

**Die Rezeption des Verpassens –  
Simultaneität im Tanz**

Inauguraldissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von  
Ulrike Wörner  
aus München  
2015

Erstgutachter: Prof. em. Dr. Jürgen Schläder  
Zweitgutachterin: PD Dr. Katja Schneider  
Datum der mündlichen Prüfung: 29.06.2015

Ulrike Wörner

Die Rezeption des Verpassens – Simultaneität im Tanz

Dissertationen der LMU München

Band 5



Universitätsbibliothek  
Ludwig-Maximilians-Universität München

# Die Rezeption des Verpassens

## Simultaneität im Tanz

von  
Ulrike Wörner

Herausgegeben von der  
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität  
Geschwister-Scholl-Platz 1  
80539 München

Text © Ulrike Wörner 2015  
Erstveröffentlichung 2015  
Zugleich Dissertation der Universität zu München 2015

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

Herstellung:  
MV-Verlag Wissenschaft  
Am Hawerkamp 31, Haus G, 48155 Münster

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:  
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-189275>

978-3-95925-013-9 (Druckausgabe)  
978-3-95925-014-6 (elektronische Version)

# Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
I. Teil Konstitutive Simultaneität im Tanz: Begriffsprägung, Voraussetzungen, Auswirkungen.....	7
1 Dekonstruktion des ‚idealen Blickpunkts‘ .....	17
1.1 Die Auflösung der Zentralperspektive bei Adolphe Appia .....	18
1.2 Alle Punkte im Raum sind gleichwertig – Merce Cunninghams Raumverständnis .....	21
1.3 Enthierarchisierung der Theatermittel im postdramatischen Theater .....	25
2 Multidirektionale Ausrichtung des Tänzerkörpers.....	31
2.1 Ablösung des ‚Vorne‘ als dominante Ausrichtung .....	31
2.2 Enthierarchisierung des Körper- und Bewegungskonzepts.....	34
2.3 Präsentation oder Zustand? Infragestellung des performativen Modus .....	38
3 Zustand, Aura und <i>Point of Being</i> – Folgen für die Werkbeschreibung .....	43
3.1 Hintergrund: Tanzanalyse .....	45
3.2 Beobachtungskriterien als situative Instanzen betrachtet.....	49
II. Teil Rezeption als Übung und Artikulation eines mündigen Selbst: Martin Schläpfers <i>Neither</i> (2010).....	57
1 Entwicklung und Bewältigung von simultanen Bewegungsströmen .....	61
1.1 Kontextualisierung zeitgleicher Sequenzen oder kaleidoskopische Zusammenhangslosigkeit? .....	68
1.2 Der „Ansturm des Auffälligen“ als Konfrontation betrachtet ..	79

---

2	Implizite Partizipation als Individualitätserfahrung .....	103
2.1	„My experience is what I agree to attend to“ – der Rückbezug auf das Selbst .....	106
2.2	Die individuelle Lesart als Ende des gemeinschaftlichen Erlebens?.....	113
III. Teil	Freiheit durch Verpassen. Chancen der verunsichernden Überforderung .....	119
1	Sapere Aude – die aktuelle Relevanz der Aufklärung für die Tanzrezeption .....	123
1.1	Welche Freiheit? .....	125
1.2	Die Körperlichkeit des Verstandes .....	128
1.3	Jacques Rancières Weiterentwicklung von Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung.....	134
2	Enthierarchisierung und Dynamisierung als Hervorbringung einer Dramaturgie des Verpassens.....	139
2.1	Errungenschaft statt Unvermögen: Der Moment des Verpassens .....	140
2.2	Implizite Partizipation und Dramaturgie des Verpassens.....	148
Schluss:	Über das wissenschaftskritische Potential des Verpassens.....	163
	Literaturverzeichnis .....	173
	Abbildungsverzeichnis .....	189
	Tabellenverzeichnis.....	189
	Anhang 1: Anweisungen zu <i>Neither</i> von Martin Schläpfer .....	191
	Anhang 2: Interview mit Martin Schläpfer .....	193
	Anhang 3: Interview mit Hartmut Rosa .....	205

Mein Dank an die beiden Betreuer Prof. em. Dr. Jürgen Schlöder  
und PD Dr. Katja Schneider, meine Eltern, Benjamin, Karin Bovisi  
und das Promotionsprogramm ProART.



# Einleitung

„Wir haben aufgehört, Zuschauer zu sein“<sup>1</sup>, formuliert Adolphe Appia 1927 zu einer Zeit, in der die Zentralperspektive der Bühnenpraxis im Auflösen begriffen ist und die subjektive Wahrnehmung durch die Aufhebung des ‚idealen Blickpunkts‘ neu akzentuiert und konfiguriert wird. Mit diesem Ansatz ist einer der wichtigen Grundsteine für jene Reflexion ästhetischer Wahrnehmung gelegt, die derzeit ein zentrales Thema in Praxis und Theorie der szenischen Künste darstellt. Rezeption als aktiver Prozess eines gestaltenden Subjekts ist thematisch in den Vordergrund gerückt, wodurch dem Zuschauer eine bedeutende Position im Resonanzdreieck<sup>2</sup> Künstler – Werk – Rezipient zukommt. Es scheint, als habe sich der *performative turn* in einen *perceptive turn* gewandelt, angesichts der Vielzahl an Abhandlungen über die Rolle des Zuschauers.<sup>3</sup>

An dieser Stelle setzt sich im Folgenden an, um den wahrnehmungsästhetischen Diskurs über die Art der Teilhabe des Zuschauers im Bezug auf Tanz zu vertiefen und sich mit der Frage nach der Rezeption des Verpassens angesichts des Umgangs mit Simultaneität auseinanderzusetzen. Simultaneität wird dabei in Folge enthierarchisierender Entwicklungen als Nebeneinander gleichwertiger Bewegungssequenzen formuliert<sup>4</sup>. Die Zergliederung des

---

1 Appia, Adolphe: Die Kunst ist eine Haltung (1927), zitiert nach Beacham, Richard C.: Adolphe Appia, 2006: S. 329–332, S. 331

2 Dieser Begriff leitet sich von Hartmut Rosas Resonanzsystem ab, vgl. hierzu: Rosa, Hartmut: Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung, Berlin, 2012, S. 9

3 vgl. hierzu z. B. Czirak, Adam: Partizipation der Blicke, Bielefeld, 2012; Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hg.): Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater, Bielefeld, 2008. Nach Erika Fischer-Lichte hat der Zuschauer im aktuellen Theatergeschehen die Möglichkeit, „wahrnehmend über die Bedingungen seiner Wahrnehmung zu reflektieren.“ (Fischer-Lichte, Erika: Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur, in: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt, 2002, S. 277–300, S. 284)

4 Zur aktuellen Auseinandersetzung mit Simultaneität in den Künsten siehe auch: Hubmann, Philipp/Huss, Till Julian (Hg.): Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und den Künsten, Bielefeld, 2013.

Bühnengeschehens wirkt sich auf den Wahrnehmungsmodus des Zuschauers aus und richtet die Konzentration auf das ‚wie‘ der Erfahrung. Der Theaterkritiker Hartmut Regitz schreibt über die 2010 für das Ballett am Rhein Düsseldorf Duisburg entstandene Choreographie *Neither* von Martin Schläpfer (geb. 1959), dass diese „mit wachsender Anteilnahme am eigenen Leib“ erfahren werde. Weiter schreibt er:

Es herrscht ein ständiges Kommen und Gehen in diesem Stück, ein wahres Fluten und Fließen, und simultan schieben sich auf der Bühne permanent so viele Szenen ineinander, daß man das Geschehen auf den ersten Blick gar nicht begreift, vielleicht selbst auf den zweiten gar nicht begreifen kann – und sich deshalb besser dem Schauen überlässt, um am Ende zu merken, dass es doch eher ein Erfahren war. Das Erfahren eines überaus komplexen, geradezu visionären Ereignisses [...].<sup>5</sup>

Die besprochene Choreographie stellt den Ausgangspunkt der Fragestellung der vorliegenden Arbeit dar und dient auf Grund ihres exemplarischen Charakters als zentrales Fallbeispiel. Wie die Einschätzung Regitz' belegt, werden in *Neither* zentrale Aspekte der wahrnehmungsästhetischen Debatte verhandelt, indem die Art der Erfahrung in den Vordergrund rückt und eine Auseinandersetzung mit gewohnten Wahrnehmungsmustern stattfindet. Um sich im Kernstück der Arbeit mit der Beschaffenheit und Wirkung dieser Choreographie auseinandersetzen zu können, bedarf es vorab einer Klärung der Voraussetzungen und Auswirkungen von Simultaneität. Mit Bezug auf Adolphe Appia und Merce Cunningham wird in Kapitel I.1 die Aufwertung der dynamischen Peripherie gegenüber dem

---

5 Regitz, Hartmut: Fluten und Fließen, Kultiversum, Die Kulturplattform, 1.5.2010, electronic document: <http://kultiversum.de/Tanz-Premieren/b.04-Duesseldorf.html>, zuletzt aufgerufen am 31.12.2014; In der Verbindung von Ereignis und Erfahrung erinnert Regitz an Erika Fischer-Lichte: „während Werke in der Regel gedeutet und verstanden werden wollen, sind Ereignisse wahrzunehmen und zu erfahren.“ (Fischer-Lichte, Erika: Auf der Schwelle. Ästhetische Erfahrung in Aufführungen, in: Gehm, Sabine (Hg.): Wissen in Bewegung. Perspektiven der wissenschaftlichen und künstlerischen Forschung im Tanz, Bielefeld, 2007, S. 239–246, S. 239)

statischen Zentrum thematisiert. Die Auflösung der Hierarchien in Verbindung mit der Überlappung gleichwertiger Bewegungssequenzen wird im Anschluss daran als Ursache einer Zergliederung der Zuschauerperspektive formuliert. In diesem Zusammenhang erweist sich eine Entwicklung von Beobachtungskriterien als notwendig, die den energetischen Kontext berücksichtigen. Dieser gilt in der Tanzwissenschaft als bislang zu wenig integriert<sup>6</sup> und lädt daher zur Intensivierung der Auseinandersetzung ein.

Unter Anwendung der Beobachtungskriterien auf Martin Schläpfers *Neither* wird im zweiten Teil die Ausdehnung der Wahrnehmungsparameter durch die Erfahrung einer derartigen Choreographie erarbeitet und im Anschluss daran auf die Konstitution des Subjekts und dessen Rückbezug auf sich selbst übertragen. Für die Verdeutlichung des individuell hergestellten Verpassens werden als Kontrast choreographische Arbeiten im musealen Umfeld herangezogen, um zu überprüfen, ob – wenngleich bei unterschiedlicher Anordnung und Rahmung – ähnliche Effekte des Selbstbezugs beim Zuschauer erreicht werden. Ziel dieser Gegenüberstellung ist eine genauere Erfassung des Begriffs Partizipation im Bereich des Tanzes und darüber hinaus die Vergegenwärtigung des Zusammenhangs von Individuum und Gemeinschaft im Moment der ästhetischen Wahrnehmung.

Dieser Übertrag stellt eine zentrale Voraussetzung für den dritten Teil dar, welcher sich dem freiheitsstiftenden Moment der Wahrnehmung widmet und das Verpassen als Chance zu formulieren versucht. Die Vorbereitung dafür liegt in der Auseinandersetzung mit dem Freiheitsbegriff im Kontext der aufklärerischen Schriften und dessen Übertragung auf die heutige Tanzrezeption, für welche Jacques Rancières Weiterentwicklung von Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung in *Der emanzipierte Zuschauer* als Grund-

---

6 vgl. z. B. Huschka, Sabine: High Energy – Low Energy. Motive der Energetisierung von Körper und Szene im Tanz, in: Gronau, Barbara (Hg.): Szenarien der Energie. Zur Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen, Bielefeld, 2013, S. 201–221

lage dient. In Folge dieser Überlegungen wird versucht, den Rückbezug auf das Selbst und die damit einhergehende Verunsicherung bezüglich der Erfüllung seiner Seherwartung sowie der Erfüllung der Erwartungen, die wiederum an ihn als Sehenden gestellt werden, als Möglichkeit zu begreifen und die Dramaturgie des Verpassens als Methode dieser Herangehensweise einzuführen.

Die epistemologische Annäherung an den Untersuchungsgegenstand von Simultaneität im Tanz unter Berücksichtigung der aktuellen wissenschaftlichen Debatten um die Rolle des Zuschauers zielt auf die Frage nach der Ausprägung von Dramaturgie angesichts der Infragestellung des Vorhandenseins einer künstlerischen Intention<sup>7</sup> und die Notwendigkeit einer Methodenerweiterung, beispielsweise durch künstlerische Forschung<sup>8</sup> ab. Ähnlich wie der Untersuchungsgegenstand beansprucht die vorliegende Arbeit, keinen Präsentationscharakter anzustreben, sondern den Verlauf einer Annäherung wiederzugeben. Im gleichen Maße, wie die Arbeit sich erhofft, aus verschiedenen Blickwinkeln erschlossen werden zu können, behält sie sich vor, Ansätze verschiedener Disziplinen teilweise selbstredend in Beziehung zueinander zu setzen. Die Motivation hinter dieser Herangehensweise liegt im Bestreben einer weitgehend ungeleiteten Kontextualisierung, die sich durch dieses Nebeneinanderstellen auf Seiten des Lesers ergeben kann, wodurch sich eine aktivierende Implikation vermittelt. Trotz der damit einhergehenden subjektiven Ausprägung kann durch Bezugnahme auf die argumentativen Referenzpunkte Austausch gewährleistet und über das ‚wie‘ der Kontextualisierung debattiert werden.

---

7 siehe u. a. Trencsény, Katalin/Cochrane, Bernadette: *New Dramaturgy. International Perspectives on Theory and Practice*, London, 2014; Pewny, Katharina/Callens, Johan/Coppens, Jeroen (Hg.): *Dramaturgies in the New Millenium*, Tübingen, 2014; Lehmann, Hans-Thies/Primavesi, Patrick: *Dramaturgy on Shifting Grounds*, in: *Performance Research*, Volume 14, Nr. 3, 2009, S. 3–6

8 siehe u. a. Barrett, Estelle/Bolt, Barbara (Hg.): *Practice as research. Approaches to creative arts enquiry*, New York, 2010; Mareis, Claudia: *Die Rede von Forschung in Kunst und Design*, in: Selke, Stefan/Dittler, Ullrich (Hg.): *Postmediale Wirklichkeiten. Wie Zukunftsmedien die Gesellschaft verändern*, Hannover, 2009, S. 203–222

Einen Gedanken von Anna Munster und Geert Lovink aufgreifend, Ästhetik als die Auseinandersetzung mit den Bedingungen des Lebens an sich zu verstehen<sup>9</sup>, wird versucht, nicht nur die Grenzen der kunstwissenschaftlichen Disziplinen und Kunstgattungen, sondern auch jene zwischen Bewältigungsstrategien in Kunst und Alltag zu hinterfragen<sup>10</sup>. Den Klassischen Tanz als Kunstform heutiger Relevanz zu formulieren soll Anlass bieten, dessen Potential für die Verhandlung gegenwärtiger Fragestellungen hervorzuheben. Eine Frage des Mutes, die es auf wissenschaftlicher Seite ebenso anzugehen gilt wie auf Seiten der Zuschauer, um zur Fortsetzung des eröffnenden Appia-Zitats zu gelangen: „Seien wir bestrebt, von unserer Freiheit einen edlen Gebrauch zu machen.“<sup>11</sup>

---

9 „Over the past couple of decades aesthetics has been extended, stretched and turned upside down from a discipline that deals with the interpretation of the meaning and the structure of the object of beauty into a philosophical praxis that investigates the very conditions of contemporary life.“ (Munster, Anna/Lovink, Geert: Theses on Distributed Aesthetics. Or, What a Network is Not, in: The Fibreculture Journal Nr. 7, online document vom 22.12.2005: <http://seven.fibreculturejournal.org/fcj-040-theses-on-distributed-aesthetics-or-what-a-network-is-not/>, zuletzt aufgerufen am 12.1.2015)

10 In der Theorie wird dies u. a. von Sandra Umatham thematisiert (Umatham, Sandra: Kunst als Aufführungserfahrung, Bielefeld, 2011), in der Praxis u. a. von Heiner Goebbels: Im Zusammenhang mit seiner Inszenierung von John Cages *Europeras 1&2* (2012, Ruhrtriennale) betont er, dass diese „in ganz vielem dem Opernbetrieb [widerspricht], aber sich damit der bildenden Kunst und auch der Art, wie wir bildende Kunst sehen, nähert.“ (Noltze, Holger: Holger Noltze im Gespräch mit Heiner Goebbels: <http://www.2014.ruhrtriennale.de/en/aktuelles/videoblog-2014/interview-heiner-goebbels1/>, electronic document, zuletzt aufgerufen am 5.6.2012).

11 Appia, 1927, S. 331



## I. Teil

Konstitutive Simultaneität im Tanz:  
Begriffsprägung, Voraussetzungen,  
Auswirkungen



## I. Teil

# Konstitutive Simultaneität im Tanz: Begriffsprägung, Voraussetzungen, Auswirkungen

Zwei Leute unterhalten sich über Robert Wilsons *Einstein on the Beach*.  
Sagt der eine: ‚Am Schönsten fand ich die Stelle, wo das weiße Pferd  
ganz langsam über die Bühne geht.‘ Der andere: ‚Aber es gab doch  
da gar kein weißes Pferd.‘ Sagt Pina Bausch: ‚Ein Theater, wo so was  
möglich ist, das find ich schön‘.<sup>12</sup>

Diese von Renate Klett 1986 wiedergegebene Anekdote zeigt, dass das Erfahrbarmachen von Wahrnehmungsunterschieden seit geraumer Zeit ein beliebtes Spielmittel des Theaters ist. Die szenischen Künste sind durch die Überlagerung verschiedener Zeichenebenen charakterisiert, wodurch der Sinnenapparat des Zuschauers auf vielfältige Weise angeregt wird. Häufig finden mehrere Aktionen zur gleichen Zeit statt, wodurch die Aufmerksamkeit des Zuschauers eine potentielle Spaltung erfährt. Insofern scheint es zunächst banal, Simultaneität im Tanz aufzuspüren und zu untersuchen. Genau an diesem Punkt besteht jedoch Spezifizierungsbedarf. Was ist unter Simultaneität in der Bühnenkunst zu verstehen? Welche Voraussetzungen müssen dafür geschaffen sein und welche Auswirkungen ergeben sich dadurch?

Diese Überlegungen werden im Folgenden im Hinblick auf Martin Schläpfers Choreographie *Neither* (2010) zur gleichnamigen Komposition von Morton Feldman (1926–1987), einer Oper zu einem Text von Samuel Beckett (1906–1989), entwickelt. Als eine der beiden Uraufführungen in Martin Schläpfers erster Spielzeit als Ballettdirektor beim Ballett am Rhein Düsseldorf Duisburg entstanden, stellt

---

<sup>12</sup> Klett, Renate: Die Körperlichkeit als Maß aller Dinge, in: Regitz, Hartmut (Hg.): Jahrbuch Ballett 1986, S. 60–61, S. 61

*Neither* eine wichtige Markierung in seinem Schaffen dar. Zunächst im Rahmen des dreiteiligen Abends b.04 neben *Baker's Dozen* (1979) von Twyla Tharp und *Pavane auf den Tod einer Infantin* (1929) von Kurt Jooss präsentiert, erfährt das Stück 2012 eine Wiederaufnahme als Abendfüller und wird darüber hinaus im Rahmen eines Gastspiels am Théâtre de la Ville in Paris zusammen mit *Forellenquintett* (2010), ebenfalls von Martin Schläpfer, gezeigt. In einem Interview im Vorlauf zur Premiere formuliert Martin Schläpfer die Proben zu *Neither* als Versuch, eine neue Nuance für die Tanzkunst zu finden, indem Bewegungen im Moment des Entstehens eingefroren werden.<sup>13</sup> In einem Brief an seine Tänzer<sup>14</sup> notiert er über die Konzeption der Choreographie:

There will be almost never only a single action going on – many solos, duets... will happen at the same time – overlapping. Big mass scenes will happen twice only... at least it's now so in my mind. All is like an organism. One dancer may stand still almost the entire ballet like a tree. There is no front and no back of the stage – all places on stage (in the room – in the space) are equally valid. [...] Your dance must be lawless what a terminology like right or wrong, doable or not doable, beautiful or ugly – is concerned. [...] ...please try to be open minded – this can only work if you allow it to become a state... [...] ...and fully support this.<sup>15</sup>

Charakteristisch für *Neither* ist die simultane Durchführung gleichwertiger Bewegungssequenzen in verschiedenen Bühnenregionen,

13 vgl. Martin Schläpfer zitiert nach do Paço, Anne: Unaussprechliches Heim. Martin Schläpfer und rosalia im Gespräch mit Anne do Paço, in: Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf Duisburg (Hg.): Programmheft zu b.04, Ballett am Rhein, Spielzeit 2009/10, S. 38–48, S. 46

14 Aus Darstellungsgründen wird in der vorliegenden Arbeit darauf verzichtet, stets die weibliche und männliche Form anzuführen. Die männliche Form ist jeweils stellvertretend für beide Geschlechter zu lesen.

15 Schläpfer, Martin: Anweisungen zu *Neither* (unveröffentlichter Brief an die Tänzer, März 2010, siehe Anhang 1, S. 191, Zeichensetzung des Originals beibehalten)

weswegen Simultaneität im Vorgriff auf die spätere Beschreibung als Aura<sup>16</sup> dieser Choreographie postuliert werden soll.

Um Simultaneität in der Übertragung auf Tanz fruchtbar zu machen, werden im Folgenden verschiedene Ansätze für die Definition kombiniert. Der Aspekt des Subjektiven wird dabei Frauke Kurbachers und Sebastian Schulzes Aufsatz *Diastatische Subjektivität. Zur Phänomenologie der ‚Verschiedenzeitigkeit‘* entnommen. Darin wird Simultaneität als „Stichwort für die Akkumulation von Widerfahrnissen [...] für den Einzelnen“ formuliert, „dessen existenzielle Möglichkeiten wie Überforderungen damit gleichermaßen schlagartig beleuchtet werden.“<sup>17</sup> Neben der individuellen Ausprägung wird hier der Rückbezug auf das Selbst und die Auseinandersetzung damit thematisiert. Die Kombination von nüchterner Bestandsaufnahme der „Widerfahrnisse“ und der daran gekoppelten Frage nach „existenziellen Möglichkeiten wie Überforderungen“ des Einzelnen birgt die Ambivalenz dieses Begriffs in sich, der gleichermaßen banal und hochkomplex wirken kann.

Die Herleitung zur Eigenreferenzialität der Kunstform soll unter Heranziehung von Martin Seels *Ästhetik des Erscheinens* gelingen:

Alle Arten der Zeichenverwendung *bedürfen* eines sinnlichen Mediums, aber nicht alle *präsentieren* es. Nicht alle präsentieren das, was sie präsentieren, auf dem Weg einer Präsentation ihres Mediums. So aber steht es mit literarischen Sätzen, musikalischen Klängen, künstlerischen Bildern. Diese bieten *etwas* nur dar, indem sie *sich* darbieten. Sie bieten nur dem etwas dar, der sie als eine individuelle [...] Konstellation von

---

16 Der Begriff Aura wird in dieser Arbeit auf Patrice Pavis' Forderung „The analysts's task is to feel the work's *aura*“ hin perspektiviert (Pavis, Patrice: The conditions of Reception in the Theatre: Psychological and Psychoanalytical Approaches, in: Berghaus, Günter (Hg): *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*, Tübingen, 2001, S. 13–30, S. 15, Hervorhebung im Original). Zur Herleitung des Aurabegriffs siehe Kapitel I.3.

17 Kurbacher, Frauke/Schulze, Sebastian: *Diastatische Subjektivität. Zur Phänomenologie der ‚Verschiedenzeitigkeit‘*, in: Hubmann, Philipp/Huss, Till Julian (Hg): *Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*, Bielefeld, 2013, S. 315–334, S. 315

Erscheinungen wahrnimmt. Diese Wahrnehmung ist auf die Simultaneität eines Zusammenseins oder Zusammen-sich-Ereignens von Erscheinungen gerichtet. Auf dieses Zugleichsein, diese Interaktion, diesen, wie Adorno immer betont hat, *Prozeß* der Kunstwerke muß achten, wer ihre Gehalte erfahren will. Ihre Weltpräsentation vollzieht sich als Selbstpräsentation.<sup>18</sup>

Neben der Einbindung performativer Ansätze scheint hier vor allem die formulierte Notwendigkeit einer individuellen „Konstellation von Erscheinungen“ als Rezeptionsvoraussetzung bemerkenswert, da sie mit einer von Simultaneität geprägten Wahrnehmung verknüpft wird. Das „Sich-Darbieten“ der Kunst wiederum verweist auf die Eigenreferenzialität der jeweiligen Kunstform, welche sich als „Selbstpräsentation“ manifestiert, um „Weltpräsentation“ zu versuchen. Es geht folglich um das Aufzeigen und Gegenüberstellen zweier auf sich selbst verweisende Systeme, innerhalb derer sich das Subjekt mehr oder minder selbstbestimmt bewegt.

Ergänzend zu Seels Wahrnehmungsbegriff wird Hans-Thies Lehmanns Formulierung der „ausschnitthaften Wahrnehmung“ für die Begriffsprägung übernommen:

Fragt man nach der Intention und Wirkung der Simultaneität, so konstatiert man: *das Ausschnitthafte der Wahrnehmung* wird zur unvermeidlichen Erfahrung gemacht. Findet das Verstehen schon kaum einen Halt in übergreifenden Zusammenhängen von Handlung, so entziehen sich sogar die im Moment wahrgenommenen Vorgänge ihrer Synthesierung, wenn sie simultan ablaufen und die Konzentration auf den einen die klare Registrierung der anderen unmöglich macht. Weiterhin bleibt an simultan Dargebotenem häufig offen, ob darin *Zusammenhang* besteht oder lediglich äußerliche *Gleichzeitigkeit*.<sup>19</sup>

---

18 Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, Wien, 2000, S. 183 (Hervorhebungen im Original)

19 Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt, 2005, 3. Auflage (1999), S. 150 (Hervorhebungen im Original)

Neben zwei hilfreichen Kriterien in Gestalt seiner Verwendung von „Zusammenhang“ und „Gleichzeitigkeit“ leistet Lehmann hier eine Thematisierung der Wahrnehmungserfahrung als Eigenwert im Rezeptionsprozess.

Nach diesen Ausführungen wird Simultaneität als die strukturelle Beschaffenheit einer Ansammlung von Eindrücken formuliert, welche zunächst ungeachtet einer vorhandenen Ordnung auf das Subjekt einwirken und von diesem ausschnitthaft wahrgenommen werden. Bis hierhin ist der Begriff sowohl auf die Lebensrealität als auch auf die Kunstwelt anwendbar. Die Fortsetzung der Definition ist auf die Kunstform Tanz ausgerichtet: Simultaneität bezeichnet eine raumzeitliche Gleichzeitigkeit gleichwertiger Bewegungsabfolgen, welche von Produktionsseite her gestaltet ist, dies jedoch nicht zwingend erkennbar macht. Für ein Stück konstitutiv wird diese Simultaneität, wenn sich ein als konstantes Wirkungsspiel zwischen Eigenwert des Fragments und Gesamtzusammenhang manifestierender Doppelcharakter herstellt, welcher sowohl auf den Moment der Wahrnehmung als auch auf die Medienspezifik verweist. Beide Aspekte vereint Michael Moxter in seinem Aufsatz *All at once? Simultaneität, Bild, Repräsentation*: „Der Simultaneität als Bildstruktur entspricht auf der Ebene der Betrachtung ein im unmittelbaren Eindruck gleichsam aufgehendes Bewusstsein.“<sup>20</sup> Zwar bezieht er sich hier auf die Bildende Kunst, jedoch lässt sich dies auch auf den Tanz übertragen. Das auf den „unmittelbaren Eindruck“ ausgerichtete Bewusstsein, welches durch Simultaneität hergestellt wird, kann sowohl auf das zeitliche Hier und Jetzt der Wahrnehmung als auch auf ein unmittelbares Bewusstsein gegenüber der Kunstform Tanz appliziert werden. Darüber hinaus wird ein Ursache-Wirkungs-Zusammenhang zwischen Produktions- und Rezeptionsebene formuliert, welchen es in seiner Übertragbarkeit auf bewegte Kunst zu überprüfen gilt.

---

20 Moxter, Michael: All at once? Simultaneität, Bild, Repräsentation, in: Stoellger, Philipp/Klie, Thomas (Hg): Präsenz im Entzug. Ambivalenzen des Bildes, Tübingen, 2011, S. 129–144, S. 134

Der Tanz eignet sich besonders für eine Untersuchung der Ausprägung und Konsequenz simultaner Wirkung innerhalb eines Werks, da die Aufmerksamkeit nicht primär durch akustische Reize wie im Sprechtheater oder in der Oper gelenkt wird und darüber hinaus enthierarchisierende Entwicklungen auch in den Körperkonzepten fortgesetzt werden (siehe Kapitel I.2.2). Die nicht nur semantisch, sondern auch visuell lenkende Wirkung von Text (der Blick folgt dem Sprechenden) fällt im Tanz meist weg<sup>21</sup>, wodurch die Aufmerksamkeit in erster Linie durch Bewegung beeinflusst und der körperliche Nachvollzug vor die kognitive Instanz gestellt wird. In diesem Zusammenhang ist Morton Feldmans Oper *Neither* ein interessantes Beispiel, da zwar eine Textgrundlage von Samuel Beckett vorhanden ist, diese aber derart hoch und entzerrt notiert ist, dass die Wörter nicht erkennbar sind. Die semantische Ebene des Texts wird somit entzogen, wodurch die Wörter zu reinem Klangmaterial werden. Da in Martin Schläpfers choreographischer Umsetzung die Sängerin im Orchestergraben positioniert ist, findet keine visuelle Lenkung durch den gesungenen Text statt.

Damit Simultaneität als zentraler Bestandteil einer Choreographie und somit nicht nur als Stilmittel, sondern konstitutive Beschaffenheit gewertet werden kann, müssen folgende Voraussetzungen gegeben sein:

- Kontinuierliches/konstantes Wirkungsspiel zwischen Fragment und Zusammenhang
- durchgehende Präsenz mehrerer, nicht hierarchisch gegliederter Bewegungsstränge
- Verzahnung/Verwischung des Anfangens und Endens eines Bewegungsstranges
- Herstellung der Simultaneität ausschließlich innerhalb der Zeichenebene des Tanzes

---

21 Zu den Choreographen, die mit Text als Mittel zur Lenkung des Blicks arbeiten, zählt u. a. Pina Bausch (z. B. 1984).

Das kontinuierliche Wirkungsspiel zwischen Fragment und Zusammenhang ist das einzige der vier Kriterien, welches nicht aus dem Produktionsprozess herzuleiten ist, sondern auf wahrnehmungsästhetischen Betrachtungen beruht. Das Kaleidoskop der einzelnen Fragmente und der aus eben jenen gewobene Teppich des Gesamtzusammenhangs gleichen zwei Ebenen, die sich durch die Choreographie ziehen. Zwischen ihnen besteht ein Spannungsverhältnis, innerhalb dessen der Zuschauer zwischen Fokus des Teilstücks und Panorama der Ansammlung oszillieren kann.

Die durchgehende Präsenz mehrerer, nicht hierarchisch gegliederter Bewegungsstränge bleibt im Gegensatz zur Betrachtung des Wirkungsspiels zwischen Fragment und Zusammenhang auf der Ebene der Fragmente und untersucht deren Kumulation. Diese Voraussetzung ist auf Grund der Parameter von Anzahl und hierarchischer Gliederung der Bewegungsstränge gewissermaßen unpräzise und definitorisch unzureichend. Dies begründet sich in der bewusst offen gehaltenen Anlage dieser Voraussetzung, um den auratischen Stückkontext zu berücksichtigen.

Das verzahnte Anfangen und Enden von Bewegungssträngen wird als intendiertes Gestaltungsmoment des Choreographen postuliert und beinhaltet die Integration von Auftritt und Abgang als gegenüber der Durchführung gleichwertige Phasen. Diese enthierarchisierende Maßnahme bewirkt eine Verdichtung des Bühnengeschehens und gewährleistet – je nach perzeptuell erfasster Phase des Bewegungsstranges – auch die Rezeption der Peripherie einer Bewegungsfolge als eigenwertiges Zentrum, nicht als hinführendes oder ausleitendes Element.

Die Voraussetzung, Simultaneität ausschließlich innerhalb der Zeichenebene des Tanzes herzustellen, ist erfüllt, wenn die Bewegung von körperlich anwesenden, nicht medial repräsentierten Tänzern durchgeführt wird und somit der Tänzerkörper als „energetisches Feld und Gestalt“<sup>22</sup> in Erscheinung tritt.

---

22 Huschka, Sabine: Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik, Würzburg, 2000, S. 205



# 1 Dekonstruktion des ‚idealen Blickpunkts‘

Today our science and method strive not toward a point of view but to discover how not to have a point of view, the method not of closure and perspective but of the open ‘field’ and the suspended judgement. Such is now the only viable method under electric conditions of simultaneous information movement and total human interdependence.<sup>23</sup>

In dieser Äußerung Marshall McLuhans, die Möglichkeit und Sinnhaftigkeit eines festen Betrachtungsstandpunkts in Frage stellt, steckt eine wichtige Voraussetzung für das heutige Verständnis von Rezeptionsverhalten im Hinblick auf die Abschaffung und Dekonstruktion eines ‚idealen Blickpunkts‘, wie er im Theater der Renaissance etabliert war.<sup>24</sup> Die zentralperspektivische Ordnung des Bühnen- und Zuschauerraums war auf den Sitz des Monarchen ausgerichtet, wodurch ein direkter Zusammenhang zwischen hohem Status und optimaler Perspektive hergestellt wurde.<sup>25</sup> Unter den verschiedenen möglichen Blickachsen innerhalb des Zuschauerraums gab es eine durch die vorgegebene Ordnung bedingte qualitative Hierarchie, welche den zentrumsorientierten Blick als Praxis bewirkte. Jean-Georges Noverre thematisiert diesen Aspekt in seinen Briefen über die Tanzkunst und beklagt, dass diese „der Perspektive unterworfen“ sei.<sup>26</sup>

Zu dieser räumlichen Ausrichtung auf einen Fluchtpunkt kam eine Inszenierungspraxis hinzu, die ebenfalls klar zwischen Haupt- und Nebenschauplätzen unterschied und die Bühnenregionen mit

---

23 McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, Toronto, 1962, S. 276

24 vgl. Simhandel, Peter: *Theatergeschichte in einem Band*, 2001, Berlin, 2. Auflage (1996), S. 62

25 vgl. Siegmund, Gerald: *Körper, Heteropie und der begehrende Blick*. William Forsythes Preisgabe des Fluchtpunkts, in: Brandstetter, Gabriele/Wiens, Birgit: *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*, Berlin, 2010, S. 130–152, S. 131

26 Petermann, Kurt (Hg.): *Noverre, Briefe über die Tanzkunst*, *Documenta Choreologica*, Band XV, München, 1977, S. 26

unterschiedlichen Wertigkeiten auflud, wobei der Bühnenmitte der höchste Wirkungsgrad beigemessen wurde.<sup>27</sup> Unterschiedliche Strömungen versuchten, diese Praxis aufzuweichen, um mehr Gestaltungs- und Interpretationsspielraum zu erlangen. Im Folgenden werden die Positionen Adolphe Appias und Merce Cunninghams herausgegriffen, um die Änderungen im Raumverständnis darzustellen.<sup>28</sup> Über den Bühnenraum hinausgehend und die Inszenierungspraxis mit einbeziehend werden an Hand der Enthierarchisierung der Theatermittel im postdramatischen Theater weitere Aspekte der Auflösung hierarchischer Ordnung beleuchtet, die zu einem Paradigmenwechsel im Zusammenhang mit der Wertigkeit des faktisch Wahrgenommenen führen.

Den behandelten Positionen und Entwicklungen ist die Thematisierung des freiheitsstrebenden, spielerischen Moments gemein. Das Angebot an Sehoptionen scheint einem Angebot an Freiheit im Sinne einer individuell geprägten Auswahl an Wahrgenommenem gleichzukommen. Bereits hier deutet sich an, dass die Dekonstruktion des ‚idealen Blicks‘, wie eingangs formuliert, nicht ohne eine Auseinandersetzung mit Wahrnehmung und Individualität auskommt. Diese Auseinandersetzung wird im ersten Teil bewusst nur mitunter eingewoben, um im zweiten Teil explizit thematisiert zu werden.

## 1.1 Die Auflösung der Zentralperspektive bei Adolphe Appia

In seinen theoretischen Schriften setzt sich der Bühnenbildner und Theatermacher Adolphe Appia kritisch mit der Theaterpraxis seiner Zeit auseinander. Derzeit erleben seine Ansätze eine Renaissance, da ihnen im Zusammenhang mit den heutigen Inszenierungsformen

---

27 z. B. bei Doris Humphrey, vgl. hierzu: Copeland, Roger: Merce Cunningham, *The Modernizing of Modern Dance*, London, 2004, S. 170

28 Dabei wird vor allem auf deren Schriften und Äußerungen, weniger auf deren Werke Bezug genommen.

neue Relevanz zukommt.<sup>29</sup> Neben der unabhängigen Betrachtung der einzelnen Theatermittel<sup>30</sup> ist Appias Ästhetik für seine Zeit vorausweisend, da er sich von der illusionistischen Bühnengestaltung löst und Alternativen zur zentralperspektivischen Darstellung entwickelt. Eng verbunden mit Émile Jaques-Dalcroze setzt er sich während seiner Zeit in Hellerau intensiv mit Rhythmik und Körper<sup>31</sup> auseinander und reflektiert dies in seinen Schriften und Entwürfen. Neben seinem Appell an die Aktivität der Zuschauer ist für ihn die Forderung nach Körperlichkeit und sinnlichem Bewusstsein zentral. Dem Geist seiner Zeit verschrieben, diskutiert er die Aufgabe der Kunst innerhalb der Gesellschaft: „Die Kunst ist diese Kraft, die die Spaltung unserer Persönlichkeit bewirkt.“<sup>32</sup> Was zunächst an die cartesianische Trennung von Körper und Geist erinnert, entspricht bei Adolphe Appia einer Spaltung als raumbezogene Metapher. Dabei wird das Zentrum als eine „in jeder Hinsicht ungünstige Position“ formuliert, von welcher es Ziel der Kunst sei, die Persönlichkeit zu lösen und „für immer von der vernichtenden Zentrifugalmacht zu befreien“<sup>33</sup>. Dem Zentrum wird eine gefährliche Passivität zugeschrieben, welche daran hindert, am „Konzert des Lebens“ teilzunehmen.<sup>34</sup> In dieser Äußerung zeigen sich Appias Abneigung gegenüber Passivität und die Überzeugung, dass der Lebensbezug mittels Kunst beeinflusst werden kann. Dieser aufklärerische Zug ruht auf einem raumtheoretischen Fundament. Statt einer Dichotomie von

---

29 vgl. Beacham, Richard: Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters, Berlin, 2006, S. 363; Brandstetter, Gabriele/Wiens, Birgit: Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater, Berlin, 2010, S. 28; Zur Wirkung auf seine Zeitgenossen und die nachfolgende Generation vgl. Jean Mercier: „Alles, was seit 1900 bei der Erneuerung der dramatischen Kunst erzielt wurde, [...] ist Appia zu verdanken.“ (zitiert nach Beacham, 2006, S. 40)

30 Appia erklärt zwar alle Elemente zu „Akteuren“ (vgl. Brandstetter/Wiens, 2010, S. 14), proklamiert aber auch die Hierarchie Komponist/Musik/Darsteller/Bühnenbild (vgl. Beacham, 2006, S. 43).

31 vgl. Beacham, 2006, S. 116ff

32 Appia, Adolphe: Die Geste der Kunst (1921), in: Beacham, Richard C.: Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters, Berlin, 2006, S. 301–321, S. 304

33 ebd.

34 ebd., S. 306

sinnlicher und kognitiver Ausrichtung, welche durch Kunst in Einklang gebracht werden kann, wird bei Appia im Zusammenhang mit Persönlichkeit ein Spannungsfeld zwischen Zentrum und Peripherie formuliert, wobei letztere sich hauptsächlich durch die Abweichung vom Zentrum auszeichnet, ihr jedoch keine Vorzüge zugeschrieben werden. Gerade in der Nichtumschreibung des Umraums erscheint Appia so wegweisend. Gegenüber dem Zentrum als definierte Verortung wird eine Vielzahl an möglichen Verortungen außerhalb jenes Fixpunktes hervorgehoben.

Darüber hinaus gewährleistet die Spaltung, wie sie von Appia verstanden wird, einen intersubjektiven Ansatz und entwirft einen disparaten Subjektbegriff: „Wir verlassen das Zentrum, das uns als *einzelne* interessierte, wir treten aus dem Selbst heraus und betreten das Panorama, um an ihm teilzuhaben.“<sup>35</sup> Das Selbst, welches hier mit dem Zentrum und folglich mit Passivität gleichgesetzt wird, gilt es zu verlassen, um zur Weitsichtigkeit des Umraums bzw. des Panoramas zu gelangen. Nicht nur eine gesellschaftspolitische Relevanz, auch die aktive Teilhabe klingt in dieser Äußerung erneut an. Übertragen auf die Kunstwahrnehmung greift Adolphe Appia diesen Aspekt an anderer Stelle expliziter auf und misst ihm ein gestalterisches Moment bei: „Nicht das Stück determiniert die Aufführung, sondern wir sind es.“<sup>36</sup> Hierin wird ein wichtiger Grundstein für den Partizipationsgedanken gelegt, auf dessen Entwicklung in Kapitel III.2.2 näher eingegangen wird.

Ursprünglich mit Bezug auf Persönlichkeit formuliert, kann die Überlegung einer Dichotomie von Zentrum und Peripherie auch auf Appias Raumverständnis übertragen werden. Die bis dato übliche hierarchische Ordnung im Sinne einer Dominanz des Mittelpunkts gegenüber dem Umraum wird umgekehrt und eine Peripetalkraft

---

35 Appia, Adolphe: Die Geste der Kunst (1921), in: Beacham, Richard C.: Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters, Berlin, 2006, S. 301–321, S. 305 (Hervorhebung im Original)

36 Appia, Adolphe: Die Kunst des lebendigen Theaters (1925), in: Beacham, Richard C.: Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters, Berlin, 2006, S. 321–329, S. 323

proklamiert, welche das Geschehen aus der Statik des Zentrums in die dynamischere und spannungsgeladenerere ‚Umlaufbahn‘ verlagert. Interessant ist dabei die Einbindung Appias in den Lebensreform-Kontext der Gartenstadt Hellerau, wo ebenfalls enthierarchisierende Konzepte entwickelt wurden und Teilhabe als freiheitliche Aktivität aufgefasst wurde.<sup>37</sup> Mit seiner weitgehenden Absage an das Zentrum im konkreten und übertragenen Sinn leistet Adolphe Appia somit die Grundlage für ein neues Raumverständnis auf der Produktions- und ein neues Partizipationsbewusstsein auf der Rezeptionsseite. Als Gegenentwurf zum statischen Fixpunkt erscheint das nicht festgelegte Andere als ein dynamisches System der Vielzahl an Möglichkeiten. In der Einleitung zum von ihnen herausgegebenen Buch *Theater ohne Fluchtpunkt* fassen Gabriele Brandstetter und Birgit Wiens die Errungenschaft Appias treffend zusammen: „In diesem ‚Theater ohne Fluchtpunkt‘ sollte es [...] nicht mehr darum gehen, dem Publikum Theater *vorzuführen*, sondern es als *ästhetischen Vorgang* zu gestalten.“<sup>38</sup>

## 1.2 Alle Punkte im Raum sind gleichwertig<sup>39</sup> – Merce Cunninghams Raumverständnis

Ohne sich auf Adolphe Appia zu beziehen, weisen Merce Cunningham (1919–2009) Überlegungen zur Strukturierung und Gewichtung des Bühnenraums Ähnlichkeiten mit den Fragestellungen Appias auf. Die Zergliederung des Bühnenraums im Sinne einer Loslösung vom Zentrum als Ort der größten Wertigkeit findet bei Cunningham ihre Fortsetzung und mündet in eine Raumkonzeption, die in Anlehnung an eine These Albert Einsteins alle Punkte im Bühnenraum als gleichwertig annimmt. Während bei Appia eine Akzentuierung in Form einer Bündelung von Wertigkeit durch Unterzen-

<sup>37</sup> Beacham, 2006, S. 132

<sup>38</sup> Brandstetter, Gabriele/Wiens, Birgit: Ohne Fluchtpunkt: Szenische Module und der Tanz der Teile, in: Dies. (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater, Berlin, 2010, S. 7–36, S. 19 (Hervorhebungen im Original)

<sup>39</sup> vgl. Cunningham, Merce: Der Tänzer und der Tanz. Gespräche mit Jacqueline Lesschaeve, Frankfurt, 1986, S. 18

tren erfolgt, zerlegt Merce Cunningham den Bühnenraum in die kleinstmögliche Einheit einzelner Punkte gleicher Relevanz: „[...] ich [habe] mich entschlossen, den Raum zu öffnen und alle Punkte darin gleichwertig zu behandeln, ob sie nun mit einer bestimmten Bedeutung befrachtet waren oder nicht.“<sup>40</sup> Und an anderer Stelle: „Die Idee von einem einzigen Angelpunkt, um den sich alles dreht, hat seine Bedeutung verloren. Bei Jackson Pollocks Bildern kann das Auge sich an jede beliebige Stelle auf der Leinwand wenden. Kein Punkt ist wichtiger als ein anderer.“<sup>41</sup> Hier wird deutlich, dass sich Merce Cunninghams Raumverständnis neben der Auseinandersetzung mit der erwähnten Äußerung Einsteins vor allem über seine enge Verbindung zu bildenden Künstlern des abstrakten Expressionismus herleitet. Deren antiillusionistischer, die Bildebene betonender Ansatz erzielt jene Faszination von flächiger Hierarchielosigkeit, welche auch von John Cages Kompositionstechnik ausgeht, mit welcher sich Cunningham ebenfalls intensiv auseinandersetzt. Nach Gerald Siegmund ist es „wohl das Verdienst von Merce Cunningham und John Cage, den Bildraum endgültig von der Achsensymmetrie befreit und in eine Vielzahl gleichberechtigter konkurrierender Blickpunkte unterteilt zu haben.“<sup>42</sup> Roger Copeland stellt einen Bezug zu Jasper Johns und Robert Rauschenberg her und sieht in deren Ablehnung des Trompe l'œil-Effekts eine Ähnlichkeit mit Cunninghams antiperspektivischem Raumverständnis:

[...] there's a close parallel between Cunningham's rejection of those perspective conventions that exaggerate the depth of the stage and Johns's and Rauschenberg's rejection of trompe l'œil in the visual arts. Cunningham in fact has been so deeply influenced by the contemporary art world's antiperspectival, antiillusionistic way of seeing that he tends to regard the very concept of Renaissance 'deep space' as illusionistic.<sup>43</sup>

---

40 vgl. Cunningham, 1986, S. 18

41 ebd., S. 169

42 Siegmund, 2010, S. 131

43 Copeland, 2004, S. 179

Nährboden für diese antiperspektivische Tendenz mag die Auseinandersetzung des interdisziplinären Künstlerkreises um Cunningham, Cage und die abstrakten Expressionisten mit Dimension und Flächigkeit und der damit einhergehenden Frage nach dem Zentrum der Aufmerksamkeit gewesen sein. Der Kunsttheoretiker Clement Greenberg sieht z. B. Jackson Pollocks Errungenschaft darin, dass in seinen Bildern kein Zentrum der Aufmerksamkeit mehr existiert und durch die Ausbreitung von sich in Variationen wiederholenden Elementen auf der Leinwand Bildebene und Oberfläche vereint werden.<sup>44</sup> An die Stelle von Aufmerksamkeitszentren tritt hier eine flächig verteilte Relevanzfolie, welche die Materialität der Oberfläche an das Wirkungspotential der Bildebene bis zur Austauschbarkeit annähert. Material und Ausdruck fallen folglich zusammen, wodurch der Präsenzcharakter des Werkes betont wird.

Wie lässt sich dies von der zweidimensionalen Bildenden Kunst nun an Cunninghams Raumkonzept für den Tanz rückbinden?

Tanz ist in jedem Moment anders – führt Fluß und Materie zusammen, pflanzt sich in Form und Nicht-Form weiter – bleibt nicht – und bleibt nicht wie er war – entwickelt sich nicht – und folgt einer überraschenden Aufeinanderfolge von Dynamiken – stillen Momenten – [...] und aus ihm heraus bringend das, was durch ihn hindurchfließt. Daher ist Tanz wie Wasser und dies quasi seine Natur, seine Essenz Energie.<sup>45</sup>

Cunninghams Metapher des Wassers zeigt die Notwendigkeit eines dezentralisierten, dynamischen Raumbegriffs für den Tanz. An

<sup>44</sup> vgl. Claren, Sebastian: *Neither*, Die Musik Morton Feldmans, Hofheim, 2000, S. 133f; auch Jill Johnston vergleicht in *The New American Modern Dance* das Raumverständnis Cunninghams mit Pollocks großflächig abstrakt-expressionistischen Gemälden (vgl. Huschka, 2000, S. 230). Roger Copeland hingegen hält wenig von diesem Vergleich: „Of course, Cunningham and Pollock do share some superficial similarities. Neither of them organizes the painting’s visual field around a perspectival ‘vanishing point’. But comparing Pollock and Cunningham in this way is a little like suggesting a deep affinity between Mondrian and Roy Lichtenstein simply because they both employ similar figure/ground relationships and both renounce the illusionism of three-dimensional perspective.“ (Copeland, 2004, S. 85)

<sup>45</sup> Huschka, 2000, S. 209

anderer Stelle bezieht er die Metapher konkret auf sein Raumverständnis: „Der Raum befindet sich in ständigem Fluss und ist nicht mehr auf einen festen Ort reduziert [...]“.<sup>46</sup> Stärker als mit einer hierarchisch gegliederten Bühne lässt sich dies durch die Gleichsetzung aller Bühnenregionen einlösen. Ähnlich wie bei Adolphe Appia ermöglicht der Akzent auf Disparität ein dynamisches Feld an möglichen Positionen, die je nach situativem Kontext potentiell Zentrum oder Peripherie sein können. Einige der Bühnenprospekte zu Cunninghams Choreographien entsprechen dieser Konzeption. So formuliert Peggy Phelan über Robert Rauschenbergs Entwurf für *Summerspace*: „Similarly, his pointilist black cloth and matching costumes for Cunningham’s *Summerspace* (1958) wittily and seriously mediates on the choreographer’s longstanding interests in points in space [...]“.<sup>47</sup> Gleiches gilt für das Bühnenbild zu *Pond Way* (1998), welches von Roy Lichtenstein im Stil seiner Chinesischen Landschaften entworfen wurde.<sup>48</sup>

Einer ephemeren Kunstform kommt bei Cunningham ein flüchtiges Raumkonzept bei, welches je nach ‚Bespielung‘ und damit einhergehender Akzentuierung eine unterschiedliche Ausprägung erfährt. Bei allen unveränderlichen Aspekten, welche die Guckkastenbühne wie in den hier behandelten Beispielen voraussetzt, ist somit das größte Maß an Vielgestalt gegeben. Die möglichen Blickachsen, die auf die Bühne geworfen werden können, steigern sich dadurch ins Unermessliche und sind nicht wie in Zeiten der Zentralperspektive als mehr oder weniger ideal auszuweisen. Die Konsequenzen dieser Entwicklung für die Zuschauerwahrnehmung werden im Kapitel II.2.1 ausgeführt.

---

46 vgl. Cunningham, 1986, S. 18

47 Phelan, Peggy: *Moving Centres*, in: *Move. Choreographing You. Art and Dance since the 1960s*, London, 2011, S. 22–31, S. 23

48 Lichtenstein starb vor der Fertigstellung und konnte den Entwurf nicht selbst umsetzen.

### 1.3 Enthierarchisierung der Theatermittel im postdramatischen Theater

Während bislang Adolphe Appia und Merce Cunningham als Beispiele wegweisender Künstlerpositionen im Hinblick auf die Dekonstruktion des ‚idealen Blicks‘ vor allem unter räumlichen Aspekten beschrieben wurden, folgt nun die Thematisierung der diesbezüglichen Errungenschaften des postdramatischen Theaters auf Ebene der Theatermittel. Weitestgehend wird dabei auf Hans-Thies Lehmanns Standardwerk über das postdramatische Theater Bezug genommen.<sup>49</sup>

Entsprechend der Zergliederung des Raums unter Abschaffung des Zentrums als Ort höchster Wertigkeit findet der Abbau von Hierarchie im postdramatischen Theater innerhalb der Theatermittel statt. Lange Zeit gab es innerhalb der Zeichenebenen eine Dominanz von Sprache, Sprechweise und Gestik gegenüber visuellen Qualitäten wie Raumerfahrung.<sup>50</sup> Unter Parataxis versteht Lehmann die unabhängige Betrachtung einzelner, durch „Non-Hierarchie“ gekennzeichnete Theatermittel, welchen potentiell die gleiche Bedeutung beigegeben wird. So kann zum Beispiel die Lichtgestaltung zeitweilig in den Vordergrund rücken, wie Heiner Goebbels formuliert:

Mich interessiert ein Theater, das nicht die Zeichen beständig vervielfacht [...]. Mich interessiert es, ein Theater zu erfinden, wo all die Mittel, die Theater ausmachen, nicht nur einander illustrieren oder verdoppeln, sondern wo sie alle ihre eigenen Kräfte behalten, aber zusammen wirken, und wo man sich nicht mehr auf die konventionelle Hierarchie der Mittel verläßt. Das heißt, wo ein Licht so stark sein kann, daß man [...] den Text verißt.<sup>51</sup>

---

49 Lehmann, 2005

50 ebd., S. 147

51 zitiert nach ebd.

