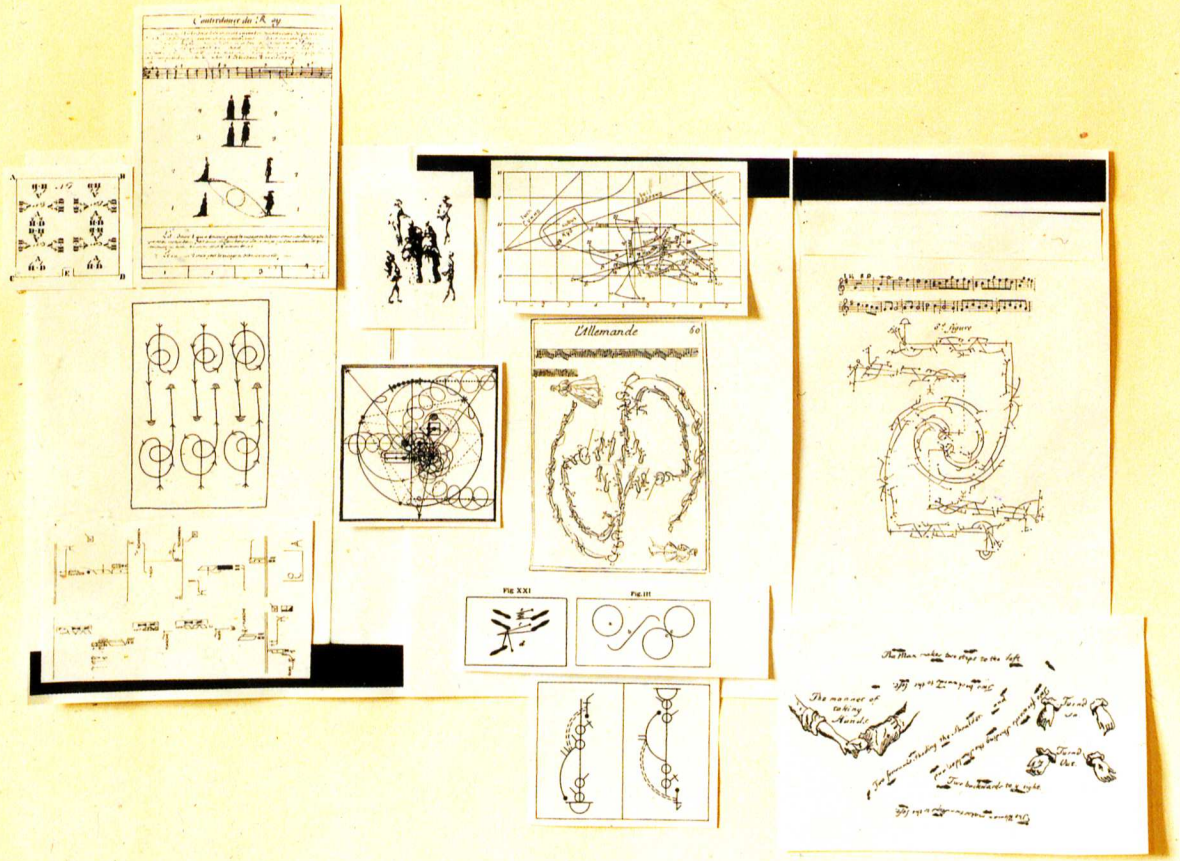
DENKFIGUREN

PERFORMATIVES ZWISCHEN
BEWEGEN, SCHREIBEN UND ERFINDEN



NICOLE HAITZINGER
KARIN FENBÖCK (HG.)

|e|podium

DENKFIGUREN

PERFORMATIVES ZWISCHEN
BEWEGEN, SCHREIBEN UND ERFINDEN

FÜR CLAUDIA JESCHKE

HG.
NICOLE HAITZINGER
KARIN FENBÖCK

DERRA DANCE RESEARCH (VOL. 2)

|e|podium

9 VORWORT
NICOLE HAITZINGER & KARIN FENBÖCK

KUNSTWISSENSCHAFTEN ALS AUFFÜHRUNGSWISSENSCHAFTEN

14 CHRISTOPHER BALME
Danced Encounters / Encounters with Dance

28 HANS-PETER BAYERDÖRFER
Wie viele Körper braucht Herr K.?
Überlegungen zu Andreas Kriegenburgs
Bühnenversion von Franz Kafkas Prozess

38 GABRIELE BRANDSTETTER
Signatur des Tanzens
Autorschaft und Zeichnung der Bewegung mit einer Performance von Amos Hetz:
„I am drawing you are dancing. You are drawing I am dancing."

54 MARK FRANKO
Balanchine Defended against his Devotees with a
Little Help from Theodor W. Adorno

68 SUSAN LEIGH FOSTER
Chorography and Choreography

76 LYNN GARAFOLA
Making Dances: Process and Practice in
Diaghilev's Ballets Russes

94 GABRIELE KLEIN
Das Soziale choreographieren
Tanz und Performance als urbanes Theater

104 GERHARD NEUMANN
Der Virtuose als Denkfigur in der Romantik
Zur ästhetischen Inszenierung der Körperkunst
auf der Grenze zwischen Natur und Kultur

118 GERALD SIEGMUND
Choreographie und Gesetz:
Zur Notwendigkeit des Widerstands

130 JÜRG STENZL
Ich tanze – allein – in den Himmel hinein …
Tanz in Jean-Luc Godards Filmen der 1960er-Jahre

„I WRITE PHILOSOPHY BUT I AM NOT A PHILOSOPHER" (VASLAV NIJINSKY)

146 SIGRID GAREIS
Tanz und Theorie in KünstlerInnen-Statements von Jan Fabre, João Fiadeiro, Wanda Golonka, Xavier Le Roy, Martin Nachbar, Oleg Soulimenko, Mårten Spångberg und Superamas

ZEITGENÖSSISCHE TANZTHEORIE

176 FRANZ ANTON CRAMER
Metadaten der Theoriebildung

186 KERSTIN EVERT
„Ich trage heute einen braunen Anzug. Viel Vergnügen."
Oder: Einige unsortierte Gedanken zur Frage der Vermittlung zeitgenössischen Tanzes

194 KARIN FENBÖCK
Die ‚schöne Seele' auf der Schaubühne
Schillers Konzept von ästhetischer Bildung in der theatralen Praxis

204 NICOLE HAITZINGER
Der Schwan als tanzhistoriographische Denkfigur
Notiertes, Autobiographisches, Performatives

214 YVONNE HARDT
Sich mit der Geschichte bewegen
Historische Bewegungszitate und Rekonstruktion als Strategie zeitgenössischer Choreographie

224 SABINE HUSCHKA
Vom vergangenen Tanz Wissen

234 CHRISTIANE KARL
Bailaora und Matador
Bewegungsanalyse ‚spanischer' Körper- und Bewegungskonzepte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

246 KRASSIMIRA KRUSCHKOVA
Ästhetik der Kritik

254 PETER STAMER
Ten Notes on Dramaturgy

260 CHRISTINA THURNER
Tanz in Gedanken
Zu reflexiven (Zwischen-)Räumen in choreographischen Projekten

268 ISA WORTELKAMP
Für eine Theorie der Bewegung

278 INGO DIEHL UND CHRISTIANE KARL
„I AM JUST ACTING IN IT"

280 EINLEITUNG: JANINE SCHULZE
Strukturen in Bewegung, oder Claudia Jeschke:
ein Subjekt des Anstoße(n)s

Mit Beiträgen von Monica Bandella, Irene Brandenburg, Rose Breuss, Tanja Burkhardt, Sibylle Dahms, Francesca Falcone, Betsy Fisher, Johanna Haltern, Heide-Marie Härtel, Wibke Hartewig, Dieter Heitkamp, Karin Hermes, Walter Heun, Nina Hümpel, Klaus Kanzog, Christiane Karl, Friederike Lampert, Heide Lazarus, Nele Lipp, Alfred Oberzaucher, Gunhild Oberzaucher-Schüller, Flavia Pappacena, Sayonara Pereira, Frank-Manuel Peter, Pat Rader, Anette Rein, Claudia Rosiny, Simone Schmid, Katja Schneider, Stephanie Schroedter, Simone Schulte-Aladag, Janine Schulze, Susanne Traub, Gabi Vettermann, Bettina Wagner-Bergelt, Hanna Walsdorf und Gabriele Wittmann

300 IMPRESSUM

SABINE HUSCHKA

VOM VERGANGENEN TANZ WISSEN

PROPÄDEUTIKUM: DIE VERGESSENE PRAKTIK

Und wieder nimmt man einen jener wissenschaftlichen Bände in die Hand, von denen man nach Jahrzehnten kulturwissenschaftlicher Forschung und philosophischer Bemühungen begründet erwartet, Tanz als eine kulturell und ästhetisch ausgefeilte Technik der Selbstbildung repräsentiert zu finden – zumal unter dem Topos der „Anthropotechnik". Es erscheint nahe liegend, dass auch die artistische Praxis des Tanzes mit ihren Meistern und Eleven einem Philosophen wie Peter Sloterdijk Auskunft über die „Kunst am Menschen" gibt.[1] Und doch sind es, so der Klappentext zu seinem Gang durch die Kulturgeschichte des Menschseins, „die ausdrücklich übenden Menschen, die diese Existenzweise [die Selbstbildung alles Humanen] am deutlichsten verkörpern: Bauern, Arbeiter, Krieger, Schreiber, Yogis, Rhetoren, Instrumentalvirtuosen oder Models". Tänzer gehören mit ihrer intelligenten Übungspraxis, die sie als jene zu erkennen gibt, die sie sein wollen, dieser „Gesamtschau" einer „grundlegenden und grundlegenden neuen Anthropologie" nicht an. So bleibt der kleinen Zunft der Tanzwissenschaftler doch genug Anlass, ihr Wissen produktiv in den Wissenschaften zu machen. Auch wenn Tanz gewöhnlich ‚vergessen' wird, da sein Gedächtnis in Akten der Vermittlung und performativen Sprachen der Transformation aufbewahrt ist[2] und als universitäre Praxis längst nicht mehr zum Wissenskanon eines guten Akademikers gehört und dennoch – sieht man auf die erfolg- wie ertragsreiche Arbeit von Claudia Jeschke – gehören kann, so ist seine performative Kunst doch per se ebenso wenig ephemer, wie sein Wissen marginal ist. Vom Tanz zu wissen, zumal von seiner Geschichte, könnte auch für einen Philosophen hilfreich sein.

