



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Kirsten Maar, „Die doppelte Flüchtigkeit des Fließenden“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Grenzgänge der Kunst(wissenschaften): Sasha Waltz' Choreographie* Dido & Aeneas, Berlin 2006.

<http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/grenzgaenge/aufsaeetze/maar.pdf>

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:
<http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/grenzgaenge/>

Auf einzelne Textstellen verweisen Sie am besten mittels der laufenden Absatznumerierungen.

Die doppelte Flüchtigkeit des Fließenden

Kirsten Maar
ki.maar@arcor.de

[1] Der Besuch der Aufführung von *Dido & Aeneas* stellt mich vor folgendes Problem: Während und direkt nach dem Besuch der Aufführung überwiegt der Genuss am zu Sehenden, zu Hörenden und an der Bewegung – ein körperliches Gefühl der Leichtigkeit, das sich in mir aufgrund meiner eigenen Bewegungsschulung ausbreitet. Anschließend jedoch, je mehr der Prozess der Reflexion einsetzt und ich vor der Aufgabe stehe, mich zu dem Gesehenen, Gehörten ins Verhältnis zu setzen, ist dieses körperliche Bewegtsein verflogen und eine Unzufriedenheit, die ich anfangs noch nicht genau fassen kann, nimmt zu. Wie aber kommt diese Veränderung der Rezeption zustande, wie entsteht diese Diskrepanz, obwohl doch beide – die direkte körperlich sinnliche Erfahrung wie auch die Reflexion – zum Prozess der ästhetischen Erfahrung gehören?

[2] Um diesem Problem zu begegnen, möchte ich mit folgenden Fragen beginnen:

[3] Wie und wodurch wird meine Aufmerksamkeit während des Verlaufs des Stückes gelenkt? Was entzieht sich ihr und warum? Welche Rolle wird mir als Zuschauer durch den Inszenierungsstil bzw. die Choreographie zugewiesen? Entwickelt Sasha Waltz eine spezifische „Sprache des Tanzes“ und wenn ja, worin liegt diese begründet? Und wie ist das Verhältnis von Tanz und den anderen Künsten, welche die Oper ausmachen – Gesang, Musik, Schauspiel, Räumlichkeit – angelegt?

[4] Das Bild, das sicher am stärksten in Erinnerung bleibt (nicht zuletzt auch, weil überall in der Stadt damit geworben wurde), ist das bühnenfüllende Aquarium im Prolog, in das die Tänzer nach und nach eintauchen. Das Wasser als Element der Auflösung und der Verflüssigung bringt andere Bewegungsqualitäten hervor. Auch wenn die Bewegungskoordination unter Wasser teilweise ungewohnt sein mag, gibt es keine abrupten Unterbrechungen, die Bewegungen sind weich, gehen ineinander über und setzen sich in den Bewegungen des Wassers fort. Da unter Wasser die Schwerkraft und damit auch die Verletzungsgefahr weitgehend reduziert sind, kommt es nicht zu den Brüchen, mit denen sonst innerhalb einer virtuos-tänzerischen Choreographie gespielt wird, die dem bewussten Einsatz einer verfehlten Bewegung folgen, z.B. um den Sturz zu vermeiden. Das Gleichgewicht, das auf dem Boden so unerlässlich ist, kann hier ohne Angst vernachlässigt werden. Das Ineinanderfließen von Bewegung ist nicht erst seit dem 20. Jahrhundert und Loie Fuller ein Topos des Tanzes und gleichzeitig auch eine Reflexion über das Wesen von Bewegung ohne Schnitte. Der „Bewegungsfluss“ prägt verschiedene moderne Tanztechniken in je unterschiedlicher Ausformung, so auch bei Sasha Waltz: „Meine Improvisationen sind sehr fokussiert. Ich stelle eine ganz bestimmte Qualität in den Vordergrund und versuche die Aufgaben extrem einzugrenzen. (...) Daneben gibt es immer noch einen extra Fokus. Dieser entsteht auch durch Bilder, die ich aus der Release-Technik¹ entwickle. Man stellt sich z.B. vor, dass man ein flüssiger Körper ist.“²