Zwar findet hier keine Aufhebung des hierarchischen Systems, sondern eine Inversion der hierarchischen Ordnung statt, weswegen die Äußerung Goebbels nur bedingt als Beispiel für einen parataktischen Inszenierungsansatz dient. Dennoch wird die Austauschbarkeit und Relativierung deutlich, welche Hans-Thies Lehmann als „disparate Heterogenität“ umschreibt, „in der jedes Detail an die Stelle eines anderen treten zu können scheint.“<sup>52</sup> Statt kausalen Zusammenhängen und Wechselwirkungen zwischen den Zeichensystemen werden die „Elemente nicht in eindeutiger Weise verknüpft“.<sup>53</sup>

Ähnlich wie bei Cunningham geht die Enthierarchisierung mit Polyvalenz und Uneindeutigkeit der Zusammenhänge einher. Das Fragment erfährt gegenüber dem Konzept des Ganzen eine übergeordnete Relevanz und verschiebt so den Akzent hin zum Eigencharakter der Unvollständigkeit, welcher nach Lehmann dem Kern von Wahrnehmung entspricht: „In diesem Sinne tritt an die Stelle der *organischen* überschaubaren Ganzheit der unvermeidliche und gemeinhin ‚vergessene‘ *Fragmentcharakter* der Wahrnehmung, der im postdramatischen Theater ausdrücklich bewußt gemacht wird.“<sup>54</sup> Mittels der Parataxis wird also das Geschehen auf der Bühne und dessen Wahrnehmung durch den Zuschauer systematisch verknüpft, indem strukturelle Ähnlichkeiten beider Mechanismen aufgezeigt werden. Hans-Thies Lehmann geht noch einen Schritt weiter und formuliert Chancen dieser Form der Wahrnehmung: „Entscheidend wird, daß der Ausfall der Totalen nicht als Defizit, sondern als befreiende Möglichkeit der Fort-Schreibung, Phantasie und Rekombination zu denken ist, die sich der ‚Wut des Verstehens‘ (Jochen Hörisch) verweigert.“<sup>55</sup> Dies soll jedoch an dieser Stelle nur anklingen und in Kapitel III.2.1 vertieft werden.

---

52 Lehmann, 2005, S. 143

53 ebd., S. 148

54 ebd., S. 150 (Hervorhebungen im Original)

55 ebd., S. 151, der Verweis auf Jochen Hörisch bezieht sich auf dessen Publikation: Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik, Frankfurt, 1988

Der Umgang mit dem Eindruck des Fragmentarischen gegenüber dem zusammenhängenden Ganzen prägt sich im postmodernen Theater auf unterschiedliche Art und Weise aus. Ohne sich von einem Konzept des Ganzen zu lösen, thematisiert bspw. Heiner Goebbels das Fragmentarische als ein Sichtbarmachen von Leerstellen:

Unsere Wahrnehmung reagiert dort, wo Intensität *hervorgerufen* und *produziert* wird – das kann auch eine Leerstelle sein. [...] Gerade Distanzen wollen wir als Zuschauer überbrücken, Lücken wollen wir instinktiv schließen.<sup>56</sup>

Mit dieser Äußerung bezieht sich Goebbels implizit auf Prinzipien der Gestaltpsychologie und knüpft diese an aktuelle wahrnehmungs-ästhetische Fragestellungen. Mit dem Begriff des Ergänzungsprinzips wird in der Gestaltpsychologie die Tendenz, unvollständig Dargestelltes zu ergänzen, beschrieben. Rudolf Arnheim prägt hierfür in seinem Buch *Kunst und Sehen* den Begriff der Wahrnehmungsinduktion als Ergänzung, die „während der Wahrnehmung spontan von der gegebenen Formkomposition hergeleitet“<sup>57</sup> wird. Hans-Thies Lehmann bewertet dieses Streben nach kontinuierlicher Herstellung von Zusammenhängen kritisch<sup>58</sup>, formuliert jedoch keine alternative Bewältigungsstrategie. Zielführend wäre die Hervorhebung des aktivierenden Impulses, welcher vom Erfahrungsmoment des Nicht-Erkannten ausgeht.

Während Heiner Goebbels Abwesenheit wie bspw. bei *Stifters Dinge* (2007) auf die körperliche Präsenz von Akteuren bezieht, spielt William Forsythe eher mit der ‚hergestellten‘ Abwesenheit durch

56 Goebbels, Heiner: *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*, Berlin, 2012, S. 85 (Hervorhebungen im Original)

57 Arnheim, Rudolf: *Kunst und Sehen*, Berlin, 2000, S. 5

58 „Der menschliche Sinnenapparat erträgt Beziehungslosigkeit nur schwer. Entzieht man ihm Verknüpfungen, so sucht er sich eigene, wird ‚aktiv‘, phantasiert ‚wild‘ – und was ihm dann ein- oder auffällt, sind die – sei’s ihm noch so entfernten – Ähnlichkeiten, Zusammenhänge, Korrespondenzen.“ (vgl. Lehmann, 2005, S. 143f.)

Unsichtbarmachen verschiedener Vorgänge durch Licht- oder Bühnenbildwechsel<sup>59</sup>. Als exemplarisch hierfür ist *Limb's Theorem* (1990) anzuführen. Bühnenelemente und Scheinwerfer werden durch die Tänzer szenisch bewegt, wodurch einzelne Bewegungsabfolgen für den Zuschauer unsichtbar hinter dem jeweiligen Bühnenelement oder im Dunkeln ablaufen<sup>60</sup>. Die Vorgänge sind also spürbar vorhanden, aber nicht sichtbar. Eine faktische Unsichtbarkeit entsteht hingegen bei *Heterotopia* (2006), da sich der Zuschauer zwischen zwei Räumen hin- und herbewegt. Als „intimes Verhältnis zum ontologisch markierten Verschwinden körperlicher Existenzen“<sup>61</sup> formuliert Sabine Huschka diese Praxis Forsythes in ihrem Aufsatz *Verlöschen als ästhetischer Fluchtpunkt* und sieht darin eine Möglichkeit, den Eigencharakter des Tanzens zu formulieren: „Tanzen zeigt *sich*, indem innerhalb seiner Formen des Erscheinens das Verschwinden eben dieser Erscheinungen nistet.“<sup>62</sup> Eine Verbindung zwischen Leerstellen und deren Auswirkungen auf die Rezeption leistet der Theaterwissenschaftler Adam Czirak und hebt dabei den Tanz als wegweisend hervor:

Besonders innovative Prinzipien der Ästhetisierung lassen sich im zeitgenössischen Tanztheater auffinden, denn hier wird der hierarchisch-stabilisierte Rezeptionspakt mit dem Zuschauer – im Sinne des Repräsentationsparadigmas – ‚gekündigt‘. Die Inszenierung und Markierung von Leerstellen und Bedeutungslücken fordern eine distanzierte Betrachtung heraus.<sup>63</sup>

---

59 Hierbei beziehe ich mich nur auf seine Bühnenarbeiten. Für den musealen Kontext konzipierte Arbeiten wie *City of Abstracts* (2000), oder *The Fact of Matter* (2009) thematisieren Abwesenheit auf anderer Ebene.

60 Mit von Tänzern bewegten Scheinwerfern arbeitet bereits Merce Cunningham in *RainForest* (1968).

61 Huschka, Sabine: *Verlöschen als ästhetischer Fluchtpunkt* oder „Du musst dich selbst wahrnehmend machen“, in: Siegmund, Gerald: *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin, 2004, S. 95–106, S. 95

62 ebd., S. 96 (Hervorhebungen im Original)

63 Czirak, 2012, S. 207

Es zeigt sich also, dass die Integration von Bedeutungslücken eine wichtige Voraussetzung für die Rezeption des Verpassens darstellt. Die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Wahrnehmungs- und Bedeutungslücken wird an späterer Stelle thematisiert werden.

Eine andere Ausprägung der fragmentarischen Struktur ist bei Martin Schläpfer zu finden. Als markantes Beispiel hierfür dient sein 2007 uraufgeführtes Stück *3 für ballettmainz*, in welchem er versucht, „aus der Dichte eines jeden Fragmentes und der Aufschichtung der Fragmente [...] eine Dramaturgie von emotionaler Kraft“ entstehen zu lassen, um eine Essenz zu kreieren, „die haften bleibt, und durchschlägt durch das andere, das nur ‚Material‘ war, um dorthin zu gelangen.“<sup>64</sup> Durch Ansammlung bzw. Kontextualisierung einzelner Sequenzen soll sich eine energetische Qualität ergeben, welche durch die Fragmente hergestellt und in diesen wiederum als Essenz manifest wird. Eine konstante Wechselwirkung zwischen Herstellung und Vermittlung dieser Aura zeichnet das Wesen der einzelnen Fragmente aus. „Stücke, die aus Fragmenten bestehen, funktionieren nur“, so Martin Schläpfer, „wenn jeder Tänzer sich verbindend mit allen anderen Fragmenten inhaltlich und das Timing betreffend auseinandersetzt. Das ist elementar, sonst gibt es keinen roten Faden – dieses Eingeschworene muss man vermitteln, erklären, darüber reden – sonst wird alles nur leer und aneinandergereiht.“<sup>65</sup> Die Kontextualisierung erfolgt demnach durch die verbindende Haltung aller beteiligten Tänzer ausgehend von ihren Soli auf jene der anderen übertragen.

Während die Positionen Appias und Cunninghams eher von Überlegungen über den Zusammenhang zwischen hierarchischer Raumstruktur und Wahrnehmung begleitet sind, zeigen sich in den Ausführungen zum postdramatischen Theater und zur Thematisierung der Abwesenheit bzw. Fragmentarisierung spezifische Überlegungen

64 Martin Schläpfer zitiert nach do Paço, Anne: *Fragmente*, in: *ballettmainz* (Hg.): *Programmheft zu Programm XXV, Spielzeit 2007/08*, S. 8–13, S. 10

65 Schläpfer, Martin: *Martin Schläpfer im Gespräch mit Ulrike Wörner*, 2014, s. Anhang 2, S. 202

zum Eigencharakter der Kunstform Tanz. Ebenso naheliegend wie das Verschwindende, Ephemere zu betonen, scheint, das Konkrete der Körperlichkeit herauszuarbeiten. Es stellt sich die Frage, ob nicht eine paradigmatische Fokusverschiebung von Nutzen wäre, sich mit einer Begrifflichkeit des ‚konkreten Tanzes‘<sup>66</sup> zu befassen, um die im Flüchtigkeitsdiskurs entwickelten Fragestellungen an die Materialität des bewegten Körpers rückzukoppeln und darauf anzuwenden.

---

<sup>66</sup> Der Begriff des ‚konkreten Tanzes‘ wird in Anlehnung an Sabine Huschkas Ausführung zu Cunninghams Haltung gegenüber dem Begriff des abstrakten Tanzes entwickelt (vgl. Huschka, 2000, S. 277).

## 2 Multidirektionale Ausrichtung des Tänzerkörpers

More than a matter of aesthetics, movement-based thinking suggests that a static architectural zone called the centre is a fiction. One may be center-stage but only in passing.<sup>67</sup>

Im vorherigen Kapitel wurde die Zergliederung der Bühne thematisiert. Während diese direkten Einfluss auf die Aufspaltung der möglichen Blickpunkte des Zuschauers hat, wirkt sich die Dezentralisierung des Tänzerkörpers indirekt auf die Wahrnehmung aus. Die unabhängige Betrachtung einzelner Körperregionen als Bewegungsimpulsgeber und die dazwischen konstruierten Referenzsysteme verändern die Ausrichtung des Körpers und somit den Präsentationscharakter. Im Folgenden sollen die Konzepte von dynamisiertem Zentrum, wie Peggy Phelan es im vorangestellten Zitat aus tanzpraktischer Perspektive fordert, und Gleichwertigkeit einzelner Punkte zunächst auf den Körper und daraus resultierend auf den performativen Modus übertragen werden.

### 2.1 Ablösung des ‚Vorne‘ als dominante Ausrichtung

Seit Antonio Blasis' (1797–1878) *Traité élémentaire* (1820) rückt die Technik ins Zentrum der tanztheoretischen Auseinandersetzung. Die Raumrichtungen im Klassischen Tanz orientieren sich an einer Grundausrichtung des Körpers nach vorne. Auf diese Trainingspraxis aufbauend ist auch die choreographische Praxis von der Ausrichtung nach vorne geprägt. Der dem Publikum zugewandte Blick gewährt Orientierung (z. B. Fokus bei einer Pirouette) und schafft Präsenz durch energetische Bündelung<sup>68</sup>. Das ‚Vorne‘ generiert jene

---

<sup>67</sup> Phelan, 2011, S. 26

<sup>68</sup> Sabine Huschka spricht von „bewegungstechnisch stets reaktivierten Marken der Orientierung, Fokussierung und energetischen Bündelung, die den Ballett-

unsichtbare vierte Wand, die zwischen Bühne und Zuschauerraum verläuft: ein präsentativer Darstellungsmodus als transparente, aber impermeable Folie zwischen Gezeigtem und Gesehenem. Gerald Siegmund bezeichnet diesen Effekt als Leinwandprinzip, welches sich durch die „frontale, zweidimensionale Ausrichtung zum Publikum“<sup>69</sup> herstellt. Den Vergleich von Gemälde und Tanz formuliert bereits Jean-Georges Noverre in seinen Briefen über die Tanzkunst: „Ein Ballett ist ein Gemälde: die Bühne ist das Tuch“<sup>70</sup>. Auch Cunningham thematisiert den Aspekt der Zweidimensionalität im klassischen Ballett und sieht bspw. das *Epaulement* als „ein Resultat der Tatsache, daß man sich auf der Proszeniumsbühne frontal auf das Publikum zubewegt und durch die *épaulements* [sic] eine Art skulpturaler Effekt erzielt wird.“<sup>71</sup> Die Ausrichtung nach vorne schafft folglich eine gewisse Distanz und vermittelt einen Leinwandcharakter, welcher durch das *Epaulement* als Abweichung vom ‚Vorne‘ in den Raum ausgedehnt, aber nicht verlassen wird.

Ab Anfang des 20. Jahrhunderts beginnt sich in Abgrenzung zur „Verengung der Tanzausbildung auf die ausschließliche Vermittlung äußerer Formen“<sup>72</sup>, wie sie nach Monika Woitas’ Einschätzung auf Carlo Blasis zurückgeht, die Ausrichtung des Tänzerfokus von außen nach innen zu verschieben. Rudolf von Laban prägt in seiner Choreutik den Begriff der „Körperperspektive“ als Betrachtung einer Form aus der Perspektive des Körperinneren.<sup>73</sup> Die Perspektivverschiebung von Draufsicht zu Innenansicht leistet einen wichtigen Beitrag zur Bewusstseinsbildung der Tänzer gegenüber inneren Prozessen und der Ablösung des ‚Vorne‘ als dominante Ausrichtung des Körpers. Theoretische Grundlage der Durchdringung von Körper

---

körpern jene charakteristische klassizistische Aura verleihen“. (vgl. Huschka, 2004, S. 100)

69 Siegmund, 2010, S. 144

70 Noverre (erster Brief) nach Petermann, 1977, S. 3

71 Cunningham, 1986, S. 71 (Hervorhebung im Original)

72 Woitas, Monika: Tanz als akademische Disziplin, in: Jahrbuch Tanzforschung, Band 9, Wilhelmshaven, 1998, S. 95–105, S. 98

73 von Laban, Rudolf: Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes, Wilhelmshaven, 1991, S. 89

und Umraum liefert von Labans Wechselbeziehung von Raum und Bewegung: „Raum ist ein verborgener Grundzug der Bewegung, und Bewegung ist ein sichtbarer Aspekt des Raumes.“<sup>74</sup> Ähnlich wie Adolphe Appia verfolgt Rudolf von Laban eine dynamische Raumfassung und ergänzt diese durch den Bezug zur Ausrichtung des Körpers, worin er eine Art Bindeglied zwischen Appia und Cunningham darstellt: „Wenn er den dynamischen Raum spürt, erfährt der Körper in erster Linie das Getriebensein durch immerfort wechselnde, dynamische Impulse und ist sich feststehender Raumpunkte eigentlich nicht bewußt.“<sup>75</sup> Das Unbewusstsein gegenüber feststehenden Raumpunkten unterläuft das Orientierungssystem des klassischen Tanzes. Die Dynamisierung des Raums in Verbindung mit der Körperperspektive relativiert die Dominanz des ‚Vorne‘ und etabliert den Körper als selbstreferenzielles Bezugssystem im Raum<sup>76</sup>. Obwohl von Laban trotz Einbezug des Körperumraums von einem festgelegten Körper- und Bewegungszentrum ausgeht (vgl. Ikosäeder), leistet seine Forderung nach „immerfort wechselnden, dynamischen Impulsen“ einen Ausblick auf jene Vielfalt an simultanen Bewegungszentren, wie sie später von William Forsythe und anderen eingelöst wird.

Obwohl Martin Schläpfer für *Neither* jeden Punkt im Bühnenraum zunächst als gleichwertig betrachtet<sup>77</sup>, schreibt er den einzelnen Bühnenregionen dennoch unterschiedliche Qualitäten zu: „Die Mitte ist wichtig – um sie kreist etwas, sie ist Zentrum, Punkt. Vorne ist, was jetzt – und jung und da, laut und klar und sicher – ist. Vorne rechts

---

74 von Laban, 1991, S. 14

75 ebd., S. 92

76 Sabine Huschka formuliert dies auch im Zusammenhang mit Merce Cunningham: „Die Bühne wird zu einem offenen Feld, einem Kontinuum von diskreten, interaktiven Bewegungsereignissen. In diesem agieren die Körper als absolute Zentren, d. h. in jeder zum Bühnenrahmen relationierten Position entfalten die Tänzer ihre Bewegungen. Ausgehend von ihren verschiedenen kinesphärischen Orientierungspunkten bilden sich alle möglichen Formen und Richtungen, die weder an ein Bühnenräumlich definiertes Vorne noch an andere geometrische oder psychologische Raumordnungen orientiert sind.“ (vgl. Huschka, 2000, S. 370f)

77 Schläpfer, 2010, s. Anhang 1, S. 191

und links wirkt schon außenseitiger – scheuer, zaghafter. Diagonalen sind Wege, Wanderungen, Reisen – weiter gehen, von hinten kommen ist Erscheinung, Mysterium.“<sup>78</sup> Dies belegt, dass Martin Schläpfer's Raumauffassung auf der Ebene der Wertigkeit alle Bühnenregionen gleich einstuft, ihnen jedoch unterschiedliche energetische Wirkungen zuschreibt. Diese Verknüpfung wird für die Beschreibung in Kapitel II.1.2 von Bedeutung sein.

## 2.2 Enthierarchisierung des Körper- und Bewegungskonzepts

Wie eng die Dezentralisierung von Körper und Bühne in Zusammenhang stehen, zeigt ein Vergleich Roger Copelands, den „atomisierten“ Körper bei Merce Cunningham als Minimodel der Fragmentierung des Bühnenraums zu bezeichnen und darüber hinaus eine Parallele zur Ensemblestruktur zu ziehen:

[...] not only everybody is a 'soloist' in Cunningham's choreography: Every section of every *body* can become a soloist as well—for Cunningham often sets the head, arms, torso, and legs moving in opposition to one another. [...] The atomized body becomes a microcosm of the company-at-large, a mini-model of the way in which Cunningham decentralizes and fragments the entire space of the stage.<sup>79</sup>

Entsprechend der Gleichwertigkeit aller Punkte im Raum wird der Körper mittels Dezentralisierung enthierarchisiert und in isolierte Fragmente zergliedert. Diese Auffassung bricht mit der Tradition des Klassischen Balletts, sich an der Mittelachse als Zentrum zu orientieren und Bewegungen bzw. Muskelaktivierungen verschiedener Körperregionen in Relation zu setzen. Argumentiert man analog der Ausführungen zur Dezentralisierung der Bühne bei Betonung der Bühnenebene, lässt sich die Fragmentierung des Körpers als Dynamisierung und Betonung der ‚Körperebene‘ deuten. Der Begriff

---

<sup>78</sup> Schläpfer, 2014, s. Anhang 2, S. 197

<sup>79</sup> Copeland, 2004, S. 140 (Hervorhebungen im Original)

der Körperebene wird dabei in Anlehnung an die Begrifflichkeit der Bildebene geprägt, wie sie in der Bildenden Kunst verwendet wird. Analog zur Bildebene ist der Körper seit jeher notwendiger Bestandteil von Choreographie, welchem jedoch eine Neubetrachtung widerfährt, indem er als immanentes Referenzsystem und Träger energetischer Diskurse gewertet wird. Während der Aspekt der Präsenz in diesem Zusammenhang bereits in Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* thematisiert ist, wurde der Aspekt der Körperebene als Verweissystem, welches durch choreographische Mittel betont und in Szene gesetzt wird, bislang wenig untersucht.<sup>80</sup>

Obwohl Cunninghams Fragmentierung eine Aufwertung jeder Körperregion zum potentiellen ‚Hauptakteur‘ bewirkt, erfüllt dieser Ansatz noch nicht den Anspruch auf eine zeitgleiche Aktivierung verschiedener Bewegungszentren. Dies wird erst später von William Forsythe entwickelt, wie Katrin Deuffert und Kerstin Evert konstatieren:

Cunninghams Choreographietechnik der Zufallsoperationen isoliert die Körperteile in sich zueinander relational bewegende Einzelelemente. [...] Der isolierte Einsatz des ‚emanzipierten‘ Torsos in Cunninghams Technik explodiert schließlich im Tanzsystem des amerikanischen Choreographen Forsythe zu einer ‚Autonomie der Körperteile‘, die auch den Torso weiter in bewegbare Körperteile segmentiert.<sup>81</sup>

Bei William Forsythe werden gleichwertige Bewegungszentren an verschiedenen Stellen angenommen, welche unabhängig vonein-

80 Am ehesten ist dies bei Claudia Jeschke zu finden: „Der Körper bietet sich als Dokumentationsfeld an, er ist dramaturgisch *und* choreographisch zu entziffern; er integriert, addiert, synthetisiert alle Inhalte und Formen der Repräsentation [...]“ (vgl. Jeschke, Claudia: Körper-Bühne-Bewegung. Dramaturgie und Choreographie als theatrale Strategien, in: Ahrends, Günter et al. (Hg.): Forum Modernes Theater, Heft 2/96, Bd. 11, Tübingen, 1996, S. 197–213, S. 208, Hervorhebung im Original)

81 Deuffert, Katrin/Evert, Kerstin: Der Torso im Tanz. Von der Destabilisierung des Körpers zur Autonomie der Körperteile, in: Claudia Benthien, Christoph Wulf (Hg.): Körperteile. Eine kulturelle Autonomie, Hamburg, 2001, S. 423–439, S. 423

ander aktiviert und bewegt werden können. Wie bereits im vorangegangenen Kapitel angedeutet, basiert dieses Konzept auf der Übertragung der Labanschen Kinesphärenkugel im Sinne einer Verlagerung und Multiplizierung des Zentrums auf jeden erdenklichen Punkt des Körpers.<sup>82</sup> Geht man von gleichzeitig aktivierten Bewegungszentren an unterschiedlichen Punkten des Körpers aus, hat dies ein Nebeneinander simultaner Bewegungsströme zur Folge. Ähnlich wie bei der Dezentralisierung der Bühne wird die Peripherie somit nicht mehr in Bezug auf das Zentrum, sondern als eigenwertiger Schauplatz betrachtet.

Martin Schläpfer formuliert zwar den Hara-Punkt<sup>83</sup> als Zentrum seines Körperkonzepts, fordert jedoch zugleich eine Aufhebung der Unterscheidung von Zentrum und Peripherie:

Es gibt im Körperkonzept – so wie ich den tanzenden Menschen verstehe und ihn mir wünsche – keine Unterscheidung von Zentrum und Peripherie. Alles ist durchdrungen von der gleichen Energie. Der kleine Finger muss das tun, was Kopf, Herz oder Bauch des Tänzers wollen. Alles ist überall, durchdrungen von Inhalten, Energie und Bewusstheit.<sup>84</sup>

Bei Martin Schläpfer erfolgt die Enthierarchisierung darüber hinaus auf der Ebene der Phasen einer Bewegungseinheit. Zwar bricht

---

82 „William Forsythe folgt den Versprechungen von Labans System und sprengt es zugleich dadurch, dass er dessen zentrale Punkte endlos über den Körper verteilt. Forsythe geht sozusagen gleich von einer ganzen Ansammlung von Kinesphären aus: Jede ist fähig, völlig zusammenzubrechen und sich zu erweitern. [...] Indem Forsythe Labans Modell abbaut und im Schwebezustand belässt, kann jeder Punkt, jede Linie im Körper oder im Raum zum kinesphärischen Zentrum einer bestimmten Bewegung werden.“ (Gilpin, Heidi/Baudoin, Patricia: Vervielfältigung und perfektes Durcheinander: William Forsythe und die Architektur des Verschwindens, in: Siegmund, Gerald: William Forsythe. Denken in Bewegung, Berlin, 2004, S. 117–124, S. 119)

83 Der Hara-Punkt, ein Begriff aus dem Zen, beschreibt die energetische Mitte des Menschen und befindet sich in der Gegend unter dem Bauchnabel. (vgl. hierzu: Dürckheim, Karlfried Graf: Hara. Die energetische Mitte des Körpers, München, 2012)

84 Schläpfer, 2014, s. Anhang 2, S. 196

auch er – ähnlich wie Cunningham – das integrierte Körperbild des Klassischen Tanzes, indem er Körperteile isoliert und diese zum Teil entgegengesetzt der technischen Konvention reagieren lässt und dadurch Linien verkürzt statt ausdehnt. Häufig zeigt sich in Schläpfers Choreographien die Entstehung der Bewegungen in die Körper eingeschrieben. „I want to read the muscles“ ist eine häufige Anmerkung an seine Tänzer, die durch Muskelkraft ermöglichte Balance soll sichtbar gemacht werden. Dieser Aspekt ist im Vergleich zu anderen Choreographien wie *Violakonzert II* (2008) oder *3. Sinfonie* (2009) in *Neither* subtiler eingewoben. So zum Beispiel in Form einer Atmung, bei der die Bewegung der Rippenbögen akzentuiert wird.

Markanter sind jedoch die Betonung der Herstellung einer Bewegung gegenüber der Virtuosität einer Position. Enthierarchisierung innerhalb der Phasen einer Bewegungsfolge. Durch den hohen Grad an Simultaneität muss jede Phase einer Bewegungsabfolge für sich stehend gedacht werden, da nicht immer gewährleistet ist, dass die Entwicklung einer Sequenz vom Zuschauer nachvollzogen wird. Jeder Moment einer Bewegung wird somit potentiell Zentrum, wodurch die Enthierarchisierung folglich auch auf Ebene der Bewegungsabfolge eingelöst wird. Martin Schläpfer expliziert die Idee einer Zergliederung der Sequenz, indem er für *Neither* häufig Auftritt, *Préparation*, Durchführung und Abgang gedehnt und zum Teil getrennt voneinander anlegt. Die Sichtbarmachung und Betonung der *Préparation* widersetzt sich der Klassischen Tradition, diese möglichst unbemerkt zu gestalten. Ein prägnantes Beispiel für diese Beobachtung ist das Duo von Carolina Francisco Sorg und Marlúcia do Amaral in der als *Ballroom-scene* benannten Sequenz. Das Bewegungsthema ist jeweils auf reduzierte Weise in Auf- und Abtritt eingewoben, welche in ihrer Ausdehnung eine ähnliche Zeitspanne einnehmen wie das Duo selbst.

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass die Auflösung der Zentralperspektive, die im Bezug auf den Körper im Gegensatz zum Bühnenraum nicht durch szenographische Ausstattung, sondern durch das Körperkonzept der Klassischen Technik etabliert

wurde, die Betrachtungsmöglichkeiten diversifiziert. Darüber hinaus bewirkt eine unhierarchische Ensemblestruktur sowie die Aufwertung der Peripherie von Bewegungsabfolgen eine Gewichtungszergliederung. Statt von einer Bewegung zu reden, muss in der Konsequenz von einem ‚Bewegungskaleidoskop‘ gesprochen werden und mit Katrin Deufert und Kerstin Evert darin eine Fortsetzung der Isolierung der Körperteile auf der Ebene der Rezeption gesehen werden.<sup>85</sup> Eine ähnliche Schlussfolgerung ist bei Gerald Siegmund zu finden, welcher durch die Dezentriertheit Bewegungen ermöglicht sieht, „die den Körper zu einem plastisch-dreidimensionalen Gebilde machen, das zu jedem Zeitpunkt verschiedene Ansichten bietet.“<sup>86</sup> Während das Epaulement, wie in I.2.1 dargestellt, das Leinwandprinzip nur ausdehnt, wird dieses durch Dezentrierung im Sinne einer peripatetischen Betrachtungsauffassung gesprengt. An dieser Stelle wird deutlich, wie unmittelbar sich der Bezug von Dezentralisierung des Bühnen- und Körperverständnisses zu Produktions- und Rezeptionsbedingungen darstellt. Bevor darauf in Kapitel II.1 eingegangen wird, soll zunächst die Infragestellung des performativen Modus als Synthese aus Aufweichung der frontalen Ausrichtung und der Enthierarchisierung der Körper thematisiert werden.

## 2.3 Präsentation oder Zustand? Infragestellung des performativen Modus

Die mit der Ablösung des Vorne als dominante Ausrichtung des Körpers einhergehende Verlagerung des Tänzerfokus nach innen und die der Dezentrierung des Körpers geschuldete Vielansicht der Bewegungskaleidoskope unterlaufen den präsentativen Modus. An dessen Stelle tritt ein sich energetisch konstituierender Zustand, welcher im Gegensatz zur abgeschlossenen Begrifflichkeit der Präsentation ein Kontinuum beschreibt.

---

<sup>85</sup> Deufert/Evert, 2001, S. 434

<sup>86</sup> Siegmund, 2010, S. 144

Abermals scheint eine Parallele zur Bildenden Kunst hilfreich, um diese Auffassung von Zustand als ein sich in ständiger Entwicklung befindendes Momentum zu spezifizieren. Im Zusammenhang mit abstrakten Gemälden formuliert Rudolf Arnheim die „organisierte Wirkung sichtbarer Ausdruckskräfte“ als energetisches Spiel.<sup>87</sup> Wendet man Hans-Thies Lehmanns Artikulation von Energie und die „Eigenrealität der körperlichen Spannungen“<sup>88</sup> als Merkmal von Tanz an, wird deutlich, wie übertragbar Arnheims Bild des Spiels sichtbarer Ausdruckskräfte auf diese Kunstform ist. Während die Energie im präsentativen Modus geradezu in den Zuschauerraum geworfen wird, findet die energetische Bündelung im Modus des Zustands eher in und zwischen den Tänzern auf der Bühne statt, wodurch eine gewisse Sogwirkung entsteht. Einem Organismus gleichend, scheint sich auf der Bühne eine systemimmanente Logik in Form eines unsichtbaren Befehlssystems zu etablieren, welches dazu einlädt, es nicht von außen zu betrachten, sondern von innen heraus nachzuspüren. So schreibt eine Kritikerin der Neuen Zürcher Zeitung über *Neither*: „Man bekommt als Zuschauer den Eindruck, dass die Tänzer [...] ganz bei sich selbst sind und ihnen daraus eine neue Freiheit zuwächst.“<sup>89</sup> Ein Markantes Beispiel für dieses stückimmanente Verweissystem ist die Gegenüberstellung einer Tänzerin und eines Tänzers in maximaler räumlicher Entfernung zueinander. Während die Tänzerin mehrere Pirouetten zeitlupengleich durchführt, vollzieht der Tänzer im Bühnenvordergrund Drehsprünge unvermittelt aus dem Stand. Zwischen beiden Tänzern wird auf Grund des ähnlichen Bewegungsmusters ein Bezug hergestellt. Die Aufmerksamkeit wird somit auf diese Achse gelegt, wodurch die anderen Bewegungsströme in den Hintergrund treten. Diese strukturgebende Funktion kann nach Maaike Bleeker als bewegungsbasierter *internal focalizer*<sup>90</sup> gewertet werden, da energetische Blickach-

87 Arnheim, 2000, S. 133

88 Lehmann, 2005, S. 371

89 Wohlthat, Martina: Auf der Suche nach dem Dazwischen, Neue Zürcher Zeitung vom 4.5.2010, S. 50

90 vgl. Bleeker, Maaike: *Visuality in the Theater. The Locus of Looking*, Houndmills, 2008, S. 28; ausführliche Beschreibung und Anwendung dieses Begriffs siehe Kapitel I.3.2

sen kreierte werden. Darüber hinaus zeigt sich in diesem Beispiel das individuelle Verhältnis zur Musik als Zeitstruktur, was an späterer Stelle ausgeführt wird.

Der noch in Kapitel I.2.1 erwähnte Leinwandcharakter ist einer situativen Charakteristik gewichen, wodurch eine Aufführung nach Gerald Siegmund nicht mehr „als Bild, sondern als Situation, an deren Gelingen wir als Zuschauer aktiv beteiligt sind“<sup>91</sup>, einzuordnen ist. Damit sind wichtige Grundlagen geschaffen, um einerseits Tanz als Bewegungskunst auch außerhalb einer Rahmung von Stückdauer und Theaterraum untersuchen zu können und andererseits, um die Auseinandersetzung mit Partizipation in perzeptueller und aktiver Ausprägung zu ermöglichen. Die Betonung des Ereignischarakters einer Aufführung gegenüber der Präsentation eines Werkes entspricht jener Kehrtwende des *performative turn*, die u. a. in Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* abgehandelt wird. Eine parallele Strömung im Bereich der Philosophie findet sich bei u. a. bei Bernhard Waldenfels, der den „Modalitäten der Erfahrung ein ganz eigenes Gewicht“ zuschreibt.<sup>92</sup> Eine Entfernung vom Werkbegriff im konkreten Bezug auf Tanz formuliert der französische Philosoph Frédéric Pouillaude als „désœuvrement“ und betont die einer Choreographie immanente Fragilität<sup>93</sup>, die der Kunstform Tanz als „condition de possibilité“<sup>94</sup> geschuldet sei.

Als Folge dieser Entwicklungen werden im Umgang mit Darbietungen szenischer Kunst unterschiedliche Begriffe verwendet, um dieser Ausprägung gerecht zu werden. Dazu gehören neben dem bereits erwähnten Ereignisbegriff bei Erika Fischer-Lichte u. a. Situation (Hans-Georg Gadamer), Atmosphäre (Gernot Böhme) und Resonanzraum (Hartmut Rosa). Für meine Untersuchungen möchte

---

91 Siegmund, 2010, S. 148

92 Waldenfels, Bernhard: Phänomenologie der Aufmerksamkeit, Frankfurt, 2004, S. 25

93 Pouillaude, Frédéric: Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse, Paris, 2009, S. 9

94 ebd., S. 76

ich weiterhin mit dem Begriff des Zustands operieren, da er eine gleichwohl subjektive und universelle Konnotation in sich trägt, wie sich bei Martin Seel finden lässt:

Jede Inszenierung [...] ist eine Inszenierung von Gegenwart. Sie ist ein auffälliges Herstellen und Herausstellen einer Gegenwart von etwas, das hier und jetzt geschieht, und das sich darum, weil es Gegenwart ist, jeder auch nur annähernd vollständigen Erfassung entzieht. [...] Der hier einschlägige Begriff von Gegenwart ist vielmehr der eines Zustands, in dem uns die Dinge der Welt und des Lebens auf verschiedene Weise etwas angehen.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Seel, Martin: Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik, Frankfurt, 2007, S. 72f



### 3 Zustand, Aura und *Point of Being* – Folgen für die Werkbeschreibung

Gottfried Boehm thematisiert in seinen Ausführungen zur Bildbeschreibung die Schwierigkeit im Umgang mit moderner Kunst, da nicht das Dargestellte, sondern der Prozess der Wahrnehmung im Vordergrund steht:

Wenn sich das Bild im visuellen Vollzug erschließt, sein künstlerisches Sein sich erst im Akt der Wahrnehmung erfüllt, dann kann die Beschreibung nicht hoffen, in Worten ein stabiles Äquivalent, eine Art sprachliches Abbild zu schaffen. Wohl aber ist sie imstande, die Elemente, die Ausgangsbedingungen, die Tempi, die Rhythmen und Richtungen zu kennzeichnen, die sich für den Betrachter des Bildes ergeben [...]. Beschrieben wird dabei nicht nur, was das Bild jeweils ‚ist‘, sondern welche Dispositionen sich in ihm manifestieren.<sup>96</sup>

Einen ähnlichen Gedanken verfolgt Josephine Fenger in ihrer Dissertation *Auftritt der Schatten*, in der sie ausgehend von einem historischen Abriss neue Möglichkeiten der Tanzanalyse untersucht und somit einen wichtigen Beitrag zu einer im Vergleich zur Aufführungsanalyse wenig beachteten Methode innerhalb der Theaterwissenschaft leistet:

Das Ergebnis einer Analyse steht niemals in einem deckungsgleichen Verhältnis zum analysierten Objekt, z. B. den Bühnenereignissen, sondern ‚rekonstruiert‘ es derart, dass in dieser Rekonstruktion zutage tritt, nach welchen Regeln es funktioniert.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Boehm, Gottfried: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, in: Ders. / Helmut Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München, 1995, S. 23–40, S. 27

<sup>97</sup> Fenger, Josephine: *Auftritt der Schatten: Tendenzen der Tanzanalyse und ihre Bedeutung für die zeitgenössische Tanzästhetik am Beispiel des Balletts des späten 20. Jahrhunderts*, München, 2009, S. 8

Bei der Gegenüberstellung dieser beiden Positionen wird deutlich, dass sich die Herausforderungen von Bildbeschreibung und Tanzanalyse hinsichtlich des Aspekts der energetischen Wirkung und der Abhängigkeit der Ausprägung des Werkes vom Moment der Wahrnehmung einander angenähert haben. Daher wird in dieser Arbeit nach einem Abriss der Entwicklung von Tanzanalyse stattdessen der Begriff Tanzbeschreibung angewendet, um zum einen den epistemologischen Charakter zu betonen und zum anderen die ergebnisorientierte Konnotation von Analyse zu vermeiden. Die Konzepte von Zustand, Aura und *Point of Being*<sup>98</sup> werden als Instrumente zur Erfassung situativer Verhältnisse entwickelt.

Mit den Begriffen Zustand und Aura operiert auch Martin Schläpfer und schafft dadurch eine Verknüpfung zwischen der Verfassung der Tänzer und jener eines Stücks:

Ich suche häufig nach einem Zustand, der in einem Stück herumtaumelt. Das heißt auch, dass die Tänzer sich eher auf ihre Befindlichkeit konzentrieren müssen, als darauf, wie sie den Schritt ausführen. Das heißt, ihre Befindlichkeit soll den Schritt bzw. die Schritte durchtränken und bestimmen, das gibt dem Ganzen eine Aura, eine Atmosphäre, eine Individualität – auch Authentizität, eine fast schizoide Vielfalt.<sup>99</sup>

Dieser expressiv anmutende Ansatz zielt jedoch nicht darauf ab, Gefühlszustände zu illustrieren, sondern einen atmosphärischen

---

98 Die Verwendung des Begriffs von Derrick de Kerckhove ist an die Anwendung dessen durch Peter M. Boenisch angelehnt (vgl. Boenisch, Peter M.: körPERformance 1.0. Theorie und Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Tanz, München, 2002, S. 76). De Kerckhove entwickelt den „Punkt des Seins“ als „zeitgenössische Entsprechung zum ‚Blickpunkt‘ [des von der Zentralperspektive geprägten Theaters – U.W.] im Universum der elektronischen Medien“. (De Kerckhove, Derrick: Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer, München, 1995, S. 13); später erweitert de Kerckhove den Begriff als „sensory relationship with the world“ (De Kerckhove, Derrick/De Almeida, Cristina Miranda (Hg.): *The Point of Being*, Cambridge, 2014, S. 10) und führt aus: „The Point of Being corresponds to the sense I feel about myself [...]. It is grounded in a state of being that is a condition of life, and it is reflected as a field more than a single point of origin.“ (ebd., S.11)

99 Schläpfer, 2014, s. Anhang 2, S. 199

Teppich zu weben und verschiedene Spannungsintensitäten aufeinanderzutreffen zu lassen. Interessanterweise greift Schläpfer in seiner Sprache auf Bilder der Natur zurück, spricht von Organismen, fieberhaften Zuständen oder Bildern wie Bienen bei kaltem Wetter.<sup>100</sup> Die Kreation dieser Bilder, sowohl innerhalb der Besetzung als auch für die einzelnen Tänzer, scheint ein Klima zu ergeben, aus welchem heraus ein bestimmter Bewegungsduktus entsteht.

Bereits die Anhänger der Gestaltpsychologie waren der Überzeugung, dass sich die Gestalt eines Kunstwerks in jedem Teilstück transportiert und vermittelt. Mit Bezug auf eine Untersuchung des Psychologen Guy Thomas Buswell (1891–1994), bei der festgestellt wurde, dass zwischen der Kompositionsstruktur eines Bildes und den Blickbewegungen der Betrachter nur wenig Zusammenhang besteht, attestiert Rudolf Arnheim dem „einem Prozeß dauernder Veränderung“ unterlegenen Tanz die „Aufdeckung und die Interpretation einer bleibenden Gestalt, die unabhängig von der besonderen Abfolge, in der sie erscheint, besteht.“<sup>101</sup> Hier wird eine die äußere Darstellung übersteigende, spezifische Qualität des Kunstwerks formuliert, die sich ungeachtet der Blickbewegungen vermittelt. Die Instrumente von Zustand, Aura und *Point of Being* dienen dem besseren Verständnis, wie eine solche Qualität entsteht, sich im Werk manifestiert und vom Betrachter erfahren wird.

### 3.1 Hintergrund: Tanzanalyse

Theater practitioners are rarely users of analysis [...]. The problem is not how to make them interested in our theories, but rather—all modesty aside—how our theories will influence their practice in the same way that their practice has given rise to our theories.<sup>102</sup>

---

100 Schläpfer, 2010, s. Anhang 1, S. 200

101 Arnheim, 2000, S. 236f

102 Pavis, Patrice: *Analyzing Performance. Theatre, Dance and Film*, Ann Arbor, 2003, S. 26

Patrice Pavis bemängelt in *Analyzing Performance* die ausschließliche Ausrichtung von Aufführungsanalysen auf das wissenschaftliche Fachpublikum und fordert die Entwicklung einer theoretischen Methode, die gleichermaßen für die Produktions- und Rezeptionssseite relevant und anwendbar ist. Dazu muss notwendigerweise das in der Erfahrung Verhandelte – der Austausch zwischen Produzent und Rezipient – thematisiert werden. Inwiefern ist diese Forderung im Bereich der Tanzanalyse einzulösen? Wichtige Wegsteine in der Entwicklung der Tanzanalyse sind Susan Leigh Fosters *Reading Dancing* (1986), Jeanet Adsheads et al. *Dance Analysis* (1988) und Patrice Pavis' *Analyzing Performance* (2003). Claudia Jeschkes *Inventarisierung von Bewegung* (1999) zeichnet sich durch Prozessorientierung aus, da die Bewegung als Verlauf, nicht als Endprodukt in den Blick genommen wird. Dennoch löst sich Jeschke nicht völlig aus der semantischen Tradition. Peter M. Boenischs *Analyse von Körperzeichen* (2002) folgt einem semiotischen Ansatz, entwickelt diesen jedoch nicht aus der distanzierten Perspektive der Schriftkultur heraus, sondern aus der Perspektive des sich bewegenden Körpers.<sup>103</sup> Dies ermöglicht den Miteinbezug von kinästhetischem Nachempfinden, setzt sich darüber hinaus jedoch nicht mit der Frage nach der Wirkung auf den Rezipienten auseinander. Peter M. Boenisch behält die analytische ‚Draufsicht‘ bei und thematisiert mit Bezug auf Walter Benjamin den Wandel von Einzel- zu Simultananalyse:

Wie der *zuschauende* steht auch der *akademisch-analytische* Betrachter nicht mehr – um Walter Benjamins anschauliche Metaphorik aufzugreifen – vor einer Fassade, deren einziger Bezugspunkt gleich einem perspektivischen Fluchtpunkt das betrachtende Individuum wäre. *Beide* stehen nun vor einer ganzen Passage, in der sich der Zuschauer/Analyst mit der heterogenen Simultaneität einer Schaufensterfront konfrontiert sieht.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Boenisch, 2002, S. 93

<sup>104</sup> ebd., S. 76 (Hervorhebungen im Original); Boenisch bezieht sich auf hier auf: Benjamin, Walter: *The Arcades Project*, Harvard, 1999

Die Schwierigkeit einer der aktuellen Entwicklungen gerecht werdenden Form der Tanzanalyse liegt folglich in der Entwicklung von Beobauungskriterien, welche die energetische Komponente jenseits von Energieaufwand und -verteilung, wie sie bereits von Claudia Jeschke und Peter M. Boenisch formuliert wurden, zu erfassen vermögen.

Die Notwendigkeit der Berücksichtigung ‚weicher‘ Faktoren wie jenem der Energie formuliert Patrice Pavis:

The rather unscientific and unsemiological term *energy* can be very useful in discerning [...] nonrepresentable phenomena; through their presence, movements, and phrasing, actors and dancers release an energy that strikes spectators forcibly. This quality makes all the difference and contributes to the overall aesthetic experience as well as to the elaboration of meaning.<sup>105</sup>

Auch Josephine Fenger thematisiert diese „nichtrepräsentierbaren Phänomene“: Die „Schwelle zwischen An- und Abwesenheit wird also zum Ausgangspunkt für die Interpretation einer Aufführung, wogegen die Intention einer mißverstanden exakten Wiedergabe des Erfahrenen nicht nur als unmöglich, sondern auch als uninteressant zurückgestellt wird.“<sup>106</sup> Ähnlich wie in Kapitel I.1 bereits angeklungen, findet auch in der Tanzanalyse eine Aufwertung des Nichtexakten statt. Ein vollständiges Erfassen ist durch das Nebeneinander von An- und Abwesenheit unmöglich, was jedoch nicht als Unvermögen formuliert wird, sondern eine Alternative zur „uninteressanten“ exakten Wiedergabe darstellt. In ihrem 2001 veröffentlichten Aufsatz *Narratives and Metanarratives in Dance Analysis* hinterfragt Jeanet Adshead-Landsdale die Ausrichtung auf objektive Sinnstiftung und thematisiert die Notwendigkeit eines dynamisierten Analysebegriffs:

---

<sup>105</sup> Pavis, 2003, S. 24f (Hervorhebung im Original)

<sup>106</sup> Fenger, 2009, S. 10

Just as the activity of dancing implies constant change of position, so, too, does the act of interpretation. This is only a *dilemma* if one takes the view that ‘making sense’ of a dance is a search for an agreed ‘truth’; for a single and objectively demonstrable meaning based on the existence of a stable, physical object. Furthermore, such agreement is only desirable where a scientific notion of objectivity is the validating principle.<sup>107</sup>

Ohne sich konkret darauf zu beziehen, erinnern die Äußerungen beider Tanzwissenschaftlerinnen an Marshall McLuhans Begriff des „schwebenden Urteils“, wonach „nicht die ausschließende und perspektivische Methode, sondern die Methode eines offenen ‚Feldes‘“<sup>108</sup> angestrebt wird. Die ablehnende Haltung gegenüber der perspektivischen Ausrichtung als Verengung entwickelt Marshall McLuhan in Bezug auf den Nobelpreisträger Georg von Békésy (1899–1972) und dessen Mosaikmethode. Der Physiologe unterscheidet zwischen der theoretischen Methode, ein Problem in Beziehung zu dem zu formulieren, was bereits bekannt ist und der Mosaikmethode, die jedes Problem für sich nimmt, um „die Beziehungen und Grundsätze festzustellen, die innerhalb des umschriebenen Bereiches gelten.“<sup>109</sup> McLuhan sieht in dieser für den Bereich der Musik entwickelten Methode die Besonderheit, „daß das zweidimensionale Mosaik in Wirklichkeit eine vieldimensionale Welt interstruktureller Resonanz ist.“<sup>110</sup> Die Resonanz als energetische Komponente einer Aufführung ist eine wichtige für die Analyse zu berücksichtigende Ebene. „The analyst’s task is to feel and to make felt a work’s *aura*“<sup>111</sup>, formuliert Patrice Pavis, und bestimmt damit die subjektive Auffassung und intersubjektive Beschreibung eines energetischen Zustands als Aufgabe der Analyse. Der Analysierende wird dabei

107 Adshead-Lansdale, Janet: Narratives and Metanarratives in Dance Analysis, in: Berghaus, Günter (Hg.): *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*, Tübingen, 2001, S. 189–203, S. 189

108 McLuhan, Marshall: *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Düsseldorf und Wien, 1968, S. 370

109 Georg von Békésy zitiert nach McLuhan, 1968, S. 61f

110 ebd., S. 63

111 Pavis, 2001, S. 15 (Hervorhebung im Original)

aufgefordert, den Zustand der Choreographie nachzuspüren und diesen zu verschriftlichen. Mit dieser Äußerung dekonstruiert Pavis die Dominanz des visuellen Analyseinstruments und fordert einen das körperliche Befinden sowie die körperliche Rezeption mit einbeziehenden Ansatz.

Die seit Beginn der Tanzanalyse thematisierte Schwierigkeit der Verschriftlichung potenziert sich, wenn der Untersuchungsgegenstand von Simultaneität geprägt ist, wie es bei *Neither* der Fall ist. Daher ist eine Verwendung beider Konzepte hilfreich, um sowohl die einzelnen Fragmente als auch den Gesamtzusammenhang in den Blick zu nehmen. Pavis' Ansatz ermöglicht die Untersuchung der energetischen Vorgänge, Boenischs Ansatz die bewegungsanalytische Vorgehensweise.

### 3.2 Beobachtungskriterien als situative Instanzen betrachtet

Aus diesen Strömungen ableitend wird im Folgenden ein bewegungsanalytischer Ansatz verfolgt, der die energetisch relevanten Aspekte von Aura und *Point of Being* berücksichtigt und um die Konzepte von *focalization*<sup>112</sup> (Bleeker) und *vectorization*<sup>113</sup> (Pavis) ergänzt wird. Beide Konzepte thematisieren den Austausch zwischen Kunstproduzent und -rezipient als dynamischen Prozess und streben ein für beide Seiten anwendbares Instrumentarium an. Als Instrumente dienen von Wiebke Hartewigs Motorischen Visitenkarten und Claudia Jeschkes Inventarisierung von Bewegung (IVB) abgeleitete Beobachtungskriterien unter Einbeziehung einiger Untersuchungsparameter von Peter M. Boenisch (siehe Tabelle 1). Die Beobachtungskriterien wurden vom Phänomen (Martin Schläpfers Choreographie *Neither*) abgeleitet.<sup>114</sup>

112 In *Visuality in the Theater* umschreibt Maïke Bleeker die Wirkung eines *Internal Focalizers* mit „directing the attention of the audience by means of visual signs“ (Bleeker, 2008, S. 28)

113 vgl. Pavis, 2001, S. 14: „[...] scenic material is already oriented, moulded in a certain direction, *vectorized*.“ (Hervorhebung im Original)

114 Auszüge dieses Kapitels wurden bereits veröffentlicht in: Wörner, Ulrike: Die Dramaturgie des Verpassens, in: Haitzinger, Nicole/Kollinger, Franziska (Hg.):

Tabelle 1: Beobachtungskriterien

Beobachtungskriterien	Wiebke Hartewig* Motorische Visiten- karten (zum Vergleich)	Claudia Jeschke* IVB (zum Vergleich)
Performativer Modus	Grundhaltung	Mobilisieren
Verhältnis bewegte/statische Elemente	Fluss	
Integration des Körpers oder Zergliederung	Nutzung und Hierar- chie der Körperteile	
Ausrichtung	Körper-Raum-Bezug	Koordinieren
Nutzung der Kinesphäre (nach Boenisch)	Reichweite	
Nutzung der Raumebenen (nach Boenisch)	Nutzung der Raumebenen	
Bewegungsschwelle/ Bewegungs- antrieb (nach Boenisch)	Modulation: Kraft- aufwand/Stabilität/ Muskelelastizität	Regulieren
Verhältnis zur Musik als Zeitstruktur	Tempo	
<b>Interferenz/Lenkung des Blicks</b>	<b>Interaktion</b>	(bei IVB nicht explizit thematisiert)
Symmetrien	Symmetrien	
<i>Internal focalizer</i> (nach Bleeker)/ Vektorisierung (nach Pavis)	Räumliches Verhältnis zueinander	
energetische Kontextualität	Zusammenspiel/ Aufgabenverteilung	

\* Auswahl

Die Frage nach dem **performativen Modus** entspricht den Überlegungen aus Kapitel I.2.3. Zentrale Beobachtungen betreffen hierbei die Bündelung bzw. Aussendung der Bewegungsenergie und die damit einhergehende präsentative oder nach innen gerichtete Form der Darbietung. Je nach Ausprägung des performativen Modus ergibt sich eine bündelnde oder dezentrierte Wirkung, die auf den Zuschauer einbindend oder ausschließend wirkt. Ausschließend bedeutet hier, dass sich der Zuschauer spürbar als Betrachter von

außen erfährt. Einbindend hingegen steht für eine Sogwirkung, die den Betrachter einlädt, das Dargebotene nachzuempfinden, als sei er in das zwischen den Tänzern etablierte Verweissystem eingebunden.

Das **Verhältnis von bewegten und statischen Elementen** verweist auf die Ausprägung der Simultaneität. Bei der Untersuchung wird deutlich, ob die statischen Elemente atmosphärische Spannungsfelder etablieren, oder zur Vorbereitung bzw. Durchführung einer eigenen ‚Stimme‘ dienen. Die Auffälligkeit der einzelnen Sequenzen richtet sich nach dem Kontext. In Sequenzen mehrerer bewegter Elemente ist entscheidend, ob diese polyphon, also gleichwertig, oder melodios, also übergeordnet erscheinen. Hierfür ist jeweils die energetische Kontextualität ausschlaggebend.

Ein schwieriges, da von der zugrundeliegenden Technik abzuleitendes Bewegungskriterium, stellt die **Integration des Körpers** dar. Unter dem Aspekt der von der Bewegung ausgehenden Spannung ist hierbei der unterbrochene oder geschlossene Bewegungsfluss ausschlaggebend. Folgt eine Bewegung einem integrierten Körperverständnis, stehen die daran beteiligten Regionen in Verhältnis zueinander und stellen somit einen Spannungsausgleich dar. Ist dies nicht der Fall, gleicht die Bewegung einer Akkumulation von angerissenen Spannungsfeldern, die simultan wirken. Dementsprechend leitet sich hiervon ein stabiler bzw. fragiler Zustand her, der affirmierend oder verunsichernd auf den Betrachter wirkt.