Sloterdijks Abhandlung mit dem titelgebenden Aufruf *Du mußt dein Leben ändern* (2009) fehlt aber nicht nur aus diesem Mangel heraus der richtige Schwung. Sloterdijk vergisst *natürlich* Tanzen zu begreifen und seine Füße in die Hände zu nehmen, denn wüsste er zu tanzen, so könnte er erfahren, dass seinem Untergangsszenarium einer entwirklichten Welt eine Praxis entgangen ist, die mit dem Wirklichen und potenziell real Erfahrbarem so eng verknüpft ist, dass sie schon längst überlebt hat. Die Einstellung auf die Kultur könnte sich zumindest anders justieren. So hatte das ästhetische Denken über Tanz mit Mitte des 18. Jahrhunderts selbst eine geschichtsphilosophische Disziplin entworfen, die im Tanz dessen menschenbildende Praxis unterstrich und ihn dergestalt anthropologisch verwurzelt als Teil der aufgeklärten Wissenskultur zu erkennen geben suchte. Wissenschaftstheoretisch könnte dies heute zu bedenken geben, dass Tänzer sich täglich in ihren Übungspraktiken verändern, ohne dass sie ihr Leben angesichts drohender Gefahren ändern (müssen), da sie schlicht eine notwendige Transformation praktizieren. Um dies zu

1 Vgl. Sloterdijk, Peter: *Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*. Frankfurt am Main 2009, 519–581.

2 Vgl. den Tagungsband *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*. Hg. von Sabine Huschka. Bielefeld 2009, dessen Beiträge auf das praktizierte Wissensforum in den Berliner Sophiensaelen *Akte des Wissens – Die Kunst der Vermittlung* (Berlin Januar 2008) zurückgeht, unter Mitwirkung unter anderem von Claudia Jeschke und ihrer Rekonstruktionsarbeit der *Chaconne* aus der Oper *Idomeneo* (Komposition: Wolfgang Amadeus Mozart, 1781).

3 Vgl. Gross, Mirjana: *Von der Antike bis zur Postmoderne. Die zeitgenössische Geschichtsschreibung und ihre Wurzeln*. Wien, Köln, Weimar 1998, 93ff. Die in dem Begriff der

erkennen und Tanz als eine Theater- und Kulturpraxis anzuerkennen, die eine Geschichte der Übungspraktiken und die einer kulturellen Selbstvergewisserung durchlaufen hat, muss man kein Philosoph sein – und kaum ein Tanzwissenschaftler versteht sich heute als ein solcher.

TANZHISTORIOGRAPHIE UND IHR EPISTEMOLOGISCHER MODUS

In der Mitte des 18. Jahrhunderts avancierte Geschichtskenntnis zu einer philosophischen Disziplin und diese für den Tanz zu seiner zentralen Theorie. Das Traktat *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* (1754) von Louis de Cahusac folgt dieser Einsicht. Verankert in dem methodologischen Grundverständnis von *Historie* in ihrer für die Aufklärung prägenden doppelten Bedeutung, die Wirklichkeit von Ereignissen *und* das Erzählen und Wissen über sie zu sein,[3] gilt Cahusac das Schreiben von der Geschichte des Tanzes als „wahre, ihre nützliche und vielleicht ihre einzige Theorie".[4] Geschichte und ihre erkenntnisgeleitete Historiographie bilden eine Ästhetik, deren philosophische Fragestellungen auf Ursprungsmythen und Szenographien des Tanzes gerichtet sind. Tanzgeschichte generiert unter dem Blick des Forschers und des Lesers einen ästhetischen Erkenntnisraum, der sich als Bühne des Anthropologischen erschließt.

Wenn man hingegen einmal die ursprünglichen Quellen der Künste erkannt hat; so scheinet ihr Tempel sich vor uns zu eröffnen, der Vorhang, der das Heiligthum bedeckte, zerreißt, man sieht sie entstehen, zunehmen, und sich verschönern, […]. Man hat alsdann ein Gemählde vor sich, darauf Wirkungen und Ursachen mit einander vereiniget sind; man gelangt zu der Erfahrung aller Zeiten, und zu eigenen Erfahrungen.[5]

Cahusacs Tanzhistoriographie eröffnet einen theatralen Erkenntnisraum, den der Autor seinen Lesern darbietet. Entgegen eines heutigen Verständnisses von Tanz oder auch Theaterhistoriographie wird diese Historie nicht vor dem Hintergrund einer körperlichen Praxis in Erscheinung gebracht, etwa um eine spezifische Erinnerungskultur einzusetzen.[6] Vielmehr ist Tanzgeschichte als ästhetische Theorie auktorial gefasst und folgt der großen aufklärerischen Idee, den Theatertanz aus Kenntnissen der Geschichte heraus zu erneuern. Cahusacs Interesse an der Geschichtlichkeit von Tanz nimmt hier seinen Ausgang, um in der Vergangenheit etwas aufzuzeigen, das sich in der Gegenwart noch zu verwirklichen hat. Vor dem Horizont eines kritisch eingestellten Blicks auf die zeitgenössischen Opern-Ballette strukturiert Cahusac seinen Gang durch die Geschichte und sieht in deren Vergangenheit – der antiken Pantomime – vorbildlich eine Ästhetik realisiert. Ein utopischer Horizont für die Gegenwart des 18. Jahrhunderts ist für Cahusac darin gefunden.

Historie angelegte Gleichsetzung von Wirklichkeit und dem Nachdenken über sie nimmt ihren Ausgang in der Aufklärung und löst die ‚Polyhistoire' des 17. Jahrhunderts ab. Historiographie versteht sich nunmehr als eine zusammenhängende Gesamterzählung auf der Basis einer systematisierenden Ordnung historischen Wissens. Die Auffassung von Geschichte als Wirklichkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft generiert einen Erkenntnisbereich, den der Historiker epistemologisch organisiert, aus der aufklärerischen Überzeugung heraus, dass „die Einheit der Geschichte nur durch einen subjektiven philosophischen Standpunkt" (95) entdeckt werden könne.

4 Cahusac, Louis de: Cahusacs historische Abhandlung von der alten und der neuen Tanzkunst. In: Nicolai,

Diese geradezu doppelte historisierende Wegweisung des Ästhetischen ist in ihrem modernen subjektzentrierten Konzept ‚einer großen Erzählung' in der Postmoderne verworfen und als historische Wissenskultur methodologisch erweitert worden. Historisches Wissen findet nunmehr in eine Historiographie Eingang, die von *Kontinuitäten und Brüchen in Diskurs und Praktik* ausgeht.[7] In der Tanzwissenschaft ist diese begleitet von einer reflexiven Aufmerksamkeit für die performativen Praktiken des Körpers, die als agens ästhetischer Bewegungsbildung verstanden sind. Der ästhetisch-historisierende Blick ist nicht mehr durch ein revolutionäres Begehren auf eine bühnenästhetische Erneuerung motiviert als vielmehr durch ein gewissermaßen epistemologisches Begehren auf eine wissenschaftliche Streuung seiner Disziplin,[8] mit der es Tanz etwa als körperliche Praxis kulturwissenschaftlich anzuerkennen gilt. Hiermit sind Analysen seiner Geschichte als Teil der Diskursgeschichte des Körpers einhergegangen,[9] mithin als eine Geschichte der Disziplinierung[10] gefasst oder als erste genealogische Entwürfe moderner *Tanz(Ge)schichte(n)*, die „dem diffus bewusst/unbewussten, archaisch-mythologischen Reservoir unseres gesellschaftlichen ‚Gefühls' beziehungsweise Ausdrucksbarometers nach[spüren]".[11] Tanzhistoriographie zeigt sich seit Ende des 20. Jahrhunderts als eine kritische Tanzgeschichtsforschung, die in ihrer methodologischen Spannbreite einen konstruktiven Begriff von Geschichte gemein hat: „Geschichten vom Tanz" sind auch hier „immer Historie und Erzählung zugleich",[12] deren Modelle die chronologisch-teleologische Anordnung von Geschichte zugunsten diskontinuierlicher, mithin räumlicher Modelle unter dem Topos der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen"[13] verabschieden und Tanzgeschichte selbst als choreographisches Verfahren zu entwerfen suchen.[14]

Die erzählende Neuordnung geschichtlicher Fakten und Fundorte gründet zunehmend auf einem explizit performativen Verständnis ihres Gegenstandsbezuges, das insbesondere von der zeitgenössisch-praktischen Tanzhistoriographie erkenntnisgewinnend reflektiert wird. Die historisierende Praxis einer landläufig als Rekonstruktion verstandenen choreographischen Erarbeitung historischer Tänze hat, wie sich in Claudia Jeschkes Arbeiten deutlich zeigt, ein tanzhistoriographisches Denken geschärft, das seinen Gegenstandsbereich weder als gegeben noch abgeschlossen begreift denn als Residuum und Fundstück. Eine dergestalt praktizierte Tanzhistoriographie zeigt sich als *eine* begründete Interpretation von Bewegungstexten und ihren kulturellen Kontexten, die im Akt des Auflesens verschiedener Materialien und Quellen eine mögliche Geschichte des Tanzes zeigen und verkörpern. Geschichtskenntnisse offenbaren sich

Christian Friedrich (Hg.): *Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*. 4 Bde, Berlin 1759–1760, Bd. I/1, 199. Das dreibändige französische Werk findet sich hier über mehrere Bände aufgeteilt ins Deutsche übertragen.