[5] Das Konzept der fluidalen Durchdringung³ korrespondiert mit Konzepten, wie sie sich sowohl in der Leibphilosophie als auch im zeitgenössischen Tanz wieder finden, und für welche die „Durchlässigkeit“ des Körpers als Grundvoraussetzung gilt. Diese Porosität, die zwischen den Bewegungen der Tänzer und denen des Wassers, zwischen innen und außen wirkt, trägt bei zu einer Sensibilisierung, und dazu, dass auch zwischen den verschiedenen Sinnen, mit denen wahrgenommen wird, Verbindungen entstehen – was nicht nur die Tänzer, sondern ebenso die Zuschauer betrifft. So werden die spezifischen Qualitäten der Bewegungen der Tänzer vom Zuschauer wahrgenommen, ja sogar übertragen, und je nach eigener Bewegungserfahrung imaginär körperlich „nachvollzogen“, wie es in neurologischen Untersuchungen belegt wurde.⁴

¹ Release Technik – oder Release-based Technique: eher als eine „Anti-Technik“ zu beschreiben, deren Prinzip darauf beruht, die körpereigenen Bewegungsprogramme und -funktionen zu nutzen und nicht, wie in anderen Tanztechniken die körpereigenen Linien oder die „normale“ Mechanik zu verändern. Die RT nutzt Entspannung, Atmung und Momentum, um Bewegung zu erleichtern, anstatt Kraft oder „künstliche“ Techniken einzusetzen.

² Interview mit Sasha Waltz geführt von Yvonne Hardt im Sommer 2005, erscheint unter *Sasha Waltz di Yvonne Hardt*, Palermo 2006 in der Reihe *Dance for word/Dance forward*.

³ Darüber hinaus aber lässt sich das Bild des Wassers auch, vor allem, wenn am Ende die Inszenierung durch das Bild des erlöschenden Feuers schließt, als ein Verweis auf die antike und mittelalterliche Elementenlehre lesen, nach der die Struktur des menschlichen Körpers aus den Mischungs- und Gleichgewichtsverhältnissen zwischen den Elementen abzuleiten ist. So ist der Körper direkt mit seinem Außen verbunden, wird von dessen Dynamiken durchströmt und umgekehrt. Diese fluidale Konzeption bildet den Hintergrund für eine leiblich begründete Philosophie, welche die Elemente als Medien der Wahrnehmung begreift und mit der Betonung auf Stichworten wie „Atmosphäre“, „Ausstrahlung“, „Schwingung“ eine spezifische Form der Aisthesis als Wahrnehmungslehre begründet. Ausführlicher: Hartmut Böhme, „Die vier Elemente: Feuer Wasser Erde Luft“, in: Christoph Wulf (Hrsg.), *Vom Menschen. Handbuch der Historischen Anthropologie*, München 1996, S.17-46.

⁴ Dazu: Untersuchungen zum Phänomen der Spiegelneuronen, z.B. bei Ivar Hagendoorn, „Einige Hypothesen über das Wesen und die Praxis des Tanzes“, in G. Klein, Chr. Zipprich, *Tanz Theorie Text, Jahrbuch der Gesellschaft für Tanzforschung*, Münster 2002, S.429-444.

[6] Im 3. Akt in der Abschiedsszene wird schließlich das Bild des fließenden Wassers wieder aufgenommen. Wenn hier aber versucht wird, die Bewegung auf den ebenen Grund zu übertragen und so der Chor und die Tänzer ein s-förmiges Meer aus wellenförmig bewegten Armen bilden, verfehlt die Choreographie das eben noch Erreichte, indem sie einfach ein Bild überträgt, und außer über den Handlungsrahmen keine bewegungstechnische Motivation der Bewegung herstellt. Die Imagination des Bildes vom flüssigen Körper mag zwar hilfreich sein, um fließende Körperbewegungen zu entwickeln, aber das schließlich zu sehende Bild ist in der Art und Weise seiner Übertragung gescheitert – es ist lediglich eine Gruppe von Tänzern, die sich bewegt wie Wasser – und verliert den Mehrwert der Ambivalenz.