Die **Ausrichtung** des Körpers entspricht den Ausführungen in Kapitel I.2.1 und ist eng mit der Untersuchung des performativen Modus verbunden. Von Relevanz ist dabei vor allem das Verhältnis zum Raum und zu den anderen Tänzern, damit überprüft werden kann, ob der Körper als selbstreferenzielles Bezugssystem oder als *focalizer* zu werten ist und sich somit eine eingebundene oder isolierte Wirkung vermittelt.

Die **Nutzung der Kinesphäre** wird nach Peter M. Boenisch untersucht, der diese in Nahbereich, mittlere Reichweite und maximale

Reichweite unterteilt und Zweitgenanntes als Normalbereich formuliert<sup>115</sup>. Darüber hinaus unterscheidet er zwischen sammelnden, „vom Außenbereich zum Körperzentrum hin“, und streuenden, „aus der Kinesphäre in den Raum“ ausgerichteten Bewegungen<sup>116</sup>. Darauf rekurrend dient die Untersuchung der Kinesphärennutzung vor allem zur Herausarbeitung des Verhältnisses von sammelnden und streuenden Gesten sowie der Auswertung der Reichweite. Im Rahmen dieser Arbeit wird das Beobachtungskriterium durch die Untersuchung von Auto- und Alteradaptoren ergänzt<sup>117</sup>, da diese eng in Zusammenhang mit der Reichweite stehen. Beides lässt Rückschlüsse auf die energetische Referenzialität der Figur zu und bestimmt deren verhaltenen oder extrovertierten Bezug.

Im Zusammenhang mit der Kinesphärennutzung dient die **Untersuchung der Raumebenen** zur Bestimmung der dominanten Nutzung sowie des Verhältnisses zwischen Körper- und Bühnenraum. Je nach Lage der meistgenutzten Ebene stellt sich ein schwebender oder geerdeter Zustand ein.

In Anlehnung an Rudolf von Laban entwickelt Peter M. Boenisch vier verschiedene Faktoren des **Bewegungsantriebs** (*Effort*)<sup>118</sup>, die in dieser Studie in Verbindung mit der **Bewegungsschwelle** als Übergang von unbewegt zu bewegt untersucht werden. Der Vorteil dieser *Efforts* weist sich in der Formulierung als Spektren aus, wodurch Bewegungen innerhalb einer Skala verortet werden können. Das frei bis gebundene Spektrum des Flusses ermöglicht Rückschlüsse über die Kontrolliertheit einer Bewegung und die energetische Aufladung. Das raumorientierte Spektrum spannt sich zwischen den Extremen flexibel und direkt, also zielgerichtet auf, wodurch es

---

115 Boenisch, 2002, S. 101

116 Boenisch, 2002, S. 101

117 Boenisch behandelt diese separat im Zusammenhang mit der Signifikation von Körperzeichen, wohingegen die Nutzung der Kinesphäre der Konstitution von Körperzeichen zugeordnet wird. (Boenisch, 2002, S. 154ff) Die Unterteilung von Konstitution und Signifikation lässt sich an meinem Untersuchungsgegenstand jedoch nicht aufrecht erhalten.

118 ebd., S. 102 ff

eine wichtige Vorstufe zur Erarbeitung von Vektoren darstellt. Der Umgang mit der Körperschwere wird als gleichnamiges Spektrum in Unterscheidung von zart bis fest erfasst. Das Spektrum Zeit, welches zwischen allmählich und plötzlich besteht, umschreibt die Art der Bewegungsinitiierung und ähnelt darin der Betrachtung der Bewegungsschwelle, wobei Letzteres eher die Vorbereitung als die Durchführung einer Bewegung thematisiert.

Ein weiteres zeitorientiertes Kriterium ist das **Verhältnis zur Musik als Zeitstruktur**. Hierbei ist in erster Linie zu untersuchen, inwiefern entsprechend, gegenläufig oder unabhängig von der Musik agiert wird. Kreiert die Bewegung eine eigene Musikstruktur, so ist von einem freien Umgang mit der Zeit auszugehen. Ist dies nicht der Fall, ist von einer Unterordnung unter das Diktum der Zeit auszugehen. Diese in Anlehnung an Michael Theunissens *Negative Theologie der Zeit* entwickelten Formulierungen dienen der Übertragung in den dadurch entstehenden Zustand von frei oder getrieben, welcher sich wiederum als verweilender oder gehetzter *Point of Being* vermittelt.

Der Begriff der **Interferenz** wird der Physik entliehen, die darunter die Überlagerung von Wellen versteht.<sup>119</sup> Ein Interferenzmuster entsteht aus dem Nebeneinander von konstruktiver Interferenz, bei welcher die Überlagerung zur Verstärkung der Amplitude führt, und destruktiver Interferenz, bei der die Überschneidung ausgleichend wirkt. Die Unterscheidung von konstruktiver und destruktiver Interferenz von Bewegungsströmen ermöglicht, davon die **Lenkung des Blicks** abzuleiten, da spannungserzeugende Konstellationen mehr Aufmerksamkeit hervorrufen. Noch stärker als die bisher eingeführten verweisen die folgenden Kriterien auf die Untersuchung simultaner Vorgänge und deren Verhältnis zueinander.

Die explizite Anwendung symmetrischer Anordnung wird in zeitgenössischen Choreographien in Abgrenzung zum romantischen

---

<sup>119</sup> Knerr, Richard: Goldmann-Lexikon Physik. Vom Atom zum Universum, Gütersloh, 1999, S. 318

Ballett<sup>120</sup> weitgehend vermieden, ist aber nach wie vor ein zu beobachtendes Element. **Symmetrien** haben grundsätzlich eine orientierende und strukturierende Wirkung und können durch räumliche Anordnung oder innerhalb einer Körperfiguration hergestellt werden.

Maaïke Bleeker entwickelt den Begriff der *focalization*, um Interaktionen abzubilden.<sup>121</sup> In dieser prozessorientierten und austauschbasierten Herangehensweise eignet sich das Instrumentarium des *focalizers* für die Untersuchung simultaner Bewegungsabfolgen. Den Begriff des *internal focalizers* als eine die Aufmerksamkeit der Zuschauer durch Gesten oder Blicke lenkende Bühnenfigur entwickelt sie in Bezug auf William Forsythes *Artifact* (1984). Nach Bleeker entfernt sich der Zuschauer dadurch imaginativ von seinem Beobachterblick und fühlt sich stattdessen in das Bühnengeschehen ein.<sup>122</sup> Das besondere daran ist die Übertragung der Lenkung des Blicks von der außenliegenden, also zentralperspektivischen zur körperperspektivischen Position.

Ergänzend dazu wird in dieser Studie die von Patrice Pavis entwickelte **Vektorisierung** hinzugefügt. Damit beschreibt er die rhythmisierende und lenkende Struktur einer Aufführung, die auf Prinzipien der Gestalttheorie beruht und somit als intersubjektiv wirksam angenommen wird.<sup>123</sup> Pavis formuliert die „vectorization

---

120 Bereits im ballet de cour gelten symmetrische Anordnungen als stilprägend. (vgl. Heeg, Günther: Abgebrochene Gesten, ausgesetzte Bewegung, gescheiterte Mimikry. Tanzerfahrung zwischen Sprache und Bild, in: Huschka, Sabine (Hg.): Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen, Bielefeld, 2009, S. 25–34, S. 27)

121 „Focalization is a most useful concept for an analysis of the interaction between actual viewers and the visions presented to them in the theater because it allows for an understanding of this interaction as a dynamic process of address and response in which the address is presented by the theatre mediates in an event that for its actually ‚taking place‘ depends just as much on the response of a particular viewer.“ (Bleeker, 2008, S. 10)

122 ebd., S. 28

123 „[...] *signs of Gestalt*: in other words, totalizing vectors that structure a mise-en-scène as a whole, to which all individual signifiers which spectators are able to recognize will be subordinated. These Gestalt signs constitute the principal

of desire“ als mögliches Analysemodell, welches widersprüchliche Schlaglichter zulässt, statt auf unveränderliche Festlegung abzuführen. Der Vektor als „force and a movement from a particular point of origin toward a point of arrival“<sup>124</sup> kann akkumulierend (*Accumulators*), verbindend (*Connectors*), unterbrechend (*Cutters*) oder verändernd (*Shifters*) wirken. Die Tendenz der Vektoren zu ermitteln dient dem Nachvollzug von durch Positionierung und Bewegung im Raum hergestellten Spannungsfeldern zwischen den Tänzern sowie von etablierten Blickachsen, entlang oder entgegen derer sich die betreffende Sequenz bewegt. Darüber hinaus lässt sich davon ableiten, ob die situative Ausprägung des Stücks eher zentriert oder peripher gerichtet ist.

Die Kombination der Instrumente *internal focalizer* und Vektorisierung ermöglicht auf energetischer Ebene, strukturbildende Faktoren zu erkennen und davon das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein von Zusammenhängen abzuleiten. Die von Marshall McLuhan geprägte interstrukturelle Resonanz stellt hierbei das eine Ende der Skala dar, die von Elmar Tophoven geprägte Losigkeit<sup>125</sup> das andere.

Zusammenfassend stellt das Kriterium der **energetischen Kontextualität** eine situative Bestandsaufnahme dar, um eine kaleidoskopische Wirkung auf Grund von Einzelelementen, die als in sich geschlossene Felder zusammenhängen, oder die Wirkung eines Panoramas auf Grund der energetischen Verzahnung von Bewegungsströmen zu formulieren. Zu klären gilt, ob davon ein Empfinden von Indifferenz oder Resonanz der Zuschauer abzuleiten ist.

Bei der Entwicklung der Beobachtungskriterien spielte sowohl die Anwendbarkeit auf Einzel- und Simultananalyse sowie die Integration energetisch-struktureller Aspekte eine Rolle. Die Kriterien werden als situative Instanzen betrachtet, die dynamischen Prozessen

---

vectorization, the frame within everything is legible [...]“ (Pavis, 2001, S. 15, Hervorhebungen im Original)

124 Pavis, 2003, S. 64

125 siehe hierzu Kap. II.1.1

unterliegen. Da kein Vollständigkeitsanspruch erhoben wird, kann das Untersuchungsfenster der Beschreibung von der Mikrostruktur der einzelnen Bewegung zur Makrostruktur des interkontextuellen Umfelds wechseln. Dabei soll erst in zweiter Instanz zwischen Kontextualität und Zusammenhangslosigkeit unterschieden werden. Das Konzept des Zustands dient als Schnittstelle zwischen *factual fact* und *actual fact*<sup>126</sup>, zwischen struktureller Beschaffenheit und bewegungssprachlicher Gestaltung einerseits und wahrnehmungsästhetischer Wirkung andererseits. Der Zustand gleicht einem energetischen Metatext, der sich via Bewegungsfindung in die Tänzer einschreibt und manifestiert. Durch Struktur- und Bewegungsanalyse kann der in der Choreographie hergestellte und darin wirkende Zustand erarbeitet werden, welcher sich an den Zuschauer vermittelt und von ihm als *Point of Being* aufgenommen und reflektiert wird. Energetische Kontextualisierung und kaleidoskopische Zusammenhangslosigkeit erscheinen in Bezug auf choreographische Prozesse als zwei Pole einer Entwicklung, die sich weder im Produktions- noch im Rezeptionsprozess gegenseitig ausschließen.

Mit der Dekonstruktion des idealen Blickpunkts und der multi-zentralen Ausrichtung des Körpers wurden die Voraussetzungen geschaffen, um Simultaneität als eine von Produktionsseite her gestaltete Gleichzeitigkeit gleichwertiger Bewegungsabfolgen zu bestimmen, wodurch auf Rezeptionsseite eine ausschnittshafte Wahrnehmung bewirkt wird. Simultaneität ist gleichzeitig auf der Bühne wirkender Zustand und sich vermittelnde Aura, welche sich wiederum als Zustand auf die Zuschauer auswirkt. Diese Umwandlung ermöglicht eine relationale Erfassung der Hervorbringung des Werkes unter Berücksichtigung der Ausprägung dessen im Moment der Wahrnehmung.

---

126 Diese Begriffe wurden von Josef Albers im Zusammenhang mit der Wirkung von Farben geprägt (Albers, Josef: *Interaction of Color*, Köln, 1970, S. 117f). Gottfried Boehm bezieht sich darauf in seiner Abhandlung über die Bildbeschreibung als Lösung des Kontrasts zwischen „feststellbaren Ausgangsbedingungen des Bildes und daraus entspringender Lebendigkeit“. (vgl. Boehm, 1995, S. 37)

## II. Teil

Rezeption als Übung und Artikulation  
eines mündigen Selbst: Martin Schläpfers  
*Neither* (2010)



## II. Teil

# Rezeption als Übung und Artikulation eines mündigen Selbst: Martin Schläpfers *Neither* (2010)

Ich behaupte, die Perspektive der Renaissance ist ein kulturelles Faktum, die Wahrnehmung selbst ist polymorph [...]. Von daher die Frage: wie kann man von dieser kulturell überformten Wahrnehmung zur ‚rohen‘ oder ‚wilden‘ Wahrnehmung zurückgelangen?<sup>127</sup>

Im ersten Teil wurde die Abschaffung der Zentralperspektive als eine der Voraussetzungen für Simultaneität im Tanz dargelegt und davon die Tendenzen zur Dynamisierung des Raum- und Körperkonzepts sowie zur Aufwertung des Unbestimmten abgeleitet. Im zweiten Teil werden diese Beobachtungen in einem größeren Rahmen reflektiert und Maurice Merleau-Pontys Frage nach der ‚rohen‘ Wahrnehmung dabei als begleitender Strom mitgeführt. Inwiefern kann die Konfrontation mit Simultaneität dazu dienen, perspektivisch gelenkte Sehgewohnheiten abzulegen und eine weniger überformte Art der Wahrnehmung zu entwickeln? In Vorgriff auf den dritten Teil, in dem die Relevanz einiger Aspekte der Aufklärung wie die Frage nach dem freiheitsstiftenden Moment in der ästhetischen Auseinandersetzung für die Tanzrezeption thematisiert wird, lautet die Behauptung, dass Rezeption im Umgang mit Simultaneität gleichermaßen Übung und Artikulation eines mündigen Selbstverständnisses darstellen kann.

Zunächst werden in diesem Kapitel die Konsequenzen für die Produktions- und Rezeptionsvoraussetzungen untersucht. Darüber hinaus werden die im ersten Teil zur Definition von Simultaneität herangezogenen Konzepte wie die Konfrontation des Einzelnen mit

---

<sup>127</sup> Merleau-Ponty, Maurice: Das Sichtbare und das Unsichtbare, München, 1994, S. 270

seinen Möglichkeiten und Überforderungen angesichts der Akkumulation von Widerfahrnissen durch Ausführungen zum Subjektbegriff ergänzend kontextualisiert und auf Martin Schläpfers *Neither* bezogen. Ausgehend von der Betrachtung der Rezeption als Individualitätserfahrung ist dieses auf die Chancen der verunsichernden Überforderung hin perspektiviert. Partizipation im impliziten, also nicht interagierenden Sinne, wird abschließend als Übung und Artikulation eines mündigen Selbstverständnisses formuliert und neben *Neither* anhand verschiedener choreographischer Arbeiten im musealen Kontext veranschaulicht. Dazu gehören *Ohne Titel* (2013) von Tino Sehgal bei der Biennale Venedig und *Gestaltete Zeit des Verweilens* von Jörg Weinöhl (2011) in der Kunsthalle Düsseldorf. Ziel der Gegenüberstellung dieser Arbeiten und *Neither* ist die Herausarbeitung der These, dass zwar die Seherwartungen auf unterschiedliche Art und Weise gebrochen werden, der Rückbezug auf das Selbst sich anders gestaltet und das Ausschnitthafte unterschiedlich hergestellt ist, dass aber in beiden Fällen die individuelle Wahrnehmung erfahrbar gemacht und nicht von einem vollständigen Erfassen ausgegangen wird. Der Moment des Verpassens, so unterschiedlich er hergestellt ist, wird dabei als Errungenschaft, nicht als Unvermögen formuliert.

# 1 Entwicklung und Bewältigung von simultanen Bewegungsströmen

Als Auswirkung der bislang dargelegten Entwicklungen kann eine Umformulierung der Ausrichtung von Produktions- und Rezeptionsseite postuliert werden. Was bedeutet es für das Selbstverständnis eines Choreographen, wenn er ein Kaleidoskop an Bewegungssequenzen kreiert, das von den Zuschauern auf mannigfaltige, jedoch nie vollständige Art und Weise wahrgenommen wird?

Zunächst scheint die Gestaltungssouveränität angesichts der Vielzahl an Bewegungs- und Geltungszentren eingeschränkt, da die Aufgabe des Fluchtpunkts auf Rezeptionsseite mit der Aufgabe des statisch-holistischen Werkbegriffs auf Produktionsseite einhergeht. Strebt man eine Choreographie an, die der Gleichwertigkeit aller Bühnen- und Körperregionen sowie aller Tänzer gerecht wird, stellt sich die Frage, ob man dieses Konzept auch auf die Struktur des Stücks überträgt. Sollen alle Teilstücke gleichwertig erachtet werden und wenn ja – wie hängen diese zusammen? Kreiert man Bewegungsineln<sup>128</sup>, die alle potentieller Hauptschauplatz sein können? Kommt jeder dieser Inseln ein Eigenwert bei, oder entsteht dieser erst in Referenz zum Kontext? Sobald man mit der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Bewegungssequenzen arbeitet, wird die Frage nach der perzeptuellen Kontextualisierung virulent. Sofern man sich innerhalb dieser Gleichzeitigkeit gegen eine deutliche Lenkung des Blicks entscheidet, fächert sich eine Vielzahl an möglichen Sehkombinationen und somit möglichen Kontextualisierungen auf. Es scheint also in erster Linie nur bedingt möglich und relevant, Bezüge zwischen den einzelnen Sequenzen herzustellen, der Verdacht der Beliebigkeit liegt nahe. Kommt man jedoch auf den Begriff des Zustands zurück, kann dieser Verdacht entkräftet werden, da mit

---

<sup>128</sup> Die Formulierung einzelner Sequenzen als Inseln verwende ich in Anlehnung an Martin Schläpfer (s. Anhang 2, S. 202). Für die folgenden Fragestellungen ist diese geeignet, da sowohl Isolation als auch die Existenz eines umgebenden Umfelds, von dem sich die Insel abhebt, in ihm enthalten sind.

der energetischen Kontextualisierung der einzelnen Elemente argumentiert werden kann, welche unabhängig von der Wahrnehmung einzelner Sequenzen auf das stückimmanente System einwirkt und somit spürbar wird.

Um die Auswirkungen auf das Selbstverständnis des Choreographen zu verdeutlichen, sei an dieser Stelle ein Beispiel aus dem Bereich der Musik herangezogen. In Bezug auf Morton Feldman sagt Walter Zimmermann, dass dieser die Aufgabe des Komponisten dergestalt in Frage stellt, Besinnungsloses und Sinnloses des Handwerks abzustreifen, um die Musik „von solch oktroyiertem Wollen“<sup>129</sup> zu befreien. Der Klassische Tanz ist in seiner Geschichte stark von einem ‚Wollen‘ im Sinne einer teleologischen Darstellungsform gekennzeichnet. Das ständige Bewusstsein gegenüber der Außenwirkung, welches während des Probenprozesses durch den Spiegel und im Aufführungsmodus durch den Zuschauer vergegenwärtigt wird, stellt im Klassischen Tanz ein zentrales Element dar.<sup>130</sup> Überträgt man nun Feldmans Hinterfragung des Komponistenberufs auf jenen des Choreographen, müsste die Forderung lauten, die Bewegung von der Idee der Pose zu befreien und die Darstellungscharakteristik des Klassischen Balletts in Frage zu stellen. Genau dies wird eingelöst, sobald sich ein Choreograph von der Vorstellung eines statisch-holistischen Werkbegriffs trennt und eine dynamische Auffassung wie jene des Zustands entwickelt. Um im Vergleichsfeld der Musik zu bleiben, könnte man Zustand mit Klang gleichsetzen und das Ensemble als Bewegungskörper entsprechend dem Klangkörper eines Orchesters denken. Der Bewegungskörper als Gesamtheit des Tänzerensembles betrachtet setzt voraus, dass die Enthierarchisierung des Tänzerkörpers eine Entsprechung in der Enthierarchisierung des Bewegungskörpers findet und alle Tänzer gleichermaßen potentielle Hauptakteure sind.

---

129 Zimmermann, Walter: Morton Feldman – der Ikonoklast, in: Ders. (Hg.) Morton Feldman. Essays, Kerpen, 1985, S. 10–23, S. 10

130 Dieser Aspekt wird z. B. in Jerome Robbins' *Afternoon of a Faun* (1953) thematisiert.

Welche Herausforderung stellt die Rezeption eines Tanzabends dar, bei welchem über längere Zeit simultane Bewegungsabläufe verfolgt werden, die gleichwertig scheinen und nicht nach ihrer Relevanz hierarchisiert werden können? Die Rezeption ähnelt einem permanenten Selektionsprozess, den Fokus bewusst oder unbewusst nach eigenem Impuls, Ermessen oder Interesse zu legen und damit andere Teile des Gezeigten zu verpassen. Der Zuschauer findet sich seiner erlernten Erkenntnispraktiken entzogen in einer neuen theatralen Situation wieder, in der sich die Anforderungen an ihn gewandelt haben und er seine Rolle neu definieren muss.

Die Reflexion der Wahrnehmung sowie die Ergründung der Zuschauereteilhabe am Charakter der Aufführung stellen ein viel diskutiertes, sich in Theorie und Praxis weitendes Feld dar. Ohne an dieser Stelle einen Exkurs über Entwicklung und Auswirkung der Phänomenologie von Edmund Husserl bis Maurice Merleau-Ponty geleistet zu haben, möchte ich den daran für meine Untersuchungen zentralen Aspekt der Epistemologie mit Martin Carrier zusammenfassen: „Das Jetzt ist keine Eigenschaft der physikalischen Zeit, sondern eines erlebenden Wesens. ‚Werden‘ ist damit epistemologisch bestimmt, als Folge des Eintretens ins Bewusstsein, nicht ontologisch, als Folge des Eintretens in die Wirklichkeit.“<sup>131</sup> Auf die Rezeption von Tanz übertragen, würde die Formulierung lauten: Die Bestandteile einer Choreographie sind als Folge des Eintretens ins Bewusstsein des Zuschauers bestimmt, nicht als Folge des Erscheinens innerhalb einer Aufführung. Es muss folglich ein individualisierter Werkbegriff entwickelt werden, um Choreographien mit einem hohen Grad an Simultaneität gerecht zu werden. Für meine Untersuchungen ist in diesem Zusammenhang vor allem der Aspekt der Seherwartung von Relevanz, um diese vom unintendierten Sehen als Form der von Merleau-Ponty reklamierten ‚rohen‘ Wahrnehmung zu unterscheiden.

---

131 Carrier, Martin: Raum – Zeit, Berlin, 2009, S. 111

Wie stark eine Seherfahrung an Erwartungen geknüpft ist, zeigt ein Experiment von Daniel J. Simons und Christopher F. Chabris<sup>132</sup> aus dem Jahr 1999: Versuchspersonen sichten einen Film auf die vorab gestellte Frage, wie oft sich zwei durch unterschiedliche T-Shirts gekennzeichnete Mannschaften einen Ball hin- und herwerfen. Bei der anschließenden Auswertung nach Auffälligkeiten befragt, stellt sich heraus, dass im Schnitt 54% eine als Gorilla verkleidete Person bemerken, die das Bild durchquert. Diese Prozentzahl erscheint auf Grund der Auffälligkeit der verkleideten Person niedrig, was damit zu erklären ist, dass durch bewusste Setzung der Aufmerksamkeit auf einen Aspekt anderes durch „inattentional blindness“, wie es die beiden Forscher formulieren, unbemerkt bleibt. Dieser Versuch macht deutlich, wie ausgrenzend der kognitive Fokus arbeitet, weswegen selbst Dinge, die sich im Zentrum des fovealen Sehfelds befinden, übersehen werden können. Je nach Zielsetzung in Form einer bestimmten Erwartung werden andere Dinge wahrgenommen. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die Hierarchie innerhalb einer Bildordnung maßgeblich von Seite des Rezipienten etabliert wird.

Ein anderer Versuch von William F. Brewer und James C. Treynens (1981)<sup>133</sup> beleuchtet Erwartungen im Hinblick auf verschiedene Schemata: Probanden werden in einen büroartig eingerichteten Versuchsraum geführt und verweilen dort 35 Sekunden. Im Anschluss danach befragt, was sich alles darin befand, erwähnen einige Versuchspersonen fälschlicherweise Bücher. Nur wenige erinnern sich an für einen Büroraum ‚untypische‘ Gegenstände wie einen Totenschädel. Grund dafür ist, dass der Mensch durch Erfahrungswissen Schemata bildet, innerhalb derer er bestimmte Gegenstände oder Verhaltensmuster erwartet.<sup>134</sup> Man ‚sieht‘ demzufolge, was man erwartet. Es wäre interessant, durch empirische Erhebungen ein

---

132 Simons, Daniel J./Chabris, Christopher F.: Gorillas in our midst: sustained inattention blindness for dynamic events, in: *Perception*, 1999, volume 28, Nr. 9, S. 1059–1074

133 Brewer, William F./Treynens, James C.: Role Schemata in Memory for Places, in: Hunt, Earl (Hg.): *Cognitive Psychology*, Vol. 13, Nr. 1, Januar 1981, S. 207–230

134 ebd., S. 208

‚Wahrnehmungsschema Bühnentanz‘ zu erstellen, was jedoch durch die vorliegende Arbeit nicht geleistet werden kann.

Die beiden Versuche zeigen, wie das Wahrgenommene durch bewusste und unbewusste Erwartungshaltungen beeinflusst und die Aufmerksamkeit durch eine Zielsetzung gelenkt sein kann. Darüber hinaus liefern die beiden Experimente ein neurobiologisches Grundlagenverständnis im Umgang mit Überlagerung von Vorgängen bzw. mit Sehervartungen, deren Nichterfüllung Unbehagen auslösen kann. Sich der Konfrontation mit einem Überangebot an optischen und sinnlichen Reizen sowie der Irritation von Sehgewohnheiten zu stellen, entwickelt sich zur wiederkehrenden Anforderung an den Zuschauer.

Das Gehirn versucht, was es wahrnimmt, in ein Ordnungsprinzip zu bringen. Es ist nicht zufrieden damit, etwas als unverständlich anzuerkennen, vor allem dann nicht, wenn es als Kunst daherkommt. Der Rezipient weiß, dass er daraus irgendetwas machen soll.<sup>135</sup>

Diese vom Hirnforscher Wolf Singer beschriebene zielgerichtete Form der Kunstwahrnehmung bezieht sich auf den gestaltpsychologischen Begriff der Prägnanztendenz, wonach „jedes Reizmuster [...] danach [strebt], so gesehen zu werden, daß die sich ergebende Struktur so einfach ist, wie es die gegebenen Umstände zulassen.“<sup>136</sup> Der Psychologe Hellmuth Metz-Göckl setzt diesen Gedanken fort und postuliert, dass „das psychische Geschehen [...] durch eine Tendenz zu *möglichst guter Ordnung* bestimmt [ist].“<sup>137</sup> Die Veranlagung, Wahrgenommenes ‚urbar‘ zu machen, indem es Ordnungsschemata zugewiesen wird, scheint der menschlichen Psyche eingeschrieben zu sein. Folglich stellen Vorgänge, die sich „guter Ordnung“ ver-

135 Singer, Wolf: Keine Wahrnehmung ohne Gedächtnis, in: Theaterschrift Nr. 8/1994, S. 20–43, S. 30

136 Arnheim, 2000, S. 57

137 Metz-Göckl, Hellmuth: Einführung in die Gestaltpsychologie – Klassische Annahmen und neuere Forschungen, in: Ders. (Hg.): Gestalttheorie aktuell. Handbuch zur Gestalttheorie, Band 1, Wien, 2008, S. 15–37, S. 16 (Hervorhebungen im Original)

weigern, eine Konfrontation dar. Ein Überangebot an Sehoptionen als „Ansturm des Auffälligen“<sup>138</sup>, wie es Bernhard Waldenfels in seiner *Phänomenologie der Aufmerksamkeit* formuliert, stellt eine derartige Konfrontation dar und lässt sich auf die Situation des Zuschauers übertragen. Dieser sieht sich angesichts der sich anbietenden Menge an Blickoptionen nicht im Stande, ein bekanntes Ordnungsschema zu etablieren und das Gesehene einordnen zu können. Wie wird nun mit dieser Konfrontation umgegangen? Der Vielfalt an Möglichkeiten wird in der soziologischen Literatur häufig eine Unfähigkeit zu handeln gegenübergestellt. Der Zusammenhang zwischen sich dem Subjekt bietenden Möglichkeiten und der Übernahme von Verantwortung, sich darin einen entsprechenden Weg zu bahnen, scheint abgerissen. Der Soziologe Hartmut Rosa, der in seinen Veröffentlichungen über Beschleunigung wichtige Zusammenhänge zwischen Wahrnehmung und Zeitstrukturen wie z. B. die Zerlegung der Ereignisfolgen oder die Verkürzung der Aufmerksamkeitszeitfenster entwickelt, sieht die Herausforderung im Umgang mit visueller Überflutung darin, „permanent hin- und hergerissen“<sup>139</sup> zu sein und sich zu fragen, ob es sich lohne, weitere Zeit in den jeweiligen Fokus zu investieren.<sup>140</sup> Ihm zufolge verhindert ein Überangebot an optischen Reizen das Zustandekommen eines Resonanzverhältnisses. „Ich kann nichts mitnehmen, wenn ich von zu vielen wechselnden Multisträngen erschlagen werde“, so Rosa, „wenn ich nur drei Farben habe, fange ich womöglich eher an zu malen, als wenn ich 1000 Farben habe, weil ich mich dann immer schon ohnmächtig fühle, die Selbstwirksamkeitserfahrung geht dann zurück.“<sup>141</sup> Die Vielzahl an Möglichkeiten geht nach Hartmut Rosa eher mit Ohnmacht, als mit partizipatorischer Implikation einher.

Die entgegengesetzte Argumentation lautet, dass gerade von der Vielzahl an Möglichkeiten ein partizipatorischer Imperativ ausgeht

---

138 Waldenfels, 2004, S. 106

139 Rosa, Hartmut: Hartmut Rosa im Gespräch mit Ulrike Wörner, 2014, s. Anhang 3, S. 206

140 vgl. ebd.

141 ebd., s. Anhang 3, S. 208

und somit die Lust an der Teilhabe und selbstbestimmten Selektion generiert wird. Nach Max J. Kobbert wird eine kreative Form der Wahrnehmung dann erzielt, wenn der Versuch, das Gesehene unmittelbar zu ordnen, scheitert:

Die Kreativität der Wahrnehmungsorganisation macht sich besonders in Situationen bemerkbar, die durch Zufälligkeit und Mehrdeutigkeit gekennzeichnet sind, also dadurch, dass das Reizmaterial nicht oder nur in geringem Maße vorstrukturiert ist. Es sind die Fälle, in denen die Wahrnehmung auf ihrer unablässigen Suche nach sinnvoller Struktur, nach Einordnung eintreffender Eindrücke in bereits stabilisierte Schemata nicht sogleich fündig wird und gleichsam vor eine offene Frage gestellt wird. Solche ungeordneten, unfertigen Situationen sind in der Kunst von der Steinzeit bis heute offenbar schon immer von hohem Aufforderungscharakter für Phantasie und Kreativität gewesen.<sup>142</sup>

Das Scheitern einer Einordnung erweist sich folglich als Voraussetzung, um das partizipatorische Moment zu erzielen, sich wahrnehmend gestaltend einzubringen. Eine Verbindung aus Kreativität, Verantwortung und Mündigkeit ist Teil dieser Form von Partizipation, die eben jene Selbstwirksamkeit erfahrbar macht, welche Hartmut Rosa derartigen Anordnungen abspricht. Die Frage muss also lauten, wie Selbstwirksamkeit verstanden wird. Selbstwirksamkeit kann entweder zielgerichtet aufgefasst werden, weswegen eine sich ob der Vielzahl an Möglichkeiten einstellende Ohnmacht negativ gewertet würde, oder als Gewährwerden der eigenen Wirksamkeit im Wahrnehmungskontext, wodurch die Bewusstseinsbildung und die Einbringung des Selbst im Vordergrund stünde. Die damit einhergehende Chance, an der nicht zu erkennenden oder nicht vorhandenen Ordnung gestaltend mitzuwirken, ist Kennzeichen der impliziten Partizipation, wie sie in dieser Arbeit verstanden wird.

---

<sup>142</sup> Kobbert, Max J.: Wahrnehmen ist die halbe Kunst, in: Metz-Göckl, Hellmuth (Hg.): Gestalttheorie aktuell. Handbuch zur Gestalttheorie Band 1, Wien, 2008, S. 233–259, S. 242

Durch die der Umorientierung geschuldeten Ungewissheit entsteht zwischen Produzent und Rezipient ein gemeinsames Element der Suche, welches Pavis' Forderung nach Aufhebung der Dichotomie von „artist-producer“ und „spectator-receiver“<sup>143</sup> gleichkommt. Der Austausch und das in der Erfahrung Verhandelte rückt in den Vordergrund, wodurch nicht nur das Selbstverständnis von Produzent und Rezipient, sondern auch deren Verhältnis zueinander dynamisiert und enthierarchisiert wird. Dennoch werden im Folgenden die Überlegungen zunächst aus produktionsästhetischer und anschließend aus rezeptionsästhetischer Perspektive entwickelt, um die notwendige Vermengung beider in der Beschreibung von *Neither* hervorzuheben.

## 1.1 Kontextualisierung zeitgleicher Sequenzen oder kaleidoskopische Zusammenhangslosigkeit?

Die Ausführungen aus I.2 haben die Folgen der Dezentralisierung von Bühnen- und Körperraum für den Präsentationsmodus dargelegt. An dieser Stelle soll die Frage aufgegriffen werden, welche Konsequenzen diese Entwicklungen für den Choreographen haben. Welche Möglichkeiten stecken hinter einem dezentralisierten Körperkonzept, das auf Grund der simultan agierenden Körperzentren das definierte Anfangen und Enden einer Bewegung zugunsten eines Bewegungsflusses aufweicht?<sup>144</sup> Welche choreographischen Mittel werden durch die Enthierarchisierung des Körpers freige-

---

<sup>143</sup> Pavis, 2003, S. 27

<sup>144</sup> Margot Lasher thematisiert in ihrem Aufsatz „The Cognitive Representation of an Event Involving Human Motion“ den Ereignischarakter menschlicher Bewegungen anhand des Klassischen Balletts, da dies eine abstrakte Form der Bewegung mit festgelegten Definitionen bezüglich Körper- und Schrittkonfigurationen darstellt. Den Schritt als Bewegungseinheit innerhalb dieser Kunstform formuliert Lasher als Moment der Instabilität zwischen einer Rahmung stabiler Konfigurationen. Nach ihr gibt es folglich einen zu bestimmenden Anfangs- und Endpunkt der Bewegung. (vgl. Lasher, Margot D.: The Cognitive Representation of an Event Involving Human Motion, in: Hunt, Earl (Hg.): Cognitive Psychology, Vol. 13, Nr. 3, New York, 1981, S. 391–406, S. 394f)

legt? Was bedeutet die Gleichwertigkeit aller Punkte im Raum für die Platzierung der Tänzer?

Das Raumkonzept für *Neither* setzt sich aus einer schwarzen Gasenbühne und einem Objekt der Bühnenbildnerin rosalia als hinterer Bühnenabschluss zusammen. Bereits in der Anfangsszene wird etabliert, dass die Gassen nicht Grenzregion zum verdeckten Auf- und Abtreten<sup>145</sup> darstellen, sondern Raum für Bespielung geben und als durchlässige, fließende Grenze zwischen innen und außen dienen. Einige Tänzer sind zwischen den Gassen platziert, wodurch ihre Bewegungen nur zum Teil sichtbar sind. Das Spannungsfeld der verschiedenen Bühnenregionen wird durch einzelne Tänzer hergestellt, die im Bühnenhintergrund verteilt sind und dem Paar im Bühnenvordergrund eine Rahmung geben. Im Anfangsbild wird der Raum somit als über die Grenzen hinaus weitergedacht eingeführt und peripher bespielt. „Was auf der Bühne ist, ist auch offstage vorhanden“, sagt Martin Schläpfer, „in der Guckkastenbühne – die ich übrigens liebe – muss der Tänzer lange vor dem Auftritt in seine Welt eintauchen, damit er eben nicht erst beginnt, wenn er auftritt.“<sup>146</sup> Der Aspekt des fließenden Übergangs findet sich auch im Bühnenbild wieder. „Für mein Objekt zu *Neither* war es mir wichtig“, äußert sich rosalia, „dass es nicht starr ist, sondern atmet, dass es ein Organismus mit Zellstrukturen ist, der sich öffnet und verschließt, der durch seine Wölbung nach vorne auch einen Raum nach hinten suggeriert und so gleichzeitig Innen und Außen ist und doch durchlässig wie eine Membran – aufgespannt zwischen Zeit und Ewigkeit, zwischen Raum und Proportion.“<sup>147</sup> Die weiße Holzskulptur in

145 Der Bühnen- und Kostümbildner Keso Dekker behandelt dies ebenfalls in seinen Bühnenbildern und gestaltet die Gassen z. T. durchsichtig, wie z. B. für Hans van Manens *Kleines Requiem*. Im Programmheft zu dessen Einstudierung beim Ballett am Rhein schreibt er im von ihm verfassten Text *Gedanken zur Gasse*: „Die auf der Bühne gewollte ‚andere Welt‘ ist nun mal kein Tunnel. Sie sollte auch in der zweiten Dimension, in der Breite, bestehen, damit die Bühne seitlich ‚atmen‘ kann.“ (Dekker, Keso: Gedanken zur Gasse, in: Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf Duisburg (Hg.): Programmheft zum Programm b.13, Ballett am Rhein, Spielzeit 2012/13, S. 35

146 Schläpfer, 2014, s. Anhang 2, S. 199

147 rosalia zitiert nach do Paço, 2009/10, S. 43

Form eines geschwungenen Rasters vermittelt je nach Lichtsituation Flächigkeit oder Tiefe. Durch Rückprojektion von übereinandergeschichteten Filmaufnahmen wird die Skulptur selbst zur Lichtquelle und wirkt organisch bewegt. „Raum ist wie ein Oberkörper“, sagt Martin Schläpfer, „mal atmet man flach in den Brustkorb, mal voll in den Bauch.“<sup>148</sup>

Die in den Gassen durchgeführten Bewegungen beschreibt der Choreograph als „Mandalas“, welche die Tänzer selbst entwickeln und zwischen den eigens für sie kreierte Bewegungsabfolgen durchführen. Die Anweisung des Choreographen hierzu lautet:

Your mandala must be different in timing, phrasing and space – if you are crowded you go very small – if you have more space you go bigger.... adapt to the atmo of the music. Please!!!! Your solo must be very, very calm – no virtuosity – please avoid dogma and material that is recognized as a passé, attitude – look for material that is without names – do not cover space suddenly – it’s not possible. [...] it should be like bees in cold weather – they don’t buzz around – they sneak and only fly with weight. Depending what I have choreographed you may have to be leaving the stage sideways because there is no room for all 47 – but not to leave for good or rest off stage – just to be pushed out and sucked back when there is more space again. Like too much water in a pan – then it overflows.<sup>149</sup>

Als Entscheidungsgrundlage für die Tänzer bezüglich der Ausgestaltung der Bewegungssequenz dient deren Einschätzung über die Verfügbarkeit von Raum, was ein atmosphärisches Gespür voraussetzt. Dadurch wird eine Art Bewegungs- und Spannungsteppich generiert, auf dem sich die Choreographie ausbreitet. Martin Schläpfer ist dafür bekannt, seine Tänzer sowohl in der Materialität ihrer Körper als auch in der psychologischen Disposition individuell für seine Stücke zu berücksichtigen und daraus seine Inspiration zu ziehen.

---

<sup>148</sup> Schläpfer, 2014, s. Anhang 2, S. 199

<sup>149</sup> Schläpfer, 2010, s. Anhang 1, S. 192 (Zeichensetzung entsprechend dem Original)

Noch nie hat dieser Aspekt jedoch so explizit Einzug in eine seiner Choreographien gehalten, wie es bei *Neither* der Fall ist. Als eine Art Metatext, welcher die Kurationsproben begleitet, dient ein Probenstagebuch, in dem sich Tänzer über ihre momentanen Zustände und Befindlichkeiten ausdrücken.

Mir war nach dem täglichen Notieren der Befindlichkeit der Tänzer – also der Aufnahme des jeweiligen psychischen und physischen Zustandes der Interpreten – wichtig, dieses Momentane als Konzeption weiterzuführen, damit auch das Schrittmaterial möglichst ‚im Moment‘ so hinterlassen wird: Wo und wie es entstanden ist, warum es entstanden ist, unter welchen Voraussetzungen und Befindlichkeiten es entstanden ist – man also nicht im üblichen Sinne ankommt, indem man es probt, analysiert und perfektioniert, es bewusst macht, kämmt und untersucht.<sup>150</sup>

Hier wird entgegen der Klassischen Tradition nicht in erster Linie auf die äußere Form einer Bewegung abgezielt, sondern der Entstehungshintergrund einer Bewegung beleuchtet. Somit wird Rudolf von Labans Körperperspektive als die Innenansicht des Körpers um eine emotionale Ebene ergänzt. Der Tänzer ist nicht nur in seiner körperlichen, sondern auch in seiner emotionalen Disposition berücksichtigt, wodurch eine gewisse Individualität der Tänzer gewährleistet ist. Dies ist eine wichtige Voraussetzung, um bei einer Vielzahl an simultanen Bewegungsabfolgen zu gewährleisten, dass alle gleichwertig scheinen. Der individuelle Zugang zu einer Bewegung schreibt sich in die Intensität der Interpretation ein. Es wird

---

<sup>150</sup> vgl. Schläpfer, 2014, s. Anhang 2, S. 193; zum Aspekt der Nicht-Perfektion vgl. auch Jens Roselt: „Das Perfekte hat Anfang und Ende, es ist fertig, weist einen definierten Verlauf auf und unterstellt Bewertungs- oder Qualitätskriterien, die objektiv nachvollziehbar sein sollen. Perfektion ist damit immer auf Normen bezogen, die gesellschaftlich tradiert werden. [...] Wenn von Perfektion die Rede ist, werden diese Normen akzeptiert. Mit der Arbeit am Nicht-Perfekten wird nicht nur das Ideal der Vollendung in Frage gestellt, sondern die Orientierung des Menschen bzw. seiner Darstellung als ästhetischer Praxis in Hinblick auf ein verbindliches Ideal wird selbst suspekt.“ (Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*, München, 2008, S. 278f)

versucht, den Moment der Entstehung festzuhalten und als Atmosphäre der jeweiligen Fragmente wirksam werden zu lassen. Diese kunstpraktische Anordnung einer Verbindung von Fragment und Entstehungsprozess findet ihre theoretische Entsprechung u. a. bei Heiner Müller. „Die Fragmentarisierung eines Vorgangs betont dessen Prozeßcharakter“, schreibt er, und „hindert das Verschwinden der Produktion im Produkt, die Vermarktung, macht das Abbild zum Versuchsfeld, auf dem Publikum koproduzieren kann.“<sup>151</sup> Ebenso wie das Wahrnehmen im Moment der Wahrnehmung spürbar werden soll, soll demnach die Produktion im Produkt erfahrbar sein.

Wie bereits erwähnt, ist die Simultaneität von Bewegungsströmen charakteristisch für *Neither*. Folglich stellt sich die Frage nach Gleichzeitigkeit oder Zusammenhang der einzelnen Sequenzen. Martin Schläpfer beschreibt den in die Bewegungen und Befindlichkeiten der Tänzer eingeschriebenen Zustand einer Choreographie als Grundlage der einzelnen Teilstücke, die dadurch energetisch verbunden sind. „Überall sind Organismen zu Gange“, schreibt Schläpfer über *Neither*, „manchmal sind es bis zu zwölf Bewegungsinseln gleichzeitig.“<sup>152</sup> Die Formulierung der Fragmente als Inseln ist bezeichnend, da in dieser Formulierung bereits eine gewisse Isolation und Autonomie mitschwingt. Dazu befragt, wie die einzelnen Fragmente in Verbindung zueinander stehen, antwortet er:

Natürlich war mir wichtig, was zwischen den polyphonen Inseln passiert und doch auch wichtig, dass nicht zuviel passiert. Eine gewisse Annäherung, aber eigentlich musste man einander fremd bleiben – autark, einsam, nur nacheinander sich sehnd. Das ist wichtig, da ich die Welt dieser Komposition und dieses Textes so empfand: Man war im Fieber, und im Fieber ist man nur bei sich [...].<sup>153</sup>

Sowohl auf der Ebene der fragmentarischen Struktur als auch im Versuch, ein Momentum einzufrieren, gibt es eine Parallele zur

---

151 Müller, Heiner: Ein Brief, in: Müller, Heiner: Theater-Arbeit, Berlin, 1975, S. 124–126, S. 125

152 Schläpfer, 2014, s. Anhang 2, S. 198

153 Schläpfer, 2014, s. Anhang 2, S. 202

musikalischen Grundlage, der Oper *Neither* (1976/77) von Morton Feldman zu einem Text von Samuel Beckett. Die vielzitierte Entstehungsgeschichte<sup>154</sup> ist bemerkenswert, da sich sowohl Feldman als auch Beckett über eine Ablehnung der Gattung Oper genähert haben. Von der Oper *Rom* mit der Komposition einer Oper beauftragt, begab sich Morton Feldman auf die Suche nach einem Librettisten. Seine Wahl fiel auf Samuel Beckett, den er in Berlin traf, um das Vorhaben zu besprechen. Auf Feldmans Äußerung hin, dass er Oper skeptisch gegenüber stünde, fand sich diese Haltung bei Beckett identisch beantwortet. Nach Monaten des Wartens („Ich lernte, was eine Ouvertüre ist: Warten auf den Text.“<sup>155</sup>) erhielt Feldman eine Postkarte mit 87 Wörtern Becketts<sup>156</sup> als Text zu seiner Oper. Das Nichtfestgelegte bereits im Titel beinhaltend, versperrt sich die Komposition jedweder Zuschreibung zu einer Kategorie. Keine Handlung, keine Figurenzuschreibung, nur einige Wörter, die auf Grund der hohen Notation und extremen Dehnung ihrer Verständlichkeit entbehren.

Im Folgenden werden die Aspekte der Losigkeit, des Fragmentarischen und der Oberfläche näher betrachtet, um deren Relevanz für die choreographische Umsetzung zu verdeutlichen. Der Komponist und Musikwissenschaftler Sebastian Claren bezeichnet Feldmans Kompositionsweise als ein „Geflecht von Beziehungen“<sup>157</sup> und zitiert ihn wie folgt:

---

154 vgl. Claren, 2000, S. 15–21

155 Morton Feldman zitiert nach Claren, 2000, S. 21

156 to and fro in shadow from inner to outer shadow/from impenetrable self to impenetrable unself by way of neither/as between two lit fugees whose doors once beared gently close,/once turned away from gently part again/beckoned back and forth and turned away/heedless of the way, intent on the one gleam or the other/unheard footfalls only sound/till at last halt for good, absent for good from self and other/then no sound/then gently light unfading on that unheeded neither/unspcakable home (Samuel Beckett: *Neither*, zitiert nach: Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf Duisburg (Hg.): Programmheft zu b.04, Ballett am Rhein, Spielzeit 2009/10, S. 41)

157 Claren, 2000, S. 266

Der Grund, warum ich [dieses] Nebeneinanderstellen mag, ist, daß ich glaube, daß es als Beziehung, die für mich arbeitet, überraschender ist, wenn Takt 80 sich auf Takt 3 zurückbezieht, als wenn ich Takt 80 nähme und einfach sagte: ‚Gehen wir weiter zu Takt 81‘. Ich finde, daß Takt 81 immer ein neutrales Gebiet darstellt. Ich nehme also diesen Teil des Gehirns oder jenen Teil des Gehirns und verbinde Takt 81 mit Takt 6 oder Takt 9 oder Takt 73, statt zu Takt 82 weiterzugehen. [...] Es gibt also viele unterschiedliche kompositorische Stadien: Nebeneinanderstellen, Voranschreiten und neues oder anderes Material einfügen und ganz ausschöpfen.<sup>158</sup>

Interessant ist hierbei die Hervorhebung von Beziehungen als Bindeglied nebeneinandergestellter Elemente. Über Verbindungen und Zusammenhänge in Feldmans Kompositionen setzt sich auch Martin Erdmann in seinem Aufsatz *Zusammenhang und Losigkeit* auseinander. Er wendet den Begriff der Losigkeit (*lessnesi*), ursprünglich von Elmar Tophoven als Negation kompositorischen Zusammenhangs in Bezug auf Samuel Becketts Gedicht *sans* geprägt, auf Feldmans Kompositionsweise an und weist seinen Stücken ein „ständiges Schwanken und Vermitteln zwischen Losigkeit und Zusammenhang“ zu, welche als „zwei Enden einer Skala, zwischen denen es unendlich viele Möglichkeiten der graduellen Abstufung gibt“<sup>159</sup>, wirken. Erdmann formuliert die Außerkraftsetzung des hierarchischen Systems als ein Kriterium für Losigkeit, womit eine Vergleichbarkeit von Musik und Choreographie auf der Ebene der dezentralisierenden Enthierarchisierung geschaffen wird.

Das kompositorische Äquivalent, auf welches der zuvor ausgeführte Versuch Martin Schläpfers, die Bewegung im Moment des Entstehens einzufrieren, aufbaut, findet sich von Morton Feldman im Vorlauf der Uraufführung von *Neither* formuliert: „Ich versuche, den Moment mit Hilfe der geringstmöglichen kompositorischen

<sup>158</sup> Morton Feldman, zitiert nach: Claren, 2000, S. 266

<sup>159</sup> Erdmann, Martin: *Zusammenhang und Losigkeit*, in: Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.): *Musikkonzepte 48/49: Morton Feldman*, München, 1986, S. 67–94, S. 67

Methode anzuhalten“, schreibt er und knüpft dieses Bestreben an die damit einhergehende Frage nach der Gewährleistung eines Fortlaufs.<sup>160</sup> Es gibt folglich sowohl in der musikalischen Grundlage als auch in der choreographischen Umsetzung einen expliziten Bezug auf den Versuch der Fixierung eines Momentums. Den Moment ‚anzuhalten‘ bzw. ‚einfrieren‘ zu wollen, impliziert die Annahme, dass diesem etwas Dynamisches, Unmittelbares und Authentisches innewohnt. Im Bestreben, dies wiederholbar bzw. haltbar zu machen, wird der ohnehin ephemere also momenthafte Charakter einer Ausführung um den momenthaften Charakter der Bewegungsfindung bzw. Klangsetzung ergänzt. Die Reflektion des ‚wie‘ der Erfahrung auf der Seite des Rezipienten findet somit ihr entsprechendes Gegenüber in der Reflektion des ‚wie‘ der Entstehung auf Seiten der Künstler. Der Moment als in sich geschlossenes System wirkt, wie von Morton Feldman thematisiert, die Frage nach der Fortsetzung auf, die bereits zuvor mit der Technik des Nebeneinanderstellens beantwortet wurde.<sup>161</sup> Über den Umgang mit Becketts Textgrundlage zu seiner Komposition *Neither* schreibt Morton Feldman:

Es galt einen Ausdruck für das Unselbst zu finden, das sich mir in einer völlig isolierten, entpersönlichten, vollendet funktionierenden Maschinerie darstellte. Diese Perfektionsmaschine brachte ich in das polyrhythmische Geschehen als ein neues Element, das späterhin zeitweilig dominiert.<sup>162</sup>

Gottfried Meyer-Thoss beschreibt das Ergebnis dieser Auseinandersetzung in seinem Aufsatz *Facetten des Transluziden* als eine „zwischen den beiden Prägemaßen eines ‚persönlichen‘ (undurchdring-

---

160 Claren, 2000, S. 263f

161 vgl. auch: „Ich weiß nicht, bis zu welchem Grad Verbindungen etwas mit Beziehungen zu tun haben, aber ich denke, es ist wie in jeder Musik eine Mischung zwischen Beziehungen und Dingen ohne Beziehung, vielleicht ein neues Element, um die Sache am Leben zu halten.“ (Morton Feldman zitiert nach ebd., S. 266)

162 Morton Feldman zitiert nach: Meyer-Thoss, Gottfried: *Facetten des Transluziden*, in: *Musikkonzepte* 48/49: Morton Feldman, München, 1986, S. 122–134, S. 127

liches Selbst) und eines ‚unpersönlichen‘ Stils (undurchdringliches Unselbst)“ konkreszierende Musik „in scheinbarer Zeitlosigkeit, in kaum wahrnehmbarer Modifizierung der Klangfarbe, Dynamik [...] und Phrasierung.“<sup>163</sup> Als „Mechanismen des Taktiles“ formuliert Meyer-Thoss Annäherung, Kontakt und Abstoßung, welche sich nicht durch die dramatische Handlung von Opernfiguren, sondern direkt durch die Musik vermitteln.<sup>164</sup> Feldman, der selbst großen Wert auf den grafischen Aspekt von Partituren legt, berücksichtigt den von Beckett zwischen den Zeilen des Textes gelassenen Zwischenraum, in dem er sich jeder Zeile isoliert annähert und davon ein Gitter ableitet, welches ihm als Kompositionsstruktur dient.<sup>165</sup> Piersandra di Matteo beschreibt Becketts Text als „Abfolge von punktuellen Ereignissen, die sich im ‚Zwischen‘ ausbalancieren“<sup>166</sup>, wodurch auch im Bereich der in sich geschlossenen Einheiten eine Parallele zwischen Text und Musik hergestellt wird, die – wie bereits erörtert – auch in der Choreographie wiederzufinden ist.

Morton Feldmans Betonung der Oberfläche ist eng an seine Auseinandersetzung mit dem abstrakten Expressionismus gebunden, dessen Vertreter ihn entscheidend prägten.<sup>167</sup> Daher lassen sich

163 Morton Feldman zitiert nach: Meyer-Thoss, 1986, S. 122–134, S. 127

164 ebd.