5 Cahusac, Abhandlung, 198.

6 Vgl. hierzu Günther Heeg: „Wenn ich von der Vorstellung einer Theatergeschichte als Erinnerung ausgehe, dann gehe ich von Bruch und Krise aus. […] Aus den Bruchstellen der Geschichtskonstruktionen ergibt sich die Möglichkeit neuer Konstellationen, die uns die Gegenwart anders sehen lassen." Heeg, Günter: Die Beschreibung eines Zerfalls der Intentionen ist für die Theater-Geschichte von großer Bedeutung. Interview mit Günther Heeg am

hier nicht als rekonstruierte Artefakte, die etwa aus der Repertoirepflege choreographischer Werke oder der Aktualisierung historischer Tänze hervorgehen, sondern sie rekonstituieren den vergangenen Tanz als Wissensakt – gewissermaßen als „Vorgang eines (Wieder)Findens".[15] Claudia Jeschke sagt über eine jener „generativen" re/kon-struktiven Akte, die der Erarbeitung der *Chaconne* aus der Mozart-Oper *Idomeneo* mit dem Tänzer Rainer Krenstetter zugrunde lag:

[…] nichts in der Idomeneo-Chaconne ist historisch affirmativ. Die Markierung von mutmaßlichen Ordnungen der Tanzgeschichte ist zwar die akzeptierte Basis von Konzept und Durchführung; die bedingungshafte Multimedialität löst aber ästhetische Verdichtungen wie Auflösungen aus, die die Akte des Wissens zu einem Spiel mit vermeintlichen Fakten machen. Der Erkenntniswert, der sich normalerweise mit dem uni-medialen Wissen-Schaffen ergibt, verbindet sich hier mit prozessualen, vielleicht auch ‚signalrealen'[16] Erfahrungswerten des Tanzens eines bestimmten Tänzers. Diese wirken insofern auf die Erkenntnis zurück, als sie die der Körper-Zeit und dem Zeit-Körper geschuldeten Konflikte und Differenzen ebenso ausstellen wie integrieren.[17]

Dem letztlich romantischen Gedanken, sich von historischen Aufführungen ein klares und lebendiges Bild machen zu wollen, gibt die Einsicht Raum, historischen Theatertanz nicht mehr vor Augen geführt zu bekommen, ohne dass damit wertvolle Einsichten in eine historische Tanzpraxis verloren gingen. Es sind gleichsam „Vermutungen, Ergänzungen, Fiktionen"[18], die in die Analyse und Erarbeitung verwertbarer Quellen wie Bühnenbildzeichnungen (scenery design), Portraits von Tänzern, Tänzerinnen und Choreographen, Notationen und Libretti einfließen. Diese zusammen vermitteln eine visuelle und räumliche Vorstellung von der kompositorischen Ordnung und Erscheinungsweise der Stücke, geben Einsicht in die Dramatisierung der Handlungen, erläutern Gesten und Gebärden in ihrer theatralen Bedeutung, verzeichnen narrative Stationen und erlauben Analysen zur Performanz choreographierter Körper. Kostümzeichnungen etwa zeigen den körperlichen Habitus der Darsteller und geben Hinweise auf eine körperliche Inschrift der Bewegungen, Notationen zeigen die Raum- und Zeitordnung der Bewegungen. Sie bilden also Zeugnisse einer stattgefundenen Tanzaufführung. Und dies, gleichwohl den kulturellen und individuellen Ästhetisierungsprozessen und performativen Affektdynamiken im Bühnentanz keine *Gedächtnisorte* zukommen.

14. Juli 2005. In: Ilg, Jens; Bitterlich, Thomas (Hg.): *Theatergeschichtsschreibung. Interviews mit Theaterhistorikern.* Marburg 2006, 181.

7 Vgl. Kreuder, Friedemann (Hg.): *Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis.* Tübingen 2007, 311–328.

8 June Layson fordert eine neu konzipierte Disziplin der Tanzgeschichte mit der Absicht, diese weltweit zur Anerkennung zu bringen: „[…] dance history needs to claim a place as an eminently important and worthwhile area of study". Diese Absicht leitet eine Theoriekonzeption der Tanzgeschichtsschreibung, die eine Klärung ihrer Terminologien und die Anerkennung heterogener Methodologien (unter anderem postmodern, feminist) vorausschickt. Layson, June: Historical perspectives in the study of

‚Natürlich' repräsentiert der Bühnentanz seine kulturelle Praktik weder ganz in Bildern noch in Schriften und hinterlässt nur lückenhaft ein kulturelles Archiv, da dessen Gedächtnis stets mit dem individuellen Körper und dessen Historizität verbunden bleibt. Die Geschichtlichkeit des Tanzes ist konstitutiv mit dem Körper und seinen Handlungsverweisen verbunden und findet daher keinen Ort oder eine beständige Materialität seiner Tradierung, sondern die Geschichte des Tanzes formt sich in kulturellen Gedächtnisakten,[19] Ritualen, Körpertechniken und handlungsgeleiteten Verfahren, zu denen die Repertoirearbeit tradierter Choreographien ebenso gehören wie mimetisch-performativ tradierte Tanztechniken und Gesten. In ihren Gesten und Gewohnheiten und impliziten Wissensakten des Körpergedächtnisses zeigt sich für den französischen Historiker Pierre Nora das „wahre Gedächtnis" kulturellen Wissens. Es bleibt die methodologische Frage seines analytischen Zugangs, zeigt sich der ikonographische und diskursive, mitunter literarische Quellenkorpus – zumal in sich divergent – in einer anderen Materialität als sie den wahrgenommenen Tanzaufführungen und Körperbewegungen mit ihren Erfahrungswerten zukommen. Die Quellen transponieren deren Performanzen. Geblieben sind somit Bilder, Vorstellungen, Imaginationen der Auftritte, die ihre Gewesenheit bezeugen und Einsichten über diese zeigen und formulieren. Dieses entscheidende Faktum von Wirklichkeit ist ihnen zuzubilligen.

DAS VERGANGENE IN SEINER TRANSITORIK

Der Tanz aber, und dies unterstreicht die heutige Tanzwissenschaft, ist ephemer, womit die sensuellen, kinästhetischen und atmosphärischen Qualitäten der Aufführung nicht nur vergangen sind, sondern verloren scheinen. Im Grunde ist dieser Sachverhalt banal, dessen Sachlage zur Erforschung historischen Tanzes allerdings keineswegs. So wie es in der Natur der Wissenschaft liegt, zwischen Szenenbildern, Notationen, Theaterzetteln, Rezensionen, ästhetischen Schriften, Traktaten und sinnlich-gegenwartsbezogenen Aufführungsereignissen eine Differenz auszumachen und sie als Unterschiedliches kennzeichnen zu können, so dringend stellt sich das Problem der Bewertung der Quellenlage in Bezug zu einem erinnerten Gegenstandsfeld. Die interessante Frage ist daher nicht die Differenz, sondern die ihres veranschlagbaren ästhetischen und kulturellen Zusammenhangs, der sich als Gegenstandsbezug in der Historiographie widerspiegelt, also ihres Schreibens von dessen Geschichtlichkeit.

Claudia Jeschke sieht zusammen mit Nicole Haitzinger mit Blick auf die Derra de Moroda

dance. In: Adshead-Landsdale, Janet; Layson, June (Eds.): *Dance History. An Introduction*. London 1994, 14.

9 Vgl. Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main 1974.

10 Vgl. Foster, Susan Leigh: *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*. London 1996.

11 Sörgel, Sabine: Tanz-Genealogien. Tanz(Ge)schichte(n) von Kurt Jooss zu Sasha Waltz. In: Kreuder, *Theaterhistoriographie*, 311–328, hier 311.

12 Sabine Sörgel folgt hier Fosters Plädoyer einer notwendig „lückenhaft verbleibenden (RE)konstitution, insofern Tanzhistoriographie gleichsam das ‚Skelett der Bedeutung von Bewegung' [Susan Leigh Foster] als

unerlässlicher Teil kulturwissenschaftlicher Gedächtnis-Forschung evident werden lässt." Sörgel, Tanz-Genealogien, 311. Vgl. Foster, Susan Leigh: *Choreographing History*. Bloomington, Indianapolis 1995, 9.

13 Koselleck, Reinhart (Hg.): *Geschichte. Ereignis und Erzählung*. München 1973.

14 Vgl. Foster, *Choreographing History* und Thurner, Christina: Zeitschichten, -sprünge und -klüfte. Methodologisches zur Tanz-Geschichts-Schreibung. In: *Forum Modernes Theater*, 23, 2008/1, 13–18.

15 Brandstetter, Gabriele: Fundstück Tanz. Das Tanztheater als eine Archäologie der Gefühle. In: Odenthal, Johannes (Hg.): *tanz.de. Arbeitsbuch 2005*. Berlin 2005, 12–19, hier 15.

Dance Archives in Salzburg und ihrer beider dort forschenden wie lehrenden Praxis die kulturelle Tradition des Tanzes in Archiven aufgehoben, in denen der „Körper als Archiv" in dem Maße inhärent ist, wie Archive als reine Orte durch handelnde, sammelnde und rezipierende Körper ihre Bedeutung bekommen. Ihr tanzwissenschaftlicher Studiengang an der Salzburger Universität plädiert über das Dispositiv „Archiv" für die „Unabschließbarkeit der Historiographie"[20], um sich einer kulturhistorischen Erforschung von Bewegung zu widmen. Diese richtet sich auf die körperhistorische Disposition spezifischer Kodierungs- und Dekodierungsprozesse und auf einen kinetischen und kinästhetischen Erfahrungsraum, womit das heterogene Feld von praktischem und theoretischem Wissen erschlossen wird. Die Perspektive, die in einer praktischen Tanzhistoriographie mit ihren Arbeitsweisen, Fragestellungen und Formaten entstanden ist, weist hier in eine performative wie konstruktive Konzeption von diskursiver Tanzhistoriographie, um deren Modellierung zu reflektieren.

Die virulent immer wieder aufscheinende Frage nach dem Charakter der Wissenskultur von Tanz sowie die Befragung des Körperwissens, die auch die amerikanischen Performance Studies beschäftigen,[21] etwa ob es das wahre Gedächtnis oder ein subversives Potenzial innerhalb unserer Wissenskultur innehält, findet in der kulturhistorischen Debatte über den realen Körper seine Parallelen. Philipp Sarasin hat in seiner Studie zur *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse* und der dortigen Durchsicht der Körpergeschichte zwischen Konstruktivismus, Politik und Erfahrung prägnant festgestellt: „Der Körper ist ein reales Objekt – aber er gibt kein Symbolisches das seine adäquate Erkennbarkeit, das heißt sein Deckungsgleichwerden mit einem imaginären Objekt garantiert."[22] Die Deckungsgleichheit kann auch in einer Historiographie des Tanzes nicht bewirkt werden, denn sie geht mit einem historischen Archiv schriftlicher und bildlicher Zeugnisse inkorporierter Praktiken um.

Historiographie scheint in der Tanzwissenschaft aber nicht nur mit vergangenen Praktiken umzugehen, sondern sie ist gewissermaßen von einem letztlich verlorenen Ereignisraum von Tanz und Bewegung (phantasmatisch) affiziert. Dies gilt vor allem, wenn der Blick auf historische Bühnenaufführungen fällt, die durch ein methodologisches Missverhältnis zwischen ihrer Komplexität und der fragmentarischen Quellenlage auffallen und der Sparsamkeit ihrer symbolischen Gedächtniskultur. Das historische Quellenkorpus zeigt schlicht keine Bewegungen mehr und lässt nur schwach deren Spuren aufscheinen, an die sich der konstruktive Akt ihrer analytischen Theoretisierung knüpfen kann. In der

Tanzhistoriographie scheint daher ein besonderer Fall des Verlustig-Seins seines Gegenstandsbereichs zu walten, womit die Frage nach dem Gegenstandsfeld oder der kulturellen Besonderheit seines Wissenstypus einhergeht. Die mögliche Radikalität der Tanzwissenschaft und ihrer Historiographie liegt indessen woanders, nämlich in der unbedingten Anerkennung des Verlusts und einer hierüber eingesetzten Erinnerungskultur im Schreiben.

