Gelenke frei arbeiten können, der Körper sehr beweglich wird und die maximale anatomisch gegebene Bewegungsfreiheit nutzen kann. In ihren Choreographien beziehen sie neben den Extremitäten auch den Torso in die Bewegungen ein. Hier schließen sie an Entwicklungen des Modernen Tanzes an, der – anders als das Ballett, das Arme und Beine isoliert um den vertikal fixierten und so stabilisierenden Torso herumbewegt – zusätzlich den Torso bewegt. Zudem bewegen die Tänzer bei Forsythe und Teshigawara die Gelenke in alle anatomisch möglichen Richtungen und greifen auch hier eine Entwicklung auf, die sich vom Modernen Tanz auf das Ballett übertrug. Die Ausweitung der erlaubten Bewegungen durch die wechselseitige Beeinflussung der Tanzstile wird an der Beinhaltung exemplarisch sichtbar: Während im klassisch-akademischen Tanz die Beine ausschließlich *en dehors* (auswärts gedreht) gehalten werden, änderte sich dies unter dem Einfluss des Modernen Tanzes, der die Parallelstellung der Beine als Grundposition in sein System aufnahm: Vaslav Nijinskij (1889-1950) choreographierte erstmals 1913 in dem Ballett *Sacre du Printemps* Schritte mit einwärts gedrehten Füßen. Die Bewegungen bei Forsythe und Teshigawara werden zudem von immer anderen Körperteilen initiiert, sowohl zentral im Torso (Becken, Brust) als auch peripher in den Extremitäten, und setzen sich durch den entspannten Körper fort. Auffallend ist bei Teshigawara die starke Weitung des Brustkorbs, wodurch die Wirbelsäule beweglich wird und sukzessive Bewegungen weiterleiten kann. Auf diese Weise werden insbesondere bei Teshigawara, jedoch auch bei Forsythe, eine große Vielfalt von Bewegungsqualitäten möglich, die bis zu ausgeprägten Extremen reicht und zugleich ein breites Spektrum von fein differenzierten Variationen zwischen diesen Extremen abdeckt: Teshigawaras Bewegungsqualitäten reichen von fließender Weichheit bis zu einem Stakkato von Impulsen und Gegenbewegungen, von strenger Linearität bis zu amöbenhaften Bewegungen, die Geschwindigkeit reicht von zeitlupehafter Langsamkeit bis zu schwindelerregender Schnelligkeit,

3 Vgl. zur *Release*-Technik S. 69f.

manchmal bewegt er nur seinen kleinen Finger, dann springt und wirbelt er unter Einsatz des gesamten Körpers durch den Raum. Diese Qualitäten können durch plötzliche Wechsel in hartem Kontrast aufeinanderprallen oder unmerklich ganz langsam ineinander übergehen.

Im Folgenden werden die hier zentralen Bewegungsqualitäten Komplexität, Bewegungsfluss und Geschwindigkeit beschrieben, die Bewegungsprinzipien, die sie ermöglichen, aufgezeigt sowie verdeutlicht, wie sie mit dem Körper- und Bewegungsverständnis der Choreographen und Tänzer zusammenhängen.

Körpergedächtnis

„To the dancers I say, ‚Ballet is a given. Everyone knows that given. Now, could you imagine something new about organization of the body and how the body reorganises itself.‘“ (William Forsythe)

„Erfahrungen sind nur die eine Hälfte der menschlichen Existenz. Die andere Hälfte ist das, was (noch) nicht erfahren wurde. Erfahrung und Möglichkeit sind Zwillinge. Vielleicht lebt der Tanz vom Aufziehen dieser Kinder.“ (Saburo Teshigawara)

Bindung an Vergangenes: Entwöhnung bei Forsythe

Forsythe entwickelt bewegungserzeugende Prinzipien, indem er systematisch gegen die Bewegungsgewohnheiten seiner Tänzer arbeitet. Diese Arbeit gegen die Gewohnheit, gegen ein erlerntes fixes Repertoire, um neue Bewegungen und Bewegungskombinationen zu erschließen, findet sich in ebenso ausgeprägter Form zuvor bei Merce Cunningham, der sich zu diesem Zweck des kompositorischen Mittels der Aleatorik bedient. Die Absicht, die dahinter steht, formuliert der zeitgenössische Berliner Choreograph Christoph Winkler, der eine ähnliche Absicht verfolgt, in einem Gespräch: Sein Stil sei gekennzeichnet durch den konsequenten Versuch, gegen die Gewohnheit, die Vorlieben, das Organische, den Bewegungsfluss anzuarbeiten und Impulse dagegen zu setzen. (Vgl. Winkler/Cramer 2002) Forsythe setzt dazu Techniken ein, um das Bewegungsgedächtnis seiner Tänzer weitestmöglich zu unterlaufen, die bekannten Muster zu durchbrechen und so das Bewegungsspektrum zu erweitern: „Ich verbringe viel Zeit damit,

Aufgaben zu erfinden, die die Erinnerung behindern.“ (Forsythe zitiert nach Schulze 1999: 224) Dabei trägt er der Tatsache Rechnung, dass die inkorporierten Bewegungsmuster nicht einfach zu ignorieren sind. Denn die Bewegungsmöglichkeiten der Tänzer sind sowohl an materiell-körperliche Vorgaben – ihre Anatomie mit Muskeln, Knochen, Bändern, Nerven sowie Eigenschaften der Materie wie Gewicht, Volumen und so weiter – als auch an ihre motorischen Fähigkeiten gebunden.⁴ Forsythe nutzt die individuelle, bewegungsbiographische wie auch die tanzhistorische Vergangenheit als „Fundament“ (Forsythe/Odenthal 1994: 35), indem er seine Choreographien auf dem Vokabular des klassischen Balletts aufbaut, dieses Vokabular jedoch insbesondere in den Arbeiten mit seiner eigenen Kompanie seit den 1990er-Jahren fortwährend erweitert und umstrukturiert. Er konfrontiert das Ballett-Vokabular mit ihm fremden Bewegungsprinzipien, um über die Irritation gewohnten Bewegungsverhaltens automatisierte Muster aufzubrechen. Damit löst er den Bewegungshabitus der meist klassisch ausgebildeten Tänzer immer weiter auf, bis er nach langjähriger Arbeit mit seinen Tänzern in den letzten Choreographien des Frankfurter Balletts in der Saison 2003/2004 kaum mehr zu erkennen ist.

Den Aufgaben liegt die – auf den ersten Blick widersinnig erscheinende – Einsicht zu Grunde, dass sich inkorporierte Bewegungsmuster am ehesten überwinden lassen, wenn das Bewegungsspektrum des Tänzers durch Regeln begrenzt wird. Also nicht die vollkommen freie Improvisation bringt neue Bewegungen hervor, sondern die regelgeleitete Improvisation.⁵ Dieser Begrenzung können Situationen dienen, die dem Körper kaum noch eine Wahl lassen, wie er sich verhält, so zum Beispiel der Gleichgewichtsverlust oder die maximale Verwringung des Körpers. Die Fokussierung der Improvisation kann auch durch gedankliche Vorstellungen als Improvisationsaufgaben für die Tänzer geschehen. Forsythe setzt den Körper Situationen aus, in denen die vorbewusste Automatik der Reproduktion bekannter und gelernter Bewegungen be- oder gar verhindert wird, so dass Reaktionen des Kör-

4 Zum Körper als Materialisierung von Bewegungserfahrungen vgl. im dritten Kapitel S. 86ff.

5 Zur Abhängigkeit von Neuheit der Bewegung und Freiheit/Geplantheit der Improvisation vgl. Lampert 2002: 452ff. In diesem Artikel beschäftigt sich Friederike Lampert mit der Möglichkeit der „Lösung und Überwindung von gewohnten Tanzmustern“ (ebd.: 445) durch die aktualisierende Transformation des Körpergedächtnisses. Vgl. zur Improvisation im Bühnentanz auch Lampert 2005.

pers möglich und notwendig werden, die über die mechanische Reproduktion von gelernten Bewegungsmustern hinausgehen – er nutzt die „körperliche Intelligenz“⁶ der Tänzer. Dazu bedient er sich unterschiedlicher Strategien⁷: Zum Beispiel provoziert er sogenannte „Unfälle“ und lässt sich überraschen, welche Bewegungen aus diesen Situationen entstehen. Hierbei arbeitet er sowohl mit der Schwer- und Fliehkraft als auch mit Spannungszuständen wie beispielsweise Verschraubungen, aus denen sich der Körper löst und den entstehenden Schwung für die Bewegungsfortsetzung nutzt. Auf diese Weise begibt sich der Tänzer zwar bewusst-geplant in die Situation, doch dann reagiert der Körper vorreflexiv. Im besten Falle, so Forsythe, wagt sich der Tänzer in Situationen, deren Ausgang er nicht vorhersagen kann: „For me, that would be truly successful dance, because then the body would take over and dance at that point where you had no more idea.“ (Forsythe/Haffner 1999: 24/26)

In *The Loss of Small Detail* (1991) arbeitet Forsythe mit Trance-Zuständen, die einen anderen Bewegungsmodus ermöglichen, weil Menschen in Trance, so Forsythe, „sehr gefährliche Dinge tun [können], aber sie verletzen sich niemals“ (Forsythe/Odenthal 1994: 35f.). Während unsere Gesellschaft Trance als Zustand körperlicher Dissoziation für gefährlich und bewusste Selbstkontrolle für einen erstrebenswerter Zustand hält (vgl. Douglas 1974: 113), nutzt Forsythe diesen Zustand, in dem die bewusste Bewegungskontrolle ausgeschaltet ist, um andere Bewegungen als die gewohnten ausführen zu können. Ebenfalls in dieser Choreographie verwendet er eine Technik, die er *disfocus* nennt,

„which is a kind of *épaulement* mirrored inwards. You don't put the gaze out but you invert the angle, you mirror it and you literally try to look at the back of your head from the inside. So you actually don't see, you don't look out in the room. You are basically blind. That definitely produces some specific state of mind that is not like dancing with your eyes open in a western sense.“ (Forsythe/Siegmund 1999: 16)⁸

Der Tänzer verlagert die Wahrnehmung zeitweise von außen nach innen, so dass er nicht mehr in erster Linie den Raum, in dem er sich

6 Vgl. dazu im dritten Kapitel S. 91ff.

7 Zu weiteren Strategien der Irritation („Verschiebungsmethoden“) bei Forsythe vgl. Schulze 1997: 223ff.

8 Ausführlich beschreibt diese Technik die Forsythe-Tänzerin Dana Caspersen (2004a).

bewegt, sondern seine Bewegung von innen wahrnimmt, sich also auf die kinästhetische Eigenwahrnehmung⁹ konzentriert. Diese Eigen- oder Innenwahrnehmung rückt bei vielen postmodernen Tanztechniken¹⁰ im Unterschied zum klassischen Ballett ins Zentrum. Der Balletttänzer arbeitet über die äußere Form, die sein Körper einnimmt und die er über den Blick von außen kontrollieren kann. Er muss im Training über die Kontrolle im Spiegel oder die Korrekturen des Lehrers/Choreographen lernen, wie sich die von außen gesehene richtige Position anfühlt, um sie dann ohne diesen Blick von außen wieder einnehmen zu können. Das Ballett richtet sich, als ehemals höfische repräsentative Aufführungspraxis, traditionell am Betrachter-Blick aus. Zugleich orientiert sich der Tänzer mit Hilfe seines Blickes nach außen. Postmoderne Tänzer hingegen verlagern den Fokus nach innen. Denn für sie ist das Kriterium weniger die Erfüllung einer vorgeschriebenen, von außen zu betrachtenden Form als die anatomisch und physiologisch für ihre individuellen Körper angemessene Ausführung der Bewegungen, was einer Schädigung des Körpers vorbeugen, den Energieaufwand für die Bewegungsausführung minimieren und zugleich das Bewegungsspektrum erweitern soll. Die in diesem Sinne richtige Ausführung der Bewegung erspürt der Tänzer über die Innenwahrnehmung seiner Körperbewegungen. Damit steht, um mit Helmuth Plessner (1982) zu sprechen, im klassischen Ballett das „Körper-Haben“, im postmodernen Tanz dagegen das „Körper-Sein“ im Vordergrund. Die vertikale Achse, die im klassischen Tanz durch die Fokussierung eines vor dem Tänzer im Raum liegenden Punkts aufrecht erhalten wird, wird bei Forsythe gebrochen, so dass der Tänzer seine gewohnte Orientierung verliert. Diese Art der Bewegung führt den klassisch ausgebildeten Tänzer in Situationen, die ungewohnt für ihn sind und sich seiner ge-

9 Vgl. zur kinästhetischen Wahrnehmung im vierten Kapitel S. 120ff.

10 Unter „postmodernen Tanztechniken“ verstehe ich hier Tanz- und Bewegungstechniken, die seit den 1960er-Jahren entstanden sind. Der Begriff des postmodernen Tanzes ist problematisch, denn er bezeichnet sehr heterogene Phänomene. Zudem weist der postmoderne Tanz in der Reflexion der eigenen Mittel und seinem Formalismus Gemeinsamkeiten mit der Moderne in der Bildenden Kunst auf.

Vgl. zu Begriff und Phänomen des postmodernen Tanzes beziehungsweise des (amerikanischen) *Postmodern Dance* Baner 1987, 1994; Huschka 2002: 49-52 sowie 246-277; Jeschke 2001; den Artikel *Post Modern Dance* in Brauneck/Schneilin 1992: 752-754 und das Kapitel *Postmodern Dance* in Dahms 2001: 170-174. Vgl. auch Lehmann (1999a: 27f.) zum Begriff des postmodernen Theaters.

wohnt Kontrolle entziehen. Er arbeitet nicht mehr ausschließlich mit dem für das klassische Ballett üblichen aufrechten Torso, sondern ebenso in der Horizontalen, kopfüber und so weiter. Damit verliert er bis zu einem gewissen Grad die Kontrolle über den Raum und die Raumrichtung, die er gewohnt ist, über den Blick herzustellen.

Eine weitere Technik, um die Bewegungsmöglichkeiten zu erweitern, sind die „anatomical exercises“. Hier nutzt Forsythe die Vorstellungskraft des Tänzers, um Bewegungen zu finden und sie in einer bestimmten Qualität ausführen zu lassen.

„Diese ‚anatomical exercises‘ machen zwei Dinge deutlich: Zum einen verweisen sie darauf, daß der individuelle Tänzerkörper sowohl den Tanzenden als auch dem Choreographen als Quelle des Bewegungsmaterials dient. Forsythe hat hier mit Hilfe seine Improvisationsstrategien einen Weg gefunden, die Tanzenden dazu zu ermutigen, den eigenen Körper immer wieder neu zu denken und nicht einfach auf bekanntes, traditionelles und antrainiertes Bewegungsmaterial zurückzugreifen. Zum anderen zeigt sie die wichtige Verbindung von Intellekt und Körper, denn das Tanzen beginnt im Kopf des Tanzenden.“ (Schulze 1999: 237f.)

Dabei wird der Körper gedanklich zerlegt und mit einzelnen Körperteilen gearbeitet. Diese Vorstellungen beeinflussen insbesondere die Qualität der Bewegungsausführung; je nach fokussiertem Körperteil kommt eine andere Assoziation und Bewegungsqualität ins Spiel: „Die Vorstellung eines Tänzers, er halte sein Herz in den Händen, kann dazu führen, daß alle Bewegungen, die er nun ausführt, behutsamer in der Qualität ihrer Motorik werden.“ (Ebd.: 237) Hier reagiert also die Bewegungsfindung auf Vorstellungsbilder des Tänzers von seinem Körper. Eine weitere Körpervorstellung beschreibt die Tänzerin Dana Caspersen: „Jede Bewegung, die der Körper ausführt, wird so wahrgenommen, als fände sie auch in diesem zweiten, projizierten Körper, in dem Raum außerhalb des echten Körpers, statt. Es entsteht ein Gefühl, als hätte sich das Feld der Eigenwahrnehmung ausgedehnt und umschlüsse nun auch jenen Raum, den unsere Körper nicht einnehmen.“ (Caspersen 2004a: 109ff.) Hier reicht der gespürte Körper, leibphänomenologisch ausgedrückt, über den objektiven Körper hinaus.¹¹ Diese Vorstellung eines über die Grenzen seiner räumlich-materiellen Er-

11 Vgl. Merleau-Ponty 1966: 123-177; vgl. zur Unterscheidung zwischen Körper und Leiblichkeit im dritten Kapitel S. 101ff.

streckung ausgedehnten Körpers unterläuft das gewohnte Bewegungsverhalten über das zugehörige Körpergefühl.

Gelingt es Forsythe, die automatische Reproduktion inkorporierter Bewegungsmuster durch Improvisationsaufgaben und Vorstellungsbilder zu durchbrechen, so wird sich entsprechend der veränderten Körperpraxis und mit der Wiederholung der Bewegungen der Körper als materialisiertes Bewegungsgedächtnis¹² umformen. Es wird deutlich, dass der Neuheitswert einer Bewegung und die damit einhergehenden Qualitäten immer nur vorübergehend gelten, bevor auch diese Bewegungsmuster wieder zur Gewohnheit werden. Der ständige Bruch mit den Gewohnheiten wird so zum Kontinuum der choreographischen Arbeit von Forsythe.

Möglichkeiten für Zukünftiges: Entdeckung bei Teshigawara

Teshigawara schöpft seine Bewegungen aus dem Körpergedächtnis, das er als Wissen des Körpers um seine (Bewegungs-)Möglichkeiten begreift: „Meinem Verständnis nach hat jedes Gelenk oder jeder Knochen ein starkes Gedächtnis... [...] Von seinen Möglichkeiten.“ (Teshigawara/Siegmund 1994: 200) Sein Verständnis von Gedächtnis ist für unser westliches Denken irritierend, denn während für uns das Gedächtnis Vergangenes aufbewahrt, ist es für Teshigawara „eine Stätte der Erinnerungen und der Voraussicht“ (Teshigawara/Tahiki 1999: 20), ein Kreuzungspunkt also von Vergangenheit und Zukunft. Dieses Gedächtnis ist, wie Teshigawara ausführt, ein „ununterbrochenes“, „unbewußtes Gedächtnis“, das der Körper immer schon besitzt. Es ist also nicht individuell erworben, in diesem Sinne nicht biographisch, sondern ein überindividuelles Körpergedächtnis. Die Aufgabe des Choreographen ist es, die noch nicht bewussten, noch nicht bekannten Möglichkeiten zu verwirklichen, ins Bewusstsein zu holen, auf der Bühne zu gestalten. Teshigawaras Ziel ist es, das Bewegungsgedächtnis zugänglich zu machen, um das Reservoir an Möglichkeiten ausschöpfen zu können. Darin unterscheidet er sich von Forsythe, der das Körpergedächtnis im Sinne von Bewegungsroutinen zu überwinden versucht.

Ähnlich wie Forsythe jedoch vertraut Teshigawara auf instinktive Körperreaktionen, ein leibliches Wissen, das dem Nachdenken vorschaltet ist; denn der Zugang zum Möglichkeitsraum des Körperge-

12 Vgl. zum Körper als Materialisierung von Bewegungserfahrungen im dritten Kapitel S. 86ff.

dächtnisses ist nicht durch Willen und Bewusstsein, durch das Denken zu steuern. Der Körper reagiere vielmehr unmittelbar, vorbewusst und „viel schneller als das Gehirn“ auf die konkrete Situation: „Wenn man ein Geräusch hört, reagiert der Körper. Auch wenn man es gar nicht will, bewegt man sich automatisch. [...] Wenn wir Tanz erschaffen, sind wir nur Körper. Wir spüren die Luft und unser Gewicht. Dieser Sinn für die konkrete Situation ermöglicht es uns, uns anders zu bewegen.“ (Teshigawara/Siegmund 1994: 200)

Während allerdings in Forsythes bewegungsanalytischem Zugang die konkret-individuellen Bewegungserfahrungen im Mittelpunkt des Interesses stehen, ist das leibliche Wissen für Teshigawara eingebettet in einen spirituellen Hintergrund, der über diese individuellen Erfahrungen hinausweist. Als Tänzer schöpft er seinem Verständnis nach nicht nur aus seiner menschlichen Individualität, sondern versucht, durch Sensibilisierung seiner körperlichen Wahrnehmung an eine Außenwelt anzuschließen, die ihm Quelle des „Unsichtbaren“ ist, das er gleichwohl versucht, in seinen Inszenierungen sichtbar werden zu lassen. Im japanischen Glauben existiert der sogenannte *ma*, der Raum dazwischen. In diesem Zwischenraum befinden sich Geister und göttliche Quellen, derer man versucht habhaft zu werden. So sprechen Haerdter/Kawai von der Bühne als einem „Ort für die Erscheinung des Unsichtbaren“ (Haerdter/Kawai 1988: 25). Diese Idee einer inneren Realität teilt Teshigawara mit dem Butô (vgl. Boxberger 1996: 69): Es gilt, das unbekannte und unsichtbare Innerste des Menschen, dessen Träger der Körper ist, sichtbar zu machen. Dazu muss der Tänzer seine Wahrnehmung für das Unsichtbare seines Um- und Innenraums öffnen, um so auf diese Umgebungsreize reagieren zu können. Diese erhöhte Sensibilität erwirbt sich Teshigawara durch Grenzerfahrungen: Er ließ sich zum Beispiel für acht Stunden in einen Erdhaufen eingraben (Performance Anfang der 1980er-Jahre in Hinoemata) oder tanzte auf Glasscherben (*Blue Meteorite*, 1990; *The Moon Is Quicksilver*, 1987; *White Clouds Under the Heels*, 1994). Entsprechend betont er die Bedeutung der Nerven für den Tanz, die sowohl die uns umgebende Luft als auch den eigenen Körper spüren lassen. Unterstützt wird die Wahrnehmung der Umwelt durch die Entspannung der Muskeln¹³: „Es hat mit der Entspannung der Muskeln zu tun. Wenn diese angespannt sind, fühlt man die Luft nicht. Wenn man sich entspannt und weniger Energie von innen aufbaut, spürt man um so mehr von außen.“ (Teshi-

13 Zur *Release*-Technik vgl. S. 69.

gawara/Kästner 2002: 14) So entstehen seine Choreographien im leiblichen Austausch mit seiner Umgebung.

Butô-Exkurs I: Medium des Überindividuellen

Diese Verbindung zwischen Körper und Umgebung, mit der Teshigawara arbeitet, findet sich auch in der Beschreibung des Butô-Tänzers Min Tanaka:

„Ich glaube, daß man den Körper im allgemeinen zu sehr im Licht seiner Individualität sieht. Der Körper sollte nicht nur permanent für unterschiedliche Stimuli seiner Innenwelt empfänglich sein. Die Haut stellt nicht nur eine Oberfläche dar. Mein Leben vollzieht sich gleichzeitig in einem inneren Körper und einem äußeren Körper. Wenn man sich der Selbstkontrolle nur zur Stärkung seiner Individualität unterwirft, verschließt sich der Körper dem, was von außen auf ihn einwirkt. [...] Unsere Körper können ihre Geschichte nicht zurückgewinnen mit Hilfe eines Tanzes, der nur auf den Bewegungen und Haltungen des Körpers beruht. Mein Tanz ist das Medium des Ortes, an dem ich tanze.“ (Tanaka 1988: 84)

Der Körper gilt ihm als eine Art Gedächtnis und Medium, als Vermittler für die Außenwelt, deren Geschichte im tanzenden Körper sichtbar wird. In einem Körper wohnen viele Leiber, die Leiber der Vorfahren, die in diesem Körper wiedergeboren sind. Diese Erinnerungen gilt es durch den Tanz sichtbar zu machen und ins Bewusstsein zu holen. Der Körper ist Träger einer unbekannt Welt und besitzt unsichtbare Kräfte, die Tanaka mit großem Respekt zu wecken versucht. Diese unbekannt Welt ist im Buddhismus Gegenstand mystischer Verehrung und der Ort eines Wissens, das in früheren Leben gesammelt wurde und den Weg zur Erlösung weist. Um Zugang zu diesem Bereich zu erlangen, versetzt sich der Butô-Tänzer in einen Zustand, der an Trance oder Ekstase erinnert: Der Verstand ist weitestmöglich ausgeschaltet und der Leib ‚spricht‘. Er teilt sich mit als Ort, an dem die Seele Dinge bewahrt, die der Verstand nicht zu fassen vermag und die sich der Sprache entziehen. Lucia Schwellinger beschreibt die Bewegungsfindung eines Butô-Tänzers als Anpassung des Körpers an eine (vorgestellte) Situation, als körperliche Reaktion:

„Wenngleich jede dieser Bewegungen vom Tänzer bewußt ausgeführt wird, sind also größtenteils keine Situationen vorgegeben, in denen er sich als re-

agierendes oder gar Reaktionen provozierendes Subjekt begreifen würde, sondern nicht beeinflussbare Phänomene, an die sich die betroffenen Körperstellen als selbständige Einheiten scheinbar unwillkürlich anpassen, indem sie ihre Position oder Muskelspannung verändern.“ (Schwellinger 1998: 119)

Damit es dem Tänzer gelingt, seine ihm eigene, individuell-menschliche Körperlichkeit zu überschreiten, muss er, so der Butô-Tänzer Tatsumi Hijikata, die willentliche Einflussnahme auf seine Bewegungen weitestmöglich minimieren oder im besten Falle sogar vollkommen ausschalten (vgl. ebd.: 115).

Dieser Austausch mit seiner Umgebung spiegelt sich im Gestus von Teshigawaras Bewegungen, die wirken, als nehme er seine Umwelt in sich auf und spüre in sich hinein. Im Vergleich zu Forsythes Choreographien, in denen die Bewegung oft extrovertiert, raumkonstituierend sind, wirkt Teshigawara introvertierter: Sein Körper scheint eher zu versammeln als nach außen zu entlassen. Gerade diese Konzentration und Geschlossenheit seines Körpers jedoch verleiht diesem Tänzer die Ausstrahlung und Präsenz, so dass er dadurch keinesfalls hermetisch erscheint.

Forsythe und Teshigawara versuchen also mit unterschiedlichen Strategien, das Bewegungsspektrum ihrer Choreographien zu erweitern, indem sie die vorreflexiven Fähigkeiten des Körpers nutzen. Dies ermöglicht Bewegungen, die sich in besonderer Weise durch Komplexität, Bewegungsfluss und Geschwindigkeit auszeichnen.

Komplexität: Enthierarchisierung, Dezentrierung, Dynamisierung

„Ich verwende ein Höchstmaß an Komplexität in meiner Arbeit, weil ich an Ergebnissen interessiert bin, die aufgrund ihrer zeitlichen Komplexität nicht reproduzierbar sind.“ (William Forsythe)

Nachdem sich die Raumformen in *Absolute Zero* weitgehend meiner Erinnerung entzogen, wurde anhand einer Videoanalyse des choreographischen Stils von Teshigawara erkennbar, dass die Positionen, die der Tänzerkörper einnimmt – von einigen wenigen leitmotivischen Posen abgesehen – sehr komplex sind: Obgleich sich häufig ein Impuls durch den ganzen Körper fortsetzt, entstehen keine Schwünge, die zu großen, sich in eine Richtung entwickelnden Bewegungen führen würden. Statt dessen bleiben die Bewegungen (tempobedingt) meist eng am Körper, sind kleinteilig und wechseln häufig die Richtung. Die Bewegung wird von immer anderen Körperteilen initiiert, sowohl zentral im Torso (Becken, Brust) als auch peripher in den Extremitäten, so dass der Körper nicht zentral organisiert und gesteuert scheint. Die Formen beruhen auf keiner erkennbaren Struktur, orientieren sich nicht an eindeutig zu identifizierenden Raumrichtungen, lassen sich kaum auf einfache geometrische Formen zurückführen. Es scheint kein zu Grunde liegendes Muster zu geben, das durch Variationen hindurch sichtbar würde, kein Schema, das eine Systematisierung erlauben würde. Entsprechend gibt es kaum einen Wiedererkennungseffekt, was die Erinnerung an die Bewegungsformen wesentlich erschwert.

Die Komplexität der Raumformen ist die Folge der Enthierarchisierung und Dezentrierung von Körper- und Bühnenraum. Sie bedeuten eine Abwendung von Raumkonzepten, die sich tanzhistorisch im klassisch-akademischen Tanz verorten lassen. Den hierarchisch strukturierten Raum des klassischen Balletts, dessen Zentralperspektive an der sogenannten Königsloge ausgerichtet und der entsprechend aus anderen Perspektiven nur verzerrt zu sehen war, wurde schon in den Choreographien von Merce Cunningham ersetzt durch das Konzept eines dezentralen, nicht hierarchischen, heterogenen Bühnenraums. Cunningham ließ seine Tänzer parallel verschiedene Sequenzen in unterschiedlicher zeitlicher Strukturierung tanzen. Dabei hatte jeder Raumpunkt dieselbe Wertigkeit. Auf diese Weise fügt sich das Geschehen nicht

mehr zu einem Gesamtbild, das mit einem Blick erfassbar wäre. Weder Raumformationen noch sonstige Ordnungsstrukturen zwischen den gleichzeitig ablaufenden Bewegungssequenzen werden erkennbar. Auf diese Weise musste sich der Zuschauer entscheiden, wohin er wann schaute.

Dieses enthierarchisierte, dezentrale Raumkonzept übernimmt Forsythe und gestaltet die Raumnutzung allein nach dynamischen und energetischen Kriterien. Teshigawara unterscheidet sich hier, da er den Raum eher hierarchisch nutzt und sich dabei an den traditionellen Bühnengesetzen orientiert¹⁴: So hebt er etwa Bewegungssequenzen hervor, indem er sie im Bühnenzentrum ansiedelt. Seine Inszenierungen sind so angelegt, dass der Raum eine visuelle Gesamtkomposition ergibt. Anders als bei Forsythe gibt es in Teshigawaras Solo/Duett-Arbeiten keine konkurrierenden Raum-Zentren.

Forsythe überträgt das von Cunningham bekannte polyzentrische Konzept auf den Körper und darin trifft er sich wieder mit Teshigawara. Diese Übertragung auf den Körper bei Forsythe soll hier anhand seines Umgangs mit dem und seiner Transformation des Ballettvokabulars erläutert werden. Ausgangspunkt seiner Bewegungsrecherchen ist das Bewegungsvokabular des klassisch-akademischen Tanzes beziehungsweise dessen durch George Balanchine¹⁵ reformierte Version. Er teilt mit Balanchine die Auffassung, dass der Körper eine „interne, kristalline Geometrie“ (Forsythe zitiert nach Brandstetter 1997b: 618) als abstraktes Ordnungsprinzip besitze (vgl. Siegmund 2004b: 34). Wie Balanchine choreographiert Forsythe zum Beispiel in *Hypothetical Stream 2* (1997) Bewegungen, die gekennzeichnet sind durch eine starke, stabilisierende Körpermitte und weit in den Raum weisende Extremitäten. Während Beine und Arme Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts geschlossene geometrische Formen bilden, weisen sie später vermehrt als gerade Linien in den Raum. Im klassisch-akademischen Tanz unterscheidet man zwischen zwei verschiedenen Grundformen der Arme: Einerseits Positionen, in denen die Arme bis in die Fingerspitzen eine Rundung bilden und die Handflächen zum Körper zeigen (die Grundpositionen des *port de bras*), und andererseits Positionen, in denen der Arm gerade verlängert wird, so dass die Finger-

14 Zu einem hierarchischen Konzept des Bühnenraumes vgl. z.B. Humphrey 1992.

15 Forsythe setzt sich zum Beispiel in *France/Dance* (1983) direkt mit Balanchine auseinander, indem er Bewegungsmaterial aus Balanchines *Apollon Musagète* (1928) verwendet. 1991 studiert er Balanchines *Agon* (1957) ein.

spitzen in den Raum weisen (*allongé*). Die entsprechenden Beinpositionen sind *Arabesque* (gerundetes Bein) und *Attitude* (gestrecktes Bein). In der Entwicklung des Balletts nehmen die *Allongé*-Positionen zu und werden immer extremer ausgeführt. Dadurch wirkt der Tanz dynamischer, weil der Körper in den Raum weist, statt in sich geschlossene Figuren zu bilden. Bei Forsythe scheinen sich insbesondere die Arme der Tänzer weit in den Raum fortzusetzen, ihn durch die mit dem Körper geschaffenen Linien erst zu konstituieren. Das verleiht den Bewegungen eine große Dynamik. Forsythe bricht diese Bewegungen allerdings durch angewinkelte Hand- und Fuß-, durch geknickte Ellbogen- und Kniegelenke und kontrastiert sie durch eng am Körper geführte Bewegungen.

Grundlage von Forsythes Körperverständnis ist das Raummodell von Laban¹⁶, der seinerseits von der geometrischen Vorstellung des Körpers ausgeht, die das Ballett seit den barocken Hofballetten prägt.

„Alle Positionen eines Tänzers lassen sich seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts, tendenziell zumindest, in Funktion der Kreise und Quadrate darstellen, denen ein stehender Mensch mit ausgestreckten Armen eingeschrieben werden könnte, obwohl für den Tanz eigenartiger Weise eine derartige Theorie erst um 1800 versucht, erst von Laban im zwanzigsten Jahrhundert durchkonstruiert und experimentell ausgewertet worden ist.“ (Zur Lippe 1979b: 214)

Laban entwickelte diese Raumvorstellung, die eher flächig angelegt ist, weiter zu einem dreidimensionalen Modell des Bewegungsraumes, der Kinesphäre: Die Kinesphäre ist der Umraum des Körpers, den der Tänzer mit seinen Extremitäten erreichen kann, ohne seinen Standpunkt zu verlassen. Er hat die Form eines Ikosaeders¹⁷ und bewegt sich mit dem Körper durch den Raum. Damit wird der Raum bei Laban – anders als im klassisch-akademischen Tanz, wo der Körper am zentralperspektivischen Außenraum ausgerichtet wird – nicht mehr unabhängig vom Tänzer gedacht, sondern in Bezug auf ihn: Er entsteht mit den und durch die Bewegungen des Tänzerkörpers.

Anders als Laban jedoch, der – wie das klassische Ballett – vom Torso als Körperzentrum ausgeht, um das herum sich die Kinesphäre aufspannt, arbeitet Forsythe mit vielen, ständig wechselnden Zentren:

16 Zum Raummodell vgl. Laban 1976 und 1991. Zu Forsythe und Laban vgl. Gilpin/Baudoin 2004.

17 Ein Körper aus zwanzig gleichseitigen Dreiecken.

Jedes Körperteil beziehungsweise jedes Gelenk kann vorübergehend zum Zentrum werden, eine Bewegung initiieren und sich isoliert bewegen.¹⁸ Damit löst sich das Körperzentrum in mehrere Initiationspunkte auf, so dass die Einheit des Körpers als „operative unity“ (Forsythe zitiert nach Brandstetter 1997b: 616) in ein komplexes System polyrhythmischer Bewegungen zerfällt: „Verschraubungen, Verdrehungen und multiple Initiations-Zentren der Bewegungsimpulse lassen die Körper als polymorphe Figuren erscheinen.“ (Ebd.: 616) Nicht mehr die Gesamtgestalt des Körpers bildet eine geometrische Form, sondern jeder Körperteil und seine Bewegungslinien im Raum können als Raumfigur betrachtet werden. Gabriele Brandstetter spricht von einer „Grammatik der Diskontinuität“ (ebd.: 614). Durch die isoliert bewegten Körperglieder entstehen gegenläufige Bewegungen, was dem Tänzer eine hohe Koordinationsleistung und entsprechend dem Zuschauer hohe Aufmerksamkeit abverlangt. Das bedeutet eine deutliche Erhöhung der Komplexität gegenüber dem Ballettkörper, dessen Bewegungszentrum der unbewegte, stets aufrechte Torso bildet, aus dem heraus alle Bewegungen initiiert werden. Die Einfachheit dieses Körpermodells lässt den Körper des Balletts beherrschbar werden: Durch diese Überschaubarkeit wird er kontrollierbar, er fügt sich einem Außenraum, der wie er einer rationalen Ordnung unterworfen ist.

