

Hack the symbolic (b)order! Der andere in der Contact Improvisation

Feld, Natascha; Kailer, Katja

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Feld, N., & Kailer, K. (2001). Hack the symbolic (b)order! Der andere in der Contact Improvisation. *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 25(1), 103-120. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-19994>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

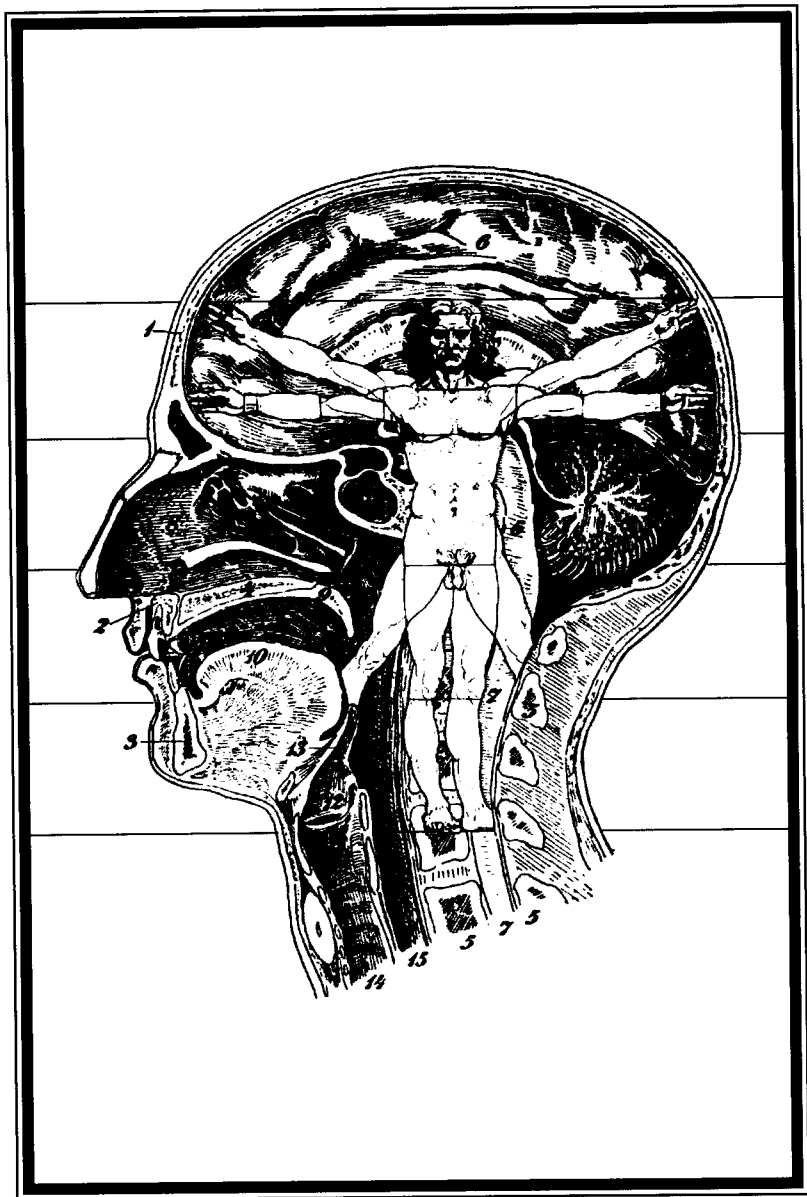
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Natascha Feld & Katja Kailer

Hack the symbolic (b)order!