Dem diskursiven Denken über Tanz haftet allerdings eine Affinität zum Ereignishaften und Präsentischen quasi als identifikatorischer Kern seiner theatralen Gattung und Kulturpraxis an, die etwa der Theaterwissenschaft als eine ihrer interdisziplinären Partnerinnen im Grunde fremd ist. Im Gegensatz zur tänzerischen Praxis und Aufführungskunst werden die vergangenen Theateraufführungen dort nicht als erkenntnistragender Verlust betrachtet und bilden keinen Anlass zu methodologischen Debatten. Das Untersuchungsfeld ist mit Dramentexten, Rezensionen und Bildmaterialien durch ein komplexes Quellenstudium gerahmt, das, gleichwohl es performativ verstanden und analysiert wird, in seinem Umgang mit dem Gegenstandsfeld die chronotopologischen Ordnungen diskutiert und kaum Verluste des ‚wirklichen' Theaterspiels verzeichnet. Für die Tanzwissenschaft ist dies anders. Denn die vergangenen Tänze und ihre chorcographierten Bühnenszenen weisen konstitutiv nicht nur auf das Transitorische der Aufführung, sondern auch auf das Ephemere der Gattung. Das historische Untersuchungsfeld ist umstellt von der Tatsache, durch das Quellenstudium den Gegenstandsbereich einer Tanzpraxis und -aufführung nicht erfassen, vielleicht sogar in seiner Ephemerität noch nicht einmal berühren zu können. Tanzgeschichte zu schreiben bildet einen Historismus und wird ähnlich wie Tanzbeschreibungen zeitgenössischer Aufführungen zu einem melancholischen Akt, wie Walter Benjamin gezeigt hat.

Zweierlei ließe sich einwenden: zum einen die historisierte Denkfigur des Transitorischen selbst, die bekannterweise im 18. Jahrhundert eingeführt wird, und damit das Faktum anzeigt, in der Theoriebildung mit einer historischen Denkfigur umzugehen, deren eigene Historizität kritiklos zum ästhetischen Merkmal des Bühnentanzes avanciert ist und das moderne Denken über seine Kunstgattung markiert. Zum anderen der Umgang oder auch die Einstellung gegenüber dem Quellenmaterial, dem eine mangelnde Einsichtnahme in Prozesse und Praktiken eignet. Solange das vorhandene Quellenmaterial aber vor dem Hintergrund des Gewesenen, der theatralen wie körperlichen Performativität von Tanz methodologisch untersucht wird und sein wissenschaftlicher Ertrag hierauf reflektierend beur-

16 Diesen Begriff habe ich mir von Wolfgang Ernst ausgeliehen. Vgl. Ernst, Wolfgang: *Das Gesetz des Gedächtnisses. Medien und Archive am Ende (des 20. Jahrhunderts)*. Berlin 2006.

17 Claudia Jeschke und Rainer Krenstetter im Gespräch mit Sabine Huschka: Tanzen als *Museum auf Zeit*. In: Huschka, *Wissenskultur Tanz*, 159–172, hier 171f.

18 Brandstetter, Fundstück Tanz.

19 Vgl. Roach, Joseph: *Cities of the dead. Circum-atlantic Performance*. New York 1996.

20 Jeschke, Claudia; Haitzinger, Nicole: Körper und Archive. Die Derra de Moroda Dance Archives in Salzburg. In: Odenthal, *tanz.de. Arbeitsbuch 2005*, 29–33, hier 31.

21 Vgl. unter anderem Postlewait, Thomas; McCo-

nachie, Bruce A. (Eds.): *Interpreting the theatrical Past. Essays in the Historiography of Performance*. Iowa City 1989; Roach, Cities of the dead.

22 Sarasin, Philipp: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*. Frankfurt am Main 2003, 148.

23 Siegmund 2009: E-mail-Korrespondenz mit der Autorin.

24 Leder, Drew: The absent body. Chicago etc. 1990. Zitiert nach Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*. Bielefeld 2006, 58.

teilt wird, markiert das Vergangene der Tanzpraxis sein Verschwinden und das Ephemere den modernen Ursprungsmythos des Tanzes in unserer Kultur. Die historiographische Tatsache, mit einem Vergangenen umzugehen, das zu begreifen zu einer ästhetischen Annäherung an das Flüchtige wird, kann dann produktiv werden, wenn das Transitorische als Abwesendes reflektiert und als ästhetische und kulturanalytische Denkfigur integriert wird. Diese Einsicht, der Gerald Siegmund im Sinne einer performativen Ästhetik des Tanzes eine umfangreiche Studie gewidmet hat, ist ganz und gar nicht profan. Denn sie vermag auch das Verständnis einer Historiographie von Tanz zu schärfen. Das Abwesende zeigt sonach die innere Spaltung der Kunstgattung an, mit der der Bühnentanz, verstanden als performativer Akt, sei es als aufgeführter, gesehener oder beschriebener, unhintergehbar operiert. Oder in den Worten von Siegmund: „Darstellung und das, was aufgeführt erfahrbar wird, ist immer das Ergebnis komplexer Abwesenheiten, die Darstellung artikuliert immer auch das Nicht-Darstellbare als den Motor der Affekte, der Imagination und der Zuschauerbeteiligung.“[23] Das Transitorische bezeichnet so wenig wie die Absenz eine Leere, ein Nichts oder das reine Verschwinden des Tanzes, denn ein „Weg-Sein von Etwas“[24], also mithin historiographisch reflektiert, das Verschwunden-Sein der Tanzaufführung, das durch den Bezug zur Aufführung gekennzeichnet ist. Dem Quellenmaterial von vergangenem Tanz ist die Transitorik eingeschrieben, denn es trägt das Verschwunden-Sein der Aufführungen in seinen eigenen materialisierten Blicken und Vorstellungen vorausschauend ein. Das Quellenmaterial verschließt sich nicht gegenüber dem ephemeren Ereignisraum von Tanz, vielmehr trifft der forschende Umgang mit ihm auf ein Blickfeld der Aufführungen, die sich deswegen zeigen, weil sie vergangen sind. Die verschiedenen historischen Materialien erinnern das Abwesende und Transitorische als Indizien eines gewesenen Anwesenden und offenbaren darin die Wunden, die für ein politisches Denken von Geschichte Potenziale der Zukunft zeigen können.

GERALD SIEGMUND

CHOREOGRAPHIE UND GESETZ: ZUR NOTWENDIGKEIT DES WIDERSTANDS

Die Frage nach dem, was Choreographie ist, wird in der jüngsten Zeit wieder kontrovers diskutiert. So hat das österreichische Onlinemagazin *Corpus* im Herbst 2007 eine Umfrage bei Tänzern, Tänzerinnen, Choreographen und Choreographinnen, Kritikern sowie bei Tanz- und Theaterwissenschaftlern gestartet, um herauszufinden, was für sie der Begriff ‚Choreographie' bedeute.[1] Wissenschaftliche Tagungen zum Thema häufen sich.[2] Der aktuelle Bedarf, über Choreographie nachzudenken, so scheint es, ist groß. Spätestens seit dem zweiten großen Aufbruch auf den europäischen Tanzbühnen, der vor rund fünfzehn Jahren begann und für den bekannte Namen wie Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart oder Thomas Plischke stehen, ist das, was man bis dato unter Choreographie verstand, problematisch geworden. Um das Finden, Kombinieren und Ausführen von Tanzschritten zu Musik kann es, so stellt man beim Anblick ihrer Stücke unmissverständlich fest, nicht mehr gehen. Unter weitgehendem Verzicht auf tänzerische, energetisch und rhythmisch gestaltete Bewegung inszenieren diese Künstler Fragen in Bezug auf den Bühnentanz, den Einsatz von Körperlichkeit, die Bildlichkeit, die dadurch entsteht, und deren Bezug zu unserer Kultur. Körperliche Zustände jenseits modernistischer und postmodernistsicher Tanztechniken werden exploriert, um die Wahrnehmung des Publikums herauszufordern.[3] Damit setzen diese Künstler die Recherche fort, die bereits Anfang der 1970er-Jahre mit den unterschiedlichen Ansätzen des Tanztheaters begann. Schon Pina Bausch sah sich mit ähnlichen Vorwürfen konfrontiert, ihre Tänzer würden nicht mehr tanzen, sondern singen, sprechen und spielen.

Gleichzeitig halten Künstler wie der Berliner Choreograph Thomas Lehmen daran fest, in ihren Stücken wenn schon nicht zu tanzen, so doch im emphatischen Sinne zu choreographieren. Choreographische Verfahren werden dann thematisch und treten in den Vordergrund, wenn die tänzerische Bewegung zurücktritt. Choreographische Verfahren sind auf europäischen Bühnen dominant, Verfahren, die den Tanz zugunsten von vermeintlich trockenen Konzepten aus Tanzaufführungen vertreiben, um dem konventionellen Sprechtheater stattdessen die bewegten und bewegenden Körper zurückzugeben.

1 50 ebenso subjektive wie unterhaltsame und tiefgründige Antworten sind auf der Homepage www.corpusweb.net nachzulesen.

2 Exemplarisch sei hier die Tagung *Choreographie in Fragestellen* vom 10. bis 12. April 2007 im Zentrum für Choreographie K3, Tanzplan Hamburg genannt.

3 Vgl. dazu Siegmund, Gerald: Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper. In: Clavadetscher, Reto; Rosiny, Claudia (Hg.): *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme.* Bielefeld 2007, 44–59.

Als roter Faden durch aktuelle Versuche, die Tätigkeit des Choreographierens zu bestimmen, zieht sich eine an Merce Cunninghams Definition von Tanz als Bewegung in Raum und Zeit angelehnte Definition von Choreographie als Organisation oder Strukturierung von Bewegung in Raum und Zeit.[4] Als zeitgenössische Komponente fügt man der Bewegung andere Bühnenelemente als gleichberechtigt hinzu und dehnt das Choreographie-Verständnis auf den Zuschauer aus, dessen Blick ohnehin und dessen Körper, wie in Felix Ruckerts haptischen Performances, mitchoreographiert werden. So stellt die ungarische Choreographin Eszter Salamon im Hinblick auf ihr multimediales Stück *And then* fest, dass sie nicht nur Bewegungen choreographiere, sondern auch Licht, Video, Ton, Musik und Requisiten. Vor diesem Hintergrund nimmt es nicht Wunder, dass ein um alle Mittel des Theaters erweiterter Choreographie-Begriff zum Zauberwort postdramatischen Theaters allgemein geworden ist.