165 vgl. Skempton, Howard (1977): Beckett als Librettist, in: Kultur GmbH (Hg.): Programmheft zu *Neither*, ruhrtriennale 2014, S. 15–16, S. 15

166 di Matteo, Piersandra: Eine Stimme kommt zu einem in der Dunkelheit. Erträumen, in: Kultur GmbH (Hg.): Programmheft zu *Neither*, ruhrtriennale 2014, S. 36–38, S. 36

167 „Ich habe zum Beispiel nie daran gedacht, die Gesellschaft zu verändern, aber ich glaube daran, daß mein Werk die Art intellektueller Atmosphäre aus einem Abschnitt meines Lebens vermittelt, in dem sich meine Hauptentwicklung abspielte, gepaart mit größter Kreativität, meine frühen zwanziger Jahre. Ich lebte in einer Gesellschaft von Malern und Schriftstellern, die vollkommen frei waren, aber aus einem anderen Grund, der nichts mit Politik zu tun hatte. Sie waren frei, ich war frei, im eigentlichen Sinne unbekümmert. Und wahrscheinlich ist diese Unbekümmtheit die bestmögliche Art von Freiheit, sowohl für die Gesellschaft als auch für die Komponisten. [...] Und ich habe immer gefühlt, daß das die beste Umwelt für einen Künstler ist: Gleichgültigkeit macht mir nichts aus.“ (Feldman, Morton/Brown, Earle/Metzger, Heinz-Klaus: Aus einer Diskussion, in: Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.): *Musikkonzepte* 48/49: Morton Feldman, München, 1986, S. 148–154, S. 150)

die Dezentralisierungstendenzen, die in Kapitel I.1.2 in Bezug auf Merce Cunningham entwickelt wurden, auch auf Morton Feldman übertragen. Nach Sebastian Claren vergleicht Feldman das „Auseinanderklaffen von Konstruktion und Instrumentalisation mit der Zentralperspektive der Renaissance, die einen illusionistischen Raum hinter der Bildebene konstruiert.“<sup>168</sup> Feldman setzt dies nach Claren mit der Illusion der musikalischen Konstruktion gleich, die sich „hinter der eigentlichen Klangebene, dem ‚Hörbaren‘ als der akustischen Realität, befindet und auf dieselbe ‚projiziert‘ wird.“<sup>169</sup> Feldman schließt daraus, dass – „falls der Gegenstand der Musik ihre Konstruktion ist“ – „diese Konstruktion in der ‚Oberfläche‘ der Musik, dem reinen Klang, aufgehoben werden [muß].“<sup>170</sup>

Feldman, der seine Kompositionen mit Zeitleinwänden vergleicht<sup>171</sup>, nähert sich der Partitur auch auf visueller Ebene an. Wie bereits erwähnt, bildet er zunächst ein Gitter, um anschließend die einzelnen Einheiten zu gestalten. Dass Feldman kompositorische Praktiken aus jenen der Bildenden Kunst ableitet, belegt seine Äußerung, von Jackson Pollock gelernt zu haben, wie man „die Bewegung weitergehen lassen und gleichzeitig die Natur des Stillstandes begreifen“ kann. Von Mark Rothko wiederum habe er gelernt, „den Stillstand intakt [zu] halten und dennoch die Energie für Bewegung [zu] finden.“<sup>172</sup>

Martin Schläpfer nimmt in seiner Auseinandersetzung im Vorlauf der Entstehung von *Neither* konkret Bezug auf das künstlerische Umfeld Feldmans<sup>173</sup> und setzt sich mit dem New York der 1970er Jahre auseinander. Zwar negiert er die direkte Beeinflussung dieser Auseinandersetzung für seine Choreographie<sup>174</sup>, dennoch sind Über-

168 Claren, 2000, S. 266

169 ebd.

170 Claren, Sebastian: Woran man sich erinnert. Morton Feldmans Konzeption des instrumentalen Bildes, in: Scheib, Christian (Hrsg.): Bilder – Verbot und Verlangen in Kunst und Musik, Saarbrücken, 2000, S. 123–142, S. 128

171 Meyer-Thoss, 1986, S. 133

172 Claren, 2000, S. 122

173 vgl. Schläpfer, 2014, s. Anhang 2, S. 198; do Paço, 2009/10, S. 40

174 „Für meine Choreographie spielten ihre Gedanken, aber auch ihre Ästhetik nicht direkt eine Rolle – sie dienten mir eher im Hintergrund als eine Art Mut-

einstimmungen in den ästhetischen und kompositorischen Prinzipien zu finden.<sup>175</sup>

Nimmt man nun den Text Becketts, die Komposition Feldmans und die choreographische Umsetzung Schläpfers in den Blick, können Enthierarchisierung und die undefinierte Setzung von Anfang und Ende als formalästhetische Entsprechungen festgemacht werden. Darüber hinaus gibt es inhaltliche Entsprechungen, wie z. B. die Thematisierung des ‚Zwischen‘ in Form der Auseinandersetzung mit innen und außen oder Stasis und Bewegung. Regine Elzenheimer operiert in diesem Zusammenhang mit dem Begriff der bewegten Statik und führt die Spannung in Feldmans *Neither* auf das „Beharren auf der Unentschiedenheit eines ‚Zwischen‘ – zwischen Stasis und Bewegung“<sup>176</sup> zurück. Howard Skempton wiederum sieht diese Spannung im Verhältnis von Singstimme und Orchester verortet, da die Stimme als fester Punkt in einem sich verändernden Kontext<sup>177</sup> fungiert.

Ähnlich wie Beckett die Wirkmacht von Text untergräbt und Feldman die traditionellen Grundsäulen der Oper hinterfragt, versucht Martin Schläpfer eine Gesetzlosigkeit zu erzeugen, um seine Tänzer von der Regelmäßigkeit des Balletts zu befreien. Das sich jedweder Zuordnung entziehende, im Titel stellvertretend über die Werke wölbende *Neither* als eine Haltung von ‚weder noch‘ angesichts sich bietender Realitäten und Optionen kann als Absage, gleichermaßen aber auch als Hommage an das Unkategorisierbare<sup>178</sup> verstanden

---

macher, Schritt für Schritt durch die Welten dieses Stückes zu gehen.“ (Schläpfer zitiert nach do Paço, 2009/10, S. 40)

175 Zur Betonung des Flächencharakters vgl. z. B. Sylvia Staude, die im Zusammenhang mit *Neither* von „Bewegungsfläche“ und „stiller Dichte“ spricht. (Staude, Sylvia: Effekte im Garten, Frankfurter Rundschau vom 3.5.2010, electronic document: <http://www.fr-online.de/theater/tanztheater-effekte-im-garten,1473346,2721298.html>, zuletzt aufgerufen am 13.2.2015)

176 Elzenheimer, Regine: Stille als Struktur – Morton Feldmans *Neither*, in: Kultur GmbH (Hg.): Programmheft zu *Neither*, ruhrtriennale 2014, S. 23–25, S. 24

177 Skempton, 2014 (1977), S. 15

178 vgl. auch Wiebke Hüster: „‚Weder‘ ist das Schlüsselwort, das Schläpfer bis ins Letzte auslotet, als sei nur der Tanz, das schon verloren, vergangen geglaubte Ballett dazu in der Lage, Schwebezustände leibhaftig darzustellen.“ (Hüster,

werden und somit stimulierend, nicht resignierend wirken. Diese Lesart soll in Ergänzung der Aufwertung des Unbestimmten aus dem ersten Teil und im Vorgriff auf das gestaltete Verpassen als Moment der Errungenschaft im dritten Teil dieser Arbeit gewählt werden.

## 1.2 Der „Ansturm des Auffälligen“<sup>179</sup> als Konfrontation betrachtet

Die Bereitschaft eines Künstlers, sich von einem Vollständigkeitsanspruch eines Werkes zu lösen, setzt eine Unabgeschlossenheit im Sinne einer Verlagerung der ‚Fertigstellung‘ in den Aufführungs- und Rezeptionsprozess voraus. Diese Annahme beinhaltet die Herausforderung, dass von der Überfülle an Sehangebot auf das Nichtvorhandensein einer zu dechiffrierenden Aussage innerhalb eines Kunstwerks geschlossen werden muss. Die Begründung dafür liegt in der Überlegung, dass in einem Kunstwerk, das darauf ausgelegt ist, einen ‚Materialpool‘ bereitzustellen, aus welchem sich der Zuschauer wahrnehmenderweise bedient, kein Transfer von künstlerischen Aussagen stattfinden kann. Die gleichwohl beflügelnde wie ernüchternde Feststellung, dass vom Künstler keine Intention ausgeht, lässt den Zuschauer mit dem Zurückgeworfensein auf sich selbst zurück, implizit dazu aufgefordert, seinen Zugang zum Dargebotenen selbst zu legen. Die Tatsache, dass die „ästhetische Wirksamkeit [...] eigentlich die Wirksamkeit der Aufhebung jedes direkten Verhältnisses zwischen der Erschaffung von Kunstformen und der Erzeugung einer bestimmten Wirkung auf ein bestimmtes Publikum [bedeutet]“<sup>180</sup>, wie es Jacques Rancière formuliert, entspricht einer Absage an den Rationalismus, die für den Zuschauer schwer zu ertragen ist, da sie einer Bereitschaft zum Weltverlust gleichkommt. Geübt darin, Aufgaben zu lösen und Botschaften zu verstehen, scheint das sich Einlassen auf einen zweckfreien Betäti-

---

Wiebke: Ein Höhepunkt heutiger Tanzkunst: *Neither* in Düsseldorf, Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 3.5.2010, S. 31)

179 Waldenfels, 2004, S. 106

180 Rancière, Jacques: Der emanzipierte Zuschauer, Wien, 2009, S. 71

gungsakt selbst in der Kunst nach wie vor schwierig. Für den nach semantischen Zusammenhängen suchenden Rezipienten gilt es folglich, eine Bereitschaft zum unintendierten Sehen zu entwickeln, was die Herausforderung in sich birgt, in erster Instanz keinen Anspruch auf Erkenntnis zu erheben. Das unintendierte Sehen als rezeptives Gegenüber zu intentionsloser Kunst beinhaltet die Betonung auf das ‚wie‘ des Sehens. Ausgerichtet darauf, im Moment der Wahrnehmung zu verweilen, stellt das unintendierte Sehen ein Instrument dar, sich auf ein Überangebot an Dargebotenem einzulassen, ohne ob der Fülle zurückzuschrecken und sich diesem zu verschließen.

Martin Schläpfers *Neither* ist für eine Guckkasten Bühnensituation konzipiert und schreibt dem Zuschauer eine feste Position im Zuschauerraum zu. Somit kann – stärker als bei Anordnungen mit geteilten Bühnenräumen – der Umgang mit und die Auswirkungen von Simultaneität untersucht und das Verpassen als subjektiv hergestellt formuliert werden. Die Untersuchung der Auswirkungen von Simultaneität im Sinne einer Rezeption des Verpassens sind prägnanter, wenn die parallelen Bewegungsstränge innerhalb eines komplett einseharen Bühnenraums ablaufen und der Zuschauer eine unveränderliche Position hat. Ersteres begründet sich darin, dass durch partielle Verdeckung des Bühnengeschehens durch Bühnenelemente bzw. Aufteilung des Bühnenraums in voneinander getrennte Teile das Nicht-Wahrgenommene einem faktischen Ausschluss geschuldet wäre, nicht aber den individuellen Sehentscheidungen bzw. -reaktionen. Zweiteres begründet sich darin, dass in der Ruhigstellung des Körpers nicht nur der Blick als „*ein mobilisierbares Instrument des ‚immobilen Zuschauers‘*“<sup>181</sup> etabliert wird, wie der Theaterwissenschaftler Adam Czirak formuliert, sondern auch die Aktivität des Blickes an die Körperwahrnehmung rückgekoppelt und diese ‚sehend‘ gedacht wird.<sup>182</sup>

---

181 Czirak, 2012, S. 210 (Hervorhebungen im Original)

182 vgl. hierzu Alva Noës Vergleich zwischen Sehen und Tasten in Kap. I.3.2

Auch der Soziologe Hartmut Rosa thematisiert die Immobilität des Zuschauers und sieht im Theater als „Instanz der Stillstellung“ die Möglichkeit, ihn zu einer reflexiven Distanz zur Gesellschaft und zum eigenen Leben zu bewegen.<sup>183</sup> Die Stillstellung, von der Hartmut Rosa spricht, bringt zweifelsohne eine besondere Form der Auseinandersetzung mit sich. Eine Auseinandersetzung, der nicht ausgewichen werden kann und die deshalb so aufwühlend ist, weil sie das Individuum und dessen Wahrnehmungsentscheidung betrifft. Einen Bezug zwischen Mobilität und Art der Wahrnehmung stellt auch der Schriftsteller Wilhelm Genazino her: „Vielleicht geht von der Simultaneität sogar der Befehl zur Stillstellung des Körpers aus: Ohne eine ruhige Physis wäre das Chaos der Eindrücke nicht zu ertragen.“<sup>184</sup> Diesen Gedanken entwickelt er im Zusammenhang mit der Wahrnehmung von Babys und Kleinkindern, die seinen Ausführungen nach eine „individuelle Geschichte des Sehens“ hinter sich haben, bevor diese mit gedachten Inhalten verknüpft wird. Folglich wird die Blickerkennntnis als Grundlage für die sprachliche Verständigung angenommen.<sup>185</sup> Die weitläufige Reflexion von einem sich durch Ansammlung von Kenntnissen stringent weiterentwickelnden Weltverstehen beruht Genazinos Ansicht nach auf einer falschen, weil zu optimistischen Prämisse. Er stellt dieser Auffassung die Frage gegenüber, ob Kinder nicht „von Anfang an ein Gefühl dafür zurückbehalten, daß sie nicht recht verstehen, was sie sehen, weil das Gesehene in der Vielfalt seiner Bedeutung nicht richtig, nicht adäquat oder nicht vollständig verstanden werden kann.“<sup>186</sup> Neben der Aufwertung des Nichtverstandenen durch eine Ernenennung zum a priori des Weltverstehens ist hier vor allem der Zusammenhang von Simultaneität und Stillstellung (Martin Schläpfers *Neither*) bzw. Mobilität des Körpers (z. B. Tino Sehgal's *Ohne Titel*, siehe Kap. II.2.2) relevant.

---

183 Rosa, 2014, s. Anhang 3, S. 205

184 Genazino, Wilhelm: *Der gedehnte Blick*, München, 2004, S. 48f

185 ebd., S. 49

186 ebd.

Das unintendierte Sehen als vorgeschlagener Modus im Umgang mit dem Ansturm des Auffälligen unterläuft bei erster Einschätzung jedwede Möglichkeit, dieser Form der Wahrnehmung durch eine Beschreibung gleichzukommen. Das Ausschnitthafte des subjektiven Mosaiks einerseits und die Dehnung des Blicks andererseits sind Kategorien, die in einer verschriftlichten Form nur schwerlich wiederzugeben sind. Dazu kommt die Schwierigkeit, energetische Konstellationen, welche durch die Auffassung von Choreographien als Zustand notwendig sind, zu greifen und zu belegen.<sup>187</sup> Aus diesem Grund wurden die in Kapitel I.3.2 beschriebenen Beobachtungskriterien entwickelt, um aus der Beschreibung von Bewegungen und Konstellationen den inhärenten Zustand abzuleiten und davon auf die Wirkung zu schließen. Ähnlich wie zuvor im Zusammenhang mit Kontextualisierung argumentiert wurde, kann hier angeführt werden, dass unter der Prämisse des Zustands als einem den einzelnen Bewegungsströmen innewohnender Duktus ein subjektiver Leseweg als Grundlage der Beschreibung ausreichend ist. Dennoch stellt sich wie immer die Frage nach der intersubjektiven Anschlussfähigkeit, die in Kapitel II.2.2 reflektiert wird. Zur Illustration einzelner Beobachtungen dienen Fotos aus der Überzeugung heraus, dass diese trotz des Entzugs der Bewegung als Grundelement des Tanzes Anschluss geben können, da sie gespeicherte Bewegung sind. Darüber hinaus erscheint das Foto als eingefrorener Moment im Zusammenhang mit Martin Schläpfers Auseinandersetzung mit diesem Aspekt adäquat. Ziel dieser Beschreibung ist es, Simultaneität als Aura des Werks herauszuarbeiten und die Beschreibung als eine für Produktions- und Rezeptionsseite relevante und anwendbare Methode zu überprüfen. An dieser Stelle sei daran erinnert, dass die Kriterien vom Phänomen, der Choreographie *Neither*, abgeleitet sind.

---

187 Die mangelnde wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Energie bemängelt auch Sabine Huschka in: High Energy – Low Energy. Motive der Energetisierung von Körper und Szene im Tanz (Huschka, 2004, S. 203); Auch Hans-Thies Lehmann betont die Relevanz von Energie in der Auseinandersetzung mit Tanz: „[Den Tanz] kennzeichnet drastisch, was im postdramatischen Theater überhaupt gilt: er formuliert nicht Sinn, sondern artikuliert *Energie*, stellt keine Illustration, sondern ein Agieren dar.“ (Lehmann, 2005, S. 371, Hervorhebung im Original)



Abb. 1: Beispiel des Nebeneinanders von introvertiertem und darbietendem Gestus



Abb. 2: Beispiel für eine Dominanz des darbietenden Gestus

Der **performative Modus** zeichnet sich durch ein Nebeneinander von introvertiertem und darbietendem Gestus aus. Abb. 1 und Abb. 2 repräsentieren zwei Varianten dieses Nebeneinanders.<sup>188</sup> Abb. 1 zeigt die zuvor als Mandala umschriebene Gassenbespielung mit mehreren Tänzern, die ihre Augen geschlossen haben oder in unterschiedliche Raumrichtungen blicken. Der Fokus des sich außerhalb der Gassen befindenden Tänzers ist in den Zuschauerraum gerichtet, wohingegen die von ihm auf dem Arm getragene Tänzerin dem Publikum abgewandt ist. Während die Tänzer in den Gassen ein selbstreferenzielles Gebilde darstellen und durch die nach innen orientierte Energie dem performativen Modus eines Zustands entsprechen, vertritt der nach vorne schreitende Tänzer den präsentativen Modus. Obwohl kein direkter Bezug in Form von Blicken oder dergleichen zwischen den Einheiten zu verzeichnen ist, stellt sich durch die Nähe sowie der zueinandergewandten Ausrichtung der Körper in den Gassen und jenem der getragenen Tänzerin eine Art energetische Klammer her. Spannung generiert sich darüber hinaus durch den Kontrast der diffus anmutenden Gruppe und die klare, kreuzförmige Struktur des Duos.

In Abb. 2 ist der präsentative Modus dominant ausgeprägt, da zwei symmetrisch angeordnete Tänzerinnen im *developpé à la seconde* mit dazugehöriger Armhaltung balancieren und den Blick in den Zuschauerraum richten. Nicht nur der Blick und die frontale Orientierung des Körpers, auch die Referenz an das Klassische Ballett vermitteln hier einen darbietenden Gestus. Die Tänzer im Hintergrund sind teils in Zweier- und Dreiergruppen formiert, teils einzeln agierend. Die Körper sind größtenteils nach hinten und zur Seite ausgerichtet, die Blicke – wenn sichtbar – nach unten weisend. Der Kontrast ist in Klarheit der Trennung und Entfernung der Einheiten weniger stark als in Abb. 1, auf Grund der Pose der beiden Tänze-

---

<sup>188</sup> Die die Beschreibung ergänzenden Fotos von Gert Weigelt wurden aus unterschiedlichen Positionen aufgenommen und geben folglich unterschiedliche Zuschauerperspektiven wieder. Dennoch dienen sie als Beleg der herausgearbeiteten Beobachtungskriterien, da in den ausgesuchten Bildern von einer ähnlichen Wirkung auf andere Perspektiven auszugehen ist.

rinnen jedoch prägnant, wodurch sich auch hier ein Spannungsfeld zwischen den Modi von Zustand und Präsentation herstellt.

Das **Verhältnis von bewegten und statischen Elementen** ist in *Neither* als Nebeneinander von Bewegung und Stillstand als zwei sich nicht gegenseitig ausschließende, sondern in Verbindung stehende Konzepte zu beschreiben. In der choreographischen Umsetzung findet die Spannung zwischen Bewegung und Stasis ihre deutlichste Entsprechung in einem Tänzer, der inmitten der ihn umgebenden Bewegungsströme von Beginn der Choreographie an in statischen Posen verharrt. Gleich einem Baum steht er den Großteil der Zeit unbewegt im Raum, zunächst aufrecht (Abb. 3), dann im Kopfstand (Abb. 4), seine Positionen jeweils so langsam ineinander übergehend gestaltend, dass es kaum bemerkt wird<sup>189</sup>.



Abb. 3 und 4: Verschiedene Posen des Stillstands in Form einer aufrechten Haltung, umgeben von Bewegungsströmen

<sup>189</sup> Auf Feldmans Musik übertragen, entspricht dies dem „Nullpunkt musikalisch vorstellbarer Bewegungslosigkeit“, der sich nach Corinna Müller-Goldkuhle durch klangliche Kontinuität und „nahezu unmerkliche Veränderungen einzelner musikalischer Parameter“ kennzeichnet. (Müller-Goldkuhle, Corinna: Dynamik der Stille. Abstrakte Trauer in der Musik Morton Feldmans, in: Neue Zeitschrift für Musik 6 (Nov./Dez.) 2006, S. 16–19, S. 16); Angela Reinhardt nimmt in ihrer Besprechung von *Neither* Bezug auf diesen Tänzer: „Die einzige Konstante des Stücks ist der Tänzer Jörg Weinöhl, der fast das gesamte Stück über auf seinem Platz hinten rechts bleibt, anfangs ein Verlorener unter vielen und doch ruhiger, manchmal wie in Meditation versunken. Um dieses Individuum herum kreist das Stück wie ein absurdes Welt(tanz)theater, zeigt uns so etwas wie sein Geworfensein in eine Welt ohne Gewissheiten, die zahllosen Perspektiven, aus denen keine Auswahl getroffen werden kann.“ (Reinhardt, Angelika: Sacht

Hier kann entgegen Max Kobbert<sup>190</sup> argumentiert werden, dass trotz lokaler Sättigungseffekte auf Grund einer hohen Dichte an Bewegungsströmen dazu eingeladen wird, den Blick ruhen zu lassen. Darüber hinaus gibt es in Form statisch verweilender Tänzer zahlreiche Momente der Regungslosigkeit, wodurch sich ein weiteres Spannungsfeld zwischen bewegt und unbewegt aufbaut. Dies zeugt von einem freien Umgang mit der Musik als Strukturprinzip, da dieser mit unterschiedlicher Bewegungsgeschwindigkeit begegnet wird. Die dadurch entstehende polyrhythmische Fächerung des Bewegungskörpers präsentiert sich mal bis auf die Ebene einzelner Tänzer ausgeweitet, mal als Gegenüber von Einzelnen zur Gruppe. Die statischen Elemente dienen meist sowohl der Etablierung atmosphärischer Spannungsfelder, wodurch der Raum aufgeladen und strukturiert wird, als auch der Vorbereitung der eigenen ‚Stimme‘ der jeweiligen Tänzer. Je nach Kontext erscheinen bewegte oder statische Elemente auffälliger, in der Anfangsszene bspw. wird der Blick auf das sich bewegende Paar gerichtet, in Abb. 5 hingegen stellt Stillstand eine Abweichung von der dominanten Bewegtheit dar, weswegen der Blick an den statischen Tänzern haftet.

Den größten Anteil bilden Sequenzen, an denen mehrere bewegte Elemente zugleich beteiligt sind. Hierbei gibt es Unterschiede zwischen Sequenzen, innerhalb derer eine hierarchische Gliederung der Bewegungsströme vorhanden ist, man also von einem melodiosen Charakter sprechen kann und Sequenzen, innerhalb derer die Bewegungsströme gleichwertig sind und somit einem polyphonen Charakter entsprechen. Ersteres setzt eine Lenkung des Blicks voraus, um eines der Elemente oder eine Elementgruppe als übergeordnet erscheinen zu lassen. Eine jenseits der choreographischen Mittel liegende Lösung hierfür zeigt Abb. 6, die das umschlungene Paar im rechten Drittel durch Lichtsetzung hervorhebt.

---

sich schließende Türen, 1.5.2010, electronic document: <http://www.tanznetz.de/blog/17319/sacht-sich-schliesende-turen>, zuletzt aufgerufen am 5.5.2010)

190 „Lokale Sättigungseffekte sorgen [...] dafür, dass der Blick nie lange auf einer Stelle ruht.“ (Kobbert, 2008, S. 242)



Abb.5: Nebeneinander von Stillstand und Bewegung



Abb. 6: Hervorhebung eines Segments durch Lichtsetzung

Andere Möglichkeiten wären eine Hervorhebung mehrerer Bewegungselemente gegenüber anderer durch energetische Kontextualisierung, so z. B. über eine Bewegungsähnlichkeit oder über die Bildung einer Diagonale, die sich dominant über die Bühne erstreckt. Abb. 7 und 8 hingegen zeigen polyphone Bewegungssequenzen, die keinen Bezug aufeinander nehmen und daher gleichwertig erscheinen.



Abb. 7 und 8: Eigenständige Bewegungssequenzen ohne erkennbaren Bezug zueinander

Vor allem im zweiten Drittel der Choreographie ist dies der meist ausgeprägte Modus. Während im ersten Drittel Figuren zu verzeichnen sind, die als Hauptaugenmerk inszeniert sind, verliert sich dies zunehmend zu Gunsten eines Nebeneinanders verschiedener Bewegungsströme gleicher Wertigkeit. Die ‚Inseln‘, wie Martin Schläpfer sie nennt, bestehen meist aus ein bis drei Tänzern und stellen eigenwertige Bewegungsgebilde dar.

Der Grad der Zergliederung des Körpers in *Neither* ist gering, da den Bewegungen ein integriertes Körperkonzept zugrunde liegt. Der Rumpf als Ort der Bewegungsentstehung<sup>191</sup> fungiert somit als Zentrum, wodurch die Enthierarchisierung und die damit einhergehende Zergliederung des Körpers nicht erfüllt sind. Die **Integration des Körpers** weist dabei eine große Varianz auf. Der dominierende Pas

191 vgl. Martin Schläpfer zitiert nach do Paço, 2009/10, S. 46

de deux des Anfangsbilds zeigt Marlúcia do Amaral in scheinbar unkontrolliert zappelndem Gestus, die Gliedmaßen verkrampft und nach innen gedreht, teilweise ruckartig von bewegt zu starr wechselnd. Eine Integration des Körpers im Sinne von sich gegenseitig bedingenden und ausgleichenden Bewegungen ist nicht gegeben, stattdessen stellt sich der Eindruck unabhängig voneinander agierender Körperzentren ein, wie in Kapitel I.1.3 beschrieben. Der unterbrochene Bewegungsfluss bewirkt eine Spannungsintensivierung, da Bewegungsimpulse nicht weiterentwickelt, sondern angerissen in den Raum geworfen werden. Im Gegensatz dazu wird die Integration an anderen Stellen stark betont. Martin Schläpfers Körperkonzept<sup>192</sup> wird umgesetzt, indem der Körper in seiner Verbundenheit thematisiert wird. Dies erfolgt z. B. durch den zeitgleichen Nachvollzug einer Bewegung durch einen anderen Körperteil oder die Betonung des Zusammenhangs zwischen Atmung und Bewegung. Die Enthierarchisierung des Körpers findet folglich nicht nur statt, indem jede Körperregion als potentielles Zentrum gedacht wird, sondern auch dadurch, dass die den jeweiligen Körperregionen zugeschriebenen Qualitäten wie Stützen oder Ausschmücken auf alle Punkte des Körpers übertragen werden können.

Die **Ausrichtung** der Körper verteilt sich auf alle Raumrichtungen und weist daher keine Dominanz auf. Zwar tritt zeitweise die Ausrichtung nach vorne hervor, über die gesamte Choreographie jedoch relativiert sich diese Ausprägung.

Charakteristisch für die **Nutzung der Kinesphäre** ist die Betonung des Nahbereichs, die neben Sammelgesten mit zahlreichen Autoadaptoren, also Berührungen des eigenen Körpers, einhergeht. Wie

---

192 „Auch der kleine Finger kann Zentrum sein oder das sagen, was das Herz gerade spürt bzw. der Kopf gerade fuselt – dazu muss man aber verbunden sein: Die Innenflächen der Hände sind auch die Unterseiten der Füße. Zweifel kann man im kleinen Finger zeigen, aber auch in dem, wie man auf den Boden auftritt oder an fünf Stellen im Körper gemeinsam zeitlich, aber in einer anderen Façon. Man kann auch auf der Außenrippe stehen [...] Kopf und Bauch müssen in permanentem Pingpong stehen, damit mich ein Tänzer bzw. mein Tanz befriedigt.“ (vgl. Schläpfer, 2014, s. Anhang 2, S. 197)

in Kapitel I.3.2 angedeutet, unterscheidet Peter M. Boenisch zwischen der Konstitution (Nutzung der Kinesphäre) und Signifikation (Adaptoren) von Körperzeichen. Für diese Untersuchung werden jedoch Konstitution und Signifikation gleichgesetzt, da auf energetischer Ebene argumentiert wird und somit sammelnde Gesten und Autoadaptoren eine vergleichbare Wirkung erzielen. Auffallend ist, dass der Normalbereich in *Neither* wenig genutzt wird und eher als Übergang zwischen den körpernahen und -fernen Extremen fungiert. Dies lässt sich an einer Bewegungssequenz dreier Tänzer illustrieren, die dem Zuschauer den Rücken zuwendend in sitzender Haltung hüpfen, dabei die Arme und Beine in den Raum schleudern und schnell wieder an den Körper zurückziehen. Die extrem körpernahe bzw. -ferne Haltung wird dabei jeweils betont. Die körpernahen, sich überwiegend sammelnd gebärdenden Bewegungen stellen jedoch den größeren Anteil dar, wodurch einzelne Bewegungen, die die ‚Superzone‘ durch Bewegung des Rumpfes erreichen<sup>193</sup>, als Abweichung dessen betont werden. Die häufige Ansiedlung der Gesten im Körpernahbereich verweisen auf eine Thematisierung und Auseinandersetzung mit dem Körper und etablieren diesen als Referenzsystem, indem häufig durch Ineinandergreifen der Hände o. Ä. der Kontakt zwischen zwei Körperteilen hergestellt wird (Autoadaptoren).

Entgegen der ätherischen Wirkung des Klassischen Balletts durch die Betonung der Vertikalen wird in *Neither* die Horizontale betont und die untere **Raumbene** dominant genutzt. Dies erfolgt durch einen weitestgehenden Verzicht auf Sprünge sowie durch häufigen Bodenkontakt, der mit allen Körperteilen hergestellt wird. Viele der Bewegungssequenzen entwickeln sich aus einer sitzenden Position heraus oder enden liegend. Über diese eher statischen Bodenkontakte hinaus wird auch die entlang des Bodens zurückgelegte Wegstrecke – gleich eines Gegenentwurfs zum Sprung – durch Rollen oder sich kraftvoll nach vorne Ziehen betont. So endet ein

---

<sup>193</sup> Die ‚Superzone‘ gilt als jener Bereich, der die ‚Normalzone‘ durch zusätzliche Körperbewegung z. B. die des Rumpfes erweitert. (vgl. Boenisch, 2002, S. 101)

Damensolo bäuchlings langgestreckt auf dem Boden liegend, der Abgang wird durch das wiederholte Stemmen der Fäuste in den Boden und das jeweils kraftvolle Nachziehen des Körpers gestaltet. Der Boden wird somit als Reibung, Widerstand, aber auch als Quelle der Energie inszeniert. Die untere Raumebene wird darüber hinaus über flache, vertikale Haltungen der Arme und Beine betont. Auch die wenigen Hebungen im Stück erfolgen auf mittlerer oder unterer Höhe, was von enormem Kraftaufwand zeugt.

Wie bereits in der Untersuchung des Verhältnisses von Stillstand und Bewegung angeklungen, wird das Zwischenstadium der **Bewegungsschwelle** in *Neither* hervorgehoben. Der subtile Übergang von unbewegt zu bewegt ist im Hinblick auf die Rezeption interessant, da die Auffälligkeit für gewöhnlich durch Bewegung eher gegeben ist, als durch Stillstand. In *Neither* wird die Bewegungsschwelle jedoch auf eine Art und Weise inszeniert, die bewirkt, dass viel Spannung in minimale Bewegungen gelegt wird und die oftmals parallel ablaufenden, langsamen und kaum merklichen Positionsveränderungen eine Verwischung der Grenzen von bewegt und unbewegt bewirken. Die von Rudolf von Laban entwickelten und von Peter M. Boenisch wiederaufgegriffenen Faktoren des **Bewegungsantriebs** (*Efforts*) sind als dominant gebunden, flexibel, fest und allmählich zu umschreiben. Dies begründet sich in der meist kontrolliert-geführten und ungerichteten Bewegung, die die Körperschwere betont und der Bewegungsinitiierung viel Raum gibt. Diese dominante Form der *Efforts* als die in der Choreographie wirkende Grundspannung dient als Kontrastfolie für die spätere Untersuchung der Vektoren, die sich durch Zielgerichtetheit kennzeichnen.

Im Zusammenhang mit Morton Feldmans Komposition von einer strukturegebenden Funktion der Musik zu sprechen ist schwierig, da sich die Partitur weitgehend rhythmischer Zuteilungen verweigert und zu großen Teilen ohne festgelegtes Metrum auskommt. Dennoch ist es lohnenswert zu untersuchen, wie das **Verhältnis** der Bewegungen **zur Musik als Zeitstruktur** beschaffen ist. Martin Schläpfer kreierte die Bewegungen meist ohne Musik, um deren

eigene Dynamik und Akzentuierung zu entwickeln und diese dann mit der Musik bekannt zu machen und eine Einbettung in die Dynamik der Musik zu finden. Schläpfer, der seine Inspiration in erster Linie aus der Musik zieht, gliedert die Kompositionen jeweils in Sequenzen, denen er einzelne atmosphärische Qualitäten zuordnet. Diesem Ansatz in Kombination mit der jeweiligen intensiven Auseinandersetzung mit der Musik ist sein Ruf als einer der musikalischsten unter den Choreographen geschuldet.<sup>194</sup> Eine Besonderheit von *Neither* liegt darin, dass einer jeweiligen Stelle der Partitur mit unterschiedlichen choreographischen Tempi begegnet wird. Meist verfolgen die Tänzer jeweils individuelle Rhythmen, eher den Gesetzen ihrer Bewegungen als jenen der Musik folgend. Der sich dadurch aufspannende Fächer an Bewegungsrhythmen betont die Offenheit der Musik, die zwar als Komposition gitterhaft strukturiert ist, aber in der Klangerscheinung eine gesetzlose Wirkung erzeugt. Die wenigen Stellen, für die ein Metrum festgesetzt ist, setzt Martin Schläpfer mit Ensemblesequenzen um und ordnet die Bewegungen der Zeitstruktur der Musik unter. Diese Sequenzen stellen jedoch zwischen dem meist individuellen Umgang mit der Zeit Ausnahmen dar.

Die unterschiedlichen Bewegungsrhythmen bewirken Spannung durch das Nebeneinander verschiedener Dynamiken. Dies ist einer der Aspekte, der die Untersuchung der **Interferenz** notwendig macht. Konstruktive Interferenz wird dabei als spannungserzeugende Überschneidung von Bewegungsströmen formuliert, destruktive Interferenz als spannungsausgleichende Überschneidung. Die These lautet in diesem Zusammenhang, dass ein Mehr an Bewegungsströmen nicht zwangsläufig reizsteigernd wirkt. Der dahingehende Spannungsbogen verläuft über eine langsame Verdichtung der Bewegungsströme zu Beginn der Choreographie, wodurch konstruktive Interferenz erzeugt wird, da der anfängliche Fokus auf das Paar in der Mitte zerstreut wird und die anderen Bewegungsströme in Konkurrenz dazu erscheinen. Wenn dieses Plateau der Dichte

---

<sup>194</sup> vgl. u. a. Regitz, Hartmut: Der Musikalische: Martin Schläpfer, in: ballettanz, August/September 2007, S. 24–27, S. 24

erreicht ist, wirkt sich die Überschneidung ausgleichend aus, da mehrere Bewegungsströme aktiv sind, jedoch eine Art Bewegungstephich generieren, ohne zueinander in Konkurrenz zu stehen. Der Eindruck eines fließenden Bewegungsorganismus stellt sich ein, die zu Beginn der Choreographie vorhandene **Lenkung des Blicks** ist zunächst nicht mehr spürbar. Stattdessen wirkt eine Vielzahl an Vektoren und *Focalizern*, die ein energetisches Referenzsystem bilden, ohne eine Richtung vorzugeben. Das Zentrum des Stücks wirkt im Vergleich zum ersten und letzten Drittel wie ein Vakuum. Auf der leeren Bühne entfaltet sich ein langer Pas de deux, der in sehr reduzierter Bewegungssprache Bezugsfäden miteinander verbindet, die inmitten der Bewegungsströme eingewoben waren und sich in den darauf folgenden Überschneidungen fortziehen werden. Die beiden Figuren stellen eine Ausnahme innerhalb der Choreographie dar, da sie konstante Bezüge und Ausrichtungen verkörpern und sich nicht in das kaleidoskopische Karussell der Raumrichtungen und Konstellationsänderungen einreihen. Dennoch wirken sie nicht als Fremdkörper, sondern wie Steine in einem reißenden Bach, an denen sich das Wasser aufstaut und diese umspült.

Dem Pas de deux folgt wieder eine Sequenz der destruktiven Interferenz, bevor sich gegen Schluss hin abermals eine spannungsgeladene Verdichtung entwickelt, die abrupt durch ein ‚Blackout‘ endet. Obwohl also eine enorme Überlagerung von Bewegungsströmen zu verzeichnen ist und somit von einem Ansturm des Auffälligen gesprochen werden kann, verhindert dies nicht das Zustandekommen von Resonanz, da durch die ausgleichende Wirkung der jeweiligen Bewegungsströme eine Beruhigung des Blicks erfolgt. Um dies zu erfahren, ist die vorangegangene Konfrontation mit dem Überangebot bei immer noch vorhandenem Hauptschauplatz wichtig. So lange ein Zentrum behauptet wird und die Sequenzen zueinander in Konkurrenz stehen, besteht die Gefahr zur Indifferenz und scheiternder Resonanz. Wenn jedoch keine hierarchische Ordnung innerhalb der Bewegungssequenzen zu verzeichnen ist, verliert sich diese frustrierende Überforderung zugunsten einer chancenreichen Überforderung.



Abb. 9: Beispiel für eine punktsymmetrische Anordnung

Abb. 9 zeigt eine punktsymmetrische Formation. Die Figuren rechts und links der Mitte sind allerdings nur in ihrer halbkreisförmigen Anordnung ähnlich, nicht aber in der Pose der einzelnen Tänzer. Diese weichen voneinander ab und erzeugen somit trotz symmetrischer Grundstruktur einen leicht disparaten Charakter. Insgesamt ist **Symmetrie** in *Neither* jedoch selten als orientierende oder strukturierende Wirkung festzumachen. Deutlich präsenter ist das Moment der **Überschneidung**, welches zur Spannungserzeugung beiträgt. Der Gestalttheoretiker Rudolf Arnheim entwickelt den Zusammenhang zwischen Überschneidung und Spannungsmoment in Bezug auf Musik:

Auch in der Musik ist die Wirkung von Harmonie und Disharmonie zwingender, wenn mehrere Töne zu einem Akkord vereint sind, als wenn sie nacheinander gespielt werden. Die Überschneidung verstärkt die Formbeziehung, indem sie sie innerhalb einer fester gefügten Figur konzentriert darstellt. Die Verbindung ist nicht nur enger sondern auch dynamischer. Durch eine gegenseitige Abwandlung der Gestalt stellt sie Zusammengehörigkeit als Konflikt dar.<sup>195</sup>

<sup>195</sup> Arnheim, 2000, S. 118f



Abb. 10: Überschneidung bei einer Rubensfigur (nach Arnheim)



Abb. 11: Überschneidung in *Neither*

Diese Wirkung geht mit einem Vorder-/Hintergrundverhältnis einher, welches sich als besonders spannungsvoll erweist, wenn „in einem vielgliedrigen Ganzen [...] das an der einen Stelle bestehende Verhältnis von dominierenden zu untergeordneten Einheiten durch seine genaue Umkehrung an einer anderen Stelle ausgeglichen werden [kann].“<sup>196</sup> Arnheim zieht zur Verdeutlichung dessen das Kompositionsschema eines Rubens-Gemäldes heran (Abb. 10), welches hier einer Figuration aus *Neither* (Abb. 11) gegenübergestellt wird.

In beiden Bildbeispielen wird durch extreme Nähe und das Übereinander von Körperabschnitten Spannung erzeugt. Während es sich beim Rubens-Kompositionsschema um zwei gleichwertige Figuren zu handeln scheint, sticht auf dem Aufführungsfoto eine Figur dominant hervor. Nichtsdestotrotz kommt es auch in dieser Figuration zu einem spannungsvollen Verhältnis zwischen Dominanz und Unterordnung. Beiden Abbildungen gemein ist das klammernde Umgreifen mit Armen und Beinen, welches beherrschend und beherrscht zugleich wirken kann. So erscheint die Hauptfigur in Abb. 11 durch den ihr Gesäß umfassenden Arm einerseits eingengt,

<sup>196</sup> Arnheim, 2000, S. 119

andererseits dient ihr diese Armhaltung als stabile Basis, um sich an der Schulter abzustützen. Der Tänzer im Hintergrund scheint wiederum einerseits durch den bereits erwähnten Griff dominant, tritt jedoch auf Grund der Verdeckung seines Torsos durch die Tänzerin hierarchisch zurück. Beide Abbildungen weisen das windende Moment einer *Figura Serpentinata* auf, welches ebenfalls Spannung erzeugt. Während die Rubensfigur geschlossen erscheint, wirkt die *Figuration* in Abb. 11 durch die in den Raum gerichtete Hand deutlich offener und weist ein höheres Maß an Umgebungsbezug auf.

Im Unterschied zur Überschneidung von Bewegungsströmen, die im Zusammenhang mit der Interferenz bereits thematisiert wurde, erfolgt die Überschneidung hier innerhalb eines Bewegungsfragments und ist somit als gestaltet vorauszusetzen, wohingegen die Überschneidung der Körper auf Grund von Überschneidung der Bewegungsströme vom Betrachterstandpunkt abhängt. Dennoch kann ein Zusammenhang zwischen beiden Beobachtungskriterien hergestellt werden, da beide Dichte und Überschneidung in Zusammenhang mit energetischer Spannungserzeugung setzen.

Wie bereits in Verbindung mit Interferenz erwähnt, sind es bei Abwesenheit einer dominanten Lenkung des Blicks zahlreiche Vektoren und *Focalizer*, die ein energetisches Referenzsystem bilden, ohne jedoch eine Richtung vorzugeben. Was heißt das konkret? Das Kriterienpaar *Internal Focalizer* (Bleeker)/**Vektorisierung** (Pavis) wurde gebildet, um rhythmisierende und visuell kommunizierende Strukturen nachvollziehbar zu machen. Dies ermöglicht, das energetische Referenzsystem abzubilden und daraus Zusammenhänge abzuleiten. Die Ebene der *Internal Focalizer* wird in *Neither* in erster Linie durch Blicke und Zu- bzw. Abwendung der Körperfront hergestellt. Meist ist der Blickkontakt einseitig ausgerichtet und wird nicht erwidert, sondern durch die Blickachse der angeblickten Figur weitergeleitet. Die Intensität und tragende Rolle der Blicke ist eng mit der Konzeption der Choreographie als Zustand verbunden. Interessant ist hierbei, dass die *Focalizer* einen Blickweg innerhalb der Bühne und nicht vom Zuschauerraum aus abbilden. Es entwickelt

sich eine Sogwirkung, die den Zuschauer dazu einlädt, das Gezeigte von innen heraus nachzuvollziehen anstatt von außen zu verfolgen. Die Blicke sind häufig jedoch auch auf den Boden oder in die unbestimmte Ferne gerichtet, wodurch die Bezüge verwischen und der Eindruck von Losigkeit hergestellt wird. Aufgrund der nicht vorhandenen Zielgerichtetheit können Letztere nicht als Vektoren gezählt werden, die zuvor beschriebenen Blickakte als interstrukturelle Resonanz jedoch schon. Pavis unterscheidet akkumulierende, verbindende, unterbrechende und verändernde Vektoren, die jeweils einen definierten Ausgangs- und Zielort aufweisen. Im Unterschied zu Bleeker knüpft Pavis eine gerichtete Energie an entsprechende Wirkungen. Diese scheinen für die Analyse weniger relevant als die Möglichkeit, ein Kraftfeld anhand der Vektoren zu skizzieren. In simultanen Anordnungen kann man somit feststellen, welche Sequenzen isoliert, also rein selbstreferenziell sind und welche im Austausch mit anderen Sequenzen stehen.

Nach diesen Ausführungen kann die **energetische Kontextualität** als absichtsvoll etabliertes Bezugssystem innerhalb der Choreographie nur bedingt geklärt werden. Zum einen ist dies in der dynamischen Auffassung des Werkbegriffs und der Betrachtung der Gesamtheit des Tänzerensembles als Bewegungskörper begründet, zum anderen in der schwer greifbaren energetischen Kontextualisierung, welche in die Bewegungen eingeschrieben, jedoch kaum an einzelnen Bewegungssequenzen zu spezifizieren ist. Zwar gibt es einzelne gestaltete Verbindungslinien, die eine Lenkung des Blicks bewirken, jedoch manifestiert sich die Verbindung der jeweiligen Sequenzen nicht explizit. Nimmt man an, dass bestimmte gestalterische Elemente Aufmerksamkeit erregen und spannungserzeugende Effekte erzielen, kann im Umkehrschluss davon ausgegangen werden, dass die Blickbewegung des Zuschauers gesteuert werden kann, wie eine Äußerung Schläpfers zeigt:

Für mich ist es uninteressant, nur im Gesamten zu bleiben. Natürlich kann man sich dem globalen Klima nicht entziehen, aber das Drama zwischen zwei Menschen oder das Drama in nur einem Menschen

alleine ist genauso wichtig [...]. So geschieht das auch in *Neither*. Plötzlich gibt das Gesamte als Prinzip nach. Es bewegen sich zwar womöglich genauso viele Bewegungsinseln weiter, aber plötzlich passiert vorne rechts ein Solo von einer realen Dramatik, wo – davon gehe ich aus, so wie ich es steuere, beleuchte und konzipiere – der halbe Zuschauer-raum hin muss.<sup>197</sup>

Neben dem Beleg einer intendierten Lenkung des Blicks ist hier vor allem die Auffassung des Gesamten als Prinzip interessant, da dieses sich dynamisch zeigt und mal im Vordergrund steht, mal nachgibt. Das Gesamte ist hier keine Gesamtheit als Gestalt, sondern ein dynamisches Konzept. Das Gesamte ist der Hintergrund, von dem sich einzelne Formationen abheben. Diese Betrachtungsweise lädt ein, bereits herangezogene Verbindungen zur Gestalttheorie unter der Prämisse eines Gesamten als dynamisches Konzept auszubauen. So dienen Max J. Kobberts Ausführungen zur Lenkung der Aufmerksamkeit zur Begründung intersubjektiver Blickreaktionen. Über den Zusammenhang zwischen intentionaler Aufmerksamkeit und Blickbewegung schreibt er:

Es lässt sich inzwischen nachweisen, dass die intentionale Aufmerksamkeit der Blickbewegung zeitlich vorausseilt. Im jeweils Gesehenen liegt immer schon die Aufforderung zum Aufmerksamkeitswechsel und führt zum ständigen Fluss der Blickbewegungen. Unwillkürlich blickt man auf das, was aus unterschiedlichen Gründen jeweils anziehend wirkt: aufgrund seiner Entsprechung zu einem mentalen Suchbild, aufgrund besonderer Farbwirkungen, ungewöhnlicher Form, aufgrund tiefverankerter Signalwirkungen oder einfach deshalb, weil es sich von einem gleichförmigen Hintergrund abhebt. Lokale Sättigungseffekte sorgen zusätzlich dafür, dass der Blick nie lange auf einer Stelle ruht. Da jede Blickbewegung über ihr Ziel zu neuen Ausgangsbedingungen führt, kommt es auch hier zu einem ständigen Kreisprozess von Suchen und Finden, Sich-leiten- und Überraschen-lassen.<sup>198</sup>

---

197 Schläpfer, 2014, s. Anhang 2, S. 195

198 Kobbert, 2008, S. 242

Die Aspekte der Entsprechung eines mentalen Suchbilds und Auffälligkeit durch ungewöhnliche Form setzen eine Sehervartung voraus, die – wie anhand der Experimente von Simons/Chabris und Brewer/Treyens dargelegt – bewirkt, dass die Wahrnehmung zielgerichtet ist. Für die Übertragung auf Tanz im Allgemeinen und die Choreographie *Neither* im Konkreten scheinen vor allem die tiefverankerten Signalwirkungen und der Kontrast zum Hintergrund als aufmerksamkeitssteuernde Faktoren relevant. Erstere rekurren auf urmenschliche Reaktionen und Empfindsamkeiten, die in ihrer Wirkung dem entsprechen, was Martin Schläpfer als „reale Dramatik“ formuliert. Auffälligkeit durch Abhebung vom Hintergrund ist ein klassisches Phänomen aus dem Bereich der Gestaltpsychologie, welches dank seiner Einfachheit in simultanen Anordnungen hilft, über das Vorhandensein eines dichotomischen Vordergrund-/Hintergrundverhältnisses zu entscheiden und ggf. den Zwischenbereich zu klassifizieren.

Durch ‚lokale Sättigung‘, also eine hohe Dichte an Ereignissen auf kleinem Raum, wie es in *Neither* zum Teil der Fall ist, lässt sich nach Max J. Kobbert eine Erhöhung der Blickbewegungsfrequenz erzielen. Choreographien mit einem hohen Grad an Simultaneität fordern den Zuschauer dieser Überlegung zufolge zu einem kontinuierlichen Wechsel des Fokus auf, welcher teilweise an Entscheidungen geknüpft ist, teils intuitiv durch Aufmerksamkeitsreize gelenkt wird. Während Ersteres nach Thomas Stölzel mit Verantwortung zu tun hat<sup>199</sup>, basiert Zweiteres auf unterbewusste Präferenzen unserer Gehirnstruktur. Im Wechsel dieser beiden Modi findet eine dynamische Wechselwirkung bewusster und unbewusster Prozesse statt, welche die Dichotomie zwischen inneren und äußeren Wahrnehmungseinflüssen aufweicht. Bemerkenswert ist, dass sich die Blickbewegung in *Neither* nach anfänglicher Unruhe verlangsamt, wie im Zusammenhang mit der Lenkung des Blicks begründet wurde.

---

<sup>199</sup> „Das bringt den Aspekt der Verantwortung mit ins Spiel. Was auch immer wir wahrnehmen mögen, es ist unser Blick, unsere Sichtweise, unsere Wahrnehmungs-Entscheidung.“ (Stölzel, Thomas: Staunen, Humor, Mut und Skepsis. Philosophische Kompetenzen für Therapie, Beratung und Organisationsentwicklung, Göttingen, 2012, S. 135)

Gewisse Automatismen der Wahrnehmung wie Verkürzung der Aufmerksamkeitszeitfenster und die Erhöhung der Blickbewegungsfrequenz durch den Ansturm des Auffälligen scheinen deaktiviert, was als eine Entwicklung in Richtung der ‚rohen‘ Wahrnehmung Merleau-Pontys formuliert werden kann.

Tabelle 2: Herstellung, Benennung und Auswirkung eines Zustandes

<b>Beobachungskriterien</b>	<b>Zustand/Aura</b>	<b>Point of Being</b>
Performativer Modus	Energie: bündelnd/ dezentrierend	involviert/ausgeschlossen
Verhältnis bewegte/ statische Elemente	polyphon/einstimmig	gelenkte/geteilte Aufmerksamkeit
Integration des Körpers	stabil/fragil	affirmierend/ verunsichernd
Ausrichtung	bezugnehmend/ selbstreferenziell	eingebunden/isoliert
Nutzung der Kinesphäre (nach Boenisch)	reduziert/ausladend	verhalten/extrovertiert
Nutzung der Raumebenen (nach Boenisch)	schwebend/geerdet	
Bewegungsschwelle/ Bewegungsantrieb (nach Boenisch)		
Verhältnis zur Musik als Zeitstruktur	frei/getrieben	gehetzt/verweilend
<b>Interferenz/Lenkung des Blicks</b>	<b>Simultaneität</b>	
Symmetrien	vereinzelt/gruppirt	fokussiert/gedehnter Blick
<i>Internal Focalizer</i> (nach Bleeker)/Vektorisierung (nach Pavis)	interstrukturelle Resonanz (McLuhan)/Losigkeit	orientiert/desorientiert
Energetische Kontextualität	Kaleidoskop/Panorama	Indifferenz/Resonanz

Als Ziel dieser Ausführungen wurde einleitend angeführt, den inhärenten Zustand durch die Beschreibung von Bewegungen und Konstellationen abzuleiten und davon auf die Wirkung zu schließen. Diese Schlüsse rein epistemologisch unter Verzicht auf Empirie zu

ziehen, ist ein streitbares Unterfangen. Dennoch sei es gewagt, um einen von vielen möglichen Versuchen, energetische Phänomene und ihre Ausstrahlung in begriffliche Schemen zu bannen, aufzuzeigen. Die Tabelle 2 illustriert den Dreischritt zwischen Herstellung, Benennung und Auswirkung eines Zustands. Demnach vermittelt sich der auf der Bühne wirkende Zustand als *Aura* des Werks an die Zuschauer, in denen ein entsprechender *Point of Being* evoziert wird. Ähnlich wie bei von Labans Efforts dienen die Begriffe in der mittleren Spalte als jeweilige Enden einer Skala. Demzufolge ist *Neither* als dominant bündelnd, polyphon und stabil zu beschreiben. Ausgeglichen verhält sich die Ausprägung im Bereich des Raum/Körper-Verhältnisses, dennoch lässt sich eine Tendenz zu selbstreferenzieller, reduzierter und geerdeter Qualität festmachen. Das Verhältnis zur Musik wirkt weitestgehend frei. Die Interferenz ist als konstitutive Simultaneität zu beschreiben, welche sich durch dominant vereinzelte, kaleidoskopische Ströme herstellt und dabei zwischen interstruktureller Resonanz und Losigkeit oszilliert. Die so konstituierte Simultaneität als *Aura* des Werks evoziert Wirkungsfelder, die sich entsprechend der individuellen Ausprägung zwischen involviert oder ausgeschlossen, gehetzt oder verweilend aufspannen und einen fokussierten oder gedehnten Blick herstellen.