[7] Hier stellt sich die Frage nach der Art und Weise der Übersetzungen⁵ zwischen den Künsten und nach den Übergängen zwischen Tanz, Gesang, Schauspiel, Text und Musik: Dass die einzelnen Künste tatsächlich nicht, wie sonst oft in Operninszenierungen, in denen das Ballett hinzugezogen wird, statisch nebeneinander stehen, sondern hier dynamisch ineinander fließen und sich ergänzen, wurde zumeist als das Besondere dieser Inszenierung gelobt und war auch von Sasha Waltz intendiert. Anscheinend macht also gerade diese Qualität des Fließenden den „Genuss“ der Inszenierung aus, anscheinend gibt es eine solche Art und Weise der Affizierung, die ebenso durchströmend – über „große atmosphärische Bögen“ – arbeitet, wie Waltz selbst es beschreibt.⁶ Dabei könnten doch besonders die Brüche auch eine besondere Qualität darstellen, wenn man davon ausginge, dass gerade der Verlust innerhalb der Übersetzung das Interessante sein könnte (und da es ohnehin aufgrund der je medienspezifischen Differenz keine Übersetzung gibt, die 1:1 verfährt). Hier aber entstehen keine markanten, produktiven Lücken, die zu füllen wären, die Übergänge gestalten sich fließend, was auch daran liegt, dass die einzelnen Künste nicht ausreichend konturiert werden. Denn die Fugen müssten sich aus der Spezifik der einzelnen Künste ergeben – es könnte dann darum gehen, Schnittstellen zu finden, die eine produktive Reibung zwischen ihnen hervor bringen. Dazu wäre es aber erforderlich über eine Art „Ontologie“⁷ der jeweiligen Künste im Zusammenhang der Oper zu reflektieren, ihre Relationalität zu bedenken und auf welche Art und Weise sich die Künste im Gegeneinander formen, und diesbezüglich eine Position zu beziehen.

[8] Stattdessen bleibt z.B. in der Hofszene, dem Fest im 1. Akt, nur ein diffuser Eindruck: allzu viele verspielte Einlagen, Geschichtchen, Zaubereien überlagern sich, die zwar eine „barocke Überfülle“ suggerieren möchten, an den besten Stellen noch spektakuläre Einfälle produzieren, aber sonst nur beliebig wirken, den Zuschauer überfordern und eben auf eine solche Art und Weise ineinander übergehen, dass keine Differenz produziert wird, sondern nur verschiedene Bilder des Gleichen reproduziert werden.

[9] Es wäre zu bedenken, dass in der Entgrenzung der Künste hier auch eine ganz strenge Begrenzung der einzelnen Künste liegen müsste, wenn man ihrer eigentlichen Wirkungsmacht und der Auseinandersetzung mit ihrem je eigenen Potential gerecht werden wollte. Und es wäre die Frage zu stellen, ob tatsächlich

⁵ Zu den Verbindungen des Fließenden und den Über-Setzungen vgl. den Text von Stefanie Rentsch in dieser Publikation.

⁶ Interview mit Sasha Waltz geführt von Yvonne Hardt.

⁷ Die selbstverständlich nicht allgemein, sondern nur im jeweiligen Kontext zu verstehen ist.

das umfassende Gesamtkunstwerk, das in seiner Ganzheit den Zuschauer erdrückt, oder ob nicht vielmehr die Nebeneinanderstellung der Künste und gerade ihre Trennung produktives Neues hervorbringt? Warum nicht öfter einer einzelnen Sache auf der Bühne Raum geben, anstatt beständig alles in Bewegung halten?⁸ Denn Synästhesie liegt schließlich nicht nur im Zusammenwirken der Künste, sondern auch darin, dass wir die je einzelnen Künste mit allen Sinnen wahrnehmen können und die Übersetzungen zwischen den Sinnen ermöglicht werden, wenn man unsere Aufmerksamkeit dafür schärft.