Grundlage der Körperhaltung im Ballett ist das Kreuz aus vertikaler (vom Scheitel senkrecht zum Boden) und horizontaler (die waagrecht zur Seite gestreckten Arme) Achse. Maßstab ist dabei nicht der individuelle Körperbau des Tänzers, sondern vielmehr eine geometrisch konstruierte Haltung. Diese geometrische Vorstellung des Körpers dynamisiert Forsythe, indem er den Bewegungsvorgang gegenüber dem Ergebnis, der statischen geometrischen Form, betont. Der Körper schreibt, so Forsythe, geometrische Zeichen in den Raum: „Ballett ist ein Modell der Geometrie, das höchst kodifiziert ist, und ich interessiere mich für weniger kodifizierte Erscheinungen, für intuitive Zustände, wie sie der Körper schreibt. Ich bin am Körper als Schreibinstrument oder besser als Instrument der Beschriftung interessiert.“ (Forsythe zitiert nach Fischer 2004: 25f.)

Dieses Modell des Körpers als Schreibinstrument erläutert er auf der in Zusammenarbeit mit dem Zentrum für Kommunikation und Medien (ZKM) Karlsruhe entstandenen CD-Rom *Improvisation Techno-*

18 Zur Dezentralisierung des Körpers bei Forsythe vgl. auch Evert 2003: 124-127.

logies. *A Tool for the Analytical Dance Eye*, auf der es darum geht, „wie ein Tänzer Raum wahrnimmt, wie man Bewegung in den Raum einschreibt, und darum, wie man klar und deutlich schreibt“ (Forsythe/Haffner 1999: 17):

„It teaches you how to form concrete goals that are geometrically inscriptive. And the reason they are geometrically inscriptive is that I work with ballet dancers. It was easy to represent things this way – thinking in circles and lines and planes and points. That’s not so unusual for ballet dancers, this system is basically a manipulation of their existing knowledge. It’s saying you can use these ideas of geometric inscription just as rigorously all over the room and all over your body.“ (Forsythe/Haffner 1999: 18)

Auch wenn in Forsythes Choreographien das Bewegungskontinuum immer wieder durch eingefrorene Posen unterbrochen wird, beschreibt das Modell der „Spurform“ das Geschehen eher als die Begriffe Körperhaltung und Pose, die im klassisch-akademischen Tanz üblich sind. Der Begriff der Spurform stammt aus Labans Raumlehre und bezeichnet den Weg, den eine Bewegung im Raum zurücklegt. Vorstellbar ist sie ähnlich der Spur, die eine Bewegung auf einer langzeitbelichteten Fotografie hinterlässt. Sehr anschaulich wird dies in den animierten Visualisierungen auf der CD-Rom *Improvisation Technologies*, in denen die Bewegungen, die die Tänzer demonstrieren, durch weiße Linien nachgezeichnet werden. Diese Vorstellung hilft Forsythe-Tänzern auf der eine Seite bei der Bewegungserinnerung, weil sie eine bildhafte Vorstellung der Bewegung liefert. Auf der anderen Seite entstehen mit Hilfe dieser Vorstellung neue Bewegungen, indem die Spur, die ein Körperteil auf vielfältigste Art und Weise (gleitend, ziehend, drückend und so weiter) in den Raum schreibt, variiert oder auf andere Körperteile übertragen wird (vgl. Forsythe/Siegmund 1999: 15f.). So kann zum Beispiel die Nase nachzeichnen, was mit der Hüfte entworfen wurde. Zudem können die Spuren im Raum verlagert, gedreht, gespiegelt werden. Forsythe nennt diese Improvisationstechnik „kinetic isometries“¹⁹ und beschreibt sie als „ways of imagining geometric relationships between different parts of the body as they move“ (Forsythe/Sulcas 1998). Durch diese Vorstellung gerät die starre euklidische Geometrie des klassisch-akademischen Balletts in Bewegung und erzeugt entsprechend dynamischere Bewegungen.

19 Vgl. zu den *kinetic isometries* Siegmund 2004b: 53.

Diese Methode, so Forsythe, Sorge für die Komplexität seiner Choreographien: „In our case, mastering this inscriptive method is probably what gives our ballets this complex look. Sometimes I see other choreography and it often looks flat and the body has only one time as if the choreographer is only thinking about the body as a single thing. For me the body is multi timed.“ (Forsythe/Siegmund 1999: 16) Die entstehende Komplexität jedoch sorgt dafür, dass die Geometrisierung des Körpers und Raumes die Funktion, die im Barock intendiert war, für den Zuschauer kaum mehr erfüllt: Die Klarheit und Einfachheit geometrischer Formen sollte die Erfassbarkeit des Geschehens für den Zuschauer garantieren, und „dafür ist die sinnlich greifbare Konkretheit geometrisch ausgebreiteter, prästabilisierter Schemata und deren figürliche Anschaulichkeit geradezu prädestiniert“ (Stüber 1984: 45)²⁰. Forsythe dagegen steigert durch die Dezentrierung des Körpers und die Isolation einzelner Körperteile die Komplexität seiner tänzerischen Raumfiguren so sehr, dass auf Grund der Polyphonie der dynamischen Zeichen, die sich jeder linearen Entwicklung verweigern, realistischer Weise nicht davon ausgegangen werden kann, dass es dem Publikum tatsächlich gelingt, die tänzerischen Schriftzeichen im Moment der Aufführung zu erkennen und zu entziffern. Daher bedeutet Forsythes tänzerische Raumschrift nicht etwas, sondern sie führt den Prozess des Schreibens vor. Zurück bleibt bei ihm wie auch bei Teshigawara der Eindruck der Komplexität und ausgeprägten Dynamik der Bewegungen.

20 Vgl. auch zur Lippe 1979b: 248f.

Bewegungsfluss: Entspannung und Enthierarchisierung

„Für mich ist ‚Fließen‘ ein grundlegendes Konzept des Tanzes. Es stellt keine äußerliche Figur dar, sondern etwas, was durch Atmung entsteht und im Inneren des Körpers geschieht. Es ist keine isolierte Bewegung, sondern verbunden mit den folgenden Aktionen des Körpers.“ (Saburo Teshigawara)

Typisch für Teshigawara sind Bewegungsfolgen, die sich sukzessiv durch seinen Körper hindurch fortsetzen: In einer Solo-Passage zu Beginn von *Noiject* (1992) bewegt sich der Tänzer über mehrere Minuten kontinuierlich, ohne dass die Bewegung abbricht und neu ansetzt. Selbst wenn ab und zu kleine, ruckartige Bewegungen kurze, scharfe Akzente in die ansonsten sehr fließende, weiche Qualität setzen, unterbrechen sie das Kontinuum nicht. Auch bei den oft überraschenden Richtungsänderungen bleibt die Kontinuität erhalten, setzt die Bewegung nicht neu an. Diese Bewegungsfolgen evozieren das Bild einer kleinen Kugel, die stetig durch seinen Körper rollt und, sobald sie anstößt, zurückrollt und so die Bewegung in eine andere Richtung umlenkt. Mit diesem Bild einer Kugel, die durch den Körper rollt und die Bewegungen führt, arbeitet eine Grundübung der *Contact Improvisation*, um – idealerweise – ein endloses Bewegungskontinuum zu erzeugen. Teshigawaras Gliedmaßen sind tendenziell gerundet und treffen sich in ihrer Verlängerung, so dass die Bewegungsenergie nicht an den Umräum verloren geht, sondern durch den Körper fließt. Wenn sich, wie sehr häufig, eine Bewegung aus der anderen entwickelt, deren Energie aufnimmt und sie weiterführt, bleiben der Kraftaufwand und die Körperspannung vergleichsweise gering, was als Mühelosigkeit und Leichtigkeit in der Bewegungsausführung sichtbar wird. Auf diese Weise entsteht eine fließende, sehr geschmeidige Bewegungsqualität und ein endlos erscheinendes Bewegungskontinuum.

Möglich wird diese Bewegungsqualität, die sowohl Teshigawara als Tänzer als auch die Choreographien von Forsythe auszeichnet, durch die sogenannte *Release-Technik*, die von Joan Skinners, Marsha Paludan, Mary Fulkerson und anderen seit Anfang der 1960er-Jahre in den USA entwickelt wurde (vgl. Kaltenbrunner 1998: 31). Ihr Bewegungsverständnis ist unter anderem von asiatischen Bewegungskünsten wie

Aikido oder Tai Chi Chu'an beeinflusst. Die Besonderheit dieser Technik besteht darin, den Körper auf- und auszurichten (*Alignment*), Körperteile zu isolieren und gezielt bestimmte Muskeln zu entspannen, so dass der Körper Bewegungsimpulsen von außen – von anderen Tänzern oder der Schwerkraft – durch den Raum folgen kann. Tänzer sprechen von einem „durchlässigen“ Körper, der die Bewegungsenergie in gewünschter Weise weiter- beziehungsweise umleiten kann. Dafür muss die Beschleunigungsenergie des schwingenden oder fallenden Körpers so umgeleitet werden, dass er nicht einfach zu Boden fällt, sondern sich in die gewünschte Richtung bewegt. Das kann nur gelingen, wenn der Tänzer ausreichend Bewegungserfahrung besitzt, um sich abzufangen. Diese Fähigkeit hat sich der Tanz vom Kampfsport abgeschaut, der nicht nur das verletzungslose Fallen trainiert, sondern auch Möglichkeiten lehrt, schnell und mit möglichst geringem Kraftaufwand wieder auf die Beine zu kommen. Indem der Körperschwerpunkt verschoben, der Körper also bewusst aus dem Gleichgewicht gebracht wird, überantwortet sich der Körper mit seinem Gewicht der Schwerkraft und nutzt Impuls und Schwung, um die Bewegung fortzusetzen (vgl. Brinkmann 1990: 34; Kaltenbrunner 1998: 52). Auf diese Weise stellt das Körpergewicht ein Energiepotenzial dar, mit dessen Hilfe sich unter Ausnutzung der Schwer- und Trägheitskräfte der muskuläre Kraftaufwand verringern lässt und sich der Körper mühelos beschleunigen kann.

Setzt man, um ein Beispiel zu geben, zur Bewegungsinitiierung mit einem Arm einen Impuls, dann setzt sich dieser Bewegungsansatz, wenn der Arm entspannt der Fliehkraft²¹ überlassen und der Torso nicht blockiert wird, in Schwung- und Drehbewegungen durch den Körper in andere Gliedmaßen fort. Auf diese Weise wird eine Bewegungsfolge möglich, in der sich eine Bewegung aus der anderen ergibt, ohne dass der Tänzer erneute Richtungs- und Kraftimpulse setzt. Allerdings ist die Länge einer Bewegungssequenz ohne neuen Impuls begrenzt, da Energie verloren geht und der Körper erneut in Bewegung gesetzt werden muss. Durch diese Art der Bewegungsverknüpfung wird ein sehr hohes Tempo mit hohem Energieniveau möglich; ebenso ist durch geringen Energieeinsatz bei der Bewegungsinitiierung ein niedrigeres Tempo möglich. Typisch ist eine ausgeprägte Kontinuität in der

21 Die Fliehkraft resultiert aus der Trägheit der Körper und hält einen rotierenden Körper auf seiner Kreisbahn. Es gibt zwei Fliehkräfte, die in entgegengesetzte Richtungen wirken: die Zentrifugalkraft wirkt vom Drehmittelpunkt radial nach außen, die Zentripetalkraft nach innen.

Bewegung, deren Brechung zusammen mit der Variation des Energieniveaus die Variationsbreite der Bewegungsqualitäten bestimmt.

Mit der durch die Ausnutzung der physikalischen Kräfte ermöglichten Leichtigkeit und Flüssigkeit der Bewegungen geht bei Teshigawara ihre Enthierarchisierung einher: Sie besitzen alle unabhängig von ihrer Dynamik die gleiche Intensität. Auf diese Weise fordern alle Bewegungen vom Betrachter das gleiche Maß an Aufmerksamkeit, heftige Bewegungen genauso wie sehr reduzierte, leise, langsame Bewegungen. Dies zeichnet den Tänzer Teshigawara in besonderer Weise aus: dass Bewegungen unabhängig von ihrer Dynamik die gleiche Intensität besitzen, dass selbst eine kleine Bewegung mit nur einem Finger zu faszinieren vermag.

Indem die Bewegungen nicht nach Wichtigkeit geschieden werden, selten eine Bewegung choreographisch besonders hervorgehoben wird, wird der Zuschauer in besonderem Maße gefordert. Denn jeder Wahrnehmungsakt ist notwendig selektiv, weil die Verarbeitungskapazität des Wahrnehmungsapparates begrenzt ist: Die Reize werden stets – in der Regel vorbewusst – nach Wichtigkeit sortiert, was allerdings voraussetzt, dass eine Auswahl getroffen werden kann. Legt die Choreographie diese Auswahl nicht nahe, so dass die Auswahl nicht vorbewusst ablaufen kann, benötigt der Vorgang entsprechend Aufmerksamkeit.

Auch in Choreographien von Forsythe gibt es kaum einzelne Momente, die herausragen: Lange Bewegungssequenzen sind so angelegt, dass keine fixier- und erinnerbaren Posen hervortreten, sondern sich alles ständig verändert. Und selbst wenn dieses Bewegungskontinuum unterbrochen wird durch Momente des Innehaltens, besitzen sie keine größere Wichtigkeit als die kontinuierlich fließende Bewegung. Sie sind nicht herausgehoben, sondern gleichwertig, wenn auch dynamisch unterschieden: „Nach Posen oder gehaltenen Figuren, die als Höhepunkt einer Schrittfolge gelten würden, sucht man bei Forsythes Tänzern daher auch vergeblich.“ (Siegmond 2004b: 51f.) In diesem Sinne sind die Choreographien unhierarchisch organisiert. In seiner Choreographie *In The Middle, Somewhat Elevated* (1987) reiht Forsythe Körperhaltungen, die im klassischen Ballett als Höhepunkte herausgehoben wären, etwa eine *Arabesque* oder *Attitude*, übergangslos aneinander, so dass sich ein Höhepunkt an den anderen reiht und sie sich damit nicht mehr hervorheben (vgl. Siegmond 2004b: 36f.). Damit unterscheiden sich Forsythes Choreographien sowohl von der Pose des

Balletts, die als Moment der scheinbar ausgesetzten Schwerkraft und vollkommenen Körperkontrolle einen Höhepunkt bildet, als auch von der expressiven Geste im Ausdruckstanz, in der die Bedeutung kulminiert.

Tanzhistorischer Exkurs I: Zwischen Schritt und Pose

Die Polarität von Position und Übergang, Bewegung und Ruhe, von Schritt und Pose ist im Tanzdiskurs allgegenwärtig und charakterisiert den Verlauf der Tanzgeschichte. Der französische Ballettmeister, Tänzer und Choreograph Raoul Auger Feuillet (ca. 1660-ca. 1710) hatte schon Anfang des 18. Jahrhunderts in seiner Tanznotation den Wechsel von Spiel- und Standbein als Grundprinzip erkannt (vgl. Virilio 1994: 47). Allerdings bestand der Tanz zu dieser Zeit noch in erster Linie aus Schritten, bei denen der übrige Körper weitgehend unverändert blieb. Erst im Laufe der Zeit fand dann ein immer weitergehender Einbezug des gesamten Körpers, also auch der oberen Extremitäten und des Torso, statt, so dass die Gewichtsverlagerung nicht mehr ausschließlich durch den Wechsel von Stand- und Spielbein initiiert wurde. Die historische Entwicklung der Bewegungskonzepte in Hinsicht auf das Verhältnis von Pose und Bewegungsfluss lässt sich anhand der Geschichte der Tanznotationen²² verfolgen. Insgesamt zeigen die verschiedenen Notationsversuche das Bedürfnis, der Flüchtigkeit des Tanzes entgegenzuwirken und die Bewegung vor dem Verschwinden zu bewahren. Schon im 16. Jahrhundert wurde versucht, die Tanzbewegung durch Wortkürzel und die Aufzeichnung von Bodenwegen festzuhalten. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bedeutete Tanzen in erster Linie das Ausführen von Schritten, die bekannt waren und daher in der Notation nicht dargestellt werden mussten. Die Aufzeichnung der Bodenwege genügte, um die Tänze rekonstruieren zu können. Erst spätere Darstellungen beschrieben die Tanzschritte, also die Aktionen von Füßen und Beinen, detaillierter. Im 19. Jahrhundert zeigten abbildhafte Strichfiguren die einzunehmende Körperhaltung, wobei die Übergänge zwischen den gezeigten Positionen erschlossen werden mussten, da sie kaum dargestellt wurden. Daneben existierten Notationen in Form von Musiknoten, die Körperbewegungen gleich einem Klang zer-

22 Vgl. hierzu Jeschke 1983 und 1999 sowie unter besonderer Berücksichtigung von Statik und Dynamik der Bewegungskonzepte Schoenfeldt 1997: 177-212.

legten, um sie anschließend im Notationssystem zusammenzufügen. Im 20. Jahrhundert dann wurde die Bewegung mit Hilfe abstrahierender grafischer Zeichen für Körperteile und Raumrichtungen (Laban-Notation) notiert. (Vgl. Jeschke 1999: 10)

Eine Choreographie, so könnte man sagen, inszeniert das Verhältnis von Bewegungslosigkeit und Bewegung. Eine Pose entsteht, wenn der Tänzer eine Position, eine bestimmte räumliche Gestalt, betonend aus den übrigen Bewegungsmomenten heraushebt, indem er sie über eine bestimmte Dauer beibehält. In ihr scheint die Bewegung in einem „Moment der Bewegungslosigkeit“ (Schoenfeldt 1997: 26) angehalten. Dieses Prinzip verdeutlicht Brandstetter (1997a, 2000b) anhand des Begriffs des *fantasmata* in ihrer Analyse der Fixierung und Erinnerung von Bewegung in der Renaissance: Der Begriff *fantasmata* bezeichnet sowohl das Innehalten zwischen zwei Schritten als auch den Übergang von der Bewegung zum Innehalten und umgekehrt, er steht „für die Bewegung als Phantom ihrer selbst: stets im Begriff des Übergangs, immer im Status des Innehaltens, ohne doch in *stasis* gehalten zu sein“ (Brandstetter 1997a: 201). Dieses Innehalten, die Bewegungspause, die Pose also bezeichnet Rudolf zur Lippe als zentrales Moment des frühen Balletts. (Vgl. zur Lippe 1979a: 167) Die Pose erzeugt die Illusion von Schwere- und Zeitlosigkeit, indem sie möglichst lange der Schwerkraft trotzt. Hier gerinnt die Bewegung zur Raumfigur, die Übergänge werden zu notwendigen, aber unbedeutenden Passagen, die lediglich die Funktion haben, von einer Pose zur anderen überzuleiten und sie vorzubereiten. Nach diesem Muster arbeitet der klassisch-akademische Tanz, der die Pose des einzelnen Körpers fortsetzt in der Formation des *corps de ballet*. Seine Ästhetik beruht wesentlich auf dem hierarchischen Wechsel von Pose und Übergang, der den Bewegungssequenzen eine typische Phrasierung und Dynamik verleiht. So entsteht ein bildhafter Charakter, ein „„bildliche[r]“ Modus der Körperbewegung, von Pose zu Pose gleitend, wie ihn Jean Georges Noverre (1727-1810) in seinen *Lettres sur la danse* (1760) entworfen hatte“ (Huschka 2000: 73).

Der Schritt, der Übergang zwischen zwei Positionen, oder in letzter Konsequenz der Bewegungsfluss hingegen betont weniger den räumlich-körperlichen als den zeitlichen Aspekt der Bewegung. Damit tritt die Dynamik der Bewegung gegenüber der Raumform in den Vordergrund. Entwirft das klassisch-akademische Ballett in der idealen Haltung eine Form, an die sich der reale Tänzerkörper immer nur annähern kann, so gewinnt die Kontinuität der Bewegung und damit die Vergänglichkeit des Augenblicks im Modernen Tanz und unter seinem

Einfluss auch im modernen Ballett an Aufmerksamkeit: Der Bühnentanz verschiebt seit Beginn des 20. Jahrhunderts den Fokus von der statisch-bildhaften Pose als stillgestelltem Augenblick auf den Übergang, den Bewegungsfluss²³: „Das Bewegungs- und Rhythmus-Konzept des Ausdruckstanzes favorisiert [...] den Fluß der Bewegung. Spannung, Gegenspannung, Dynamik aus dem Spiel mit der Körperschwere und mit dem Schwung sind die dominanten Themen [...]“ (Brandstetter 1995: 449f.) Das geht einher mit der Aufwertung des real existierenden, individuellen Körpers, dessen Lebendigkeit von der strikten Disziplinierung des als unnatürlich geltenden Balletts befreit werden soll. In diesem Sinne ließe sich mit Brandstetter die bewegungsunterbrechende Pose als Zurschaustellung der Körperbeherrschung, als Arbeit gegen die undisziplinierte Natur des Körpers lesen (vgl. ebd.: 460f.).

Die Unterscheidung zwischen Pose und Übergang relativiert sich allerdings, wenn man berücksichtigt, was selbst das klassische Ballett den Tänzer heute lehrt: auch eine scheinbar unbewegte Pose nie zum Stillstand kommen und starr werden zu lassen, sondern stets in nicht anhaltender Bewegung zu denken. So zeichnet sich die perfekte Balance durch den Kampf gegen die Schwerkraft auf der einen und auf der anderen Seite durch die Idee aus, die Körperlinien unendlich in den Raum zu verlängern. Erst dieser Widerstreit zwischen Muskel- und Schwerkraft sowie zwischen dem Zusammenhalt der Glieder und ihrer Verlängerung macht eine Pose interessant, weil der Betrachter die Spannung, die der Tänzer in seinem Körper spürt, ebenfalls wahrnehmen kann. Auch wenn also wie in der Pose keine äußere motorische Bewegung sichtbar wird, befindet sich der menschliche Körper – wenn er nicht vollkommen entspannt liegt – stets in einem Spannungsfeld. Die Physiologie spricht hier von statischer im Unterschied zur dynamischen, das heißt bewegungserzeugenden Muskelarbeit. Letztere führt durch Verkürzung von (Skelett-)Muskeln zu motorischen Bewegungen, Erstere stabilisiert den Körper ohne Gelenkbewegung in einer bestimmten Stellung. Aufgrund der Erdanziehungskraft setzt schon der aufrechte Stand ohne motorische Bewegung die Aktivität zahlreicher Muskeln voraus, um die Position des Körpers aufrecht zu erhalten.

23 Für den Bereich der Tanztheorie sind hier zu nennen Rudolf Bode (1923) mit seiner Theorie des Rhythmus als Bewegungsfluss und Rudolf von Laban (1981), der den Bewegungsfluss als einen der fünf Bewegungsfaktoren nennt.

(Vgl. Huwyler 1992: 39f.) Die Bewegungstherapeutin Emilie Conrad²⁴ geht noch über diesen Moment der Muskelspannung hinaus und fasst Bewegung beziehungsweise Bewegungsfluss als grundlegende Daseinsweise organischen Lebens: „I make a distinction between what we call functional movement, which implies a ‚body‘, and biological movement in which the body is not a designated object and does not maintain a specificity of form. In this, we can say that movement is what we are, rather than something we do.“ (Conrad o.J.: o.S.)

Auch wenn also Position und Bewegungsfluss, Pose und Schritt nicht scharf zu trennen und nicht problemlos der Polarität von Statik und Dynamik zuzuordnen sind, lassen sich doch verschiedene Tanzstile und -konzepte dadurch charakterisieren, dass sie eher den Bewegungsfluss oder die Pose akzentuieren (vgl. Dahms 2001: 4). Während im ersten Fall der Körper zumindest momenthaft eine Figur im Raum bildet und einen bildhaften Eindruck erzeugt, dominiert im zweiten Fall die Bewegtheit und der Bewegungsfluss den Eindruck des Zuschauers – wie in den Choreographien von Teshigawara und Forsythe.

Geschwindigkeit: Auflösung in Beschleunigung und Verlangsamung

„Betrachtet man Forsythes Körper auf der Bühne, dann weigern sie sich schon allein wegen des hohen Tempos, mit dem sie tanzen, erfasst, erkannt und festgestellt zu werden.“ (Gerald Siegmund)

Eine Besonderheit der Choreographien von Forsythe und Teshigawara sind die extremen Geschwindigkeiten, mit denen die Tänzer sich bewegen: Die *Release*-Technik ermöglicht ihnen eine explosive Schnelligkeit, die durch zeitlupenhafte Langsamkeit kontrastiert wird, dabei geht beides auseinander hervor und kippt ineinander. So berichtet der Forsythe-Tänzer Nik Haffner:

„Wenn ich mit Leuten aus dem Publikum oder Tänzerkollegen aus anderen Ensembles rede, höre ich immer wieder, wie schnell die Bewegungen in den Choreographien von Forsythe auf den Zuschauer wirkten. Dem kann ich nur

24 Emilie Conrad begründete 1967 *Continuum Movement*, einen bewegungstherapeutischen Ansatz, der vom „fluid system“ ausgeht. Vgl. <http://www.continuummovement.com>.

zustimmen, denn obwohl in den Stücken des Ballett Frankfurt im Durchschnitt sicher in einem hohen Bewegungstempo getanzt wird, ist für mich das rasante und konstante *Wechseln* der Geschwindigkeit innerhalb der Bewegungssequenzen der zentrale zeitliche Aspekt in unserer Arbeit.“ (Haffner 2004: 139)

Forsythe schließt auch hier an George Balanchine an, der das Bewegungstempo erhöht und die Bewegungen dynamisiert hatte, indem er die das Ballett bis dahin beherrschende Statik von Horizontale und Vertikale durch Verwindungen und leichte Kontraktionen des Torso sowie durch diagonale, in den Raum weisende Linien brach. Forsythe setzt die Dynamisierung der Bewegungen fort, indem er das Bewegungstempo weiter erhöht, die Extremitäten noch klarer in den Raum verlängert und mit Körperdiagonalen sowie der Balance der Tänzer bis zum Gleichgewichtsverlust spielt.

Das führt beim Zuschauer dazu, dass auf der einen Seite durch die hohe Geschwindigkeit die ohnehin hochkomplexen Formen in der Wahrnehmung verschwimmen, auf der anderen Seite das Bewegungskontinuum optisch durch die extreme Langsamkeit zerfällt. Sowohl bei den sehr schnellen, kleinen und selten repetitiven Bewegungen, denen man kaum folgen kann und daher nur noch den hohen Energielevel wahrnimmt, als auch bei den Sequenzen in extremer Zeitlupe, die insbesondere bei Teshigawara auffallen, scheint die Grenze des vom menschlichen Auge als Bewegung zu Synthetisierenden nahezu erreicht.

Der Mensch sieht, so Ergebnisse der Wahrnehmungsforschung²⁵, Momentaufnahmen einer Bewegung, die er zu einem Kontinuum synthetisiert. Ein Körper jedoch, der sich zu schnell oder zu langsam, also jenseits bestimmter Schwellenwerte bewegt, wird nicht als bewegt wahrgenommen. (Vgl. Goldstein 1997: 273) Allerdings rekonstruieren wir Bewegung in solchen Fällen im Nachhinein, wenn wir bemerken, dass sich der Körper ‚plötzlich‘ an einem anderen Ort befindet, wenn er sich also, wie wir dann schließen, durch den Raum bewegt hat. Anders ausgedrückt beobachten wir, dass er sich gegenüber seiner unbewegten Umgebung verschoben hat – allerdings ohne den Vorgang selbst wahrzunehmen. Bewegung wird dann als Ortsveränderung wahrgenommen. Wenn der Körper sich zu schnell bewegt, verwischt er optisch

25 Zur visuellen Bewegungswahrnehmung vgl. Goldstein 1997: 267-303 und Hommel/Stränger 1994.

und wir sehen vielleicht nur die mehr oder weniger ruhende Anfangs- und Endposition der Bewegungssequenz, aus der wir dann die zwischenliegende Bewegung erschließen. Wie wir die fehlende Bewegung ergänzen, hängt von unserer Bewegungserfahrung beziehungsweise unserem motorischen Wissen ab.

Hinzu kommt, dass es in den Choreographien von Forsythe und Teshigawara zuweilen nicht nur schwierig ist zu sehen, was so schnell geschieht, sondern ebenso einzuschätzen, wie schnell es geschieht. Denn die Tänzer bewegen sich nicht nur in extremen Geschwindigkeiten, sondern die Tempi werden zudem auf eine spezielle Art eingesetzt: In einigen Passagen behalten die Tänzer über längere Zeit ein ähnliches Tempo bei, so dass mangels Kontrast ein Gewöhnungseffekt eintritt, der die Geschwindigkeit weniger extrem erscheinen lässt. In anderen Passagen wechseln die unterschiedlichen Tempi in schneller Folge und die Bewegungsgeschwindigkeit ändert sich kontinuierlich. Beides erschwert die Einschätzung der Geschwindigkeit, da sie nicht absolut, sondern im Vergleich und Kontrast wahrgenommen wird.²⁶ Vergleichswert ist einerseits die unmittelbar vorhergehende oder nachfolgende Bewegung, so dass die Einschätzung schneller/langsamer möglich wird. Wird über längere Passagen ein ähnliches Tempo beibehalten, entfällt diese Vergleichsmöglichkeit. Auch Tempiwechsel in schneller Folge führen – besonders wenn die Geschwindigkeitsunterschiede zusätzlich sehr groß sind – dazu, dass sich das Zeitempfinden des Zuschauers durch die ständigen Wechsel kaum orientieren und keine Durchschnittsgeschwindigkeit als Orientierungsrahmen festlegen kann. Kaum hat man sich zurechtgefunden und angefangen, eine Basisgeschwindigkeit herauszukristallisieren, erfolgt erneut ein Wechsel und damit eine erneute Irritation und Desorientierung. Bei extrem kurzen Intervallen zwischen den Wechseln kann man nicht mehr sinnvoll von *einem* bestimmten Tempo sprechen, denn eine solche Identifikation benötigt eine über eine bestimmte Zeitdauer stabile Geschwindigkeit. Eine zweite Vergleichsmöglichkeit bietet mittelbar das erfahrungsgemäß durchschnittliche Tempo einer Bewegung: Wenn jemand über die Bühne geht, kann man sagen, dass er mit überdurchschnittlichem, das heißt schnell, oder unterdurchschnittlichem Tempo geht, das heißt langsam; denn man hat eine Vorstellung davon, welches Tempo ein durchschnittliches, das heißt ‚normales‘, Gehtempo ist. Doch bei dem stilisierten Bewegungsvokabular der beiden Choreographen gibt es

26 Vgl. dazu Haffner 2004: 139.

mangels Ähnlichkeit mit Alltagsbewegungen oder bekanntes Tanzbewegungen kein solches Tempo, das zum Vergleich herangezogen werden könnte.

Die Irritation angesichts der Schwierigkeiten, das Tempo einzuschätzen und zu verfolgen, was geschieht, kann allerdings auch umschlagen in eine Faszination für die Geschwindigkeit: Denn selbst wenn die Wahrnehmung unscharf wird wie beim Blick aus dem schnell fahrenden Auto oder Zug und wenn die einzelne Bewegungsform im Moment ihrer Präsentation nicht erfassbar und demzufolge auch nicht aus der Erinnerung reproduzierbar ist, so bleibt doch genau dieser Eindruck: *dass* dies misslingt. Und genau wie das flauere Gefühl im Magen beim Schaukeln dem Kind eine merkwürdig ‚unangenehme Lust‘ verschafft und das Fahren mit sehr hoher Geschwindigkeit manche Menschen fesselt, obgleich ihr Reaktionsvermögen dieser Geschwindigkeit nicht gewachsen ist, fasziniert diese Grenzerfahrung der Wahrnehmung. Und in diesem Sinne kommt der Geschwindigkeit als explizit zeitlicher Komponente der Dynamik für diese Untersuchung eine besondere Bedeutung zu. Denn gerade der zeitliche Aspekt übte eine intensive Wirkung auf mich aus, die im vierten Kapitel zum Thema werden wird (vgl. S. 125ff.).

Letztlich gilt für jede Bewegungsqualität wie für die Geschwindigkeitswahrnehmung, dass wir zu starke Extreme außerhalb von bestimmten Schwellenwerten nicht wahrnehmen können. So ist die Folge von ständigem Wechsel und steter Monotonie dieselbe: Die beiden Extreme treffen sich im Undifferenzierbaren und damit im unbestimmbaren Ereignis; denn Wahrnehmung ist auf Veränderung, auf Differenzen angewiesen, ins Bewusstsein gelangt erst die Reizänderung. Fehlt sie, dann ‚verwischt‘ das Geschehen in der Wahrnehmung und verursacht das irritierende Gefühl, dass die einzelne Bewegung einem entgleitet, sich verflüchtigt. Allerdings nur, solange der Zuschauer versucht, die einzelne Bewegung festzuhalten, sie als einzelne Körperform beziehungsweise Reihung von Körperformen zu fixieren.

Die geschilderten Bewegungstechniken und Strategien ermöglichen die Bewegungsqualitäten in den Choreographien von Forsythe und Teshigawara, die für die Irritation meiner Wahrnehmung und Erinnerung verantwortlich waren. Durch diese Irritation wurde ich veranlasst, nicht nur meine Wahrnehmung, sondern auch mein Körper- und Bewegungsverständnis in Frage zu stellen. Denn es war dem, was ich wahrnahm, nicht angemessen. Auf diese Weise führten die Choreo-

graphien von Teshigawara und Forsythe zu dem veränderten Körper- und Bewegungsverständnis, das im folgenden Kapitel dargestellt werden wird.

Körper und Bewegung: Eigensinn und Bewegtheit

Dieses Kapitel zum Körper- und Bewegungskonzept der beiden Choreographen William Forsythe und Saburo Teshigawara befasst sich mit der Frage, welche Rolle der Körper für die Bewegung des Tänzers spielt. Dabei steht hier – wie schon im vorhergehenden Kapitel – die Produktionsperspektive im Mittelpunkt, um dann im nachfolgenden Kapitel auf die Bedeutung dieser Produktionsstrategien für den Zuschauer und seine Wahrnehmung des Tanzgeschehens einzugehen.