Der andere in der Contact Improvisation

Der postmoderne Tanz versteht den Körper als ständiges Werden. Seine Potentiale als sich nie abschließender Prozess werden hier aufgesucht, multipliziert und inszeniert. Die poststrukturalistische Feministin Moira Gatens geht davon aus, dass sich Körper weder durch ihre (Gattungs)-Form noch ihre Funktion bestimmen lassen. Der menschliche Körper konstituiere sich durch variable Wechselbeziehungen, im Austausch mit seiner Umgebung, körperliche Identität stelle kein endgültiges oder fertiges Produkt dar. In Anlehnung an die Theorie von Spinoza beschreibt Gatens Körper und gesellschaftlich kodierte Beziehungen als energetische Verhältnisse. Der Mensch werde »als Teil einer Dynamik und eines zusammenhängenden Ganzen gedacht, das sich nur durch Geschwindigkeit und Langsamkeit, Bewegung und Ruhe, durch die Teile, aus denen es zusammengesetzt ist, unterscheiden lässt«. (Gatens, 1995, S. 37). Körper wirken ständig aufeinander ein und besitzen die Fähigkeit zu affizieren und affiziert zu werden. Gatens Theorie erlaubt eine genaue Analyse gesellschaftlicher Machtbeziehungen und thematisiert Geschlechterverhältnisse als Herrschaftsverhältnisse, ohne festzulegen, was ein Körper ist. Gefragt wird nach den charakteristischen Verhältnissen eines Körpers zu anderen und nach seinem eigentümlichen Potential, also nach dem, was er seiner Möglichkeit nach werden kann. Was kann ein Körper vollbringen? Was macht ihn schwächer, was macht ihn stärker? Welche Affekte produziert er? Sie konstatiert, man könne nie wissen, wozu ein Körper fähig ist. In dieser theoretischen Grundannahme der Offenheit von Körpern sehen wir Anknüpfungspunkte an die Contact Improvisation als postmoderne Tanzform. Wir wollen uns anschauen, welche Affekte innerhalb des Settings der Contact Improvisation produziert werden und wie Körper hier (auf andere) wirken. Auf welche Weise kommt es zu Kontaktaufnahmen, die als Stör-



elemente in die gesellschaftlichen Einschreibungen eindringen und den Körper als Kräfteverhältnis und Objekt des Verfalls ins Spiel bringen?

Sich veränderndes Wahrnehmen in der Geschichte des Tanzes

Wirft man einen Blick auf die Geschichte des Tanzes wird deutlich, dass er sich schon früh durch seine Ambitionen auszeichnet, die Grenzen des Körpers zu verschieben und mit gewohnten Wahrnehmungsmustern zu brechen. Die TänzerInnen des *Ausdruckstanzes* und des *Modern Dance* um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert (dazu gehörten u. a. Isadora Duncan, Martha Graham, Rudolph von Laban und Mary Wigman) rebellierten beispielsweise gegen die rigide Ordnung des klassischen Balletts und brachen mit den gängigen Körpernormierungen und -zwängen: mit der einengenden Kleiderordnung, den weiblichen Schönheitsidealen, den Geschlechterstereotypen und mit der artifiziellen, von äußeren Kriterien bestimmten Bewegungssprache. An die Stelle des Korsetts traten bequeme, die weiblichen Rundungen betonende Gewänder – Mary Wigman trat häufig in griechischen Tunikas auf – der Spitzenschuh wurde durch den nackten Fuß ersetzt. Als schön galt nicht mehr der ätherisch-fragile Körper der Ballerina, vielmehr der eher robuste, aber nicht plumpe Frauenkörper als Ausdruck von Kraft und Selbstbewusstsein. Der tanzende weibliche Körper sollte nicht mehr in die Formen kapitalistischer und patriarchaler Zwänge eingepasst und die unnatürliche Form- und Bewegungssprache des Balletts verabschiedet werden. Besonders das Schönheitsverständnis von Isadora Duncan orientierte sich an den Linien und Formen einer Natur. Sie wollte einen als natürlich begriffenen Körper mit Hilfe des ›freien Tanzes‹ wiederentdecken, wobei dieser ein zivilisierter, an die Ästhetik der Antike angelehnter ›Natur‹-Körper war (und damit letztlich ein ›Kultur‹-Körper). Hierzu gehörte das Ideal eines reinen Geistes, der den kultivierten Körper bewohnt (vgl. Schulze, 1999, S. 53). Vehement abgelehnt wurde die Vorstellung von ›richtigen‹, an normativen Maßstäben angelehnten Bewegungen. Bewegungen sollten im Einklang mit anatomischen Gegebenheiten stehen. Ziel war die Entwicklung individueller Körpererfahrungen sowie die Förderung von persönlichem Bewegungs- und Ausdruckspotential; All-