[10] Im Anschluss daran stellt sich die Frage, was der sich auf der Bühne bewegende Körper vermag. Liegt der Fokus auf der Funktion des Darstellens, Verkörperns, Verweisens, Repräsentierens? Die Frage lässt sich selbstverständlich nicht eindeutig beantworten, erfüllt doch der Körper immer diesen eigentümlichen Doppelstatus, gleichzeitig in seiner eigenen körperlichen Materialität da zu sein, als auch auf etwas anderes zu verweisen. Diese Überschneidung stellt einen oszillierenden Denkraum für den Zuschauer bereit. Das eigene Involviert-sein und der Körper als semiotisches System stellen die Choreographie vor die Aufgabe dieses Verhältnis in Bewegung zu setzen, d.h. Entscheidungen über „frame, vocabulary, syntax, style and modes of representation“⁹ zu treffen, und damit einen Standpunkt einzunehmen hinsichtlich einer „politics of performance“. Diese Entscheidungen sind darüber hinaus eng mit den Fragen nach Bildqualität und Übersetzung verknüpft, die ebenfalls für die Erarbeitung von Bewegungsvokabular eine grundlegende Rolle spielen.

[11] In dem bereits zitierten Interview betont Sasha Waltz die Bildhaftigkeit der Improvisationen, wohingegen sie es nicht spannend fände, „über Imitation Bewegung zu vermitteln.“ – „Oftmals habe ich Fragen und stelle sie dann den Tänzern und darüber werden die Tänze entwickelt.“¹⁰

[12] Das sind Arbeitsweisen, die sich in ähnlicher Weise bereits bei Pina Bausch finden:

[13] Das Prinzip des Fragenstellens und Bilderfindens lässt individuell Offenheit für Assoziationen. Tanztheater wird hier als eine Leerstelle verstanden, die in der Bezugnahme auf die eigene Geschichte aufgefüllt werden kann, sowohl auf der Seite des Tänzers, indem er sich ins Verhältnis dazu setzt, als auch in Bezug auf den Zuschauer, der je nach kulturellem Habitus verfährt.

[14] Nun geschieht das hier nicht wie im Tanztheater der 1970er Jahre im Kontext der bundesdeutschen neueren Geschichte, sondern innerhalb eines durch das Libretto vorgegebenen Textrahmens, in Bezug auf die musikalische Partitur und mittels projizierter und transponierter Bildklischees des Barock, d.h. der Bezugsrahmen ist nicht unbedingt durch politische Zeitgenossenschaft geprägt, wie sie z.B. Pina Bausch zeigte, wenn sie Frauen- und Männerrollen dekonstruierte. Insofern müssten die jeweiligen zusätzlichen Übertragungsrahmen lesbar werden, was aber erschwert wird, wenn man nicht auch die eigenen Arbeitstechniken, wie z.B. hier die Release-Technik oder auch das Arbeiten mit Fragen, Bil-

⁸ Warum zumindest habe ich keine Erinnerung mehr daran? - Auf die seinerseits durchaus konstatierte Begrenzung der Künste geht Michael Custodis in seinem Text in dieser Publikation ausführlich ein.

⁹ Diese fünf Kriterien werden von Susan Foster in *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley u.a. 1986. benannt.

¹⁰ Interview mit Sasha Waltz geführt von Yvonne Hardt.

dern und persönlichen Geschichten, im Zusammenhang ihrer Ideologie und Geschichte hinterfragt und so Brüche und Verbindungen sichtbar macht.

[15] Ich möchte hier noch einmal darauf zurückkommen, was die choreographische Arbeit mit der Frage nach dem, was mich als Zuschauer bewegt, verbindet.