Bei der Entwicklung der Beobachtungskriterien wurde beansprucht, ein Instrumentarium zu schaffen, welches im Sinne einer Auflösung der Dichotomie von produzierendem Künstler und rezipierendem Zuschauer genutzt werden kann. Dies ist jedoch nicht einzulösen, ohne sich auf das Vorhandensein einer Intention auf Seiten des Choreographen festzulegen. Was die Ausarbeitung der Beobachtungskriterien jedoch hervorbringt, ist die Möglichkeit einer Zwischeninstanz, welche die Ausprägung der *Aura* während der Entstehung einer Choreographie antizipiert, wofür die Kriterien sowie die Wirkungsfelder hilfreich scheinen. Pavis' Appell an den Analysierenden, eine *Aura* zu erspüren und spürbar zu machen, kann an dieser Stelle als Anforderung an die Dramaturgie ausgebaut werden, deren Aufgabe es demnach wäre, eine *Aura* zu antizipieren und spürbar zu machen.



## 2 Implizite Partizipation als Individualitätserfahrung

Das erlebende Ich als seit Husserls Phänomenologie etablierte Referenz der Wahrnehmung<sup>200</sup> impliziert eine Begegnung mit dem Selbst als Teil jedweder Begegnung. Die Abschaffung des idealen Blicks und das sich auflösende Referenzsystem bewirken neben der Auseinandersetzung mit der Art der Wahrnehmung eine Auseinandersetzung mit Beschaffenheit und Bestimmtheit des Subjekts. Das folgende Kapitel thematisiert diese Entwicklung unter dem Aspekt der Entscheidung als Selbstwirksamkeitserfahrung und des Spannungsfelds zwischen Vereinzelung und Gemeinschaftsstiftung im Moment der Rezeption. Die Rezeption als Enfilade von Entscheidungen kann nach dem Kulturwissenschaftler Thomas Stölzel mit Verantwortung in Verbindung gebracht werden: „Was auch immer wir wahrnehmen mögen, es ist unser Blick, unsere Sichtweise, unsere Wahrnehmungs-Entscheidung.“<sup>201</sup> Auf Grundlage dieser Überlegung wird im Folgenden der Begriff der impliziten Partizipation abgeleitet näher spezifiziert.

Die implizite Form der Partizipation bezeichnet eine Form der individuellen Einbringung durch Wahrnehmungsentscheidungen. Im Gegensatz zur Interaktion wird dadurch die Entscheidung als Handlung formuliert. In Kapitel II.1.2 wurde argumentiert, dass die Rezeption des Verpassens deutlicher untersucht werden kann, wenn der Zuschauer eine feste Position im Zuschauerraum innehat. Daher wird in der Gegenüberstellung mit choreographischen Arbeiten im musealen Umfeld untersucht, inwiefern die implizite Form der Partizipation auch auf den mobilen Zuschauer zutreffen kann. Die Überlegungen werden entlang der Rezeptionserfahrung von Tino Sehgal's *Ohne Titel* (2013) und Jörg Weinöhls *Gestaltete Zeit des Verweilens* (2011) entwickelt, um zu überprüfen, inwiefern Par-

---

200 vgl. Husserl, Edmund: Logische Untersuchungen, Hamburg, 2009 (1901), S. 391

201 Stölzel, 2012, S. 135

tizipation als Übung und Artikulation einer mündigen Selbstwahrnehmung gewertet werden können. Beide für den musealen Raum entworfen, ermöglichen die Arbeiten eine andere Form der Auseinandersetzung mit dem Moment des Verpassens, als dies im ersten Teil beschrieben wurde.

Tino Sehgal ist dafür bekannt, die Abhängigkeit der Durchführung seiner Werke von Anwesenheit und Einwirken des Zuschauers zu thematisieren. Bei *This is so contemporary* (2003) ist es die bloße Anwesenheit des Museumsbesuchers, die den Beginn initiiert. Bei den *Constructed Situations* hingegen ist jeweils die aktive Mitgestaltung durch Wortbeiträge des Rezipienten ausschlaggebend. Bei seinem mit dem Goldenen Löwen ausgezeichneten *Ohne Titel* ist dies nicht der Fall<sup>202</sup>, weswegen es im Zusammenhang mit den Untersuchungen der von mir als ‚implizit‘ bezeichneten Partizipation als geeignet scheint. In verschiedenen Konstellationen tanzen die Performer während der gesamten Öffnungszeiten in einem Ausstellungsraum des Arsenal. Die Kostüme, auf Grund ihrer Ähnlichkeit mit Alltagskleidung nicht als solche erkennbar, ermöglichen es, die Tänzer – je nach momentaner Einbindung – nicht sofort als solche auszuweisen. Die Choreographie<sup>203</sup> sieht das Nebeneinander von gegenseitiger Betrachtung und Involviertsein vor, weswegen es sich dem Besucher unter Umständen nicht sofort erklärt, wer Tänzer und wer Ausstellungsbesucher ist. Die Bewegungen laufen bodennah ab, die Körper sind

---

202 Zwar wurde nach Alva Noë unterbrochen, sobald Pressefotografen den Raum betraten, dies kann jedoch an dieser Stelle nicht berücksichtigt werden, da dieser Fall während meiner Anwesenheit am 28.10.2013 nicht aufgetreten ist. (vgl. Noë, Alva: An Object of Contention at the Venice Biennale, electronic document vom 31.5.2013: <http://www.npr.org/blogs/13.7/2013/05/31/187477642/an-object-of-contention-at-the-venice-biennale>, zuletzt aufgerufen am 22.9.2014)

203 Hier wird bewusst von Choreographie gesprochen. Eine andere Möglichkeit ist eine Zuordnung als Bildende Kunst, die Dorothea von Hantelmann verfolgt. Während von Hantelmann wegen der Wiederholbarkeit der Werke und derer Durchführung während der gesamten Öffnungszeiten von Bildender Kunst spricht (vgl. von Hantelmann, Dorothea: How to Do Things With Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst, Zürich und Berlin, 2007, S. 14), stellt sich auf Grund der Beschaffenheit der Arbeiten die Frage, ob eine Zuordnung zum Tanz bzw. eine neue Begriffsprägung nicht sinnvoller wäre.

dabei sehr eng beieinander und lassen ein visuelles und akustisches Verweissystem vermuten. Die Blickwechsel und die Art der selbst erzeugten Klanggeräusche scheinen Anweisungen bzw. Austausch zu enthalten, wodurch sich eine ausgeprägte Geschlossenheit der Tänzer vermittelt.<sup>204</sup>

*Gestaltete Zeit des Verweilens* lautet der Titel einer Tanzinstallation, die der Choreograph Jörg Weinöhl 2011 für die Kunsthalle Düsseldorf im Rahmen der Ausstellung *Staring into the Sun* des amerikanischen Künstlers Chris Martin (geb. 1954) entwickelt und interpretiert hat.<sup>205</sup> Die Installation erstreckt sich über zwei Ausstellungsräume auf unterschiedlichen Stockwerken, von denen der untere vom oberen aus einzusehen ist. Innerhalb der Öffnungszeiten des Museums sind Zeitfenster für die Installation ausgewiesen, innerhalb derer es jedoch völlig offen ist, ob und wie oft die Choreographie ablaufen wird. Der Tänzer bewegt sich ausschließlich im unteren Raum und agiert zunächst als Betrachter der Bilder. Per Kopfhörer mit einer Musikanlage auf der Galerie verbunden, löst sich der Tänzer aus den Bewegungskonstellationen der Ausstellungsbesucher heraus, sobald jemand auf der Galerie die Playtaste drückt und somit die Choreographie initiiert. Die Menschen im unteren Raum erleben die Choreographie in Stille. Nur die Person auf der Galerie hört per Kopfhörer die gleiche Einspielung wie der Tänzer und nimmt das Gezeigte somit anders wahr. Die Einspielung beginnt mit einer Klangcollage aus Gesprächsfetzen, Schritten und Verkehrslärm. Am Ende dieser Collage hört man Schritte, das Aufschließen einer Tür und zerbrechendes Glas, bevor das frühbarocke Chanson *Depuis le Jour* von Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621), gesungen vom Gesualdo Consort Amsterdam, einsetzt. Die Auseinandersetzung

---

204 Eine ähnliche Anlage eines solchen ‚Kommunikationssystems‘ Tanz verfolgt Laurent Chétauane in seiner Choreographie *Sacré Sacré du printemps* (2012).

205 Folgender Absatz zitiert nach Weinöhl, Jörg/Wörner, Ulrike: Freiheit von der Zeit. Ästhetisches Anschauen als Verweilen, in: Jürgens, Anna-Sophie/Tesche, Tassilo (Hg.): LaborARTorium. Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion, Bielefeld, 2015, S. 243–255

mit einem Youtube-Clip dieser Interpretation<sup>206</sup> war für die Konzeption von *Gestaltete Zeit des Verweilens* ausschlaggebend. Das fünfstimmige Vokalensemble wird darin vor einer Fensterfront gezeigt, hinter der vorbeifahrende Autos und Züge zu sehen sind. Durch den Kontrast zwischen geschäftigem Alltagsverkehr im Bildhintergrund und der Versunkenheit der musikalischen Interpretation lagern sich nicht nur zwei Epochen, sondern auch unterschiedliche Zeitstrukturen in diesem Video übereinander, was in der choreographischen Installation auf verschiedenen Ebenen reflektiert wird.

Im Folgenden werden unter Berücksichtigung wahrnehmungspsychologischer und soziologischer Aspekte Fragestellungen zum Subjektbezug entwickelt und auf die ausgewählten Stücke übertragen. Die Dynamisierung des Subjektbegriffs und die Anschlussfähigkeit des subjektiven Mosaiks durch vermittelnden Austausch werden durch die Erfahrung der Befangenheit im Subjektiven hergeleitet, welche zu erkennen Voraussetzung ist, um aus dieser auszurechnen.

## 2.1 „My experience is what I agree to attend to“ – der Rückbezug auf das Selbst

Zu Beginn des Kapitels über Aufmerksamkeit thematisiert William James in *Principles of Psychology* (1890) den individuellen Ausschluss gewisser Reize durch die Auswahl an Wahrgenommenem: „My experience is what I agree to attend to.“<sup>207</sup> Viele Untersuchungen sind seither darüber angestellt worden, was Aufmerksamkeit weckt und unsere Wahrnehmung lenkt. Neben wahrnehmungspsychologischen Aspekten, wie sie in Kapitel II.1 exemplarisch herangezogen wurden, spielt die subjektive Auswahl eine große Rolle. Das In-der-Welt-Sein des Individuums ist Filter und Ergebnis von Wahrnehmung zugleich, wodurch sich der wahrnehmungsästhetische Diskurs

---

206 electronic document vom 26.11.2009: <http://www.youtube.com/watch?v=FvIkNiW-yk>, zuletzt aufgerufen am 14.8.2014

207 James, William: *The Principles of Psychology*, Vol.1, New York, 1890, S. 402

zwangsläufig mit Fragen nach Selbstwirksamkeit und Mündigkeit auseinandersetzen muss.

Den Rückbezug auf das Selbst als Folge sich auflösender Kategorien formuliert Hartmut Rosa in *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung*:

Infolge wachsender Enttraditionalisierung, Entkonventionalisierung und Flexibilisierung, die den Bereich des Kontingenten beständig ausdehnen und den Subjekten zugleich die Verantwortung für ihre Lebensführung aufbürden, und infolge der Idee, dass wir nicht durch den Blick nach ‚außen‘, [...] herausfinden, wer wir sind, werden Individuen in der Spätmoderne gezwungen, immerzu nach ‚innen‘ zu blicken, sich selbst zu befragen nach ihren Fähigkeiten, Neigungen, Verpflichtungen, Bedürfnissen, Wünschen.<sup>208</sup>

Eine Entsprechung dieser Entwicklung als Auseinandersetzung des Zuschauers mit sich selbst ist in der jüngeren Theaterwissenschaft ein zentraler Aspekt geworden, wie Hans-Thies Lehmann formuliert:

Das scheint mir eine Formel für viele (nicht alle!) Aspekte des gegenwärtigen Theaters zu sein: Die Insistenz auf Theater als einer Möglichkeit für die Besucher vor allem sich selbst – ihr eigenes Verhalten, ihren Willen, ihren Unwillen, ihre Fähigkeit oder Unfähigkeit – zu erfahren, und sich auf ein Spiel einzulassen, sich darin einzuklinken.<sup>209</sup>

Damit positioniert er die Postmoderne als Gegenentwurf des Motivs der klassischen Theaterauffassung, „durch Theater einen sozialen Zusammenhalt zu formen oder zu bekräftigen“<sup>210</sup>. Die Auseinandersetzung mit den eigenen Fähigkeiten und Wünschen wird von Hans-Thies Lehmann im ästhetischen, von Hartmut Rosa im

---

208 Rosa, 2012, S. 242

209 Lehmann, Hans-Thies: Vom Zuschauer, in: Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater, Bielefeld, 2008, S. 21–26, S. 22

210 Lehmann, 2005, S. 20

soziologischen Zusammenhang thematisiert. Die Anforderungen des Erlebens von Kunst und des Erlebens von Welt scheinen sich im Moment der individuellen Auswahl aus einem mannigfaltigen Angebot zu überschneiden. Der sich ausdehnende Möglichkeitshorizont hat zur Folge, mit jeder Entscheidung für etwas gleichzeitig eine Entscheidung gegen multiple Optionen zu fällen. Was Hartmut Rosa als „Verantwortung für die Lebensführung“ formuliert, kann auf den Zuschauer als „Verantwortung für das ästhetische Erleben“ übertragen werden. Warum bereiten der Blick nach innen und der Umgang mit jener Verantwortung jedoch so häufig Schwierigkeiten?

Im Gegensatz zum eingangs erwähnten Motiv der klassischen Theaterauffassung schreibt Tino Sehgal Ausstellungen die Eigenschaft zu, Menschen seit jeher als Individuen anzusprechen.<sup>211</sup> Der Choreograph betont in seinen Werken explizit die Beeinflussung der Ausprägung des Werkes durch den Rezipienten, wie die Bezeichnung einiger seiner Werke als *Constructed Situations* bezeugt. Ähnlich wie im aktuellen theaterwissenschaftlichen Diskurs findet hier eine Auseinandersetzung mit Wahrnehmung sowie der Begegnung mit dem Selbst statt. Nach Dorothea von Hantelmann richten sich Sehgal's Arbeiten an das Individuum als „handelnde Instanz“<sup>212</sup>, was mit einer Übernahme von Verantwortung sowie mit der Bewusstwerdung des Individuums gegenüber dessen Einflussnahme einhergeht. Hier wird deutlich, wie ähnlich die Auseinandersetzung des Zuschauers mit sich selbst im Moment der bewusstgemachten

---

211 „The exhibition always has been much more about people, that is, visitors, walking through spaces as individuals, being addressed by art experience as individuals. [...] This is the specificity of an exhibition that it can single out citizens as individuals and not [...] like [...] theatre has done for thousands of years: they address people as ‚the people‘. The exhibition has always been much more about individuals and about individuals also seeing each other.“ (Tino Sehgal nach: von Hantelmann, 2007, S. 19); vgl. auch Jacques Rancière: „Ich meine das Museum, jener Ort, an dem einsame und passive Besucher auf die Einsamkeit und Passivität von Werken treffen.“ (Rancière Jacques: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, in: Muhle, Maria (Hg.): Jacques Rancière. Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin, 2006, S. 75–99, S. 78)

212 von Hantelmann, 2007, S. 109

Wahrnehmung im Vergleich zu den vorherigen Ausführungen zu Martin Schläpfers *Neither* ist, obwohl die Rahmung eine gänzlich andere ist. Im Fall von *Neither* erfolgt die Auseinandersetzung mit dem Selbst vor allem über die Konfrontation mit Simultaneität und der damit einhergehenden Rezeption des Verpassens. Die Blickentscheidung geht jedoch nicht mit einer Bewegungsentscheidung einher, wie dies bei choreographischen Arbeiten im musealen Kontext der Fall ist. In beiden Fällen wird das Individuum als Referenzsystem erfahrbar gemacht und die Ausprägung des Werks spürbar an den Rezipienten delegiert.

Bleiben wir jedoch zunächst bei der Auseinandersetzung mit Entscheidungen, um dadurch die Forderung nach einem individualisierten Stückbegriff zu untermauern. Bereits Adolphe Appia formuliert eine Skepsis gegenüber der Idee des Werks und postuliert: „Die Kunst ist folglich kein Werk; die Kunst ist in erster Linie eine *Entscheidung*, die weitere nach sich zieht.“<sup>213</sup> Daraus ergibt sich, dass ein Kunstwerk sowohl von Produktions- als auch von Rezeptionsseite her als durch Entscheidungen konstituiert gedacht werden kann. Neben der Individualisierung findet somit eine Dynamisierung des Werkbegriffs statt. Inwiefern ist es aber überhaupt möglich, angesichts situativer Subjektentwürfe und fragmentarischer Identitäten einen subjektiven Werkbegriff zu bestimmen und diesen gegenüber allen anderen Möglichkeiten zu behaupten? Wertet man die Zentralperspektive in ihrer Formulierung einer idealen Blickachse als affirmative Entsprechung eines geschlossenen Subjekts, so entspricht die kaleidoskopische Distribution des Bühnengeschehens nicht nur der Vorstellung eines fragmentierten Subjekts, sondern auch jener der situativen Identität. Während ersteres deduktiv wirkt, birgt die Begrifflichkeit der situativen Identität mehr Handlungsmacht in sich. In Anlehnung an Gilles Deleuze formuliert der Theaterwissenschaftler und Dramaturg André Lepecki:

---

213 Appia, Adolphe, 1921, S. 304 (Hervorhebung im Original)

Subjektivität [darf] nicht mit der Vorstellung eines festgeschriebenen Subjekts verwechselt werden. Es handelt sich vielmehr um einen dynamischen Begriff, einen Index der Modi des Handelns [...], der auf einen ‚Subjektivierungsprozeß‘ verweist, ‚d. h. die Produktion einer Existenzweise‘, die ‚sich nicht mit einem Subjekt verwechseln‘ lässt. Subjektivität ist zu verstehen als performative Kraft, als Möglichkeit eines Lebens, das ständig erfunden und neu erfunden wird als ‚Intensitätsmodus‘, nicht als ‚personales Subjekt‘.<sup>214</sup>

Interessant ist dabei die Verbindung von Subjektivität und performativer Kraft, wodurch Wahrnehmung als Inbegriff einer Prägung durch das Individuum als aktiv eingreifende Instanz bewertet wird. Ähnlich wie der Körper des Tänzers und die Ausprägung eines Werkes ist die Subjektivität des Zuschauers einem Dynamisierungsprozess unterworfen, der etablierte Hierarchien in Frage stellt. Was in Kapitel I als Zustand entwickelt wurde, findet eine Entsprechung in Lepeckis ‚Intensitätsmodus‘.

Während Kritiker der Moderne das Ende des Subjekts proklamieren<sup>215</sup>, findet derzeit eine Diskussion statt, Subjektivität als situativen Modus zu formulieren, welcher nach Gerald Siegmund gerade auf Grund des fragmentarisch-unzulänglichen Charakters Potential enthält:

Somit steht das Fragment oder die Kunst für eine Öffnung auf etwas noch nicht Formuliertes, noch nicht Sagbares, für die Potenzialität einer Handlung. Damit ist ein Subjekt angesprochen, das selbst Fragment ist, sich als ganzes unzulänglich bleiben muss, welches aber gerade

---

214 Lepecki, André: *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*, Berlin, 2008, S. 17f; Lepecki beruft sich hier auf Gilles Deleuze: „Ein Subjektivierungsprozeß, d. h. die Produktion einer Existenzweise lässt sich nicht mit einem Subjekt verwechseln, es sei denn, man würde dieses jeder Innerlichkeit und sogar Identität entkleiden. Nicht einmal mit der ‚Person‘ hat Subjektivierung etwas zu tun: sie ist eine – einzelne oder kollektive – Individuierung, die ein Ereignis charakterisiert [...]. Sie ist ein Intensitätsmodus und kein personales Subjekt.“ (Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen. 1972–1990*, Frankfurt, 1993, S. 143)

215 vgl. Ricken, Norbert: *Subjektivität und Kontingenz. Markierungen im pädagogischen Diskurs*, Königshausen, 1999, S. 127

aufgrund seiner Fragmentiertheit und Unabgeschlossenheit Zugang zur Existenz hat. Fragment ist demnach auf keinen Fall als defizitär zu verstehen, sondern als Möglichkeitsbedingung für unseren *Zugang* zur Welt.<sup>216</sup>

Gerald Siegmund entwickelt die These im Zusammenhang mit Siegmund Freuds Konzept der gleichschwebenden Aufmerksamkeit, welches der Theaterwissenschaftler als „aufschiebende[s] Speichern der Sinneseindrücke“<sup>217</sup> auf den Zuschauer überträgt. Unzulänglichkeit als Potential verstanden, was in Kapitel I.3.3 bereits für die Rezeption hergeleitet wurde, ist nun auch auf Ebene des Subjekts erreicht. Eine fragmentarische Erfassung als Möglichkeitsbedingung findet sich auch bei Wilhelm Genazino, dessen „gedehnter Blick“ ebenfalls auf Kunstrezeption übertragbar ist:

Der gedehnte Blick nimmt alles, was er sieht, sorgfältig auseinander und setzt es wieder neu zusammen. Denn alles, was wir über die Zeit anschauen, beginnt eines Tages in uns zu sprechen. [...] Der laufende Auseinander- und Wiederausammenbau der Bilder ist unsere Technik, mit dem Problem fertig zu werden, daß auch der gedehnteste Blick nicht alles zugleich und nicht alles sofort sehen kann. Die unvermeidlichen Bild-Rückstände führen uns beinahe von selbst in eine Ästhetik der Nachhaltigkeit hinein, von der wir rasch merken, daß sie uns nie in die Leere schauen läßt. Denn von jedem Sehen halten wir etwas zurück, was in unsere je aktuelle Auslegung nicht hineingepaßt hat und was jederzeit zum Anstoß einer Neuauslegung werden kann.<sup>218</sup>

Die Eignung beider Konzepte für die Übertragung auf die Kunstrezeption begründet sich vor allem durch die Bewusstwerdung des Hier und Jetzt als in erster Linie atmosphärisches und erst in zwei-

---

216 Siegmund, Gerald: Diskurs und Fragment. Für ein Theater der Auseinandersetzung, in: Bierl, Anton et al. (Hg.): Theater des Fragments. Performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne, Bielefeld, 2009, S. 11–18, S. 15 (Hervorhebung im Original)

217 Lehmann, 2005, S. 148f

218 Genazino, 2004, S. 55

ter Linie sinnstiftendes Moment. Dies hebt auch Martin Schläpfer im Bezug auf *Neither* hervor, indem er die momentane Erfahrung des Zuschauers durch die ebensolche Entwicklung der Bewegung betont, die er versucht, trotz mehrerer Proben und Aufführungen wiederzugeben. „Was ich versucht habe einzufrieren, ist deutlich unbearbeiteter als geprobtes Material“, so Martin Schläpfer, „kein reines Improvisationserleben [...], sondern im Idealfall ‚bewusst gemachte Intuition‘“. Über die Wirkung dessen vermutet er: „Das spürt ein Publikum vielleicht, es spürt eine Archaisk, aber spürt doch, dass der Kopf auch im Bauch steckt. Unbedingt wissen, was es spürt, muss es nicht.“<sup>219</sup> Bei Tino Sehgal hingegen steht nach Dorothea von Hantelmann der Bezug zum Selbst als handelnde Instanz im Vordergrund:

Denn es ist das Individuum, das in seinen Arbeiten im Hinblick auf sein Selbstverständnis hin adressiert wird – jedoch nicht nur als eine wahrnehmende, rezipierende, sondern als eine handelnde Instanz, die in das Geschehen eingreift und formend darauf einwirkt. Das Individuum in Sehgals Arbeiten agiert und trägt Verantwortung; es leistet gewissermaßen Arbeit an sich selbst.<sup>220</sup>

Obwohl diese Äußerung auf Arbeiten mit aktiver Partizipation ausgerichtet ist, trifft sie auch auf *Ohne Titel* bei der Biennale zu, da die Konsequenzen des Ein- und Austretens in die Rolle des Zuschauers unmittelbar spürbar werden. Während sich die Handlungsverantwortung bei Martin Schläpfer, so lautet die These, erst im Nachhinein bewusst wird, indem man die Blickentscheidungen rückwirkend reflektiert, vermittelt sich diese bei Tino Sehgal in Konzept und Durchführung der Arbeiten unmittelbar. Als eine Art Synthese beider Versionen von impliziter Partizipation kann Jörg Weinöhls *Gestaltete Zeit des Verweilens* gewertet werden. Hier wird zunächst die unbewusste Form der impliziten Partizipation erfahrbar gemacht

---

219 Schläpfer, 2014, s. Anhang 2, S. 194

220 von Hantelmann, 2007, S. 191

(unterer Raum), bevor sich die Konsequenzen der Blick- und Bewegungsentscheidungen erschließen (oberer Raum).

Mit der Ausprägung und Bewusstwerdung der Selbstwahrnehmung im Moment künstlerischer Wahrnehmung etabliert sich folglich eine starke Ausrichtung auf das Individuum als selbstreferenzielles System. „Wir richten uns nicht mehr nach den Dingen, sondern nach uns selbst“<sup>221</sup>, formuliert Bernhard Waldenfels. Inwiefern dies einer Absage an das gemeinschaftliche Erleben gleichkommt oder zur Bewusstwerdung dessen beiträgt, ist Thema der folgenden Überlegungen.

## 2.2 Die individuelle Lesart als Ende des gemeinschaftlichen Erlebens?

Nach den Ausführungen zur Zergliederung des Bühnengeschehens und der Forderung nach einem individualisierten Stückbegriff stellt sich die Frage, inwiefern der gemeinschaftsstiftende Aspekt der Rezeption heute noch relevant ist bzw. inwiefern Theater stattdessen das einzelne Individuum anspricht.<sup>222</sup> Welche Rolle spielt das gemeinsame Erleben, wenn das Erlebte eines jeden von dem des anderen abweicht? In *Stauben, Humor, Mut und Skepsis* zieht Thomas Stölzel eine Verbindung zwischen diesbezüglichen Überlegungen Max Wertheimers und Immanuel Kants:

Bildlich gesprochen enthält meine Welt als mein ‚subjektives Mosaik‘ (Max Wertheimer) eben andere oder zumindest andersartige Steine als die Welt eines anderen Menschen. Die Wahrnehmungsurteile, die wir fällen, gelten – wie Kant in seinen ‚Prolegomena‘ betont – bloß für uns [...].<sup>223</sup>

<sup>221</sup> Waldenfels, 2004, S. 115

<sup>222</sup> Martina Ruhsam schlägt z. B. vor, „das Publikum nicht als rezeptive Einheit, sondern als rezeptive Vielheit zu betrachten, die nicht mehr gemeinsam hat, als das Interesse an zeitgenössischen Tanzperformances sowie die Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit dem Dargebotenen und der eigenen Wahrnehmung.“ (vgl. Ruhsam, Martina: *Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung*, Wien, 2011, S. 139)

<sup>223</sup> Stölzel, 2012, S. 134f

Dem Ansturm an Auffälligem ausgesetzt, baut sich das subjektive Mosaik bei der Betrachtung von *Neither* durch selektive Wahrnehmung des Bühnengeschehens auf. Der Begriff des Mosaiks eignet sich für eine Übertragung auf die Rezeption dieser Choreographie, da sich der Zusammenhang aus der Konstellation der Einzelbausteine ergibt. Das subjektive Mosaik umschreibt die Erstellung eines Gebildes aus wahrgenommenen Versatzstücken einer Choreographie. Je nach Modus des Sehens erstellt sich ein recht grobes Mosaik, welches durch schnelle Blickwechsel einen Großteil der Sequenzen erfasst, oder ein feines Mosaik, das ein lange in einer ‚Einstellung‘ verweilender Blick erstellt. Die Einzelbausteine bzw. Fragmente sind jeweils als Soli, Pas de deux‘ oder Gruppensequenzen separat choreographiert, stellen daher zunächst eine in sich geschlossene Einheit dar und sind in ihrer Ausgestaltung bezüglich der Relevanz für das Stück gleichwertig. Für die Tänzer bedeutet dies, dass jedes Teilstück durch diese Art zu proben das Hauptaugenmerk des Choreographen erfährt. Ungeachtet der späteren Einbettung im Stück ist die betreffende Sequenz Mittelpunkt des Geschehens:

Das wenige, die wenigen Male, die man für kurze Zeit auf der Bühne steht, sind kostbar – so wichtig, wie eine Hauptrolle, in der man sich dreißig Minuten das Herz aus dem Leibe tanzt. Es geht um Aussage, um ein Stück, [...] darum, das Fragment lieben zu lernen.<sup>224</sup>

Diese Intensität überträgt sich in die Durchlaufproben sowie später in die Aufführungen und bewirkt schließlich die Unsicherheit des Zuschauers, unter all den angebotenen Bewegungsabfolgen das ‚Wichtige‘ herauszudestillieren. Erst die Distanzierung durch enthierarchisiertes, unintendiertes Sehen löst diesen Konflikt und öffnet den Zuschauer für das subjektive Mosaik.

Bei Tino Sehgal generiert sich das subjektive Mosaik im Fall von *Ohne Titel* (2013) abhängig von Zeitfenster und Betrachterstandpunkt. Je nach Zeitpunkt sind nicht nur unterschiedliche Bewe-

---

<sup>224</sup> Schlöpfer, 2014, s. Anhang 2, S. 202

gungsabfolgen, sondern auch andere Personenkonstellationen zu sehen. Je nach Position des Betrachters sind die Körper und Gesichter der Performer unterschiedlich einsehbar. Das Raster, innerhalb dessen sich das subjektive Mosaik aufbaut, ist somit deutlich größer. Auch in *Neither* können verschiedene Vorstellungsbesucher unterschiedliche Personenkonstellationen sehen. Sie haben jedoch potentiell die Möglichkeit, alle Teilstücke zu sehen. Die Auswahl unterliegt nur den ‚weichen‘ Kriterien des eigenen Fokus. Bei *Ohne Titel* sind es ‚harte‘ Faktoren wie Besetzungswechsel, Betrachterstandpunkt und der nicht gesetzte Zeitpunkt eines Anfangs, die über die Unterschiedlichkeit der individuellen Wahrnehmung hinaus Unterschiede im subjektiven Mosaik evozieren. Das Angebot an Bewegungsmaterial ist über einen Zeitraum ausgedehnt, der von den Betrachtern nicht in seiner Gänze verfolgt wird. Der fragmentarische Charakter ergibt sich folglich nicht durch Simultaneität, sondern durch den zeitlichen Ausschnitt des Wahrgenommenen.

Das Nebeneinander von subjektiven Mosaiken wird am deutlichsten in Jörg Weinöhls Arbeit für die Düsseldorfer Kunsthalle erfahrbar gemacht, da die Zuschauer verschiedene Formen der Konstitution dieses Mosaiks durchlaufen. Im unteren Raum erstellen sie – je nach erfolgter oder nichterfolgter Wahrnehmung des Tänzers – ihr ‚uninformiertes‘ Mosaik. An der Balustrade stehend sehen sie womöglich, dass die Person am Musikgerät den Tänzer verfolgt, und schließen sich diesem Fokus an. Wechseln sie dann im nächsten Schritt selbst an das Musikgerät und erleben die Choreographie mit der Musik und aus dem fixierten Standpunkt heraus, erfahren sie schließlich das ‚informierte‘ Mosaik.

Das subjektive Mosaik kann folglich als Synonym für einen individuellen Stückbegriff aufgefasst werden. Die Frage ist nun, inwiefern ein solches übertragbar und diskutierbar werden kann. Der Transfer zwischen verschiedenen subjektiven Wahrnehmungsrealitäten kann durch von Max J. Kobberts Weiterführung gestalttheoretischer Ansätze hergestellt werden:

Das Wissen darum, dass Wahrnehmen ein Für-wahr-nehmen ist, impliziert die Notwendigkeit, die Existenz anderer Wirklichkeiten bei anderen Menschen anzuerkennen und insofern die eigene Erlebniswelt zu relativieren. Das bedeutet nicht, den Wert eigener Erfahrung aufzugeben zugunsten mehrheitlicher Ansichten. Es bedeutet ebenso wenig, die subjektive Sichtweise als bloßen Schein gering zu schätzen gegenüber begrifflicher Erkenntnis. Sie bedeutet vielmehr die neugierige Offenheit gegenüber allen Versuchen, die Befangenheit im Subjektiven, nachdem sie erkannt worden ist, zu durchbrechen und besonders über die Brücke der Kunst eigene und fremde Sicht- und Erlebnisweisen zu vermitteln bzw. vermittelt zu bekommen.<sup>225</sup>

Hier taucht implizit ein gesellschaftsrelevanter Aspekt auf, welcher in der Vermittlung verschiedener Erlebnisweisen begründet ist. Ein gemeinschaftsstiftendes Element, welches auf Grund der durch Auflösung von Wertesystemen und steigender Komplexität verursachten Zurückwerfung auf das Selbst abgeschafft schien, wird hier durch einen vermittelnden Austausch hergestellt. Der Kunst wird die Fähigkeit zugeschrieben, die „Befangenheit im Subjektiven“ zu durchbrechen. Zentral ist die vorangestellte Erkenntnis eben dieser Befangenheit. Subjektive Wahrnehmung kann demnach anschlussfähig werden, wenn diese zuvor erfahrbar gemacht wird. Mit diesem Ansatz stellt Kobbert ein Bindeglied zur aktuellen theaterwissenschaftlichen Debatte über die Bewusstwerdung der subjektiven Wahrnehmung als zentrales Element der aktuellen Theaterpraxis dar.

Auch Jacques Rancière thematisiert die intersubjektive Vermittlung subjektiver Eindrücke und erreicht dies durch das Paradox des im Verbundenen Getrennten:

Es ist die Macht, die jeder oder jede hat, das, was er/sie wahrnimmt, auf seine/ihre Weise mit dem besonderen intellektuellen Abenteuer zu verbinden, die sie jedem anderen ähnlich macht, insofern dieses Abenteuer keinem anderen gleicht. Diese gemeinsame Macht der Gleichheit der Intelligenzen verbindet die Individuen, lässt sie ihre intellektuellen

---

225 Kobbert, 2008, S. 237

Abenteuer untereinander austauschen, insofern sie sie getrennt voneinander hält, die sie alle fähig sind, die Macht aller zu verwenden, um ihren eigenen Weg zu gehen.<sup>226</sup>

In dieser Äußerung fällt die Forderung nach Individualität mit der Verantwortung zusammen, sich über die sich je nach Wahrnehmungsentscheidung unterschiedlich konstituierenden „intellektuellen Abenteuer“ auszutauschen. Während Kobbert die Erkenntnis der Befangenheit im Subjektiven als Voraussetzung formuliert, setzt Rancière die Trennung der intellektuellen Abenteuer voraus, um die Vermittlung derselben zu gewährleisten. Individuelles und gemeinschaftliches Erleben scheint sich somit nicht gegenseitig auszuschließen, sondern zu bedingen. Gerade im Nichtvorhandensein eines kleinsten gemeinsamen Nenners an Wahrgenommenem generiert sich ein, wie Tim Etchells formuliert, „Verhandeln im sozialen Raum“, das gemeinschaftsstiftend wirkt: „Diese abendfüllenden oder Mikrosekunden kurzen Momente, in denen du erkennst, dass du nicht das Gleiche spürst oder denkst, wie die Menschen um dich herum. Dieses Verhandeln im sozialen Raum, wenn du realisierst, dass du nicht ganz die anderen bist und diese nicht ganz bei dir. [...] Getrenntsein und Zusammensein als gefühlte Dynamik.“<sup>227</sup>

Ein dynamisches Konzept der Zuschauerschaft in Abhängigkeit der jeweiligen Zuschreibungsentscheidung formuliert auch die Dramaturgin Marianne von Kerkhoven:

Perhaps more important than the here-and-now-character of the theatrical experience is today the consciousness of the spectator that, in or inside a performance, he can alternatively be alone, individualized, and together with other spectators.<sup>228</sup>

---

226 Rancière, 2009, S. 27

227 Etchells, Tim: Eine Axt für das gefrorene Meer, in: Gareis, Siegrid/Kruschkova, Krassimira (Hg.): Ungerufen, Tanz und Performance der Zukunft, o. O., 2009, S. 20–33, S. 23f

228 van Kerkhoven, Marianne: European Dramaturgy in the 21st Century, in: Performance Research: A Journal of the Performing Arts, 2009, Vol. 14, Nr. 3, S. 7–11, S. 11

Die Verortung des Zuschauers wird ausgehend von der Verankerung und Bewusstwerdung des Hier und Jetzt um die situative Einbindungs- bzw. Isolationsempfindung ergänzt, die ebenfalls der eigenen Wahrnehmung unterliegt. Das individuelle bzw. gemeinschaftliche Erleben sind durchgängig sich bietende Optionen, innerhalb derer der Zuschauer oszilliert.<sup>229</sup>

Die Auswirkungen von Simultaneität aus produktions- und rezeptionsorientierter Betrachtung und die Gegenüberstellung der sich dadurch ergebenden impliziten Partizipation mit jener bei choreographischen Arbeiten im musealen Kontext haben aufgezeigt, dass das unintendierte Sehen als Form der ‚rohen‘ Wahrnehmung nach Merleau-Ponty gewertet werden kann, da der Zuschauer sich dadurch bis zu einem gewissen Maß von einer zielgerichteten, erkenntnisstrebenden Betrachtungsart entfernt. Die unterschiedlichen Sehgewohnheiten im Theater- und Museumsumfeld (bewegtes Sehen/verweilendes Sehen) werden jeweils durch die vorgestellten Stücke gebrochen. Das durch den virtuosen Darbietungscharakter des Bühnentanzes geprägte Publikum erfährt den verweilenden Blick als adäquater Umgang mit simultanen Bewegungsströmen, das Museumspublikum wird sich des verweilenden Blicks durch die zeitliche Einschränkung choreographischer Arbeiten bewusst. Durch die Einbindung in den wahrnehmungspsychologischen und soziologischen Kontext wurde erreicht, diese Konfrontation stimulierend und nicht resignierend einzuschätzen.

---

229 Nicolas Bourriaud formuliert Intersubjektivität sogar als Quintessenz künstlerischer Praxis: „As part of a ‚relationalist‘ theory of art, intersubjectivity does not only represent the social setting for the reception of art, [...] but also becomes the quintessence of artistic practice.“ (Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*, Dijon, 2002, S. 22)

### III. Teil

Freiheit durch Verpassen. Chancen der  
verunsichernden Überforderung



### III. Teil

## Freiheit durch Verpassen. Chancen der verunsichernden Überforderung

Im Zusammenhang mit den Ausführungen zu Adolphe Appia und Merce Cunningham wurde im ersten Teil behauptet, dass beide Positionen spielerische und freiheitsstrebende Elemente aufweisen. Im zweiten Teil wurden die Konzepte von Dynamisierung und Dezentralisierung als Voraussetzung für das spielerisch-freiheitsstrebende Moment auf den Zuschauer und den Subjektbegriff übertragen und Rezeption als Übung und Artikulation eines mündigen Selbst postuliert. In Bezug auf Friedrich Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung und Jacques Rancières Weiterentwicklung derselben wird dieser Gedanke nun fortgeführt und nachträglich mit dem notwendigen Fundament versehen.

Ziel der Überlegungen ist es herauszuarbeiten, dass Kunstwerke unter diesen Voraussetzungen ein Potential für die Beeinflussung der Wahrnehmungsgewohnheiten auch außerhalb der Kunstrezeption in Form einer Auseinandersetzung mit dem Wirkungsgefüge entwickeln. Dafür ist, wie in den bisherigen Ausführungen angeklungen, eine situative Auffassung des sich in der Aufführung Dargebotenen vonnöten. Während bislang zu diesem Zweck der Begriff des Zustands verwendet wurde, wird im folgenden gedanklichen Exkurs der Ereignis-Begriff bevorzugt, um eine weitere Ausprägung des situativen und subjektiven Werkbegriffs aufzuzeigen. In der Einleitung zu *Was ist ein Ereignis?* definiert Slavoj Žižek ein Ereignis als „Effekt, der seine Gründe zu übersteigen scheint“<sup>230</sup> und zählt zu solchen die Entstehung einer neuen Kunstform ebenso wie das Subjekt an sich. Žižek bringt diesen Ansatz mit Kausalität als zentraler Frage der Philosophie in Verbindung und hinterfragt die Notwen-

---

230 Žižek, Slavoj: *Was ist ein Ereignis?*, Frankfurt a. M., 2014, S. 9

digkeit von zwingenden, kausalen Verbindungen.<sup>231</sup> Von der Philosophie ausgehend, kann diese Infragestellung auf die Wissenschaft im Allgemeinen ausgeweitet und auf die Aufwertung des Unbestimmen übertragen werden. So formuliert der Soziologe Peter Wehling das Nichtwissen als „Vorbote einer reflexiv werdenden Wissenschaft“<sup>232</sup>, die durch eine Pluralität von Wissensformen mit „legitimen Sphären des Nichtwissens“ gekennzeichnet ist.<sup>233</sup> Diese auch von Jeanet Adshead-Landsdale antizipierte Infragestellung der Objektivität als Grundprinzip der Wissenschaft<sup>234</sup> birgt in Gegenüberstellung mit Friedrich Schillers Anprangerung, dass der Nutzen das Bestreben der Zeit sei<sup>235</sup> eine Umformulierung in sich, den Nutzen nicht ergebnis- sondern prozessorientiert auszulegen und der Kunst somit eine Möglichkeit zu bieten, Teil dieser reflexiven Wissenschaftsform zu sein. „Die Kunst“, so der Philosoph François Laruelle, „ist der nicht-wissenschaftliche Gebrauch der Wissenschaft.“<sup>236</sup>

Die Frage lautet nun, wie diesen Überlegungen mit den zuvor entwickelten Tendenzen zur Aufwertung des Unbestimmten begegnet werden kann und inwiefern implizite Partizipation und die Dramaturgie des Verpassens – als professionalisierte und antizipierende Form der Rezeption des Verpassens – als Instrumente dieser Begegnung wirken können.

---

231 Eine Entsprechung dieses Ansatzes in der Kunstpraxis findet sich neben den Ausführungen zur Losigkeit in Kapitel II.1.1 vor allem auch in Morton Feldmans Äußerung über *Neither*: „Ich wollte keine Ursache-und-Wirkung-Kontinuität, so eine Art von Klebstoff, der mich von einem Gedanken zum nächsten bringen würde. Ich wollte jeden Satz als eine Welt behandeln.“ (Morton Feldman zitiert nach: Skempton, 2014 (1977), S. 16)

232 Wehling, Peter: Die Politisierung des Nichtwissens, in: Ammon, Sabine et al. (Hg): Wissen in Bewegung, Göttingen, 2007, S. 221–240, S. 237

233 Bonß, Wolfgang: Jenseits von Verwendung und Transformation. Strukturprobleme der Verwissenschaftlichung in der Zweiten Moderne, in: Franz, Hans-Werner et al. (Hg): Forschen – lernen – beraten, Berlin, 2003

234 vgl. Fußnote 111: „[...] where a scientific notion of objectivity is the validating principle.“ (Adshead-Landsdale, 2001, S. 189)

235 Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Stuttgart, 2000, S. 9

236 Laruelle, François: Non-Photographic/Photo-Fiktion, Berlin, 2014, S. 120f

# 1 Sapere Aude – die aktuelle Relevanz der Aufklärung für die Tanzrezeption

Der Aspekt der Mündigkeit und der Freiheit wird oft im Zusammenhang mit der Zuschauerforschung genannt, ohne jedoch zu formulieren, welche Freiheiten dieses mündige Sehen als „dialogische Kunst“, wie es Christel Weiler bezeichnet<sup>237</sup>, mit sich bringt. Die Bewusstwerdung gegenüber verschiedenen Arten des Wahrnehmens und die Betrachtung dessen als Eigenwert der Kunstrezeption bieten Anlass für eine neue Deutungsanwendung aufklärerischer Schriften<sup>238</sup>, insbesondere von Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung, um Merleau-Pontys im vorherigen Kapitel zitierte Frage nach ‚roher‘ Wahrnehmung wiederaufzugreifen.

---

<sup>237</sup> vgl. Weiler, Christel: Dialoge mit dem Publikum, in: Deck, Jan/Siegburg, Angelika (Hg.): Paradoxien des Zuschauens, Bielefeld, 2008, S. 27–39, S. 39

<sup>238</sup> Zur Relevanz der Aufklärung für das aktuelle Theatergeschehen siehe auch Boenisch, Peter M.: Poetic Relations with the Real: Notes on the Actuality of Dramaturgy in the End Times, in: Pewny, Katharina/Callens, Johan/Coppens, Jeroen (Hg.): Dramaturgies in the New Millenium, Tübingen, 2014, S. 200–216; Boenisch betont hier vor allem die Relevanz der Hamburgischen Dramaturgie von Lessing als „blueprint of dramaturgy as a genuinely relational practice“. (ebd., S. 206); Im Bezug zu Schillers Spielbegriff sieht auch Boenisch darin ein enthierarchisierendes und emanzipierendes Moment: „The engagement in play becomes (potentially) emancipatory because it is based on a fundamental equality: the dramaturgy of poetic play establishes a relational positioning that includes a difference that is no longer hierarchically weighted.“ (ebd., S. 210). Evelyn Deutsch-Schreiner zieht eine Parallele zwischen Aufklärung und Dramaturgie: „The development of the dramaturge parallels the European Enlightenment of the 18th century and reflects the goals of the Enlightenment itself: the start of a new individualism, the capacity and courage to think for oneself, resisting tradition, convention and authority as sources of wisdom and knowledge.“ (Deutsch-Schreiner, Evelyn: The Educators of the Theatre. Dramaturgy between Enlightenment and Counter-Enlightenment, in: Pewny, Katharina/Callens, Johan/Coppens, Jeroen (Hg.): Dramaturgies in the New Millenium. Relationality, Performativity and Potentiality, Tübingen, 2014, S. 39–57, S. 39). An anderer Stelle verknüpft sie dies mit gesellschaftlicher Relevanz: „The dramaturge refers to areas of conflict within society, using the theatre as an artistic location where new and different points of view on human co-existence can be researched—thus furthering the continuing project of Enlightenment itself.“ (ebd., S. 56)

„Weil der Weg zu dem Kopf durch das Herz muß geöffnet werden. Ausbildung des Empfindungsvermögens ist also das dringendere Bedürfnis der Zeit“<sup>239</sup> postuliert Friedrich Schiller im achten seiner Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. Ohne auf den cartesianischen Dualismus abzielen, sei die Ausbildung des Empfindungsvermögens hervorgehoben, um die in Kapitel III.1.2 thematisierte Form des unintendierten Sehens als Herausforderung für den nach Erkenntnis strebenden Zuschauer zu kontextualisieren. Schließlich entwickelt Freud sein Konzept der gleichschwebenden Aufmerksamkeit in Bezug auf Schiller, nach welchem es „dem Schöpfungswerke der Seele nachteilig“ sei, „wenn der Verstand die zuströmenden Ideen [...] zu scharf mustert.“<sup>240</sup>

Der ästhetische Zustand als „Ganzes in sich selbst, da er alle Bedingungen seines Ursprungs und seiner Fortdauer in sich vereinigt“<sup>241</sup>, bietet nach Schillers Überlegungen dem Menschen die Freiheit, „aus sich selbst zu machen, was er will“<sup>242</sup>. Der Betonung des Momenthaften und Subjektbezogenen der ästhetischen Erfahrung kommt in Hinblick auf die aktuelle Zuschauerforschung eine neue Relevanz zu. Die Überleitung zu aktuellen Wiederaufgriffen wie bspw. Jacques Rancières Überlegungen in *Der emanzipierte Zuschauer* stellt Michel Foucaults *Politische Technologie der Individuen* dar, in welcher er dezidiert auf Überlegungen Kants rekurriert und sich mit der Frage „Was sind wir gegenwärtig?“ auseinandersetzt.<sup>243</sup> Es werden darin jene situativen und kontextuellen Bedingungen der Subjektkonstitution thematisiert, die für die heutige Auseinandersetzung mit Kunstrezeption grundlegend sind. Sapere aude, die Kantsche Forderung nach Mut, sich seines Verstandes zu bedienen, scheint so althergebracht wie vergessen angesichts der sich breitmachenden Unmündigkeit, wie Ludwig Hasler problematisiert:

---

239 Schiller, 2000, S. 33

240 Waldenfels, 2004, S. 158

241 Schiller, 2000, S. 85f

242 Schiller, 2000, S. 84

243 Foucault, Michel: Die politische Technologie der Individuen, in: Martin, Luther H./ Gutman, Huck/Hutton, Patrick H. (Hg.): Technologien des Selbst, Frankfurt, 1993, S. 168–187, S. 168

Das Projekt der Moderne – wo Glaube war, soll Erfahrung werden – macht sich systematisch selbst suspekt. Zwar gab es nie zuvor soviel Erfahrungswissen. Doch wir machen es nicht mehr selbst, andere machen es für uns. Daraus folgt: Je mehr wir wissen können, umso mehr müssen wir glauben. [...] Mit diesem prinzipiellen Glauben müssen verpassen wir jenen Mündigkeitsstatus [...], den das Aufklärungsprojekt uns verhiess.<sup>244</sup>

Um die Relevanz aufklärerischer Ansätze für die Rezeption von Bühnenkunst im Allgemeinen und Tanz im Besondern zu prüfen, werden im Folgenden der Freiheitsbegriff sowie die Körperlichkeit des Verstandes beleuchtet. Abschließend wird Rancière als Befürworter dieser Relevanz thematisiert.

## 1.1 Welche Freiheit?

„The body shooting into space is not an idea of man’s freedom, but is the body shooting into space.“<sup>245</sup> Diese Äußerung Cunninghams enthält zwei die tanzwissenschaftliche Forschung begleitende Anfechtungen. Einerseits die Frage nach der Rechtfertigung, Wirkung statt Materialität des Tanzes zu thematisieren und andererseits die wissenschaftlich schwer zu fassende Auseinandersetzung mit dem Begriff der Freiheit. Nichtsdestotrotz sei hier ein weiterer Versuch dieser Annäherung geleistet, da es in der Auseinandersetzung mit Zuschauerforschung nicht ausreicht, freiheitsfördernde und -voraussetzende Elemente zu postulieren. Stattdessen muss sich die Frage gestellt werden, gegenüber welchen Konzepten sich diese Freiheit in Produktion und Rezeption abgrenzt und inwiefern sie das Individuum in seiner ästhetischen Situation bedingt bzw. beeinflusst.

In einigen Äußerungen aus dem Bereich der Zuschauerforschung wird Freiheitserfahrung bzw. die Auseinandersetzung mit Freiheit

---

244 Hasler, Ludwig: Mehr Himmel, mehr Hölle, mehr Drama!, in: Du, Nr. 828, Juli/August 2012, S. 10–21, S. 17

245 Cunningham, Merce: The Impermanent Art, in: Fernando Puma (Hg.): 7Arts Nr. 3, Indian Hills, 1955, S. 69–77, S. 72

als Teil der ästhetischen Rezeption genannt. „Ein Theater, das jenseits objektiver Sinnzusammenhänge, politischer Aufklärung oder ewiger Werde den Prozess der Wahrnehmung und die Grenzen der Mitgestaltung von Zuschauern zum Thema macht, erreicht einen eigenen Grad von Freiheit“, formuliert z. B. Jan Deck in seinem Aufsatz *Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater*; und führt fort: „Es verweist auf das Fragmentarische von Subjektivität und die Grenzen gesellschaftlicher Mitbestimmung, setzt aber auch diese Grenzen immer wieder aufs Spiel.“<sup>246</sup> Auf Grund der Tatsache, dass der Zuschauer ein derart wichtiger Bestandteil der aktuellen Theaterpraxis und -theorie geworden ist, scheint sich zwischen Subjekt, Freiheit und Kunstwahrnehmung eine neue Form des Wirkungsaustausches zu ergeben. Vor diesem Hintergrund liest sich Jean-Paul Sartres Begriff der existentialistischen Situation wie ein Vorgriff auf die aktuelle Auseinandersetzung mit dem Verständnis des Zuschauers, wie Bernd Stegemann konstatiert:

Die Ohnmacht des verzweifelten Selbst bei Kirkegaard wird für Sartre zur Aufgabe des Menschen in der Moderne. Er muss seine Freiheit anerkennen und sie als Einzigartigkeit seines Lebensentwurfs in immer neuen Situationen erleben. Die Hürde des Sprungs [...] wird zur alltäglichen Aufgabe, sich jede Situation durch Entscheidung zu formen und in jeder Situation die eigene Entscheidung erfahren und ertragen zu lernen. [...] Die Kristallisation der Unendlichkeit der Möglichkeiten in jeder einzelnen Situation gilt es zu denken und zu erleben.<sup>247</sup>

---

246 Deck, Jan: Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater, in: Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater, Bielefeld, 2008, S. 9–20, S. 17f

247 Stegemann, Bernd: Dramaturgie, Berlin, 2009, S. 21; Stegemann nimmt hier Bezug auf Sartres *Das Sein und das Nichts*: „So ahnen wir langsam das Paradox der Freiheit: Es gibt Freiheit nur *in Situation*, und es gibt Situation nur durch die Freiheit. Die menschliche Realität begegnet überall Widerständen und Hindernissen, die sie nicht geschaffen hat; aber diese Widerstände und Hindernisse haben Sinn nur in der freien Wahl und durch die freie Wahl, die die menschliche Realität *ist*.“ (Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts*. Versuch einer phänomenologischen Ontologie, Reinbek bei Hamburg, 1993, S. 843 ff, Hervorhebungen im Original)

Sartre thematisiert nach Stegemann das zentrale Moment der Entscheidungsfindung im Umgang mit der Unendlichkeit der Möglichkeiten als ambivalentes Spannungsverhältnis zwischen erfahren und ertragen. Die Erfahrung von Freiheit wird an die Erfahrung von Subjektivität im Sinne eines Lebensentwurfs geknüpft, wie dies bereits von Schiller formuliert wurde: „Die Person also muß ihr eigener Grund seyn, [...] und so hätten wir denn fürs erste die Idee des absoluten, in sich selbst gegründeten Seyns, d. i. die Freyheit.“<sup>248</sup> Der Rückbezug auf das Selbst wirkt jedoch, wie in Kapitel II.1.2 ausgeführt, eher als Herausforderung denn als verheißungsvolle Perspektive.

