

Phänomenologie des tanzenden Körpers

Shigeto NUKI

Der folgende Essay will zeigen, ob und in welcher Weise die Phänomenologie der tatsächlich vorhandenen verschiedenen Strömungen des Bühnentanzes möglich ist. Mit der Rede von der philosophischen Analyse des tatsächlich vorhandenen Bühnentanzes ist weder die von oben her konstruierte Philosophie über das 'Wesen des Tanzes', noch die bloße Anwendung einer bestimmten Philosophie auf irgendeine Tanzaufführung gemeint. Um ihren positiven Gehalt jedoch in den Blick zu bringen, wäre es besser, zunächst einmal eine derartige Analyse wirklich vollzogen zu haben. Dazu habe ich die im Japan der 60-er Jahre entstandene 'Schule' des zeitgenössischen Tanzes, 'Ankoku-*Butoh* (schwarzes *Butoh*)' gewählt.

Unten versuche ich deshalb, aufgrund einer Beschreibung von Übungen für den *Butoh*-Tänzer (I und II), eine phänomenologische Analyse zu vollziehen (III und IV), um daraus Konsequenzen über die Bedeutung der phänomenologischen, oder der philosophischen Analyse des Tanzes zu ziehen (V).

I

Um die oft mit den Namen von Hijikata Tatsumi, Kazuo Ohno, Sankaijuku, usw. verbundene Tanzströmung *Butoh* herum kreisen bereits viele Diskurse sowohl in Europa als auch in Japan. In der europäischen Literatur finden sich verschiedenste Charakterisierungen: "heilige(s) Monster"⁽¹⁾, "Kadavierliebe"⁽²⁾, "les morceaux disjoints et d'en éprouver une angoisse de fragmentation"^(2a) usw. Nach Nario Gohda, dem bekannten japanischen *Butoh*-Kenner, besteht das Charakteristische des *Butohs* darin, daß "die Füße 30 cm tiefer unter der Bühnoberfläche stehen", während sie beim klassischen Ballett in Europa 30cm oberhalb der Bühne schweben. Tatsumi Hijikata hat einmal gesagt, daß die Essenz des *Butohs* die "auf Leben und Tod kämpfende, stehende Leiche (*shinimonogurui de tsuttatteirushintai*)" sei. Letztlich hat Kazuo Ohno gesagt, daß die in seinem Fleisch und seinen Knochen sedimentierte Emotion ihn zum Tanzen dränge.

¹ Jochen Schmidt, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26. 03, 1997.

² Arnd Wesemann, *Ballett International/Tanz aktuell*, Mai, 1997, S. 50.

^{2a} Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, 1996, p.215.

Diese Einschätzungen spiegeln zum einen die Wahrnehmung von Zuschauern und zum anderen die von Tänzern wider. Andererseits ist auch klar, daß man aus mancherlei Hinsichten diesen eigentümliche Stil des Bühnentanzes "wissenschaftlich" analysieren kann: z.B. ist aus kunsthistorischer Perspektive festzustellen, daß die Körperbilder, die Hijikata in den Performances seiner späteren Lebensjahre verwendete, oft den Figuren in den mittelalterlichen japanischen Höllenbildern (*jigoku-e*) glichen oder buddistischen Skulpturen nachempfunden waren. Daraus kann man nicht nur ersehen, warum die Werke des späteren Hijikata, z.B. "*Hohsoh-Tan* (Die Erzählung vom Leprakranken)" oder "*Toh-hoku Kabuki Keikaku* (Nord-ost Japan Kabuki Projekt)" unbewußte Schichten der Japaner unmittelbar berühren, sondern auch, daß die Charakterisierung des *Butohs* als Dezentralisation oder Deintegration nicht hinreichend ist: Zwar sind die Körper im *Butoh*-Tanz aus der alltäglichen Perspektive gesehen, destruiert, aber damit wird kein amorphes, chaotisches Fleisch, sondern die Figuren in einer anderen Dimension realisiert, die man als 'menschenfremde' Dimensionen bezeichnen könnte.

Die positive Analyse des *Butohs* ist nötig, um seinen Stellenwert im weiteren Kontext der zeitgenössischen Tanzbewegungen zu bestimmen. Trotz seiner Geburt im für den japanischen Modernismus sehr wichtigen Zeitraum der 60er Jahre, und der Behauptungen seiner Vertreter, die Entdeckung des eigentümlich *japanischen* Körper zu sein, ist es unleugbar, daß *Butoh* zur damaligen Avantgarde Bewegung der ganzen Welt gehörte, zu der der "post modern dance" in der USA, das Tanztheater in Deutschland und der *nouvelle danse* bzw. *danse contemporaine* in Frankreich, Belgien oder Kanada gehören.