[16] In einem der frühen Tanztraktate aus dem 15. Jahrhundert, das aber an Aktualität nichts eingebüßt hat, heißt es:

Wenn einer das Handwerk erlernen will, muss er durch die Phantasmata tanzen; und wisse, dass diese Phantasmata in einer körperlichen Wendigkeit bestehen, wie sie das Verständnis der oben beschriebenen misura veranlasst. Dabei macht man während jedes Tempos einen Augenblick halt, als habe man, wie der Dichter sagt, das Haupt der Medusa gesehen: das heißt, nachdem man eine Bewegung gemacht hat, ist man in diesem Augenblick wie zu Stein erstarrt und nimmt in nächsten die Bewegung wieder auf wie ein Falke, der einen Flügelschlag macht, nach der oben genannten Regel [...].¹¹

[17] Dieser plötzliche Stillstand zwischen zwei Bewegungen, der in seiner inneren Spannung virtuell Zeitmaß und Gedächtnis der gesamten choreographischen Abfolge zusammenzieht, eröffnet einen Möglichkeitsraum, der sowohl zeitlich als auch räumlich bestimmt ist und eine wesentliche Voraussetzung auch für die gelungene Interaktion zwischen den Tänzern ist. Antizipation und Erinnerung von Bewegung verbinden sich zu der präsentischen Entscheidung über das, was im nächsten Augenblick geschieht. Darüber hinaus stehen sie in enger Verbindung mit dem Umraum des Tänzers – der Kinesphäre, die sich mit ihm mitbewegt und mit denen der anderen überschneidet. Diese komplexen Sachverhalte setzen die Fähigkeit voraus, Tanzen und Denken zu verbinden, eine spezifische Fähigkeit, die Tänzer durch jahrelanges Training erwerben und inkorporieren, und die von den tanzenden Choristen sichtbar nicht in der Probenzeit zu erlernen war.

[18] Die Fähigkeit zur Unterbrechung und Reflektion des eigenen Tanzes ist in jeder Technik, auch im Umgang mit weichen, flüssigen Bewegungen wie in der Release-Technik, notwendig. Sie bringt produktive Leerstellen hervor, welche die Qualität des Innehaltens verbinden mit der Möglichkeit verschiedene Beziehungsfelder zu eröffnen und mich aus dieser Brüchigkeit heraus die Qualität und Materialität der Bewegungen erinnern und mich annähern lässt. Die fließenden Übergänge zwischen den Künsten, wie sie in Waltz' Inszenierung angelegt sind, markieren aber – so mein persönlicher Eindruck – lediglich die Vagheit, welche daraus resultiert, dass keine Haltung zu den genannten Fragestellungen eingenommen wurde. Dass es also nicht nur um „große atmosphärische Bögen“ gehen kann, wird an den Bildqualitäten in *Dido und Aeneas*, die meine Aufmerksamkeit und Erinnerung nicht schärfen, sondern vielmehr schwächen, weil sie keine Distinktion ermöglichen, offensichtlich. Die Rolle, die mir als Zuschauer zugewiesen wird, erscheint mir somit lediglich die zu sein, mich für die Dauer des Abends mitreißen zu lassen von dem Fluss der Bilder und Assoziationen. Die dem Tanz

¹¹ Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi. Della arte ballare et danzare*, zitiert in: Gabriele Brandstetter, „Choreographie als Grabmal. Das Gedächtnis von Bewegung“, in: Dies. und H. Völckers: *ReMembering the Body*, Ostfildern-Ruit 2000, S.110.

charakteristische Flüchtigkeit, welche ihren Kontrapunkt in einer spezifischen Materialisierung der Bewegung und der Komposition hat und sowohl in den trainierten Tänzerkörpern als auch im Zuschauer Spuren hinterlässt, verschwimmt hier durch eine andere Form des flüchtig vorbei Fließenden und wird so in meinen Augen kontraproduktiv. Aufgrund der Unentschiedenheit der Inszenierung und Choreographie wird mir verwehrt, das schon wieder Abwesende in imaginäre, immer wieder neue Relationen zu setzen und so fortzuschreiben.