Der Körper kann als physikalischer Körper *Movens* der Bewegung sein: Durch sein Gewicht kann er Bewegungen initiieren und Bewegungsenergie produzieren. Als physiologischer Körper, durch seine Anatomie, ist er zugleich Grenze und Möglichkeit der Bewegungen. Sein Gedächtnis liefert ein Repertoire an Bewegungen. Dabei stehen Körper und Bewegung in einem wechselseitigen Verhältnis: Am Körper als geformter sichtbarer Materie wird die Bewegungsbiographie sichtbar, und umgekehrt verweisen die ausgeführten Bewegungen auf das Körperverständnis des Tänzers und Choreographen.

Tanzhistorischer Exkurs II: Körperkonzepte im 20. Jahrhundert

Den Zusammenhang zwischen Körperkonzeptionen und Bewegungsstrategien führt die Tanzwissenschaftlerin Susan Leigh Foster exemplarisch anhand des amerikanischen Tanzes des 20. Jahrhunderts vor, indem sie „implicit assumptions about the role of the body and the expressive subject“ (Foster 1986: xvii) herausarbeitet. Sie analysiert in ihrer Untersuchung zum amerikanischen Tanz des 20. Jahrhunderts die Arbeitsweise, die Bewegungstechnik und die Inszenierungen von vier ausgewählten Choreographen, die den amerikanischen Tanz in dieser Zeit geprägt haben: Deborah Hay, George Balanchine, Martha Graham und Merce Cunningham, und schließt auf die zu Grunde liegenden Körper- und Subjektmodelle.¹ Erkennbar werden Körperkonzepte in der Bandbreite zwischen emphatischer Leiblichkeit und einem nüchtern-physikalischen Körperverständnis, in denen sich ein je unterschiedliches Verhältnis von Körper und Subjekt spiegelt.² Diese von ihr aus der Analyse entwickelten Körper- und Subjektmodelle werden in diesem Exkurs als Typologie der Körperkonzepte im Tanz vorgestellt und erläutert, um daran anschließend im Fortgang dieses Kapitels ein Körperverständnis aus den Choreographien von Forsythe und Teshigawara zu entwickeln.

Bei Deborah Hay (1941*) wird der Tänzer, so Foster, in einer Art Mikrokosmos-Makrokosmos-Modell im Weltganzen verortet. Sein Körper wird als Organismus, als „fluid aggregate of cells“ zum Teil der belebten und unbelebten Mitwelt und der Tänzer zur „metaphorical allusions to the world“ (ebd.: 43). Ähnlich wie im sogenannten Neuen oder Freien Tanz bei Isadora Duncan, Loïe Fuller und Ruth St. Denis soll der Tanz dem Menschen „zeugen von seiner spirituellen Einge-

1 Vgl. Foster 1986: 1-57, insbes. die Tabelle S. 42/43.

2 Zu Konzeptionen von Körperbewegung in der Sportwissenschaft vgl. den gleichnamigen Aufsatz von Monika Fikus, in dem sie zwischen technologischen und anthropologischen Zugängen unterscheidet: „Wird der Körper auf eine ausführende Peripherie reduziert, die durch etwas in Gang gesetzt werden muß oder ist Bewegung das, was einer Erklärung bedarf, liegt ein technisches Konzept vor. [...] Liegt die Annahme zugrunde, daß Bewegung als Mittel der Konstituierung der Welt betrachtet wird und daß der Mensch sich durch sie in einem ständigen Austauschprozeß mit der Umwelt befindet – ihre Entstehung also keiner Erklärung bedarf –, liegt ein leibliches, anthropologisches Konzept vor [...]“ (Fikus 2001: 101)

lassenheit im „natürlich-kosmischen“ Weltgefüge“ (Huschka 2000: 52). Hay interessiert sich nicht nur für den körperlichen, sondern stellt den sozialen Aspekt des Tanzes in den Mittelpunkt. In ihrem künstlerischen Konzept tritt das Individuum hinter die Gemeinschaft zurück, der einzelne Tänzer geht in der Gruppe auf, die im Kollektiv die Performances erarbeitet. Dabei arbeitet sie mit Tänzern und Nicht-Tänzern und folgt damit dem künstlerischen Credo ihrer Zeit, das nach einer Verbindung von Kunst und Leben strebt. Der postmoderne Tanz in der Folge des Judson Dance Theaters integriert Alltagsbewegungen in die Performances, die zum Teil wie im Alltag ausgeführt und präsentiert werden. Eine Bewegung wird ihrem Verständnis nach alleine aufgrund des Kontextes, in dem sie präsentiert wird, zur Tanzbewegung. Alle Bewegungen sind, wie die anderen beteiligten Elemente der Performance auch, gleichwertig. Hay arbeitet nicht mit einer als Tanztechnik verstandenen Schulung der Tänzer, der Bewegungsfluss und die Qualität der Bewegung sind ihr wichtiger als die Raumformen. Sie versteht ihre Workshops als eine Form der Meditation mit der Vorstellung, dass „every cell in my body has the potential to dialogue with all that there is“ (Hay zitiert nach Benbow-Pfalzgraf/Benbow-Niemier 1998: 350). Der Körper gilt ihr als Medium einer Weltordnung, die in der meditativen Konzentration zugänglich wird. Ziel ist seine harmonische Einbindung in den Kosmos.

George Balanchine (1904-1983) begreift den Körper, so Foster, als Instrument, das es mit Hilfe der Tanztechnik zu kontrollieren gilt, um ideale Formen virtuos zur Schau stellen zu können. Der Tänzer wird als „dedicated artisan“ in erster Linie als kunstinterne Kategorie verhandelt. Sein Körper ist das Material, das der Choreograph künstlerisch formt, er ist „medium of displaying ideal forms“ (Foster 1986: 42/43). Mit der Betonung der Körperkontrolle knüpft Balanchine an das Körperkonzept des klassisch-akademischen Balletts an, das mit dem höfischen Ballett Ludwigs XIV. unter dem Einfluss des Rationalismus entstand. Der Umgang mit dem Körper ist hier geprägt von dem Versuch, die Schranken der Natur, mit der der Körper identifiziert wird, zu überwinden. Er gilt als „Trägersubstanz für den Geist und ein in Handlungsprozessen beliebig einsetzbares Instrument“ (Barkhaus/Fleig 2002b: 17), das es mit der Vernunft zu steuern und zu kontrollieren gilt. Dieses Körper-Geist-Verhältnis hat Rudolf zur Lippe zugespitzt auf die Formel von der „Naturbeherrschung am Menschen“ (zur Lippe 1979a, 1979b). Während das höfische Ballett durch den beziehungsweise die Körper und die zurückgelegten Raumwege die rationale Ordnung und

das absolutistische Herrschaftskonzept repräsentiert, strebt das romantische Ballett nach der Transzendierung der bodenverhafteten Körper- und der im unerfüllten Begehren gefangenen Leiblichkeit. Auch das klassische und zuletzt Balanchines neoklassische Ballett mit seiner Betonung der Virtuosität des Tänzers betrachten den Körper als Instrument, das weitestmöglich beherrscht und kontrolliert werden sollte. Fassbar und damit kontrollierbar wird der Körper, indem er einem geometrischen Raumkonzept unterworfen wird, das sowohl die Positionierung der Körperteile als auch die Raumausrichtung des Körpers bestimmt (vgl. Huschka 2000: 71). Der stets aufrechte, stabile beziehungsweise stabilisierende Torso symbolisiert, indem der Kopf über dem Körper thront, die Herrschaft und Kontrolle der Vernunft über den Körper und die Bewegungen. Die Vertikale trotz der Schwerkraft und erzeugt zusammen mit der Sprungtechnik der männlichen und dem Spitzentanz der weiblichen Tänzer die Illusion der Schwerelosigkeit.

Während im klassischen und neoklassischen Ballett der Körper als Instrument fungiert, gilt er typischerweise im amerikanischen *Modern Dance* und im deutschen Ausdruckstanz als Ausdrucksmedium eines psychischen Selbst, das durch ihn „spricht“: „In äußerer Bewegung die innere Bewegung zum Ausdruck bringen wurde zum Grundsatz des freien Tanzes, der heute als Ausdruckstanz gilt.“ (Müller 1996: 265) Martha Graham (1895-1991) entwickelte wie die anderen überwiegend weiblichen Protagonistinnen des neuen Tanzes in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein Körperverständnis, das den Körper als authentischen Ausdruck des Selbst, als „a unified vehicle for expressing the self“ (Foster 1986: 63), zum Mittelpunkt des Tanzes macht, und damit das Subjekt und seine Individualität emphatisch zum Thema erhebt. Allerdings trifft dies in erster Linie auf das Konzept, auf die Ideologie des *Modern Dance* und Ausdruckstanzes zu. Der tatsächliche Umgang mit dem Körper, die Körpertechniken und -praktiken, widersprach dem zum Beispiel durch ein rigides Techniktraining, das nicht am individuellen Körper interessiert war. Konzeptuell jedoch wird dem Körper die Fähigkeit zum möglichst „unmittelbaren“ Ausdruck innerer Zustände zugesprochen, er gilt als äußeres Zeichen der inneren „Natur“. Kunst soll, so pointiert Laurence Louppe, „die Veräußerung einer Innerlichkeit sein“ (Louppe 1996: 272), wobei der „Körper seit den Anfängen des modernen Tanzes als Vermittler zwischen Innen und Außen aufgefaßt wird“ (ebd.: 273). Dieses Körperkonzept könnte man mit John Martin, dem Anhänger und theoretischen Verfechter des *Modern Dance*, als „logic of the inner feeling“ (Martin 1972: 60, zitiert nach

Huschka 2002: 75) bezeichnen. Der Tänzer auf der Bühne repräsentiert einen Entwurf des Individuums, das ein bürgerliches Konzept des Subjekts beerbt, das den Körper als Ausdrucksmedium definiert: „Das Bürgertum setzte dabei auf die Behauptung, der Körper sei symbolischer Ausdruck des Geistes und er repräsentiere die inneren Eigenschaften, die innere Natur einer Person.“ (Abraham 1992: 163)

Das letzte Beispiel in Fosters Studie ist die auf den physisch-physikalischen Körper konzentrierte Konzeption von Merce Cunningham (1919*), der das Subjekt als „activity in which the body is engaged“ (Foster 1986: 43) deutet. Die Dimension des Psychischen tritt zurück hinter die Physis, die nicht etwas über sie Hinausgehendes ausdrückt, sondern sich in den Bewegungen zeigt. Der Körper ist hier nicht mehr und nicht weniger als seine physiologischen Bestandteile: „bones, muscles, ligaments, nerves, etc.“ (ebd.). Cunningham befreit sich mit Hilfe des Zufalls vom Ausdrucks- und Darstellungskonzept³ und versucht so, dem Gewohnten und Bekannten zu entkommen. Als Ausgangspunkt seiner Choreographien wählt er „eine spezielle körperliche Fragestellung“ (Cunningham 1986: 97) und entpsychologisiert so die Choreographie: „In gewisser Weise habe ich versucht, jede Verstrickung mit Macht, Ego, Selbst-Ausdruck und dergleichen zu vermeiden.“ (Ebd.: 194) Auf diese Weise ist der Tanz nicht länger Selbstentäußerung eines Choreographen oder Tänzers. Cunningham wendet sich also radikal vom Ausdrucks-konzept des modernen Tanzes ab und befreit den Körper von seiner Funktion als Ausdrucksmedium der Seele und von der planenden Herrschaft des Verstandes.

3 Vgl. dazu den tanzhistorischen Exkurs IV S. 145ff.

Materialisierung von Erfahrungen

„Unser Tanz beim Ballett Frankfurt hat sich sehr stark aus meinem Körper entwickelt. Mein Körper hat viel von unserer Art zu tanzen bestimmt, weil ich den Körper in einer bestimmten Weise wahrnehme, und der Körper mich auf eine bestimmte Weise informiert. Dadurch entsteht eine sehr persönliche Sicht der Welt, und das ist das Wesen von Choreographie. Mein Körper hat seine eigene Geschichte. Er ist eine Anhäufung von Tanz, in ihm hat sich sowohl mein eigenes Tanzen als auch das meiner Lehrer angesammelt.“ (William Forsythe)

Das Körperkonzept und die Bewegungsstrategien eines Choreographen werden sichtbar in den Bewegungen, die die Tänzer in den Choreographien ausführen. Mit diesen vom Choreographen geschaffenen Bewegungen ist der Körper des Tänzers konfrontiert, in dem sich seine Bewegungserfahrungen materialisiert haben: die getanzten Aufführungen, Proben und sein Training. Ob der Tänzer eine Bewegung ausführen kann und wie er sie ausführt, ist abhängig von seiner Bewegungsbiographie, die sich als Körper materialisiert hat. Über seinen Körper prägt die Biographie des Tänzers das, was er aktuell tanzt. Und umgekehrt formen die Bewegungen, die er ausführt, seinen Körper.⁴ Damit ist der Körper Vorgabe und Folge der Bewegung zugleich: Er ist die Verkörperung der Möglichkeiten und Grenzen der Bewegungen eines Tänzers. Körper und Bewegung sind verbunden durch eine zirkuläre Struktur wechselseitiger Bedingtheit: Die Bewegung formt den Körper und der Körper ermöglicht und prägt die Bewegung.

Auf der materiellen Ebene werden die Bewegungsmöglichkeiten des Körpers durch die „physical reality of the body“ (Novack 1990: 25), durch seine materielle Beschaffenheit – Knochen, Muskeln, Sehnen und

4 Vgl. dazu Judith Butler, die mit dem Begriff der Materialisierung die Prozesshaftigkeit des Körpers betont: Materie ist „ein Prozeß der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird, so daß sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt, die wir Materie nennen“ (Butler 1997: 32; Herv. weggel.). Butler geht davon aus, „daß die Materialisierung nie ganz vollendet ist, daß die Körper sich nie völlig den Normen fügen, mit denen ihre Materialisierung erzwungen wird“ (ebd.: 21). Mit diesem Körperkonzept arbeitet Janine Schulze: Sie beschreibt den Tänzerkörper als Materialisierung performativer Akte (vgl. Schulze 1999: 17).

Nerven – bestimmt. So werden zum Beispiel die Freiheitsgrade der Gelenke begrenzt durch die Gelenkform, Bänder und Muskeln. Allerdings lassen sich diese Grenzen in einem bestimmten Maße verschieben, der Körper kann bis zu einem gewissen Grad den gewünschten Anforderungen angepasst werden: Muskeln können gedehnt und gestärkt werden, Knochen können sich durch Umbau (Hyper- bzw. Atrophie) an bestimmte Beanspruchungen anpassen.

„Dieser lebenslängliche Knochenumbau ermöglicht eine dauernde Anpassung der Knochenstruktur an die jeweilige Beanspruchung, wie sie in besonderer Weise die tänzerische Ausbildung mit sich bringt. Der Knochen vermag sich also funktionellen Veränderungen anzupassen.“ (Huwylar 1992: 23) „Die Form des einzelnen Knochens und des gesamten Skeletts wird durch die Druck- und Zugkräfte bestimmt, welche auf ihn einwirken. Der Knochenbau ist nichts Endgültiges.“ (Ebd.: 24)

Das tägliche Training des Tänzers dient also dazu, seinen Körper so zu formen, dass er die gewünschten Bewegungen ausführen kann. Während dieses Training im klassisch-akademischen Tanz aus der systematischen Wiederholung eines festen Bewegungsrepertoires besteht, werden in anderen Techniken eher bestimmte Bewegungsprinzipien denn konkrete Positionen, Haltungen und Schrittkombinationen erlernt, die gleichwohl ein bestimmtes Repertoire an Bewegungsmöglichkeiten hervorbringen. Auf diese Weise formt sich der Tänzerkörper nach den Regeln und Normen dieser Technik und Ästhetik. Doch ist der Körper nie endgültig geformt, sondern gestaltet sich stets entsprechend seiner Praxis, der ausgeführten Bewegungen, um. Der Körper bildet sich im Spiel von vorgegebener Materialität – die immer schon Ergebnis eines Materialisierungsprozesses ist – und formender Bewegung – die mit der Widerständigkeit des Leibes⁵ rechnen muss.

Wie sehr der sichtbare Körper und die ausgeführten Bewegungen auf die Bewegungsbiographie verweisen, lässt sich an der Performance *Weak Dance Strong Questions* (17.8.2002, Podewil, Berlin) des Tänzers und Choreographen Jonathan Burrows und des Theaterregisseurs Jan Ritsema ablesen:

5 Vgl. dazu das Konzept des körperlichen Eigensinns und die analytische Unterscheidung zwischen Körper und Leiblichkeit S. 100ff.

Zwei Männer bewegen sich in Alltagskleidung durch einen gleichmäßig beleuchteten Probensaal, an dessen einer Seite einige Dutzend Menschen auf Stühlen und Kissens auf dem Boden Platz genommen haben und ihnen zuschauen. Durch die offenen Fenster dringen Geräusche von der Straße. Die beiden Akteure scheinen alle möglichen Bewegungen auszuprobieren, wobei jeder für sich experimentiert, die Bewegungen sind nicht aufeinander abgestimmt. Sie versuchen – wie man im anschließenden Publikumsgespräch erfährt –, auf den anderen zu achten, ohne auf dessen Bewegungen zu reagieren. Es gibt keine erkennbare dramaturgische Entwicklung in dem, was die beiden tun. Ihre Bewegungen sind weder einer Tanztechnik beziehungsweise einem Tanzstil zuzuordnen, noch erinnern sie an Alltagsbewegungen.

Beobachtet man Burrows und Ritsema in ihrer Performance, erkennt man nach einer Weile sehr deutlich, wer von beiden der ausgebildete Balletttänzer ist.⁶ Und dies, ohne dass er sich des erlernten Vokabulars des Balletts bedient oder seine Virtuosität zur Schau stellt. Obgleich Burrows und Ritsema in der Aufführung beide improvisierend Bewegungen und vor allem Möglichkeiten der Bewegungsfortsetzung nach dem Muster von *trial and error* ausprobieren, befinden sie sich als Tänzer und Choreograph beziehungsweise Theaterregisseur an sehr verschiedenen Ausgangspunkten: Während der Tänzer, so scheint es, sich bemüht, alle Tanzerfahrungen zu vergessen, um seine Bewegungsmöglichkeiten jenseits angelernter Muster und Virtuosität noch einmal neu auszuprobieren, bemüht sich der Regisseur wahrscheinlich das erste Mal in dieser Ausführlichkeit darum, Bewegungsmöglichkeiten zu erproben. Ihm fehlt sichtbar die Sicherheit und Bewegungserfahrung des Tänzers.

Burrows wirkt zwar spielerisch, dabei jedoch nicht so ungelenkt und zuweilen unkontrolliert wie Ritsema, der immer wieder für Momente aus dem Gleichgewicht gerät. Sein Bewegungsspektrum ist weit größer und abwechslungsreicher. Er bewegt mehr Gelenke und kann einzelne Körperteile unabhängig vom restlichen Körper bewegen. Zudem wagt er schwierigere Situationen, aus denen er sich anschließend wieder herausmanövrieren muss und kann. Zugleich verliert er letztlich nie die Kontrolle über seinen Körper, sondern stabilisiert ihn aus seiner Körpermitte heraus. Hier erkennt man seine Tanzausbildung, die den Torso als Stabilitätszentrum trainiert und so die Beweglichkeit der Ex-

6 Jonathan Burrows ist ehemaliger Solist des Londoner Royal Ballet, dem er von 1979 bis 1991 angehörte.

tremitäten erhöht. Diese Stabilität im Torso erlaubt ihm eine größere Variationsbreite in der Geschwindigkeit seiner Bewegungen und vor allem ein höheres Tempo. Die Körperhaltung verrät eine große Bewusstheit über den jeweiligen Schwerpunkt des Körpers, was zu einer besseren Balance führt. Aufgrund der größeren Bewegungserfahrung kann er mehr Bewegungen antizipieren und daher mehr wagen, ohne damit ein größeres Risiko einzugehen. Seine Grenzen sind sichtbar weiter gesteckt.

Damit wird der Tänzer durch seine Körpergestalt – er ist sichtbar trainiert, das heißt muskulöser und schlanker –, vor allem jedoch durch sein Körperwissen – beispielsweise Bewusstheit über Körperschwerpunkt und Bewegungsmöglichkeiten – erkennbar. Die Performance von Burrows und Ritsema zeigt, wie sehr jeder Tanzstil mit seinen immer wieder vollzogenen Bewegungspraktiken einen je spezifischen Körper hervorbringt und die inkorporierten Bewegungsprinzipien die aktuell ausgeführten Bewegungen unabhängig davon bestimmen, ob der Tänzer das erlernte Bewegungsmaterial ausführt. Die inkorporierten Bewegungserfahrungen, die sich von der Tanzausbildung, dem täglichen Training und der Probenarbeit bis zu den bislang getanzten Choreographien erstrecken, prägen den Charakter seiner Bewegungen. Ebenfalls gespeichert sind, so Schulze, Bewegungen, „die sich infolge visueller Wahrnehmungen erinnern lassen“ (Schulze 1997: 223). Umgekehrt betrachtet lassen sich an Körper und Bewegungen eines Tänzers seine Bewegungserfahrungen – erlerntes Vokabular und/oder Bewegungsprinzipien – ablesen.

Der Körper stellt das Repertoire und Fähigkeiten zur Verfügung und zugleich begrenzt sein Gedächtnis die Bewegungsmöglichkeiten, weil gewohnte Bewegungsmuster bevorzugt ausgeführt werden. Jede aktuelle Bewegung verhält sich zwangsläufig zu vergangenen Bewegungen, sie kann „die Vergangenheit nicht in einem einfachen Akt der Verneinung abschaffen“ (Siegmond 2002: 398): Es gibt keine Möglichkeit, bei Null anzufangen. Das Bewegungsgedächtnis arbeitet vorbewusst und kann daher kaum willentlich kontrolliert, unterlaufen oder ausgeschaltet werden. Zum Beispiel zeigt sich in Stresssituationen wie beim Auftritt, dass einmal inkorporierte Bewegungsmuster auch dann wiederkehren können und der Körper in alte Fehler zurückfällt, wenn zuvor über lange Zeit bewusst neue Muster eingeübt wurden. Das Bewegungsgedächtnis stellt also das Repertoire der spezifischen Bewegungen eines Tänzers: Auf der Suche nach ‚neuen‘ Bewegungen, zum

Beispiel in der Improvisation oder im choreographischen Prozess, greift er unwillkürlich auf inkorporierte Bewegungen zurück. Mit Gabriele Brandstetter ist die Frage, ob „wir gekonnte, einmal erlernte Bewegungen verlernen [können] (von Störungen des Gehirns und Nervensystems einmal abgesehen)“ (Brandstetter 2000b: 118), durchaus skeptisch zu betrachten. In jeder Bewegung und Bewegungssequenz scheinen frühere Bewegungserfahrungen durch. Auf diese Weise wird das Körpergedächtnis über die inkorporierten Bewegungsprinzipien zum Kreuzungspunkt von vergangenen und gegenwärtigen beziehungsweise zukünftigen Bewegungen. Im günstigsten Fall, so Brandstetter, kann der Tanz „die Durchlöcherung der geläufigen Bewegungsmuster“ (ebd.: 128) erreichen. Darum bemüht sich, wie das zweite Kapitel gezeigt hat, Forsythe in seiner Arbeit.

Diese Polarität von Möglichkeiten und Grenzen, die auch die verschiedenen Richtungen von Vergangenheit und Zukunft meint, zeigt sich deutlich im Vergleich von Forsythe und Teshigawara, weil sie den Fokus unterschiedlich setzen: Forsythe lenkt die Aufmerksamkeit auf die Beschränkung durch gewohnte Bewegungsmuster, die er zu überwinden versucht⁷, Teshigawara auf das Potenzial unausgeschöpfter Bewegungsmöglichkeiten, zu dem er Zugang zu gewinnen sucht⁸. Sie stimmen jedoch darin überein, dass sie allein mit Hilfe des Willens weder die Gewohnheit durchbrechen noch Zugang zu unausgeschöpften Möglichkeiten erhalten können.

7 Vgl. oben Forsythes Strategien der Entwöhnung S. 54ff.

8 Vgl. oben Teshigawaras Strategien der Entdeckung S. 59ff.

Zwischen Kontrolle und Eigensinn

„For me, that would be truly successful dance, because then the body would take over and dance at that point where you had no more idea. I see that as an idealized form of dancing: just not knowing and letting the body dance you around.“ (William Forsythe)

Die Bewegungsanalysen im vorhergehenden Kapitel haben einige Gesichtspunkte aufgedeckt, die auf ein Körperkonzept verweisen, das den Körper weder als Ausdrucksmedium des fühlenden Subjekts noch als Instrument des Geistes begreift, sondern sich für seine Eigendynamik und eigene Logik interessiert. So werden insbesondere bei Forsythe die Balance und die vertikale Achse, die die Herrschaft der Vernunft über die Natur des Körpers symbolisieren, gebrochen, und die Kontrolle über den Körper damit zumindest zeitweise aufgegeben, um zu neuen Bewegungen zu finden. Erlernete Bewegungsmuster werden durch Mittel unterlaufen, die die blickgeleitete Außen-Orientierung (mit Hilfe des *disfoc*) sowie die rationale und bewusste Verhaltenssteuerung (mit Hilfe der Trance) ausschalten. Hinzu kommt die Dezentrierung des Körpers, der in viele nicht hierarchische Initiationspunkte zerfällt, die sich unabhängig voneinander bewegen können, so dass er keine unveränderliche Einheit mehr bildet (vgl. Jeschke/Schlicher 1994: 248). Dadurch scheinen sich die Glieder des Körpers bei ihm wie auch bei Teshigawara zu verselbstständigen: Wie bei einer Gliederpuppe entstehen an den verschiedenen Stellen des Körpers Bewegungsimpulse, das heißt energetische Höhepunkte, die als Bewegungsakzente sichtbar werden, ohne dass ein (Steuer-)Zentrum existierte. Die Bewegungen scheinen sich eigengesetzlich zu organisieren, die Bewegungsfolgen wirken weder erdacht noch geplant, nicht bewusst und intentional geschaffen. Vielmehr reagiert der Körper gemäß seiner eigenen Logik unmittelbar auf die äußeren Umstände. Der Tänzer ist in diesen Momenten nicht mehr rational handelnder oder sich emotional ausdrückender Akteur, vielmehr ist der Körper selbst Agens der Bewegung, das heißt wirkende Ursache und treibende Kraft, beziehungsweise er besitzt einen Sinn, der ihm vorreflexive Reaktionen ermöglicht. Und genau das, so Forsythe, ist die idealisierte Form zu tanzen: „just not knowing and letting the body dance you around“ (Forsythe 1999: 26). Das heißt jedoch nicht, dass intellektuelle und psychische Phänomene keine Rolle spielten und der Körper nun als „höhere Vernunft“ die Bewegungs-

führung übernahme (vgl. Barkhaus 2001: 41). Vielmehr geht es um ein subtiles Zusammenspiel verschiedener Logiken und Fähigkeiten, das bestimmt, was den Körper bewegt beziehungsweise wie er sich bewegt. Wie sehr sich Tanzstile in dieser Hinsicht unterscheiden, hat die Typologie, die Fosters Analyse hervorgebracht hat, gezeigt: Mal gilt der Geist, mal die Seele, mal der Zufall als Triebkraft der Bewegungen des Tänzerkörpers.

Bei Forsythe geht die Bewegungsinitiierung auf unterschiedliche Weise vom Physischen aus⁹: Einmal nutzt er Vorstellungsbilder, die sich auf den Körper beziehen, dann physiologische Gesetzmäßigkeiten, indem er den Körper durch Verschraubungen oder Ähnliches in Spannungszustände versetzt, oder er nutzt physikalische Gesetzmäßigkeiten wie die Schwerkraft. Wie die Bewegung sich nach diesem initiierenden Moment fortsetzt, entscheidet der Körper vorreflexiv, indem er auf diese körperlichen Zustände oder Vorstellungsbilder reagiert.

Dies soll am Beispiel der Schwerkraft in Hinblick auf „Momente des Selbstentzugs“ erläutert werden, das heißt Momente, in denen „Bewegung [...] etwas mit Fallen zu tun [hat], mit Eigenbewegungen, die sich mir entziehen“, „wo eine Bewegung sich sozusagen selbstständig macht, wo etwas seiner eigenen Schwerkraft folgt“ (Bernhard Waldenfels 2000: 44). Aufgrund seines Gewichts ist der Körper den physikalischen Gesetzen der Schwer- und Trägheitskräfte unterworfen, den „ultimate realities of physical laws – gravity, momentum, inertia“¹⁰ (Emily Ransom zitiert nach Novack 1990: 180). Sie wirken im Sinne der Aufrechterhaltung des Bewegungszustands des Körpers und müssen, um eine Zustandsänderung zu erreichen, mit Hilfe der Muskelkraft¹¹ überwunden werden. Entsprechend dieser zwei Antriebskräfte, Schwer- und Muskelkraft, lassen sich zwei Arten der Körperbewegung unterscheiden: Entweder kommt die Bewegungsenergie von außen und setzt den Körper in Bewegung (passive Bewegung) oder der Körper

9 Vgl. oben zu Forsythes Strategien der Entwöhnung S. 54ff.

10 Schwerkraft: auf einen materiellen Körper wirkende massenabhängige Kraft, die aus der Gravitationskraft und der von der Rotation des Himmelskörpers herrührenden Zentrifugalkraft resultiert.

Momentum: Schwung, Impuls.

Trägheit (inertia): Widerstand eines Körpers gegen die Änderung der Bewegungsgeschwindigkeit oder Richtung der Bewegung; sie ist proportional zu seiner Masse.

11 Wenn in dieser Untersuchung von Muskeln die Rede ist, ist immer die Skelettmuskulatur gemeint, die für die Bewegung der Gelenke verantwortlich ist.

setzt sich aus eigener Kraft in Bewegung (aktive Bewegung). Der Tänzer bewegt sich immer in Bezug auf die Schwerkraft: zwischen der Arbeit gegen sie und dem entspannten Nachgeben. Dieses Wechselspiel von An- und Entspannung wiederholt sich bei der Muskelarbeit, denn unsere Skelettmuskeln sind paarig nach dem Prinzip des Gegenspielers organisiert (Agonist und Antagonist bzw. Beuger und Strecker), wobei immer einer der beiden angespannt und der andere entspannt ist. Wie unterschiedlich stark diese Pole von Muskel- und Schwerkraft gewichtet und bewertet werden, wird im Folgenden exemplarisch am klassischen Ballett, Modernen und Postmodernen Tanz deutlich werden.

Tanzhistorischer Exkurs III: Im Widerstreit von Muskel- und Schwerkraft

Das klassisch-akademische Ballett arbeitet kontinuierlich gegen das Körpergewicht, indem es Balance, Standfestigkeit, den Anschein von Schwerelosigkeit und Leichtigkeit sowie die vertikale Körperachse zum Ideal erhebt. Rudolf Liechtenhan bezeichnet das „Erreichen der äußersten Grenze, die dem Körper im Kampf gegen die Schwerkraft gesetzt sind“ (Liechtenhan 1993: 204), als eines der zentralen Kennzeichen des klassischen Tanzes. Dazu bedürfe es des „Aplomb“, denn wer dies „besitzt, vermag traumwandlerisch sicher, selbstverständlich und natürlich der Schwerkraft zu trotzen“ (ebd.: 205). Der Anschein der Schwerelosigkeit entsteht bewegungstechnisch betrachtet durch die Verlagerung des Körperzentrums nach oben in den Brustkorb. Unterstützt wird der Eindruck durch das geringe Körpergewicht und den immer virtuoser werdenden Spitzentanz der Frauen, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstand, und die Sprünge der Männer, die idealerweise den Anschein erwecken, als schwebte der Tänzer über dem Boden (*ballon*). Die Bewegungen des Balletts sind stets geführt und kontrolliert. Hier zeigt sich, was Rudolf zur Lippe als „Naturbeherrschung am Menschen“ beschrieben hat: Das aufklärerisch-rationalistische Ideal der Selbstdisziplinierung des Menschen, die sich in der möglichst vollkommenen Beherrschung des eigenen, mit der Natur identifizierten Körpers niederschlägt: in „Triebverzicht und Überlistung der leidigen Naturschranken“ (zur Lippe 1979b: 192; Herv. weggel.). Der klassisch-akademische Tanz versucht, die Gesetzmäßigkeiten des Körpers durch Tanztechnik und Muskelkraft zu überwinden beziehungsweise zu unterlaufen.

Moderne Techniken wie die Graham- und die Humphrey-Limón-Technik dagegen betonen das Körpergewicht in expliziter Abwendung vom Ballett und seinem Ideal der Schwerelosigkeit und Transzendierung des Körpers. Im Zeichen einer Suche nach der Natur des eigenen Körpers finden sie die Lebendigkeit des Körpers im rhythmischen Wechsel von An- und Entspannung (vgl. Huschka 2000: 72). Explizit wird das zum Beispiel in der Graham-Technik als Wechsel von *contraction* und *release*. Auch Doris Humphrey leitet aus dem Körpergewicht ihr Grundprinzip der Bewegung ab, den Wechsel von *fall* und *recovery*, in dem sich die Polarität von Schwer- und Muskelkraft widerspiegelt. Sie beschreibt ihre Bewegungsrecherchen folgendermaßen: „Ich bin zum Körper und dessen Bewegungstendenzen zurückgekehrt, und habe versucht, diese von allen emotionalen Reaktionen zu trennen – was tut der Körper von allein? Welche Veranlagung hat er zur Balance? Was geschieht, wenn er sich bewegt? Wie verändert er sich, um das Gleichgewicht zu halten?“ (Doris Humphrey zitiert nach Stoddele 1986: 33f.)

Die postmodernen Bewegungstechniken¹² verschieben den Schwerpunkt noch weiter zum Pol der Entspannung. Beeinflusst durch asiatische und südamerikanische Bewegungsformen wie Yoga, Aikido, Tai Chi Chu'an und Capoeira sowie durch Formen der Körperarbeit wie *Alignment* (Ausrichtung) und *Release* (Entspannung) findet eine Umorientierung in der Betrachtung des Körpers statt: In den in den späten 1960er- bis 1980er-Jahre entstandenen Bewegungstechniken werden sowohl der physiologische Körper, das heißt das Zusammenspiel von Skelett, Muskulatur und Reflexen, als auch der physikalische Körper, Schwerkraft, Impuls und Momentum, zum Ausgangspunkt der Bewegungsrecherche (vgl. Brinkmann 1990: 9). Diese Gesetzmäßigkeiten der Physik und Physiologie gelten nicht mehr als zu überwindende körperliche Beschränkungen, sondern als Möglichkeit, den muskulären Kraftaufwand für die Bewegungen zu minimieren, wenn diese Gesetzmäßigkeiten bewusst genutzt und eingesetzt werden.¹³

In diesem kurzen Vergleich der verschiedenen Techniken deutet sich ein Zusammenhang zwischen Muskelkraft, Balance und Kontrolle über den Körper auf der einen und Schwerkraft, Fall und Eigensinn des

12 Vgl. hierzu Brinkmann 1990; Kaltenbrunner 1998; Novack 1990; Banes 1987, 1994, die sich mit der *Contact Improvisation* beziehungsweise dem *Postmodern Dance* auseinandersetzen, sowie Sieben 2002 zu Körpertechniken.