Wenn man im Kontrast zum typischen Merkmal ihrer Vorgänger, wie dem klassischen Ballett oder dem *modern dance*, die nach den 60er Jahren erscheinenden Choreographien kennzeichnen will, könnte man vorläufig sagen, daß beim klassischen Bühnentanz etwas *repräsentiert* wird, während sich bei den Choreographien seit den 60er Jahren etwas auf der Bühne *gegenwärtigt*, ohne etwas zu repräsentieren⁽³⁾: Bei der Repräsentation geht es immer um ein Hinweisverhältnis (Über-sich-hinaus-weisen) auf etwas außerhalb der Bühne, sei es eine Fiktion, seien es Existierende in einer emotionalen Welt; bei der Gegenwärtigung kommt es dagegen gerade auf das gegenwärtig auf der Bühne Passierende an: Zum Beispiel existiert das "presence of absence" bei William Forsythe nicht anderswo als auf der Bühne selbst. In einem Stück von Trisha Brown aus dem Jahre 1988 wandelt sich der Bühnenraum in die Kraftfelder der sich überschneidenden, kreuzenden Kraftstrahlen; Pina Bausch läßt die mit individuellen und sozialen Geschichten aufgeladenen Körper auf der Bühne stehen; die

³ Sally Banes, 'Introduction to Terpsichore in Sneakers', in *The Postmodern Moment*, ed. by S. Trachtenberg, 1985, Westport, London p.168.

Bühnen des *danse contemporaine* verändern sich durch die von Beleuchtung und Musik konstruierte Raumstruktur (Saburo Teshigawara), oder durch die sichtbare Figur der Emotion (Bouvier / Ovadia). Bei Hijikata ging es auch um nichts anders, als einen zu etwas Menschenfremdem (z.B. eine Kuh, einen Baum oder einen Stein) gewordenen Körper darzustellen. Es ist wichtig, daß damit weder die Repräsentation der irgendwo existierenden Kühe, noch eine Darstellung (Präsentation) der Kühe gemeint sind. Auf seiner Bühne ist eine Transformation menschlicher Körper in etwas Menschenfremdes zu erleben; hier kann man schon die Ähnlichkeit mit der traditionellen japanischen Theaterkunst, dem *No*, bemerken, wo die Differenz der Spielenden und der Dargestellten immer mit der schief gehängten Masken betont wird: Weil das Kinn des *No*-Spielers immer unter der Maske gezeigt wird, wird ein eigentümlicher Effekt der Verfremdung erzeugt, der Ablehnung der einfachen Identifikation, die auch bei dem traditionellen, japanischen Marionettentheater, *Bunraku* bzw. *Ningyo-Joruri*, oder sogar auch bei Kazuo Ohno zu beobachten ist.

Die eigentümliche Art und Weise der Metamorphose, die Hijikata entwickelt hat, ist aus einer Notiz seiner Schülerin, Kayo Mikami, zu ersehen⁽⁴⁾.

II

Durch die Beschreibungen von Mikami wird deutlich, daß das Erlernen des *Butohs* in drei Etappen erfolgt: erstens muß die alltägliche Seinsweise des Körpers einmal durchaus dekonstruiert werden; zweitens wird der Körper als etwas Menschenfremdes bewußt konstruiert (z.B. Hölle, Kuh, usw.); drittens, aber, muß der auf diese Weise konstruierte Körper nochmals destruiert werden, so daß am Ende der Körper, wo die Destruktion automatisiert ist, zustandekommt. Diesen sich selbst immer wieder destruiierende Körper hat Hijikata "*Utsuwa toshite no Karada*", "Körper als Gefäß" genannt.

Die Destruktion der alltäglichen Ordnungen und Identitäten, sind nicht nur mit den körperlichen Übungen, sondern auch mit den schriftlichen Diskursen zu vollziehen: In seinem Buch "*Yameru Mai-hime*" ("Erkrankte Tänzerin") schreibt Hijikata, z.B.: "In jenem dunklen August fühlte ich mich, vielleicht wegen des in den Hals gesteckten Knochens des kleinen Fisches, als ob ich dem heimlich gesehenen armen Fluß ähnelte" (120), oder "...ich habe mich überzeugt, daß die Schuppe des Lichts eigentlich das Eis sei" (123), wo die Identitäten des Ichs, des Flusses, des Lichts oder des Eises als etwas hinfälliges wahrgenommen werden; oder wenn er schreibt, "wenn ich die Wand des Schneezimmers durchbohrte und dadurch einsah, ... war ein Mann zu sehen, der von