tagsbewegungen flossen in den Tanz ein. Erstmals in der Geschichte der europäischen Moderne wurde auch das Becken als Bewegungszentrum definiert. Dadurch wurden Frauen als Subjekte mit eigenständigem, also von Männern unabhängigem Begehren im Tanz sichtbar, was die damaligen Wahrnehmungsgewohnheiten zutiefst verunsicherte und lange Zeit zu regelrechten Skandalen führte. So sollte zum Beispiel ein geplantes Gastspiel von Martha Graham, die mit ihrer beckenbetonten *contract-release*-Technik¹ als sexuell anstößig galt, noch in den 60er Jahren in Deutschland verboten werden (vgl. ebd., S. 90 ff).

Der Moderne Tanz, der in den Grenzen persönlicher und künstlerischer Bedingtheiten eine größtmögliche individuelle und geistige Freiheit anstrebte, ist vor allem aus heutiger Sicht nicht unumstritten. So wurde der ›Natur‹-Körper zum einen immer geschlechtlich, männlich oder weiblich, verstanden. Ein essentialistischer Geschlechterdualismus wurde unhinterfragt vorausgesetzt und festgeschrieben, wenn auch – im Vergleich zum klassischen Ballett und der allgemeinen, bürgerlichen Ordnung – in seiner Bedeutung verschoben. Zum anderen konstituierte sich der zivilisierte ›Natur‹-Körper immer als weiß und rassistisch und in Abgrenzung zur ›wilden und primitiven Natur‹ der afroamerikanischen Tradition.² In Deutschland ist der Ausdruckstanz Verbindungen mit dem Nationalsozialismus und dessen Ideologie eingegangen. So hat sich Mary Wigman in den 30er Jahren stark mit den Weiblichkeits- und Männlichkeitsidealen des Nationalsozialismus arrangiert, denen sie zuvor noch ablehnend gegenüberstand. Ihre Tänzerinnen und Tänzer hat sie auf der Bühne geschlechtsstereotype Rollen aufführen lassen: Passiv-trauernde Frauen wurden männlichen Kriegern gegenübergestellt. Nichtsdestotrotz wurde ihre Kunst 1937 für entartet erklärt.

Der *Postmoderne Tanz*, der sich in den späten 60er Jahren in den USA entwickelt, stellt sowohl einen Bruch zu Ausdruckstanz und Modern Dance, als auch zum klassischen Ballett dar. Konzepte, die beim Modernen Tanz noch als progressiv und revolutionär galten, wie das Unmittelbare, natürliche Bewegen sowie der natürliche Körper, werden stark in Frage gestellt.

Unlike the pioneers of modern dance, these choreographers (of postmodern dance, N.F./K.K.) at first neither established companies around themselves, nor formed training techniques. They performed in each other's works. The rejection of elitism and hierarchies and the attempted democratization of dance's processes, ingredients, and nature became focal points – with one goal being to free the dancer from the tyranny of rules, ideals, and ›techniques‹, as it had come to be thought«. (Jowitz, 1988, S. 313)

Bewegungen werden nicht mehr als Ausdruck innerer Befindlichkeiten verstanden, sondern werden auf ihre Formprinzipien hin untersucht. Der Körper, nicht mehr Repräsentant einer menschlichen Natur, transformiert zum kulturellen Text. Auch das Theater als exklusiver Raum von Kunstereignissen verliert zunehmend an Bedeutung, da auch öffentliche Räume für Aufführungen genutzt werden. Der Tanz beansprucht, Teil eines gesellschaftlich relevanten Lebens sowie verschiedener politischer Bewegungen – Feminismus, Black Power, schwul-lesbischer Gruppierungen etc. – zu sein. Differenzen zwischen männlichen und weiblichen Körpern werden verwischt bzw. bewusst parodiert, um die Kategorie ›Geschlecht‹ als Konstruktionsprozess sichtbar zu machen.³ Eindeutige Interpretationen und Binaritäten werden vermieden; dagegen öffnet man sich der Vielfältigkeit von Wahrnehmungsmöglichkeiten und Interpretationen. Dies zeigt sich auf der Bewegungsebene beispielsweise durch die zunehmende Bedeutung der Improvisation, die Momente des Unerwarteten produziert.