Der Begriff ‚Choreographie', so möchte ich diesen ersten Befund einleitend zusammenfassen, hat in den vergangenen fünfzehn Jahren also eine ungeheure Ausweitung seines Gültigkeitsbereichs erfahren, die aber nicht, und darum soll es mir in meinem Beitrag gehen, zu einem Bedeutungsverlust oder zu einer Verwässerung dessen führt, was Choreographie bedeuten kann. Im Gegenteil. Der Ausdehnung der Anwendungsbereiche geht eine Schärfung des Verständnisses der Funktion von Choreographie einher. Eben diese Schärfung des Profils von Choreographie, möchte ich im Folgenden näher ausführen. Was leistet Choreographie? Wozu brauchen wir sie? Zu diesem Zweck werde ich in einem ersten Schritt in die Geschichte zurückgehen, genauer: zu den Anfängen der Choreographie wie sie Thoinot Arbeau 1589 in seiner berühmten Schrift *Orchésographie* begründet hat. In einem zweiten Schritt werde ich versuchen, aus diesem Befund einige Schlussfolgerungen zu ziehen, bevor ich drittens dann mit zwei Beispielen schließen möchte. William Forsythes Installations-Performance *Human Writes* und Boris Charmatz' *Aatt enen tionon* aus dem Jahr 1996 stellen für mich Tanzstücke dar, die auf je eigene Weise die Möglichkeiten und Implikationen von Choreographie exemplarisch und vorbildlich zum Thema machen.

4 Cunningham, Merce: Space, Time and Dance (1952). In: Cunningham, Merce: *Dancing in Time and Space.* Hrsg. von Richard Kostelanetz. New York 1998, 37–39.

1. VON ESELSKÖPFEN UND HAMMELSCHULTERN

Die Bedeutung des Wortes ‚Choreographie', das Schreiben (gr. *graphein*) des Tanzes oder Reigens (gr. *choros*), wird heute in der Regel mit „künstlerische Gestaltung und Festlegung der Bewegungen und Schritte eines Balletts" wiedergegeben. Es ist aber die, laut Duden, frühere Bedeutung des Wortes, nämlich „graphische Darstellung von Tanzbewegungen und -haltungen"[5], die eine deutlichere Sprache spricht. Choreographie stellt dem älteren Gebrauch gemäß ein Verfahren der Verschriftlichung, des Aufschreibens von Tanzbewegung dar.[6] Die „graphische Darstellung" bindet den tanzenden Körper an die (Schrift-)Zeichen, die ihm regulierend vorschreiben, was er tun muss, um ein ‚guter' Tänzer zu sein. Choreographie ist mithin das Gesetz des sich bewegenden, tanzenden Körpers.

In diesem Sinne erscheint die Choreographie in ihrer frühneuzeitlichen Urszene in Thoinot Arbeaus 1589 erschienenem *Orchésographie*.[7] André Lepecki hat die Szene in seinem Buch *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement* analysiert.[8] Ich werde ihm in der Darstellung ein Stück weit folgen, um dann jedoch andere, konträre Schlussfolgerungen aus der Lektüre zu ziehen, die auf ein anderes Choreographie-Verständnis abzielen. Die Begründung der Choreographie in Arbeaus Buch erfolgt in einem Dialog zwischen einem Mathematiker, Tanzmeister und Priester, Arbeau, und seinem Schüler, dem Juristen Capriol, der nach Jahren der Abwesenheit nach Lengres zurückkehrt, um von Arbeau die Kunst des Tanzes zu erlernen.[9] Nach einer Erörterung antiker Autoren und deren Verhältnis zum Tanz stellt Arbeau fest, dass man über die Tänze der Alten nichts wisse und dass auch die neuen Tänze der Nachwelt nicht erhalten bleiben werden, woraufhin Capriol vorschlägt, sie doch aufzuschreiben. Gegen Arbeaus „Il le faut ainsi coniecturer", man müsse sie erahnen oder gar erraten, setzt Capriol die Schrift: „mettez en quelque chose par escript".[10] Der Zweck der Niederschrift der Tänze ist ein zweifacher. Auf der einen Seite ermöglicht sie dem Schüler auch in Abwesenheit des Lehrers allein in seinem Zimmer zu üben und die Tänze einzustudieren. „Vray est que vostre methode d'escripre est telle, qu'en votre absence, sur vos theoriques & perceptes, un disciple pourra seul en sa chambre apprendre vos enseignements".[11] Auf der anderen Seite erlaubt sie es dem Lehrer beim Aufschreiben, sich wieder in der Gesellschaft seiner Jugend zu wähnen: „en escriuant, il vous semblera raieunir & auoir les mesmes compagnies qu'auiez en vostre jeunesse".[12] Lehrer und Schüler treten gleichsam über die Abwesenheit des körperlichen (tänzerischen) Aktes, dessen Lücke die Tanzschrift ausfüllt, in Kontakt zueinander.[13]

Choreographie entsteht demnach in der Verbindung zweier gesetzgebender Instanzen, dem Priester und dem Rechtsanwalt. Lepecki definiert Choreographie daher auch „as an answer to a call from and for the law"[14]:

At the critical point where dance finds its new destiny as choreography, we find the joint labours of a lawyer and a priest. Here is a powerful foundational duo to consider choreography's ontohistorical relationship to the force of law. […] The young lawyer's desire for a dance as a mode of socialisation initiates a project that is as much kinetic as it is textual, as much social as it is subjective, as much corporeal as it is a writing project: orchesography.[15]

Lepeckis Argumentation deckt wichtige historische Voraussetzungen des Choreographie-Begriffs auf, indem sie Choreographie als männliche Machtstruktur und Struktur der Ersetzung des Körpers durch Zeichen und deren Erinnerungsfunktion rekonstruiert. Dabei läuft er aber letztendlich Gefahr, Choreographie auf das ihr inhärente Moment der Unterdrückung von Körperlichkeit zu reduzieren, die Machtfrage also einer dem Tanz und dem tanzenden Körper externen Instanz zuzuschreiben (dem Priester und dem Rechtsanwalt). Politisch sind für Lepecki infolge dann jene Tanzstücke und Performances, die mit nicht-kodifizierbaren, nicht regulierbaren Bewegungen arbeiten, Bewegungen also, die

5 *Duden. Das Fremdwörterbuch.* Mannheim, Wien, Zürich ^{5}1990, 146.

6 Vgl. dazu auch Brandstetter, Gabriele: Still/Motion. Zur Postmoderne im Tanztheater. In: Brandstetter, Gabriele: *Bild-Sprung. Tanz-TheaterBewegung im Wechsel der Medien.* Berlin 2005, 55–72, hier 64.

7 Arbeau, Thoinot: *Orchésographie.* Réimpression précédée d'une Notice sur les Danses du XVIe siècle par Laure Fonta. Nachdruck der Ausgabe Paris 1888, Bologna 1981.

8 Lepecki, André: *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement.* New York, London 2006, 25–29.

9 Thoinot Arbeau (geb. 1519), ein Anagramm für Jehan Tabourot, war Domherr in Lengres.

10 Arbeau, *Orchésographie*, 5, linke Seite.

11 Arbeau, *Orchésographie*, 5, rechte Seite.

12 Arbeau, *Orchésographie*, 5, linke Seite.

13 Lepecki betont hier das homosoziale Band zwischen den Männern, die sich gleichsam solipsistisch in ihren Zimmern einschließen, um mit einem melancholi-

schen Gestus das Abwesende gespenstisch wieder aufleben zu lassen.

14 Lepecki, *Exhausting Dance*, 26.

15 Lepecki, *Exhausting Dance*, 26.

16 Arbeau, *Orchésographie*, 5, linke Seite.

17 Arbeau, *Orchésographie*, 3, linke Seite.

18 Arbeau, *Orchésographie*, 6, rechte Seite.

19 Arbeau, *Orchésographie*, 3, linke Seite.

20 Arbeau, *Orchésographie*, 5, linke Seite (meine Hervorhebung).

sich der Choreographie als Vor-Schrift widersetzen. Stillstand und Stolpern, Kriechen und Verlangsamung, das Kippen der vertikalen Ausrichtung der Körper auf der Bühne und der Zuschauerblicke in die Horizontale des Bodens sind Verfahren, die in der Choreographie eingeschriebenen normativen Repräsentation von Körpern zu umgehen.

Doch auch der Rechtsanwalt, der allein in seiner Kammer das Tanzen nach Vorschrift übt, tut dies mit seinem Körper. Auch der alte Tanzmeister und Priester, der die Tänze notiert, erinnert sich zumindest an seine körperliche Praxis des Tanzens. Auch das choreographische Gesetz setzt einen Körper voraus, den es zugleich ein- und ausschließt. Das Gesetz der Choreographie als Verschriftlichung und Notation kümmert sich um diesen Körper, weshalb er auch nicht in einer einfachen Geste der Umkehr als widerständig aus ihm ausgeschlossen werden kann. Vielmehr hängen beide voneinander ab und bedingen sich gegenseitig. Vor dem Hintergrund dieser Beobachtung kann man die Anrufung des Körpers durch das Gesetz, die Arbeau in Dialogform inszeniert, noch weiter denken. Hierzu gilt es das Ziel der Choreographie noch einmal in den Blick zu nehmen.