Im Rezeptionsprozess ist der Begriff der Freiheit vor allem durch die Bewusstwerdung der Konsequenzen eigener Entscheidungen und durch die Konfrontation mit dem Selbst und der Vielzahl an Möglichkeiten geprägt.<sup>249</sup> Auf Produktionsseite ist der Freiheitsbegriff seit jeher zentraler Aspekt des künstlerischen Schaffens. Im zweiten Teil wurde die Frage behandelt, welche Konsequenzen es für den Choreographen hat, Bewegung als Fluss und nicht als Aneinanderreihung in sich geschlossener Einheiten aufzufassen. Indem Bewegung ohne bestimmtes Anfangen und Enden gedacht wird und sich die Choreographie daraus resultierend eher als Zustand denn als feststehendes, geschlossenes Werk gebärdet, findet gewissermaßen eine kritische Auseinandersetzung mit Produktionsbedingungen statt, die dem Kurationsprozess ein terminliches Ende setzen. Darüber hinaus wird die Möglichkeit eines über die Aufführung hinaus geltenden Stückbegriffs in Frage gestellt.

---

<sup>248</sup> Schiller, 2000, S. 44

<sup>249</sup> Jens Roselt hingegen sieht im Theater dem Zuschauer die Freiheit entzogen: „Die Teilnahme [an der Gemeinschaft des Publikums – U.W.] geht einher mit Formen der Enteignung, indem man auf Handlungsvollmacht, Entscheidungsfreiheit und – im Theater insbesondere – auf Bewegungsfreiheit Verzicht leistet.“ (Roselt, 2008, S. 333) Nach ihm kann Freiheit nur durch einen expliziten Akt wie jenen des Zwischenrufs gewonnen werden, womit Roselt jedoch seinem sonst wahrnehmungsfreuzugewandten Argumentationsverlauf widerspricht.

Die Loslösung von starren Konzepten scheint folglich auf Produktionsseite einer Verheißung, auf Rezeptionsseite einer Verschreckung gleichzukommen, woraus gefolgert werden kann, dass der Umgang mit Freiheit auf beiden Seiten unterschiedlich ausgeprägt ist. Während die Künstler diese als Teil ihres Selbstverständnisses verinnerlicht haben, scheint sie für manche Zuschauer der Sphäre jenseits der Rampe vorenthalten zu sein. Eine Umorientierung des Selbstverständnisses auf Seiten des Zuschauers, wie bereits im ersten Teil ausgeführt, ist folglich notwendig, um von der Freiheit „edlen Gebrauch“<sup>250</sup> zu machen, wie es bereits Adolphe Appia fordert. Als Nährboden dieser Umorientierung bedarf es eines Umfelds, das diese Freiheit kultiviert, um neben der Auseinandersetzung mit dem Selbst auch die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft zu erwirken. „Wenn das Theater kein Ort der Freiheit mehr ist“, schreibt Martin Schläpfer, „dann ist es auch kein Ort der Reflexion über die Gesellschaft mehr.“<sup>251</sup>

## 1.2 Die Körperlichkeit des Verstandes

In den vorangegangenen Kapiteln wurden das unintendierte Sehen und die gleichschwebende Aufmerksamkeit als Wahrnehmungsmodus für Tanz eingeführt, welche nun auf ihren Zusammenhang mit der Körperlichkeit des Verstandes beleuchtet werden. Sich auf den Soziologen Alois Hahn beziehend fordert Marc Glöde die Abschaffung einer „kontinuierlichen, zwanghaften Wahl der Aufmerksamkeit“ zugunsten einer „unbewussten Wahl, die dann vor allem auch das gesamte Sensorium wieder mit einschließt. Nicht nur das Auge oder das Ohr ist hier nun gefordert, der ganze Körper ist für diese Form der Aufmerksamkeit notwendig.“<sup>252</sup> Diese Tendenz ist bei zahlreichen Theoretikern festzumachen, von denen

---

250 Appia, 1927, S. 331

251 Martin Schläpfer zitiert nach: nrw landesbüro tanz (Hg.): Tanzland NRW. Positionen des zeitgenössischen Tanzes in Nordrhein-Westfalen, Berlin, 2014, S. 55

252 Glöde, Marc: Zur Wahrnehmung der Aufmerksamkeit, in: Lechtermann, Christina/Wagner, Kirsten/Wenzel, Horst (Hg.): Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung, Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, Band 10, Berlin, 2007, S. 31–42, S. 39

vor allem Gernot Böhme und Alva Noë an dieser Stelle relevant sind. Gernot Böhme liefert mit seinen Ausführungen zur Atmosphäre einen Zusammenhang zwischen der Aura des Kunstwerks und der Einbringung des Subjekts. „Die Aura spüren heißt, sie in die eigene leibliche Befindlichkeit aufzunehmen.“<sup>253</sup> Dieser Ansatz, der die Grundlage der Umwandlungstabelle in Kapitel II.1.2 darstellt, zeichnet sich dadurch aus, dass er die leibliche Befindlichkeit in den Kanon rezipierender Instanzen aufnimmt und diese als Träger der Aura formuliert. Alva Noës Position eignet sich auf Grund der haptischen Erweiterung des Schapparats:

Vision is touch-like. Like touch, vision is *active*. You perceive the scene not all at once, in a flash. You move your eyes around the scene [...]. As in touch, the content of visual experience is not given all at once. We gain content by looking around just as we gain tactile content by moving our hands. You enact your perceptual content, through the activity of skillful looking.<sup>254</sup>

Mit ihrem Vergleich zwischen Sehen und Tasten fasst Alva Noë Tendenzen der aktuellen Wahrnehmungsforschung wie Aktivierung und Ausschnitthaftigkeit des Blicks zusammen und betont die Abhängigkeit des perzeptuellen Inhalts vom Sehverhalten des Zuschauers. Interessant ist hierbei die Ergänzung, dass dieses Sehverhalten „skillful“, also geübt bzw. geschickt, sein soll. Alva Noës These ist folglich an die Voraussetzung geknüpft, dass die jeweiligen Wahrnehmungskaleidoskope der Zuschauer von deren Kompetenz bzw. Seherfahrung abhängen. Zweifelsfrei spielt dies eine Rolle, erweist

253 Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt, 1995, S. 27

254 Noë, Alva: *Action in Perception*, Massachusetts, 2004, S. 73 (Hervorhebungen im Original); damit hebt sie sich von Husserls Ansatz ab, dass Sehen und Tasten durch die konstitutive Differenz unterschiedlich sind. Iris Laner fasst diesen wie folgt zusammen: „Das Sehen beruht auf einer konstitutiven Differenz. Das Sehorgan muss sich in einem Abstand zum Gesehenen befinden, um überhaupt wahrnehmen zu können. Im Gegensatz dazu besteht im Berühren gerade keine solche konstitutive Differenz.“ (Laner, Iris: *Mit Husserl, Merleau-Ponty und Foucault im Panorama*, in: David Ganz und Stefan Neuner (Hg.): *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, München, 2013, S. 391–421, S. 401)

sich jedoch in Verbindung mit dem gedehnten Blick Genazinos und der freischwebenden Aufmerksamkeit als schwierig, da Noë eine möglichst allumfassende Wahrnehmung anvisiert. Dennoch ist ihr Ansatz und der Vergleich zwischen peripatetischem Sehen und Tasten im Zusammenhang mit dem Sehverhalten angesichts von Simultaneität geprägter Choreographien hilfreich, da der Blick verkörpert gedacht wird. Eine visuelle Annäherung wird somit mit einer taktilen Annäherung verknüpft, wodurch das Sehen um die Dimension des Gespürs ergänzt wird.

Diese Überlegung knüpft abermals an die Frage nach dem Subjekt und dessen Selbstwahrnehmung an, welches mit dieser Forderung nach der Einbindung des Körpers eng in Verbindung steht. Als „ästhetische Kontemplation“ formuliert Martin Seel diese Form der den Körper einbeziehenden Auseinandersetzung:

Die ästhetische Kontemplation verweilt bei den Phänomenen – ohne Imagination und ohne Reflexion. Sie geht in keiner Weise über die Gegenwart hinaus, [...] sie sucht und findet keinen Sinn; sie bleibt in einem leiblichen Vernehmen der sinnlichen Präsenz ihrer Gegenstände stehen. Dies schließt ein intensives sinnliches Sich-selbst-Verspüren der Subjekte dieser Wahrnehmung ein [...].<sup>255</sup>

Das „leibliche Vernehmen“ geht über den an Alexander Gottlieb Baumgarten angelehnten Aspekt der sinnlichen Wahrnehmung hinaus und betont die Rolle der Körperlichkeit im Hinblick auf die Erfahrung momenthafter Gegenwärtigkeit von Kunstrezeption einerseits und des Rückbezugs auf das Individuum in Form eines „Sich-selbst-Verspürens“ andererseits. Der Theaterwissenschaftler Andrej Mirčev führt den bislang wenig berücksichtigten Aspekt der Körperlichkeit im Bewusstsein der Zuschauer auf die langjährige Prägung durch zentralperspektivische Anordnungen zurück: „Der gleichzeitig geometrisierte, rationalisierte und homogenisierte Raum der Perspektive kann daher auch als Geburtsort des ‚entkörpernten

---

255 Seel, 2000, S. 151 (Hervorhebungen im Original)

Betrachters‘, der lediglich auf das Auge reduziert wird, gewertet werden.<sup>256</sup> Bezugnehmend auf die Dezentralisierung der Bühne, die durch Abschaffung der Zentralperspektive erreicht wurde, kann hier von einer Dezentralisierung bzw. Ausdehnung des Blicks auf den Körper des Zuschauers gesprochen werden. Rudolf von Laban thematisierte bereits die durch dominant kognitive Ausrichtung der Wahrnehmung verlorene Mobilität des Menschen:

Die Kinder und die Menschen der Urzeit sehen die Welt von einer körperlichen Perspektive aus, das heißt, durch physische Erfahrung. [...] Der Mensch späterer Zeitalter verliert diese Sicht durch seine gedanklichen Täuschungen und auch wegen seiner wachsenden taktilen Unfähigkeit. Er stellt in seinem Geist die Stabilität als kontrastierenden Partner der Mobilität auf.<sup>257</sup>

Stellt man diese Äußerung von Labans der eingangs gestellten Frage Merleau-Pontys nach ‚roher‘ Wahrnehmung gegenüber, tritt die Körperlichkeit des Verstandes als Form der unmittelbaren Auseinandersetzung mit dem Wahrgenommenen hervor und ähnelt in ihrer Beschaffenheit der enthierarchisierten Struktur des Bühnengeschehens. Dezentralisierung und Dynamisierung bzw. Mobilisierung erweisen sich somit als Entwicklungen, die sowohl in der Betrachtung des Raums als auch der Körper von Darsteller und Zuschauer, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung, zu verzeichnen sind.

An anderer Stelle formuliert von Laban: „Ein Geist, der dazu erzo-gen ist, der Körperperspektive beizustehen anstatt sie zu bekämpfen, würde uns eine vollständig neue Sicht von Bewegung und damit des Lebens eröffnen.“<sup>258</sup> Mit der „Körperperspektive“ entwickelt von Laban ein Instrument, das sowohl die Sicht auf Bewegung als auch

---

256 Mirčev, Andrej: *Intermediale Raumkonzepte*, Dissertation, Berlin: electronic document, 2011: [http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS\\_thesis\\_000000023133](http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000023133), zuletzt aufgerufen am 16.2.2015

257 von Laban, 1991, S. 15f

258 ebd., S. 95

die Sicht auf das Leben in den Blick nimmt. Adolphe Appia entwickelt diesen Gedanken fort und überträgt ihn auf den Zuschauer:

Auch der Zuschauer muß die gleiche Richtungsänderung, die gleiche Umkehr vornehmen wie der Autor und seine Darsteller. Von ihm selbst, von seinem eigenen Körper muß er ausgehen. Von diesem Körper aus muß die lebendige Kunst ausstrahlen und sich im Raum verbreiten, um ihm Leben zu schenken. Dieser Körper [...] ist es, der das Kunstwerk schafft!<sup>259</sup>

Hierin zeigt sich abermals, wie fortschrittlich Adolphe Appia ist, liest sich dies doch wie eine Grundlage für spätere Überlegungen des kinästhetischen Nachvollzugs, wie hier von Claudia Jeschke:

Die ausschließlich konzeptionelle oder intellektuelle Annäherung an den Theatertanz wird von der (körper-)sinnlichen abgelöst oder durch sie ergänzt. Und diese sinnliche Ebene entspricht [...] der Bereitschaft der Zuschauer zur motorischen Identifikation.<sup>260</sup>

Was bei Schiller als Weg durch das Herz formuliert ist, kommt hier einem Weg durch den Körper gleich, durch den sich der Weg der Erfahrung bahnt. Wie lässt sich nun dieser wahrnehmende Körper an die zuvor dargelegte Ausprägung des Subjekts als situative, fragmentierte Erscheinung anbinden, ohne in eine Dualität von Körper und Verstand zurückzufallen? Dies gelingt über die Forderung, das Subjekt als Körper zu begreifen, wie dies André Lepecki auf Elizabeth A. Grosz rekurrierend<sup>261</sup> fordert und dies gleichzeitig als Auf-

---

259 Appia, Adolphe: *Rhythmische Gymnastik und Theater* (1911), in: Beacham, Richard C.: *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*, Berlin, 2006, S. 180–185, S. 183

260 Jeschke, 1996, S. 197

261 „[After – U.W.] Nietzsche [...] the body is the site for the emanation of the will to power (or several wills), an intensely energetic locus for all cultural production, a concept I believe may be more useful in rethinking the subject in terms of the body.“ (Grosz, Elizabeth A.: *Volatile bodies. Toward a corporeal feminism*, Bloomington, 1994, S. 147)

gabe der Choreographie formuliert: „Das Neudenken des Subjekts als Körper ist genau die Aufgabe der Choreographie.“<sup>262</sup>

Die im ersten Teil formulierten Errungenschaften des Verpassens und der gescheiterten Rezeption erscheinen vor diesem Hintergrund als notwendiger „shock to thought“<sup>263</sup>, um den Logos als erste Instanz der Rezeption auszuhebeln und einen anderen Wahrnehmungsmodus unter Einbezug des Körpers zu entwickeln. Die Ursachen für die kognitive Ausrichtung der Kunstwahrnehmung konnten hier nur angerissen werden. Um einen sowohl die Produktions- als auch die Rezeptionsseite betreffenden Aspekt heranzuziehen, sei abermals Appia zitiert:

Wir waren ewige Zuschauer, wir standen oder saßen immer jemandem oder irgend etwas gegenüber und waren fest davon überzeugt, daß sich die anderen unter ähnlichen Umständen uns gegenüber befanden. [...] die Vorstellung, die wir vom Körper unserer Mitmenschen und von unserm eigenen besaßen, war rein geistig; oder einfach durch unseren Geschlechtstrieb bedingt. [...] Wir weigern uns, unser Dasein zum Ausgangspunkt und zur Norm aller Dinge zu machen: Nur was unseren Intellekt interessiert und ihm schmeichelt, ist legitim, und unser Organismus treibt im Wind dahin [...]. Nur an unser Gehirn [...] wenden sich alle unsere künstlerischen Manifestationen [...].<sup>264</sup>

Übernimmt man für einen Moment Appias Anprangerung der Kommunikation zwischen den Intellekten von Künstler und Rezipient, lässt sich im Gegenüber von Choreograph und Zuschauer in Form eines als Körper gedachten Subjekts<sup>265</sup> eine neue Form der Auseinandersetzung denken. Die Tanzkunst scheint also – mehr als

262 Lepecki, 2008, S. 14f

263 Massumi, Brian (Hg.): A shock to thought. Reception after Deleuze and Guattari, London, 2002

264 Appia, Adolphe: Die frühere Haltung (1921), in: Beacham, Richard C.: Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters, S. 297–300, S. 298

265 In einem Interview umschreibt Martin Schläpfer diese Auffassung als „Gedankenversuch, dass der Körper alles ist: Gesicht, Seele, Geist, vereinernd.“ (Martin Schläpfer zitiert nach do Paço, 2007/08, S. 8)

die anderen Künste – die Voraussetzungen für ein Umdenken der ‚Qualifikation‘ des Zuschauers zu liefern und neue Reflexionsräume zu öffnen.

### 1.3 Jacques Rancières Weiterentwicklung von Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung

Während in der Literatur vor allem Rancières Begriff des ästhetischen Regimes in Bezug zu Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung genannt wird<sup>266</sup>, soll an dieser Stelle das Konzept des emanzipierten Zuschauers als Weiterentwicklung des Freiheitsbegriffs bei Schiller betrachtet werden. Das Selbstbewusstsein des Zuschauers und die Frage nach dessen als passiv oder aktiv einzustufendem Anteil an einer Aufführung thematisiert Jacques Rancière in *Der emanzipierte Zuschauer* wie folgt:

In dieser Macht zu assoziieren und zu dissoziieren liegt die Emanzipation des Zuschauers, das heißt die Emanzipation von jedem von uns als Zuschauer. Zuschauer zu sein ist nicht der passive Zustand, den wir in Aktivität umwandeln müssen. Es ist unsere normale Situation.<sup>267</sup>

Die Auffassung vom Zuschauerdasein als „normaler“ Zustand findet sich auch bei Élie Konigson:

[...] être spectateur n'est pas une fonction, mais un état. [...] Le corps de ‚celui qui regarde‘ [...] n'entre, semble-t-il, en jeu comme récepteur. De plus, c'est, si j'ose dire, un état ‚naturel‘, lié au comportement de l'individu, à la vie. Mais confronté aux principes même du spectacle, totalement artificiel, voulu, construit, unissant une aire de jeu détournée

---

266 vgl. hierzu Ensslin, Felix: Spieltrieb – Eine kurze Einführung, in: Ders. (Hg): Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf die Bühne? Schillers Ästhetik heute, Berlin, 2006, S. 8–12, S. 8

267 Rancière, 2009, S. 28

de son assise première ou réélaborée et des individus voués à la contre-  
façon de la vie, le statut ‚naturel‘ du spectateur paraît bien incongru.<sup>268</sup>

Konigson zieht eine Parallele zwischen dem Verhalten als Zuschauer innerhalb einer theatralen Situation und jenem des Individuums innerhalb einer Alltagssituation. Gleichzeitig macht sie jedoch auf den Widerspruch aufmerksam, im Rahmen einer künstlich hergestellten Situation wie jener des Theaters von einem ‚natürlichen‘ Zustand zu sprechen. Interessant ist beider Verwendung des Begriffs Zustand als ein dynamischer, das subjektive Befinden integrierender Modus. Schiller formuliert in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung das Subjekt als Doppelcharakter von Person und Zustand, wobei auch hier Letzterem der dynamisierende Moment des Wandels zugeschrieben wird: „Person und Zustand – das Selbst und seine Bestimmungen – [...] sind ewig Zwey in dem endlichen. Bey aller Beharrung der Person wechselt der Zustand, bey allem Wechsel des Zustands beharret die Person.“<sup>269</sup> Die Freiheit, welche nach Schiller als Errungenschaft eines sich auf sich selbst beziehenden Subjekts gilt, findet sich bei Rancière als Emanzipation wieder. Rancière ergänzt das von Schiller formulierte Potential der Kunst, auf gesellschaftliche Umstände verändernd einzuwirken, um das Konzept der Kopräsenz, was seiner Ansicht nach genügt, „um aus dem Theater einen Vektor des Gemeinschaftssinns zu machen“.<sup>270</sup> Ohne auf die politische Dimension Ranciérschen Denkens in angemessener Weise eingehen zu können, sei auf die Gemeinsamkeit beider Schriftstücke bezüglich der selbstbewusstseins- bzw. ‚stimm-bildenden‘ Funktion von Kunst hingewiesen. Die gleichermaßen bewusstwerdende wie infragestellende Begegnung mit dem Selbst und der Gemeinschaft innerhalb der Kunstrezeption wirft die Frage nach Autonomie und Heteronomie auf, welche Benjamin Greenman am Beispiel von Rancières Auseinandersetzung mit Schillers Ausführungen zur Skulptur des Juno Ludovisi zu fassen versucht. Er

268 Konigson, Élie: *Le spectateur et son ombre*, in: Aslan, Odette (Hg): *Le corps en jeu*, Paris, 1994, S. 183–190, S. 184

269 Schiller, 2000, S. 43

270 Rancière, 2009, S. 26

verbindet dabei den interesselosen Charakter des Kunstwerks mit dem Ausdruck der Autonomie gesellschaftlichen Lebens in Zeit und Umfeld der Entstehung des Kunstwerks.<sup>271</sup> Jacques Rancière schreibt darüber:

Die Statue [...] der Juno steht mir gegenüber, und Juno tut überhaupt nichts, will überhaupt nichts. Und so gibt sie also keine Lehre, kein Beispiel ab. Hier findet eine Erziehung zu einer neuen Art der Freiheit statt [...]. Nun wird Freiheit damit vertraut gemacht, etwas aushalten zu müssen, mit der Aufhebung der normalen Kategorien der Erfahrung.<sup>272</sup>

Rancière bringt hier die Aufhebung der gewohnten Wahrnehmungsmodi in direkten Zusammenhang mit der Erfahrung von Freiheit, welche auszuhalten ein aktiver Prozess ist. In der Auseinandersetzung mit Schillers Hervorhebung des Spiels als einziger Zustand, in dem der Mensch „seine doppelte Natur auf einmal entfaltet“<sup>273</sup>, liefert Rancière darüber hinaus eine Herleitung der gegenseitigen Bedingung von Kunst- und Lebensumfeld. Nach Rancière bietet das Erleben jenes Zustands die Möglichkeit, „nicht nur das Gefüge der Kunst neu [zu] errichten, sondern auch die Kunst des Lebens selbst.“<sup>274</sup> Ziel wäre demnach „ein neues Leben, in dem die alten Verhältnisse von Macht und Sinnlichkeit, Form und Materie, Aktivität und Passivität sich nicht mehr durchsetzen werden, was

271 vgl. Greenman, Benjamin: Meta-politics and the construction of Western aesthetics: re-reading Kant's Critique of Judgement according to Rancière and Spivak, electronic document, 2011: <http://web.uam.es/otros/estetica/DOCUMENTOS%20EN%20PDF/CUARTA%20TANDA/BENJAMIN%20GREENMAN.pdf>, S. 6f, zuletzt aufgerufen am 5.1.2015

272 Jacques Rancière zitiert nach Ensslin, Felix/Rancière, Jacques: Felix Ensslin im Gespräch mit Jacques Rancière, in: Ensslin, Felix (Hg.): Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf der Bühne? Schillers Ästhetik heute, Berlin, 2006, S. 13–17, S. 16

273 Schiller, 2000, S. 61

274 Jacques Rancière zitiert nach Ensslin/Rancière, 2006, S. 16, Boenisch kritisiert hingegen, dass Rancière den Aspekt des Spiels nicht genug mitgedacht hat. (vgl. Boenisch, Peter M.: Acts of Spectating. The Dramaturgy of the Audience's Experience in Contemporary Theater, in: Trencsényi, Katalin/Cochrane, Bernadette (Hg.): New Dramaturgy. International Perspectives on Theory and Practice, London, 2014, S. 225–241, S. 236)

ebenso eine Welt ohne Hierarchien bedeutet<sup>275</sup>. Die Abschaffung von Dichotomien und hierarchischen Verhältnissen wird hier als ein durch Kunstrezeption entstehendes Desiderat formuliert, was nicht nur inhaltlich, sondern auch formell den idealistischen Stil Schillers aufgreift. In den vorangegangenen Kapiteln wurde bereits angedeutet, dass ein so banaler wie unzulänglicher Übertrag zwischen Kunsterfahrung und Lebenserfahrung in diesem Zusammenhang unvermeidlich ist. Als dienlichste Herleitung in dieser Hinsicht erscheint Gabriele Brandstetters Konzept vom „Sozialmodell als ästhetische Figuration“<sup>276</sup>, welches sie von Friedrich Schillers Beobachtungen zum englischen Kontertanz als das „treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des andern“<sup>277</sup> ableitet. Obgleich im Zusammenhang mit Gesellschaftstanz entwickelt, scheinen diese Beobachtungen auf Grund ihrer Verknüpfung von ästhetischer Figuration und Gesellschaftsstruktur, Freiheit und Bestimmtheit relevant.

Rancière stuft die Relektüre der Schillerschen Briefe als Möglichkeit ein, sich mit der abgeschafften Mimesis-Funktion auseinanderzusetzen. „Es gibt keine Konsequenz mehr aus dem, was auf der Bühne passiert und was an ein Publikum übermittelt werden sollte“, postuliert er und folgert, „dass gerade die Idee der ‚Ästhetischen Erziehung‘ ein Weg ist, um sich diesem Kampf zu stellen, sich damit auseinanderzusetzen.“<sup>278</sup> Auf der Ebene des ‚Was-erfahren-wird‘ trifft dies auf die aktuelle Praxis zu; inwiefern bezüglich des ‚Wie-etwas-erfahren-wird‘, um bei Bernhard Waldenfels’ Terminologie zu bleiben, nach wie vor ein mimetischer Zusammenhang gedacht werden kann, bleibt zu klären.

---

275 Jacques Rancière zitiert nach Ensslin/Rancière, 2006, S. 16

276 Brandstetter, Gabriele: Schillers Spielbein: Bewegung und Tanz. Zu einer Ästhetik im Zeichen von *movere*, in: Ensslin, Felix (Hg.): Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf der Bühne? Schillers Ästhetik heute, Berlin, 2006, S. 165–181, S. 176

277 Friedrich Schiller zitiert nach Brandstetter, 2006, S. 176

278 Jacques Rancière zitiert nach Ensslin/Rancière, 2006, S. 16

Die Auseinandersetzung mit Rancières Wiederaufgriff der Schillerschen Briefe hat nachwirkend zu den Ergebnissen in den ersten beiden Teilen dieser Arbeit in zweierlei Hinsicht beigetragen. Zum einen gelingt durch seine Überlegungen ein Verständnis von Partizipation als ein der ästhetischen Wahrnehmung inhärentes Phänomen, zum anderen eine Verknüpfung von Freiheit und der Aufwertung des Unbestimmten, wie Maria Muhle in der Einleitung ihrer Übersetzung von Rancières *Aufteilung des Sinnlichen* resümiert: „eine kritische Kunst [muss] auf ihre Weise eine Kunst der Gleichgültigkeit sein, eine Kunst, die einen Ort der Äquivalenz zwischen einem Wissen und einem Nichtwissen, einer Aktivität und einer Passivität schafft.“<sup>279</sup> Die Äquivalenz von Wissen und Nichtwissen übersteigt um ein Weites die zu Beginn des Kapitels formulierte Form der reflexiven Wissenschaft, die legitime Sphären des Nichtwissens toleriert. In der Tendenz beider Ansätze sind jedoch Ähnlichkeiten zu verzeichnen. Ähnlichkeiten, die auf einen Freiheitsbegriff im Sinne eines sich auflösenden Wertesystems verweisen, wodurch der Rückbezug auf das Selbst notwendig ist, wie dies im Bezug auf die Rezeption simultaner Choreographien formuliert wurde. Genau darin besteht die Relevanz der Kantschen Aufforderung nach dem Mut, sich seines eigenen Verstandes zu bedienen und der Schillerschen Formulierung von Freiheit als Errungenschaft eines sich auf sich selbst beziehenden Subjekts für die aktuelle Tanzrezeption.

---

279 Muhle, Maria: Einleitung zu Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin, 2006, S. 15f; Muhle bezieht sich hier auf die „Freiheit der Gleichgültigkeit“, die der Identität von Arbeit und Untätigkeit, Aktivität und Passivität, Einsamkeit und Gemeinsamkeit entspringt und die die Politik der Kunst innerhalb des ästhetischen Regimes der Künste begründet.“ (ebd.)

## 2 Enthierarchisierung und Dynamisierung als Hervorbringung einer Dramaturgie des Verpassens

Die im zweiten Teil dargelegten Folgen von Enthierarchisierung und Dynamisierung für das Verständnis von Choreograph und Zuschauer bedingen auch einen notwendigen Wandel in der Auffassung von Dramaturgie. Die Feststellung, dass vom Künstler keine Intention ausgeht, entzieht dieser ihre vermittelnde Grundlage. Gerade dadurch jedoch, dass das ‚wie‘ der Erfahrung gegenüber dem ‚was‘ der Erfahrung in den Vordergrund rückt, kommt dem Dazwischen in Gestalt der Dramaturgie eine neue Relevanz zu. Die Dramaturgie des Verpassens muss als Wahrnehmungsdramaturgie gedacht werden. An die Stelle von Handlungssträngen treten Stränge energetischer Kontextualität, die es anzulegen und zu verhandeln gilt. Eine Dramaturgie, die das ‚Wie‘ der Erfahrung als individuelle Erlebnisweise ins Bewusstsein bringt und zum verweilenden Sehen anregt. Eine Wahrnehmungsdramaturgie, die das Nicht-Wahrnehmen – also das Verpassen – einbezieht und die Grundlage schafft, dies aus Perspektive des Zuschauers als konstruktiv nutzbar zu erspüren, wodurch das individuelle Verständnis vom künstlerischen Bühnengeschehen als Gewinn vermittelt wird. Eine dramaturgische Praxis, die an Hand von Beobachungskriterien wie jenem der Interferenz eine intensivierende oder ausgleichende Wirkung verschiedener Bewegungssequenzen aufeinander einschätzen kann. Eine Dramaturgie, die wie Rancières unwissender Lehrmeister Lesewege öffnet, ohne diese zu pfeifen und Perspektiven kreiert, die sich womöglich vom Gesehenen emanzipieren.

Dies setzt voraus, dass auch im Bereich der Dramaturgie von einem Vollständigkeitsanspruch Abstand genommen wird und das Verpassen gemäß Bernhard Waldenfels nicht als Defizit eingestuft wird, sondern als „Entzugsbereich, von dem die Erfahrung unweigerlich

ausgeht.<sup>280</sup> Dieser Aspekt muss zunächst vertieft werden, um die Dramaturgie des Verpassens anschließend als Ursache und Ergebnis der impliziten Partizipation zu definieren.

## 2.1 Errungenschaft statt Unvermögen: Der Moment des Verpassens

Die vorangegangenen Ausführungen haben gezeigt, dass sich sowohl der Zuschauer als auch der Choreograph ob der simultanen Bewegungsabläufe mit dem Moment der Unsouveränität bzw. des Unvermögens konfrontiert sehen. So unterschiedlich beider Beziehung und Zugang zu einer Choreographie sind, so gemeinsam ist die notwendige Offenheit gegenüber der Suche<sup>281</sup> als unbestimmtem Faktor. Zuvor wurde bereits Jacques Rancières Begriff des emanzipierten Zuschauers eingeführt, welchen er mit einem Detektiv vergleicht, „der Phänomene beobachtet und ihre Gründe sucht.“<sup>282</sup> Um die Suche als gemeinsame Ebene zwischen Kunsterzeuger und -empfänger zu postulieren, bietet sich die Anwendung von Rancières Begriff des unwissenden Lehrmeisters auf den Choreographen als Gegenüber zum Begriff des emanzipierten Zuschauers an. Über das Verhältnis von Künstler und Zuschauer im Moment der Aufführung schreibt er: „Sie [die Aufführung – U.W.] ist eine dritte Sache, die niemand besitzt, und deren Sinn niemand besitzt, die sich zwischen ihnen hält und jede identische Übertragung, jede Identität von Ursache und Wirkung unterbindet.“<sup>283</sup> Diese Form der Vermittlung beschreibt er als Paradox vom unwissenden Lehrmeister, da auf der einen Seite eine bestimmte Form des Wissens erzeugt wird, das auf der anderen Seite in dieser Form nicht vorhanden, geschweige denn zur Vermittlung intendiert war.<sup>284</sup> Eine derartige Suche, die

---

280 Waldenfels, 2004, S. 160f

281 Verena Köhne-Kirsch formuliert die Suche als eine dem Tanz inhärente Komponente. (vgl. Köhne-Kirsch, Verena: Die ‚schöne‘ Kunst des Tanzes. Phänomenologische Erörterung einer flüchtigen Kunstart, Frankfurt, 1990, S. 8)

282 Rancière, 2009, S. 14

283 ebd., S. 25

284 „Das ist der Sinn des Paradoxes vom unwissenden Lehrmeister: Der Schüler lernt vom Lehrmeister etwas, was der Lehrmeister selbst nicht weiß.“ (ebd., S. 24)

weniger zielgerichtetes Bestreben, sondern eine eigenwertige Form der Annäherung ist, beschreibt auch Martin Schläpfer:

Was ich in *Neither* gesucht habe, liegt [...] zwischen der totalen Spontaneität und Intuition und einem extrem Festgelegten. Während der Proben habe ich die Choreographie immer mehr in die Partitur eingependelt, indem ich solange gewartet und beobachtet habe, bis sich ein klares musikalisches Reagieren einstellte, das ich durch Wiederholungen überprüfte, um es schließlich festzulegen. Zugleich verlange ich jedoch, dass alles jederzeit neu erfüllt wird, als würde es gerade erst entstehen – und auf diese Weise wie rau bleibt. Nicht die korrekte Bewegung ist bis ins Detail definiert, sondern es geht mir vielmehr um Temperaturen, um Qualitäten und Bewegungen, die aus dem physischen Zentrum entspringen, aus dem Innenraum der Tänzerinnen und Tänzer motiviert sind. Das total Gesteuerte, in der Koordination Eingübte, zu Erfüllende irritiert mich im Tanz, aber auch in den anderen Bühnenkünsten im Moment mehr und mehr, ein Steuern im Sinne von Sicher-Machen.<sup>285</sup>

Martin Schläpfers Skepsis gegenüber dem „Sicher-Machen“ entspricht einer Bereitschaft zum ungewissen Wagnis. Darüber hinaus ist die Implikation von Erwartungen interessant, deren Vorhandensein Martin Schläpfer durch das „zu Erfüllende“ vermittelt. Damit verweist er auf den perfektionierten Virtuositätsgestus des Balletts und hinterfragt diesen zu Gunsten einer Vielfalt an Qualitäten. Die Erfahrung des Suchens in Abgrenzung zu jener des Findens erscheint als eine sich besonders für den Bereich des Tanzes anbietende Annäherung, da diese dynamisch und prozesshaft ausgerichtet ist.

Der Theaterwissenschaftler Adam Czirak thematisiert den Aspekt der Suche im Zusammenhang mit der Rezeption zeitgenössischer Bühnenkunst und formuliert Sehprozesse als Momente des „Suchens, Hin- und Herspringens, Verlierens“, während derer

---

285 Martin Schläpfer zitiert nach do Paço, 2009/10, S. 45

der „Blickende [...] beständig mit blinden Flecken seiner Sehpraxis konfrontiert“ wird.<sup>286</sup> Eine derartige Blindheit problematisiert auch Peter M. Boenisch im Bezug auf die „Überforderung des Perzeptionsapparates“, wodurch nach seiner Einschätzung die theatrale Kommunikation fehllaufen und das Publikum mit Ablehnung reagieren kann.<sup>287</sup> Wendet man die drei Modi des Weltbezugs nach Harmut Rosa an, entspräche dies einem repulsiven Modus, da sich kein Resonanzverhältnis herstellen lässt.<sup>288</sup> Dieser Ansatz scheint jedoch problematisch, wenn davon ausgegangen wird, dass theatrale Kommunikation vor allem die Bewusstwerdung der Wahrnehmungsweise beinhaltet und nicht die Vermittlung einer Intention. Ein Gegenmodell zur Gleichsetzung von Blindheit und Versäumnis in der wahrnehmungsästhetischen Debatte liefert ein Vergleich, den Alva Noë in ihrem Buch *Action in Perception* heranzieht:

For those who see, it is difficult to resist the idea that being blind is like being in the dark. When we think of blindness this way, we imagine it as a state of blackness, absence and deprivation. We suppose that there is a gigantic hole in the consciousness of a blind person, a permanent feeling of incompleteness. Where there could be light, there is no light. This is a false picture of the nature of blindness. The long-term blind do not experience blindness as a disruption or an absence. [...] It's because there is a way in which the blind do not experience their blindness at all.<sup>289</sup>

Alva Noë schafft mit dieser Überlegung nicht nur die Dichotomie von Licht und Dunkel ab, sondern stellt zwei Prinzipien gegenüber, die bezüglich der Seherwartung konträr sind. Der Sehende verbindet Blindheit mit Dunkelheit als Gegenteil des Gewohnten und wertet diese daher als mangelhaft, da sein gewohnter Sehmodus scheitert. Der Blinde hingegen hat diesen Umstand als Sehmodus

---

286 vgl. Czirak, 2012, S. 290

287 vgl. Boenisch, 2002, S. 45

288 vgl. „Resonanzen! Intensität! Lernen!“, Vortrag von Harmut Rosa im Rahmen von „Theater träumt Schule“, Kammerspiele München, 15.2.2014

289 Noë, 2004, S. 3

verinnerlicht und empfindet diesen nicht als mangelhaft. Auf die Situation des Zuschauers und die Konfrontation mit dem Unbestimmten übertragen, würde dies bedeuten, dass die Abwesenheit einer Intention und die Ausschnitthaftigkeit der Wahrnehmung nicht als mangelhaft eingestuft würde, sondern als normaler Zustand gilt. Wo das Greifbare sein könnte, ist in Stücken wie *Neither* das Unbestimmte. Folglich gilt es, nach innen statt nach außen zu blicken – eine Forderung, die in Kapitel II.2.1 im Zusammenhang mit den Anforderungen an das Subjekt im postmodernen Zeitalter bereits angeklungen ist und an dieser Stelle vertieft wird.

Das Paradox der postmodernen Weltwahrnehmung – die Tatsache, dass sich das Individuum einerseits als nicht mit der Geschwindigkeit mitkommend und andererseits als stillstehend empfindet – gipfelt nach dem Soziologen Claus Offe darin, „dass Gesellschaften gerade im Ergebnis rapider Modernisierungs- und Rationalisierungsprozesse in den Zustand dumpfer Schicksalhaftigkeit und Unbeweglichkeit zurückfallen könnten, den zu überwinden das Ursprungsmotiv von Modernisierungsprozessen war.“<sup>290</sup> Auffällig ist, dass Offe den Mangel jener Fähigkeiten anprangert, die zuvor als Forderung der Kunstrezeption entwickelt wurden: Mündigkeit und Mobilität. Auch Harmut Rosa diagnostiziert lähmende Erscheinungen innerhalb der Gesellschaft und führt diese auf die ambivalente Art und Weise des Selbstbezugs zurück:

Die zentrale Paradoxie-These besteht in der Behauptung, dass im selben Maße, in dem der Zwang zur Selbstthematizierung wächst, sich zugleich – und nicht nur kontingenter-, sondern notwendigerweise – die Fähigkeit des Selbst zur Artikulation und zur expressiven Entfaltung der eigenen Identität vermindert, dass also der Selbstthematizierungszwang der Spätmoderne seine spiegelbildliche Entsprechung in der Artikulationsnot oder Ausdrucksarmut unserer Kultur findet.<sup>291</sup>

---

290 Offe, Claus: Die Utopie der Null-Option, 1986, S. 116

291 Rosa, 2012, S. 243

Während dieses Dilemma in der soziologischen Literatur unauflösbar scheint, kann behauptet werden, dass die Rezeption von Tanz in der Konfrontation mit dem Ansturm des Auffälligen und der Frustration angesichts der Unmöglichkeit eines vollständigen Überblicks eine Möglichkeit darstellt, durch die sich einstellende Auseinandersetzung mit dem Selbst dessen Artikulation zu entwickeln und das empfundene Unvermögen als Chance umzuformulieren. Vergleicht man drei verschiedene Stadien von Simultaneität in *Neither*, kann demonstriert werden, wie an den Umgang mit dem Ansturm an Auffälligem herangeführt wird.

In der Anfangsszene ist bereits ein Paar in Bewegung, während sich der Vorhang hebt. Einige Tänzer sind zwischen den Gassen platziert und deren Bewegungen daher nur zum Teil sichtbar. Das Spannungsfeld der verschiedenen Bühnenregionen wird durch einzelne Tänzer hergestellt, die im Bühnenhintergrund verteilt sind und dem Paar im Bühnenvordergrund eine Rahmung geben. In dieser Szene gibt es eine Hierarchie zwischen Haupt- und Nebenschauplätzen, da die Auffälligkeit des sich bewegenden, in der Mitte der Bühne platzierten Paares stärker ist als jene der anderen Tänzer. Vereinzelt beginnen die zunächst in statischen Positionen verharrenden Tänzer sich zu bewegen. Die Schwelle von unbewegt zu bewegt verläuft dabei unmerklich, als schälte sich die Bewegung aus dem Stillstand heraus. Das langsame Entwickeln von Bewegung aus der Unbewegtheit wird sich in der Fortfolge durch die gesamte Choreographie ziehen. Häufig setzt eine Bewegungssequenz mit minimalen Bewegungen ein, welche sich langsam steigern und ausladender werden. Dabei ist jedoch der Stillstand nicht als weniger ‚sehenswert‘ zu erachten, sondern als gleichwertiger Teil innerhalb des Bewegungskaleidoskops. Abermals ist der Begriff des Zustands hilfreich, um zu argumentieren, dass alle Sequenzen ungeachtet der Auffälligkeit auf Grund der Enthierarchisierung von Bewegung und Stillstand für die Herstellung des Zustands relevant sind. Nach einer Weile verdichten sich die peripheren Aktionen, so dass das Augenmerk sich aufspaltet. Sobald realisiert wird, dass die weniger auffälligen, da weniger zentral und weniger ausladend durchgeführten Bewegungen in Inten-

sität und Eigenwertigkeit ebenbürtig sind, beginnt sich das anfangs etablierte Wertigkeitsgefälle zu invertieren und zu dekonstruieren.

Der Zuschauer bemerkt nun eine zeitweilige Abwesenheit einer Lenkung des Blicks und beginnt, mit seinem Blick über die Bühne zu wandern, zu verweilen oder zu springen. Idealerweise wird er mit Einsicht in subtile Details belohnt und fühlt sich in seiner un gelenkten, intentionslosen Wanderung bestätigt. Im negativen Fall stellt sich kein Resonanzverhältnis her, da ob der Überfülle nur ein Rauschen<sup>292</sup> wahrgenommen wird. Das Nebeneinander von fragmentarischem Charakter und der Stimulation situativer Kontextualisierung spannt einen Erfahrungsraum auf, in welchem die Trauer über den Verlust von Zusammenhängen und die Lust an der Generierung situativer Strategien auf ästhetischer Ebene erprobt werden können. Nicht durch schnelle Schnitte oder Überlagerung verschiedener Zeichensysteme wird hier eine Überfülle an Reizen generiert, sondern durch eine Art ‚weiche Gleichzeitigkeit‘: Die vielheitlichen Eindrücke werden durch disparate Gruppierung der Tänzer und – obschon durch frontale Ausrichtung geprägt – gleichwertige Ausnutzung des Bühnenraums hergestellt. Trotz dieser Dichte und Heterogenität vermittelt sich jedoch eine fließende Wirkung, die eher Ruhe als Hektik vermittelt. Die Vektorisierung innerhalb der Choreographie erfolgt durch je nach Sequenz der Choreographie stärker oder schwächer vorhandene Strukturierung der parallel ablaufenden Bewegungsfolgen. Zum Teil sind durch Positionierung im Raum oder Ähnlichkeiten im Bewegungsmaterial Zusammenhänge festzumachen, wodurch eine gewisse Orientierung gewährleistet ist. Die Rhythmisierung dieser Lenkung setzt eine Antizipation des Rezeptionsverhaltens voraus, die im folgenden Kapitel als Dramaturgie des Verpassens formuliert wird.

Eine diametral entgegengesetzte Form der Sensibilisierung auf gewohnte Wahrnehmungsmodi verfolgt Tino Sehgal in *This Variation*

---

292 Der Begriff des Rauschens wird hier in Anlehnung an Umberto Eco (Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt, 1973, S. 178) verwendet.

(2012) bei der Documenta 13, wo er mit dem Entzug des Auffälligen arbeitet. Im Dunkel dargeboten, werden nur Atmung und Geräusche der Performer wahrgenommen, die visuelle Wahrnehmung jedoch völlig ausgeklammert. Das Verpassen wird hier lustvoll inszeniert und des Zuschauers Umgang damit thematisiert. Das Wandern des vergeblich nach Anhaltspunkten suchenden Blicks wird bewusst gemacht, wodurch die Frage aufgeworfen wird, wonach dieser strebt. *This Variation* erklärt den ‚blinden Fleck‘ zur konzeptuellen Rahmung und thematisiert die Aktivität des Zuschauers, die Unbestimmtheit der Dunkelheit zu füllen, als künstlerische Erfahrung. Dieses Prinzip gleicht einer Forsetzung der von Heiner Goebbels geprägten Ästhetik der Abwesenheit<sup>293</sup>, welche hier jedoch keine gedankliche Ergänzung, sondern eine die Unvollständigkeit verwaltende und gestaltende Haltung impliziert.<sup>294</sup> Während bei Martin Schläpfers *Neither* eine Sensibilisierung der Wahrnehmungsweise durch Überangebot erreicht wird, erfolgt dies bei Tino Sehgal's *This Variation* durch ein Unterangebot an Wahrzunehmendem. In beiden Fällen wird der Zuschauer mit Ausschnitthaftigkeit und dem Moment des Verpassens konfrontiert, wodurch der Umgang mit Verunsicherung als Eigenwert erfahrbar gemacht wird und eine Auseinandersetzung mit Seherwartungen stattfindet.

Die Einbringung des Subjekts im Hinblick auf Auswahl und Art der Wahrnehmung kann folglich auf ästhetischer Ebene erlernt und erprobt werden. Gerade die Verlust- bzw. Unzulänglichkeiterfahrung ermöglicht eine Umformulierung jener zu einem Potential der Selbstwirksamkeitserfahrung, welche Umberto Eco mit perzepti-

---

293 vgl. hierzu: Heiner Goebbels im Gespräch mit Christopher Balme am 10.12.2014, LMU München: „Während das Verstehen eine Reduktion auf das ist, was man kennt, ist das Nichtverstehen eine Voraussetzung für neues Verstehen. Fremdheit ist dabei die Voraussetzung für die künstlerische Erfahrung.“

294 vgl. hierzu auch Jens Roselt: „Angesichts einer zunehmend ästhetisch bzw. ästhetisch gestalteten Umwelt wären markante Momente im zeitgenössischen Theater aber gerade danach zu befragen, ob hier statt Synthese nicht auch eine eigene Form von Disparatheit zu beobachten ist, die, paradox genug, gestaltet ist. Es geht also um Räume, in denen sich durch das Zusammenspiel von Dingen, Akteuren und Zuschauern kein wie auch immer geartetes ‚Gesamt‘ einstellen will.“ (Roselt, 2008, S. 110)

ver Ambiguität „als der Möglichkeit, aus der Konventionalität der gewohnten Erkenntnisweise herauszutreten“ beschreibt, welche es ermöglicht, „die Welt in einer Frische der Möglichkeiten zu erfassen, die vor jeder gewohnheitsschaffenden Festlegung liegt.“<sup>295</sup> Das unbestimmte Potential der Möglichkeit als Repräsentation von Frische wird der bestimmten Festlegung als Verursacher von Gewohnheit gegenübergestellt, womit Eco an Adolphe Appia erinnert, der das statische Zentrum zu verlassen propagiert (vgl. Kapitel I.1.1).

Gegen gewohnte Erkenntnisweisen richtet sich auch Bernhard Waldenfels, der darin die „einseitige Ausrichtung auf Klarheit und Deutlichkeit bzw. auf Dunkelheit und Verworrenheit“ begründet sieht, die jene Momente verpasse, „wo das Verworren-Chaotische ins Abgründig-Chaotische abdriftet und die Weltzerstückelung sich einem Weltverlust annähert.“<sup>296</sup> In gedanklicher Fortsetzung von bereits im 18. Jh. formulierten Forderungen wie jener Denis Diderots, „das Volk in einen Stand der Unbehaglichkeit zu setzen, sodass Ungewissheiten und Kümmeris, Verwirrung in allen Gemütern herrschen, und [...] [die] Zuschauer, den Unglücklichen gleichen, die in einem Erdbeben die Mauern ihrer Häuser wanken sehen, und die Erde ihnen einen festen Tritt verweigern fühlen“<sup>297</sup> wird Weltverlust mit Erfahrungsgewinn gleichgesetzt. Einem Schöpfungsmythos gleich, scheint eine neue Form der Wahrnehmung eine schmerzliche Verlusterfahrung vorauszusetzen. Die damit einhergehende Infragestellung des Wahrnehmungs- und Weltkonzepts formuliert Hans-Thies Lehmann in seinem Aufsatz *Vom Zuschauer* als „Verunsicherung, die zugleich große Chancen mit sich bringt.“<sup>298</sup>

Es gilt also, das Verpasste, d. h. die Ansammlung von ‚blinden Flecken‘ umzuformulieren und als Errungenschaft, nicht als Unvermögen oder mangelnde Kompetenz zu deklarieren. Das Moment

---

295 Eco, 1973, S. 50

296 Waldenfels, 2004, S.105

297 Diderot, Denis: Von der dramatischen Dichtkunst. An meinen Freund Herrn Grimm, in: Der Hausvater, Wolfenbüttel, 1760, S. 252f

298 Lehmann, 2008, S. 26

des Verpassens kann somit als Möglichkeit zum Erkenntnisgewinn erachtet und die kreative Tätigkeit des Zuschauers nicht ergänzend, sondern gestaltend beschrieben werden, wodurch sich die Forderung nach einem individualisierten Stückbegriff erneut als notwendig erweist.

## 2.2 Implizite Partizipation und Dramaturgie des Verpassens

Partizipation als eine die Wahrnehmung betreffende Potentialität einer Handlung kann gegenüber einer expliziten Interaktion des Zuschauers als implizit formuliert werden. Als Anteilnahme und gestaltende Eigenverantwortlichkeit gedacht, kann diese gleichermaßen als Übung und Artikulation eines mündigen Selbstverständnisses aufgefasst werden. Übung, weil der notwendige Pfad der Entscheidung für das Eine aus dem Angebot des Vielen den selbstbestimmten Fokus und die Behauptung desselben probt. Artikulation, weil ein Bewusstsein über das individuelle Wahrnehmungskaleidoskop und dessen Stellenwert innerhalb einer Vielzahl anderer Kaleidoskope Voraussetzung für den Mut zur und die Lust an Partizipation darstellt. Darüber hinaus ist das Nachdenken über Partizipation im Zusammenhang mit der Forderung nach Abschaffung der Dichotomie von Produzent und Rezipient relevant, wie sie u. a. von Patrice Pavis ausgeht. Seine Infragestellung der Unterscheidung von *artist-producer* und *spectator-receiver*<sup>299</sup> führt zwangsläufig zu einer Auseinandersetzung mit Dramaturgie, da seine Ausführungen einer Definition dramaturgischer Tätigkeit als Einschätzung der durch die Produktion hervorgerufenen Art der Rezeption sowie des Verhältnisses zwischen dem Werk und der Aktivität des Zuschauers im Prozess der Wahrnehmung gleichen.<sup>300</sup> Eine die produktions- und rezeptionsästhetischen Aspekte verknüpfende Instanz – eine Forderung,

---

299 „Our task is to imagine a model combining an aesthetics of production and reception, studying their dialectical interaction – in other words, assessing both a production’s anticipated reception and the relationship between the production and the spectator’s activity in the process of reception.“ (Pavis, 2003, S. 26f)

300 ebd., S. 27

die Pavis auch im Bezug auf Analyse anbringt – wird durch den Dramaturgen in personae vergegenwärtigt, da dieser die Schwelle zwischen Produktions- und Rezeptionsebene verkörpert und beide Prozesse zu antizipieren versucht. Bevor dieser Ansatz vertieft wird und in eine mögliche Definition der Dramaturgie des Verpassens mündet, widmen sich die folgenden Überlegungen der gesellschaftlichen Einbindung rezeptionsästhetischer Erfahrungswerte.

Es wurde deutlich, dass die Reflexion des Selbst und der Weltwahrnehmung in enger Verbindung zur Handlungsfähigkeit und somit Selbstwirksamkeitserfahrung steht, welche an dieser Stelle als durch implizite Partizipation einzulösen behauptet wird. Angeli Janhsen belegt den Übergang von der Wahrnehmung zur Handlungsimplikation in ihrer Publikation über Kunst als Katalysator mit Rainer Maria Rilkes Gedicht über den Apoll von Belvedere, welcher für sie einen Inbegriff von Präsenz darstellt. Die von Rilke wiedergegebene Betrachtungserfahrung umschreibt sie als „Stimmung von Unzufriedenheit, von Aufbruch, von Tatendrang.“<sup>301</sup> Ohne auf ein Ziel hinzuführen, ginge es ihrer Meinung nach darum, die Missstände der eigenen Zeit erfahrbar zu machen. „Wer von Apoll angesehen ist“, so Janhsen weiter, „muß sein Leben ändern. [...] In völliger Offenheit, ohne Rat und äußere Orientierung, muß er alles (sein Leben!) in Frage stellen, neu bestimmen und ändern.“<sup>302</sup> Mit der appellativen Wirkung von Kunst im Sinne veränderungstrachtender Tendenzen setzt sich auch Juliane Rebentisch auseinander. Im Bezug auf Installation, jedoch auf andere Disziplinen übertragbar, schreibt sie:

Kunst wirkt, wenn überhaupt, [...] deshalb in die Gesellschaft zurück, [...] weil sie die Subjekte potentiell mit der gesellschaftlichen Schicht an sich selbst konfrontiert. [...] In der engagierten Kunst unserer Zeit bewahrt sich damit weniger die abstrakte Utopie einer versöhnten Menschheit denn das aufgeklärte Bewußtsein dafür, daß es für deren Verwirklichung mehr brauchte als Kunst und Kunsterfahrung.“<sup>303</sup>

---

301 Janhsen, Angeli: *Neue Kunst als Katalysator*, Berlin, 2012, S. 154

302 ebd.