⁴ Kayo Mikami, *Utsuwa toshite no Karada* [Körper als ein Gefäß], Nami-shobo, 1993.

seinem Schoß den getrocknen *Mochi*⁵ herausnahm, und lahm aß, ... ein neben ihm sitzender Knabe mit dem flachen Kopf, der die mit Geheimtinten beschriebenen Papiere verbrannte und versengte, kam mir vertraut vor" (204), ist der "Knabe" niemand anders als Hijikata in seiner Kindzeit: hier entsteht eine Doppelgängersituation, wo sich eine und dieselbe Person in das sehende Subjekt und das Gesehene Objekt/Subjekt verzweigt.

Nicht nur unter Hijikata, sondern auch bei den meisten anderen *Butoh*-Gruppen wird das Selbstverlieren, die Destruktion der Alltäglichkeit durch das anti-rationalistische, anti-bürgerliche, abgeschlossene Zusammenleben gefordert. Allerdings wird der wichtigste Schritt durch das Erlernen der verschiedenen Körpertechniken, wie z.B. "Laufen", vollzogen. Bei der Übung des "Laufens", z.B. werden die Anfänger aufgefordert, "mit den Augen aus Glas" zu laufen, als ob "die Gelenke an Spinnfäden aufgehängt seien" (Mikami, S.100-105), wobei nicht nur der Wille der betreffenden Person zum Laufen, sondern die das alltägliche Laufen beherrschende Automatisierung des Körpers aufgehoben wird. Bei den Übungen etwas "Menschenfremdes zu werden" ist diese Tendenz noch augenfälliger.

Bei der Übung "eine Kuh werden" hat Hijikata folgende mündliche Anweisungen gegeben: "das Schwere wird getragen", "die Geschmeidigkeit des Rückens", "Flügel an der Hüfte", "eine Dahlie auf dem Kopf - der Kopf neigt sich nach unten", "ein Zwerg rennt auf deinem Rücken", "eine Heuschrecke auf deinem linken Fuß" usw.(ibid, 110-111).

Hier ist erwähnenswert, daß diese Formen ("Kata"), die vielleicht als eine "Methode" des *Butoh* gekennzeichnet werden könnte, ganz andersartig ist als die Methoden im Sinne des westlichen Tanzes bzw. Balletts. Nicht nur weil die Formen von Hijikata, nach Mikamis Zählung mehr als 200, beliebig erweitert werden können, also es viel mehr Formen gibt als im klassischen Ballett oder im *modern dance*, sondern auch, weil bei der Methode des *Butohs* die zur Realisierung der Formen benötigten körperlichen Operationen nicht auf eine definite Anzahl von Bewegungseinheiten reduzierbar sind.

Der Grund dazu ist einzusehen, wenn man beachtet, daß die Anweisungen nicht mit dem äußeren Aussehen einer Kuh, sondern vielmehr mit den Innenempfindungen (intéroceptivité⁶) zu tun haben. Mit der Anweisung "ein Zwerg rennt auf deinem Rücken" muß ein Schüler nicht das optische Bild eines auf seinem Rücken rennenden Zwergs vorstellen oder imaginieren, sondern die rythmisch auf seinem Rücken laufende Schwere und den Druck der Fußbewegung eines Zwergs mit dem Tastsinn imaginativ

⁵ *Mochi* ist eine formbare, kompakte Masse aus eingekochtem und nachher verstampftem Klebreis.

⁶ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, 1978, p.90.

spüren. Wenn er das einmal geschafft hat, verändert sich die Seinsweise seines Körpers von selber. Diese Veränderung des Körpers kann jeder leicht feststellen, etwa mit der Imagination: "Hunderte von Würmern kriechen über meinen Körper". Es geht darum, etwas zu verinnerlichen und dann dem Körper freien Lauf zu lassen. Dies scheint mir ein wesentliches und leicht einsehbares Charakteristikum des *Butohs* zu sein.

Jede Übung bzw. jede Szene von Hijikata besteht aus einer Menge dieser Anweisungen. Der Tänzer, der seine Aufmerksamkeit ausschließlich auf die angewiesenen Körperteile lenkt, kann und darf nicht den willkürlichen Willen, eine Kuh zu werden, haben: Sein Körper verwandelt sich von sich aus in eine Kuh. Das Kuh-werden seines Körpers ist dem Publikum klar sichtbar, aber für den Tänzer selber bleibt es vollkommen unsichtbar.