Die *Contact Improvisation* als ein Zentrum des Postmodernen Tanzes entstand Ende der 60er Jahre als demokratische Tanzbewegung in den USA. Damals begann das als Kollektiv organisierte *Judson Dance Theatre* – ähnlich wie die TänzerInnen des Ausdruckstanzes – alltägliche Bewegungen in den Tanz zu integrieren. Alltagsbewegungen lösten auf der Bühne die Repräsentation von Perfektion und Schönheit ab, sodass das Gewohnte/Gewöhnliche den Status des Besonderen erhielt. Anfang der 70er Jahre gründeten Steve Paxton, Nancy Stark Smith, Yvonne Rainer, Douglas Dunn, Trisha Brown, David Gordon die Tanzimprovisationsgruppe *Grand Union*, die damit experimentierte, Bewegungen von ihren sozialen Kodierun-

gen abzuschneiden; Bewegungen als Ereignisse unter den Bedingungen der Newtonschen Gesetze zu verstehen, trat in den Vordergrund.

Ein Beispiel ist das 1972 am Oberlin College von Steve Paxton aufgeführte Stück *Magnesium*, das wie eine (mathematisch-physikalische) Studie über das Fallen, Springen, Fangen und Fliegen wirkt. Das Experimentieren mit der Schwerkraft, mit Flieh- und Anziehungskräften, mit Gewicht, Masse, Balance, Hebelwirkungen und Drehpunkten war das Feld, in dem sich verblüffende tänzerische Momente ereigneten. *The Fall after Newton*, wie ein von Steve Paxton und Nancy Stark Smith produziertes Tanzvideo heißt, dokumentiert die ersten zehn Jahre der Geschichte der Contact Improvisation und veranschaulicht diese Strategie. »Wir sind hier, um uns mit einem physischen Phänomen zu beschäftigen«, kommentierte Paxton die Tanzexperimente. »Wir geben uns die Erlaubnis, in einen Bereich zu gehen, der soziale Dinge hervorruft, aber ohne die Verpflichtung, mit diesen sozialen Gefühlen umzugehen« (Paxton zit. n. Kaltenbrunner, 1998, S.23).

Er wies damit auf eine neue Dimension hin, die das Setting des Tanzexperiments betraf. Es wurden soziale Regeln festgelegt, die den Effekt eines a(nders)-sozialen Raumes herstellen sollten. Nicht lachen und nicht sprechen zu dürfen und überhaupt keine der gewohnten sozialen Verhaltensmuster zu benutzen, die Gefühle des Kontaktes in gewohnte Bahnen lenken können, stehen hier für eine Vielzahl sich verändernder Interventionen. Die ohne Bühne und ohne Lichttechnik auskommenden Vorführungen hatten auf die Zuschauer eine aufwühlende Wirkung, fast so als hätten sie selbst getanzt. Sie meinten etwas gesehen zu haben, das sie ganz unmittelbar angehe. Steve Paxton berichtet, dass das Publikum jedes Mal Lust hatte, selbst zu tanzen und die Performance fortzusetzen. damit gelang es ihm den Wunsch nach Bewegung anzusprechen, der sich in dem so gebrochenen Feld der Sozialität entfesseln ließe.

