

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.