13 Vgl. oben die Erläuterungen zur *Release*-Technik S. 69f.

Körpers auf der anderen Seite an. Die Balance, die im klassisch-akademischen Ballett eine der wesentlichen Qualitäten eines Tänzers ausmacht, kann beschrieben werden als die „Fähigkeit, das Gleichgewicht verschiedener Körperteile so anzuordnen, daß der Tänzer in der Lage ist, sie mit einem Minimum an Unterstützung zu halten“ (Tamara Karsavina zitiert nach Liechtenhan 1993: 205). Balance ist also die Fähigkeit des Tänzers, die Schwerkraft zu überwinden und eine Position möglichst lange beizubehalten. Sie zeigt das Ausmaß der Kontrolle, die der Tänzer über seinen Körper besitzt, denn jede noch so kleine ungewollte Bewegung kann den Körper aus der Balance bringen. Den modernen und noch ausgeprägter den postmodernen Tanz hingegen interessiert in erster Linie der Übergang, die Passage zwischen zwei Positionen.¹⁴ Es verschiebt sich die Bedeutung von Balance und Gewichtsverlagerung: Während das Ballett die Balance als Grundzustand versteht, der durch notwendige, aber möglichst kurz gehaltene Momente des Gleichgewichtsverlusts in der Gewichtsverlagerung unterbrochen wird, ist zum Beispiel bei Cunningham die Bewegung eine ständige Gleichgewichtsverschiebung, die durchbrochen wird durch Momente des Innehaltens. Mit dieser Orientierung an Stabilität beziehungsweise Labilität geht eine unterschiedliche Bewertung einher: Gilt dem einen der Übergang als risikoreicher Moment, in dem das Ideal der stabilen Körperhaltung und -kontrolle gefährdet ist, so gilt dem anderen das bewegungsinitiierende und -weiterführende Potential der Labilität als willkommene Energie.

Wird die Bewegung in der Gewichtsverlagerung, also im Moment des Übergangs, verortet, wird auch die Vorstellung der Position und mit ihr die Balance dynamisiert. Balance gilt dann als Suspension im Sinne des Aufschubs, des Aussetzens, als Übergangsphänomen zwischen zwei Bewegungsmomenten – Balance wird zur aufgeschobenen Gleichgewichtsverlagerung. Die Konnotation des Statischen, die der Position anhaftet, verliert sich in einem Verständnis der Körperhaltung, das davon ausgeht, dass sich der Körper auch ohne motorische Bewegung immer in Bewegung befindet, das Ausbalancieren der Haltung ein aktiver und dynamischer Prozess ist. Balance ist dann weniger ein Zustand denn ein Prozess, ein dynamisches Gleichgewicht.

Die Choreographien von Forsythe spielen mit Gleichgewicht und Schwerkraft in einer spannungsreichen Gratwanderung zwischen

14 Vgl. oben den tanzhistorischen Exkurs I S. 72ff.

Balance und Fall. Indem er die Tänzer ihren Körperschwerpunkt aus der Körpermitte verschieben lässt, bewegen sie sich in den Momenten der Gleichgewichtsstörung nicht mehr kontrolliert über Muskelkraft, sondern überlassen ihren Körper der Schwerkraft. Forsythe bringt den Körper absichtsvoll in Situationen, in denen er blitzschnell auf die Situation reagieren muss, in der er sich befindet. Zum Beispiel muss der Körper reagieren, wenn er ins Ungleichgewicht gerät und eine Verletzung vermeiden will. Der Körper ist in diesen Momenten des Kontrollverlusts nicht mehr Instrument einer willentlichen Entscheidung, sondern er gehorcht seinen eigenen Gesetzmäßigkeiten: „Im Umfallen oder Herabfallen geraten wir in eine Bewegung, die unserer Kontrolle entgleitet.“ (Waldenfels 1999: 219) Es handelt sich in diesen Momenten also nicht mehr um kontrollierte und geführte Bewegungen, wie sie etwa das Ideal des klassischen Balletts vorschreibt. Vielmehr „überholt“ die Bewegung – beschleunigt durch die Schwerkraft – das Denken, unterläuft das Bewusstsein: „Diese Bewegungen kommen schnell, plötzlich und unerwartet (sind schneller als Denken) und unterscheiden sich von den Bewegungen, die im (langsamen) (Denk-)Prozess des Choreographierens, des Ausdenkens von Bewegung, entstehen.“ (Lampert 2002: 451) Auch wenn der Tänzer sich bewusst entscheidet, sich solchen Situationen auszusetzen beziehungsweise sich in sie hineinzugeben, reagiert in der Situation der Körper eigenständig auf diese Situation.

Bei diesem Spiel mit Gleichgewicht und Kontrolle geht es jedoch nicht um die tatsächliche physische Gefahr, Forsythe setzt seine Tänzer nicht der Verletzung durch einen Sturz aus.¹⁵ Anders Wim Vandekeybus/Ultima Vez, Edouard Lock/La La La Human Steps, Lloyd Newson/DV8 und andere in ihren Choreographien aus den 1980er- und 1990er-Jahren, die die Tänzerkörper in ihrem rasanten, athletisch-akrobatischen Bewegungsstil tatsächlich verstärkt der Gefahr der Verletzung aussetzen – ablesbar an der Häufigkeit der wegen verletzter Tänzer ausfallenden Vorstellungen. Den Forsythe-Tänzern hingegen gelingt es dank ihrer Technik und Erfahrung, die Fallbewegung, den nicht vorgetäuschten, sondern tatsächlichen Verlust der Körperachse im letzten Moment virtuos abzufangen und in die gewünschte Richtung umzuleiten, so dass sie sich nicht verletzen. Auf diese Weise können sie das Energiepotenzial zur mühelosen Beschleunigung nutzen und sich mit geringem Kraftaufwand bewegen. Der Gleichge-

15 Vgl. dazu auch Römer 1993: 24.

wichtsverlust und das Fallen werden so zum berechenbaren und berechneten Risiko und bleiben eine Technik, die bewusst und gezielt einsetzbar ist – und auch wieder ausgesetzt werden kann. Voraussetzung für diese momentane Kontrollabgabe ist, zu diesem Ergebnis kommt auch Kerstin Evert, eine virtuose Körperbeherrschung: „Nur auf der Basis eines hohen tanztechnischen Könnens sowie der Verinnerlichung der generativen Regeln wird es den Tänzern möglich, die absolute Kontrolle über ihren Körper aufzugeben.“ (Evert 1998: 165) Die Bewegung entgleitet dem Tänzer also nicht vollkommen, sondern er öffnet durchaus kontrolliert und berechnet für einen Moment einen Möglichkeitsraum, in dem sie aus der intentionalen Bewegungsführung ausbrechen kann. Dieses Phänomen ist durch die paradoxe Formulierung vom ‚kalkulierten Kontrollverlust‘ zu charakterisieren: Der Raum, in dem dies geschieht, ist begrenzt und definiert, während das, was in diesem Raum geschieht, nicht oder zumindest nur teilweise der rationalen Entscheidung und dem Willen unterliegt. Der willentliche und intentionale Akt des Entspannens bestimmter Muskelpartien zum Beispiel ermöglicht es, dass sich Bewegungen jenseits willentlicher Kontrolle entfalten, indem die Bewegungsführung der Schwerkraft folgt.

Damit tritt die Möglichkeit des Kontrollverlusts zwar ins Bewusstsein des Zuschauers, doch bleibt sie inszeniert. Das Chaos, die Unordnung, die diesem Moment des Übergangs, der Gleichgewichtsverlagerung innewohnen (vgl. Brandstetter 2000b: 122), deuten sich an, doch wird das Spiel nie Ernst. Es geht um die kalkulierte Irritation sowohl des Tänzers als auch des Zuschauers, um eine Gratwanderung, die über das Aufzeigen von Grenzen, über die Andeutung Bewusstheit schafft und Spannung erzeugt. Das Restrisiko, das selbstverständlich auch bei sehr gut trainierten Tänzern immer bleibt, und die Tatsache, dass der Verlauf der Bewegungen beim ersten Zusehen beziehungsweise Tanzen kaum vorauszuahnen ist, versetzt Ausführende und Zuschauende in gespannte Aufmerksamkeit. Im besten Falle, so Forsythe, wagt sich der Tänzer in Situationen, deren Ausgang er nicht vorhersehen kann: „For me, that would be truly successful dance, because then the body would take over and dance at that point where you had no more idea.“ (Forsythe 1999: 24/26)

Obgleich der Tänzer beim ersten Mal nicht im Vorhinein weiß, wie sich die Bewegung entwickeln wird, werden die Bewegungen annähernd wiederholbar, wenn der Rahmen möglichst ähnlich wieder hergestellt wird. Wenn der Tänzer zum Beispiel aus der gleichen Position die Bewegung in die gleiche Richtung und mit der gleichen Dyna-

mik einleitet, wird sich die Bewegung der Fliehkraft folgend auch auf sehr ähnliche Art fortsetzen. Bei mehrmaliger Wiederholung gewöhnt sich der Tänzer an die Bewegung beziehungsweise das Bewegungsmuster und sie verlieren ihre Fremdheit. Dadurch verliert sich zunehmend das Moment der Irritation und Spannung – für Tänzer und Publikum gleichermaßen. Dennoch bleibt sowohl die Erweiterung des Bewegungsspektrums aus der Probenarbeit als auch der Spielraum erhalten, in dem sich die Bewegung der Kontrolle des Tänzers entzieht. Dieses Moment kennzeichnet, so Janine Schulze, Forsythes Ballette: „Das Erforschen dessen, was im Ballett gemeinhin zu negieren versucht wird und was überwunden werden soll, damit der Körper als beherrschtes Instrument präsentiert werden kann, eben das Mißlingen von Bewegungen und die Übermacht der Schwerkraft, bestimmen die Ästhetik des Frankfurter Balletts.“ (Schulze 1999: 241)

Dieses Fehlen der (Stand-)Sicherheit, die Labilität, assoziieren wir in unserer Kultur schnell mit „Unsicherheit und Ungewißheit. Daher neigen die Menschen immer wieder zu einer Überstabilisierung, indem sie nach Bahnen und Wegen Ausschau halten, die ein für allemal festliegen.“ (Waldenfels 1999: 219f.) Doch bleibt bei mir als Zuschauerin trotz der Momente der Gleichgewichtsstörung keinesfalls der Eindruck des Misslingens oder Scheiterns – eine Konnotation, die der Kontrollverlust in unserer nach Kontrolle strebenden Gesellschaft nahe legt –, sondern ganz im Gegenteil ein Eindruck von Virtuosität zurück. Denn indem der Tänzer im Vertrauen auf Reflexe¹⁶ und inkorporierte Bewegungsmuster¹⁷ seines Körpers mit dem Risiko spielt und den Sturz immer wieder abzufangen vermag, vermittelt er mir den Eindruck, dass er sich auf seinen Körper, auf seine Bewegungsintelligenz selbst in diesen risikoreichen Momenten verlassen kann.

Postmoderne Bewegungstechniken gehen davon aus, dass der „menschliche Körper [...] über eine eigene *Bewegungsintelligenz* [verfügt]: er kann eigenständig reagieren, verfügt über instinktive Reflexe

16 Während willentliche Bewegungsimpulse im motorischen Rindenzentrum des Großhirns entstehen, laufen Reflexe über einen sogenannten Reflexbogen ohne Beteiligung des Großhirns auf der Ebene des Rückenmarks ab. (Vgl. Huwyler 1992: 52f.)

17 Im Gegensatz zum Reflex sind Bewegungsmuster im prozeduralen Gedächtnis gespeichert, also erlernt. Allerdings laufen auch sie unterhalb der Bewusstseinschwelle ab, der Tänzer trifft also keine willentlichen Entscheidungen, welche Bewegung er wie ausführt.

und funktioniert daher am besten mit möglichst wenig Willensanstrengung“ (Kaltenbrunner 1998: 55). Der Tänzerkörper besitzt die Fähigkeit zur leiblichen Aktion und Reaktion auf Einflüsse seiner Umgebung, die der postmoderne Tänzer bestmöglich in seinem Sinne zu nutzen versucht. Die entsprechenden Techniken versuchen, ein ausgeglichenes und komplementär verstandenes Verhältnis von Körper und Geist (*Body-Mind*) herzustellen. Die Methode des *Body-Mind-Centering* (BMC) der Körpertherapeutin Bonnie Bainbridge-Cohen führt diesen Gedanken explizit in ihrem Titel: „BMC ermöglicht, Bewegung von innen heraus zu verstehen und führt zu einem Verständnis davon, wie der Geist (mind) sich durch Bewegung im Körper ausdrückt.“ (Kaltenbrunner 1998: 32)¹⁸ Dieser Gedanke geht unter anderem zurück auf die Körpertherapeutin Mabel Todd, die 1937 schrieb:

„Auf diesem Weg macht das neuromuskuläre System den Körper zu einem empfindsamen Instrument, der zu Fähigkeiten imstande ist, die weit über das hinausgehen, was Vernunft und bewusste Kontrolle bewerkstelligen können. Die neuromuskulären Teile von Skelett und Organen reagieren auf Grund eines gesammelten gemeinsamen Wissens, das permanent erweitert wird und dabei ständig von Gefühl und Verstand überprüft wird.“ (Todd 2001: 17)

Es geht dabei nicht um einen Antagonismus von leiblicher und geistiger Intelligenz, sondern um deren Komplementarität. Die Idee des „*responsive body*“, eines „antwortenden Körper[s], der selbst Verantwortung übernimmt und instinktiv reagiert (*responsibility* = *responsibility*)“ (Kaltenbrunner 1998: 56) leitet die Bewegungsrecherche. Auf diese Weise wird dem Körper eine eigene Entscheidungsfähigkeit und Verantwortlichkeit zugesprochen.¹⁹

18 Vgl. auch Sieben 2002.

19 Vgl. auch Pierre Bourdieus Konzept des Habitus als „praktisches Wissen“ beziehungsweise „praktischer Sinn“ (Bourdieu 1987) sowie bei Robert Gugutzer den „Spürsinn“: Spürsinn ist die Fähigkeit des Leibes, „entsprechend dem situativen Kontext die subjektiv richtige Entscheidung zu finden. Dieses praktische Vermögen resultiert aus den Erfahrungen, die im Leibgedächtnis abgespeichert sind.“ (Gugutzer 2002: 304) Oder auch bei Wilhelm Schmid die „leibliche Intelligenz des Gespürs“ (Schmid 1999: 199). Als Ursprung dieses Gedankens gilt Friedrich Nietzsches Entwurf einer „Vernunft des Leibes“: „Der Leib ist eine große Vernunft [...]“ „Der schaffende Leib schuf sich den Geist als eine Hand seines Willens.“ (Nietzsche 1976: 37f.)

Wie wenig präsent dieser Gedanke in Tanzanalysen ist, zeigt sich zum Beispiel bei Gerald Siegmund, der davon spricht, dass die Tänzer bei Forsythe „jede Bewegung vorher denken, bevor sie sie ausführen“ (Siegmund 2004b: 63), und „ihre Körper zu *Instrumenten des Denkens* machen“ (ebd.: 59; Herv. C.B.). Diese Formulierung klingt, als wäre der Körper bei Forsythe – wie in der Tradition des Balletts üblich – bloßes Instrument des Willens und Geistes. Die Forsythe-Tänzerin Dana Caspersen dagegen gesteht dem Körper im Sinne der oben beschriebenen Bewegungsintelligenz die Fähigkeit des Denkens zu: „Der Körper denkt. Er ist Form, die sich ihren Weg durch die Zeit denkt“ und die Arbeit des Ballett Frankfurt besteht „in der beständigen Erforschung dessen [...], was der Körper denkt“ (Caspersen 2004a: 107). Der denkende Körper besitzt einen eigenen Sinn für seine Bewegungen, der es ihm erlaubt, „geordnet, regelgemäß, interaktiv, situationsangemessen“ zu handeln: „Eine körperliche Aufführung erzeugt ihre Regeln zum großen Teil selbst.“ (Gebauer/Wulff 1998: 28)

Diese Fähigkeit des Körpers, auf äußere Einflüsse oder körperliche Vorstellungen des Tänzers zu reagieren, bezeichnet Annette Barkhaus als „Eigensinn des Körpers“ (Barkhaus 2001). Sie betont mit diesem Konzept einerseits die Aktivität des Körpers, einen „vorreflexiven Bezug des Körpers auf eine Situation“ (ebd.: 46; Herv. weggegl.), und andererseits „die Eigenmächtigkeit der körperlichen Sphäre“ und „die Eigen-dynamik körperlicher oder leiblicher Prozesse“ (Barkhaus/Fleig 2002b: 19). Seine vorreflexive Aktivität lässt ihn unverfügbar, mit Willen und Bewusstsein nicht kontrollierbar werden, und in diesem Sinne ist der Leib widerständig. Der Eigensinn des Körpers äußert sich, so Barkhaus, in (a) „Phänomenen der Grenzsetzung“ (Barkhaus 2001: 42), in denen der Körper dem Handeln Grenzen durch körperliche Warnsignale (Schmerz, Krankheit) setzt. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts gilt unser Körper im Sinne der Psychosomatik als Ausdruck psychischer Vorgänge oder Befindlichkeiten. Doch ist er, so Barkhaus, nicht nur passives Ausdrucksmedium, sondern nimmt etwas wahr, das sowohl dem rationalen als auch dem emotionalen Zugang entgeht (vgl. ebd.: 43). Ein weiterer Bereich sind (b) „Phänomene des Sich-Überlassens“ (ebd.) wie Einschlafen, sexuelle Begegnung, Schwangerschaft, Geburt, Tod, die nicht willentlich verfügbar sind. Hinzu kommen (c) „Phänomene sinnhaften Situationsbezugs“ (ebd.: 44), in denen der Körper sinnvoll auf eine Situation reagiert, wie zum Beispiel im Lachen und Weinen (vgl. Plessner 1982). Und schließlich (d) „Phänomene kreativen Welt-

bezugs“ (Barkhaus 2001: 45), in denen körperliche Tätigkeiten plötzlich und unerwartet Einfälle hervorrufen, die unter größter Willensanstrengung ausblieben: So zum Beispiel die gute Idee beim Duschen oder der unvermittelte Einfall beim Radfahren. Es handelt sich um eine Katalysatorfunktion des Körpers beziehungsweise der körperlichen Bewegung/Tätigkeit.

Barkhaus benennt damit vier Bereiche, in denen der Körper eigenständig, das heißt unabhängig von Wille und Bewusstsein, agiert beziehungsweise handlungsrelevante Impulse setzt. Es handelt sich dabei nicht um bloße Automatismen, um Reflexe, sondern – wie sich in der Wahl des Begriffes *Eigensinn* andeutet – um sinnstiftendes Verhalten: Situationen, „in denen der Körper – und nicht das bewusst agierende Subjekt – eine sinnhafte Antwort auf eine Situation findet“ (ebd.: 44). Bei aller Betonung des Aktivitätspotenzials des Körper gehe es jedoch, so Barkhaus, nicht darum,

„dem Körper eine Art Subjekt- oder Akteursrolle mit einer *höheren Rationalität* zuzuschreiben. Die Wahl des Begriffs *Eigensinn* zielt zwar darauf, den Körper als eigene Sphäre im menschlichen Handeln und Erleben anzuerkennen, versucht jedoch zugleich, auf den Anschluss an die traditionellen Attribute der Akteursposition zu verzichten und dem Körper nicht eine höhere Vernunft oder größere Authentizität zuzuschreiben.“ (ebd.: 41)

Der körperliche Eigensinn meint also sowohl die rezeptive Fähigkeit des Körpers zur spürenden Eigenwahrnehmung als auch seine Fähigkeit zu eigenständigem sinnstiftenden Verhalten. Diese sinnstiftende Dimension des Körpers wird in Rekurs auf die Körper-Leib-Differenzierung²⁰ als Leiblichkeit bezeichnet. Barkhaus unterscheidet die Leiblichkeit nicht nur vom „Körper als Körperding“, sondern zudem noch vom physiologisch-psychologischen „Körperbild“²¹, das heißt dem Körper als Verkörperung (=Repräsentation) des Selbst, Ich, Subjekts, und vom „Körper in Körperkonstruktionen“, die sie als „symbolisch und institutionell verankerte Zugriffe auf den Körper“ erläutert, „die zugleich normierend restriktiv und konstruktiv wirksam sind“ (ebd.: 33). Wichtig ist, dass es sich bei dieser Unterscheidung zwischen

20 Vgl. u.a. Waldenfels 1999, 2000; Gugutzer 2002, 2004.

21 „Das Körperbild [...] ist unbewußt, es ist die lebendige Synthese unserer emotionalen Erfahrungen. Es kann als unbewußte symbolische Verkörperung des begehrenden Subjekts begriffen werden.“ (Angerer 1995: 31)

Körper und Leiblichkeit nicht um unterschiedliche, von einander getrennte und unabhängige Entitäten handelt, also hier der Körper und dort der Leib, sondern um „Dimensionen“ (Barkhaus/Fleig 2002b) oder „Ebenen“ (Barkhaus 2001: 29ff.) beziehungsweise um komplementäre Sichtweisen, die unterschiedliche Aspekte hervorheben.²² Um zu verhindern, dass der Leib als etwas objektiv Gegebenes und Materielles missverstanden wird, wird hier der Begriff der Leiblichkeit im Sinne leiblicher Eigenschaften und Fähigkeiten genutzt. Diese leiblichen Vermögen materialisieren sich durch die Körperbewegungen, in denen sie sich zeigen und die sie anleiten, im beziehungsweise als Körper.²³ „Der Leib“, so Bernhard Waldenfels mit Merleau-Ponty, „ist geradezu der Inbegriff dessen, was ‚ich kann‘, ohne daß ich es mir ausdrücklich vorstellen muß, und teilweise auch, ohne daß ich es mir ausdrücklich vorstellen kann.“ (Waldenfels 2000: 169) Leibliche Fähigkeiten und leibliches Wissen können also unabhängig vom Bewusstsein angewendet werden. Die Ausführung der Bewegung beansprucht so weder Aufmerksamkeit noch Nachdenken – alltägliche Praxis jedes Tänzers, der Bewegungsfolgen aus dem Körpergedächtnis ohne langwieriges Nachdenken wieder aktualisieren können muss. Psychologisch betrachtet ließe sich dieser Vorgang der Inkorporation von Bewegungen als Lernprozess beschreiben: Bewegungen werden durch mehrmalige Wiederholung im prozeduralen Gedächtnis gespeichert. Dort sind im Unterschied zum deklarativen Gedächtnis, das verbalisierbares allgemein-semantisches und individuell-episodisches Wissen enthält, motorische Fähigkeiten, Gewohnheiten und Bewegungsmuster gespeichert, die man erlernt hat und dann zum Beispiel wie die Bewegungen beim Radfahren weitgehend unbewusst wieder abrufen kann.²⁴ Auf diese Weise können Bewegungen automatisiert, das heißt ohne Kontrolle des Großhirns (subkortikal), reproduziert werden. Zusätzlich scheint es noch

22 Vgl. Gugutzer 2004: 152-155 zur „Zweiheit des Körpers als Einheit von spürbarem Leibsein und gegenständlichem Körperhaben“ (ebd.: 152). In diesem Sinne betont auch Barkhaus, dass es um einander ergänzende Dimensionen geht, und wendet sich gegen eine Vereinseitigung der Sichtweise auf den Körper. (Vgl. Barkhaus 2001: 29f.)

23 Vgl. oben das Konzept des Körpers als Materialisierung von Bewegungserfahrungen S. 86ff.

24 Vgl. z.B. Klatzky 1989: 31. Zur Unterscheidung von deklarativem Faktenwissen, das als Proposition oder bildliche Darstellung repräsentiert wird, und prozeduralem Wissen, das heißt die Fähigkeit, etwas zu tun, vgl. auch Gilbert Ryles (1992) Unterscheidung zwischen „knowing how“ und „knowing that“.

eine (phylogenetisch) ältere, kaum willentlich beeinflussbare Möglichkeit des Lernens zu geben, die in Anlehnung an das autonome oder vegetative Nervensystem als autonomes Gedächtnis bezeichnet wird. Hierunter fallen zum Beispiel unwillkürliche körperliche Reaktionen auf Reize, die Schockerlebnissen zugeordnet werden. Teilweise geht dieses einverleibte, prozedurale Wissen über bewusste Fähigkeiten und bewusstes Wissen hinaus, so dass es nur begrenzt verbalisierbar ist: Der Tänzer kann auf Nachfrage kaum erklären, wie er die Bewegung ausführt – aber sein Leib weiß es und versteht entsprechend zu agieren. Man spricht in diesem Fall von implizitem Wissen²⁵. So können zum Beispiel viele Menschen blind mit zehn Fingern auf der Tastatur tippen, ohne aus dem Gedächtnis sagen zu können, wie die Tasten angeordnet sind.

Der Körper hingegen ist in Abgrenzung zur Leiblichkeit der Wahrnehmungsgegenstand, den der Zuschauer auf der Bühne aus der Außenperspektive beobachtet und den der Tänzer zum Beispiel zum Objekt seines Willens machen kann, indem er ihn bewegt. Das setzt voraus, dass es ein getrenntes Selbst des Tänzers (Subjekt) gibt, das seinem Körper (Objekt) Befehle erteilen kann. Die Rede vom Körper als Instrument oder Medium setzt also die Trennung von Körper und Seele beziehungsweise Geist voraus. Erst dann kann der Wille, das Bewusstsein den Körper und seine Bewegung kontrollieren. Hier schließt die abendländische Tradition der Instrumentalisierung und Disziplinierung des Körpers an, die sich im Bereich des Bühnentanzes im klassisch-akademischen Ballett am ausgeprägtesten zeigt. Denn hier ist die vollkommene Kontrolle des Willens über den Körper das Ideal und jegliche leibliche Eigendynamik und -initiative zu unterbinden. In seiner Leiblichkeit hingegen ist der Mensch eins mit sich: „Sich“ meint in diesem Fall die ge- und erlebte Einheit des Menschen. Maurice Merleau-Ponty setzt in diesem Sinne gegen eine Spaltung in (körperliche) Bewegung und Bewusstsein von dieser Bewegung „eine leibliche Bewegung, die *in eins* Bewegung und Bewußtsein dieser Bewegung ist“ (Waldenfels 2000: 147). Die Trennung in ein die Körperbewegung bewirkendes Subjekt und einen ausführenden Körper entfällt, beides fällt zusammen in der unmittelbaren leiblichen Re-/Aktion. Damit bewegt

25 Michael Polanyi (1985) versteht unter „implizitem Wissen“ („tacit knowing“) wahrnehmungs-, entscheidungs- und handlungsorientiertes Wissen, Könnerschaft/Können (*knowing*), das angewendet, jedoch nicht oder nur bedingt expliziert werden kann. Das unterscheidet es von sogenanntem explizitem oder propositionalem Wissen (*knowledge*).

sich der Begriff des Leiblichen im gefährlichen Bereich des paradoxen Sprechens über das Unmittelbare, das, sobald man darüber spricht, nicht mehr unmittelbar sein kann und daher sprachlich streng genommen nicht einzufangen ist. Dennoch ist dieser Begriff heuristisch sinnvoll, denn mit ihm lassen sich bestimmte Phänomene kennzeichnen, die auf einen bestimmten Zugang zum Körper verweisen.

Denn Bewegungen, die intentional geplant und willentlich kontrolliert ausgeführt werden, bei denen der Körper also instrumentell eingesetzt wird, unterscheiden sich sichtbar von Bewegungen, denen ein Verständnis des Körpers zu Grunde liegt, das seine leiblichen Fähigkeiten und seine Bedingtheit nutzt, statt gegen sie zu arbeiten. Erst im Vertrauen auf die leibliche Bewegungszintelligenz können Bewegungen entstehen, die vor-reflexiv auf die Situation des Tänzerkörpers reagieren: auf Umwelteinflüsse wie Schwerkraft und andere Tänzer oder auch auf Vorstellungsbilder des Tänzers. Insbesondere unterscheiden sich diese Bewegungen, wie in der Bewegungsanalyse im zweiten Kapitel deutlich geworden ist, in der Bewegungsqualität. Denn die bei Forsythe und Teshigawara beobachtbaren Bewegungsqualitäten, Komplexität, Bewegungsfluss und Geschwindigkeit, setzen ein Körperverständnis voraus, das um die Leiblichkeit des Körpers weiß und ihr zuweilen die Führung überlässt. Der Tänzer hat in diesen Momenten nicht mehr seinen Körper, sondern, so könnte man sagen, der Körper in seiner Leiblichkeit hat den Tänzer.²⁶

Das Konzept des Eigensinns des Körpers impliziert nicht die Ideologie der Freilegung eines „authentischen Körpers“ oder „authentischer Bewegungen“²⁷, mit denen die Orientierung an der Leiblichkeit bei den postmodernen Techniken häufig einher geht. Es zielt nicht auf etwas Ursprüngliches oder Natürlicheres; denn der leibliche Körper ist durch seine Bewegungsbiographie geformt. So ist zum Beispiel der Zustand größtmöglicher Entspannung und die kraftsparende Ausrichtung des Körpers (*Alignment*), den die *Release*-Technik anstrebt, kein natürlicher

26 Vgl. zur Differenzierung von Körper-Haben und Leib-Sein Plessner 1982.

27 *Authentic Movement* ist eine meditative Form von Tanz- und Bewegungsarbeit, die auf Mary Starks Whitehouse zurückgeht und in der Psychologie C.G. Jung verwurzelt ist: „Authentic Movement explores the relationship between a mover and a witness, being seen and seeing. With eyes closed, the mover listens inwardly and finds a movement arising from a hidden prompting, a cellular impulse. Gradually the invisible becomes visible, the inaudible becomes audible, and explicit form is given to the content of direct experience.“ (<http://www.authenticmovement-usa.com>) Vgl. auch Starks Whitehouse/Adler/Chodorow/Pallaro 1999.

oder ursprünglicher Zustand. Ganz im Gegenteil bedarf es einer großen technischen Virtuosität, bevor es dem Tänzer gelingt, seinen Körper der Schwer- und Fliehkraft zu überlassen (vgl. Evert 1997: 56). Denn wie jedes andere Bewegungsprinzip setzt auch dieses eine bestimmte Körperpraxis voraus, die der Tänzer inkorporiert haben muss: Er muss lernen, Körperteile zu isolieren und gezielt bestimmte Muskeln zu entspannen. Es bedarf einer Technik und des Trainings, damit der Körper die gewünschte Durchlässigkeit erreicht: „Entspannen, Release-Arbeit, sich selbst aus den Systemen herauslösen, das ist extrem schwierig. Es ist ein Lebenswerk.“ (Forsythe/Odenthal 1994: 34) Indem Forsythe das Bewegungsvokabular des klassisch-akademischen Tanzes mit diesen postmodernen Bewegungstechniken konfrontiert – zwei Bewegungstechniken, die vollkommen unterschiedlichen Ideologien entstammen –, schaltet er deren ideologische Normen aus. Vielmehr erreicht er so einen spielerischen Umgang mit der Schwerkraft, mit Stabilität und Instabilität, mit Balance und Fall.

Auch die Leiblichkeit des Körpers, seine Sinne und Vermögen, sind also erworben und damit zwangsläufig historisch und kulturell beeinflusst. Denn welche Erfahrungen jemand machen kann und macht, ist abhängig von seinem historischen und kulturellen Kontext. Und diese Erfahrungen formen die Leiblichkeit, die sich im Körper manifestiert. Es soll hier nicht darum gehen, eine leibliche gegen eine geistige Intelligenz auszuspielen. Vielmehr gilt es allererst aufzuzeigen, dass es eine eigenständige Logik des Körpers gibt, und inwieweit sie die Bewegungsmöglichkeiten erweitern und das Verständnis von Körper und Bewegung verändern kann. Wenn also die Betonung der Untersuchung zuweilen etwas einseitig auf den körperlich-leiblichen Aspekten liegt, sollen dadurch andere Aspekte nicht ersetzt, sondern lediglich ergänzt werden.

Verwandlung und Verformung

„Seine Identität erwächst nicht aus der Bestimmtheit der Grenzen, sondern aus deren Durchlässigkeit und Nachgiebigkeit. Nicht das Feste, sondern das Flüssige gibt ihm seine Gestalt.“ (Edith Boxberger)

Die Inszenierung des Tänzerkörpers mit Hilfe von Licht und Schatten ruft sowohl in Inszenierungen von Teshigawara als auch von Forsythe den Eindruck ständiger Wandlung der Körper hervor. In manchen Momenten scheinen sie in die Dunkelheit oder auch ins grelle Licht zu diffundieren, in anderen sind sie nur sichtbar als zarter Schattenriss, der kurz darauf verschwindet. In *Here to Here* (1995) von Teshigawara zum Beispiel wird ein Körper zum hageren Schattenriss verzerrt, bevor auch der schwindet und nur „eine kleine Beule im weißen Stoff als einzige Erinnerung“ (Roelcke 1995) zurückbleibt.

Doch mehr noch als Licht und Schatten sorgen die Körperlichkeit und Bewegungsqualitäten der Choreographien dafür, dass ich die Körper in kontinuierlicher Wandlung wahrnehme, Bewegtheit meinen Eindruck bestimmt. Die Kritikerin Edith Boxberger beschreibt die Bewegungen bei Forsythe als „nach innen gerichtet, ein mäanderartiger Fluß von Krümmungen und in sich verschlungenen Windungen, der zugleich in alle Richtungen ausfasert und amöbenhaft sich ausbreitet.“ (Boxberger 1994a: 32) Am eindrucksvollsten ist diese Wandlungsfähigkeit und Körperlichkeit bei dem Tänzer Teshigawara: Er zeichnet sich durch eine erstaunliche Flexibilität und Geschmeidigkeit aus, so dass der Körper den Eindruck erweckt, als könne er jede Form annehmen. Auch er wird, hier vom Tanzkritiker Jochen Schmidt, sehr treffend als „amöbenhaft“ charakterisiert: „Saburo Teshigawara [...] verwindet seinen Körper gleichzeitig in mehrere Richtungen. Sein Torso verliert beim Tanz seine kompakte Form. An Schultern und Hüften wuchert er ins Amöbenhafte. Seine Arme drehen sich scheinbar aus den Gelenken und verlängern die Schlingerbewegungen des Körpers in den Raum.“ (Schmidt 1996) Teshigawaras Körper scheint sich weniger durch den Raum zu bewegen, als dass der Eigenraum seines Körpers sich in die verschiedensten Richtungen ausdehnt. Durch den sich weitenden Brustkorb, so wirkt es, nimmt er die ihn umgebende Luft in sich auf – nicht indem er sie einatmet, sondern indem er den Luftraum umfließt und sich einverleibt. Teshigawaras Körper erweckt durch seine äußerste Flexibilität den Eindruck, er sei knochenlos: eine viskose Flüssigkeit

von amorpher Qualität, die in ständiger Transformation begriffen ist und bei der distinkte Körperpositionen kaum mehr auszumachen sind.