Die Contact Improvisation entwickelte sich von einer anfänglich rohen Form hin zu einer artikulierteren und sich verfeinernden Technik. Das Interesse richtete sich darauf, mehr Kontrolle über die eigenen Bewegungen zu erlangen: Die Aktionen des Fallens, Rollens, Fangens und Unterstützens sollten weicher werden, um Verletzungen zu vermeiden und den

Kontakt sicherer zu machen. Die Technik des Experimentierens mit den Möglichkeiten des Körpers aus dem inneren Fokus der Tanzenden heraus blieb allerdings erhalten und bildet ein wesentliches Merkmal. Daraus begründet sich die Bedeutung der sogenannten *Contact-Jams* als Form, diesen Tanzstil zu praktizieren. Hier kommen ähnlich wie bei Musik-Jams KünstlerInnen als Experimentierende zusammen und improvisieren ihren Kontakt mit oder ohne Musik bzw. MusikerInnen. Weitere Merkmale des Contact-Tanzens sind: Die Bewegung pflanzt sich über das Interesse der TänzerInnen an einem Wechsel von unterschiedlichen Kontaktpunkten (den sogenannten ›rolling points of contact‹) und Gewichtsaustausch fort. Dabei werden alle Oberflächen des Körpers benutzt, um sowohl eigenes als auch fremdes Gewicht zu unterstützen. Die Haut tritt so als prominentes Sinnesorgan der Kontaktaufnahme in Erscheinung. Die Bewegung verläuft sukzessiv durch einen segmentierten Körper in unterschiedliche Richtungen gleichzeitig. Dies ermöglicht das Unterbrechen der Bewegung zu jeder Zeit, was für einen sicheren und gleichzeitig improvisierenden, d. h. für überraschende und unvorhersehbare Ereignisse offenen Kontakt von großer Bedeutung ist und die Optionen des Bewegungsflusses potenziert. Der Körper wird aus dem Lot der vertikalen Aufrichtung gebracht und organisiert sich in kurvigen und spiraligen Bewegungen. Er wechselt unentwegt zwischen einem aktiven Aufrichten und Abfangen und einem passiven Sich-Mitnehmen-Lassen von Kräften, die in den spiraligen Bewegungen entstehen. Hierin ist es möglich, mit Leichtigkeit und minimaler Anstrengung Gewicht der anderen aufzunehmen und das eigene abzugeben. Der volle Gewichtsaustausch ist oftmals nur von kurzer Dauer und unterstützt den Körper für einen Moment in seiner Dynamik gegen die Schwerkraft (vgl. Novack, 1990, S.114 ff).

Der andere ist anders⁴

In den Experimentierbedingungen, die zu Beginn der Entwicklung der Contact Improvisation formuliert wurden, liegen für uns folgende bedeutende Anforderungen: Betrachte den anderen anders! Benutze nicht die gewohnten Verhaltensmuster des Umgangs miteinander und die üblichen

Formen der Gefühlsäußerungen! Verbinde dich mit den Möglichkeiten des anderen im Tanz! Begreife die Beweglichkeit des anderen und die Konsistenz seiner Bewegungen! Schließe dich an sie an, vollende sie, unterbrich sie, vergrößere sie, störe sie, aber immer mit dem übergeordneten Ziel der Kopplung der Rhythmen und der Vergrößerung der eigenen Freude und der Freude des anderen am Tanz, an der Erweiterung der Tanzmöglichkeiten und der Lust daran!

Der andere in der Contact Improvisation soll kein anderer sein, dem ich innerhalb gesellschaftlicher Normen und Muster begegne und danach bewerte. Der andere gibt Impulse, leitet meine Bewegungen um, ist aktiv, ohne dass ich passiv werde, ist mehr bewegte Masse, Knochen und Flüssigkeit als organisierter Körper mit Gesicht, Namen und Geschlecht. Die Contact Improvisation scheint einen Versuch darzustellen, strukturgebende Instanzen zu unterwandern. Wie ist die Begegnung mit dem anderen organisiert, wenn strukturgebende Instanzen unterminiert werden?

