

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 im 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 Wahrnehmenden 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 verbal-sprachliches – 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 löschen 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.