Diese Körperlichkeit geht einher mit dem Eindruck, dass der Tänzer sich immer wieder für Momente in eine andere Existenz verwandelt. Zum Beispiel bekommen kurze Sequenzen mit kleinen, ruckartigen, oft gegenläufigen, häufig durch den Kopf initiierten Bewegungen eine animalische Qualität, erinnern an Vögel. Allerdings sind solche Assoziationen schon im nächsten Moment unpassend: Die Choreographie treibt ein Verwirrspiel mit Wahrnehmung und Interpretation, ist jeder Fixierung und Einordnung immer schon einen Moment voraus. Diese Assoziationen entstehen nicht durch pantomimische Nachahmung, sondern indem er die Bewegungsqualitäten des jeweiligen Wesens annimmt: Nicht im Sinne einer repräsentierenden Verkörperung²⁸, sondern der präsentierenden Inkorporierung von Bewegungsmustern. Wie im Butô – und der Performance-Kunst seit den 1960er-Jahren – wird die im traditionellen Theater geltende Unterscheidung zwischen dem Tänzer auf der einen und seiner Rolle auf der anderen Seite aufgelöst: Es gibt nur noch Transformationen von einem Zustand in den nächsten (vgl. Schwellinger 1998: 192f.). Durch diese Wandlungsfähigkeit stellt Teshigawara eine Verbindung zwischen Mensch und Tier in ihrer Gemeinsamkeit als organischer Existenz her. Er tritt als organischer und zugleich unpersönlicher Körper in Erscheinung (vgl. Schulz 1997). Hier werden erneut Ähnlichkeiten mit dem Butô und seinem religiösen Hintergrund deutlich.

28 Ich verwende diesen Begriff hier – im Gegensatz zum Konzept der Verkörperung/Embodiment (vgl. dazu Fischer-Lichte 2001b; Csordas 1994) – im wörtlichen Sinne der körperlichen Darstellung, der Repräsentation von etwas Vorgängigem mit Hilfe des Körpers.

Butô-Exkurs II: Übergang und Wiedergeburt

Im Butô spielt die Verwandlung wie in den traditionellen Formen des japanischen Theaters, Nô und Kabuki, eine zentrale Rolle (vgl. Schwelinger 1998: 191f.). Hintergrund ist die buddhistische Vorstellung der Verbundenheit der Existenzen durch die Wiedergeburt. Im Buddhismus gilt die „Erscheinungswelt als ohne Substanz und in ständigem Fluß befindlich“, entsprechend „die Person als ohne Selbst, als Bündel seelenloser Faktoren“ (Schumann 1976: 128). Jede Existenz ist dem ewigen Kreislauf von Geburt, Altern und Tod bis zu ihrer Erlösung ausgesetzt: Die karmatische Verflechtung – nicht die Seele, denn eine persönliche Seele kennt der Buddhismus nicht – wird bis zu ihrer Erlösung in einem anderen Körper wiedergeboren. Dabei trägt alles das Absolute in sich, so dass alle Daseinsformen ihrem Wesen nach mit dem Absoluten und damit auch untereinander gleich sind: Alle Lebewesen und Dinge sind gemäß der Lehre des Buddhismus Buddha-Natur. Daraus erwächst die Sehnsucht nach der Einheit mit der belebten und unbelebten Natur. Die Erkenntnis dieser Einheit, der Buddha-Natur in allen Existenzen, ist die Erlösung spendende Weisheit. Diese Weisheit ist kein intellektuelles Wissen, das nur den Weg dorthin ebnen kann, sondern „ein intuitives, Gegensätze transzendierendes Einswerden mit der Wirklichkeit alles Daseienden und Seienden, etwas Erlebnishaftes, das nach Abwerfen rationaler Beschränkungen, aller Ansichten und Lehren mit der ganzen Persönlichkeit erfahren wird“ (ebd.: 155f.). Eine Möglichkeit dieser Erfahrung sind Trance oder Ekstase: In diesem Zustand verschwindet alles, auch die Denkinhalte, und übrig bleibt nur das inhaltsleere Bewusstsein.

Die besonders den Butô von Tatsumi Hijikata prägende Idee der Metamorphose des Tänzers stellt eine Technik zur „Erweiterung der Bewegungs- und Ausdrucksmöglichkeiten“ des Tänzers dar (Schwelinger 1998: 105). Ohne Requisiten und Kostüm wird der menschliche Körper allein durch die Haltung und Bewegung verwandelt. Ziel ist dabei nicht die Nachahmung der Gegenstände oder Lebewesen. Vielmehr sollen mit Hilfe von Vorstellungen Körperhaltungen und -bewegungen entstehen, die über das individuell-menschliche Verhalten und die eigene Erfahrungswelt hinausgehen. Auf diese Weise entsteht ein Bild der Wiedergeburt: Der Tänzer verwandelt sich vom Tier zur Pflanze, zum Stein, in ein anderes Tier, in einen Menschen und so fort.

Bewegte Körper – körperliche Bewegung

„Der Körper, selbst wenn er sich nicht bewegt und sich scheinbar nur in einem bestimmten Zustand befindet, beschreibt ein Paradox, daß es nämlich gar keinen Zustand gibt, sondern sich alles andauernd bewegt.“ (William Forsythe)

Nun sollen am Ende dieses Kapitels die Ergebnisse zu einer ersten Annäherung an ein Körper- und Bewegungskonzept zusammengeführt werden, das die Kategorie der Veränderung als zeitliche Dimension der Bewegung aufnimmt. Dabei sind Körper und Bewegung komplementär zu denken: Weder geht die Bewegung im Körper auf noch der Körper in der Bewegung, und zugleich bedingen sie sich gegenseitig. Denn jede Bewegung braucht einen Körper, der sich bewegt oder bewegt wird; und jeder lebendige Körper existiert nur als bewegter. In diesem Sinne verbindet Maurice Merleau-Ponty dasjenige, das bewegt wird beziehungsweise sich bewegt, untrennbar mit der Bewegung: „Wollen wir das Phänomen der Bewegung ernstnehmen, so müssen wir eine Welt denken, die nicht allein aus Dingen, sondern aus reinen Übergängen besteht. Das Etwas im Übergang, dessen Notwendigkeit für die Konstitution der Veränderung wir erkannt haben, definiert sich allein durch seine besondere Weise des ‚Vorübergehens‘.“ (Merleau-Ponty 1966: 320)

Damit überwindet er das Schema von Substanz und Akzidenz, das dem Verhältnis von Körper und Bewegung zum Verhängnis wurde.²⁹ Denn Bewegung schien in diesem Schema eine äußerliche Eigenschaft von Körpern, die unabhängig von der Bewegung existierten: als unverändert bleibendes Objekt, das sich im Raum von Punkt A zu Punkt B bewegt. Dies entspricht dem Bewegungsbegriff der klassischen (newtonschen) Physik, der Bewegung „als Wechsel seiner Position bezogen auf bestimmte Raumkoordinaten definiert beziehungsweise als Übergang (Trajektorie) eines Körpers von Punkt A zu Punkt B, einschließlich der völligen Umkehrbarkeit des Vorgangs“ (Schoenfeldt 1997: 144). Doch mit Merleau-Ponty ist der bewegte Körper nur also solcher der, der er ist: Er ist nicht unabhängig von der Bewegung denk- oder bestimmbar. Und Bewegtheit ist der Modus, in dem sich dem Zuschauer dieser Körper zeigt, es ist die „Existenzweise des Körpers“:

29 Vgl. dazu auch Bergson 1912: 304.

„Bewegung ist das, was der Körper ist, ist doch der Körper selbst in einem Ruhezustand immer in Bewegung.“ (Klein 2004a: 132)

Bei der Bewegungsfindung und -komposition wird der eigensinnige Körper in den Choreographien von Forsythe und Teshigawara zum bewegungsverursachenden Prinzip. Entsprechend ist die Beschreibung der tänzerischen Bewegung ohne die Berücksichtigung all seiner Dimensionen, also auch der Leiblichkeit, wenig sinnvoll. Ebenso gilt umgekehrt: Der Tänzerkörper besitzt seine Gestalt und seine Fähigkeiten nur aufgrund der Bewegungen, die ihn geformt haben und die er gelernt hat. In diesem Sinn wurde der Körper gefasst als sich materialisierende Leiblichkeit, geformt durch seine Bewegungspraxis, die ihrerseits geprägt ist durch seine Möglichkeiten und Fähigkeiten. Der Körper bewegt sich, wandelt sich, und diese Prozesse sind ihm nicht äußerlich.

Traditionellerweise gilt der Körper als gleichbleibend, mit sich identisch, ja in Zeiten zunehmender Bezugslosigkeit und Fragmentierung als letzter Garant von Kontinuität: „Die körperliche Ganzheit bietet eine Projektionsfläche für Vollständigkeitsfantasien. Verstanden als Substanz des Selbst, als Pathos des Existentiellen wird in ihm ein Kern von Identität gesehen, ein beständiges Element, das in Zeiten zunehmender Unsicherheit als Bezugspunkt von Identitäten verwendet werden kann.“ (Liebsch 2001: 18)

Doch in den betrachteten Choreographien kann der Körper nur mehr als beziehungsweise im Prozess gedacht werden kann. Er wird in zweifacher Hinsicht als bewegt wahrgenommen: sowohl als im wörtlichen Sinne bewegter als auch als wandelbarer Körper. Er ist – insbesondere bei Teshigawara – in ständiger Transformation begriffen und widersetzt sich der Vorstellung gleichbleibender und statischer Materialität. Auf diese Weise wird der Tänzerkörper zur Verkörperung eines prozesshaften Körperkonzeptes, das häufig unanschauliche Theorie bleibt. Was dieses Verständnis der tänzerischen Körperbewegung, das von der kontinuierlichen Bewegtheit eines ständig in Veränderung begriffenen Körpers ausgeht, für die Wahrnehmung bedeutet, wird das folgende Kapitel herausarbeiten.

Wahrnehmung: Körperbewegung leiblich begreifen

„Da aber dieses Mitschwingen von vornherein meist noch fehlt, werden bloße Bewegungsfolgen oft beim bewegungsungeübten Zuschauer nicht verstanden werden; eben weil er mit dem Gehirn ‚verstehen‘ will – wie wenn es sich um Worte handelte –, anstatt daß er versucht, die Bewegung mitzuerleben.“ (Martin Gleisner)

Nachdem das letzte Kapitel aus den Bewegungstechniken und Kompositionsstrategien ein Körper- und Bewegungsverständnis entwickelt hat, gilt es nun, ein korrespondierendes Wahrnehmungskonzept auszuarbeiten, das dessen Elemente aufgreift. Dazu wird die bislang in erster Linie als visuell verstandene Wahrnehmung des Zuschauers durch die kinästhetische und metakinetische Wahrnehmung ergänzt und ein entsprechend veränderter Sinnbegriff vorgestellt, der sich auf sinnliches und motorisches Wissen stützt. Auf diese Weise gerät neben dem Tänzerkörper auch der Körper des Zuschauers in den Blick: Mein Körper erst ermöglichte mir das intensive Erleben der Aufführungen in der beschriebenen Art und Weise. In den Vordergrund rückt dabei mein Zeit erleben, dessen Besonderheiten ein Beispiel zeigen wird. Dabei wird die Dominanz der zeitlichen gegenüber der räumlichen Dimension, die in den letzten Kapiteln für die Körperbewegungen in den Choreographien von Forsythe und Teshigawara deutlich wurde, bestätigt durch die Bedeutung, die der Zeitlichkeit für meine Wahrnehmung der

Aufführungen zukommt. Diese Form ästhetischer Zeitlichkeit führt zu Theorien ästhetischer Wahrnehmung und Erfahrung, mit denen sich diese Art der Wahrnehmung der Choreographien treffend beschreiben lässt. Erkennbar wird an dieser Stelle, dass bei allen Ähnlichkeiten der Choreographien von Forsythe und Teshigawara doch ein grundlegender Unterschied besteht in der Rolle, die sie dem Zuschauer nahe legen: Während er bei Forsythe durch die Irritationen seiner Gewohnheiten eine Distanzierung erfährt, ziehen Teshigawaras Choreographien ihn – ohne jede psychologische Identifikation – in das Geschehen hinein. Gleichwohl kann, so wird dieses Kapitel zeigen, das Tanzgeschehen bei beiden Choreographen gleichermaßen ohne narrative oder psychologische Deutung als Komposition von Körperbewegungen rezipiert werden.

Anfangs fühle ich mich überfordert, weiß nicht, auf welche der Tänzer ich schauen soll und kann nicht alle gleichzeitig betrachten; weiß nicht, wie ich in dem oft schummrigen oder grellen Licht überhaupt etwas erkennen soll; kann die Bewegungen ob ihrer Geschwindigkeit und Komplexität nicht verfolgen. Die parallel und ohne erkennbaren Zusammenhang ablaufenden, sehr schnellen und komplexen Bewegungsabläufe in häufig nur vager Beleuchtung widersetzen sich mir. Nach einer Weile entdecke ich meine Lust am steten Wandel, an der kontinuierlichen Veränderung, am synchron laufenden Detailreichtum, der mir meinen Fokus nicht vorschreibt. Ich versuche nicht mehr vergeblich, in jedem Moment alles zu sehen, was auf der Bühne geschieht, sondern ich beginne, mir Details des Bühnengeschehens herauszusuchen, die mich interessieren, schweife mit meinen Gedanken ab und ergänze das Gesehene durch meine eigenen Bilder.

Einen solchen Prozess habe ich bei der Betrachtung von Choreographien von William Forsythe oftmals in ähnlicher Weise durchlaufen: Nachdem mich die Dichte des Bühnengeschehens anfangs überfordert und anstrengt, gebe ich nach einer Weile – die mit zunehmender Forsythe-Erfahrung immer kürzer wird – die Erwartung auf, in der gewohnten Art zu sehen, lehne mich zurück und begnüge mich mit dem, was mir ins Auge springt. Mein anfängliches Streben nach vollständigem Erfassen weicht der entspannenden Einsicht, dass ich nicht alles sehen kann – und auch nicht muss, um einen Zugang zum Tanzgeschehen zu finden. Denn die Inszenierung bereitet mir ein Angebot von Elementen und präsentiert sich nicht als Einheit, die nur in ihrer Ganzheit funktioniert.

In seinen Inszenierungen verwehrt Forsythe dem Zuschauer immer wieder den Blick auf das Tanzgeschehen: So senkt sich in *Artifact* (1984) der Vorhang mehrmals mitten in einer Szene: Wie ein Augenlid schließt er sich und öffnet sich kurz darauf wieder. Ich sehe, dass die Tänzer nicht mehr dort stehen, wo sie standen, bevor der Vorhang fiel, und schließe daraus, dass sie sich in der Zwischenzeit bewegt haben, ohne dass ich es gesehen habe. Forsythe unterbricht das Kontinuum der Wahrnehmung merklich, ja schmerzlich und macht damit sichtbar, was stets geschieht, ohne dass man es merkt: Der Lidschlag und der Bruchteil einer Sekunde, in dem man nichts sieht, wird im (Wahrnehmungs-)Alltag nicht bewusst. In *Woolf Phrase II* (2001) geht immer wieder plötzlich das Licht aus und das Publikum starrt ins Dunkel, während die Tänzer sich hörbar weiterhin bewegen. Die Sichtbehinderung erst macht mir bewusst, dass es da etwas zu sehen gäbe, das ich sehen möchte und zu sehen erwarte, denn dazu gehe ich schließlich ins Theater: um zuzuschauen. Doch was tritt an die Stelle dessen, was ich nicht sehe? Ich bemühe mich, aus den hörbaren Geräuschen auf die ausgeführten Bewegungen zu schließen. Oder ich versuche, nachdem das Licht die Szene wieder erhellt beziehungsweise der Vorhang sich gehoben hat, die fehlende Bewegung zwischen dem, was ich zuletzt gesehen habe, und dem, was ich nun sehe, zu erschließen. Auch in *Kammer/Kammer* (2000) bekomme ich als Zuschauerin nicht das zu sehen, was ich zu sehen erwarte: Denn ich sehe keine Tänzer live tanzen, sondern Videoubertragungen von Bewegungssequenzen, die hinter immer wieder verschobenen und neu kombinierten Stellwänden getanzt werden. Zwar scheint der Beginn des Stückes eine wie gewohnt live getanzte Vorstellung vorzubereiten: Während das Publikum den Saal betritt, scheinen die Tänzer (noch?) in Trainingskleidung letzte Schrittpassagen zu proben. Sie beginnen Sequenzen, brechen ab, nehmen Kontakt mit einem Techniker auf. Dann kündigt einer der Tänzer den Beginn des Stückes an – und ab diesem Zeitpunkt verschwinden die Tänzer hinter den Stellwänden. Der Zuschauer sieht zwar das, was er üblicherweise nicht sieht, die Probensituation – die hier Teil der Inszenierung ist –, doch das, was er üblicherweise sieht, Tänzer auf der Bühne, wird ihm im weiteren Verlauf des Abends verwehrt. Stattdessen kann er Tanzsequenzen auf zahlreichen Bildschirmen sehen, die bis in den Zuschauerraum hinein aufgehängt sind. Ob es sich um live-Projektionen handelt, bleibt von den meisten Punkten im Zuschauerraum aus verborgen, doch die Inszenierung lässt vermuten, dass es so ist. Was Forsythe in *Kammer/Kammer* zeigt, ist die

mediale Repräsentation¹ dessen, was meinem Zuschauerblick unmittelbar verborgen bleibt: Ich sehe, was ich nicht sehe. Forsythe weckt so meine Neugierde auf das, was ich nicht sehen kann: wichtig wird das, was mir verborgen bleibt. Die Tatsache, dass ich weiß, dass vieles auf der Bühne geschieht, das ich nicht sehe, regt meine Vorstellungskraft an, mir das nicht Gesehene vorzustellen. So werden die Schwierigkeiten, die die Choreographien meiner Wahrnehmung bereiten, zur befreienden Möglichkeit, indem sie meiner Imagination Raum geben und mich auch bei mehrfachen Besuchen derselben Inszenierung immer wieder Neues entdecken lassen.

Bewegung ist, so Forsythe, zwangsläufig flüchtig, man kann sie „nirgendwohin mitnehmen“ (Sigmund 2001: 23). Dieser Flüchtigkeit gibt Forsythe in seiner *Poetry of Disappearance* Raum, statt ihr – wie es traditionell geschieht – entgegenzuwirken: „I like to hide, to make uncertain that which takes place on stage, and to extend that which I call the poetry of disappearance.“ (Forsythe zitiert nach Sulcas 1991: o.S.) Dieses Konzept von Tanz und Bewegung widerspricht den Idealen von Dauerhaftigkeit und Sichtbarkeit² und hält das Publikum dazu an, sich seine Aufführung im Raum zwischen den Spuren des eben noch Sichtbaren selbst zu erschaffen: „Performance, through its embodiment of absence, in its enactment of disappearance, can only leave traces for us to search between, among, beyond.“ (Gilpin 1996: 106) Forsythe betont die Aktivität des Wahrnehmungsprozesses und versucht, die Vorstellungskraft des Zuschauers zu wecken. Nicht mehr Vergänglichkeit und das Unsichtbare, sondern Dauerhaftigkeit und uneingeschränkte Sichtbarkeit werden zur Bedrohung: „People are always frightened that things will disappear. But life without death, light without obscurity, would be terrifying. Shadow is that which permits imagination.“ (Forsythe zitiert nach Sulcas 1991: o.S.)

1 Vgl. zur Medialität der Inszenierung Evert 2003: 144-153.

2 Vgl. oben die Erläuterungen zum Ideal der Ewigkeit und Erkennbarkeit S. 39ff.

Sinn: Leiblicher Mitvollzug

„Vor allem die Soloauftritte Saburo Teshigawaras [...] öffnen die Augen, sie stimulieren aber auch ein nicht nur visuelles Erfassen: der Körper scheint sich in seinem Volumen und seiner Konsistenz ständig zu verändern, der Betrachter entwickelt ein starkes Empfinden für sinnliche Qualitäten wie hart und weich, flüssig und fest, leicht und schwer.“ (Sandra Luzina)

Meine ersten Aufführungsbesuche bei William Forsythe und Saburo Teshigawara irritierten mich, weil meine Erwartungen und Vorstellungen nicht erfüllt wurden: Sie richteten sich weniger auf das momentane Erleben als auf fixierbare und daher auch nach dem Aufführungsereignis noch verfügbare Bedeutung. Doch diese Art semantischer Bedeutung, nach der ich suchte, wird durch den Eindruck der Bewegtheit unterlaufen, der meine Wahrnehmung der Choreographien von Forsythe und Teshigawara prägte. Denn er setzt differenzierbare Momentaufnahmen von Körperpositionen voraus, die einprägsam und in ihrer Struktur erkennbar sind. Diese Körperpositionen sind jedoch aufgrund der hohen Geschwindigkeit, Komplexität und des Bewegungsflusses kaum auszumachen – und selbst wenn dies zuweilen gelingt, sind die Positionen nicht ad hoc mit Bedeutung zu belegen. Das verweist darauf, dass der Wahrnehmung Kategorien fehlen, die auf das Geschehen anwendbar wären: Das Tanzgeschehen lässt sich nicht in das aus früheren Wahrnehmungen gebildete Raster einpassen. Bedeutung meint hier nicht zwingend eine Bedeutung im engen Sinne eines Erzählstrangs oder einer Handlung. Eine Bedeutung hätte zum Beispiel auch eine visuelle Struktur wie das geometrische Spiel von Linien, das die Tänzer durch ihre Raumpositionen und -wege sichtbar werden lassen.³ Das veränderte Bewegungs- und Körperverständnis jedoch, das im vorhergehenden Kapitel dargestellt wurde, geht mit der Veränderung meiner Wahrnehmung einher: Ich löste mich von meinen Sehgewohnheiten und vergaß meine Suche nach fixierbaren und bedeutungshaften Momentaufnahmen und Positionen, die als Raumzeichen lesbar wären. Stattdessen überließ ich mich der Bewegung, war fasziniert von der Art und Weise, wie sich die Tänzer in den Choreographien von Teshigawara und Forsythe bewegten: vom steten Wandel, der kontinuierlichen Veränderung und der geschmeidigen Virtuosität der Tän-

3 Vgl. dazu oben das Kapitel zu Strukturen der Wahrnehmung S. 29ff.

zer. Dieses Wie der Bewegungsausführung war gekennzeichnet durch Bewegtheit, das heißt durch die Betonung der Zeitlichkeit und Dynamik der Körperbewegung. Der – wenn man so will – Mangel an Bedeutung im Sinne bekannter Strukturen trat in den Hintergrund gegenüber der Wirkung, die das Tanzgeschehen durch seine dynamischen Qualitäten auf mich hatte.

So geriet ich in eine neue „Sehordnung“ (Waldenfels 1999), oder hier vielleicht treffender ‚Wahrnehmungsordnung‘, in der es kaum mehr um die Fixierung von Momenten und referentielle Zuordnungen geht. Stattdessen bieten Forsythes Choreographien einen Möglichkeitsraum, sie machen dem Zuschauer ein Angebot, bei dem er sich eher auf Details konzentrieren oder auf die Suche nach Strukturen und Zusammenhängen der hierarchielos neben- und hintereinander präsentierten Elemente gehen kann. Teshigawaras Choreographien dagegen leiten den Blick und die Rezeption des Zuschauers, sie präsentieren eine Gesamtkomposition theatraler Elemente, die jedoch trotz ihrer suggestiven Wirkung keine intellektuell erschließbare Bedeutung nahe legen. Gemeinsam ist den untersuchten Choreographien, dass ich gezwungen bin, mich von der Suche nach mir bekannten und daher subjektiv bedeutungshaften Momenten zu lösen und mich auf eine ungewohnte und unerwartete Wahrnehmungsordnung einzulassen. Die Choreographien fordern andere Aspekte der Wahrnehmung heraus als die, die im ersten Kapitel mit der Betonung des Wiedererkennens beschrieben wurden. Denn obgleich die menschliche Wahrnehmung bestrebt ist, sich am Bekannten zu orientieren, sind wir durchaus in der Lage, zu lernen und unseren Erfahrungshorizont – in der Sprache der Neurowissenschaftler die Konzepte⁴ – zu modifizieren und an die Lebenswelt anzupassen: „Nur weil es die Möglichkeit gibt, auch das Unwahrscheinliche, das Unvorhersehbare zu erfahren, können menschliche Subjekte sich an völlig neuartige Situationen anpassen [...]“ (Emrich 1999a: 65) Diese neue Wahrnehmungsordnung, die sich anpasst an die Bewegtheit der Bewegung, wechselt den Sinn in zweifacher Hinsicht: Es tritt mit der kinästhetischen Wahrnehmung ein neuer Wahrnehmungssinn in den Vordergrund, der neue Ebenen sinnlich-motorischen Sinns aufdeckt.

Während die Wahrnehmung von distinkten Formen in erster Linie an den visuellen Sinn geknüpft ist, tritt bei der Wahrnehmung von dyna-

4 Vgl. oben zur Konzeptualisierung S. 31f.

mischen Bewegungsqualitäten die kinästhetische Wahrnehmung in den Vordergrund. Die Dynamik des Geschehens und die virtuose Körperlichkeit der Tänzer affizierten mich leiblich, ich reagierte sehr stark auf das Geschehen: Die wahrgenommenen Körperbewegungen riefen eine Resonanz in meinem zuschauenden Körper hervor. So übertrugen sich zum Beispiel der angespannte Körperzustand in Forsythes *7 to 10 Passages* (2000) oder das hohe Energielevel Forsythes *In the Middle, Somewhat Elevated* (1987) beziehungsweise *One Flat Thing, Reproduced* (2000) auf mein Körpergefühl und meine Stimmung. Bei Teshigawaras *Here to Here* (1995) und *Absolute Zero* (1998) bewirkte das Tanzgeschehen durch die Dynamik bei mir eine merkwürdige Mischung aus gebannter Erstarrung und dem Wunsch, mich ebenfalls zu bewegen, einen nur schwerlich innerlich bleibenden leiblichen Mitvollzug der Bewegung. Eine Formulierung der Kritikerin Christiane Kühl beschreibt diese Situation sehr treffend: Sie spricht davon, dass die Aufführung „etwas Vages, schwer Benennbares, aber im Augenblick seiner Präsentation schmerzhaft Greifbares“ (Kühl 1999) produziere.

Hier zeigen sich die beiden Facetten, die Erika Fischer-Lichte als das Semiotische, das auf die Bedeutung gerichtet ist, und das Performative, das auf affektive Wirkungen wie „Irritation, Schock, Ekel, Scham, Begierde, Aggressivität, Freude, Glück, Langeweile“ (Fischer-Lichte 2001a: 23) zielt, bezeichnet. Sie bestimmt das Semiotische und das Performative als „zwei verschiedene Perspektiven auf denselben Gegenstand“:

„Während die Semiotik nach den Bedingungen der Möglichkeit für die Entstehung von Bedeutung fragt und unterschiedliche Semiosen in den Blick nimmt, stehen beim Performativen seine Fähigkeit der Wirklichkeitskonstitution, seine Selbstreferentialität (die Handlungen bedeuten das, was sie vollziehen), seine Ereignishaftigkeit und die Wirkung, die es ausübt, im Mittelpunkt des Interesses.“ (Fischer-Lichte 2001a: 20)

Die affektive Wirkung des Tanzgeschehens, die von der Kritikerin Sandra Luzina für *Absolute Zero* eindrücklich beschrieben wird, bestimmt also die Rezeption: „Dröhnende, vibrierende und wummernde Klänge, die in den Ohren sausen, sich ins Gehirn einfräsen, in den Eingeweiden rumoren, Bilder, die sich ins Bewusstsein einbrennen. Selten erlebt man Aufführungen, die den Zuschauer so in den Bann schlagen. Weil sie nicht nur starke psychische Wirkung ausüben, sondern den Betrachter auch physisch attackieren.“ (Luzina 1997b)

Diese Wirkungen, die leibliche Affizierung des Zuschauers durch das Tanzgeschehen, wurde von dem Tanzkritiker und Theoretiker des amerikanischen *Modern Dance*, John J. Martin (1893–1985), als „Metakinese“⁵ bezeichnet: „There is a kinesthetic response in the body of the spectator which to some extent reproduces in him the experience of the dancer.“ (Martin 1972: 48) Martin nahm an, dass der Zuschauer die Bewegungen des Tänzers auf der Bühne in ähnlicher Weise wahrnimmt wie seine eigenen Bewegungen, sie „through kinesthetic sympathy“ (ebd.: 23) mitvollzieht. Hermann Schmitz beschreibt diesen Vorgang als „Angestecktwerden des eigenen Leibes, [was] zu dessen eventuell enthusiastischem Mitgehen oder Mitschwingen mit der vom Objekt ausstrahlenden Bewegungssuggestion“ (Schmitz 1966: 43) führen kann. Welche Bewegungssuggestion eine Gestalt hervorruft, ist durch „eine feste, gesetzliche Zuordnung“, die er „Gestaltverlauf“ (ebd.: 43f.) nennt, festgelegt. Die Bewegungssuggestion stellt eine Verbindung zwischen dem Wahrgenommenen – gleich ob bewegt oder unbewegt, gehört oder gesehen – und dem Wahrnehmenden her, so dass er sich im Wahrgenommenen „gleichsam spiegelnd objektiviert“ (Schmitz 1977: 628). Auf diese Weise vermitteln die Gestaltverläufe „zwischen leiblichem Befinden und ästhetischen Gebilden“ (ebd.: 635). Um dieses Phänomen der Vermittlung zu erklären, hatte Martin Ergebnisse der physiologischen und psychologischen Forschung zur Kinästhesie (Bewegungsempfindung) aufgenommen und auf die Wahrnehmung von Tanz übertragen. Seine Vorstellung der „kinesthetic sympathy“ beruht auf der inzwischen auch neurobiologisch bestätigten Erkenntnis, dass „alle inneren wie äußeren Reize, ununterschieden nach ihrer Sinnesart, mit Eigenbewegungen und der kinästhetischen Regulierung von Balance, Muskelspannung, Orientierung und Haltung“ (Huschka 2000: 146) beantwortet werden. In diesem Sinne kann man durchaus wörtlich vom ‚leiblichen Mitvollzug‘ des Zuschauers sprechen. Er führt nicht unbedingt – und beim Theater-Zuschauer wohl nur in den seltensten

-
- 5 Der Begriff taucht schon Ende des 19. Jahrhunderts bei dem Biologen Conwy Lloyd Morgan auf, der mit Metakinesis die psychischen oder quasi-psychischen Aspekte bezeichnet, die körperliche Bewegungen begleiten: „Morgan has postulated what he calls ‚metakinesis‘, something higher than ‚kinesis‘ (matter in motion), as analogous in the inorganic world to consciousness in the organic.“ (Baldwin 1901: o.S.) Eine Darstellung, Ausarbeitung, Anlehnung an Martins Konzept der Metakinese findet sich u.a. bei Elsner 2000: 15; Hagendoorn 2002; Stüber 1984: 53f.; Wittmann 2002. Ein kritischer Kommentar findet sich z.B. in Franko 1996: 25-52 und Huschka 2002: 73-81.

Fällen – zu äußerlich wahrnehmbaren, motorischen Aktionen. Vielmehr erlebt der Zuschauer eine Aktion am eigenen Leib, die er nicht selbst ausführt. Der Forscher und Choreograph Ivar Hagendoorn beschreibt dieses Phänomen des empathischen Mitvollzugs von Fremdbewegungen als „motorische Einbildungskraft“, die auf neuronaler Ebene in den sogenannten Spiegelneuronen begründet liegt: Sie verbinden die Wahrnehmung von Bewegungen und Handlungen mit ihrer Bedeutung im Sinne des Effekts dieser Bewegung beziehungsweise Handlung. Das führt dazu, dass bei der Beobachtung einer Bewegung dieselben Neuronen aktiviert werden wie bei der Ausführung der Bewegung. Allerdings wird die motorische Aktivität blockiert, so dass der Wahrnehmende die Bewegung nicht auch tatsächlich ausführt. Auf diese Weise vermittelt sich dem Wahrnehmenden die Empfindung der Bewegung, ohne dass er sich selbst bewegt. (Vgl. Hagendoorn 2002: 431f.) Daraus leitet Hagendoorn die Hypothese ab, dass „der Zuschauer (im Gehirn) virtuell mittanzt“ (ebd.: 439). Der Zuschauer sieht also nicht nur Bewegungen, sondern er vollzieht die Bewegungen leiblich mit. Das bedeutet jedoch nicht, dass der Zuschauer die Bewegungen so, wie er sie auf der Bühne sieht, auch selbst ausführen können müsste, um sie mitvollziehen zu können. Zwar hat es einen Einfluss auf seine Wahrnehmung, ob er zumindest prinzipiell vertraut ist mit der Ausführung der Bewegungen, weil er dann weiß, wie es sich anfühlt beziehungsweise sich vorstellen kann, wie es sich anfühlen könnte. Doch tragen die Tanzbewegungen gerade in der Art und Weise ihrer Ausführung so allgemeine Merkmale, dass sie auch für Nicht-Tänzer nachvollziehbar sind. So weiß wohl jeder, wie es sich anfühlt, wenn man eine Bewegung besonders schnell ausführt, oder wenn man besonders viel Kraft aufwendet. Das Phänomen, dass die Vorstellung oder Wahrnehmung von Bewegungen in der Muskulatur Tonusveränderungen auslöst, die unwillentlich zum ansatzweisen oder sogar vollständigen Mitvollzug beziehungsweise zur Nachahmung der Bewegung führen können, beschrieb der britische Physiologe und Zoologe William B. Carpenter bereits 1874 in seinen *Principles of Mental Physiology* als „ideomotorische Bewegung“⁶. Wenn wir sehen, wie sich ein menschlicher Körper bewegt, nehmen wir diese Bewegung wahr als eine, die auch unser Körper potentiell ausführen könnte, und vollziehen die Bewegung in diesem Sinne leiblich mit. Und zwar gilt dies, so die Tanzwissenschaftlerin Selma Jeanne Cohen, insbesondere für die

6 Vgl. dazu auch Stüber 1984: 54.

dynamischen Qualitäten des Tanzes: „Die wahrnehmbaren Elemente der Bewegungen des Tänzers werden vom Nervensystem des Betrachters nicht bloß registriert; vielmehr sind es die dynamischen Qualitäten, die von diesen Elementen produziert werden, die im Betrachter die entsprechenden Kraftkonfigurationen erwecken.“ (Cohen 1988: 112)

Der kinästhetische oder Bewegungssinn (auch Muskelsinn genannt) dient im Zusammenspiel von Propriozeptoren⁷ und den Gleichgewichtsorganen im Innenohr der Empfindung, das heißt der inneren, nicht-visuellen Wahrnehmung eigener körperlicher Bewegungen. Man spricht im Gegensatz zur Oberflächensensibilität der Haut auch von der Tiefensensibilität unseres Bewegungsapparates. Sie untergliedert sich in den Stellungs-, den Bewegungs- und den Kraftsinn (vgl. Vogel/Angermann 1989: 363) und vermittelt uns Informationen über die räumliche Gestalt, das Ausmaß, den Ablauf und die Geschwindigkeit einer Bewegung sowie über die aufgewendete Kraft und den entstehenden Druck. Eine intakte Tiefensensibilität erst ermöglicht den Erwerb eines harmonischen Körperschemas⁸. Menschen, die in ihrer kinästhetischen Wahrnehmung beeinträchtigt sind, haben kein Wissen um die Lage ihrer Körperteile und können entsprechend die Körperhaltung nicht korrigieren. Sie wissen zum Beispiel nicht, ob ihr Arm gestreckt oder gebeugt ist, und können ihre Nasenspitze nicht mit geschlossenen Augen berühren. Daher sind sie vermehrt auf optische Kontrolle angewiesen. Eine ständige und exakte Rückmeldung über Muskelspannung und Gelenkstellung ist vor allem zum Ausführen der unbewusst-geplanten Bewegung, wie zum Beispiel Gehen, Essen, Waschen, Anziehen notwendig.