Capriol möchte in der Kunst des Tanzens unterrichtet werden, um „cette ciuilité“[16] zu erlernen, den perfekten gesellschaftlichen Umgang, der es ihm ermöglicht, sich vor allen den jungen Frauen zum Zwecke der Heirat zuzuwenden. „[P]our complaire aux damoiselles“[17] ist es unabdingbar, Tanzen zu lernen, weil, so Arbeau in einer Replik auf Capriols Wunsch, die Tänze deshalb praktiziert würden, um sicherzustellen, dass die Verliebten auch gesund seien und über ihre Körper verfügten („dispos de leurs membres“). Beim Tanzen könne man feststellen, ob man sich gegenseitig riechen könne, ob der andere einen faulen Atem habe oder gar stinke wie schlechtes Fleisch, was Arbeau mit dem Ausdruck „l'espaule de mouton“, Hammelschulter, belegt. Auch Capriol hat seinerseits Sorge, ohne den Tanz nur Tier zu bleiben. Keiner solle ihm vorwerfen können „que j'aye un coeur de porc & une teste d'asne“[18], dass er ein feiges Schweineherz und den Kopf eines Esels habe. Der Tanz sei demnach absolut notwendig, „pour bien ordonner une societé“.[19]

Damit der Rechtsanwalt, der vor dem Priester die Choreographie erfindet, das Gesetz einhalten kann, wird es an die Schrift rückgebunden. Das Geschriebene „sera *cause* que j'apprendray ceste ciuilité“. [20] Nur weil es die Choreographie gibt, kann ich den richtigen gesellschaftlichen Umgang lernen. Sie ist der *Grund* für mein richtiges Verhalten, weil sie mir einen Körper gibt, in dem mein nicht gesellschaftsfähiger tierischer Körper aufgehen und sich zivilisieren kann. Dieser neue Körper ist ein allgemeiner gesellschaftlicher Körper, der jedem offensteht, der kein Schweineherz und keinen Eselskopf haben will. Er setzt Männer in einem ersten Schritt mit sich und dem Gespenst des anderen Mannes, des Lehrers, und in einem zweiten Schritt auch mit Frauen in Beziehung und schafft so gesellschaftliche Verbindungen, die das zukünftige Leben der Gesellschaft garantieren. Das Gesetz der Choreographie produziert und perpetuiert diese Allgemeinheit aufgrund der Schriftzeichen, die ihren Wert rein konventionell und relational erhalten. In deren Netz verfängt sich der Körper und wird dadurch, das legen Arbeaus Tiervergleiche nahe, erst zum Menschen, der ohne den signifikanten Einschnitt des symbolischen Gesetzes auch körperlich nicht existiert. *Die Choreographie ist das allgemeine (kodifizierte) Recht, das einen gesellschaftlich anerkannten Körper garantiert.*

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Choreographie als Gesetz zwar den tanzenden, sich bewegenden Körper reguliert, doch sie bringt ihn auch als solchen hervor, indem sie ihn *stützt* und dadurch zum menschlichen Körper macht. Sie ist nicht nur ein Mittel zur Kontrolle und Unterdrückung von niederen Gerüchen, Affekten und nicht verwertbaren Bewegungen, die das phantasmatische Bild des Körpers ausschließen

muss, sondern eröffnet erst den Raum für deren *Produktion* und Übertragung. Das Schreiben mit der Bewegung braucht demnach immer einen Körper, der seinerseits nie mit der Schrift, die er generiert, identisch sein kann. Tanzen und Choreographie sind zweierlei. Ihr Verhältnis ist durch einen Abstand zueinander gekennzeichnet, einer Abständigkeit des tanzenden Körpers zur Choreographie, die doch auf dem Körper als Schriftzeichen basiert. Der tanzende Körper, der eine Flut von flüchtigen Bewegungen generiert, ist das, was sich prinzipiell der Verschriftlichung zur Choreographie entzieht. Gleichzeitig aber muss sich diese Choreographie auf die Bewegung beziehen, weil sie dem Strom von Bewegung eine Struktur gibt. Auf der anderen Seite gibt es den tanzenden Körper als bestimmten tanzenden Körper nur, weil er sich als strukturierter Körper in der Choreographie vor Zuschauern zu erkennen gibt. Choreographie stellt einen gesellschaftlichen Körper her, weil sie die einzelnen Körper aufnimmt und in eine allgemeine Struktur einschreibt, die im Theaterraum vor und mit Zuschauern geteilt wird. Im Akt der Einschreibung entsteht die Individualität allererst, die wir landläufig immer schon voraussetzen.

2. IM ANGESICHT DES GESETZES

Die Frage, die sich an diese Definition von Choreographie anschließt, ist also die nach dem Verhältnis von Individuellem und Allgemeinem, das in der Tanzaufführung auf dem Spiel steht. Mit dieser Frage wird immer auch die gesellschaftliche und ethische Dimension von Choreographie aufgerufen. Auf sie hat es historisch mindestens zwei Antworten gegeben. Auf der einen Seite steht seit der Einsetzung der Choreographie als Schrift das Ideal einer perfekten Verkörperung des Gesetzes, mithin ein Aufgehen des kreatürlichen Körpers im Gesetz. Ludwigs XIV. absolutistischer Staatskörper, der ja auch ein verkörperter Tanzkörper war, oder der moralisch-ideelle, vergeistige bürgerliche Körper, der im körperlosen romantischen Ballett ausgespielt wurde, seien hier als Beispiele genannt. Diese Möglichkeit kommt immer dann zum Tragen, wenn Tanz als zu verkörpernde Technik verstanden wird.

Auf der anderen, für eine zeitgenössische Ästhetik wichtigeren Seite steht die Möglichkeit einer Distanz des Körpers zum Gesetz, mithin ein Herausfallen des tanzenden Körpers aus der Choreographie. Dies führte in Teilen der Tanzmoderne seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert zu einer Fülle veränderter imaginärer Körperbilder, die sich auf die vermeintliche Natürlichkeit der Bewegung in dem Sinne beziehen, dass sie den Sitz der Bewegung im biologischen Körper (und nicht mehr in der Geometrie des symbolischen Raums) und seinen physiologischen Voraussetzungen suchen. Die Choreographie verhindert, dass Capriols Körper zu einem hybriden, monströsen Körper, halb Mensch, halb Tier wird. Die Choreographie, die genau die Grenze zwischen Natur und Kultur, zwischen Tier und Mensch markiert, zivilisiert.

Vor diesem Hintergrund nimmt die Funktion von Choreographie als syntagmatische Struktur, der die tanzenden Körper folgen müssen, eine andere Bedeutung an. Sie ist nicht einseitig zu verstehen als Unterdrückung des ‚Körpers' oder der Offenheit der Bewegung, sondern auch als Ermöglichung von Subjektivität. Sie bringt hervor und produziert, gerade weil sie uneinholbarer durch die Abständigkeit vom Körper zum Gesetz Widerstand und Reibungspunkt ist. Dadurch ermöglicht sie es dem Subjekt, sich aus seinem Solipsismus zu lösen und sich als gesellschaftliches Subjekt in ihrem Signifikantennetz zu verhaken. Als solches wird es für die eingangs zitierten Künstler und Künstlerinnen wieder wichtig. Beschäftigen sich diese doch gerade mit dem Körper als kulturell geprägtem, der gesellschaftliche Handlungsmuster generieren kann. Ohne diesen Spalt, diese Lücke, diesen Abstand, der es ‚mir' ermöglicht, ‚mich' im Hinblick auf den Anderen zu imaginieren, um ein Bild von mir zu erhalten, um Handeln und Scheitern zu können, gäbe es kein Subjekt.

Die politische Dimension von Bewegung tritt also nicht dann zutage, wenn Choreographie aufgehoben wird, sondern in einem radikalen Zuendegehen des Wegs, bis die Körper jenseits der marionettenhaften Verschmelzung mit der Ordnung und der monströsen Individuation außerhalb der Ordnung auf der jeweils anderen Seite wieder in *Distanz* und in *Beziehung* zur Struktur geraten. Dieser Weg steht natürlich auch dem (neo-)klassischen Ballett offen, in dem trotz der gepflegten Idealvorstellung von der perfekten Ausführung von Choreographie prinzipiell ein Freiraum zwischen mechanischer Exekution und Interpretation durch die Tänzerin oder den Tänzer besteht. Schließt sich der Abstand, wird die Aufführung meistens als schlecht, das heißt als eben zu mechanisch empfunden.

Auf der anderen Seite entsteht diesseits der fixierten Choreographie ein Raum, in dem Beziehungen zur Choreographie körperlich, im Tanzen oder im Bewegen ausgehandelt werden. Roger Copeland hat schon 1981 in einem wenig beachteten Essay auf die Verwandtschaft zwischen Performance-Strategien der (Neo)Avantgarden und neo-klassischen Strömungen der Tanz- und Theatergeschichte hingewiesen.[21] Die Choreographin und Filmemacherin Yvonne Rainer, die Anfang der 1960er-Jahre im Umfeld der New Yorker Judson Church-Gruppe zu arbeiten begann, hat diese Strategie in einem Text, der die geistige Tätigkeit als Muskel begreift (The Mind is a Muscle), wie folgt beschrieben:

The artifice of performance has been reevaluated in that action, or what one does is more interesting and important than the exhibition of character and attitude, and that action can best be focused on through the submerging of personality; so ideally one is not even oneself, one is a neutral 'doer'.[22]

Das Zurücktreten der eigenen Person wird dadurch erreicht, dass die Tänzerinnen und Tänzer bestimmte Aufgaben erfüllen müssen, die ihre Wahlmöglichkeit in der Gestaltung und Ausführung einschränken. Die Parallele des möglichst neutralen Vollziehens von Handlungen (nach bestimmten Vorgaben über die Bühne gehen etc.) zum neo-klassischen Ballett liegt offensichtlich nicht in den produzierten Körperbildern oder in den Bewegungsansätzen. Sie liegt vielmehr genau in der Beziehung dieser beiden auf den ersten Blick ganz unterschiedlich anmutenden Tanzformen auf ein Gesetz, auf ein objektives Korrelat, eine Struktur, der sich die Tänzerinnen und Tänzer unterwerfen, um zu handelnden Subjekten zu werden. Handeln heißt hier, sich zunächst der Struktur zu überlassen, sich ihr auszuliefern und gerade nicht, sich ihrer zu entledigen, um durch Berührung und Reibung an ihr Handlungskraft zu erlangen. Tanzen heißt dann, sich in die Abwesenheit zwischen Körper/Bewegung auf der einen und Choreographie/Gesetz als dem Unverfügbaren, weil Abstrakt-Allgemeinen auf der anderen Seite hinein zu begeben, um die beiden Pole miteinander zu verweben. Der tanzende Körper berührt das Gesetz, das ihn als tanzenden Körper hervorbringt. In der Abwesenheit zwischen Körper und Choreographie, die sowohl als Notat, das ausgeführt wird, als auch als Performance, die sich in *actu* realisiert, verstanden werden muss, ereignet sich die Aufführung vor Publikum als *Verhandlung* der Beziehung zwischen Körper und Gesetz, die als Verhandlungsmasse stets den symbolischen Körper einer kommenden Gemeinschaft mit ins Spiel bringt.