Was bedeutet aber diese spezifische Seinsweise des Körpers beim *Butoh*? Seine strukturelle Eigentümlichkeit läßt sich im Vergleich mit der Seinsweise des alltäglichen Leibes näher bestimmen.

III

Merleau-Ponty charakterisiert den alltäglichen Leib als ein "In-der-Situation-Sein", das bei den jeweiligen Handlungen immer mit den Teilsignifikationen jeweiliger Situationen umgeht. Grob gesprochen, z.B. für denjenigen, der mit der Bahn von Köln nach Paris fahren will, ist der Unfall in Charleroi eine große Hemmung seiner Absicht: dagegen ist das nicht der Fall für jemanden, der nach Bruxell fährt. Innerhalb eines Bahnnetzes (=Situation) kann ein und derselbe Unfall eine Hemmung sein oder nicht (=Teilsignifikationen), je nach der Absicht der handelnden Person, die eventuell auf ihren Reiseplan verzichten muß. Die Teilbedeutungen kommen zustande durch die von mir gezogenen Kraftfelder der Organisierung, Grenzziehung und Orientierung innerhalb einer Situation. Ohne das Zusammenspiel der struktuierten Situationen und der dort einwohnenden Subjekte kann jeder Teil an und für sich überhaupt keine Bedeutung haben⁽⁷⁾.

Der innerhalb der jeweiligen Situation den bestimmten Zweck erfüllende Leib ist organisiert durch das leibliche Schema (*schéma corporel*, *ibid.*, 114-7, 165). Das darf nicht mit dem Namen bestimmter Haltungen (z.B. "Dreh um!") verwechselt werden. Wenn jemand Fahrrad fährt, sind die Schwerpunkte seines Rückens oder seiner Hüfte ganz genau zu verteilen. Wenn sich das Fahrrad zu sehr nach rechts neigt, muß man seinen Oberkörper nach links neigen, um das Umkippen zu vermeiden. Das leibliche Schema ist gerade diese Bewegungsmöglichkeit, in der die Stellungen und Kräfte der

⁷ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 93-95, 130.

Körperteile nach ihren jeweiligen Stellenwerten in der Situation zu determinieren oder zu lenken sind: z.B. muß man die Armen ganz locker halten, um geradeaus zu fahren, aber, wenn man absteigen will, muß man sich mit den Armen abstützen. Wenn man die Umstellung der Körperteile und die Umverteilung der Kräfte mit der 'Transformation der Strukturen' im Sinne von Lévi-Strauss vergleichen kann, läßt sich das leibliche Schema einfach als das System der Transformationen charakterisieren.

Hier ist es wichtig, folgende Eigentümlichkeiten zu beachten: Erstens ist eine Betätigung wie Fahrradfahren nicht als die Summe der jeweiligen Körperhaltungen und deren Kräfte zu betrachten, sondern umgekehrt sind die Stellungen und Kraftaufteilungen durch den Zweck des Fahrradfahrens zu bestimmen. Bei dem Patienten der Krankheitsverdrängung (*Anosognosie*), der die Lähmung seines rechten Armes anzuerkennen ablehnt, und seine linke Hand dem Gesprächspartner reicht, ist sein Benehmen nicht von der Funktion seiner Körperteile, sondern vom Ganzen seines Verhaltens determiniert.

Zweitens ist die bewußte Lenkung der jeweils nötigen Teilbewegungen nicht nur unnötig, sondern sogar überflüssig, weil die meisten Verhaltensweisen im Alltagsleben, wie Schreibmaschineschreiben, Laufen, Auto fahren, usw. bis ins kleinste Detail schon organisiert, automatisiert, und in der Form der Generalität bzw. Impersonalität des Man vollzogen werden. Das Erlernen des Schreibmaschinenschreibens erneuert das leibliche Schema, das seinerseits bald zu automatisieren ist, so daß es im Leib als Habitualität sedimentiert wird. Der Leib im Alltag ist deshalb ein unvergegenständlichtes, unsichtbares, transparentes Instrument zur Erfüllung irgendeines Zwecks, so daß die Stellungen- und Kraftaufteilungen eines Fahrrad fahrenden Leibes fast unbeschreibbar sind, es sei denn als in der groben Formel "Fahrrad fahren". Man denke nur daran, daß man den Kindern das Fahrradfahren nie mündlich beibringen kann: Kinder können es nur mit ihrem eigenen Körpern "erlernen", dadurch, daß sie einfach wirklich Fahrrad fahren.