7 Propriozeptoren oder Propriorezeptoren (Muskelspindeln, Sehnenorgane, Gelenkkapsel-Rezeptoren) sind Sinnesorgane, die im Körper entstehende Reize (propriozeptive Reize) verarbeiten und Bewegung, Druck oder Spannung von Organen kontrollieren (propriozeptive Reflexe). Sie geben den Spannungszustand des Stütz- und Bewegungsapparates über das Rückenmark weiter an den Hirnstamm, das Kleinhirn und den Cortex. (vgl. Goldstein 1997: 448; Vogel/Angermann 1989, Bd.2; http://www.ergotherapie-g-hoffmann.de/lex/kinaesthetisches_system.htm)

8 Zur Definition des Begriffs Körperschema vgl. Joas 1996: „Das Körperschema wird üblicherweise definiert als das Bewußtsein des Handelnden von der morphologischen Struktur des eigenen Körpers, seiner Teile, seiner Haltung, seiner Bewegungen und seiner Grenzen.“ (Ebd.: 257) So wie Angerer 1995: „Das Körperschema ist im Prinzip für alle Individuen der Gattung Mensch gleich. Es ist unbewußt, vorbewußt und bewußt. Es bezieht den aktuellen Körper im Raum auf die unmittelbare Erfahrung.“ (Ebd.: 31)

Die gleichsam mimetische physiologische Reaktion, dass also die Bewegung leiblich mitvollzogen wird, besagt allerdings noch nichts über die Empfindungen des Zuschauers; sie stellt vielmehr die Voraussetzung dafür dar, dass der Zuschauer etwas empfindet, weil sich auch bei ihm etwas – wenn auch nicht motorisch – bewegt. Welche Empfindungen diese leiblichen Bewegungen beim Zuschauer auslösen, ist individuell verschieden, da sich aufgrund unterschiedlicher Vorerfahrungen unterschiedliche emotionale Assoziationen mit den Bewegungen verknüpfen (vgl. Stüber 1984: 53).

Während das Modell der Kinästhesie häufig sehr allgemein im Sinne einer leiblichen Betroffenheit verwendet wird, ist es hier im wörtlichen Sinne der Bewegungsempfindung zu verstehen: Der Begriff „Kinästhesie“ setzt sich zusammen aus griechisch *kinesis* (Bewegung) und *aisthesis* (Wahrnehmung) und heißt wörtlich Bewegungsempfindung. Denn in der Tat waren es die dynamischen Aspekte der Körperbewegungen, die meine Betroffenheit auslösten. Grundlage für diese Betroffenheit ist ein bestimmtes sensorisches und motorisches Wissen, das hier gegenüber dem begrifflichen Wissen in den Vordergrund rückt.

Unser für die Wahrnehmung relevanter Wissenshorizont besteht einerseits aus Erfahrungswissen, das heißt sensorischem und motorischem Wissen, und andererseits aus begrifflichem Wissen⁹. Entsprechend gliedert sich das Gedächtnis in das prozedurale (Fähigkeiten, Gewohnheiten), episodische (Ereignisse) und semantische (sprachliche Kategorien, Bedeutung) Gedächtnis. Das Erfahrungswissen bezieht sich auf sinnliche Eindrücke von Erlebnissen sowie motorische Fähigkeiten und Gewohnheiten, unser begriffliches Wissen stellt die Kategorien und ihre linguistischen Etiketten (Begriffe) für diese Wahrnehmungen bereit. Um Erlebnisse zu versprachlichen, müssen wir unser senso-motorisches Erfahrungswissen mit Hilfe von Regelwissen mit dem begrifflichen Wissen verknüpfen. Allerdings funktioniert motorisches Wissen, das sogenannte Körpergedächtnis, häufig unterhalb der Bewusstseinschwelle und damit vorsprachlich. Es beinhaltet zum Beispiel automatisierte Bewegungsabläufe, bei denen es zur situationsangemessenen Ausführung gerade notwendig ist, dass sie keine Aufmerksamkeit und kein Nachdenken benötigen. Auch Sinneseindrücke können erinnert werden, ohne die Erinnerung versprachlichen zu können.

9 Vgl. dazu Klatzky 1989.

Subjektiv sinnvoll ist das Wahrgenommene dann, wenn es dem Zuschauer gelingt, es an mindestens eine dieser drei Arten des Wissens anzugliedern. Wichtig ist mir zu betonen, dass auch die Anknüpfung an Erfahrungswissen Sinn erzeugt – unabhängig davon, ob der Zuschauer seine Wahrnehmung versprachlichen, das heißt mit seinem begrifflichen Wissen verknüpfen kann. Sinn ist zu verstehen als Anschlussfähigkeit des Wahrgenommenen an unsere bisherigen Erfahrungen: Etwas ist subjektiv sinnvoll, wenn wir es in unseren Erfahrungshorizont einbinden können – gleich, ob an sinnliches, motorisches oder semantisches Wissen. Damit gilt nicht allein semantisches Wissen als sinnstiftend, und dieses erweiterte Sinnverständnis ermöglicht eine andere Sicht auf ein Wahrnehmungserlebnis, das keinen semantischen Sinn produziert. In diesem Sinne stellt Merleau-Ponty fest: „Wir verlangen vom Logiker nicht, Erfahrungen Rechnung zu tragen, die für die Vernunft Unsinn oder gar Widersinn sind, doch müssen wir die Grenzen dessen, was Sinn für uns hat, weiter zurück verlegen und die enge Zone des thematischen Sinns zurückversetzen in die sie umfassende nicht-thematischen Sinnes.“ (Merleau-Ponty 1966: 320)

Unabhängig davon, ob unsere bisherigen Erfahrungen bestätigt und unsere „Vor-Urteile“ (im Gadammerschen Sinne) gefestigt, oder ob sie durch die Wahrnehmung und das Erleben der Tanzaufführung modifiziert werden, wir stellen eine Beziehung vom aktuell Wahrgenommenen zu unserem allgemeinen Lebenskontext her. Denn Sinneswahrnehmung ist immer schon auf einen Sinn hin ausgerichtet: „Das menschliche Umgehen mit Zuständen dieser Welt ist von der Art, dass es – midasähnlich – alles, was es berührt, in Sinnhaftes verwandelt.“ (Zimmerli 1984: 178) Ob dieser Sinn unmittelbar im Moment der Aufführung oder nach einiger Zeit in der erinnernden Reflexion des zuvor Wahrgenommenen bewusst wird, soll hier erst einmal keine Rolle spielen. Indem der Tanz auf den Zuschauer wirkt, etwas bei ihm bewirkt, ihn leiblich affiziert – unabhängig davon, ob er diese Wirkung in Worte fassen kann –, handelt es sich um einen sinnhaften Akt. Damit wird Sinn nicht zwangsläufig durch eine bewusste, intellektuelle Leistung zugewiesen, sondern primärer Sinn ist dem sinnlich Gegebenen als Wahrgenommenem, das heißt im und durch den Akt der Wahrnehmung, an dem Wahrnehmender und Wahrzunehmendes beteiligt sind, bereits immanent: „Somit ist das Sinnliche ursprünglich sinnhaft; die sinnliche Organisation gehört zu seinem Wesen, wird nicht erst nachträglich in ihn eingeführt.“ (Strauss 1984: 29) Diese unmittelbare Sinnhaftigkeit spricht Michael Strauss insbesondere dem Ausdruck zu:

„Der Ausdruck ist nicht deutungsbedürftig, da sein Sinn in ihm und durch ihn gegenwärtig ist.“ (Ebd.: 64) Dies ist von großer Reichweite, denn „[d]ie Verbindung von Ausdruck und Ausgedrücktem dient als Grundlage für alle anderen Verbindungen von Sinn und Sinnträger. Die anderen Verbindungen werden mit Hilfe von Ausdrücken gestiftet.“ (Ebd.: 63) Als andere Formen der Verbindung von Sinn und Sinnträger nennt er, Charles S. Peirce folgend, (konventionelles) Symbol, (anweisendes) Zeichen und (ähnliches) Abbild. Der Wahrnehmungsakt ist also immer schon sinnhaft, er produziert Sinn, der sich zeigt – oder anders herum formuliert: Sinngenerierung ist die Bedingung der Möglichkeit von Wahrnehmung. Und wenn dem Zuschauer wie mir bei den Choreographien von Forsythe und Teshigawara kein passendes semantisches Wissen zur Verfügung steht, kann das Geschehen dennoch sinnlich oder motorisch sinnvoll sein.¹⁰ Besitzt der Zuschauer Körperwissen – zu verstehen sowohl als Wissen über den Körper als auch als körperliches Wissen, das sowohl durch eigene Bewegungspraxis als auch durch Bewegungsbeobachtung zu erwerben ist –, so verfügt er über eine spezifische Kompetenz, die ihm auch dann noch den Eindruck sinnvollen Geschehens vermittelt, wenn sein semantisches Wissen nicht weiterhilft. Hier wird deutlich, warum die Wahrnehmung von Bewegung wesentlich von der motorischen Kompetenz des Zuschauers abhängt.

Saburo Teshigawara springt und wirbelt vor einem Bild mit einem tanzenden Paar, das sich halb in Tanzhaltung in den Armen liegt, zu schneller Walzermusik mit unglaublicher Energie durch den Raum. Die Bewegungen hinterlassen den Eindruck von Ausgelassenheit und Lebensfreude. Dabei bedient er sich nicht der Bewegungsmuster des Gesellschaftstanzes oder führt Bewegungen aus, die man im Alltag bei einem ausgelassenen und lebensfrohen Menschen beobachten könnte. Ebenso wenig drückt er mit Hilfe von Mimik oder Gestik Gefühle aus. Teshigawaras Bewegungen sind, obgleich sie Ausgelassenheit und Spontaneität ausdrücken, keineswegs spontan, sondern streng strukturiert, und er kontrolliert in jedem Moment die Bewegungen seines Körpers, was einem Menschen in ausgelassener Stimmung möglicherweise zuweilen verloren ginge.

10 Die Begriffe „sinnhaft“ und „sinnvoll“ beschreiben dasselbe mit unterschiedlicher Nuancierung: Das Wahrzunehmende ist sinnhaft und für mich sinnvoll. Beides jedoch meint streng genommen, dass Sinn erst durch das Zusammenspiel von Wahrzunehmendem (Tanzgeschehen) und Wahrnehmendem (Zuschauer) entsteht.

In dieser Szene aus dem dritten Teil von *Absolute Zero* stellt Teshigawara nicht eine Person in der entsprechenden Stimmung dar, sondern seine Bewegungen stellen diese Stimmung her. Sie besitzen bestimmte dynamische Qualitäten, die sie mit Bewegungen gemeinsam haben, die ich kenne und die für mich mit dieser Stimmung verknüpft sind. Indem ich die Dynamik der Bewegungen sozusagen leiblich mitvollziehe, (er)spüre ich diese Stimmung. Über die Wahrnehmung der Bewegungsqualitäten also, die ich mitvollziehend im Körpergedächtnis an mir bekannten Bewegungen wiederfinde, erhalten diese wahrgenommenen Bewegungen eine leiblich-affektive Färbung. Diese Färbung beruht auf meinem persönlichen episodischen Erfahrungswissen, nicht auf allgemeinem semantischen Wissen, und ist daher zwangsläufig subjektiv. Wichtig dabei ist, dass der Sinn unmittelbar an die wahrnehmbaren sinnlichen Qualitäten der Bewegung gebunden ist. Die Suche nach der Bedeutung, nach dem Gemeinten ‚hinter‘ dem Körperzeichen jenseits der sinnlichen Qualitäten des Tanzgeschehens, läuft Gefahr, ihn zu verpassen. Die Kommunikation zwischen Tänzer und Zuschauer kann in diesem Fall nur gelingen, wenn der Zuschauer bereit ist, die Bewegungsqualitäten empfindend zu erfahren, so dass er ihre ‚Empfindungsqualitäten‘ spürt. Den Bewegungsqualitäten der Tänzer, so könnte man sagen, entsprechen dann Empfindungsqualitäten des Zuschauers.

Diese Betonung der Ebene der Empfindung und der Sinnlichkeit sowie die Einsicht, dass auch hier schon Sinn im Spiel ist, findet sich wieder bei Bernhard Waldenfels: In der Absicht, Übergänge und Zusammenhänge „zwischen der Empfindungslehre und der Erkenntnistheorie“ (Waldenfels 2000: 99) aufzuzeigen, entwirft Waldenfels „drei Stufen der Sinnlichkeit“ (vgl. ebd.: 95ff.): das Empfinden von Qualitäten, das Wahrnehmen von Dingen und das Erkennen von Gegenständen. Diese drei Stufen seien nicht als linearer Fortschritt und Höherentwicklung zu verstehen, vielmehr seien es gleichwertige Möglichkeiten, sich der Außenwelt anzunähern. Damit wertet er die Sinnlichkeit gegenüber der Reflexion im Vergleich zu traditionellen Erkenntnistheorien auf und nimmt das Programm der ersten Ästhetik dieses Namens von Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica* (1750/58), sowie folgender Ästhetiken wieder auf. Baumgarten strebte mit seiner Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis deren Rehabilitierung an. Zwar ist sinnliche Erkenntnis bei ihm die „Gesamtheit der Vorstellungen *unterhalb* der Schwelle streng logischer Unterscheidung“ (Baumgarten 1983: 11; Herv. C.B.), jedoch besitzt ästhetische Erfahrung

einen der Vernunft analogen Erkenntniswert. Waldenfels kennzeichnet die Sinnesqualitäten dadurch, dass wir uns in ihnen „sozusagen in den Dingen und mit den Dingen selber erfahren“ (Waldenfels 2000: 99).

Diese gleichsam nach innen gerichtete Wahrnehmung, die gleichwohl den Anstoß, den Anreiz von außen braucht und auf das Wahrgenommene reagiert, charakterisiert das, was meine Rezeption der Choreographien von Teshigawara und Forsythe ausmachte: Die Qualitäten des Tanzgeschehens weckten persönlich geprägte Empfindungen. Diese Empfindungen stellen eine Art Verknüpfung der Außenwelt und der Erfahrungswelt dar: Der Zuschauer sieht das Tanzgeschehen, das er leiblich mitvollzieht, und das in ihm persönliche affektive Färbungen wachruft. Besonders intensiv war diese affektive Wirkung in Bezug auf die zeitliche Dimension, deren Wahrnehmung und Wirkung das Beispiel *Absolute Zero* von Teshigawara im Folgenden zeigen wird.

Zeit: Flächigkeit und Intensität des Augenblicks

„Dann wird Zeit spürbar. Eine bestimmte Zeit. Im Körper befindliche Zeit, allein dort anwesende Zeit tritt in Erscheinung. Ihr Aufmerksamkeit schenken. Wenn ich jene zeitliche Empfindung beachte, verräumlicht sich die Zeit an sich. Durch die Zeit, die im Körper und in der Umgebung auftaucht, wird ein bestimmter Raum realisiert. Das ist die Wirklichkeit jenes Raums. Körperraum, der realisierte, geschaffene Zeit enthält. Das ist meine Realität.“ (Saburo Teshigawara)

Die Betonung ihrer Kontinuität und ihre kaum erfassbare Komplexität ließen die einzelnen Bewegungsformen in *Absolute Zero* ineinanderfließen, zu einem unablässig sich wandelnden und ungerichteten Fluss werden. Dem Bewegungskontinuum fehlte über weite Strecken eine eindeutige Bewegungsrichtung, die durch Impulse entsteht und deren Verkehrung man sofort erkennt. Man kann Videoaufzeichnungen vieler Passagen von Teshigawara jedoch ohne prägnante Änderung des Eindrucks vorwärts wie rückwärts verfolgen, was unser lineares Zeitverständnis irritiert, das eine Umkehrbarkeit der Zeit ausschließt.¹¹ Auf diese Weise schien die Zeitdauer so unteilbar wie die Bewegung und mein messendes, lineares Zeitempfinden wurde gestört. Es entstand ein

11 Diesen Hinweis verdanke ich Gerald Siegmund.

Gefühl der Zeitlosigkeit beziehungsweise der ‚flächigen Zeit‘ und verdichtete die Intensität des Augenblicks. *Absolute Zero* zog mich so sehr in seinen Bann, dass der mich umgebende RealZeitRaum nahezu vollkommen aus meinem Bewusstsein verschwand. Ich war für die Dauer der Aufführung so auf das Bühnengeschehen konzentriert, dass in meiner Interaktion mit dem Bühnengeschehen ein eigenständiger ErlebnisZeitRaum entstand. Während die Aufführung zwar keine fiktive Ebene im Sinne eines dargestellten, also repräsentierten, ZeitRaums¹² etabliert, entsteht doch neben dem RealZeitRaum der Aufführung eine zweite Ebene, die Ebene der ästhetischen Erfahrung. Durch meine Konzentration auf den Gegenstand und die Intensität des Erlebens war ich für die Dauer der ästhetischen Erfahrung aus den mich unmittelbar umgebenden Zusammenhängen herausgelöst. Durch das vollständige Eintauchen in das Bühnengeschehen wurde der Moment ästhetischer Erfahrung zum Moment der Vereinzelung und zu einer ‚totalen‘ Erfahrung, die für ihre Dauer alles andere aus meinem Bewusstsein verdrängte, einschließlich des mich umgebenden Publikums und der Theatersituation. Möglich wurde dies durch die potenzierte Flüchtigkeit des Tanzgeschehens:

„Der Reiz alles Flüchtigen ist seine gesteigerte Gegenwart. Was nur vorübergeht: unversehens heraufkommt und ebenso schnell im Nichts wieder verschwindet, das ist, in den wenigen Augenblicken seine Anwesenheit, auch ungeteilt gegenwärtig; es stimuliert die Aufmerksamkeit, bezieht alles in seiner Umgebung nur auf sich. Die Welt wird ihm zum eigens um es herum gebauten Kosmos. Alle Gegenwart lebt von der Flüchtigkeit und das Flüchtige lebt für den Moment der Gegenwart, der ihm nicht Zeitsegment ist, sondern das Ganze, *Zeit*.“ (Kafka 1991: 51)

Wie groß die Differenz zwischen dem ErlebnisZeitRaum und dem RealZeitRaum war, wurde deutlich am Ende der Vorstellung, im Moment des Übergangs also, an dem sie aufeinander trafen: Während ich noch ‚im Nachhall‘ des gerade Erlebten sitzen blieb, konzentrierten sich die Gespräche einiger anderer Zuschauer schon wieder auf ihren Lebensalltag, was mir den Eindruck vermittelte, in einer vollkommen anderen Welt zu sein.

12 Vergleiche die Unterscheidung zwischen dargestellter Zeit und Zeit der Darstellung, die der Unterscheidung zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit in der Theorie fiktionaler Texte folgt. Zu den „Zeitschichten“ des Theaters vgl. auch Lehmann 1999a: 310-317.

Innerhalb dieses ErlebnisZeitRaums während der Aufführung von *Absolute Zero* herrschte das Gefühl der Zeitlosigkeit, in der es für mich nur noch Gegenwart gab. Mein Zeitgefühl war vollkommen ausgeschaltet: Ich war der Realzeit enthoben, freischwebend in einem Zeitraum, abgekoppelt nicht nur vom linearen und objektiv-messenden Zeitempfinden des Alltags, sondern ohne jedes Empfinden und ohne jeden Gedanken an Zeit. Es fehlte jedes Gefühl für das Vergehen von Zeit. Entsprechend überrascht stellte ich am Ende der vergleichsweise langen Vorstellung fest, dass die zweieinhalb Stunden dauernde Aufführung erstaunlich schnell vergangen war.

Dieses Zeiterleben erklärt sich psychologisch daraus, dass wir Zeit nicht als solche, sondern nur als Veränderung und Wandel von etwas, als Bewegung wahrnehmen können. Entsprechend ist unser Zeitempfinden vom Geschehen abhängig: Ist eine bestimmte Zeitdauer mit abwechslungsreichen, anregenden Ereignissen angefüllt, erscheint sie uns kürzer, kurz-weiliger, als wenn sie unausgefüllt, arm an Geschehnissen, lang-weilig ist. In der Erinnerung kehrt sich dieses Verhältnis um und der ereignisreiche Zeitabschnitt kommt uns sehr viel länger vor als der ereignisarme („subjektives Zeitparadoxon“). In das Bewusstsein gelangt Zeit erst, wenn sie lang-weilig wird, während sie außer Acht bleibt, solange wir unsere Aufmerksamkeit interessiert etwas widmen. Diese Verkehrung zwischen Erleben und Erinnerung mag auch die paradoxe Zeiterfahrung der Kritikerin Sandra Luzina erklären, die sie im Duett *Here to Here* von Teshigawara machte: „Nach sechzig Minuten, die wie eine Ewigkeit und zugleich wie eine Schrecksekunde anmuten, endet das Stück.“ (Luzina 1997b)

Absolute Zero besteht aus drei gleich gebauten Teilen, die formal sehr klar durch etwa 15-minütige Pausen voneinander abgesetzt sind. Die drei Teile sind symmetrisch aufgebaut, indem ein Duett von Saburo Teshigawara und Kei Miyata gerahmt wird durch zwei Soli von Teshigawara als erstem und letztem Teil. Sie beginnen alle mit einer Videoprojektion, gefolgt von einem *Black* und anschließendem Auftritt des Tänzers beziehungsweise der Tänzer. Die Choreographie beginnt jeweils mit einem statischen Anfangsbild, entwickelt sich – wenn auch keineswegs kontinuierlich – in der Dynamik und endet wieder mit einem Schlussbild. Die Rahmung durch Anfangs- und Schlussbild stellt die Einheit innerhalb der einzelnen Teile her. Das Bühnenbild und die Kostüme bleiben innerhalb der Teile unverändert. Die große Klarheit und Reduktion in der Farb- und Formgebung der Bühne sowie eine strenge Gesamtstruktur steht bei Teshigawara im Kontrast zu seiner

gerade vergangene Wahrnehmung im Gedächtnis gespeichert ist: „Metaphern wie die des nachhallenden Tons oder des Kiels, den ein Boot hinter sich nachzieht und der jetzt noch sichtbar ist an Stellen, die das Schiff dennoch schon verlassen hat, drängen sich auf.“ (Frank 1990: 30) Auf diese Weise können drei verschiedene Zeit-Stufen und ihre Entsprechungen im Zeiterleben entstehen: Vergangenheit als Erinnerung, Gegenwart als Dauer und Zukunft als Erwartung. Mein intensives Erleben während der Aufführung war jedoch so auf den Moment konzentriert, dass sich nicht die Empfindung eines zeitlichen Verlaufs der Ereignisse herstellte, sondern der Eindruck absoluter Gegenwärtigkeit. An dieser Stelle sei erinnert an die ‚Flächigkeit‘ der Dramaturgie¹³, die der hier beschriebenen absoluten Gegenwärtigkeit korrespondiert.

Wenn im Erleben „alles gleichbedeutend oder umgekehrt alles verfließend“ ist, gibt „es keine bestimmte Bewegung, die sich von anderen ab[hebt]; es [gibt] nur einen pausenlosen Bewegungsfluß, keine Rhythmik.“ (Waldenfels 1999: 64) Rhythmus ist „Form im Augenblick ihrer Verkörperung durch Veränderliches, Bewegliches, Fließendes“ (Benveniste 1966, zitiert nach Gumbrecht 1988: 717), es ist „jene Form, die sich – wie der Wortsinn nahelegt – als ‚Art des Fließens‘ in einem flüssigen, flüchtigen, beweglichen Element verkörpert“ (Waldenfels 1999: 63). Rhythmus unterscheidet sich vom Metrum oder Takt dadurch, dass er Variationen und Abweichungen in der Wiederholungsstruktur zumindest zulässt, wenn nicht sogar fordert. So ist das Phänomen des Rhythmus‘ mit dem Bereich des Organischen verbunden, entsprechend spricht man vom Puls- beziehungsweise Herzschlag, Atem und so fort als „Körperrhythmen“. Diese Körperrhythmen finden sich im Wechsel von *release* und *contraction* in der Graham- und im Wechsel von *fall* und *recovery* in der Humphrey-Technik wieder. Rhythmus kann jedoch nur dort wahrgenommen werden, wo eine Abfolge von distinkten Elementen erkennbar wird: Nur wo sich Einheiten identifizieren lassen und sich hinsichtlich mindestens einer Eigenschaft unterscheiden, kann ein Rhythmus im Verhältnis dieser Einheiten entstehen. In den geschilderten Bewegungssequenzen jedoch verschmilzt das Geschehen im Erleben zu einem einzigen Kontinuum, aus dem sich einzelne Bewegungsformen nicht herauslösen lassen. Wenn Rhythmus „a matter of making time and times perceptible“ (Sparshott 1995: 158) ist, so wird verständlich, warum hier aus der linear-chronologischen Zeit des Alltags eine unendliche, ungegliederte Ewigkeit wird, die jegliches Zeit-

13 Vgl. im ersten Kapitel S. 29f.

empfinden ausschaltet. Damit entfällt auch die unterstützende Wirkung des Rhythmus' für die Erinnerung, die sich zum Beispiel dort zeigt, wo Sprache durch einen metrischen Aufbau und/oder durch Gesang und Tanz sowie Musik leichter erinnerbar wird.

Mein intensives Erleben während der Aufführung war so auf den Moment konzentriert, dass sich die Empfindung eines zeitlichen Verlaufs der Ereignisse nicht herstellte. Um es mit Merleau-Ponty zu sagen: „Die erlebte Gegenwart schließt Vergangenheit und Zukunft in ihre Dichtigkeit ein. Das Phänomen der Bewegung macht diese räumlich-zeitliche Implikation noch deutlicher.“ (Merleau-Ponty 1966: 320f.) Der Bewegtheit des Tanzgeschehens korrespondiert hier eine Empfindungsqualität, die sich durch das intensive Erleben einer Zeitdauer auszeichnet, die gleichsam als verdichtete Gegenwart ohne ein Nacheinander und entsprechend ohne ein Vorher und Nachher erscheint. Auf diese Weise entsteht ein ErlebnisZeitRaum, der der linearen, chronologischen Zeit enthoben ist. Es entsteht das Gefühl der Gleichzeitigkeit, das oben beschrieben wurde. So büßt die Zeit „jede Linearität ein[...]“ und die ‚flächige Zeit‘ erscheint als „Kreuzungspunkt zwischen unwiederbringlichem Moment und Ewigkeit“ (Boxberger 1994a: 31). Diese Verdichtung des Erlebens auf die Gegenwart gilt als eines der zentralen Merkmale ästhetischer Erfahrung: „Was immer sie sonst noch sei – ästhetische Erfahrung ist ganz allgemein gesteigerte, verdichtete Gegenwart.“ (Lehmann 1999b: 13)

Ästhetische Erfahrung

„Ich erwarte vom Publikum nicht, daß es *versteht*. Ich wünsche mir, daß es *beobachtet*, was passiert.“ (William Forsythe)

„Wir wenden sehr viel Energie auf, um damit eine Art von Beziehung aufzubauen. Ich glaube an diese Art des Qualitätsaustausches zwischen den Tänzern und den Zuschauern. Es ist eine Art von Transformationsbeziehung.“ (Saburo Teshigawara)

Die Kombination aus Irritation und Faszination, die die Choreographien bei mir auslösten, zeichnen eine ästhetische Erfahrung aus: Auf die Irritation der Gewohnheiten und Erwartungen folgt eine Phase des Übergangs, in der nach neuen Ordnungsmustern gesucht, andere Weisen des (Welt-)Zugangs erprobt werden, um schließlich zu einer anderen Wahrnehmungsordnung zu finden. Angesichts dieser Phasen, die durchlaufen werden (können), beschreibt Erika Fischer-Lichte ästhetische Erfahrung als „eine moderne Variante liminaler Erfahrung“ (Fischer-Lichte 2001a: 347), als einen „transformativen Akt“ (ebd.: 348). Fischer-Lichte bezieht sich dabei auf die Ritualtheorien von Arnold van Gennep (1986), Victor Turner (2005) sowie Klaus Peter Köpping und Ursula Rao (2000): Der belgische Anthropologe van Gennep entwickelte 1909 eine Theorie der Übergangsrituale, die von Turner aufgegriffen und weiterentwickelt wurde. Sie gliedert das Ritual in drei Phasen: Trennungsphase, Schwellen-/Transformationsphase und Inkorporationsphase. Turner bezeichnete den Zustand in der zweiten Phase als liminalen Zustand, als Zwischen- oder Übergangszustand. Köpping/Rao schließlich deuten Rituale als transformative Akte, durch die die Wahrnehmung der Wirklichkeit verändert werde. In der Übergangsphase, in der weder die alte noch die neue Wahrnehmungsordnung greift, ist derjenige, der die ästhetische Erfahrung durchläuft, ungeschützt durch eine ihm vertraute Ordnung dem ausgeliefert, was sich seiner Wahrnehmung bietet. Daher ist er, so ist anzunehmen, offener für einen intensiven leiblichen Mitvollzug des Tanzgeschehens.

Die dargestellten Phasen der Irritation (Trennung) und des Übergangs (Transformation) lassen sich mit unterschiedlicher Betonung auf meine Wahrnehmung der Choreographien von Forsythe und Teshigawara übertragen: Während bei Forsythe die Entwöhnung des Zuschauers, also seine Irritation, betont wird, durchlebt der Zuschauer bei

Teshigawara mit dem Tänzer verstärkt die Phase der Transformation. So nimmt der Zuschauer bei Forsythe die Rolle des distanzierten Beobachters ein, während er bei Teshigawara unmittelbarer am Geschehen teilnimmt. Daher werden im Folgenden diese beiden Modi der Wahrnehmung jeweils anhand eines der beiden Choreographen ausgeführt.

Widerständigkeit des Ästhetischen: der Beobachter bei Forsythe

Vergeblich versuchte ich in Forsythes Choreographien, mir bekannte Strukturen wiederzuerkennen, so dass das Geschehen für mich Bedeutung erhielt. Damit ist nicht zwingend die Narration eines Handlungsballetts gemeint, jedoch das Wiedererkennen von Zusammenhängen, die mir bekannten Strukturen folgen, wie zum Beispiel geometrische Körper- und Raumanordnungen, musikalische Muster wie Thema und Variation und Ähnliches. Meine gewohnte Wahrnehmungsweise war ungeeignet, sie wurde irritiert und in Frage gestellt. Da meine gewohnten Strukturen nicht angemessen waren, suchte ich aktiv und bewusst nach geeigneteren Strukturen – ich versuchte, dem Tanzgeschehen Sinn zu verleihen. Forsythe provozierte meine Reflexion über das Zuschauen, das heißt über meine Wahrnehmungsgewohnheiten und Erwartungen, sowohl durch den Bewegungsstil als auch durch die Inszenierungsstrategien seiner Choreographien. Seine Inszenierungen stellten meine Wahrnehmungsfähigkeit auf eine harte Probe und zwangen mich, mit meinen Wahrnehmungsgewohnheiten zu brechen. Indem Forsythe seine Tänzer zu immer neuen Bewegungsformen führt, war auch ich als Zuschauerin mit immer neuen Bewegungsformen konfrontiert. So teile ich als Zuschauerin mit dem Tänzer in gewisser Weise die Irritation seiner Gewohnheiten: beim Tänzer sind es in erster Linie seine Bewegungsgewohnheiten, bei mir sind es meine Wahrnehmungsgewohnheiten.

Eine ästhetische Erfahrung wird ausgelöst durch den „Verstoß gegen die Normen vorgegebener Zeichensysteme und der mit ihnen institutionalisierten Auffassungsgewohnheiten, die Differenz von den vertrauten, alltäglichen Darstellungs- und Kommunikationsformen, die Entautomatisierung des Verstehens, die systematische Erschwerung der Wahrnehmung“ (Kohler 1984: 31f.). Die Widerständigkeit des Objekts oder Ereignisses gegen Erwartungen und Gewohnheiten zwingt den Wahrnehmenden dazu, seine gewohnten Pfade zu verlassen, da

die eingeübte und automatisierte Art der Wahrnehmung es nicht zu fassen vermag. Diese Widerständigkeit gilt seit der modernen Kunst als ein entscheidendes Kriterium des Ästhetischen. Wenn das Ziel der Wahrnehmung ist, das Wahrgenommene zu identifizieren, indem sie es unter ein bekanntes Konzept subsummiert¹⁴, stellt diese Widerständigkeit des Ästhetischen ein Wahrnehmungshindernis dar. Denn je größer die Differenz zwischen aktuellen Daten und vorhandenen Konzepten, desto schwieriger wird die Anbindung. Ästhetische Wahrnehmung funktioniert nicht – wie in den meisten Fällen Alltagswahrnehmung – reibungslos, benötigt daher Aufmerksamkeit und gelangt so ins Bewusstsein. Ein Vorgang kann dann als bewusst bezeichnet werden, so die Wahrnehmungs- und Gedächtnispsychologin Roberta L. Klatzky, wenn er Aufmerksamkeit benötigt. Prozesse, die keine Aufmerksamkeit beanspruchen, die schon immer oder durch Übung automatisiert ablaufen wie das Lesen von bekannten Wörtern oder das Identifizieren von bekannten Gegenständen (vgl. Klatzky 1989: 64f.), gelten demnach als unbewusst. Da sie schneller als attentionale Prozesse ablaufen, können diese Prozesse – anders als bewusste Prozesse, bei denen die Aufmerksamkeit selektiv gelenkt werden kann – nicht willentlich beeinflusst oder unterbunden werden. (Vgl. ebd.: 35ff.) Wahrnehmung kann nur dann unbewusst ablaufen, wenn ihre Automatismen, die durch vorhergehende Erfahrungen erworben werden, nicht gestört werden. Wenn Schwierigkeiten bei der Identifizierung auftreten, wenn eine Abweichung vom bislang Bekannten zur Störung führt, kann die Wahrnehmung nicht mehr automatisch und unterschwellig ablaufen und beansprucht Aufmerksamkeit. Während sich die Identifizierung des Wahrnehmungsgegenstands in der Regel vorbewusst vollzieht und erst das Ergebnis, der erkannte Wahrnehmungsgegenstand, bewusst wird, gelangt durch die Störung schon der Vorgang des Erkennens ins Bewusstsein: Dem Zuschauer wird seine Suchbewegung bewusst.