Bei dem französischen Psychoanalytiker Jacques Lacan, der die Funktion der sprachlichen Organisiertheit des Unbewussten erstmals hervorhob und einen großen Anderen als Organisator der Sprache und des Unbewussten postulierte, ist die Begegnung mit dem kleinen anderen, dem tatsächlichen Gegenüber, nur über die strukturgebende Instanz des großen Anderen möglich. Der Garant für eine gemeinsame Welt und damit die Kommunizierbarkeit der in ihr anwesenden Dinge ist die erfolgreiche Installation des großen Anderen als Wahrheits- und Ordnungsinstanz in die psychische Struktur. Im Lichte dieser Theorie erscheint das Experimentieren mit sozialen Ordnungsschemata als gefährliches Unterfangen am Rande psychotischer Prozesse. Postmodernen Tanz denken, produziert jedoch die Notwendigkeit oder auch die Möglichkeit, die Peripherie der Vernunft nicht als eindeutige Grenze zum Wahnsinn zu sehen, sondern sich immer wieder in die Randzonen dichotomer Gegensätze zu begeben. Das Tanzexperiment Paxtons soll nun mit dem Gedankenexperiment »einer Welt ohne den anderen« des französischen Philosophen Gilles Deleuze (1993, S.364ff) verglichen werden, welches er an der Erzählung ›Freitag oder in Schoß des Pazifik‹ von Michel Tournier (1982) – einer Neufassung des Romans *Robinson Crusoe* – durchführt.

Die Welt ohne den anderen

Deleuze veranschaulicht an Tourniers Erzählung *Freitag oder im Schoß des Pazifik* das geistige Experiment einer »Welt ohne den anderen«, das zu einer »Welt ohne den großen Anderen« wird. Er expliziert seine Vorstellungen über die Wirkungen des anderen, die zunächst beschrieben werden sollen: Die Anwesenheit des anderen stellt erstens eine Begrenzung der Welt durch die Kategorie des Möglichen dar: Was ich im anderen erkenne, ist möglich. Seine Angst lässt mich eine furchtbare Welt für möglich halten, sein Trost eine tröstliche. Die Welt gewinnt im Gesicht des anderen sowohl Begrenzung als auch Tiefe. Zweitens richtet der andere mein Begehren auf ein Objekt. Der andere ist Grundlage des Begehrens, das sich auf das Mögliche bezieht und damit nicht hysterisch oder psychotisch ist. Dieses nicht hysterische oder psychotische Begehren begehrt nichts, was nicht durch einen anderen gesehen, gedacht oder besessen wird. Was am anderen eigentlich begehrt wird, ist die Wirkung, das Begehren auf ein Objekt zu richten.

Der andere ist hier also nicht bloß der andere Körper oder der andere Mensch, sondern er strukturiert das eigene Wahrnehmungsfeld. Insofern er Ausdruck der möglichen Welt ist, installiert er eine absolute Struktur, einen Apriori-Anderen, der die Strukturierung und Kategorisierung jedes Feldes gestattet. Er bevölkert die Welt mit Möglichkeiten, Rändern und Übergängen und manifestiert eine beruhigende Welt (vgl. ebd., S. 368 ff).

Die fortschreitende Auflösung der Struktur in Tourniers Roman, die durch den Aufenthalt auf einer menschenleeren Insel nach und nach vorstatten geht, bewirkt, dass der andere nicht mehr als anderer – als Subjekt oder Objekt – erkannt werden kann. Es mangelt an der Struktur, die ihm diesen Platz oder diese Funktion zuerkennen könnte. Der Verlust des anderen beziehungsweise die »Welt ohne den anderen« führt – wie Deleuze an Tourniers Roman illustriert – in einen psychotischen Zustand. Tourniers Robinson entwickelt ein Bewusstsein, das zugleich das Bewusstsein der Insel, die Insel selbst ist. Sein Begehren hört auf, sich auf ein Objekt zu beziehen, das er in einem anderen als möglichem Objekt erkennen könnte; die Welt der möglichen Objekte verschwindet. Was bleibt, ist das Elementare der Insel selbst. Die Welt hat ihre Übergänge, Grenzen und Möglichkeiten

verloren. Sie ist enorm beängstigend geworden. Robinson ist nicht nur von seinen Bezügen zu Mitmenschen abgeschnitten, sondern damit auch von seiner Lust, seinen Freuden, seiner Macht und seinen Fähigkeiten. Doch er weis sich zu helfen und verwandelt zunächst die Insel in ein Simulacrum seiner früheren Ordnungswelt: Er verteilt verschiedene Aufgaben, die er selbst auszufüllen hat, führt eine Zeitrechnung mit Kalender und Uhr ein usw. Die Insel, die er zuvor »Insel der Verzweiflung« taufte, wird zur »Insel der Hoffnung« – *Speranza*. Schließlich richtet er auch sein sexuelles Begehren auf die Insel selbst. Er findet in *Speranza* eine Geschlechtspartnerin, was seine phantasmatisch eingerichtete Welt abschließend konsistent macht.