3. DIE BUCHSTABEN VON HUMAN WRITES

William Forsythes und Kendall Thomas' Installationsperformance *Human Writes* trägt eben diese Spannung zwischen Schrift und Körper, zwischen Gesetz und Bewegung aus. Die Performance hatte im Oktober 2005 im Zürcher Schiffbau Premiere und wurde dann zur Eröffnung des Festspielhauses Hellerau im September 2006 in Dresden wiederaufgenommen. Eine weitere Aufführungsserie fand im November 2006 im Bockenheimer Depot in Frankfurt

21 Copeland, Roger: The Neo-Classical Task. In: O'Connor, Michael (Ed.): *New Performance*, 2, 1981, 50–58.

22 Rainer, Yvonne: The Mind is a Muscle. In: Rainer, Yvonne: *A Woman Who…*. Baltimore 1999, 32f.

am Main statt. Betreten wir die Halle, werden wir zunächst angelockt und gefangen genommen durch insistierende Geräusche, Hämmern und Schlagen, bevor unser Blick über ein Meer von identischen Metalltischen streift, deren Oberflächen mit weißem Papier bespannt sind. Vorsichtig nähern sich die Zuschauer den Tischen, an denen je ein Tänzer oder eine Tänzerin merkwürdig wirkende Bewegungen ausführen. Einer liegt auf dem Rücken auf der Tischplatte, die Arme eng an den Körper gepresst. In den Händen hält er zwei Kohlestifte, die durch die angespannt ruckelnden Auf- und Abbewegungen des Körpers dicke schwarze Linien auf dem weißen Papier hinterlassen. Nicht die Hände werden, wie in unserer Kultur üblich, zum Schreiben bewegt. Gerade sie verharren hier regungslos, während der übrige Körper durch Reibung an der Tischplatte in Bewegung versetzt wird. Eine Tänzerin steht vor ihrem Tisch und bewirft ihn mit einem Kohlestift, der kleine spitze Punkte auf dem Papier hinterlässt und beim Abprallen in kleine Stücke zerspringt. Beim näheren Hinsehen fällt auf, dass die Tische beschriftet sind. Mit dünnen, kaum sichtbaren Bleistiftlinien sind Worte, Phrasen, Sätze darauf geschrieben – in verschiedenen Sprachen, wie sich beim Inspizieren anderer Tische herausstellt. Die Kohlestriche oder -punkte zielen auf die Worte. Sie übermalen, verfehlen oder umschreiben sie jedoch mehr, als dass sie sie wirklich sichtbar machten.

Die Formulierungen entstammen der *Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte*, die die Vereinten Nationen nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs 1948 in Genf verabschiedet haben. Dem Choreographen William Forsythe und dem New Yorker Rechtswissenschaftler Kendall Thomas dienen sie im wahrsten Sinn des Wortes als Grundlage für *Human Writes*, dessen Titel mit dem Gleichlaut von „right", dem Recht, und „write", Schreiben, im Englischen spielt. Die Buchstaben des Gesetzes sollen von den Performern geschrieben werden. Das Recht bricht und spiegelt sich hier in der Schrift, das Wort am Fleisch, am Schreiben mit dem Körper und seinen Bewegungen. Das Recht bricht sich mithin an der Choreographie, mit der es eine enge Verbindung eingeht.

Neugierig gehen wir durch die langen Gänge zwischen den Tischreihen hindurch. Kleine Grüppchen bilden sich und lösen sich dann nach einiger Zeit wieder auf, die Blicke müde geworden von der Sisyphos-Arbeit der Tänzer, die sich bei der Ausführung ihrer Tätigkeit immer selbst im Weg zu stehen scheinen, und formieren sich in anderer Konstellation an anderen Tischen neu. Mittendrin haben wir den Überblick verloren. Der Raum teilt sich in vierzig kleine Performance-Räume, die alle unsere Aufmerksamkeit herausfordern. Nachdem wir eine Weile zwischen den Tischen auf und ab gelaufen sind, ändert sich die Szene. Die Dynamik der Aktivitäten steigert sich. Die Zuschauer werden von den Tänzern und Tänzerinnen aufgefordert, ihnen bei der Realisierung der Schrift zu helfen. Gemeinsam soll die Erklärung der Menschenrechte umgesetzt und ihr zur Geltung verholfen werden. Durch gemeinsames Arbeiten sollen die dünnen Bleistiftspuren der Menschenrechte dem Verschwinden und Vergessen entrissen und geborgen werden. So spontan die Bewegungen an den und um die Tische auch erscheinen mögen, so folgen sie doch bestimmten Regeln, die im Programmblatt wie folgt bestimmt werden:

Das Niederschreiben der Erklärung der „Human Writes" unterliegt jedoch einer übergeordneten Regel: Das Schreiben muss mit einer gleichzeitigen Behinderung dessen einhergehen. Kein Strich oder Buchstabe darf direkt entstehen. Die Performer sind somit gezwungen, indirekte Strategien zu benutzen. Jedwede Markierung, die zu einer Entstehung des Buchstabens beiträgt, muss aus einer physischen Einschränkung, einer Belastung oder einem Widerstand entstehen.[23]

Die Regel der indirekten Bezugnahme auf die Schrift erzählt auf der einen Seite, wie es Forsythe und Thomas selbst formulieren, von den „Schwierigkeiten vom humanitären ‚Verfassen' in einer Welt der ‚unfassbaren Inhumanität'".

23 Forsythe, William; Kendall, Thomas: Programmblatt zur Performance-Installation *Human Writes*. Vgl. dazu auch Siegmund, Gerald: Recht als Dis-Tanz. Choreographie und Gesetz in William Forsythes *Human Writes*. In: *Forum Modernes Theater*, 22, 2007/1, 75–93.

Auf der anderen Seite produziert sie aber unaufhörlich Bezugnahmen auf das Gesetz. Sie produziert gemeinsam handelnde Subjekte, deren Handeln gerade durch die Tatsache, dass ihre Individualität an allgemein sprachliche Grenzen stößt, möglich wird. Der choreographische Text, der dabei tänzerisch entsteht, liegt nun nicht mehr notwendigerweise in Form einer detaillierten Bewegungsvorschrift vor, wie sie Thoinot Arbeau im Sinn hatte. Doch auch bei einer Choreographie, die sich im Moment der Aufführung selbst entwickelt und verändert, ist das Entscheidende, dass diese Choreographie aufgrund von Verabredungen, von Vorgaben und Einschränkungen entsteht, die ein allgemeines Miteinander möglich machen. Es sind letztlich Verabredungen, wie die Tänzer miteinander und mit anderen, wie etwa den Zuschauern, in Beziehung treten. Die Beziehungen werden also aufgrund einer gleichsam gesetzlichen Vereinbarung getroffen, die für die Dauer der Aufführung allgemeine Gültigkeit besitzt und in die jeder, auch nicht ausgebildete Tänzer, eintreten kann – vorausgesetzt, er oder sie hält sich an die Spielregeln. Man könnte *Human Writes* daher auch als choreographische und tänzerische Grundsituation beschreiben, die die Anrufung des Körpers durch das Gesetz, die Sprache, die mit dem Körper geschrieben werden soll, performativ in Szene setzt. In der Zürcher Schiffbauhalle, im Festspielhaus Dresden-Hellerau und im Bockenheimer Depot in Frankfurt am Main werden wir vor die Buchstaben des Gesetzes zitiert, eines Gesetzes, das den Körper braucht und voraussetzt, weil es zu seinem Schutz ausgerufen wurde, und ihn gleichzeitig aber, kommt man ihm zu nahe, in eine leblose Marionette zu verwandeln droht. Wir erfahren Achtung vor dem Gesetz im doppelten Sinn des Wortes als Warnung und als Verehrung.

In den zahlreichen kleinen Aktionen, die sich auf, unter, neben oder zwischen den Tischen entspinnen, wird das Gesetz geborgen. Alle Versuche zielen letztlich darauf, die Erklärung der Menschenrechte zur Erscheinung zu bringen, ihnen buchstäblich wieder zu einer *Vorstellung* zu verhelfen, ihrer Idee wieder einen Bezug zum Körper und damit Wirkkraft zu geben, ohne die Lücke zwischen Buchstabe und Körper zu schließen. Vielleicht erscheinen die Wörter und Formulierungen des Gesetzestextes auf den Tischen deshalb immer nur bruchstückhaft. Selbst ganze Sätze aus der Erklärung sind oft um einzelne Wörter gekürzt. Das Ganze, um das es doch schließlich geht, gerät so nie wirklich in den Blick, hebt sich nie als Geschlossenes ins Bild. Selbst der Performanceraum als solcher, den man mit einem Daraufblick (der aber nicht möglich ist, sind wir doch immer irgendwie mitten darin) immerhin als Bild der Situation der Menschenrechte beschreiben könnte, bearbeitet an keinem der drei Aufführungsorte den gesamten Text der Erklärung, der lediglich als winziger Fluchtpunkt dem Geschehen entrückt am Eingang aufgehängt wird. Er bleibt Vorstellung. Durch die Lückenhaftigkeit ausgelöst, eröffnen sich den einzelnen Teilnehmern oder Gruppen an den Tischen aber Möglichkeiten des Verhaltens dem Text und anderen Menschen *gegenüber*. Haltungen werden gesucht und eingenommen, verworfen und verändert. Positionen werden definiert, die sich als nicht haltbar erweisen, die physisch unrealisierbar sind, die erschöpfen und zu anderen Strategien führen. Es sind in der Tat buchstäbliche Haltungen, die die Körper einnehmen: von den Buchstaben des Gesetzes infizierte Haltungen, die unsere Körper mit dem Gesetz verhaken, ohne dass wir in ihm aufgingen.