IV

Die Tatsache, daß bei den alltäglichen Handlungen nur die Konsequenz bzw. der Zweck der Bewegungen ("Fahrrad fahren") beschrieben werden kann, bringt schon die Eigentümlichkeit der Choreographie von Hijikata hervor, die aus den Beschreibungen jedes einzelnen Körperteils besteht. Jetzt können wir aufgrund der phänomenologischen Befunde die Charakteristik des *Butohs* näher bestimmen.

Die Ergebnisse der phänomenologischen Beschreibung des alltäglichen Leibes läßt sich folgendermaßen zusammenfassen: Aufgrund der automatisierten, transparenten Habitualitäten bzw. leiblichen Schemata, die durch den Entwurf der handelnden Person integriert sind, verhält sich die Person in seinem "In-der-Welt-Sein", umgehend mit den Teilbedeutungen der ganzen Situation, mit dem Ziel seinen

Entwurf zu erfüllen.

Dieser Charakteristik der Alltäglichkeit gegenüber, wird die Eigentümlichkeit des *Butoh*-Körpers völlig offensichtlich: nach der Zerstörung des automatisierten, leiblichen Schemas, - wie beim Erlernen des "Laufens" zu ersehen ist, - werden die Spontanitäten der einzelnen Körperteile bewußt freigelassen, so daß sich sein Körper als ganzes in etwas Menschenfremdes verwandelt, ohne jegliche Integrationen oder Beteiligung des Entwurfs des Tänzers. Hier ist vom Umgang mit den Teilbedeutungen der Situation nicht mehr die Rede, weil dem Tänzer der Entwurf fehlt. Übrigens wird damit auch der Unterschied zwischen *Butoh* und den meisten anderen Tanzschulen klar: obwohl die Aufmerksamkeit auf die alltäglich verborgenen Körperteile in beiden Fällen ein gemeinsames Charakteristikum ist, werden die Bewegungen der Körperteilen hier bewußt kontrolliert, während dort jede willentliche Kontrolle abgelehnt wird.

Aus dem Vergleich zwischen dem alltäglichen Leib und dem *Butoh*-Körper kann man weiter ersehen: auch wenn ein *Butoh*-Tänzer eine neue "Form" erlernt hat, ist es nicht mit dem Erlernen eines neuen leiblichen Schemas, z.B. dem Fahrradfahren, vergleichbar. Diese Form, die des Fahrradfahrens, passiert innerhalb der Struktur des alltäglichen Leibes; jene aber nicht. Die alltägliche Erwerbung und Anwendung eines leiblichen Schemas vollzieht sich immer in der Struktur des durch den bewußten Entwurf integrierten, habituellen, unbewußten, leiblichen Schemas. Diese Struktur kann man als die "transzendente Bedingung" des alltäglichen Verhaltens, bzw. die Grammatik (im Sinne von Wittgenstein) der Alltäglichkeit bezeichnen, denn keine alltägliche Erwerbung und Anwendung des leiblichen Schemas wäre möglich ohne diese allgemeine Struktur, die ihrerseits im Alltag nicht als solche sichtbar ist. Bei dem *Butoh*-Körper ist gerade diese transzendente Bedingung bzw. die Grammatik umgekehrt, umgekippt. Während beim alltäglichen Körper der einmal gewonnene Habitus den Horizont neuen Verhaltens bildet, wird sogar das einmal gewonnene Menschenfremd-werden beim *Butoh* sofort destruiert, um die Destruktion fortzusetzen.

Aus dieser Betrachtung ist zu ersehen, worin die Macht des *Butoh*-Körpers besteht. Während normalerweise eine Handlung entweder durch die Auffassung der Intention des Handelnden, oder durch die Erschauung des iterierten, organisierten Bewegungsstils (beim normalen Tanz) verstanden werden kann, bleibt der Körper beim *Butoh*, der weder einen bewußten Zweck noch das bestimmte leibliche Schma hat, dem Publikum etwas Unfaßbares. Dies erzeugt einen Effekt der quasi-Erhabenheit, nämlich der Erhabenheit ohne jeden Hinweis auf die jenseits stehende Unendlichkeit⁽⁸⁾.

⁸ Lyotard, J.F., *L'inhumain, Causesies sur le temps*, Paris, 1988, *Inhumain*.

V

In diesem Essay habe ich versucht, die Eigentümlichkeit des *Butoh*-Körpers phänomenologisch aufzuweisen. Wenn diese Analyse sowohl phänomenologisch als auch tanzwissenschaftlich zutreffend ist, könnte man daraus einige weitere Konsequenzen über die Aufgabe philosophischer Überlegungen zum Tanz ziehen.