303 Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt, 2003, S. 288f

Hier wird abermals ein Verweis zu aufklärerischen Errungenschaften formuliert, was die in Kaptiel III.1 lancierte These einer angezeigten Relektüre jener Schriften über das Beispiel Rancières hinaus bestätigt. Die Auseinandersetzung des Subjekts mit sich selbst sowie mit dem es umgebenden gesellschaftlichen Gefüge kann somit in Zusammenhang mit der Bereitschaft zur Partizipation als Übung und Artikulation von Mündigkeit gebracht werden. Seien es die blinden Flecken oder die Unvollständigkeit des Apoll – es ist jeweils das Manko, das aktivierend wirkt. Nicht in ergänzender Art, wie es die Gestaltpsychologen vermuten, sondern in einer dieses Verpassen verwaltenden Art, worin sich ein gesellschaftlich relevanter Aspekt zeigt. „Kunst ist durch Herstellung und Ausstellung (Publikation, Aufführung) von Artefakten *institutionalisierte* Weltweisenwahrnehmung“<sup>304</sup>, formuliert Martin Seel und sieht darin die Möglichkeit, „sich und andere mit gegenwartsrelevanten [...] Sichtweisen erkennend zu konfrontieren [...], [um] nicht im Diktat einer zu ihren Sichtweisen distanzlosen Gegenwart gefangen zu sein.“<sup>305</sup> Sich wahrnehmend mit der Wahrnehmung auseinanderzusetzen, was wiederholt als Kernelement der heutigen Theaterpraxis genannt wurde, stellt folglich eine Möglichkeit der reflexiven Auseinandersetzung mit der Gegenwart dar. Eine Gegenwart, deren Teil, nicht aber Untertan das Subjekt sein sollte. Ergänzend zu den Ausführungen zu Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung bietet sich auch hier – obschon auf die Künstlerpersönlichkeit bezogen – eine Parallele zu einer seiner Forderungen an: „Lebe mit deinem Jahrhundert, aber sey nicht sein Geschöpf.“<sup>306</sup>

Das Diktat der Gegenwart kann mit Rückgriff auf Hartmut Rosa auch auf das Diktat der Zeit bezogen werden, über das sich der Zuschauer in der Kunstwahrnehmung bewusst werden kann. Als ein Kennzeichen der Zeitstrukturen der Spätmoderne formuliert Rosa

---

304 Seel, Martin: Kunst, Wahrheit, Welterschließung, in: Koppe, Franz (Hg.): Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen, Frankfurt, 1991, S. 36–80, S. 45 (Hervorhebung im Original)

305 ebd., S. 79

306 Schiller, 2000, S. 37

das „Zerlegen von Handlungs- und Erlebnisfolgen in immer kleinere Sequenzen mit schrumpfenden Aufmerksamkeitsfenstern.“<sup>307</sup> Diese Beobachtung kann auch auf das Wahrnehmungsverhalten im Umgang mit Simultaneität im Tanz übertragen werden. Der Versuch, durch schnelle Blickbewegungen möglichst viel Überblick zu bekommen, entspräche einer Unterordnung gegenüber dem Diktum der Zeit. Ein mündiger Umgang mit Zeit wäre wiederum die in Kapitel III.1.2 thematisierte Kontemplation. „Das Aufgehen in etwas ist als verweilendes ein Eingehen auf etwas“, schreibt Michael Theunissen in *Negative Theologie der Zeit*, und postuliert, dass dies nur möglich sei, „wenn wir es nicht an uns reißen, sondern uns ihm in aller Ruhe hingeben.“<sup>308</sup> Auch das Kunstwerk wird bisweilen unter das Diktat der Gegenwart gestellt, indem die Erwartung des Zuschauers fordert, das Gesehene umgehend zu erfassen und zu begreifen. Wenn jedoch ein Resonanzverhältnis stattfinden soll, ist ein Sich-Hinwegsetzen über das Diktat der Zeit notwendig. Thomas Hahn erachtet den Aspekt der Zeit besonders im Bezug auf Tanzrezeption als besonders relevant, da „der Körper mit seinen Übergängen von starr zu bewegt, von schnell zu langsam, von geerdet zu schwebend [...] sein Verhältnis zur Zeit“ kreierte, wodurch nach Hahn „aller Sinn, alle Bedeutung entsteht.“<sup>309</sup> Die Gewährwerdung des Wahrnehmungsmoments stellt sich somit als wichtige Komponente der Tanzrezeption dar.

Wie reihen sich in diesem Zusammenhang *Neither* von Martin Schläpfer, *Ohne Titel* von Tino Sehgal und *Gestaltete Zeit des Verweilens* von Jörg Weinöhl ein? Wie bereits erwähnt, thematisiert Martin Schläpfer in den Proben das Momenthafte der Bewegungsfindung. Der Musik als Zeitstruktur wird in *Neither* auf individuelle Art begegnet, indem die gleiche Stelle der Partitur von verschiedenen

---

307 Rosa, Hartmut: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne*, Frankfurt, 2005, S. 203

308 Theunissen, Michael: *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt, 1991, S. 287

309 Hahn, Thomas: *Wie die Zeit in der Moderne unabhängig wurde*. Thomas Hahn auf den Spuren des choreographischen Denkens bei Gilles Deleuze, in: *Jahrbuch ballettanz 2007*, S. 20–24, S. 22

Tänzern in schnellerem oder langsamerem Bewegungstempo interpretiert wird. Durch das Nebeneinander dieser unterschiedlichen Bewegungsrhythmen und den sich in der Gesamtheit vermittelnden Eindruck fließender Langsamkeit ergeben sich auch für den Zuschauer verschiedene Blickrhythmen, zwischen denen er wählen und wechseln kann. Eine Verkürzung der Aufmerksamkeitsfenster in Form eines schnell wandernden Blicks oder die gleichschwebende Aufmerksamkeit in Form eines gedehnten Blicks repräsentieren verschiedene Modi des Umgangs mit dem Dargebotenen. Eine Besonderheit der Choreographie stellt der Doppelcharakter von Getriebenheit und Gelassenheit dar. Als sei dies nicht diametral entgegengesetzt, sind gehetzte, zuckende neben fließende Bewegungen gestellt, wodurch sie ausgleichend aufeinander wirken und eine Kategorisierung des einen sowie des anderen dadurch schwerfällt. Der Umgang mit der Zeit relativiert sich, wird nicht gewertet, spannt einen Möglichkeitsfächer auf. Die Doppelpräsenz von schneller Taktung und fließendem Bewegungsstrom überträgt sich auf die Wahrnehmung der Zuschauer und präsentiert Gehetztheit und Verweilen nicht als zwei sich ausschließende Prinzipien, sondern Optionen, in die man sich ein- und ausgliedern kann. Der individuelle Umgang mit sich anbietenden Zeitstrukturen und Auffälligkeiten gestaltet sich dadurch als wichtiger Bestandteil der Rezeption dieses Stücks.

Bei Tino Sehgal's *Obne Titel* lässt sich Theunissen's Formulierung der „Freiheit von der Zeit“<sup>310</sup> ebenfalls umsetzen, da dem Betrachter abgesehen von den Öffnungszeiten keine Schranken gegeben sind, sich dem Dargebotenen hinzugeben. Veranschaulichte Vergänglichkeit der Bewegung trifft darin auf gespeicherte Zeit der Bilder (Grüny)<sup>311</sup>, wodurch ein Spannungsfeld aufgebaut wird, innerhalb dessen der Betrachter sich der zeitlichen Komponente seiner Wahrnehmung bewusst wird. Er erkennt, dass die Schwelle, sich von einer Arbeit abzuwenden davon abhängt, ob es sich um bewegte oder

---

310 Theunissen, 1991, S. 285

311 Grüny, Christian: Komplizierte Gegenwart. Zur Zeitlichkeit von Bild und Musik, in: Alloa, Emanuel (Hg.): Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes, München, 2013, S. 39–70, S. 41

um unbewegte Kunst handelt. Verpasse ich etwas, wenn ich meinen Blick von den Performern abwende? Liegt vielleicht in eben jenem Moment die Essenz, der Schlüssel zum Werk? Wie ändert sich die Betrachtung, wenn das Gesehene ein gewisses Tempo und eine zeitliche Begrenztheit festsetzt? Kann man sich etwas in Ruhe hingeben, wissend, dass es womöglich bald ein Ende hat? Diese Auseinandersetzung wird erfahrbar gemacht, indem der Ausstellungs- zum Vorstellungsbesucher wird. Zuschauer und Performer teilen sich eine Bühne, was einen Gegenentwurf zum hierarchiegeprägten Apparat des Theaters<sup>312</sup> darstellt. Zur Begegnung mit dem unbewegten Bild kommt eine Begegnung mit einem bewegten Körper hinzu, was zu einer ‚doppelten Rezeption‘ führt. Der Betrachtung ist somit qua Ephemeralität des Tanzes eine feste Rahmung gesetzt, wodurch eine bewusste Auseinandersetzung damit stattfindet. In einem kurzen, auf Youtube veröffentlichten Mitschnitt<sup>313</sup> sind Zuschauer zu sehen, die zögernd den Raum verlassen, manchmal innehalten, oder sich umdrehen, bevor sie schlussendlich weitergehen. Außerdem kommt bei Tino Sehgal die Verwischung des Rollenprofils hinzu. Der Betrachter ist gewohnt, Bilder zu betrachten, indem er durch den Raum schreitet, verweilt, weiterzieht. Er ist es jedoch weniger gewohnt, bewegte Kunst in dieser ‚Seherwartung‘ wahrzunehmen.<sup>314</sup> Er muss nicht nur den Fokus, sondern auch Anfang und Ende selbst bestimmen, wodurch Unsicherheit generiert wird, wie die Reaktionen der Zuschauer zeigen. Die Angst, etwas zu verpassen, scheint der Grund zu sein, warum sich dieser Moment der Verunsicherung bei unbewegten Bildern nicht einstellt. Das Wissen, immer zurückkommen zu können, um die Erfahrung des Bildes fortzusetzen

312 vgl. Lepecki, 2008, S. 114

313 electronic document vom 20.7.2013: <http://www.youtube.com/watch?v=oI7POnm58H0&list=PL4kIoYwRyVOJVvtwtai79pvO0XsCLrt8E>, zuletzt aufgerufen am 18.2.2015

314 Zur Störung von Seherwartungen im Museum vgl. auch Marc Glöde: „Dass ein Museum eine Apparatur ist, die unsere Wahrnehmung der Kunst ausrichtet, merken wir oft nur, wenn der Prozess unserer kontinuierlichen Rezeption unterbrochen wird, wenn der Fluss des Ganges durch das Museum oder die Galerie beispielsweise durch eine Installation ins Stocken gerät.“ (Glöde, Marc: Agglomerationspunkte und Raumdynamiken, electronic document: [www.programonline.de/texts3\\_de.html](http://www.programonline.de/texts3_de.html), zuletzt aufgerufen am 15.12.2014)

erleichtert offensichtlich die Loslösung von einem Werk. Warum ist dem so? Geht man davon aus, dass der Choreograph, wie in Kapitel II.2.1 dargelegt, gar nicht von einem Kunstwerk als Ganzem ausgeht, sondern anstrebt, einen Zustand zu vermitteln und einen Pool an Auffälligem anzubieten, aus dem sich mannigfaltige Wahrnehmungsmosaik und individuelle Werkausprägungen ergeben können, scheint dies wunderbar. „My experience is what I decide to attend to“ – William James' Erkenntnis wird hier konkret erfahrbar gemacht und somit theoretisches in erlebtes Wissen umgeformt.

Mit dem Unterschied zwischen Vorhandensein und Nichtvorhandensein einer zeitlichen Begrenzung spielt Jörg Weinöhls Gestaltete Zeit des Verweilens. Für die Betrachter im unteren Raum erschließt sich nicht, ob die Choreographie von begrenzter Dauer ist. Da für diese Ausstellungsbesucher kein akustisches Signal mit der Choreographie verbunden ist und die Aufmerksamkeit z. T. auch nicht durch die Ausrichtung anderer, die ihre Aufmerksamkeit auf die Choreographie gerichtet haben, gelenkt ist, findet die Vorführung statt, ohne dass sie es wahrnehmen. Im oberen Raum hingegen erschließt sich die zeitliche Begrenzung durch die Aktivierung des Musikgeräts. Außerdem bewirkt die Ausrichtung des Zuschauers am Kopfhörer jene der anderen Besucher. Die Unterschiedlichkeit dieser Wahrnehmungsumstände lässt sich anhand der Person im karierten Hemd in Abb. 12 und Abb. 13 nachvollziehen.

Durch die Unterschiedlichkeit der beiden Erfahrungsmodi im unteren und oberen Raum wird die Relevanz eines vorhandenen Betrachters in Frage gestellt und die Abhängigkeit der individuellen Ausprägung eines Werkes von äußeren Umständen vergegenwärtigt, was wiederum die Relevanz des Betrachters als wahrnehmendes Subjekt bestätigt. Im ersten Erfahrungsmodus zeigt sich, dass das Werk existiert, präsent ist – ungeachtet dessen, ob es wahrgenommen wird oder nicht. Peter Brooks Grunddefinition von Theater<sup>315</sup> wird somit

---

315 „Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist.“ (Brook, Peter: Der leere Raum. Möglichkeiten des heutigen Theaters, München, 1975, S. 19)



Abb. 12: Beispiel für ungelenkte Aufmerksamkeit



Abb. 13: Beispiel für gelenkte Aufmerksamkeit

die Grundlage entzogen. Andererseits jedoch wird die Relevanz des Zuschauers dadurch erfahrbar gemacht, dass er zwei Formen des ‚subjektiven Mosaiks‘ erstellt und sich dadurch bewusst wird, wie maßgebend das eigene Wahrnehmungsurteil in Bezug auf eine Werkkonstitution ist. Die erste Erfahrung ist wichtig, um Tanzrezeption von der präsentations- und virtuositätsorientierten Seherwartung zu befreien, die zweite Erfahrung ist wichtig, um die Relativität von Wahrnehmung herzustellen und somit nicht mehr in gelungene und gescheiterte Rezeption zu trennen, sondern Zuschauerschaft als „normalen Zustand“ (Rancière) zu erleben: „in einem Theater, vor einer Performance, ebenso wie in einem Museum, einer Schule oder auf einer Straße, gibt es immer nur Individuen, die ihren eigenen Weg durch den Wald der Dinge, Handlungen und Zeichen gehen, denen sie gegenüberstehen und die sie umgeben.“<sup>316</sup>

Diesem Ansatz ähnlich, formuliert Patrick Primavesi mit seinem Imperativ der Partizipation in Bezug auf Marshall McLuhan eine Parallele zwischen dem Verhaltensmuster in Alltags- und Kunstwahrnehmung:

Man nimmt überall teil, ob man will oder nicht, ob man gerade online, vernetzt und erreichbar ist oder nicht. Der Imperativ der Partizipation, einer dauernden Beteiligung an den Kommunikationsnetzen ist als Kontext für neue Formen von Theater zu berücksichtigen, in denen die gewohnte frontale Perspektive, das Rollenspiel und die Einfühlung verweigert werden.<sup>317</sup>

Der Akt der Rezeption als ein permanentes Selektieren simultaner Ereignisse rückt die Kunstwahrnehmung nahe an die Lebensrealität, in welcher sich der Mensch ebenso seine eigene Realität schaffen und gegenüber jenen der anderen behaupten muss. Eine übergreifende Phänomenologie scheint also in den Bereichen Kunst

---

<sup>316</sup> Rancière, 2009, S. 27

<sup>317</sup> Primavesi, Patrick: Zuschauer in Bewegung – Randgänge theatraler Praxis, in: Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater, Bielefeld, 2008, S. 85–106, S. 86

und Alltag in Form struktureller Ähnlichkeiten wie Zergliederung, Abschaffung von Hierarchien, der Betonung des Sinnlichen und Individuierung gleichermaßen vorhanden zu sein, so dass von einer in Kunst übersetzten Alltäglichkeit gesprochen werden kann. Diese Überlegungen zielen nicht auf eine Verdoppelung der Realität auf der Bühne ab, sondern auf die Auswirkungen der Selbstwirksamkeitserfahrung des Zuschauers im Hinblick auf ein sich von subjektiven Entscheidungen abhängig konstituierendes Kunstwerk.

Infolgedessen stellt sich die Frage, ob die Entwicklung einer Dramaturgie des Verpassens hilfreich sein kann, um die Schnittstelle von Choreograph und Zuschauer in Gestalt der suchenden Entscheidungsfindung darzustellen. In doppelter Hinsicht paradox, könnte dies jenem ‚Dritten‘, was sich nach Rancière zwischen Künstler und Rezipient herstellt, entsprechen. Von zentraler Bedeutung ist dabei, das Verpassen als zu integrierendes, nicht als zu überbrückendes Moment zu betrachten, worin die Abgrenzung zur Gestalttheorie und zu Ergänzungsstrategien im Zusammenhang mit der Ästhetik der Abwesenheit besteht. Hans-Thies Lehmann und Patrick Primavesi thematisieren diesen Aspekt in Bezug auf die Anforderungen an Dramaturgie in ihrem Aufsatz *Dramaturgy on Shifting Grounds*:

Dramaturgy may be helpful [...] not by filling the ‘gaps’ but rather in doing the opposite: opening the one-way street of production and reception towards an open process, perhaps a shared and mutual productivity in the proliferation of movement.<sup>318</sup>

Die Forderung nach einem offenen Prozess geht mit einem Appell an die dramaturgische Praxis einher, zu einer Kommunikations- statt Präsentationsstrategie überzugehen:

---

<sup>318</sup> Lehmann/Primavesi, 2009, S. 4

Successful dramaturgical practice within the theatre institutions of today demands a productive flexibility, a capacity to shift [...] from the strategy of presenting something in front of the audience to a strategy of communication.<sup>319</sup>

Auch im Bereich der Dramaturgie gilt es folglich, den Präsentationsmodus, welcher im ersten Teil der vorliegenden Arbeit in Frage gestellt wurde, zu überdenken und austauschbasierte Ansätze zu entwickeln. In Lehmanns und Primavesis Auseinandersetzung mit der Ausprägung und Wirkung von Dramaturgie im aktuellen Theatergeschehen rechtfertigt sich darüber hinaus auf einer weiteren Ebene die Rückbindung an Schriften der Aufklärung. „Since the time of Lessing“, schreiben sie, „the notion of dramaturgy (not only in Germany) has been deeply rooted in the project of enlightenment, in the urge to educate the people and to build up the cultural identity of a nation. [...] In the more recent tradition of *Regietheater* it has been an important task of the dramaturg to raise the political consciousness of the production team as well as the spectators.“<sup>320</sup> Es sei dahingestellt, ob politische Bewusstseinsbildung in diesem Zusammenhang tatsächlich die angestrebte Wirkung wiedergibt. Interessant an dieser Gegenüberstellung ist jedoch die Verdeutlichung der Ähnlichkeit der Ansätze in der Sache (Aufklärung im Sinne von Bewusstwerdung und Aktivierung) bei unterschiedlicher Ausrichtung (Identitätsbildung ehemals auf die Nation, jetzt auf das Individuum bezogen).

Als Konsequenz dieser Überlegungen kann eine Dramaturgie des Verpassens als seismographisches Instrument definiert werden, das mittels Aufwertung des Unbestimmten und Infragestellung der Seherwartung zu einer Toleranz gegenüber der Konfrontation mit Überforderung ermutigt und somit Voraussetzungen für eine Erweiterung der Wahrnehmungserfahrung schafft. Die Dramaturgie des Verpassens ist demnach eine die Fragmentiertheit der Wahrnehmung berücksichtigende Art der Vermittlung, die produktions- und rezeptions-

---

319 Lehmann/Primavesi, 2009, S. 6

320 ebd., S. 5, Hervorhebung im Original

tionsantizipierend angelegt ist. Antizipation setzt Einfühlung voraus, um die Herstellung bzw. die Wirkung choreographischer Anordnungen einschätzen zu können und sich darüber mit dem Choreographen bzw. mit dem Zuschauer auszutauschen. Diese Einfühlung erfordert von der Dramaturgie eine Positionierung zu Fragen nach energetischer Qualität und der Erfassung von Zuständen, woraufhin Probenbesuche an sich – ungeachtet der davor oder danach stattfindenden Gespräche – zu untersuchen sind. Was kann ein Körper tun?<sup>321</sup> Dieser Frage sollte sich auch die Dramaturgie stellen.

Die bereits etablierte Form der Gespräche kann entweder im Vorlauf als Heranführung geschehen (Konzeptionsgespräche, Publikumseinführungen) oder rückwirkend als Nachbereitung (Feedback nach Proben, Publikumsgespräche nach Aufführungen). Heranführung und Nachbereitung sind jedoch in der Praxis des Dramaturgen nicht als Nacheinander zu begreifen, sondern im jeweiligen Moment zu antizipieren, zusammenzuführen und anzubringen. Das Im-Moment-sein der Aufführung gilt es für den Dramaturgen folglich selbst herzustellen und eine Vermittlung dessen zu entwickeln, was dem späteren unintendierten Sehen entspricht. Den *Point of Being*, der auf der Seite des Choreographen, des Tänzers, ebenso wie auf jener des Zuschauers zu berücksichtigen ist, gilt es für den Dramaturgen zu antizipieren und daran seine Gespräche zu entwickeln. Zwar kann sich die dramaturgische Praxis nicht mehr auf eine Intention des Künstlers beziehen, die es zu vermitteln gilt, jedoch auf eine Verständigung über das ‚wie‘ der Erfahrung. Die Bereitschaft zur Wahrnehmungsreflektion ist es, welche vermittelt werden muss und worin das Potential der Dramaturgie des Verpassens als Ursache und Ergebnis der impliziten Partizipation liegt, um einen Transfer der ästhetischen Wahrnehmungsweise in die Alltagswelt zu ermöglichen.

---

321 vgl. André Lepecki: „Gäbe es einen Beitrag, den ich zur Tanzwissenschaft leisten dürfte, dann die Überlegung, inwiefern Choreographie und Philosophie sich der gleichen politischen, ontologischen, physiologischen und ethischen Frage stellen, die Deleuze, auf Spinoza und Nietzsche folgend, erneut erhebt: Was kann ein Körper tun?“ (Lepecki, 2008, S. 14f)

Die Wahrnehmungsweisen in Kunst und Alltag beeinflussen sich gegenseitig, wie Marshall McLuhan bereits in Bezug auf die Schriftkultur belegt.<sup>322</sup> Eine ähnliche Relevanz erprobter Alltagsmuster für die Kunstrezeption formuliert Merce Cunningham im Bezug auf das mit dem Medium des Fernsehens aufgewachsene Publikum:

Sie springen hin und her und ich nehme an, daß sie unsere Arbeit mit weniger Schwierigkeiten sehen können, einfach weil ihre Augen etwas anderes gelernt haben. Es geht hier nicht um Erziehung, sondern einfach um Erfahrung, ihre Erfahrung als Kinder, nicht nur mit dem Fernsehen, sondern auch mit dem Leben. Es spielt sich alles so schnell ab, daß man zwischen den Dingen hin- und herspringen muß.<sup>323</sup>

Richtet man dieses Beeinflussungspotential in die umgekehrte Richtung aus, bedeutete dies, dass sich im Tanz erprobte Sehmodi auf die Wahrnehmung der Lebensrealität auswirken können. Praktiken wie jene des unintendierten Sehens oder des gedehnten Blicks könnten somit in der spielerischen Form der ästhetischen Rezeption als Bewältigungsstrategien im Umgang mit Beschleunigungstendenzen erprobt werden. Cunningham kommt in einem anderen Zusammenhang nochmals auf das sich verändernde Wahrnehmungsverhalten der Zuschauer zurück<sup>324</sup> und begründet die in seinen Stücken nicht vorhandene Lenkung des Blicks damit, dass er „mit einer Komplexität, die der des Lebens ähnlich ist“, arbeitet und es „im Leben viele Situationen [gibt], in denen sonderliche Hilfe nicht vorkommt.“<sup>325</sup> Die bereits im vorangegangenen Kapitel thematisierte Relevanz der Entscheidungsfindung als selbstbestimmte Orientierung tritt hier als Orientierung in der Lebenspraxis auf. Eine ähnliche Verbindung findet sich auch bei Max J. Kobbert, nach dem „die Wahrnehmung

---

322 vgl. McLuhan, 1968, S. 173f und S. 354f

323 Cunningham, 1986, S. 160f

324 „Trotzdem glaube ich, daß das Wahrnehmungsverhalten des Publikums sich allmählich verändert. Die jungen Leute haben nicht mehr das lineare Denken, sie können ein ganzes *Feld* erfassen. Sie müssen nicht unbedingt eines nach dem anderen sehen. Sie sehen alles zusammen.“ (vgl. ebd., S. 206f, Hervorhebung im Original)

325 ebd., S. 206f

als Prozess zu verstehen ist, der Erleben und Verhalten aktiv und in mancher Hinsicht autonom gestaltet.<sup>326</sup> Mit der Begrifflichkeit von Aktivität und Prozess verbunden, dient der Aspekt der Verantwortung als Anknüpfung an jenen gesellschaftsrelevanten Ansatz, der zuvor der ästhetischen Wahrnehmung zugeschrieben wurde und von Jacques Rancière als „Gesamtheit von Wahrnehmungen, Gesetzen und Haltungen“ beschrieben wird, die „den Gesetzen und politischen Institutionen vorausgeht und sie vorformt.“<sup>327</sup> Dass diese Überzeugung auch in der Praxis herrscht, belegt eine Äußerung Klaus Zeheleins, der Theater als Ort des „gemeinsamen Erlebens“ darstellt und postuliert, dass „das, was ist und künftig sei, von uns bestimmt wird.“<sup>328</sup> Verknüpft man diesen Ausblick mit Jens Roselts Theorie, dass das zeitgenössische Theater sich als „Beitrag für eine Kultur des Zuschauens“ versteht, „die in einem zunehmend medialisierten Alltag neben der Quantität von Bildern auch die Qualität des Blickes sucht“<sup>329</sup>, kann die verunsichernde Überforderung als Chance begriffen und über die Grenzen des Theaters hinaus wirkend gedacht werden.

---

326 Kobbert, 2008, S. 234

327 Rancière, 2009, S. 16

328 Tholl, Egbert: Klaus Zehelein im Interview mit Egbert Tholl, *Süddeutsche Zeitung* vom 1. August 2014, S. R18

329 Roselt, 2008, S. 367



## Schluss: Über das wissenschaftskritische Potential des Verpassens

New dramaturgies [...] might suggest new ways of negotiating our roles as spectators and critics. This negotiation, this attempt to articulate and identify what we have witnessed, is itself a political act.<sup>330</sup>

Cathy Turners und Synne K. Behrndts Umschreibung neuer Formen von Dramaturgie schlägt eine Brücke zwischen der Auseinandersetzung mit der Rolle des Zuschauers und dem gesellschaftlich relevanten Aspekt, diese zu verhandeln und die ästhetische Erfahrung zu reflektieren. Warum ist ein derartiger Ansatz relevant für die Conclusio der vorliegenden Arbeit? Der Grund dafür liegt in der Rückbindung der Forderung nach einer Dramaturgie des Verpassens an die Frage nach dem Selbstverständnis des Zuschauers, welches als mündig zu formen das Bestreben des Theaters sein sollte. Nachdem im ersten Teil Dezentralisierung und Enthierarchisierung als Voraussetzung einer Dynamisierung von Wahrnehmungsprozessen thematisiert und daraus resultierend die Entscheidungsfindung im Umgang mit Simultaneität als Übung und Artikulation eines mündigen Selbst formuliert wurde, dienten die Ausführungen des zweiten Teils zur Überprüfung dessen in Anwendung auf Martin Schläpfers *Neither* in Gegenüberstellung mit choreographischen Arbeiten im musealen Umfeld. Der Umgang mit dem Überangebot an Sehoptionen und die Konfrontation mit dem Nichtvorhandensein einer künstlerischen Intention wurden dabei als produktive Verunsicherung gewertet, die den Zuschauer für Wahrnehmungsmodi wie bspw. das unidentifizierte Sehen öffnen.

Der Ansatz, die verunsichernde Überforderung als Chance zu begreifen, wurde im dritten Teil auf den Freiheitsbegriff ausgeweitet und die Frage nach der Beschaffenheit jenes selben im Bezug

---

<sup>330</sup> Turner, Cathy/Behrndt, Synne K.: *Dramaturgy and Performance*, New York, 2008, S. 93

auf ästhetische Wahrnehmungserfahrung behandelt. Dabei wurde deutlich, dass es die Fragmentiertheit der Wahrnehmung und den Moment des Verpassens als Chance zu formulieren gilt, wofür die Dramaturgie des Verpassens eine mögliche Methode sein kann, um das Bewusstsein gegenüber und den Umgang mit Wahrnehmung zu stimulieren. Als Scharniergelenk zu diesem Ergebnis dient die Methode der Wahrnehmungsbeschreibung, um über die Vergewärtigung der subjektiven Wahrnehmung zur Antizipation der Wahrnehmung anderer zu gelangen. Im Zusammenhang mit der Bewegungsbeschreibung wurden Beobachtungskriterien entwickelt, die den energetischen Aspekt zu berücksichtigen versuchen (siehe Kap. I.3.2). Dieser energetische Aspekt bildet die Schnittstelle zur Wahrnehmungsbeschreibung, um auf Zustände oder einen *Point of Being*, um mit Derrick de Kerckhove zu sprechen, schließen zu können. Nach de Kerckhove spielt die energetische Komponente eine zentrale Rolle in seinem Konzept des *Point of Being*:

The concept of Point of Being has its basis in the critique of modernity and coincides with the scientific thesis of the continuum between matter and energy. These theories criticize the rational instrumentality brought by the separation of subject and object and look for the coordination of cognition, perception and consciousness.<sup>331</sup>

Die Aufgabe einer Wahrnehmungsbeschreibung ist es, subjektive Erfahrungen intersubjektiv zu vermitteln und darüber hinaus andere Möglichkeiten individuellen Zugangs zu antizipieren. Weniger gilt es hierfür, Kriterien zu entwickeln, sondern Spannungsfelder abzugrenzen, innerhalb derer sich der *Point of Being* bzw. die Wahrnehmungserfahrung des Zuschauers bewegt.

Eine mögliche Wahrnehmungsbeschreibung könnte im Bezug auf die Anfangsszene von *Neither* wie folgt aussehen: Mit Öffnung des Vorhangs stellt sich der Eindruck ein, in eine Situation hineingeworfen zu werden. Die Bewegungen sind bereits im Gange, meh-

---

331 De Kerckhove, 2014, S. 20

rere Tänzer befinden sich auf der Bühne, unter denen ein Paar auf Grund der zentralen Positionierung und der auffälligen Bewegung hervorsticht. Um dennoch zunächst den Raum zu erfassen, löst sich der Blick vom aufmerksamkeitsbündelnden Paar und wandert den Raum ab, um die anderen Tänzer und das Bühnenbild zu erfassen. Bei dieser Wanderung springt der Blick hin und wieder zurück zu dem Paar, um sicher zu gehen, dass der Faden des Nachvollzugs dieser Entwicklung nicht abreißt. Den Fokus zurück auf das Paar gerichtet, stellt sich das Bedürfnis ein, auch die anderen Tänzer im Blick zu behalten, obschon sie sich kaum oder gar nicht bewegen. Sie strahlen etwas aus, das ihnen Relevanz verleiht. Eine Relevanz, die zunächst nicht einzuordnen ist und keine Vermutung über ihre Reichweite über den jeweiligen Tänzer hinaus zulässt. Nach einer Weile bündelt sich die Aufmerksamkeit auf das Bühnenbild – realisierend, dass auch auf diesem kaum merkbare Veränderungen und Lichtbewegungen stattfinden. Den Mensch der Maschine vorziehend, wandert der Blick zurück auf die Bühne und bleibt an einer zögerlichen Regung haften, die eine Tänzerin in Langsamkeit vollzieht, um – obschon räumlich entfernt – in Bezug zu dem Paar zu treten. Die Bewegungen der einzelnen Tänzerfiguren bzw. -gruppen scheinen energetisch verbunden und ausgewogen zu sein. Dem Eigenwert einer Bewegung wird unabhängig der faktischen Ausdehnung Raum gegeben. Die Aufmerksamkeit scheint sich zu sensibilisieren und auf versteckte Reize zu reagieren. Nach einer Weile richtet sich die Aufmerksamkeit verstärkt auf die Musik, feststellend, dass auch hier kaum merkliche Veränderungen zu verzeichnen sind.

Eine Wahrnehmungsbeschreibung von *Ohne Titel* hingegen bedingt eine verstärkte Hervorhebung der Mobilität des Zuschauers: Bei Eintritt des Raums schweift der Blick zunächst über die Wände, bevor er auf Personen haften bleibt, die einander zugewandt auf dem Boden sitzen. Zunächst bewegt sich nur einer von ihnen, der andere sieht zu. Nach einer Weile beginnt die zuschauende Person Geräusche zu machen, auf die sein Gegenüber zu reagieren scheint. Eine Weile diese Abläufe verfolgend, wandert die Aufmerksamkeit in den Raum, um zu sehen, ob noch andere Personen an

dieser Performance beteiligt sind, bzw. wer diesem Vorgang gerade betrachtenderweise folgt. Dabei stellt sich der Eindruck einer Rahmung ein, den die Körper der anderen Zuschauer bilden, zusammen mit der Rahmung durch die Bilder an der Wand. Sie bilden einen Kontext, inmitten dessen sich die intime Situation der beiden Performer abspielt. Der Wunsch, den Standort zu wechseln, stellt sich erst nach einer Weile ein. Wie sieht die Bewegungsfolge von der anderen Seite bzw. aus größerer Entfernung aus? In diesem Moment stellt sich auch die Frage des Raumbezugs, weswegen der Blick beim Wechseln des Standpunkts erneut über die hängenden Kunstwerke wandert. Zurück auf die Performer blickend, vergegenwärtigt sich die Andersartigkeit der Wahrnehmung. Als Betrachter bewegter Kunst ist die Frage nach ‚angemessenem‘ Verhalten präsender. Innehalten oder Umherschreiten? Welche Nähe zum Performer ist zulässig? Im Gegensatz zu den Bildern an der Wand gibt es hier keine Kordel oder Lichtschranke, welche diese Entscheidung abnehmen würde. Die sehr reduzierten, langsamen Bewegungen verlieren nach einer Weile die spannungserzeugende Wirkung, weswegen sich die Frage nach Verlassen des Raums stellt. Wird der anfängliche Effekt der Begeisterung wieder einstellen, wenn ich verweile und dem Verlauf der Bewegungen folge? Habe ich überhaupt die innere Ruhe, zu bleiben, wissend, dass ich durch viele weitere Ausstellungsräume wandern möchte? Welche Betrachtungszeit ist angemessen?

Wie bereits erwähnt, dient die Wahrnehmungsbeschreibung als Zwischenschritt zur Methode einer Dramaturgie des Verpassens.<sup>332</sup>

332 Einen Zusammenhang zwischen Dramaturgie und Wahrnehmungsbeschreibung ist bereits bei Lessing festzumachen. Dieser schreibt in der *Hamburgischen Dramaturgie*, welche von Peter M. Boenisch als genuin dramaturgische Praxis gewertet wird (vgl. Boenisch, 2014, S. 206): „Ich ward betroffen, in dem Parterre eine allgemeine Bewegung und dasjenige Gemurmel zu bemerken, durch welches sich der Beifall ausdrückt, wenn ihn die Aufmerksamkeit nicht gänzlich ausbrechen läßt. Teils dachte ich: Vortrefflich! man liebt hier die Moral; dieses Parterre findet Geschmack an Maximen [...]. Teils fiel es mir zugleich mit auf, wie schielend, wie falsch, wie anstößig diese vermeinten Maximen wären, und ich wünschte sehr, daß die Mißbilligung an jenem Gemurmel den meisten Anteil möge gehabt haben.“ (Berghahn, Klaus L. (Hg.): Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie*, Stuttgart, 1981, S. 21)

Diese setzt sich mit der Frage auseinander, wie die Rezeption des Verpassens in der Kreation einer Choreographie hervorgebracht wird und sich darin einschreibt. Nicht als responsive Betroffenheit, wie sie von Jens Roselt der intentionalen Gerichtetheit gegenübergestellt wird<sup>333</sup>, sondern als strukturimmanenter Dialog, durch welchen die Choreographie geprägt wird. Der Moment des Verpassens ist kein intendierter Zweck, sondern eine zwingende Folge der choreographischen Anlage. Die Kontextualisierung einzelner Sequenzen, welche sich je nach Wahrnehmungsprotokoll des einzelnen Rezipienten anders darstellt, ist im Probenprozess etabliert, bevor der erste Schritt entwickelt ist. Das ‚sich im Verhältnis zu etwas setzen‘ wohnt im Fall von *Neither* der Entwicklung jeder Bewegungsinsel inne – wissend, dass im Verlauf der Proben mehrere parallel ablaufende Sequenzen hinzukommen werden. Der Dialog stellt also kein Frage-Antwort-Spiel dar, sondern eine Einigung auf die Art der Kommunikation bzw. des Austauschs, welche ohne Hierarchie auskommt.

Davon ausgehend soll sich die *Conclusio* der wissenschaftskritischen Konsequenz dieser Überlegungen widmen. „Was kann eine Gesellschaft von ihren Choreografen lernen? Wie reagieren wir auf ihre Gedankenwelt?“ Diese in der Ankündigung von Tino Sehgal's *Ohne Titel* (2000) bei der Ruhrtriennale 2014 enthaltenen Fragen werden beantwortet, indem diesem Stück zugeschrieben wird, „das Bild einer Welt“ zu zeichnen, „in der Tanz und Choreografie das Wertesystem einer Gemeinschaft inspiriert.“<sup>334</sup> Der hierin formulierte Zusammenhang von Gesellschaft und Kunst ist nur einen Gedankenschritt von Gabriele Brandstetters Frage nach der „Figur des Tanzes als Modell ästhetischer Reflexion“<sup>335</sup> entfernt, die sie in

---

333 vgl. Roselt, 2008, S. 185: „Eine phänomenologische Theorie der Erfahrung wird deshalb das dialogische Schema von Frage und Antwort als Modell übernehmen, wobei sich auch hier die Konkurrenz intentionaler Gerichtetheit und responsiver Betroffenheit produktiv geltend macht.“

334 Ruhrtriennale, electronic document: <http://www.2014.ruhrtriennale.de/en/programm/produktionen/tino-sehgal-ohne-titel-2000/>, zuletzt aufgerufen am 1.9.2014

335 Brandstetter, 2006, S. 165

Anlehnung an Schillers Schlüsselbegriff der Bewegung entwickelt. Der die Brücke schlagende Gedankenschritt, Ästhetik als Auseinandersetzung mit den aktuellen Lebensbedingungen an sich zu verstehen, wurde bereits in der Einleitung in Anlehnung an Munster und Lovink vorweggenommen. Der Dreischritt vom Tanz als ästhetischer Reflexion über ästhetische Reflexion als Auseinandersetzung mit den aktuellen Lebensbedingungen zu Lebensbedingungen, die vom Tanz inspiriert werden, kann auf diese Weise vollzogen werden. „Und wie oft ist es so gewesen, dass ästhetische Erfahrungen vorwärts gelebt – und rückwärts verstanden worden sind“<sup>336</sup>, schreibt Peter Ruzicka, womit er den Kern dessen trifft, was mit den durch Simultaneität im Tanz veränderten Wahrnehmungskonventionen zu zeigen versucht wurde.

Denn wäre es nicht auch im Bereich der Wissenschaft wichtig, das Nichtwissen aufzuwerten und dem Unbestimmten Raum zu geben? Gilt es nicht auch dort, sich dergestalt zu präsentieren, um aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden zu können? Enthierarchisierende Tendenzen sind zwar bereits in der aufstrebenden Praxis des *Peer-to-Peer* zu bemerken, von der Abschaffung einer zu vermittelnden Intention wie beim Verhältnis zwischen unwissendem Lehrmeister und emanzipiertem Zuschauer hingegen ist die Wissenschaft weit entfernt. Derartige Vermittlungsformen, die keine Forschungsfrage beinhalten, sondern sich der gemeinsamen Suche zweier Welten widmen, um aus dieser Suche Erfahrung zu generieren, können im Bereich der Kunst gefunden werden. Scheitern zahlreiche Projekte nicht an der Unumsetzbarkeit der angestrebten Interdisziplinarität? Daher gilt es, Zeit in die gemeinsame Suche zu investieren, um eine gemeinsame Sprache bzw. eine gemeinsame Methodik zu finden, um Grenzen zwischen Disziplinen zu überwinden. Eine kunstpraktische Auseinandersetzung mit dem Eigenwert des Dazwischen verfolgt der Regisseur Jakob F. Schokking im Bezug auf Feldmans *Neither* deutlicher im Bezug auf Lebensumstände, als dies bei den bisherigen Künstlerpositionen zu *Neither* der Fall war:

---

336 Tholl, Egbert: „Wir hatten manchmal sehr mutige Vorgaben“. Peter Ruzicka, im Gespräch mit Egbert Tholl, Süddeutsche Zeitung vom 10./11.5.2014, S. R20

A neither-nor which we try, through the structuring of reality by language and rationality, to keep at bay so as not to lose our footing in a world where only change is a certainty. In our everyday life we hold up these congealed linguistic and formal structures as an exorcising mask against the constantly shifting and disturbing facial expressions of reality. They are form as routine: familiar, collectively adopted patterns of interpretation that spare us from being harassed by the unique intensity of every single instant.<sup>337</sup>

Das Im-Moment-Sein wird von Schokking dabei als Gegenmodell zur rationalen Strukturierung formuliert. Interessant ist, dass ein altes Medium wie jenes des Theaters als Inbegriff des Im-Moment-Seins gilt. Bediente man sich des wissenschaftsfernen Idealismus und ließe darüber hinaus zu, den Ursache-Wirkungs-Zusammenhang in Frage zu stellen, könnte postuliert werden, dass in der Kunst die Kernelemente der Wissenschaftskritik enthalten sind. In der Geisteshaltung nämlich ist die zentralperspektivische Ausrichtung nach wie vor gegeben. Eine Auseinandersetzung mit randständischen Phänomenen und die Aufwertung der Forschungsperipherie kann womöglich ein Ansatz sein, das ‚wie‘ der wissenschaftlichen Erfahrung in den Blick zu nehmen.

„Kein Mensch lebt in der klinischen Art von Wissenschaften, steril und objektiv“, schreibt Ludwig Hasler, sondern handelt „mitten im Gewühl, verwickelt und verführt, in Situationen, die so bunt und einmalig sind, dass es Wissenschaftlern graust.“<sup>338</sup> Die wissenschaftlichen Methoden erscheinen teilweise als bemühtes Konstrukt – jenem der Zentralperspektive ähnlich. „Wer da einigermaßen unbeschädigt durchkommen will“, setzt Hasler fort, „braucht andere Lotsen als die propere Vernunft: wache Sinne, gesättigte Erfahrung, gewitzte Ahnung.“<sup>339</sup> Diese wiederum gilt es zu vergegenwärtigen, was genau das Potential der Tanzwissenschaft sein kann. „Kunst-

---

337 Schokking, Jakob F: Preface to *Neither*, in: Frandsen, Miriam/Schou-Knudsen, Jesper (Hg.): *Space & Composition*, Kopenhagen, 2005, S. 80–89, S. 83

338 Hasler, 2012, S. 11

339 ebd.

werke erlauben es“, schreibt Martin Seel, „Weisen der Welt- und Lebenserfahrung, die sonst im Rücken der Handelnden oder in ihrer sprachlosen Erinnerung verbleiben, wiederum als Gegenstände der Erfahrung zur Wahrnehmung zu bringen.“<sup>340</sup> Eine reflektierte Auseinandersetzung mit dem ‚wie‘ der Welterfahrung könnte also in Zeiten der medialen Vermittlung zur zentralen Aufgabe des Theaters werden. Die Dramaturgin Marianne van Kerkhoven problematisiert in ihrem Aufsatz *European Dramaturgy in the 21<sup>st</sup> Century. A constant movement* die Lenkung des Blicks durch die Omnipräsenz eines festgesetzten Rahmens als Bestandteil jeder Wahrnehmungserfahrung. Die Rahmung einer Kamera oder eines Bildschirms jedoch hindert nach van Kerkhoven daran, auf kritische Weise zu betrachten und selbst zu entscheiden, was wahrgenommen werden soll. Ihrer Ansicht nach stellt allein das Theater ein Umfeld für ein derart kritisches Sehen dar: „In theatre, however, there remains an opening, a chance to reconquer the political countervoice, the voice of the reflecting individual.“<sup>341</sup>

Wie die Ausführungen zu *Neither* dargelegt haben, wird darin trotz vorhandener Rahmung der Guckkastenbühne eine Praxis der selbstbestimmten Entscheidungsfindung stimuliert. Es wird also eine Verbindung zwischen etablierten Theaterformen und heutigen Wahrnehmungsstrategien geschlagen, indem dazu eingeladen wird, die vermeintliche Rahmung zu unterlaufen und den Fokus selbstbestimmt zu setzen. Die Mittel, diese Wirkung nachvollziehen zu können, sind in letzter Instanz jedoch der Kunst vorenthalten, weswegen an dieser Stelle mit Hans Ulrich Gumbrecht geschlossen wird:

Es ist nun wirklich Zeit, die Illusion abzulegen, daß sich Wahrnehmungen je vollständig durch Begriffe und Reflexionen werden einholen lassen. Statt darauf zu vertrauen, ans Ende zu gelangen, muß man einfach aufhören können.<sup>342</sup>

---

340 Seel, 1991, S. 44

341 van Kerkhoven, 2009, S. 11

342 Gumbrecht, Hans Ulrich: Wahrnehmung versus Erfahrung, in: Birgit Recki und Lambert Wiesing (Hg.): Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik, München, 1997, S. 160–179, S. 179





# Literaturverzeichnis

Adshead-Lansdale, Janet: Narratives and Metanarratives in Dance Analysis, in: Berghaus, Günter (Hg.): *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*, Tübingen, 2001, S. 189–203

Albers, Josef: *Interaction of Color*, Köln, 1970

Appia, Adolphe: *Rhythmische Gymnastik und Theater* (1911), in: Beacham, Richard C.: *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*, Berlin, 2006, S. 180–185

— *Die Geste der Kunst* (1921), in: Beacham, Richard C.: *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*, 2006, S. 301–321

— *Die frühere Haltung* (1921)a, in: Beacham, Richard C.: *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*, 2006, S. 97–300

— *Die Kunst des lebendigen Theaters* (1925), in: Beacham, Richard C.: *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*, Berlin, 2006, S. 321–329

— *Die Kunst ist eine Haltung* (1927), in: Beacham, Richard C.: *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*, 2006, S. 329–332

Arnheim, Rudolf: *Kunst und Sehen*, Berlin, 2000

Barrett, Estelle/Bolt, Barbara (Hg.): *Practice as research. Approaches to creative arts enquiry*, New York, 2010

Beacham, Richard: *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*, Berlin, 2006

Berghahn, Klaus L. (Hg.): *Gotthold Ephraim Lessing. Hamburgische Dramaturgie*, Stuttgart, 1981

Bleeker, Maaïke: *Visuality in the Theater. The Locus of Looking*, Houndmills, 2008

Boehm, Gottfried: *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*, in: Ders. / Helmut Pfötenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München, 1995, S. 23–40

Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt, 1995

Boenisch, Peter M.: *körPERformance 1.0. Theorie und Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Tanz*, München, 2002

— *Poetic Relations with the Real: Notes on the Actuality of Dramaturgy in the End Times*, in: Pewny, Katharina/Callens, Johan/Coppens, Jeroen (Hg.): *Dramaturgies of the New Millennium*, 2014, S. 200–216

— *Acts of Spectating. The Dramaturgy of the Audience's Experience in Contemporary Theater*, in: Trencsényi, Katalin/Cochrane, Bernadette (Hg.): *New Dramaturgy. International Perspectives on Theory and Practice*, London, 2014a, S. 225–241

Bonß, Wolfgang: *Jenseits von Verwendung und Transformation. Strukturprobleme der Verwissenschaftlichung in der Zweiten Moderne*, in: Franz, Hans-Werner et al. (Hg.): *Forschen – lernen – beraten*, Berlin, 2003

Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*, Dijon, 2002

Brandstetter, Gabriele: *Schillers Spielbein: Bewegung und Tanz. Zu einer Ästhetik im Zeichen von movere*, in: Ensslin, Felix (Hg.): *Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf der Bühne? Schillers Ästhetik heute*, Berlin, 2006, S. 165–181

Brandstetter, Gabriele/Wiens, Birgit: Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater, Berlin, 2010

— Ohne Fluchtpunkt: Szenische Module und der Tanz der Teile, in: Dies. (Hg.): Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater, Berlin, 2010

Brewer, William F./Treyens, James C.: Role Schemata in Memory for Places, in: Hunt, Earl (Hg.): Cognitive Psychology, Vol. 13, Nr. 1, 1981, S. 207–230

Brook, Peter: Der leere Raum. Möglichkeiten des heutigen Theaters, München, 1975

Carrier, Martin: Raum – Zeit, Berlin, 2009

Claren, Sebastian: Neither. Die Musik Morton Feldmans, Hofheim, 2000

— Woran man sich erinnert. Morton Feldmans Konzeption des instrumentalen Bildes, in: Scheib, Christian (Hrsg.): Bilder – Verbot und Verlangen in Kunst und Musik, Saarbrücken, 2000a, S. 123–142

Copeland, Roger: Merce Cunningham, The Modernizing of Modern Dance, London, 2004

Cunningham, Merce: The Impermanent Art, in: Fernando Puma (Hg.): 7Arts Nr. 3, Indian Hills, 1955, S. 69–77

— Der Tänzer und der Tanz. Gespräche mit Jacqueline Lesschaeve, Frankfurt, 1986

Czirak, Adam: Partizipation der Blicke, Bielefeld, 2012

Deck, Jan: Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater, in: Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater, Bielefeld, 2008, S. 9–20

Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hg.): Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater, Bielefeld, 2008

Dekker, Keso: Gedanken zur Gasse, in: Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf Duisburg (Hg.): Programmheft zum Programm b.13, Ballett am Rhein, Spielzeit 2012/13, S. 35

Deleuze, Gilles: Unterhandlungen. 1972–1990, Frankfurt, 1993

Deufert, Katrin/Evert, Kerstin: Der Torso im Tanz. Von der Destabilisierung des Körpers zur Autonomie der Körperteile, in: Claudia Benthien, Christoph Wulf (Hg.): Körperteile. Eine kulturelle Autonomie, Hamburg, 2001, S. 423–439

Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf Duisburg (Hg.): Programmheft zu b.04, Ballett am Rhein, Spielzeit 2009/10

Deutsch-Schreiner, Evelyn: The Educators of the Theatre. Dramaturgy between Enlightenment and Counter-Enlightenment, in: Pewny, Katharina/Callens, Johan/Coppens, Jeroen (Hg.): Dramaturgies in the New Millennium. Relationality, Performativity and Potentiality, Tübingen, 2014, S. 39–57, S. 39

Diderot, Denis: Von der dramatischen Dichtkunst. An meinen Freund Herrn Grimm, in: Der Hausvater, Wolfenbüttel, 1760

Dürckheim, Karlfried Graf: Hara. Die energetische Mitte des Körpers, München, 2012

Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt, 1973

Elzenheimer, Regine: Stille als Struktur – Morton Feldmans Neither, in: Kultur GmbH (Hg.): Programmheft zu Neither, ruhrtriennale 2014, S. 23–25

Ensslin, Felix: Spieltrieb – Eine kurze Einführung, in: Ders. (Hg.): Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf die Bühne? Schillers Ästhetik heute, Berlin, 2006, S. 8–12

Ensslin, Felix/Rancière, Jacques: Felix Ensslin im Gespräch mit Jacques Rancière, in: Ensslin, Felix (Hg.): Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf der Bühne? Schillers Ästhetik heute, Berlin, 2006, S. 13–17

Erdmann, Martin: Zusammenhang und Losigkeit, in: Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.): Musikkonzepte 48/49: Morton Feldman, München, 1986, S. 67–94

Etchells, Tim: Eine Axt für das gefrorene Meer, in: Gareis, Siegrid/Kruschkova, Krassimira (Hg.): Ungerufen, Tanz und Performance der Zukunft, o. O., 2009, S. 20–33

Feldman, Morton/Brown, Earle/Metzger, Heinz-Klaus: Aus einer Diskussion, in: Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.): Musikkonzepte 48/49: Morton Feldman, München, 1986, S. 148–154

Fenger, Josephine: Auftritt der Schatten: Tendenzen der Tanzanalyse und ihre Bedeutung für die zeitgenössische Tanzästhetik am Beispiel des Balletts des späten 20. Jahrhunderts, München, 2009

Fischer-Lichte, Erika: Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur, in: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt, 2002, S. 277–300

— Auf der Schwelle. Ästhetische Erfahrung in Aufführungen, in: Gehm, Sabine (Hg.): Wissen in Bewegung. Perspektiven der wissenschaftlichen und künstlerischen Forschung im Tanz, Bielefeld, 2007, S. 239–246

Foucault, Michel: Die politische Technologie der Individuen, in: Martin, Luther H./Gutman, Huck/Hutton, Patrick H. (Hg.): Technologien des Selbst, Frankfurt, 1993, S. 168–187

Genazino, Wilhelm: *Der gedehnte Blick*, München, 2004

Gilpin, Heidi/Baudoin, Patricia: *Vervielfältigung und perfektes Durcheinander: William Forsythe und die Architektur des Verschwindens*, in: Siegmund, Gerald: *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin, 2004, S. 117–124

Glöde, Marc: *Zur Wahrnehmung der Aufmerksamkeit*, in: Lechtermann, Christina/Wagner, Kirsten/Wenzel, Horst (Hg.): *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, *Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften*, Band 10, Berlin, 2007, S. 31–42

Goebbels, Heiner: *Ästhetik der Abwesenheit*, Berlin, 2012

Greenberg, Clement: *Intermedia*, in: Lüdeking, Karlheinz (Hg.): *Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Dresden, 1997, S. 446–455

Grosz, Elizabeth A.: *Volatile bodies. Toward a corporeal feminism*, Bloomington, 1994

Grüny, Christian: *Komplizierte Gegenwart. Zur Zeitlichkeit von Bild und Musik*, in: Alloa, Emanuel (Hg.): *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*, München, 2013, S. 39–70

Gumbrecht, Hans Ulrich: *Wahrnehmung versus Erfahrung*, in: Birgit Recki und Lambert Wiesing (Hg.): *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, München, 1997, S. 160–179

Häntzschel, Jörg et al.: *Aus den Fugen*, *Süddeutsche Zeitung* vom 24./25.10.2014, S. 17