Die Rückbindung des Körpers an die Schrift macht auch die mehr oder weniger spontanen Bewegungen der Teilnehmer zu einer Choreographie. Sie stellt sich her im Umgang mit der Schrift und kümmert sich weder um Aussehen und Perfektion der Agierenden noch um Gelingen oder Scheitern ihrer Strategien. Der Zustand des Tanzes, in den wir alle an den Tischen hineingeraten, entsteht genau dadurch, dass sich unsere Körper durch spezifische, auf die Buchstaben des Gesetzes bezogene Bewegungen cho-

reographisch strukturieren. Die Bilder, die auf den Tischen durch unseren Tanz entstehen, sind Bilder, die die Spuren unserer Auseinandersetzung mit und vor dem Gesetz tragen. Auf den Tischen entstehen durch die Aktionen mit den Kohlestiften palimpsestartige Übermalungen des Gesetzestextes, der mitunter ganz unter den Spuren vergangener kollektiver Aktionen verschwindet und unleserlich wird. Es sind gestische Einschreibungen in das Gesetz, Spuren unserer Körpers, der sich in Bewegung auf das Gesetz hin spannt, aber nicht mit ihm zusammenfällt. Das choreographische Schreiben mit dem bewegten Körper ist immer auch ein Um-Schreiben, eine Um-Stellung der choreographischen Vorlage, der allgemeinen Notation, die, wie die Menschenrechte, wiederum nur durch unser gemeinsames Tun zur Vorstellung und Wirksamkeit gelangen kann. Das geschärfte Profil der Choreographie, von dem ich zu Beginn gesprochen habe, ist hier nun deutlich erkennbar. Choreographie stellt also im Theaterraum durch die strukturierende Verbindung von Körper und Gesetz temporäre Gemeinschaften her. Gleichzeitig, und hier liegt ihr politisches Moment, stellt sie aber auch deren Funktionieren auf die Probe.

4. DAS STÜTZENDE GERÜST VON AATT ENEN TIONON

Ich schlage also hier ein Verständnis von Choreographie als objektives Korrelat vor. Choreographie funktioniert als eine Art Prellbock, von dem aus die Körper anders, nämlich im Widerstand strukturiert, zurückgeworfen werden auf sich, ein Sich, das dann im Moment des Aufpralls unwiederbringlich verloren ist, das es als Eigentliches, sich selbst Gegebenes nicht mehr gibt. Im Zurückprallen, im Sich-der-Struktur-Überlassen, entsteht ein choreographischer Text, der die jeweilige Tanzaufführung ausmacht. Bei einer Tanzaufführung haben wir es demnach mit drei Instanzen zu tun: dem Körper mit seinen unzähligen, flüchtigen und unspezifischen Bewegungen, der Choreographie als dessen allgemeines Gesetz und, im Bezug der beiden aufeinander, den choreographischen Text, der entsteht, wenn die drei Instanzen in Bewegung geraten. Die Choreographie kann als Gesetz wie im Falle von *Human Writes* sprachliche Form annehmen. Sie kommt dann der ursprünglichen Bedeutung von Choreographie als Schreiben mit der Bewegung gleich. Sie kann aber auch, und darum soll es in einem zweiten kurz umrissenen Beispiel gehen, ganz und gar andere Formen annehmen, um in der heftigen Auseinandersetzung von Körper, tänzerischer Bewegung und Struktur choreographierten Tanz und tanzende Subjekte hervorzubringen. Als gesetzgebendes, objektives Korrelat ist die Choreographie wie die Sprache ganz und gar unmenschlich, ein hartes Ding, an dem man sich die Zähne ausbeißen muss. Der slowenische Philosoph und Kulturwissenschaftler Slavoj Žižek hat in Anlehnung an Lacan die Sprache immer als etwas ganz und gar Inhumanes bezeichnet, in deren Signifikanten sich das Subjekt verhakt, um zum Menschen zu werden.[24] Eine solche harte Struktur stellt der französische Choreograph Boris Charmatz in jedem seiner Stücke bereit. Sie nehmen die Form von installationsartigen Bühnenaufbauten an wie in *Con forts fleuves*, von Maschinen wie in *régi*, oder von skulpturähnlichen Metallgerüsten wie in *Aatt enen tionon*.[25]

Aatt enen tionon aus dem Jahr 1996 spielt mit dem englischen und französischen Wort ‚attention' und dem Verb ‚attend, attendre' und bringt so zwei Konnotationen ins Spiel: nämlich das Warten (attend) und die Warnung (Achtung), dass in naher Zukunft etwas potenziell Gefährliches auf uns hereinbrechen und unsere Aufmerksamkeit fordern wird. Beide Konnotationen betreffen zunächst einmal die zwei Tänzer, Boris Charmatz und Vincent Druguet, und die Tänzerin, Julia Cima, selbst, die, jeder für sich, auf einem nach allen Seiten offenen Gerüst tanzen müssen, das aus drei übereinanderliegenden 4 m² großen Platten besteht. Die Zuschauer stehen um das Gerüst herum. Dabei ist die Gefahr

24 Žižek, Slavoj: *Die politische Suspension des Ethischen*. Frankfurt am Main 2005, 66.

25 Vgl. zu Boris Charmatz' Stücken Siegmund, Gerald: Apparatus, Attention, and the Body. The Theatre Machines of Boris Charmatz. In: *The Drama Review*, 51/3, Fall 2007, 124–139.

stets gegeben, das jemand herunterfällt, weil ihm oder ihr schwindelig wird, und sich verletzt. Denn ihre halbnackten Körper, die nur mit weißen T-Shirts bekleidet sind, schlagen in Abständen auf den Boden auf, dass es nur so kracht. Gleichzeitig warten sie auch. Sie warten auf Anschluss, um, obwohl sie sich nicht sehen können, nur über Gehör und Vibrationen einen für den modernen Tanz bestimmenden kontinuierlichen Bewegungsfluss zu erzeugen, sodass, wenn die eine hinfällt, der andere die Bewegung aufnimmt und fortsetzt. Die Bewegung stottert wie die Buchstaben im Titel, sie kommt nicht zum harmonischen Fließen.

Dieses Gerüst, eine Prothese des Blicks und der Aufmerksamkeit, produziert einen bestimmten Blick der Zuschauer auf die tanzenden Körper. Denn in der Vertikalen übereinandergelegt, muss sich unser Auge ständig auf und ab bewegen, um das Geschehen in den Blick zu bekommen, was natürlich nie gelingt. Jeder Aufprall ist in der Tat ein unvorhersehbares Ereignis, das uns auch körperlich aufmerken lässt, ohne dass sich die Spannung jemals auflösen würde. Die Spaltung des Apparates in der Horizontalen, die einer Schließung und Öffnung des Augenlides gleichkommt und die in der Dreiteilung des Titels wiederaufgenommen wird, setzt sich an den Körpern der Tänzer fort, die durch die T-Shirts in der Mitte halbiert scheinen. Auch hier gerät der Blick in Bewegung, gleitet zwischen der angezogenen oberen und der nackten unteren Hälfte hin und her.

Unabhängig davon, dass hier der Blick der Zuschauer in der Tat mit choreographiert wird, wie es zahlreiche zeitgenössische Künstler in Bezug auf ihr Verständnis von Choreographie schildern, geht es hier um einen anderen Aspekt. Das Metallgerüst, das die Rahmung des Theaters im Theater noch einmal aufgreift und wiederholt, bildet eine ebensolche harte Struktur wie die Sprache in *Human Writes*, die die Körper zurückprallen lässt. Die Materialität des Gerüsts prägt die Aufführung wie die Materialität der Tische, der Kohlestifte und der Buchstaben in *Human Writes* auf ihre ganz spezifische Weise. Selbstverständlich sind die Bewegungen, die vom Gerüst ausgelöst und geformt werden, andere als die der Buchstaben in *Human Writes*. Sie sind, zugegeben, gänzlich offen, vielleicht sogar unspezifisch. Aber eben nur fast. Denn das Metallgerüst ist in der Tat eine Art der ‚offenen' Notation, das die Körper affiziert. Auch hier entstehen im Zurückprallen tänzerische, von der Struktur berührte, mithin strukturierte Bewegungen, entsteht ein choreographischer Text. Choreographie ist demnach die Arbeit am Anderen, an einem prinzipiell und in Gänze körperlich Undarstellbarem. *Choreographie ist der körperliche Umgang mit der performativ anwesend gemachten Abwesenheit.* Sie ist mit anderen Worten Arbeit an der symbolischen Struktur. In den beiden Beispielen nun wird diese Struktur mit einer je spezifischen Materialität in die Inszenierungen einbezogen: als Buchstaben bei *Human Writes*, als Metallgerüst bei *Aatt enen tionon*. Doch diese Darstellbarkeit ist immer nur bruchstückhaft, wie der integrale Text der Menschenrechtserklärung und die sichtbar gemachte Rahmung des Theaters im Theater. Beide lassen prinzipiell weitere Texte und Rahmungen zu. Mit der Bewegung schreiben heißt hier also nicht, die Buchstaben nachzeichnen, um sich als Buchstabe im Raum zu bewegen, sondern es heißt allgemeiner, sich von einem anderen berührt und gestützt zu bewegen, einem Anderen, der mich als tanzenden Körper hervorbringt.

MIT BEITRÄGEN VON

CHRISTOPHER BALME
MONICA BANDELLA
HANS-PETER BAYERDÖRFER
IRENE BRANDENBURG
GABRIELE BRANDSTETTER
ROSE BREUSS
TANJA BURKHARDT
FRANZ ANTON CRAMER
SIBYLLE DAHMS
INGO DIEHL
KERSTIN EVERT
JAN FABRE
FRANCESCA FALCONE
KARIN FENBÖCK
JOÃO FIADEIRO
BETSY FISHER
SUSAN LEIGH FOSTER
MARK FRANKO
LYNN GARAFOLA
SIGRID GAREIS
WANDA GOLONKA
NICOLE HAITZINGER
JOHANNA HALTERN
YVONNE HARDT
WIBKE HARTEWIG
HEIDE-MARIE HÄRTEL
DIETER HEITKAMP
KARIN HERMES
SABINE HUSCHKA
WALTER HEUN
NINA HÜMPEL
KLAUS KANZOG
CHRISTIANE KARL
GABRIELE KLEIN
KRASSIMIRA KRUSCHKOVA
FRIEDERIKE LAMPERT
HEIDE LAZARUS
NELE LIPP
MARTIN NACHBAR
GERHARD NEUMANN
ALFRED OBERZAUCHER
GUNHILD OBERZAUCHER-SCHÜLLER
FLAVIA PAPPACENA
SAYONARA PEREIRA
FRANK-MANUEL PETER
PAT RADER
ANETTE REIN
CLAUDIA ROSINY
XAVIER LE ROY
SIMONE SCHMID
KATJA SCHNEIDER
STEPHANIE SCHROEDTER
SIMONE SCHULTE-ALADAG
JANINE SCHULZE
GERALD SIEGMUND
OLEG SOULIMENKO
MÅRTEN SPÅNGBERG
PETER STAMER
JÜRG STENZL
SUPERAMAS
CHRISTINA THURNER
SUSANNE TRAUB
ISA WORTELKAMP
GABI VETTERMANN
BETTINA WAGNER-BERGELT
HANNA WALSDORF
GABRIELE WITTMANN

ISBN 978-3-940388-14-8