Erstens ist es wichtig, die Unmöglichkeit der unmittelbaren Anwendung einer phänomenologischen Theorie auf die Tanzanalyse festzustellen: aufgrund der sich an dem alltäglichen Körper orientierenden Phänomenologie von Merleau-Ponty, z.B., ergeben sich höchstens entweder die bloße Wiederfeststellung der Charakteristik des alltäglichen Körpers beim Tanz, oder die negativen Beschreibungen, wie "Destruktion der alltäglichen Gewohnheiten" oder "Erneuerungen der Gewohnheiten durch die Gewinnung der neuen Körperschemata" usw. Die Phänomenologie des Tanzes soll vielmehr aufgrund der Beschreibung der konkreten Tanzaufführungen bzw. Zuschauererfahrung geführt werden.

Zum Beispiel hat Maxine Scheets-Johnston bei der Analyse der Improvisation⁽⁹⁾ gesagt, daß ein Tänzer in jedem Moment eine bestimmte Bewegung unter den vielen möglichen, unthematischen, impliziten Bewegungen wählt, so daß im nächsten Schritt ein neuer Horizont für die Bewegung geöffnet wird. Insofern er alle bisherige Bewegungen auf sich nimmt, um jeweils die neuen Situationen zu schaffen, ist ein improvisierender Tänzer dasjenige "In-der-Welt-sein", das die durch seinen Körper geschaffte Welt unmittelbar lebt. Diese Analyse zeigt die Möglichkeit des körperlichen Denkens, das unabhängig von der vor der Aufführung existierenden Notationen bzw. der intellektuellen Denktätigkeit des Choreographen vollziehbar ist, gegenüber der Behauptung, daß der Tanz nicht allographisch sei. Gegen diese Analyse könnte jemand einwenden, und sagen, daß sie nicht vermocht hat, die spezifische Seinsweise des tanzenden Körpers herauszuheben, denn auch unser alltäglicher Körper kann die oben genannten Charakteristika aufweisen, z.B. im menschenüberfüllten Hauptbahnhof um 8 Uhr morgens in Tokyo. Dieser Einwand ist aber nicht aufrechtzuhalten, weil die den Tänzer bewegenden Situationen nicht durch die ihm entgegen kommenden Reisenden, sondern durch den Tänzer selbst hervorgebracht werden.

Dasselbe gilt auch bei der Analyse von David M. Levin⁽¹⁰⁾. Im Gegensatz zum klassischen Ballett, das sich auf den institutionalisierten, signitiven Wortschatz stützt, bzw. zum modernen Ausdruckstanz, der die Innerlichkeit der Tänzer bzw. der

⁹ Maxine Scheets-Johnston, 'Thinking in Movement' in: *The Journal of Aesthetics and Artcriticism*, vol. 39, 1981.

¹⁰ David M. Levin, 'The Embodiment of Performance', in *Salumagundi*, No. 31-32, Fall 1975-Winter 1976.

Choreographen realisiert, so lautet seine Argumentation, hat der post-moderne Tanz seit Judson Church die Leiblichkeit als den Ursprung der Bedeutungen bzw. der Signifikationen (embodiment) in den Vordergrund rücken lassen, um die semiotische Krise der Modernen, den Verlust des Bedeutungsursprungs zu überwinden. Seiner Argumentation liegt die allgemeine Tatsache zugrunde: "Körper als Teil des Weltkörpers". Diese Konklusion wird gezogen, durch seine subtile Beschreibungen über Ivonne Reyner, die durch die Präsentation der "following the indications" die Performance nicht als Reproduktion, sondern als Produktion darstellte, über Twyla Thurp, die das auf die vergangenen Welten hinweisende, hermeneutische Wesen des Körpers darstellte, und über Robert Wilson, der durch die Slowmotion die surrealistische, hypnotische Mythisierungskraft des Körpers liberalisierte.