Diese Irritation führt zur Distanzierung des Zuschauers vom Geschehen. Während unmittelbarer Genuss sich dann einstellt, wenn die Wahrnehmung reibungslos verläuft, weil sie das für sie Gewohnte geboten bekommt, bestimmen bei Forsythe je nach Gemütslage Frustration, Irritation oder Neugierde die Rezeption, weil er systematisch Wahrnehmungsgewohnheiten bricht und Erwartungshaltungen enttäuscht. Da das Geschehen nicht problemlos den aus vorhergehenden Tanzerfahrungen gewonnenen Konzepten zuzuordnen ist – also auch

14 Vgl. oben zur Konzeptualisierung der Wahrnehmung S. 31ff.

nicht unmittelbar gedeutet werden kann –, wird der Zuschauer auf sich und seinen Wahrnehmungsvorgang zurückgeworfen. Erst wenn er diese anfängliche Irritation überwunden hat, kann ihn das Tanzgeschehen affizieren (vorher war es eher die Affizierung durch seine eigene Irritation). Diese Überwindung der Irritation und Arbeit gegen die eigenen Wahrnehmungsgewohnheiten verlangt erhebliche Aktivität und Flexibilität vom Zuschauer, wie sie im Theater seit den Inszenierungspraktiken der historischen Avantgarde immer wieder provoziert wird.¹⁵ Indem Forsythe den Bruch mit den Gewohnheiten zum System erhebt, ist der Prozess der Anpassung der Wahrnehmung an das Wahrgenommene nie abgeschlossen.

Intensität der Empfindung: der Teilnehmer bei Teshigawara

Vollkommen gebannt saß ich bei den Aufführungen von Saburo Teshigawara im Zuschauerraum und vergaß alles um mich herum. Indem er mich als Zuschauerin durch die suggestive Gesamtkomposition aller theatralen Elemente in seine Inszenierungen hineinzog, fehlte mir die von Forsythe erzeugte Distanz zum Geschehen: Weder musste ich in seinen Soli Entscheidungen treffen, wohin ich schauen sollte, noch gab es ironische Brechungen oder die theatrale Situation kommentierende Elemente. Meine einzige Aufgabe bestand darin, einem Geschehen zu folgen, das zwar meiner üblichen Wahrnehmungslogik widersprach, das aber gleichwohl sehr eindrücklich auf mich wirkte – solange ich nicht darüber nachdachte. Denn Teshigawara arbeitet mit Extremen und ihrer Verschmelzung, mit der Verflüssigung von Gegensätzen, „fein nuanciert zwischen scharfer Abgrenzung und völligem Aufgehen“ (Boxberger 1995: 23). Dabei treibt er die Extreme so weit, bis sie in ihr Gegenteil umkippen. Unsere Wahrnehmung ist auf Differenzen angewiesen, Veränderungen ziehen unsere Aufmerksamkeit auf sich; zugleich jedoch schlägt zu große Heterogenität um in neue Homogenität (vgl. Hagendoorn 2002: 443). Aus einem extremen Kontrast wird bei Teshigawara eine zugleich glasklare und indifferente Verschmelzung. Er steigert die Reizdichte, bis die Bühne zum „Ort der Leere, des Schweigens und der Abwesenheit“ (Luzina 1997b) wird. Plötzlich wird klar, dass Leere und Stille nicht immer weniger sind, sondern zuweilen auch mehr – zuviel für unsere Sinne. Der Kurzschluss der zwei Pole von extremer Reizdichte und Reizlosigkeit oder

15 Vgl. Fischer-Lichte 1997.

auch von zeitlupehafter Langsamkeit und explosiver Schnelligkeit verweist auf eine Logik des Sowohl-Als-Auch, die unserer traditionellen abendländischen Logik des Entweder-Oder zuwider läuft: Polare Kräfte werden hier nicht als unvereinbare Dichotomien, als Kontradiktionen, verstanden, sondern als komplementäre Kräfte. Dadurch geraten die Dinge zwischen den miteinander in Verbindung stehenden Polen in Fluss, statt trennscharf nebeneinander zu stehen. Auch hier besteht wie bei Forsythe eine Analogie zwischen dem Tänzer, der seine Sensibilität erhöht¹⁶, und mir als Zuschauerin, die ich ebenfalls die Sensibilität meiner Wahrnehmung durch die Aufführung steigern, so dass sich die Grenzen meiner Wahrnehmung im Laufe der Vorstellung erweitern, und sich Qualitäten einander annähern, die zuvor unvereinbar schienen.

Ästhetische Erfahrung zeichnet sich dadurch aus, dass die Wahrnehmung auf der einen Seite eine starke Irritation und auf der anderen Seite ein intensives Erleben auslöst. Die Irritation lässt sich durch die Widerständigkeit des Ästhetischen erklären – wodurch jedoch das intensive Erleben zu Stande kommt, ist damit nicht geklärt. Es bleibt unklar, was so berührt, dass die Irritation, was grundsätzlich ebenso möglich wäre, nicht zur Frustration wird, sondern dazu animiert, bei der Sache zu bleiben. Warum lässt sich der Zuschauer auf dieses erst einmal unzugängliche Geschehen ein, so dass ein Wandel der Wahrnehmungsordnung überhaupt erst möglich wird? Wenn ästhetische Erfahrung ein Übergangszustand ist und den Zuschauer in einer anderen ‚Verfassung‘ als jener entlässt, in der kam (vgl. Barthes 1990: 187), dann braucht es etwas, das man mit Roland Barthes als „punctum“ bezeichnen könnte: etwas, „das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft)“ (Barthes 1989: 36). Barthes bezeichnet mit den Begriffen *punctum* und *studium* zwei Arten des Interesses, die ein Betrachter einer Sache entgegenbringen kann. Das *punctum* irritiert das *studium*, eine Art allgemeines, leidenschaftsloses und sachliches Interesse für eine Sache, und entzieht sich seinen Analysen (vgl. ebd.: 52). Das *punctum* ist das Faszinosum, das fesselt und sich einer Beschreibung und Analyse entzieht. Seine Wirkung deckt sein Vorhandensein auf, doch Genaueres lässt sich über das *punctum* nicht sagen. Die Wirkung dieses bloßen Vorhandenseins, der Präsenz, beschreibt François Lyotard in Anlehnung an Kants Theorie des Erhabenen: „Daß man jedoch von der sinnlichen ‚Präsenz‘ eines ‚Dinges‘ ergriffen werden kann, das nicht in

16 Vgl. oben zur Sensibilisierung des Tänzers S. 59ff.

Formen sinnlich darstellbar ist, das ist für die gemeine Logik ein unannehmbares Mysterium.“ (Lyotard 1993: 421) Die Wirkung sei deshalb so intensiv, weil das Erleben auf die Empfindung beschränkt bleibe, ohne auf die semantische Ebene der Bedeutung wechseln zu können. Erst einmal bleibe das Geschehen fremd, zwar empfindbar, doch begrifflich nicht fassbar. Lyotard verdeutlicht dieses Phänomen am Beispiel der künstlerischen Avantgarde: Die Avantgarde-Künstler experimentieren mit den bisher gültigen Regeln künstlerischer Darstellung, ihre Arbeit besteht darin, „die Regeln dessen zu erstellen, was *gemacht worden sein wird*“ (Lyotard 1990: 48). Die Kunst ist darauf bedacht, das schon Dagewesene durch Unbekanntes zu ersetzen, so dass sowohl die Regeln der Darstellung als auch die Kategorien zur Urteilsbildung nicht durch die Tradition vorgegeben sind, sondern sich im Tun konstituieren. In der Reflexion über die Regeln des eigenen Tuns verlässt die Kunst das Feld der Bedeutung und wird selbstbezüglich, ein „Komplott gegen die Kommunikation“ (Lyotard 1986: 82). Durch die Irritation der Bedeutungskonstitution wird der Wahrnehmung eine sonst übergangene Ebene zugänglich, die Präsenz, oder, wie er es nennt, das Ereignis. Denn „was schon bekannt ist, kann im Prinzip nicht als Ereignis empfunden werden“ (Lyotard 1989: 119). Ereignis ist etwas nur solange, wie es regellos und unbestimmt ist. Die Wahrnehmung kommt über das bloße „*dass etwas geschieht*“ nicht hinaus und jede darüber hinausgehende Strukturierung unterbleibt. In diesem Sinne war das Tanzgeschehen etwas zunächst nicht näher Fassbares, das mich als Zuschauerin so fesselte, dass ich mich einer erst einmal unbequemen Erfahrung der Irritation stellte, die eine Veränderung meiner Wahrnehmung und Erweiterung meiner Wahrnehmungsfähigkeiten erst ermöglichte.

Die im zweiten Kapitel beschriebenen Eigenarten der Choreographien von Forsythe und Teshigawara, Komplexität, Geschwindigkeit und Bewegungsfluss, brachten eine Wahrnehmungserfahrung mit sich, die sowohl mein Verständnis von Körper und Bewegung veränderte als auch die Art und Weise meiner Wahrnehmung, die andere Formen des Sinns erschloss. Die ästhetische Erfahrung führte, anders formuliert, zu einer „Neuorientierung [...] [der] Wirklichkeits- und Selbstwahrnehmung“ (Fischer-Lichte 2001a: 355). Der Wechsel des Wahrnehmungsmodus sowie die Veränderung meines Körper- und Bewegungskonzeptes stehen dabei in einem zirkulären Verhältnis oder auch einem Verhältnis der Gleichzeitigkeit, das eine Zuordnung von Ursache und

Wirkung, von vorher und nachher nicht zulässt. Wahrnehmung und Körperbewegung sind ineinander verschränkt: Hier sei an die „leibliche Bewegung“ von Merleau-Ponty erinnert¹⁷, die die Trennung in bewirkendes und wahrnehmendes Subjekt und ausführendes und wahrgenommenes Objekt aufhebt.

17 Vgl. oben die Ausführungen zur Leiblichkeit S. 101ff.

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. Wengleich 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 Rezeptionseite zusammengeführt werden, deren Interaktion die Auf-führung 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 inwohnende 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 Bewegungskonzeption 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.

Anhang

Personenglossar

George Balanchine (Balanchivadze), geboren 1904 in St. Petersburg, gestorben 1983 in New York. Er wurde in Russland in klassisch-akademischem Ballett ausgebildet und gehörte 1925 bis 1929 Serge Diaghilevs Balletts Russes an, für die er erstmals choreographierte. 1933 holte Lincoln Kirstein ihn nach New York, zwei Jahre später gründete er dort seine eigene Kompanie, The American Ballet, das 1948 zum New York City Ballet wurde. Obwohl sein Werk ein breites Spektrum vom Musical bis zum romantischen Ballett abdeckt, gilt er als neoklassischer Choreograph, der für seine auf den Tanz konzentrierten sinfonischen Ballette bekannt ist.

Merce Cunningham, 1919 in Centralia/Washington geboren. Während seiner Ausbildung an der Cornish School of Performance and Visual Arts in Seattle hatte er Unterricht in Graham-Technik und lernte John Cage kennen, der als Pianist das Tanz-Training begleitete. Anschließend studierte er ein Jahr Ballett an der American Ballet School. Er lernte Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman und Hanja Holm kennen und war 1939-45 Solist in der Martha Graham Dance Company. 1944 zeigte er mit John Cage sein erstes Soloprogramm, 1947 folgte seine erste Gruppenchoreographie. 1953 gründete er die Merce Cunningham Dance Company, mit der er bis heute durch die USA, Europa und Fernost tourt.

Martha Graham, geboren 1894 in Pittsburgh/Pennsylvania, gestorben 1991 in New York. Sie gehörte sieben Jahre der Truppe von Ruth St. Denis und Ted Shawn an, gründete 1926 die Martha Graham Dance Company und 1927 ihre eigene Schule. Graham entwickelte eine eigene Tanztechnik, die die Beinarbeit des Balletts durch Bewegungen des Torso ergänzt und ähnlich ausgearbeitet ist wie das System des klassisch-akademischen Tanzes. Die kraftvollen und spannungsbetonten Bewegungen ihrer Solo- und Gruppen-Choreographien lassen den Körper zum expressiven Medium des fühlenden Subjekts werden.

Deborah Hay, geboren 1941 in Brooklyn, lebt und arbeitet in Austin/Texas. Sie war neben Trisha Brown, Yvonne Rainer, Steve Paxton und anderen eines der Gründungsmitglieder des Judson Dance Theaters in New York, dem sie 1961 bis 1965 angehörte. Dort entstanden Performances, in denen die Tänzer gleichberechtigt mit bildenden Künstlern und Komponisten zusammen arbeiteten. Die Choreographien basieren auf Alltagsbewegungen als Rebellion gegen die Künstlichkeit des Balletts und die Stilisierung der Bewegungen im *Modern Dance*. 1980 gründete sie die Deborah Hay Dance Company, später konzentrierte sie sich auf Soloarbeiten.

Tatsumi Hijikata, geboren 1928 in Akita/Nordjapan, gestorben 1986 in Tokio. Er ist eine der zentralen Personen bei der Entstehung des *ankoku butô* (Tanz der Dunkelheit). Sein kurzes Tanzstück *kinjiki* (Verbotene Farbe) nach einem Skandalroman von Yukio Michima, das im Rahmen einer Veranstaltungsreihe des Vereins zur Pflege des modernen Tanzes im Mai 1959 in Tokio aufgeführt wurde, wird im Nachhinein als erste Butô-Aufführung eingestuft. Es löste einen Skandal aus, der für die Spaltung zwischen dem traditionellen modernen Tanz Japans und Hijikata mit seinen Anhängern sorgte. Hijikata lässt 1968 eine Inszenierung mit dem programmatischen Titel *Der Japaner Tatsumi Hijikata – Die Rebellion des Körpers* folgen, die gegen die europäisch-amerikanischen Traditionen und Konventionen in einer Zeit der Überhöhung alles Westlichen gegenüber der eigenen Kultur und Tradition aufbegehrt.

Doris Humphrey, geboren 1895 in Oak Park/Illinois, gestorben 1958 in New York. Sie war Schülerin von Ruth St. Denis und gehörte elf Jahre der Denishawn Company an. 1928 gründete sie in New York ein eigenes Tanzstudio und entwickelte ausgehend von der Polarität

zwischen Balance und Disbalance, die sich als *fall* und *recovery* in der Bewegung äußert, eine eigene Tanztechnik. Sie war von 1946 bis zu ihrem Tod künstlerische Leiterin der Limón Dance Company, die ihr Schüler José Limón (1908-1972) gründete, nachdem er zehn Jahre für sie und Charles Weidman getanzt hatte. Ihre choreographische Methode arbeitete sie in ihrem Buch *The Art of Making Dances* (1958) aus.

Rudolf (von) Laban, geboren 1879 in Preßburg, gestorben 1958 in Weybridge bei London. Der Tänzer, Choreograph, Tanzpädagoge und Tanztheoretiker prägte den deutschen Ausdruckstanz wesentlich mit und war Lehrer von Mary Wigman und Kurt Jooss. Während des ersten Weltkriegs gründete er auf dem schweizerischen Monte Verità die „Sommerschule des Tanzes“. Er leitete von 1930 bis 1934 das Ballett des Preußischen Staatstheaters (heutige Staatsoper Unter den Linden) Berlin. 1937 flüchtete er vor den Nationalsozialisten nach Manchester und gründete dort das Art of Movement Studio, das heute der University of London als Laban Center for Movement and Dance angegliedert ist. Er entwickelte eine Bewegungsschrift zur Analyse und Aufzeichnung von Bewegungen, die in weiterentwickelter Form noch heute verbreitet ist.

Min Tanaka, geboren 1945 in Tokio. Er arbeitet als Choreograph, Regisseur und Darsteller an Theateraufführungen, Opern, Filmen und Kunstaussstellungen mit. Nach seiner Ausbildung in modernem Tanz und klassischem Ballett wurde er Schüler von Tatsumi Hijikata. 1981 gründete er die internationale Tanzgruppe Maijuku, mit der er im In- und Ausland zahlreiche Vorstellungen gab. In einer 1985 gegründeten internatsähnlichen Tanzschule auf dem Land vermittelte er den Schülern das lebensweltliche Miteinander von Mensch, Tier, Pflanze und unbelebter Natur als Grundlage des Tanzes. Diese Idee setzt er seit 2000 in der Tokason-Juku fort, die zugleich Tanztruppe und Landwirtschaftsgenossenschaft ist. 1996 rief er das Buyo-Shigen-Kenkyujo (Institut zur Erschließung der tänzerischen Ressourcen) ins Leben, das weltweit traditionelle Tanzformen dokumentieren soll.

Verzeichnis der Choreographien

William Forsythe

- (*N.N.N.N.*) (2002), Ballett Frankfurt.
Aufführungsbesuch am 23. und 24.11.2002, Ballett Frankfurt, Opernhaus Frankfurt.
- 33/3* (2002), Ballett Frankfurt.
Aufführungsbesuch am 11. und 13.09.2002, Ballett Frankfurt, Opernhaus Frankfurt.
- 7 to 10 Passages* (2000), Ballett Frankfurt.
Aufführungsbesuch am 21. und 22.06.2002, Ballett Frankfurt, Schauspielhaus Hamburg.
- ALIE/N A(C)TION* (1992), Ballett Frankfurt.
- Approximate Sonata* (1996), Ballett Frankfurt.
Aufführungsbesuch am 22. und 23.02.2002, Ballett Frankfurt, Opernhaus Frankfurt.
Video, Archiv des Ballett Frankfurt.
- Artifact* (1984), Ballett Frankfurt.
Video, Archiv des Ballett Frankfurt.
- As a Garden in this Setting* (1992/1993), Ballett Frankfurt.
- Behind the China Dogs* (1988), New York City Ballet.
- Decreation* (2003), Ballett Frankfurt.
- Die Befragung des Robert Scott †* (1986/2000), Ballett Frankfurt.
- Double/Single* (2002), Ballett Frankfurt.
Aufführungsbesuch am 21. und 22.06.2002, Ballett Frankfurt, Schauspielhaus Hamburg.
- Duo* (1996), Ballett Frankfurt.
Aufführungsbesuch am 23. und 24.11.2002, Ballett Frankfurt, Opernhaus Frankfurt.
- Duo aus Six Counter Points* (1996), Ballett Frankfurt.
Video, Archiv des Ballett Frankfurt.
- Eidos : Telos* (1995), Ballett Frankfurt.
Aufführungsbesuch am 27. und 28.10.2000, Ballett Frankfurt, Schillertheater Berlin.
Video, Archiv des Ballett Frankfurt.
- Endless House* (1999), Ballett Frankfurt.
- Firstext* (1995), Royal Ballet Covent Garden.

- Four Point Counter* (1995), Nederlands Dans Theater.
- France/Dance* (1983), Ballet de l'Opéra National de Paris.
- Gänge* (1983), Ballett Frankfurt.
- Hypothetical Stream 2* (1997), Ballett Frankfurt.
 Aufführungsbesuch am 11. und 13.09.2002, Ballett Frankfurt,
 Opernhaus Frankfurt.
 Video, Archiv des Ballett Frankfurt.
- Impressing the Czar* (1988), Ballett Frankfurt.
- In the Middle, Somewhat Elevated* (1987), Ballet de l'Opéra National de
 Paris.
 Aufführungsbesuch am 22. und 23.02.2002, Ballett Frankfurt,
 Opernhaus Frankfurt.
 Video, Archiv des Ballett Frankfurt.
- Kammer/Kammer* (2000), Ballett Frankfurt.
 Video, Archiv des Ballett Frankfurt.
- Of Any If And* (1995), Ballett Frankfurt.
 Aufführungsbesuch am 11. und 13.09.2002, Ballett Frankfurt,
 Opernhaus Frankfurt.
- One flat thing, reproduced* (2000), Ballett Frankfurt.
 Aufführungsbesuch am 21. und 22.06.2002, Ballett Frankfurt, Schau-
 spielhaus Hamburg.
- Quartette* (1998), Ballett Frankfurt.
 Video, Archiv des Ballett Frankfurt.
- Quintett* (1993), Ballett Frankfurt.
 Aufführungsbesuch am 23. und 24.11.2002, Ballett Frankfurt,
 Opernhaus Frankfurt.
 Video, Archiv des Ballett Frankfurt.
- The Loss of Small Detail* (1987/1991), Ballett Frankfurt.
 Aufführungsbesuch am 6. und 08.06.2002, Ballett Frankfurt,
 Opernhaus Frankfurt/Main.
- The Room as it was* (2002), Ballett Frankfurt.
 Aufführungsbesuch am 22. und 23.02.2002, Ballett Frankfurt,
 Opernhaus Frankfurt; 21. und 22.06.2002, Ballett Frankfurt, Schau-
 spielhaus Hamburg.
- The Second Detail* (1991), National Ballet of Canada.
- The The* (1995), Ballett Frankfurt.

- The Vile Parody of Address* (1988), Ballett Frankfurt.
 Aufführungsbesuch am 23. und 24.11.2002, Ballett Frankfurt,
 Opernhaus Frankfurt.
 Video, Archiv des Ballett Frankfurt.
- Urlicht* (1976), Stuttgart Ballett.
- Woolf Phrase I & II* (2001), Ballett Frankfurt.
 Aufführungsbesuch am 29. und 30.09.2001, Ballett Frankfurt,
 Bockenheimer Depot Frankfurt.
 Video, Archiv des Ballett Frankfurt.
- workwithinwork* (1998), Ballett Frankfurt.
 Video, Archiv des Ballett Frankfurt.

Saburo Teshigawara

- Absolute Zero* (1998), Solo/Duett Teshigawara, Mei Miyata.
 Aufführungsbesuch am 27. und 29.08.1999, Hebbel-Theater, Berlin;
 16.10.2001, Opernhaus Wuppertal.
- Air* (2003), Ballet de l'Opéra National de Paris.
- Blue Meteorite* (1990), Solo Teshigawara.
- Bones in Pages* (1991), Solo Teshigawara.
- Dah-Dah-Sko-Dha-Dah* (1991), Company KARAS.
- Green* (2003), Company KARAS.
- Here to Here* (1995), Solo/Duett Teshigawara, Mei Miyata.
 Aufführungsbesuch am 1995, Theater am Turm, Frankfurt; 1997,
 Hebbel-Theater, Berlin.
 Video, Hebbel-Theater Berlin 1997, Tanzfilminstitut Bremen.
- I was Real – Documents* (1996), Company KARAS.
 Video, Zusammenschnitt, Frankfurt 1996.
- Ishi-no-hana* (1989), Company KARAS.
- Kazahana* (2004), Company KARAS.
- Le Sacre du Printemps* (1999), Bayerisches Staatsballett München.
- Light Behind Light* (2000), Solo Teshigawara.
- Luminous* (2001), Company KARAS.
 Aufführungsbesuch am 22.08.2002, Haus der Berliner Festspiele.
- Modulation* (2000), Nederlands Dans Theater.
- Noiject* (1992), Company KARAS.
 Video, Yokohama, 28.7.1992.
- Para-Dice* (2002), Ballet du Grand am Théâtre de Genève.

Raj Packet (2000/02), Company KARAS.
Scream and Whisper (2005), Company KARAS.
The Moon Is Quicksilver (1987), Company KARAS.
Tsuki no Gïn no Ringo (Moon's Silver Apple) (1981), Solo Teshigawara.
White Clouds Under the Heels I & II (1994/1995), Ballett Frankfurt.

Sonstige Choreographen

Balanchine, George (1928): *Apollon Musagète*.
 Balanchine, George (1941/48): *Concerto Barocco*
 Balanchine, George (1945): *Symphony in Three Movements*.
 Balanchine, George (1946): *Vier Temperamente*.
 Balanchine, George (1957): *Agon*.
 Balanchine, George (1959): *Episodes*.
 Burrows, Jonathan/Ritsema, Jan: *Weak Dance Strong Questions* (2001).
 Aufführungsbesuch am 17.08.2002, Podewil, Berlin.
 Fokine, Michail (1909): *Les Sylphides*.
 Hijikata, Tatsumi (1959): *Kinjiki* (Verbotene Farbe).
 Hijikata, Tatsumi (1968): *Der Japaner Tatsumi Hijikata – Die Rebellion des Körpers*.
 Nijinskij, Waslaw (1913): *Sacre du Printemps*.
 Petipa, Marius (1890): *Dornröschen*.
 Petipa, Marius (1892): *Nussknacker*.
 Petipa, Marius/Iwanow, Lew (1895): *Schwanensee*.

Literaturverzeichnis

- Abraham, Anke (1992): *Frauen, Körper, Krankheit, Kunst. Zum Prozeß der Spaltung von Erfahrung und dem Problem der Subjektwerdung von Frauen. Dargestellt am Beispiel des zeitgenössischen künstlerischen Tanzes, Teil 1*, Universität Oldenburg.
- Abraham, Anke (2002): *Der Körper im biographischen Kontext. Ein wissenssoziologischer Beitrag*, Wiesbaden.
- Adshead, Janet (1988): „Describing the components of the dance“. In: Dies. (Hg.), *Dance Analysis. Theory and practice*, London, S. 21-40.
- Angerer, Marie-Luise (1995): „The Body of Gender. Körper. Geschlechter, Identitäten“. In: Dies. (Hg.), *The Body of Gender. Körper. Geschlechter, Identitäten*, Wien, S. 17-34.
- Aristoteles (1982): *Poetik*, Griechisch/Deutsch, Stuttgart.
- Aristoteles (1987): *Physik*, Buch IV, Kap.10-14: Zeitbegriff, 217b-224a, Hamburg.
- Balanchine, George (1945): „Notes on Choreography“. In: *Dance Index 4*, Heft 2-3, S. 20-31.
- Baldwin, James Mark (1901): *Dictionary of Philosophy and Psychology*, New York. Online im Internet: <http://psychclassics.yorku.ca/Baldwin/Dictionary>.
- Banes, Sally (1987): *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance. With a New Introduction*, Boston.
- Banes, Sally (1994): *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Hanover/London.
- Barkhaus, Annette (2001): „Körper und Identität. Vorüberlegungen zu einer Phänomenologie des eigensinnigen Körpers“. In: Sabine Karoß/Leonore Welzin (Hg.), *Tanz Politik Identität, Jahrbuch Tanzforschung 11*, Hamburg, S. 27-49.
- Barkhaus, Annette/Fleig, Anne (Hg.) (2002a): *Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle*, München.
- Barkhaus, Annette/Fleig, Anne (2002b): „Körperdimensionen oder die unmögliche Rede von Unverfügbarem“. In: Dies. (Hg.), *Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle*, München, S. 9-23.
- Barthes, Roland (1989): *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main.

- Barthes, Roland (1990): „Weisheit der Kunst“. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt am Main, S. 187-203.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1983): *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica“ (1750/58)*, Hamburg.
- Baumgartner, Hans Michael (1982): „Ereignis und Struktur als Kategorien einer geschichtlichen Betrachtung der Vernunft“. In: Norbert A. Luyten (Hg.), *Aufbau der Wirklichkeit. Struktur und Ereignis II*, Freiburg im Breisgau/München, S. 175-217.
- Baxmann, Inge (2005): „Tanz als neue Wissenskultur“. In: Johannes Odenthal (Hg.), *tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – eine neue Wissenschaft*, Arbeitsbuch 14, Theater der Zeit, Berlin, S. 32-33.
- Benbow-Pfalzgraf, Taryn/Benbow-Niemier, Glynis (Hg.) (1998): *International Dictionary of Modern Dance*, Detroit/New York/London.
- Benthin, Claudia/Wulf, Christoph (Hg.) (2001): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg.
- Benveniste, Émile (1966): „La notation de ‚rhythme‘ dans son expression linguistique“. In: Ders., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, S. 327-335.
- Berger, Christiane (2000): *Der bewegte Zuschauer. Rezeption von Bewegung am Beispiel von Performances des TänzerChoreographen Saburo Teshigahara*, Magisterhausarbeit, Freie Universität Berlin.
- Bergson, Henri (1912): *Schöpferische Entwicklung*, Jena.
- Bergson, Henri (1993): „Die Wahrnehmung der Veränderung. Vorträge an der Universität Oxford am 26. und 27. Mai 1911“. In: Ders.: *Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge*, Hamburg, S. 149-179.
- Bergson, Henri (1999): *Zeit und Freiheit*, 2. Auflage, Hamburg.
- Bleeker, Maaike (2000): „Dramaturgie als Modus der Betrachtung. Über die Beziehung des Choreographischen mit dem Dramaturgischen“. In: *tanzdrama* 54, S. 27-29.
- Bode, Rudolf (1923): *Rhythmus und Körpererziehung. Fünf Abhandlungen*, Jena.
- Boehm, Rudolf (1966): „Vorrede des Übersetzers“. In: Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin, S. V-XX.
- Böhme, Gernot (1995): *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main.

- Böhme, Gernot (2003): *Leibsein als Aufgabe. Leibphilosophie in pragmatischer Hinsicht*, Kusterdingen.
- Bourdieu, Pierre (1987): *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt am Main.
- Boxberger, Edith (1994a): „Paradigmenwechsel im Tanz: Über William Forsythe und das Ballett Frankfurt, über Jan Fabre und Saburo Teshigawara“. In: *ballett international/tanz aktuell*, Heft 2, S. 28-32.
- Boxberger, Edith (1994b): „Expeditionen in die Essenz der Zeit. Geist, Zeit und Bewegung im Denken von Saburo Teshigawara. Ein Portrait von Edith Boxberger“. In: *ballett international/tanz aktuell*, Heft 8/9, S. 64-69.
- Boxberger, Edith (1995): „Körperhaft-immaterieller Dialog. Saburo Teshigawaras neues Solo ‚Here to Here‘“. In: *ballett international/tanz aktuell*, Heft 3, S. 23.
- Boxberger, Edith (1996): „I am not where you think I am“. In: *Takt 5. Magazin der Bayerischen Staatsoper*, Januar/Februar.
- Brandstetter, Gabriele (1995): *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main.
- Brandstetter, Gabriele (1997a): „Choreographie und Memoria. Konzepte des Gedächtnisses von Bewegung in der Renaissance und im 20. Jahrhundert“. In: Claudia Öhlschläger/Birgit Wiens (Hg.), *Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*, Berlin, S. 196-218.
- Brandstetter, Gabriele (1997b): „Defigurative Choreographie. Von Duchamp zu William Forsythe“. In: Gerhard Neumann (Hg.), *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weinheim, S. 598-623.
- Brandstetter, Gabriele (2000a): „Figur und Inversion. Kartographie als Dispositiv von Bewegung“. In: Bettina Brandl-Riesi/Wolf-Dieter Ernst/Meike Wagner (Hg.), *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*, München, S. 189-212.
- Brandstetter, Gabriele (2000b): „Choreographie als Grab-Mal. Das Gedächtnis von Bewegung“. In: Dies./Hortensia Völckers (Hg.), *Remembering the body. Körper-Bilder in Bewegung*, Ostfildern-Ruit, S. 102-134.
- Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg.) (2006): *Bewegung in Übertragung. Methoden der Tanzforschung*, Bielefeld. [Im Erscheinen]

- Brandstetter, Gabriele/Völckers, Hortensia (Hg.) (2000): *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, Ostfildern-Ruit.
- Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.) (1992): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg.
- Brinkmann, Ulla (1990): *Kontaktimprovisation. Neue Bewegung im Tanz*, Frankfurt am Main.
- Burckhardt, Martin (1994): *Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung*, Frankfurt am Main/New York.
- Butler, Judith (1997): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt am Main.
- Carpenter, William Benjamin (1874): *Principles of Mental Physiology, with their Application to the Training and Discipline of the Mind, and the Study of its Morbid Conditions*, New York.
- Caspersen, Dana (2004a): „Der Körper denkt: Form, Sehen, Disziplin und Tanzen“. In: Gerald Siegmund (Hg.), *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin, S. 107-116.
- Caspersen, Dana (2004b): „The company at work. How they work, rehearse, and invent. The methodologies of William Forsythe“. In: *Jahrbuch ballet-tanz 2004: Forsythe – bill's universe*, Berlin, S. 26-33.
- Cébron, Jean (1990): „Das Wesen der Bewegung. Studienmaterial nach der Theorie von Rudolf von Laban“. In: Urs Dietrich (Hg.), *Eine Choreographie entsteht. Das kalte Gloria. Mit einem Beitrag von Jean Cébron*, Essen, S. 73-97.
- Cohen, Selma Jeanne (1988): *Nächste Woche, Schwanensee. Über den Tanz und das Tanzen*, Frankfurt am Main.
- Conrad, Emilie (o.J.): *Movement*. Online im Internet: <http://www.continuummovement.com/article3.html> [05.07.2005].
- Csordas, Thomas J. (1994): „Introduction: the body as representation and being-in-the-world“. In: Ders. (Hg.), *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*, Cambridge, S. 1-24.
- Cunningham, Merce (1977): „Two questions and five dances“. In: Selma Jeanne Cohen (Hg.), *Dance as an Theatre Art. Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*, London, S. 198-204.
- Cunningham, Merce (1986): *Der Tänzer und der Tanz. Gespräche mit Jacqueline Lesschaeve*, Frankfurt am Main.
- Dahms, Sibylle (Hg.) (2001): *Tanz*, Kassel u.a.

- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1996): *Was ist Philosophie?*, Frankfurt am Main.
- Descartes, René (1992): *Meditationes de prima philosophia. / Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*, Lateinisch-Deutsch, Hamburg.
- Douglas, Mary (1974): *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*, Frankfurt am Main.
- Driver, Senta (Hg.) (2000): *Choreography and Dance. An International Journal* 5/3: William Forsythe, Jersey.
- Elsner, Monika (2000): *Das vier-beinige Tier. Bewegungsdialo g und Diskurse des Tango Argentino*, Frankfurt am Main u.a.
- Emrich, Hinderk M. (1990a): „Phantasie, Traum und Halluzination“. In: Alfred Maelicke (Hg.), *Vom Reiz der Sinne*, Weinheim u.a., S. 159-173.
- Emrich, Hinderk M. (1990b): „Vom Ich unserer Sinne“. In: Alfred Maelicke (Hg.), *Vom Reiz der Sinne*, Weinheim u.a., S. 175-193.
- Emrich, Hinderk M. (1999a): „Wirklichkeit der Wahrnehmung – Wahrnehmung der Wirklichkeit“. In: *Flamboyant. Schriften zum Theater*, Heft 9, S. 63-65.
- Emrich, Hinderk M. (1999b): „Interview mit Prof. H. M. Emrich in Bochum, 25.04.1999“. In: *Flamboyant. Schriften zum Theater*, Heft 9, S. 66-71.
- Evert, Kerstin (1997): *Körper im Prozeß. William Forsythes Poetry of Disappearance und der Cyborg*, Diplomarbeit, Universität Gießen.
- Evert, Kerstin (1998): „Self Meant to Govern – WILLIAM FORSYTHES Poetry of Disappearance“. In: *Jahrbuch Tanzforschung* 9, S. 140-174.
- Evert, Kerstin (2003): *Dance.Lab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Würzburg.
- Feiler, Isolde (2002): „‘Air and Graces’ oder ‚Actions and Passions‘? Das besondere Verhältnis von Tanz und Literatur in der Postmoderne“. In: Gabriele Klein/Christa Zipprich (Hg.), *Tanz Theorie Text*, Jahrbuch Tanzforschung 12, Münster, S. 569-584.
- Fenger, Ulrike Josephine (2003): *Auftritt der Schatten. Tendenzen der Tanzanalyse und ihre Bedeutung für die zeitgenössische Tanzästhetik am Beispiel des Balletts des späten 20. Jahrhunderts*, Dissertation, Universität Bremen. Online im Internet: http://elib.suub.uni-bremen.de/publications/dissertations/E-Diss687_fenger.pdf.