Hahn, Thomas: *Wie die Zeit in der Moderne unabhängig wurde. Thomas Hahn auf den Spuren des choreographischen Denkens bei Gilles Deleuze*, in: *Jahrbuch ballettanz* 2007, S. 20–24

von Hantelmann, Dorothea: *How to Do Things With Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*, Zürich und Berlin, 2007

Hasler, Ludwig: Mehr Himmel, mehr Hölle, mehr Drama!, in: *Du*, Nr. 828, Juli/August 2012, S. 10–21

Heeg, Günther: Abgebrochene Gesten, ausgesetzte Bewegung, gescheiterte Mimikry. Tanzerfahrung zwischen Sprache und Bild, in: Huschka, Sabine (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld, 2009, S. 25–34

Hubmann, Philipp/Huss, Till Julian (Hg.): *Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und den Künsten*, Bielefeld, 2013

Hüster, Wiebke: Ein Höhepunkt heutiger Tanzkunst: *Neither* in Düsseldorf, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 3.5.2010, S. 31

Huschka, Sabine: *Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*, Würzburg, 2000

— Verlöschen als ästhetischer Fluchtpunkt oder „Du musst dich selbst wahrnehmend machen“, in: Siegmund, Gerald: *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin, 2004, S. 95–106

— High Energy – Low Energy. Motive der Energetisierung von Körper und Szene im Tanz, in: Gronau, Barbara (Hg.): *Szenarien der Energie. Zur Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen*, Bielefeld, 2013, S. 201–221

Husserl, Edmund: *Logische Untersuchungen*, Hamburg, 2009 (1901)

Janhsen, Angeli: *Neue Kunst als Katalysator*, Berlin, 2012

James, William: *The Principles of Psychology*, Vol.1, New York, 1890

Jeschke, Claudia: Körper-Bühne-Bewegung. Dramaturgie und Choreographie als theatrale Strategien, in: Ahrends, Günter et al. (Hg.): Forum Modernes Theater, Heft 2/96, Bd.11, Tübingen, 1996, S. 197–213

De Kerckhove, Derrick: Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer, München, 1995

De Kerckhove, Derrick/De Almeida, Cristina Miranda (Hg.): The Point of Being, Cambridge, 2014

van Kerkhoven, Marianne: European Dramaturgy in the 21st Century, in: Performance Research: A Journal of the Performing Arts, 2009, Vol. 14, Nr. 3, S. 7–11

Klett, Renate: Die Körperlichkeit als Maß aller Dinge, in: Jahrbuch Ballett 1986, S. 60–61

Knerr, Richard: Goldmann-Lexikon Physik. Vom Atom zum Universum, Gütersloh, 1999

Kobbert, Max J.: Wahrnehmen ist die halbe Kunst, in: Metz-Göckl, Hellmuth (Hg.): Gestalttheorie aktuell. Handbuch zur Gestalttheorie Band 1, Wien, 2008, S. 233–259

Köhne-Kirsch, Verena: Die „schöne“ Kunst des Tanzes. Phänomenologische Erörterung einer flüchtigen Kunstart, Frankfurt, 1990

Konigson, Élie: Le spectacteur et son ombre, in: Aslan, Odette (Hg.): Le corps en jeu, Paris, 1994, S. 183–190

Kusahara, Machiko: Nicht-perspektivische Darstellung als symbolische Form. Blick auf die japanische Kultur im Spiegel digitaler Medien, in: Bechtloff, Dieter (Hg.): Kunstforum International, Bd.151: Dauer, Simultaneität, Echtzeit, Juli-September 2000, S. 203–209

Kurbacher, Frauke/Schulze, Sebastian: Diastatische Subjektivität. Zur Phänomenologie der „Verschiedenzeitigkeit“, in: Hubmann, Philipp und Huss, Till Julian (Hg.): Simultaneität. Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten, Bielefeld, 2013, S. 315–334

von Laban, Rudolf: Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes, Wilhelmshaven, 1991

Laner, Iris: Mit Husserl, Merleau-Ponty und Foucault im Panorama, in: David Ganz und Stefan Neuner (Hg.): Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne, München, 2013, S. 391–421

Laruelle, François: Non-Photographie / Photo-Fiktion, Berlin, 2014

Lasher, Margot D.: The Cognitive Representation of an Event Involving Human Motion, in: Hunt, Earl (Hg.): Cognitive Psychology, Vol. 13, Nr. 3, New York, 1981, S. 391–406

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, Frankfurt, 2005, 3. Auflage (1999)  
— Vom Zuschauer, in: Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater, Bielefeld, 2008, S. 21–26

Lehmann, Hans-Thies und Primavesi, Patrick: Dramaturgy on Shifting Grounds, in: Performance Research, Volume 14, Nr. 3, 2009, S. 3–6

Lepecki, André: Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung, Berlin, 2008

Mareis, Claudia: Die Rede von Forschung in Kunst und Design, in: Selke, Stefan/Dittler, Ullrich (Hg.): Postmediale Wirklichkeiten. Wie Zukunftsmedien die Gesellschaft verändern, Hannover, 2009, S. 203–222

Massumi, Brian (Hg.): *A shock to thought. Reception after Deleuze and Guattari*, London, 2002

di Matteo, Piersandra: Eine Stimme kommt zu einem in der Dunkelheit. Erträumen, in: Kultur GmbH (Hg.): Programmheft zu *Neither*, ruhrtriennale 2014, S. 36–38

McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, Toronto, 1962

— *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Düsseldorf und Wien, 1968

Menke, Christoph: Vom Schicksal ästhetischer Erziehung, in: Ensslin, Felix (Hg.): *Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf der Bühne? Schillers Ästhetik heute*, Berlin, 2006, S. 58–70

Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München, 1994

Metz-Göckl, Hellmuth: Einführung in die Gestaltpsychologie – Klassische Annahmen und neuere Forschungen, in: Ders. (Hg.): *Gestalttheorie aktuell. Handbuch zur Gestalttheorie, Band 1*, Wien, 2008, S. 15–37

Meyer-Thoss, Gottfried: Facetten des Transluziden, in: Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer (Hg.): *Musikkonzepte 48/49: Morton Feldman*, München, 1986, S. 122–134

Moxter, Michael: All at once? Simultaneität, Bild, Repräsentation, in: Stoellger, Philipp/Klie, Thomas (Hg.): *Präsenz im Entzug. Ambivalenzen des Bildes*, Tübingen, 2011, S. 129–144

Muhle, Maria: Einleitung zu Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin, 2006

Müller, Heiner: Ein Brief, in: Müller, Heiner: *Theater-Arbeit*, Berlin, 1975, S. 124–126

Müller-Goldkuhle, Corinna: Dynamik der Stille. Abstrakte Trauer in der Musik Morton Feldmans, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 6, 2006, S. 16–19

Noë, Alva: *Action in Perception*, Massachusetts, 2004

nrw landesbüro tanz (Hg.): *Tanzland NRW. Positionen des zeitgenössischen Tanzes in Nordrhein-Westfalen*, Berlin, 2014

Offe, Claus: *Die Utopie der Null-Option*, 1986

do Paço, Anne: Fragmente, in: *ballettmainz* (Hg.): *Programmheft zu Programm XXV, Spielzeit 2007/08*, S. 8–13

— Unaussprechliches Heim. Martin Schläpfer und rosalie im Gespräch mit Anne do Paço, in: *Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf Duisburg* (Hg.): *Programmheft zu b.04, Ballett am Rhein, Spielzeit 2009/10*, S. 38–48

Pavis, Patrice: *The conditions of Reception in the Theatre: Psychological and Psychoanalytical Approaches*, in: Berghaus, Günter (Hg.): *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*, Tübingen, 2001, S. 13–30

— *Analyzing Performance. Theatre, Dance, and Film*, Ann Arbor, 2003

Petermann, Kurt (Hg.): *Noverre, Briefe über die Tanzkunst, Documenta Choreologica, Band XV*, München, 1977

Pewny, Katharina/Callens, Johan/Coppens, Jeroen (Hg.): *Dramaturgies in the New Millenium*, Tübingen, 2014

Phelan, Peggy: *Moving Centres*, in: *Move. Choreographing You. Art and Dance since the 1960s*, London, 2011, S. 22–31

Pouillaude, Frédéric: *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, 2009

Primavesi, Patrick: Zuschauer in Bewegung – Randgänge theatraler Praxis, in: Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater, Bielefeld, 2008, S. 85–106

Rancière Jacques: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, in: Muhle, Maria (Hg.): Jacques Rancière. Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin, 2006, S. 75–99  
— Der emanzipierte Zuschauer, Wien, 2009

Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation, Frankfurt, 2003

Regitz, Hartmut: Der Musikalische: Martin Schläpfer, in: ballettanz, August/September 2007, S. 24–27

Ricken, Norbert: Subjektivität und Kontingenz. Markierungen im pädagogischen Diskurs, Königshausen, 1999

Rosa, Hartmut: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne, Frankfurt, 2005  
— Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung, Berlin, 2012

Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters, München, 2008

Ruhsam, Martina: Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung, Wien, 2011

Sartre, Jean-Paul: Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie, Reinbek bei Hamburg, 1993

Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Stuttgart, 2000

Schokking, Jakob F: Preface to Neither, in: Frandsen, Miriam/Schou-Knudsen, Jesper (Hg.): Space & Composition, Kopenhagen, 2005, S. 80–89

Seel, Martin: Kunst, Wahrheit, Welterschließung, in: Koppe, Franz (Hg.): Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen, Frankfurt, 1991, S. 36–80

— Ästhetik des Erscheinens, Wien, 2000

— Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik, Frankfurt, 2007

Siegmund, Gerald: Diskurs und Fragment. Für ein Theater der Auseinandersetzung, in: Bierl, Anton et al. (Hg.): Theater des Fragments. Performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne, Bielefeld, 2009, S. 11–18

— Körper, Heteropie und der begehrende Blick. William Forsythes Preisgabe des Fluchtpunkts, in: Brandstetter, Gabriele/Wiens, Birgit: Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater, Berlin, 2010, S. 130–152

Singer, Wolf: Keine Wahrnehmung ohne Gedächtnis, in: Theater-schrift Nr. 8/1994, S. 20–43

Simhandel, Peter: Theatergeschichte in einem Band, 2001, Berlin, 2. Auflage (1996)

Simons, Daniel J./Chabris, Christopher F.: Gorillas in our midst: sustained inattention blindness for dynamic events, in: Perception, 1999, volume 28, Nr. 9, S. 1059–1074

Skempton, Howard (1977): Beckett als Librettist, in: Kultur GmbH (Hg.): Programmheft zu Neither, ruhrtriennale 2014, S. 15–16

Stegemann, Bernd: Dramaturgie, Berlin, 2009

Stölzel, Thomas: Staunen, Humor, Mut und Skepsis. Philosophische Kompetenzen für Therapie, Beratung und Organisationsentwicklung, Göttingen, 2012

Theunissen, Michael: *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt, 1991

Tholl, Egbert: „Wir hatten manchmal sehr mutige Vorgaben“. Peter Rusicka, im Gespräch mit Egbert Tholl, *Süddeutsche Zeitung* vom 10./11. Mai 2014, S. R20

— Klaus Zehelein im Interview mit Egbert Tholl, *Süddeutsche Zeitung* vom 1. August 2014, S. R18

Trencsény, Katalin und Cochrane, Bernadette: *New Dramaturgy. Inter-national Perspectives on Theory and Practice*, London, 2014

Turner, Cathy/Behrndt, Synne K.: *Dramaturgy and Performance*, New York, 2008

Umathum, Sandra: *Kunst als Aufführungserfahrung*, Bielefeld, 2011

Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt, 2004

Wehling, Peter: Die Politisierung des Nichtwissens, in: Ammon, Sabine et al. (Hg): *Wissen in Bewegung*, Göttingen, 2007, S. 221–240

Weiler, Christel: Dialoge mit dem Publikum, in: Deck, Jan/Siegburg, Angelika (Hg): *Paradoxien des Zuschauens*, Bielefeld, 2008, S. 27–39

Weinöhl, Jörg/Wörner, Ulrike: Freiheit von der Zeit. Ästhetisches Anschauen als Verweilen, in: Jürgens, Anna-Sophie/Tesche, Tassilo (Hg): *LaborARTorium. Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion*, Bielefeld, S. 243–255

Wörner, Ulrike: Die Dramaturgie des Verpassens, in: Haitzinger, Nicole/Kollinger, Franziska (Hg): *Überschreitungen. Beiträge zur Theoretisierung von Inszenierungs- und Aufführungspraxis*, München, 2015, S. 93–100

Wohlthat, Martina: Auf der Suche nach dem Dazwischen, Neue Zürcher Zeitung vom 4.5.2010, S. 50

Woitas, Monika: Tanz als akademische Disziplin, in: Jahrbuch Tanzforschung, Band 9, Wilhelmshaven, 1998, S. 95–105

Zimmermann, Walter: Morton Feldman – der Ikonoklast, in: Ders. (Hg.): Morton Feldman. Essays, Kerpen, 1985, S. 10–23

Žižek, Slavoj: Was ist ein Ereignis?, Frankfurt a. M., 2014

#### Elektronische Quellen

Glöde, Marc: Agglomerationspunkte und Raumdynamiken, electronic document: [www.programonline.de/texts3\\_de.html](http://www.programonline.de/texts3_de.html), zuletzt aufgerufen am 15.12.2014

Greenman, Benjamin: Meta-politics and the construction of Western aesthetics: re-reading Kant's Critique of Judgement according to Rancière and Spivak, electronic document, 2011: <http://web.uam.es/otros/estetica/DOCUMENTOS%20EN%20PDF/CUARTA%20TANDA/BENJAMIN%20GREENMAN.pdf>, S. 6f, zuletzt aufgerufen am 5.1.2015

Mirčev, Andrej: Intermediale Raumkonzepte, Dissertation, Berlin: electronic document, 2011: [http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS\\_thesis\\_000000023133](http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000023133), zuletzt aufgerufen am 16.2.2015

Munster, Anna/Lovink, Geert: Theses on Distributed Aesthetics. Or, What a Network is Not, in: The Fibreculture Journal Nr. 7, electronic document vom 22.12.2005: <http://seven.fibreculturejournal.org/fcj-040-theses-on-distributed-aesthetics-or-what-a-network-is-not/>, zuletzt aufgerufen am 12.1.2015

Noë, Alva: An Object of Contention at the Venice Biennale, electronic document vom 31.5.2013: <http://www.npr.org/blogs/13.7/2013/05/31/187477642/an-object-of-contention-at-the-venice-biennale>, zuletzt aufgerufen am 22.9.2014

Noltze, Holger: Holger Noltze im Gespräch mit Heiner Goebbels: <http://www.2014.ruhrtriennale.de/en/aktuelles/videoblog-2014/interview-heiner-goebbel1/>, electronic document, aufgerufen am 5.6.2012

Regitz, Hartmut: Fluten und Fließen, Kultiversum, Die Kulturplattform, 1.5.2010, electronic document: <http://www.kultiversum.de/Tanz-Premieren/b.04-Duesseldorf.html>, zuletzt aufgerufen am 31.12.2014

Reinhardt, Angelika: Sacht sich schließende Türen, 1.5.2010, electronic document: <http://www.tanznetz.de/blog/17319/sacht-sich-schliesende-turen>, zuletzt aufgerufen am 5.5.2010

Ruhrtriennale, electronic document: <http://www.2014.ruhrtriennale.de/en/programm/produktionen/tino-sehgal-ohne-titel-2000/>, zuletzt aufgerufen am 1.9.2014

Stade, Sylvia: Effekte im Garten, Frankfurter Rundschau vom 3.5.2010, electronic document: <http://www.fr-online.de/theater/tanztheater-effekte-im-garten,1473346,2721298.html>, zuletzt aufgerufen am 13.2.2015

electronic document vom 26.11.2009: <http://www.youtube.com/watch?v=FvIikNiW-yk>, zuletzt aufgerufen am 14.8.2014

electronic document vom 20.7.2013: <http://www.youtube.com/watch?v=oI7POnm58H0&list=PL4kIoYwRyVOJVvtwtai79pvO0XscLrt8E>, zuletzt aufgerufen am 18.2.2015

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1, 2: Martin Schlöpfer: Neither, Generalprobe vom 29.4.2010, Ballett am Rhein, Foto: Gert Weigelt.....	83
Abb. 3, 4: Martin Schlöpfer: Neither, Generalprobe vom 29.4.2010, Ballett am Rhein, Foto: Gert Weigelt.....	85
Abb. 5, 6: Martin Schlöpfer: Neither, Generalprobe vom 29.4.2010, Ballett am Rhein, Foto: Gert Weigelt.....	87
Abb. 7, 8: Martin Schlöpfer: Neither, Generalprobe vom 29.4.2010, Ballett am Rhein, Foto: Gert Weigelt.....	88
Abb. 9: Martin Schlöpfer: Neither, Generalprobe vom 29.4.2010, Ballett am Rhein, Foto: Gert Weigelt.....	94
Abb. 10: Kompositionsschema von Peter Paul Rubens' <i>Ein Schäfer umarmt eine junge Frau</i> (1636–1638), Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen, Berlin, 2000, S. 119.....	95
Abb. 11: Martin Schlöpfer: Neither, Generalprobe vom 29.4.2010, Ballett am Rhein, Foto: Gert Weigelt.....	95
Abb. 12, 13: Jörg Weinöhl: Gestaltete Zeit des Verweilens, Kunsthalle Düsseldorf, 2011, Foto: Martina Pipprich .....	155

## Tabellenverzeichnis

Tab. 1: Beobachtungskriterien.....	50
Tab. 2: Herstellung, Benennung und Auswirkung eines Zustandes .....	100



# Anhang 1: Anweisungen zu *Neither* von Martin Schläpfer

Unveröffentlichter Brief an die Tänzer, März 2010<sup>343</sup>

Dear Dancers,

since a while I wanted to say a few things about *Neither*.

Everybody healthy will be in this piece.

There will be almost never only a single action going on – many solos, duets... will happen at the same time – overlapping. Big mass scenes will happen twice only... at least it's now so in my mind. All is like an organism. One dancer may stand still almost the entire ballet like a tree. There is no front and no back of the stage – all places on stage (in the room – in the space) are equally valid. Building it all together will need nerves and openness from all sides. Spacing is not most relevant. Musicality will build itself – do not plan to be somewhere in and at a certain time. Your dance must be lawless what a terminology like right or wrong, doable or not doable, beautiful or ugly – is concerned. Only once will I plan to have only one single action going on on stage ... other then that it is plenty full all the time. It's immensely important that you keep the quality of the worked material alive – I will not be able to rehearse a lot at all – the mass of choreography is too big. You may feel without satisfaction until I start to build it all together ... please try to be open minded – this can only work if you allow it to become a state ... and dare to be on stage with each other all the time ... and fully support this.

I ask all of you to choreograph a sequence of about 30 seconds yourself. Your own solos should be repeated like a mandala during

---

<sup>343</sup> Zeichensetzung entsprechend dem Original. Nach Angaben des Choreographen diente diese Anweisung nur zum Auftakt der Probenphase und wurde später abgewandelt.

the sixty minutes (please no impro!) – always then, when I do not choreograph for you. Beginning with it when my dance for you finishes and stopping with it before the choreography for you from myself starts. Your mandala must be different in timing, phrasing and space – if you are crowded you go very small – if you have more space you go bigger ... adapt to the atmo of the music. Please!!!! Your solo must be very, very calm – no virtuosity – please avoid dogma and material that is recognized as a passé, attitude – look for material that is without names – do not cover space suddenly – it's not possible. If you are to wild it takes away from the choreography I made, ruins the idea of the work – please – it should be like bees in cold weather – they don't buzz around – they sneak and only fly with weight.

Depending what I have choreographed you may have to be leaving the stage sideways because there is no room for all 47 – but not to leave for good or rest off stage – just to be pushed out and sucked back when there is more space again. Like too much water in a pan – then it overflows.

In the overture are a few point shoes existing – but that is it – just as a memo call from my last pieces ... Please those ladies that wear points – mandala yourselves off stage – put on slippers – and mandala yourselves back.

Thank you for your cooperation.

M

## Anhang 2: Interview mit Martin Schläpfer

Schriftverkehr, November 2014

Ulrike Wörner: Im Zusammenhang mit den Proben zu *Neither* sagten Sie, dass Sie Bewegung im Moment der Entstehung einfrieren möchten. Würden Sie die Wirkung dieses ‚unterprobten‘ Ansatzes eher auf Seiten der Tänzer oder auf Seiten der Zuschauer verorten?

Martin Schläpfer: An beide Seiten geht dieses ‚Unterprobté‘ – vermutlich wird das auf Tänzerseite jedoch bewusster empfunden. Mir war nach dem täglichen Notieren der Befindlichkeit der Tänzer – also der Aufnahme des jeweiligen psychischen und physischen Zustandes der Interpreten – wichtig, dieses Momentane als Konzeption weiterzuführen, damit auch das Schrittmaterial möglichst ‚im Moment‘ so hinterlassen wird: Wo und wie es entstanden ist, warum es entstanden ist, unter welchen Voraussetzungen und Befindlichkeiten es entstanden ist – man also nicht im üblichen Sinne ankommt, indem man es probt, analysiert und perfektioniert, bewusst macht, kämmt und untersucht. Natürlich geht das nicht vollkommen auf, da der Tänzer diese ‚Idee‘ unterwandern kann – ich habe keinen Zugriff auf das, was er bewusst oder unbewusst mit dem choreographierten Material tagein und tagaus weiter macht. Ich kann ihm nur erklären, was ich mir wünsche, dass er nicht tut – und warum bitte nicht. Dieser Ansatz hat für mich persönlich natürlich enorm viel mit *Neither*, Feldman und Beckett zu tun, mit der Zeit – der amerikanischen Gegenströmung zur Musik in Europa (Boulez etc.).

Während der ganzen Entstehungs- und Vorstellungszeit des Stücks musste ich sehr wach und beobachtend bleiben, sowohl bei den Ballettmeistern, die die ‚Fragmente‘ proben wollen und müssen (beziehungsweise nur pflegen dürfen/sollen, damit das Rohmaterial nicht verloren geht) als auch beim Erspüren der Tänzer, um zu merken, wann sie beginnen, das Material zu stark zu sichern – es ihren ‚Vorstellungen‘ anzupassen. Der Zuschauer spürt das ‚Unterprobté‘ höchstens, er erfährt jedes Stück wirklich im Moment (wie

es auch immer inhaltlich angegangen wird). Vielleicht erfährt er dies bei *Neither* noch deutlicher und anders als sonst, denn das, was ich versucht habe einzufrieren, ist deutlich unbearbeiteter als geprobt Material. Man könnte sagen eine 70% zu 30% Situation, kein reines Improvisationserleben (in *Neither* ist nur ein einziges Fragment – ein kurzes Solo von Yuko Kato – improvisiert), sondern im Idealfall ‚bewusst gemachte Intuition‘, also nicht 100% Material aus Intuition wie bei einer Improvisation, aber vielleicht eben 70% zu 30%. Somit ist es nicht Instinkt, sondern gezähmter Instinkt – Instinkt an die Leine genommen, sozusagen. Das spürt ein Publikum vielleicht, es spürt eine Archaik, aber spürt doch, dass der Kopf auch im Bauch steckt. Unbedingt wissen, was es spürt, muss es nicht.

UW: Inwiefern legen Sie energetische ‚Ballungszentren‘ in Ihrer Choreographie an, um den Blick der Zuschauer innerhalb der Gleichzeitigkeit von Bewegungssequenzen zu lenken?

MS: Es ist natürlich von Stück zu Stück verschieden, es ist nicht immer so, dass ich mit einer Gleichzeitigkeit von Bewegungssequenzen arbeite. Die Dramaturgie bestimmt das, was man sagen will oder soll oder was man denkt, sagen zu müssen. Gleichzeitigkeit von Bewegungssequenzen kann philosophisch bedingt sein, kompositorisch ein Muss werden. Es wird dann passieren, dass der Zuschauer ein Stück weit entscheiden muss, was er aufnehmen will, wohin er schaut – eben the usual way of observing<sup>344</sup> –, dabei aber eben das Gesamte nicht erfassen kann. Oder ob er sich ‚aufgibt‘, sich hingibt und das Gesamte auf sich wirken lässt beziehungsweise das Gesamte ihn verändern lässt. Auch die Tatsache, dass man nicht mehr ‚Chef‘ sein will als Zuschauer, also bestimmen kann, wen und was man aufnimmt, sondern akzeptiert, dass es um eine andere Form von Theaterwahrnehmung geht. Ein Stück wie *Neither* kann unglaublich viel auslösen, trotzdem ist es natürlich auch limitiert. Diese Ballung von gleichzeitig passierenden Bewegungssequenzen löst im besten Fall als Gesamtes viel aus, aber kann dies womöglich

---

344 Alle Sprachwechsel werden entsprechend dem Original übernommen.

als Einzelsequenz eben nicht tun – weder emotional, noch textbezogen, noch dramaturgisch, weil das Stück nur im Gesamten das Stück ist. Die Einzelsequenz lebt nur durch alle anderen Sequenzen, das Stück ist nur das Stück durch diese Vernetzung, möge diese noch so lose oder undefiniert sein. Es gibt in *Neither* choreographische Inseln, die als ‚Einzeltrailer‘ plötzlich besonders wichtig sind – wo ich von Makro auf Mikro will. Diese Wechsel vollziehen sich auch im Raum, weil es nicht egal ist, wo man im Raum steht oder wo im Raum etwas passiert. Diese Symbole sind Archetypen und viel zu stark und wahr, um ignoriert zu werden. Sie können ignoriert werden, aber tun trotzdem das ihrige – ob man es will oder nicht. Man kann oben auf einem Berg sitzen und das ganze endlose Panorama von Ost bis West auf sich wirken lassen, nichts fokussieren – das Gesamte ist alles, die Welt. Oder man kann den Blick auf ein paar den Hang runter jagende Alpendohlen lenken und ist sofort in einem anderen Drama drin.

Natürlich brauche ich diese Wechsel auch für mein Tanztheater – für mich ist es uninteressant, nur im Gesamten zu bleiben. Natürlich kann man sich dem globalen Klima nicht entziehen, aber das Drama im Wohnzimmer zwischen zwei Menschen oder das Drama in nur einem Mensch alleine ist genau so wichtig und spannend und weltbewegend, wie ein Tsunami, der Hunderttausende wegfeht. So geschieht das auch in *Neither*: Plötzlich gibt das Gesamte als Prinzip nach. Es bewegen sich zwar womöglich genauso viele Bewegungsinseln weiter, aber plötzlich passiert vorne rechts ein Solo von einer realen Dramatik, wo – davon gehe ich aus, so wie ich es steuere, beleuchte und konzipiere – der halbe Zuschauerraum hin muss. So wird der Blick gelenkt, auch weil Leben nie nur gesamt ist, allgemein, global, sondern immer auch vereinzelt. Krieg ist grässlich als Gesamtes und als Gesamtes wird er uns in der Regel vermittelt und gezeigt. Das berührt uns aber nicht so stark wie Einzelschicksale es tun. Spendengeld wird dann fließen, wenn wir den Menschen als Individuum auf einem Bild leidend sehen. ‚Nur‘ das Kriegsgebiet zu zeigen hilft zu wenig. Wenn ich in einem Ballett tief in die menschliche Psyche vordringen will, zu etwas Individuellem, Bestimmtem

und z. B. dieses Portrait nur so oder so sein kann und darf, muss ich auf die Gleichzeitigkeit von Bewegungsabläufen verzichten. So ist mikro – so ist makro. Das Leben ist groß und klein, die Gesellschaft ist wichtig, aber das einzelne persönliche Drama ist und bleibt enorm und die Masse der einzelnen Dramen macht die Gesellschaft, nicht umgekehrt. So macht Innen das Außen, aber das Außen kann durchaus das Innen verändern. Trotzdem war das Innen zuerst – das Dunkle vor dem Licht, das Kleine vor dem Großen, der Instinkt vor dem Gedanken (in der menschlichen Wahrnehmung und Dimension gesprochen).

UW: Wo würden Sie das für Ihren Choreographiestil charakteristische Körperzentrum verorten?

MS: Ich denke, dass das Zentrum dort liegt, wo – wie ich wirklich inzwischen spüre – das Kraftfeld für den Körper und das Viele zu Sagende im Tanz liegt: Es ist dieser Hara-Punkt unterhalb des Nabels, aber oberhalb der Scham. Das ist keine Floskel – ich empfinde es so, weiß es. Dort liegt die Mitte – die Stirn muss möglichst weit weg von diesem Punkt auf der Wirbelsäule pendeln und genau das gleiche machen wie die Beine und die Füße. Pushing against the floor so they go deep down into hell. So one is connected with Apollo und Dionysos at the time – Himmel oder Hölle. Der Gedanke wiederum, die Emotion, der zu artikulierende Text ist nicht nur in dieser Mitte auszudrücken – er kommt höchstens von dort.

UW: Können Sie das Verhältnis von Zentrum und Peripherie in Ihrem Körperkonzept noch genauer beschreiben?

MS: Es gibt im Körperkonzept – so wie ich den tanzenden Menschen verstehe und ihn mir wünsche – keine Unterscheidung von Zentrum und Peripherie. Alles ist durchdrungen von der gleichen Energie. Der kleine Finger muss das tun, was Kopf, Herz oder Bauch des Tänzers wollen. Alles ist überall, durchdrungen von Inhalten, Energie und Bewusstheit. Der kleine Finger kann aber auch beginnen, grundlos nach außen zu zeigen – plötzlich wird er fragend, tas-

tend, wie ein Tentakel und zeigt auf einen selbst – das löst Gedanken und Emotionen im Darsteller aus. Auch der kleine Finger kann Zentrum sein oder das sagen, was das Herz grade spürt bzw. der Kopf gerade fuselt – dazu muss man aber verbunden sein: Die Innenflächen der Hände sind auch die Unterseiten der Füße. Zweifel kann man im kleinen Finger zeigen, aber auch in dem, wie man auf den Boden auftritt oder an fünf Stellen im Körper gleichzeitig, aber in einer anderen Façon. Man kann auch auf der Außenrippe stehen, nicht nur in vertikaler Verbundenheit – Kreuz und Kreis. Kopf und Bauch müssen in permanentem Pingpong stehen, damit mich ein Tänzer bzw. mein Tanz befriedigt. Nicht Intuition, auch nicht nur Kopf – einen intelligenten, denkenden, bewusst gestaltenden Tänzer zu sehen ist immer bereichernder, als nur eine fantastische ‚Bewegungs- und Technikmaschine‘. Der unvorhersehbare Fallwechsel vom Tier zum Asketen – this is hot and insane and near real art ...

UW: Wie verhält sich das im Bezug zum Raum?

MS: Im Raum ist auch alles wichtig und verbunden, trotzdem ist hinten links nicht das gleiche wie vorne rechts oder sogar die Mitte der Bühne. Jeder Ort bedeutet bzw. vielleicht eher suggeriert etwas anderes. Die Mitte ist wichtig – um sie kreist etwas, sie ist Zentrum, Punkt. Vorne ist, was jetzt – jung und da, laut und klar und sicher ist. Vorne rechts und links ist schon außenseitiger, scheuer, zaghafter. Diagonalen sind Wege, ewig gehend, Wanderungen, Reisen – weiter gehen. Von hinten kommen ist Erscheinung, Mysterium – mittig wichtig, bedeutsam, seitlich eher geheimnisvoll und versponnen, zauberhaft. Nach hinten zu gehen und zu stehen ist das Warten auf den Tod. Hinten bewegen ist weg, ist endlich, ist nahe dem Abgrund des Todes. Dies ist sehr rudimentär und zu einfach, es könnte endlos ausgeweitet, verfeinert, geklärt und erklärt werden. Alle Tänzer in einer Ecke zur Mitte hingewandt stehend sind dienend, schützend und ‚sphinxisch‘ – aufschauend zu dem, der in der Mitte ist.

UW: Welche Aspekte waren Ihnen bei der Raumnutzung für *Neither* wichtig?

MS: Wir haben in *Neither* viele Ebenen: Wir haben Feldman und seine Zeit, wir haben Beckett und seine Zeilen, die weder ja noch nein sind – nicht zu fassen sind. Wir haben diesen Becketttext von einem Sopran in einer Höhe gesungen, wo keine Textverständlichkeit mehr gegeben ist, sondern nur Vokale kommen. Wir haben die Zeit von damals, Pollock wirft im Whiskey-Rausch Farbe an die Leinwand, Feldman ist vom Osten geprägt und doch ganz Amerikaner. Aus all dem kam der Gedanke, ‚polyphon‘ zu choreographieren, in einem Ausmaß, das bei mir so extrem vielleicht noch nie vorher passiert ist. Überall sind Organismen zu Gange – Menschen, Tiere, Zustände, Kompositionen, Psychogramme, Anklagen, Gebete, Proteste – Menschliches mischt sich mit Kreatürlichem, Abstraktes mit realer Emotion, Krankes mit Gesundem. Manchmal sind es bis zu zwölf Inseln gleichzeitig, vielleicht sogar mehr. Natürlich ist es wichtig, wo was passiert und warum (diese Entscheidungen bringt der Theaterinstinkt, bringt die Dramaturgie, die Musik und ihre Struktur, mein permanentes Denken an das Stück und wie weiter), aber vieles komponiert sich selber energetisch, pendelt sich ein, fast nichts in *Neither* muss zu einem bestimmten Zeitpunkt fertig sein – es orientiert sich an vielem, dem Raum, der Zeit, den Tönen, der Stimme, den anderen getanzten Sequenzen. Nichts ist zwanghaft und wird doch präzise wie ein Uhrwerk, von innen heraus entstanden, gewachsen eben. Ich wusste nur, dass irgendwann nur noch ein Pas de deux sein wird, es still wird, dann wieder voll. Hinten ist nie unwichtig, seitlich weg auch nicht, aber es bedeutet und sagt anderes als die Mitte oder das Vorne. Es gab auch Zählungen, ich habe berücksichtigt, dass alle genug tanzen, dass jeder Tänzer der Compagnie mindestens eine gewisse Anzahl Auftritte bzw. Fragmente oder Sequenzen tanzt und dabei ist, drin ist, mitspielt, mitgestaltet, mitfüllt mit seiner Aura, seiner Psyche, seinem Wesen. Es gab Kämpfe darum, wie alles zu platzieren ist, wer wo ist – alles hat sich irgendwann ergeben. Niemand hatte das Gefühl, er sei hinten weniger wert als der oder die vorne. Viele mussten von

vorne nach hinten, begannen mittig und wurden plötzlich hinten links ‚entsorgt‘. Wir reden jetzt nicht vom Licht der Skulptur von rosalie, dem Video und den Kostümen – wirklich ein Wurf von ihr: alles und nichts. Raum ist wie ein Oberkörper – mal atmet man ihn flach nur oben voll, mal voll in den Bauch. Manchmal braucht man nur die Bronchien, die Gurgel, das Näschen, oder nur ein Teil dessen, was möglich ist, manchmal füllt man alles an.

UW: Welchen Anteil messen Sie dem Verborgenen, z. B. Bewegungen im Halbdunkel oder in den Gassen, bei?

MS: Das Verborgene ist genau so wichtig wie das klar Sichtbare, die ‚Realität‘ so wichtig wie der Traum. Diese Dualität macht es erst interessant, es gibt kein Ja ohne Nein – das macht zwar alles unklarer, aber auch vielschichtiger. Ich mag kein Theater, das klar von A nach Z gelangt – das, was auf der Bühne ist, ist auch off-stage vorhanden. Selbst in der Guckkastenbühne – die ich übrigens liebe – muss der Tänzer lange vor dem Auftritt in seine Welt eintauchen, damit er eben nicht erst beginnt, wenn er auftritt. So betrachtet, gibt es auch keine Gassenwände, obwohl sie dastehen. Entfernte Dinge, im Halbdunkeln, sind einmal nahe gewesen – im Leben stehend, jung, gesund. Jetzt gehen sie weg in die Distanz, vergehen, sind nicht mehr greifbar – eine schöne Metapher im Bühnenraum für Endlichkeit, den Tod.

UW: Sie haben *Neither* als ‚Zustand‘, weniger als Stück beschrieben. Welche Freiheit verbirgt sich für Sie als Choreograph dahinter?

MS: Zustand. Zustände. Ich suche häufig nach einem Zustand, der in einem Stück herumtaumelt – das heißt auch, dass die Tänzer sich eher auf ihre Befindlichkeit konzentrieren müssen als darauf, wie sie den Schritt ausführen. Das heißt, ihre Befindlichkeit soll den Schritt bzw. die Schritte durchtränken und bestimmen, das gibt dem Ganzen eine Aura, eine Atmosphäre, eine Individualität – auch Authentizität, eine fast schizoide Vielfalt. Natürlich gilt dies bei weitem nicht für jedes Ballett, das ich mache. Das, was ich hier zu beschreiben

versuche, ist Teil eines Textes des Stücks – dem ‚Muss‘ – also der Dramaturgie! Die Tänzer müssen in einem Zustand sein, den es sowohl individuell als auch für das tanzende Kollektiv zu definieren gilt. Es braucht diese Findung bzw. Setzung (die Gesamtbesetzung des Balletts), es genügt nicht, das Stück für sich sprechen zu lassen – zumindest nicht für mich als Ballettdirektor. Das Stück braucht eine Einfärbung technischer Natur, textbezogener Natur, emotional intellektueller Natur – beides ist sehr wohl zusammen zu nennen, Pingpong zwischen Kopf und Bauch meinent. Aber der Zustand ist wie ein Geheimnis – ein Gewürz oder eine Art und Weise wie man das Fleisch vier Stunden gart.

Das heißt nicht unbedingt, dass es egal ist, wie der Schritt getanzt wird – technisch, musikalisch, in der Phrasierung – sondern, dass die psychische Befindlichkeit des Tänzers obenauf schwimmen soll, alles durchtränkt und er dabei als Mensch nie untergeht – sogar auch dann, wenn er im Dienst der Choreographie, der ‚Aussage‘, steht. It is so important for me that you can remain yourself in ballet. Ballet is also freedom—ballet is today—ballet is an emancipated human condition ... is all we are and feel.

UW: Dienen Ihnen die Assoziationen wie fiebernder Körper oder Bienen bei kaltem Wetter eher als atmosphärisches Bild oder als Referenz für eine Bewegungsqualität?

Fieber ist etwas heißes, fließendes, etwas Durchdringendes und immer Pulsierendes, den Menschen in einen anderen Zustand hebend. Insofern ist das nicht atmosphärisch gemeint, sondern als ‚geh hin, wo Du noch nie warst und bleib dort‘. Bienen bei kaltem Wetter kann beides sein – ein atmosphärisches Bild für ein paar Tänzer, wie sie aneinander bzw. beieinander stehen, sich kaum bewegen und sich Wärme zuschieben. Die Gliedmaßen sind schwer und ohne skulpturale Dimension ... Wärme suchend, die sie nicht haben ohne die Sonne. Trotzdem warten sie stoisch auf den Wetterdreh – wissend, dass er kommen wird – so ist es ein atmosphärisches Bild. Es

könnte aber auch die Bewegungsqualität und Bewegungsfindung für eine gewisse zu choreographierende Sequenz beeinflussen.

Es ist eine Art Ritualisierung und Einschwörung, auch etwas Mysterium. Etwas, was schwingen muss, aus dem psychischen Gefängnis der Kontrolle entlassen werden muss. Eine Art Ozonschicht, die vor den Einflüssen der Welt, der Ballettmeister, des Choreographen, des Ziels schützt und den Darsteller zum Mysterium macht – zum Künstler eben. Dies ist der Idealfall (es gibt wenige Künstler), aber die meisten können etwas davon erhaschen und somit auch nach außen transportieren – an das Publikum.

UW: Gerald Siegmund zieht eine Parallele zwischen dem Fragmentarischen in der Kunst und dem Subjekt, „das selbst Fragment ist, sich als ganzes unzulänglich bleiben muss, welches aber gerade aufgrund seiner Fragmentiertheit und Unabgeschlossenheit Zugang zur Existenz hat.“<sup>345</sup> Sie integrieren häufig psychologisierende Aspekte in Ihre Choreographien und haben im Fall von *Neither* sogar eine Art Tagebuch mit dem jeweiligen Befinden der Tänzer geführt. Inwiefern sehen Sie einen Zusammenhang zwischen einer fragmentarischen Struktur als Kompositionsprinzip und als Körperkonzept?

MS: Auf *Neither* bezogen ist es sicherlich so, dass jedes Fragment für das Gesamte eine Wichtigkeit hat, also Teil des Organismus ist, den man auf der Bühne erlebt. Als Teil des Körpers, der da draußen lebt, der sich permanent gestaltet und neu erfindet. Trotzdem ist es nicht so, dass jedes Fragment bzw. jede Sequenz oder Bewegungsinselfür mich als Choreograph die gleiche Wertigkeit besitzt. Wie im Körper gibt es Organe, die das Ganze zusammenhalten und in Gang halten und andere, die nicht lebensnotwendig sind und wegfallen können – was ein Verlust wäre, aber das gesamte Stück (den Körper) noch nicht in Gefahr bringen würde. So ist es auch für mich in einem Stück, das ‚polyphon‘ angelegt ist: Das erste Drittel ohne den Anker von Marlúcia do Amarals und Chidozie Nzerems Pas de deux

---

345 Siegmund, 2009, S. 15

zu haben ginge nicht. Sehr wohl könnte im Notfall auf ein anderes Segment verzichtet werden – unbestritten ein Verlust, aber machbar. Es sind vor allem die dramaturgisch existenziellen Sequenzen, die als Gegenpol zur ‚abstrakteren‘ Kompositionsanlage stehen, auf die ich persönlich nicht verzichten möchte. Der Zuschauer macht, was er will, darf und wird anders gewichten als ich. Er kann sich, aus was für Beweggründen auch immer, für jemanden entscheiden – z. B. eine Tänzerin mit rotem Haar zum Hauptthema für zwei Minuten machen. Das ist gut, kann aber auch schlecht sein – ist aber so, wenn man viel gleichzeitig passieren lässt.

Stücke, die aus Fragmenten bestehen, funktionieren nur, wenn jeder Tänzer sich verbindend mit allen anderen Fragmenten inhaltlich und das Timing betreffend auseinandersetzt. Das ist elementar, sonst gibt es keinen roten Faden. Dieses Eingeschworene muss man vermitteln und erklären, darüber reden, sonst wird alles nur leer und aneinandergerieht. Das bedingt ein großes intellektuelles Engagement der Interpreten – der Tänzer: Das wenige, die wenigen Male, die man für kurze Zeit auf der Bühne steht, sind kostbar – so wichtig wie eine Hauptrolle, in der man sich dreißig Minuten das Herz aus dem Leibe tanzt. Es geht um Aussage, um ein Stück, nicht um einen selber – aber gleichzeitig ist man sehr nahe an sich dran, weil man das Ego der Idee geopfert hat. Kein ‚Noch-mehr-wollen‘, sondern, das Fragment lieben zu lernen.

Natürlich war mir wichtig, was zwischen den polyphonen Inseln passiert und doch auch wichtig, dass nicht zu viel passiert. Eine gewisse Annäherung, aber eigentlich musste man einander fremd bleiben – autark, einsam, nur nach einander sich sehnd. Das ist wichtig, da ich die Welt dieser Komposition und dieses Textes so empfand: Man war im Fieber und im Fieber ist man nur bei sich, das heiße Blut strömt durch einen durch und man harrt in sich, was auch immer da kommen möge. Man ist fast ruhig, zumindest behütet – behütet annulliert, der Welt entkommen.

UW: Was kann bzw. soll Tanzanalyse Ihrer Meinung nach leisten?

MS: Tanzanalyse kann dem Interessierten ‚Werkzeuge‘ in die Hand geben, um diese hochkomplexe und vielschichtige Kunst ‚lesen‘ zu lernen. Sie offeriert Wissen, ohne das es keine wirkliche Wertschätzung dieser Kunst geben kann. Sie zeigt Querverbindungen zur gestaltenden Kunst, zur Literatur, Architektur, sogar den Wissenschaften auf, aber auch zu Philosophie, Psychologie, dem Ritus – allen unseren Menschenfragen über dieses, unser, Leben. Sie intellektualisiert notwendigerweise den Tanz, erhöht ihn in jene Höhen, wo er längst hingehört – benennt, macht bewusst, was Choreographen oder Tänzer nur bedingt benennen würden bzw. benennen können (es gibt Ausnahmen). Tanzanalyse versucht, diese Kunst auf die Ebenen der anderen, im Abendland seit jeher geistig anerkannten und sicher verankerten Künste zu heben – endlich, muss man sagen. Dabei ist zweiträngig, ob die Tanzanalyse zu einer Masse spricht oder nicht. Die Tatsache, dass es sie gibt – vermehrt und fundiert gibt – wird die Rezeptionsfähigkeit und Wertschätzung gegenüber Tanz als Kunst verändern und verbessern. Zudem archiviert sie Strömungen dieser so fliehenden und im Moment stehenden und entstehenden Kunst für eine ‚Ewigkeit‘, womit sie an einer Vereshistorie der Tanzkunst baut. Sie spielt und denkt – körperunabhängig – über eine Kunst nach, die den Körper als Instrument hat. Sie geht mutig in abstraktes Terrain und gibt den Ideen, nicht unbedingt den Emotionen, Gewicht. Dadurch macht sich Tanzanalyse unabhängig von der Notwendigkeit der live performance – Tanz kann auch in der Analyse leben und existieren, erlebt werden. Anders zwar, aber in einer wichtigen Art und Weise.



## Anhang 3: Interview mit Hartmut Rosa

15.2.2014, Kammerspiele München

Ulrike Wörner: In Ihrem Vortrag sprachen sie von Zeitvergessenheit als Voraussetzung für gelingende Resonanzräume. Viele Beschreibungen Ihrer Wahrnehmung der Lebensrealität wie die Fragmentierung der Zeitstrukturen lassen sich meines Erachtens auf die Kunstwahrnehmung übertragen. Gibt es Ihrer Meinung nach die Möglichkeit, in der Kunstrezeption, insbesondere bei Stücken mit einer Vielzahl an gleichzeitigen Vorgängen, zu einem spielerischen Umgang mit Polyfokalität zu gelangen, welcher es erlaubt, der Reizüberflutung der Lebensrealität mündiger bzw. selbstbestimmter gegenüber zu treten?

Hartmut Rosa: Für mich ist die Frage interessant, welche Funktion Kunst oder Theater heute haben kann. Grundsätzlich kann man sagen, dass es eine Spannung gibt zwischen Theater bzw. Tanz als Verdopplung von Gesellschaft, wie man es an Ihrem Videobeispiel<sup>346</sup> mit der Fragmentierung des Bewusstseins und der Multiplizierung der Bühne beobachten kann. Was ich aus dem Leben kenne – folge ich jetzt diesem oder jenem Strang, wie lange bleibe ich dabei – erlebe ich noch mal auf der Bühne. Ich bin da ein bisschen skeptisch, weil ich sagen würde, dass das unsere gesellschaftliche Realität ist. Eine wertvollere Funktion wäre für mich nicht die Verdopplung von Realität, sondern das Schaffen einer reflexiven Distanz, damit ich in einen Zustand versetzt werde, wo ich darüber nachdenke, was in der Realität passiert. Theater hat auch dann eine wichtige Aufgabe, wenn man es sich als Instanz der Stillstellung vorstellen kann. Ich bin auf den Sitz gefesselt und kann mich nicht bewegen, bin stillgestellt und dadurch zu einer reflexiven Distanz zur Gesellschaft und zu meinem eigenen Leben gebracht. Aus dieser Betrachterperspektive kann ich womöglich beginnen zu experimentieren – wie gehe ich damit um? Ganz wichtig ist, denke ich, die Herstellung einer Situa-

---

<sup>346</sup> Vorab wurde Hartmut Rosa ein kurzer Ausschnitt aus Martin Schläpfers *Neither* gezeigt.

tion, in der ich in Distanz trete zu meiner Alltagssituation. Ich bin skeptisch gegenüber der Idee der Selbstbestimmung, in der Form wie wir Autonomie verstehen. Da denkt man immer, durch Zeitsouveränität gewinnt man Freiheit, dieser Meinung bin ich jedoch nicht. Dadurch kommt es nämlich dazu, dass ich als Partizipant permanent hin- und hergerissen bin. Soll ich da noch bleiben, lohnt es sich, darin zu investieren, was verpasse ich gerade anderswo? Das scheint mir wie eine Verdoppelung der Alltagswelt.

UW: Wie würden Sie Selbstbestimmtheit für den Zuschauer formulieren?

HR: Ich würde gerade sagen, es ist keine Selbstbestimmung. Warum sehen die Leute gerne Filme? Weil sie dabei gerade nicht selbstbestimmt sind. Der Film schreibt ihnen vor, was wann wo passiert und bündelt die Aufmerksamkeit.

UW: Ist das nicht aufgelöst in dem Moment, wo es den idealen Fokus nicht mehr gibt, sondern man merkt, dass es keine Lenkung des Blicks gibt?

HR: Da beginnt wieder der Moment der Selbstbestimmung, aber das erscheint mir nicht als die wertvolle Erfahrung, die wir im Theater suchen. Den nicht gelenkten Blick habe ich, wenn ich durch ein Kaufhaus laufe. Theater ist für mich eher eine Art Zwangsent-schleunigung. Auf diese Art und Weise wird wieder Muße hergestellt. Muße ist für mich der Zustand, an dem das Tagwerk vollbracht ist und niemand was von mir erwartet und ich mich gerade mal nicht entscheiden muss, welchem Strang ich folgen muss, was gerade das Richtige ist und was nicht. Das ist, denke ich, der Zustand, nachdem sich die Zuschauer sehnen. Damit meine ich nicht, die Erwartung unterhalten zu werden, sondern dass ein Reflexionsprozess zustande kommt.

UW: Ich hatte immer den Eindruck, dass die Begegnung mit dem Selbst und das gestalterische Moment bei der Wahrnehmung eine

Schwierigkeit darstellt und viele Zuschauer nach wie vor davon ausgehen, dass es eine ‚richtige‘ Art gibt, etwas zu sehen und sie Angst haben, davon abzuweichen.

HR: Die Sache mit dem nichtgelenkten Blick habe ich doch, sobald ich ins Internet gehe. Was ist der Gewinn davon, wenn ich das auf der Schaubühne nochmal vorgestellt kriege? Statt 1000 Links sehe ich jetzt 1000 Szenen. Ich würde sagen, in beiden Situationen reagieren wir gleich. Wenn ich mir Ihren Videoausschnitt anschau, reagieren wir doch so, dass wir mal dahin schauen und mal dort und nie genau wissen, wohin. Ich finde, wir leiden total an diesem Autonomiewahn. Das behindert gerade die Begegnung mit dem Selbst, es stellen sich keine Resonanzverhältnisse her. Ich denke viel darüber nach, wie sich Resonanz zu Autonomie verhält. Selbstbestimmung impliziert nicht das Sich-Öffnen, das Sich-Einlassen auf einen Moment von Welt. Wenn es eine Beziehung zwischen Resonanzkörpern gibt – das kann Subjekt und Welt sein oder Subjekt und Kunst – kann es auf beiden Seiten scheitern. Ein Subjekt, das schon komplett festgelegt ist und nur ein Ziel verfolgt, ist nicht resonant. Ein Subjekt, das nur offen ist, spricht nicht mehr mit eigener Stimme. Gleiches gilt für die Welt bzw. die Kunst. Wenn diese schon komplett starr und festgelegt ist, kann sich kein Resonanzverhältnis ausbilden, aber eine Welt bzw. eine Kunst, die so unbestimmt und offen chaotisch ist, dass die Stimme nicht hörbar ist, kann auch keine Resonanz herstellen. Dieses Problem sehe ich bei Ihrem Videobeispiel, da ich sagen würde, dass das Kunstwerk nicht mit einer Stimme spricht. Es ist polyphon, oder – noch schlimmer – kakophon und das erschwert diese Resonanz. Anverwandlung setzt eine gewisse Preisgabe von Autonomie voraus. Ich glaube, dass Kunst an einer Autonomieideologie leidet.

UW: Der idealisierte Fischer<sup>347</sup> ist doch zum Beispiel auch autonom.

---

<sup>347</sup> Über die Weise des ‚idealen Fischers‘, in der Welt zu sein, schreibt Hartmut Rosa in: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne, Frankfurt, 2005, S. 13

HR: Nein, der ist eben nicht autonom, weil er kaum Handlungsspielraum hat. Er muss jeden Tag fischen. Der Selbstverlust beginnt mit der Zeitsouveränität. Frei ist er eher, weil er entlastet ist.

UW: Was mich interessiert, ist der Zusammenhang zwischen Selbstwirksamkeit oder Gestaltungsmacht, Wahlmöglichkeiten und Subjekt. Einerseits schafft Wahlmöglichkeit eine gewisse Freiheit, andererseits wird das Subjekt dadurch klein, weil es in dieser Fülle an Optionen verstummt und die Selbstkontur verkümmert. Wie schätzen Sie diesen Zusammenhang ein?

HR: Der Möglichkeitsraum explodiert. Dass ich viele Dinge tun kann, macht mein Leben nicht besser, ich muss sie erst einmal machen. Wenn ich nur drei Farben habe, fange ich womöglich eher an zu malen, als wenn ich 1000 Farben habe, weil ich mich dann immer schon ohnmächtig fühle und die Selbstwirksamkeitserfahrung zurückgeht. Ich würde mir wünschen, dass das Theater mehr vorführt, wie sich Menschen in Multioptionszwängen verfransen und nicht mehr wissen, was sie tun sollen.

UW: Idealerweise würde die Kunst ja die Angst nehmen, dass die Entscheidung für das eine nicht die richtige sein könnte.

HR: Aber genau dieses Gefühl habe ich bei diesem Videobeispiel. Ich weiß nie, ob ich an die richtige Stelle schaue. Und das ist das Problem und nicht die Lösung. Kunst ist eine zentrale Resonanzsphäre der Moderne. Im Reflexionsprozess erst beginnt Selbstbestimmung. Spiegelneuronen sind das physiologische Äquivalent zu Resonanzverfahren. Tanz moderiert und moduliert Weltbeziehungen – das Geborgensein, die Aggression, die Liebe, auch Entfremdungserfahrung. Tanz zeigt mir, auf wie viele unterschiedliche Weisen man in-die-Welt-gestellt sein kann. Aber ich kann nichts mitnehmen, wenn ich von zu vielen wechselnden Multisträngen erschlagen werde.