Wichtig ist einzusehen, daß die Phänomenologie des Tanzes je nach dem Beispiel, das zur Analyse gewählt wird, völlig verschiedene Aspekte des Tanzes hervorbringt. Diese Sachlage erinnert uns an Merleau-Ponty, der sagt, daß die vollkommene phänomenologische Reduktion nie erreichbar ist. Tatsächlich bewegte sich meine Analyse im Zig-Zag-Weg zwischen den konkreten Tanzarten und der phänomenologischen Beschreibung. Hier spielt die phänomenologische Theorie nur die heuristische Rolle im doppelten Sinne: Einerseits kann man mit dem phänomenologischen Analyseinstrument das eigentümliche Verhältnis zwischen dem *Butoh*-Körper und dem alltäglichen entdecken; andererseits wird die phänomenologische Theorie des Leibes durch diese Entdeckung bereichert und deformiert. Wenn beim *Butoh* die alltägliche Grammatik des Leibes umgekippt und umgekehrt ist, muß die universale Struktur des Leibes irgendwo jenseits der beiden Seinsweisen des Körpers, etwa in der Form des Chiasmus zwischen beiden einander widersprechenden Strukturen, gesucht werden, es sei denn, daß man den *Butoh*-Körper als eine abnormale, erkrankte, private Gestalt des normalen Körpers betrachtet.

Die Phänomenologie des Tanzes kann und muß auch von Seiten des Zuschauererlebnisses ergänzt bzw. erweitert werden. Hier ist sinnvoll, die Diskussion um Modernismus des Gemäldes in USA in Betracht zu ziehen.

Clement Greenberg, einer der bedeutendsten Kunsthistoriker der USA, hat die modernistischen Gemälde von Manet, Cézanne, über den abstrakten Expressionismus bis 'post-paintary abstraction' als die Geschichte der Selbstkritisierung definiert: Die Idee, die man von dem Modernismus im Sinne von Kant geerbt hat⁽¹¹⁾. Die modernistischen Künstler haben im Prozeß der Selbstkritisierung darauf gezielt, das Eigentümliche des jeweiligen Genres nämlich das wesentliche Charakteristikum des jeweiligen Mediums pur herauszunehmen. Beim Gemälde bedeutet das Wesen des Mediums nichts anderes

¹¹ Clement Greenberg, *Modernist Painting*, 1966, S.44.

als Zweidimensionalität bzw. Fläche⁽¹²⁾. In diesem Prozess wurden nicht nur der narrative Gehalt der Gemälde, wie bei den Helden- oder Heiligengemälden von den mittelalterlichen Ikonen bis zu französischen akademischen Malern wie Jean-Auguste-Dominique Ingres, sondern auch die dreidimensionale Illusion der perspektivischen Gemälde gelehnt; stattdessen haben die Künstler, wie Barnett Newman, Mark Rothko oder Clyfford Still versucht, die rein optische Illusion, 'die immaterialen Illusion ohne Schwere'⁽¹³⁾ auf der Fläche zu erzeugen.

Genau dasselbe Phänomen läßt sich auch bei den Tanz- bzw. Ballettströmungen im 20. Jahrhundert betrachten. Nach David Michel Levin besteht das Wesen des klassischen Ballets in der "Spannung zwischen der Gravitation und der Gravitationslosigkeit"⁽¹⁴⁾. Beim klassischen Ballet realisieren die Tänzer/rinnen mit der Methode wie 'pirouette', 'grand battement' oder 'lift' die durch die Schwerkraft nicht gefassten Körper, die Leugnung der Materialität des Körpers. Andererseits ist der menschliche Körper zugleich physisch (ibid., 131). Durch diese "ontologische Differenz" (ebenda) des menschlichen Körpers ist das Wesen des Mediums, das der Modernismus des Ballets zu finden strebt, zu definieren. Tatsächlich haben modernistische Choreographen wie George Balanchin, die Spannung der Darstellung und der Verdeckung der Materialität des Körpers auf der Bühne realisiert. Wenn die Tänzer in der Luft schweben, und ihre Körper in den rein optischen Raum befreit werden, wird "die Schwerkraft der Masse durch die Form gelehnt". Auf diese Weise realisiert sich die Erhabenheit und Eleganz des Ballets (ibid, 134, 136).

In diesem Zusammenhang ist es sinnvoll, die phänomenologische Analyse von Husserl über das Bildbewußtsein in Betracht zu ziehen. In seiner Analysis der Erfahrung von Dürers Zeichnung, "Richter, Tod und Teufel", unterscheidet Husserl, wie bekannt, das wahrgenommene Reales, das abbildende, neutralisierte Bildobjekt und das durch das Bild abgebildete Bildsujet, nämlich den gezeichneten Richter mit Blut und Fleisch⁽¹⁵⁾. Wenige Jahre später hat er aber verzichtet, die ästhetische Erfahrung durch das Abbildungsverhältnis zu verstehen. Stattdessen betrachtet er den Gegenstand des ästhetischen Interesses als "Wie der Darstellung"⁽¹⁶⁾, die nicht anders als die durch die Verdeckung der real wahrgenommenen Realitätssetzung des Materialen (ibid., 517)

¹² Clement Greenberg, *After abstract Expressionism*, 1970, S.63.