- Fikus, Monika (2001): „Bewegungskonzeptionen in der Sportwissenschaft“. In: Volker Schürmann (Hg.), *Menschliche Körper in Bewegung. Philosophische Modell und Konzepte in der Sportwissenschaft*, Frankfurt am Main/New York, S. 87-103.
- Fikus, Monika/Schürmann, Volker (Hg.) (2004): *Die Sprache der Bewegung. Sportwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Bielefeld.
- Fischer, Eva-Elisabeth (2004): „Der den Tanz liebt. Eva-Elisabeth Fischer über William Forsythe, der den Deutschen Tanzpreis erhält“. In: *tanzjournal*, Heft 1, S. 25-29.
- Fischer-Lichte, Erika (1992): „Die semiotische Differenz. Körper und Sprache auf dem Theater – Von der Avantgarde zur Postmoderne“. In: Herta Schmid/Jurij Striedter (Hg.), *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert*, Tübingen, S. 123-140.
- Fischer-Lichte, Erika (1995): *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 3: Die Aufführung als Text*, 3. Auflage, Tübingen.
- Fischer-Lichte, Erika (1997): *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen.
- Fischer-Lichte, Erika (2001a): *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen/Basel.
- Fischer-Lichte, Erika (2001b): „Verkörperung/Embodiment: Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie“. In: Dies./Christian Horn/Matthias Warstat (Hg.), *Verkörperung*, Tübingen/Basel, S. 11-25.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main.
- Fischer-Lichte, Erika/Fleig, Anne (Hg.) (2000): *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*, Tübingen.
- Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Warstat, Matthias (Hg.) (2001): *Verkörperung*, Tübingen/Basel.
- Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris (Hg.) (1998): *Paragrana. Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd. 7, H. 1: Kulturen des Performativen, Berlin.
- Fischer-Lichte, Erika/Roselt, Jens (2001): „Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Grundbegriffe“. In: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd. 10: Theorien des Performativen, S. 237-253.

- Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.) (2001): *Paragrana. Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd. 10, H. 1: Theorien des Performativen, Berlin.
- Flick, Uwe (1995): *Qualitative Forschung. Theorie, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg.
- Foerster, Heinz von (1985): „Das Konstruieren einer Wirklichkeit“. In: Paul Watzlawick (Hg.), *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge des Konstruktivismus*, München, S. 39-60.
- Foerster, Heinz von (1992): „Erkenntnistheorien und Selbstorganisation“. In: Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt am Main, S. 133-158.
- Forsythe, William (Hg.) (1999): *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*, CD-Rom und Beiheft, Ostfildern.
- Forsythe, William/Haffner, Nick (1999). „Bewegung beobachten. Ein Interview mit William Forsythe“. In: *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*, Ostfildern, S. 16-27.
- Forsythe, William/Luzina, Sandra (2000): „Der tanzende Philosoph. William Forsythe im Interview. Ein Gespräch mit Frankfurts Ballett-Chef“. In: *Der Tagesspiegel*, 27.10.2000.
- Forsythe, William/Odenthal, Johannes (1994): „Ein Gespräch mit William Forsythe, geführt anlässlich der Premiere ‚As a garden in this setting‘ Dezember 1993“. In: *ballett international/tanz aktuell*, Heft 2, S. 33-37.
- Forsythe, William/Siegmund, Gerald (1999): „Forsythe interviewed by Gerald Sigmund“. In: *Dance Europe* 23, Heft 8-9, S. 12-17.
- Forsythe, William/Sulcas, Roslyn (1998): Interview: Paris 1998. Online im Internet: <http://www.frankfurt-ballett.de> [05.08.2002].
- Forsythe, William/Wesemann, Arnd (1997): „Das ist ja die Natur aller veränderlichen Dinge: dass sie sich ändern lassen“. In: Heinrich v. Pierer/Balko v. Oetinger (Hg.), *Wie kommt das Neue in die Welt?*, München, S. 342-349.
- Foster, Susan Leigh (1986): *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley/Los Angeles/London.
- Frank, Manfred (1990): *Zeitbewußtsein*, Pfullingen.

- Franke, Elk (2001): „Erkenntnis durch Bewegung“. In: Volker Schürmann (Hg.), *Menschliche Körper in Bewegung. Philosophische Modell und Konzepte in der Sportwissenschaft*, Frankfurt am Main/New York, S. 307-332.
- Franke, Elk (2004): „Bewegung – eine spezifische Form nicht-propositionalen Wissens“. In: Gabriele Klein (Hg.), *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*, Bielefeld, S. 109-130.
- Franko, Mark (1996): „History/theory – criticism/practice“. In: Susan Leigh Foster (Hg.), *Corporalities. Dancing Knowledge, Culture and Power*, London/New York, S. 25-52.
- Funk, Julika/Brück, Cornelia (Hg.) (1999): *Körper-Konzepte*, Tübingen.
- Gebauer, Gunter (2003): „Der Körper als Medium der Erkenntnis“. In: Thomas Alkemeyer/Bernhard Boschert/Robert Schmidt/Gunter Gebauer (Hg.), *Aufs Spiel gesetzte Körper. Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur*, Konstanz 2003, S. 229-233.
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (1998): *Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Reinbek bei Hamburg.
- Gebauer, Sabine (1991): *Das Publikum von Tanzdarbietungen in Berlin. Eine Explorationsstudie*, Diplomarbeit, Technische Universität Berlin.
- Geitel, Klaus (1999): „Reinigung der Seele. Ohne Rituale: Saburo Teshigawara beim Tanz im August im Hebbel-Theater“. In: *Berliner Morgenpost*, 29.8.1999.
- Gennep, Arnold van (1986): *Übergangsriten*, Frankfurt am Main.
- Gilpin, Heidi (1996): „Lifelessness in movement, or how do the dead move? Tracing displacement and disappearance for movement performance“. In: Susan Leigh Foster (Hg.), *Corporalities. Dancing, Knowledge, Culture and Power*, London/New York, S. 106-128.
- Gilpin, Heidi/Baudoin, Patricia (2004): „Vervielfältigung und perfektes Durcheinander. William Forsythe und die Architektur des Verschwindens“. In: Gerald Siegmund (Hg.), *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin, S. 117-124.
- Gleisner, Martin (1930): „Der Bewegungschor“. In: *Kulturville*, Jg. 7, Heft 1.
- Goldstein, E. Bruce (1997): *Wahrnehmungspsychologie. Eine Einführung*, Heidelberg/Berlin/Oxford.
- Gugutzer, Robert (2002): *Leib, Körper und Identität. Eine phänomenologisch-soziologische Untersuchung zur personalen Identität*, Wiesbaden.
- Gugutzer, Robert (2004): *Soziologie des Körpers*, Bielefeld.

- Gumbrecht, Hans Ulrich (1988): „Rhythmus und Sinn“. In: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main, S. 714-729.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1996): „Das Nicht-Hermeneutische. Skizze einer Genealogie“. In: Jörg Huber/Alois Martin Müller (Hg.), *Die Wiederkehr des Anderen. Interventionen*, Basel/Frankfurt am Main, S. 17-35.
- Haerdter, Michael/Kawai, Sumie (Hg.) (1988): *Die Rebellion des Körpers. Butoh. Ein Tanz aus Japan*, 2. Auflage, Berlin.
- Haffner, Nik (2004): „Zeit erkennen“. In: Gerald Siegmund (Hg.), *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin, S. 133-144.
- Hagendoorn, Ivar (2002): „Einige Hypothesen über das Wesen und die Praxis des Tanzes“. In: Gabriele Klein/Christa Zipprich (Hg.), *Tanz Theorie Text*, Jahrbuch Tanzforschung 12, Münster, S. 429-444.
- Hager, Frithjof (Hg.) (1996): *KörperDenken. Aufgaben einer Historischen Anthropologie*, Berlin.
- Herrmann, Max (1981): „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts“. In: Helmar Klier (Hg.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*, Darmstadt, S. 15-24.
- Hiß, Guido (1993): *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*, Berlin.
- Hommel, Bernhard/Stränger, Jürgen (1994): „Wahrnehmung von Bewegung und Handlung“. In: *Enzyklopädie der Psychologie*, Serie II: Kognition, Bd. 1: Wahrnehmung, Göttingen, S. 529-603.
- Hübler, Axel (1973): *Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache und Szene*, Bonn.
- Humphrey, Doris (1992): *Die Kunst, Tänze zu machen. Zur Choreographie des Modernen Tanzes*, Wilhelmshaven.
- Huschka, Sabine (2000): *Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*, Würzburg.
- Huschka, Sabine (2002): *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Reinbek bei Hamburg.
- Huschka, Sabine (2004): „Verlöschen als ästhetischer Fluchtpunkt oder ‚Du musst dich selbst wahrnehmend machen‘“. In: Gerald Siegmund (Hg.), *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin, S. 95-106.
- Husserl, Edmund (1985): *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins 1893 – 1917*, Hamburg.

- Huwylser, Josef (1992): *Der Tänzer und sein Körper. Aspekte des Tanzens aus ärztlicher Sicht*, Erlangen.
- Jeschke, Claudia (1983): *Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bad Reichenhall.
- Jeschke, Claudia (1990): „Der bewegliche Blick. Aspekte der Tanzforschung“. In: Renate Möhrmann (Hg.), *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Berlin, S. 149-164.
- Jeschke, Claudia (1992): „Dramaturgie, Choreographie und Bühnentanz“. In: Michael Klein (Hg.), *Jahrbuch Tanzforschung 2*, Wilhelmshaven, S. 82-92.
- Jeschke, Claudia (1999): *Tanz als Bewegungstext. Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910-1965)*, Unter Mitwirkung von Cary Rick, Tübingen.
- Jeschke, Claudia (2000): „Tanz als Bewegungstext“. In: Claudia Jeschke/Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.), *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*, Berlin, S. 47-58.
- Jeschke, Claudia (2001): „Zwischen Strategie und Postmoderne. Avantgarde, Postmoderne und die aktuelle Tanzszene“. In: *tanzdrama 60*, S. 10-14.
- Jeschke, Claudia/Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.) (2000): *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung*, Berlin.
- Jeschke, Claudia/Schlicher, Susanne (1994): „Tanzforschung für die Theaterwissenschaft. Pina Bausch und William Forsythe. ‚Im besten Fall drückt Tanz nicht anderes aus als sich selbst‘“. In: Erika Fischer-Lichte/Wolfgang Greisenegger/Hans-Thies Lehmann (Hg.), *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, Tübingen, S. 241-249.
- Joas, Hans (1996): *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt am Main.
- Kafka, Peter (1991): „Raum, Zeit, Materie – Gibt es das eigentlich? oder Ein Tanz ohne Boden“. In: Martin Bergelt/Hortensia Völckers (Hg.), *Zeit-Räume. Zeiträume – Raumzeiten – Zeitträume*, München/Wien, S. 19-42.
- Kaltenbrunner, Thomas (1998): *Contact Improvisation. Bewegen, Tanzen und sich Begegnen. Mit einer Einführung in New Dance*, Aachen.
- Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hg.) (1982): *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt am Main.

- Karcher, Eva (1999): „Erst Krebsforscher, jetzt Choreograf – Xavier Le Roy zeigt grenzenlose Bewegungsfreiheit“. In: *Die Zeit* Nr. 36 /1999, Zeitleben, S. 3.
- Kebeck, Günther (1994): *Wahrnehmung. Theorien, Methoden und Forschungsergebnisse der Wahrnehmungspsychologie*, Weinheim/ München.
- Kerkhoven, Marianne van (1994): „Über Dramaturgie“. In: *Theaterschrift* 5-6: *Über Dramaturgie*, S. 8-35.
- Klatzky, Roberta L. (1989): *Gedächtnis und Bewußtsein*, Stuttgart.
- Klein, Gabriele (2001): *Performing Gender: Körper Kunst Tanz*, Vortrag am 15.1.2001. Online im Internet: <http://www.aww.uni-hamburg.de/docs/klein.pdf> [11.12.2002]
- Klein, Gabriele (2004a): „Bewegung denken. Ein soziologischer Entwurf“. In: Dies. (Hg.), *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*, Bielefeld, S. 131-154.
- Klein, Gabriele (2004b): „Bewegung und Moderne: Zur Einführung“. In: Dies. (Hg.), *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*, Bielefeld, S. 7-19.
- Klein, Gabriele (Hg.) (2004c): *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*, Bielefeld.
- Kleindiek, Jürgen W. (1973): *Zur Methodik der Aufführungsanalyse. Dargestellt an einer Aufführung von Becketts „Endspiel“ am Residenztheater München, Mühlheim*.
- Klinge, Antje/Leeker, Martina (2003): „Tanz. Kommunikation. Praxis. Zur Einleitung“. In: Dies. (Hg.), *Tanz Kommunikation Praxis*, Jahrbuch Tanzforschung 13, Münster, S. 1-15.
- Knoblauch, Hubert (2005): „Kulturkörper. Die Bedeutung des Körpers in der sozialkonstruktivistischen Wissenssoziologie“. In: Markus Schroer (Hg.), *Soziologie des Körpers*, Frankfurt am Main, S. 92-113.
- Kohler, Georg (1984): „Ist das noch Kunst? oder: Die Permanenz der ästhetischen Erfahrung als Problem“. In: Helmut Holzhey/Jean-Pierre Leyvraz (Hg.), *Ästhetische Erfahrung und das Wesen der Kunst*, Bern/Stuttgart, S. 23-41.
- Köhler, Herbert (1984): *Strukturelle Bildlichkeit. Studien zum Begriff der Struktur in der Kunstgeschichte*, München.
- Köhne-Kirsch, Verena (1989): *Die „schöne Kunst“ des Tanzes. Phänomenologische Erörterungen einer flüchtigen Kunstart*, Frankfurt am Main u.a.

- König, Eugen/Lutz, Ronald (Hg.) (1995): *Bewegungskulturen. Ansätze zu einer kritischen Anthropologie des Körpers*, Sankt Augustin.
- Köpping, Klaus Peter/Rao, Ursula (2000): „Die ‚performative Wende‘: Leben – Ritual – Theater“. In: Dies. (Hg.), *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Münster u.a.
- Kühl, Christiane (1999): „Ereignislose Geschwindigkeit. Beim Tanz im August zeigten Jérôme Bel, Merce Cunningham und Saburo Teshigawara freundliche Penetranz, reibungslose Präzision, wuchtige Präsenz“. In: *taz Berlin*, 30.8.1999.
- Laban, Rudolf von (1976): *The Language of Movement. A Guidebook to Choreutics*, Annotated and edited by Lisa Ullmann, Boston.
- Laban, Rudolf von (1981): *Der moderne Ausdruckstanz in der Erziehung. Eine Einführung in die kreative tänzerische Bewegung als Mittel zur Entfaltung der Persönlichkeit*, Wilhelmshaven u.a.
- Laban, Rudolf von (1988): *Die Kunst der Bewegung*, Wilhelmshaven.
- Laban, Rudolf von (1991): *Choreutik. Grundlagen der Raum-Harmonielehre des Tanzes*, Wilhelmshaven.
- Laban, Rudolf/Lawrence, Frederick Charles (1974): *Effort. Economy of Human Movement*, London.
- Lampert, Friederike (2002): „Tanzimprovisation auf der Bühne: Entdeckung von Nicht-Choreographierbarem“. In: Gabriele Klein/Christa Zipprich (Hg.), *Tanz Theorie Text*, Jahrbuch Tanzforschung 12, Münster, S. 445-456.
- Lampert, Friederike (2005): *Tanzimprovisation. Geschichten, Theorie, Verfahren, Vermittlung von Improvisation im Bühnentanz*, Dissertation, Universität Hamburg.
- Lang, Prue (2004): „Denken, Bewegung, Sprache“. In: Gerald Siegmund (Hg.), *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin, S. 125-132.
- Lehmann, Hans-Thies (1999a): *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main.
- Lehmann, Hans-Thies (1999b): „Die Gegenwart des Theaters“. In: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Christel Weiler (Hg.), *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Berlin, S. 13-26.
- Lepecki, André (1999): „Manisch aufgeladene Gegenwärtigkeit“. In: *Jahrbuch ballet-tanz 1999*, S. 82-87.

- Lessing, Gotthold Ephraim (1767): *Hamburgische Dramaturgie*. Online im Internet: <http://gutenberg.spiegel.de/lessing/hamburg/hambank.htm>
- Liebsch, Katharina (2001): „Identität – Bewegung – Tanz. Theoretische Reflexionen zum Begriff der Identität“. In: Sabine Karoß/Leonore Welzin (Hg.), *Tanz Politik Identität*, Jahrbuch Tanzforschung 11, Hamburg, S. 11-24.
- Liechtenhan, Rudolf (1993): *Vom Tanz zum Ballett. Geschichte und Grundbegriffe des Bühnentanzes*, Stuttgart/Zürich.
- Loupe, Laurence (1996): „Der Körper und das Unsichtbare“. In: Karin Adelsbach/Andrea Firmenich (Hg.), *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*, Köln, S. 269-276.
- Luhmann, Niklas (1984): *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main.
- Luhmann, Niklas (1997): *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main.
- Luzina, Sandra (1997a): „Kunst ist wie Kochen. Saburo Teshigawara, japanischer Choreograph“. In: *Der Tagesspiegel*, 8.8.1997.
- Luzina, Sandra (1997b): „Schrecksekunde Ewigkeit. Hebbeltheater Berlin: Saburo Teshigawara beim ‚Tanz im August‘“. In: *Der Tagesspiegel*, 10.8.1997.
- Liotard, Jean-François (1986): „Vorbemerkungen über die Pragmatik der Werke“. In: Ders.: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlin, S. 79-95.
- Liotard, Jean-François (1989): „Zeit heute“. In: Ders.: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien, S. 107-139.
- Liotard, Jean-François (1990): „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“ In: Peter Engelmann (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart, S. 33-48.
- Liotard, Jean-François (1993): „Anima minima“. In: Wolfgang Welsch (Hg.), *Die Aktualität des Ästhetischen*, München, S. 417-27.
- Maar, Kirsten (2006): „Imaginäre und improvisatorische Raumkonzepte bei William Forsythe – Korrespondenzen zwischen Entwurfskonzepten in Tanz und Architektur“. In: Annette Geiger/Stefanie Hennecke/Christin Kempf (Hg.), *Imaginäre Architekturen – Raum und Stadt als Vorstellung*, Berlin.
- Maelicke, Alfred (Hg.) (1990): *Vom Reiz der Sinne*, Weinheim u.a.
- Makropoulos, Michael (1997): *Modernität und Kontingenz*, München.

- Martin, Jacqueline/Sauter, Willmar (1995): *Understanding Theatre. Performance Analysis in Theory and Practice*, Stockholm.
- Martin, John (1972): *The Modern Dance*, New York.
- Martschukat, Jürgen/Patzold, Steffen (Hg.) (2003): *Geschichtswissenschaft und „performative turn“. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Köln/Weimar.
- McManus, Thomas (2004): „Enemy von innen“. In: Gerald Siegmund (Hg.), *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin, S. 81-94.
- Menge, Hermann (1991): *Langenscheidts Großwörterbuch Griechisch – Deutsch*, Unter Berücksichtigung der Etymologie, 27. Auflage, Berlin/München.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin.
- Merleau-Ponty, Maurice (1986): *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München.
- Meyer, Petra Maria (1998): „Als das Theater aus dem Rahmen fiel“. In: Erika Fischer-Lichte/Friedemann Kreuder/Isabelle Pflug (Hg.), *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen/Basel, S. 135-195.
- Mitchell, W.J.T. (1997): „Der Pictorial Turn“. In: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin, S. 15-40.
- Müller, Hedwig (1996): „Vom freien Tanz. Zur Geschichte des modernen Tanzes in Deutschland“. In: Karin Adelsbach/Andrea Firmenich (Hg.), *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*, Köln, S. 261-268.
- Nietzsche, Friedrich (1976): „Von den Verächtern des Leibes“. In: Ders.: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen*, Frankfurt am Main.
- Noltenius, Agnès (2003): *Forsythe detail*, Issy-les-Moulineaux.
- Novack, Cynthia J. (1990): *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison/Wisconsin.
- Noverre, Jean-Georges (1803/04 [1760]): *Lettres sur la danse sur les ballets et les arts*, Petersburg.
- Peirce, Charles S. (1983): *Phänomen und Logik der Zeichen*, Frankfurt am Main.
- Peirce, Charles S. (1986): *Semiotische Schriften*, Bd. 1, Frankfurt am Main.
- Peirce, Charles S. (1990): *Semiotische Schriften*, Bd. 2, Frankfurt am Main.
- Peirce, Charles S. (1993): *Semiotische Schriften*, Bd. 3, Frankfurt am Main.

- Peter, Frank-Manuel/Thoraus, Thomas (1999): „Deutsches Tanzarchiv Köln: Tanzdokumente digital“. In: William Forsythe (Hg.), *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*, Ostfildern, S. 8-9.
- Piaget, Jean (1973): *Der Strukturalismus*, Olten/Freiburg im Breisgau.
- Platon (1964): *Phaidros*, München.
- Plessner, Helmuth (1982): „Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften VII: Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt am Main, S. 201-387.
- Polanyi, Michael (1985): *Implizites Wissen*, Frankfurt am Main.
- Pöppel, Ernst (1983): „Erlebte Zeit und die Zeit überhaupt: Ein Versuch der Integration“. In: Heinz Gumin/Heinrich Meier (Hg.), *Die Zeit. Dauer und Augenblick*, München, S. 369-382.
- Rauner, Gaby von (Hg.) (1993): *William Forsythe. Tanz und Sprache*, Frankfurt am Main.
- Rock, Irvin (1985): *Wahrnehmung. Vom visuellen Reiz zum Sehen und Erkennen*, Heidelberg.
- Roelcke, Eckhard (1995): „Die weiße Stunde. Ballett für zwei – von Saburo Teshigawara“. In: *Die Zeit*, 27.1.1995.
- Römer, Christel (1993): „William Forsythes Tanzkonzeption“. In: Gaby von Rauner (Hg.), *William Forsythe – Tanz und Sprache*, Frankfurt am Main, S. 21-26.
- Rorty, Richard M. (Hg.) (1967): *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, Chicago.
- Ryle, Gilbert (1992): *Der Begriff des Geistes*, Stuttgart.
- Sauter, Willmar (2000): *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City.
- Schischkoff, Georgi (1974): *Philosophisches Wörterbuch*. Kröners Taschenbuchausgabe Bd. 13., begründet von Heinrich Schmidt, neu bearbeitet von Georgi Schischkoff, Stuttgart.
- Schmid, Wilhelm (1999): *Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung*, Frankfurt am Main.
- Schmidt, Jochen (1996): „Schreckenschreie der Kreatur. Saburo Teshigawaras Tanzstück ‚I Was Real – Documents‘ beim Kunstfestival in Brüssel“. In: *Die Zeit*, 23.5.1996.
- Schmidt, Siegfried J. (Hg.) (1992): *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gehirnforschung*, Frankfurt am Main.

- Schmidt-Garre, Helmut (1966): *Ballett. Vom Sonnenkönig bis Balanchine*, Velber bei Hannover.
- Schmitz, Hermann (1966): *System der Philosophie*, 2. Bd., 2. Teil: Der Leib im Spiegel der Kunst, Bonn.
- Schmitz, Hermann (1969): *System der Philosophie*, 3. Bd., 2. Teil: Der Gefühlsraum, Bonn
- Schmitz, Hermann (1977): *System der Philosophie*. 3. Bd., 4. Teil: Das Göttliche und der Raum, Bonn.
- Schmitz, Hermann (1978): *System der Philosophie*. 3. Bd., 5. Teil: Die Wahrnehmung, Bonn.
- Schoenfeldt, Susanne (1997): *Choreographie. Tanzkomposition und Tanzbeschreibung. Zur Geschichte des choreographierten Tanzes*, Frankfurt am Main u.a.
- Schulz, Peter (1997): *Faszination Teshigawara. Der Tänzer und Choreograph Saburo Teshigawara und das Phänomen Rhythmus*, Hausarbeit, Johannes Gutenberg-Universität Mainz.
- Schulze, Janine (1997): „Erinnerungsspuren. Auf der Suche nach einem gender-spezifischen Körpergedächtnis im Tanz“. In: Claudia Öhlschläger/Birgit Wiens (Hg.), *Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*, Berlin, S. 219-34.
- Schulze, Janine (1999): *Dancing Bodies Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*, Dortmund.
- Schumann, Hans Wolfgang (1976): *Buddhismus. Stifter, Schulen und Systeme*, Freiburg.
- Schürmann, Volker (Hg.) (2001): *Menschliche Körper in Bewegung. Philosophische Modelle und Konzepte der Sportwissenschaft*, Frankfurt am Main/New York.
- Schwellinger, Lucia (1998): *Die Entstehung des Butoh. Voraussetzungen und Techniken der Bewegungsgestaltung bei Hijikata Tatsumi und Ono Kazuo*, München.
- Servos, Norbert (2003): „Body Thoughts – Tanzen macht schlau“. In: *ballet-tanz*, Heft 5, S. 22-25.
- Sieben, Irene (1999): „Auf der Suche nach dem Nullpunkt. Saburo Teshigawaras Stück ‚Absolute Zero‘ beim Berliner ‚Tanz im August‘“. In: *tanzdrama* 48, S. 32-33.
- Sieben, Irene (2002): „Die Pioniere des körperorientierten Lernens“. In: *ballet-tanz*, Heft 8/9, S. 28-37.

- Siegmund, Gerald (2001): „Ein Blick rings ums unsichtbare Zentrum des Balletts. William Forsythes neues Ballett ‚Woolf Phrase‘ in Frankfurt“. In: *ballet-tanz*, Heft 11, S. 20-23.
- Siegmund, Gerald (2002): „Gedächtnisraum: Die Ballette von William Forsythe“. In: Gabriele Klein/Christa Zipprich (Hg.), *Tanz Theorie Text*, Jahrbuch Tanzforschung 12, Münster, S. 397-411.
- Siegmund, Gerald (2003): „Tanz im Blick. Die Wiederentdeckung des verkörperten Zuschauer“. In: Christopher Balme/Erika Fischer-Lichte/Stephan Grätzel (Hg.), *Theater als Paradigma der Moderne?*, Tübingen, S. 417-428.
- Siegmund, Gerald (Hg.) (2004a): *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin.
- Siegmund, Gerald (2004b): „William Forsythe: Räume eröffnen, in denen das Denken sich ereignen kann“. In: Ders. (Hg.), *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin, S. 9-72.
- Siegmund, Gerald (2006): *Ästhetik der Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld.
- Sparshott, Francis (1995): *A Measured Pace. Towards a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*, Toronto u.a.
- Stadler, Michael/Kruse, Peter (1991): „Visuelles Gedächtnis für Formen und das Problem der Bedeutungszuweisung in kognitiven Systemen“. In: Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gehirnforschung*, Frankfurt am Main, S. 250-266.
- Starks Whitehouse, Mary/Adler, Jane/Chodorow, Joan/Pallaro, Patrizia (1999): *Authentic Movement*, London.
- Stodelle, Ernestine (1986): *Doris Humphrey und ihre Tanztechnik*, Frankfurt am Main.
- Strauss, Michael (1984): *Empfindung, Intention und Zeichen. Typologie des Sinntragens*, Freiburg/München.
- Stüber, Werner Jakob (1984): *Geschichte des Modern Dance. Zur Selbsterfahrung und Körperaneignung im modernen Tanztheater*, Wilhelmshaven.
- Sulcas, Roslyn (1991): *William Forsythe. The poetry of disappearance and the great tradition*. Online im Internet: <http://www.frankfurt-ballett.de/sulcas1991.html> [14.12.2002].

- Sulcas, Roslyn (1999): „Eine neue Welt und in ihr die alte“. In: William Forsythe (Hg.), *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*, Ostfildern, S. 29-46.
- Tanaka, Min (1988): „Mein Tanz will Fragen stellen“. In: Michael Haerdter/Sumie Kawai (Hg.), *Die Rebellion des Körpers. Butoh. Ein Tanz aus Japan*, Berlin, S. 77-84.
- Teshigawara, Saburo (1989): *Aoi Inseki (Blue Meteorite)*, Photos von Nobuyoshi Araki, Texte und Illustrationen von Saburo Teshigawara, Tokyo.
- Teshigawara, Saburo (1993): *Keshioko*, Film.
- Teshigawara, Saburo (1993): *T-City*, Film.
- Teshigawara, Saburo (1994): *Hone to Kuki (Bones on Air)*, Tokyo.
- Teshigawara, Saburo (1997): „Weiße Zeit“. In: *Theaterschrift 12: Zeit*, S. 48-63.
- Teshigawara, Saburo/Hentschel, Beate (1997): „Jeder Moment besitzt seine eigene Zeit. Gespräch mit Saburo Teshigawara“. In: *tanzdrama 39*, S. 4-6.
- Teshigawara, Saburo/Kästner, Irmela (2002): „Im Moment des Erwachens. Ein Gespräch mit Saburo Teshigawara“. In: *tanzdrama 67*, S. 12-15.
- Teshigawara, Saburo/Siegmund, Gerald (1994): „Der unsichtbare Moment. Ein Gespräch mit Saburo Teshigawara“. In: *Theaterschrift 8: Das Gedächtnis*, S. 196-212.
- Teshigawara, Saburo/Tachiki, Akiko (1999): „Absolute Schwerkraft. Akiko Tachiki im Gespräch mit dem japanischen Starchoreographen und Tänzer Saburo Teshigawara“. In: *ballett international/tanz aktuell*, Heft 11, S. 20-23.
- Todd, Mabel (2001): *Der Körper denkt mit. Anatomie als Ausdruck dynamischer Kräfte*, Bern u.a.
- Traub, Susanne (2001): „Zeitgenössischer Tanz“. In: Sibylle Dahms (Hg.), *Tanz*, Kassel u.a., S. 181-188.
- Turner, Victor (2005): *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, 2. Auflage, Frankfurt am Main.
- Ueno, Sako (1998): „Teshigawara, Saburo. Japanese dancer, choreographer, and company director“. In: Taryn Benbow-Pfalzgraf/Glynis Benbow-Niemier (Hg.), *International Dictionary of Modern Dance*, Detroit/New York/London, S. 764-765.

- Virilio, Paul (1994): „Schwerkraft-Raum. Paul Virilio im Gespräch mit Laurence Louppe und Daniel Dobbels“. In: *Arch+* 124/125, S. 46-50.
- Vogel, Günter/Angermann, Hartmut (1989): *dvt-Atlas zur Biologie*, Tafeln und Texte, 3 Bde., München.
- von Kleist, Heinrich (1805): *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Online im Internet: <http://www.kleist.org/texte/UeberdieallaehlicheVerfertigungderGedankenbeimRedenL.pdf>
- Waldenfels, Bernhard (1999): *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*, Frankfurt am Main.
- Waldenfels, Bernhard (2000): *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt am Main.
- Welsch, Wolfgang (1991): *Ästhetisches Denken*, Stuttgart.
- Wille, Franz (1991): *Abduktive Erklärungsnetze. Zur Theorie theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse*, Frankfurt am Main.
- Winkler, Christoph/Cramer, Franz Anton (2002): *Poetik der Anatomie. Gespräch mit Franz Anton Cramer*, Gespräch geführt am 17.2.02 im Theater am Halleschen Ufer Berlin in der Reihe „Reden über Bewegung“.
- Witte, Maren (2006): *Anders wahrnehmen, als man sieht. Zur Wahrnehmung und Wirkung von Bewegung in Robert Wilsons Inszenierungen von Gertrude Steins ‚Doctor Faustus Lights the Lights‘ (1992), ‚Four Saints in Three Acts‘ (1996) und ‚Saints and Singing‘ (1997)*, Münster. [Im Erscheinen]
- Wittmann, Gabriele (2002): „Dancing is Not Writing. Ein poetisches Projekt über die Schnittstelle von Sprache und Tanz“. In: Gabriele Klein/Christa Zipprich (Hg.), *Tanz Theorie Text*, Jahrbuch Tanzforschung 12, Münster, S. 585-609.
- Wolf, Rainer/Wolf, Dorothea (1990): „Vom Sehen zum Wahrnehmen: Aus der Illusion entsteht ein Bild der Wirklichkeit“. In: Alfred Maelicke (Hg.), *Vom Reiz der Sinne*, Weinheim u.a., S. 47-73.
- Wortelkamp, Isa (2002): „Flüchtige Schrift/Bleibende Erinnerung. Der Tanz als Aufforderung an die Aufzeichnung“. In: Gabriele Klein/Christa Zipprich (Hg.), *Tanz Theorie Text*, Jahrbuch Tanzforschung 12, Münster, S. 597-609.
- Wortelkamp, Isa (2006): *Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufführung*, Freiburg. [Im Erscheinen]

Zimmerli, Walther Ch. (1984): „Die ästhetisch-semiotische Relation und das Problem einer philosophischen Literaturästhetik“. In: Helmut Holzhey (Hg.), *Ästhetische Erfahrung und das Wesen der Kunst*, Bern/Stuttgart, S. 173-189.

zur Lippe, Rudolf (1979a): *Naturbeherrschung am Menschen. Körpererfahrung als Entfaltung von Sinnen und Beziehungen in der Ära des italienischen Kaufmannskapitals*, Bd. 1, Frankfurt am Main.

zur Lippe, Rudolf (1979b): *Naturbeherrschung am Menschen. Geometrisierung des Menschen und Repräsentation des Privaten im französischen Absolutismus*, Bd. 2, Frankfurt am Main.

Internetveröffentlichungen

<http://www.sfb-performativ.de/seiten/b1.html> [15.07.2005].

http://www.ergotherapie-g-hoffmann.de/lex/kinaesthetisches_system.htm [02.07.2005].

<http://www.continuummovement.com> [05.07.2004].

<http://www.authenticmovement-usa.com> [05.07.2004].

<http://www.st-karas.com/biog.html> [08.07.2005].

TanzScripte

Christiane Berger

Körper denken in Bewegung

Zur Wahrnehmung
tänzerischen Sinns bei
William Forsythe und
Saburo Teshigawara

November 2006, 180 Seiten,
kart., 20,80 €,
ISBN: 3-89942-554-5

Gabriele Brandstetter,
Gabriele Klein (Hg.)

Bewegung in Übertragung Methoden der Tanzforschung

November 2006, ca. 350 Seiten,
kart., zahlr. z.T. farb. Abb.,
ca. 28,80 €,
ISBN: 3-89942-558-8

Susanne Foellmer

Valeska Gert

Fragmente einer Avantgardistin
in Tanz und Schauspiel der
1920er Jahre

Juli 2006, 302 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 28,80 €,
ISBN: 3-89942-362-3

Gerald Siegmund

Abwesenheit

Eine performative Ästhetik des
Tanzes. William Forsythe,
Jérôme Bel, Xavier Le Roy,
Meg Stuart

April 2006, 504 Seiten,
kart., 32,80 €,
ISBN: 3-89942-478-6

Gabriele Klein,

Wolfgang Sting (Hg.)

Performance

Positionen zur zeitgenössischen
szenischen Kunst

2005, 226 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-379-8

Susanne Vincenz (Hg.)

Letters from Tentland

Zelte im Blick:

Helena Waldmanns Performance
im Iran / Looking at Tents:
Helena Waldmanns Performance
in Iran

2005, 122 Seiten,
kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 14,80 €,
ISBN: 3-89942-405-0

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de