¹³ Michel Fried, *Art and Objecthood*, 1968, 79.

¹⁴ Levin, D.M., *Balanchin's Formalism*, in *Dance Perspective*, Vol. 55, 1973, 123.

¹⁵ Husserl, E., *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und der phänomenologischen Philosophie I*, hrsg. von K.Schumaun, Martinus Nijhoff, 1976, S. 252.

¹⁶ Husserl, E., *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*, hrsg. von E. Marbach, Martinus Nijhoff, 1980, 586.

zu erscheinenden "perzeptiven Fiktion" (ibid., 519) ist. Die Verdeckung findet statt durch die "einheitliche Harmonie", die von Beobachtern nicht interpretiert oder phantasiert, sondern gerade wahrgenommen wird. Mit dieser Beobachtung hat Husserl schon die Einsicht der modernistischen Kunsthistoriker vorweggenommen, daß das Wesen des Mediums der Gemälde nichts anderes als die Fläche der zweidimensionalen Illusion ist, die aber nicht mit der materialen Fläche der physischen Leinwand verwechselt werden darf.

Wenn man daran denkt, daß die Wahrnehmung des sich bewegenden Dinges und die der Bewegung des Dinges im Beziehung des Feldes und des Figurs stehen, wie Merleau-Ponty in "Phänomenologie der Wahrnehmung" gesagt hat, kann man wohl sagen, daß im Hintergrund der "Spannung" zwischen der sich in die frei schwebende, optische Form zu lösende Bewegung und des durch die Schwerkraft gefangenen materialen Körpers die phänomenologische Sachlage der wechselhaftigen Wahrnehmungen steht.

Die beiden Analysen von Husserl und Merleau-Ponty zeigen, daß hinter der semiotischen Diskussion um den Modernismus die phänomenologische Struktur steht, und daß die Phänomenologie des Tanzes auch von Seiten der Zuschauer durchgeführt werden kann. Die Vielseitigkeit der Tanzanalysen aufgrund der konkreten Aufführungen bedeutet aber andererseits, daß nicht nur die phänomenologische, aber wohl auch andere philosophische "Methoden", z.B. die Narratologie, als Instrument benutzt werden können: Nach Heyden White unterscheiden sich bei jeder Erzählung "Story (eindimensionale Nacheinanderordnung der Ereignissen)" und "Plot (die auf die Frage 'What was the point of it all' antwortet)"¹⁷. Die Ereignisserie ist "verständlich", wenn sie in einem einzigen Plot, wie Tragödie, Komödie, Romance oder Satire als das Instrument zum Verständnis gesammelt werden. Aus dieser Hinsicht kann man z.B. über die früheren Stücken von Pina Bausch, wie "Nelken" oder "1980", sagen: hier werden zwar die keimhaften Stories nacheinander gezeigt, aber nie in irgendeinem einzigen Plot gesammelt, weil den einzelnen Szenen immer eine beziehungslose, neue Szene folgt. Weil die einzelne Story nie in irgendeinem Plot ihre Lösung findet, bleibt dem Publikum alles "unverständlich", so daß jeder mit den durch die einzelnen Szenen geweckten, unlösbaren Gefühlen nach Hause gehen muß.

Aus dieser ansatzhaften Tanzanalyse kann man wieder die Unmöglichkeit der Anwendung einer einzigen Philosophie einsehen, um das Phänomen Tanz zu erklären. Tatsächlich sind viele verschiedene Hinsichten nötig, um z.B. ein Stück von Pina Bausch zu analysieren. Andererseits ist auch die verborgene Parallele zwischen dem japanischen *Butoh* und dem deutschen Tanztheater einzusehen: bei beiden geht es um

¹⁷ Heyden White, *Metahistory*, Baltimore & London, 1973, p.7.

die Darstellung des Unverständlichen, die aber nicht durch die bloße Anwendung der traditionell bzw. alltäglich vorhandenen Grammatik der Körperlichkeit bzw. der Erzählung zustandekommt, sondern durch ihre Verkehrung, durch künstlerische Mechanismen, die auf der Meta-Ebene zum Alltäglichen zu vollziehen sind. Die Aufgabe philosophischer Tanzanalysen sehe ich darin, diese höchst abstrakten Schichten zu beleuchten und die sonst unablesbaren Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Tanzströmungen durchsichtig zu machen. Dazu ist der Aufsatz bloß Ansatz.