Nach Deleuze' Interpretation kommt er zu einem Punkt, an dem sich sein Bewusstsein soweit verändert, dass sich sein Begehren voll und ganz mit dem Elementaren der Insel vereinigt und er die beängstigende Welt ohne einen anderen strukturieren kann. Robinson entdeckt eine große Gesundheit im nietzscheanischen Sinne, die in der Restrukturierung der Welt nach dem Verlust des anderen liegt. Während der andere in der zivilisierten Welt die Tiefen strukturiert und befriedet, also die Abenteuer der Psyche immer im anderen zu bannen und zu beschwören weiss, kann sich Robinson nicht mehr auf die strukturierende Wirkung des anderen verlassen. Alsdann macht er die erstaunliche Entdeckung der Oberflächen. Er entkommt den Fallen der Tiefe, den Psychosen und Neurosen, nicht durch die Anrufung eines großen Anderen, sondern indem er ohne den Umweg über den anderen an die Oberfläche der Dinge zurückkehrt, auf denen sich die phantasmatischen Bilder abzeichnen und befreien lassen. Im Zuge seines gesellschaftslosen Insellebens entdeckt er zunehmend die Möglichkeiten, zu den Dingen auf der Insel in Verhältnisse zu treten, die sich nicht aus seinen Rekonstruktionen der Ordnungswelt ergeben, sondern die er forschend ermittelt, geleitet von dem Wunsch nach sinnlichem Erleben. Die Insel selbst wird zum erlebbaren Kommunikationspartner, an den er sich mit seinem Wunsch nach sexueller Befriedigung wendet. Diese große Gesundheit vollendet sich mit dem Auftauchen Freitags auf der Insel. Nach für Robinson existenziell werdenden Katastrophen, die mit seinem Auftauchen hereinbrechen und Robinson zeigen, dass sich Freitag nicht in sein Si-

mulacrum einer verwalteten Insel integrieren lässt, wird er *neugierig* auf die Verhältnisse, die Freitag in so überzeugender Weise genießerisch, mit den Dingen auf der Insel anhand ihrer spürbaren Oberflächlichkeit aufnimmt.

Deleuze interpretiert, dass Robinson anerkennt, in Freitag keinen wiedergefundenen anderen wahrnehmen zu können, mit dem er sich in der für ihn üblichen Weise verständigen kann. Er gibt schließlich erleichtert die auf der Insel mühevoll errichtete Ordnungswelt auf und überlässt sich neugierig den elementaren Kräften, die die Insel und ihn selbst beherrschen. Dabei entdeckt er schließlich, dass der andere – die schmerzlich vermisste Begrenzung – auch die Störung war, die sein Begehren auf Objekte und auf eine vom anderen ausgedrückte mögliche Welt reduzierte. Freitag, der in Tourniers Roman die Hauptrolle spielt, als derjenige, der die Metamorphose Robinsons vollendet, dringt in Robinsons Welt nicht als strukturierender anderer ein, sondern anders als ein anderer. Für Robinson entsteht eine Irritation, die das, was er für den gesunden Menschenverstand hält und so sehr gegen die Verwirrungen seiner entgleisten Psyche zu schützen versucht, verwirrt. Freitag unterwirft sich Robinson ohne jedoch die Knechtschaft anzuerkennen, die jenen zum Herren machen würde. Er zeigt keinerlei Interesse am Sinn all der Befehle und Arbeiten, die er für Robinson ausführen muss, sondern ist sogar in der Lage, all dem, was ihm unsinnig und unverständlich erscheint, Freude und Lust abzugewinnen. Robinson reagiert zornig, da es ihm nicht gelingt, Freitag in seine Ordnung einzubinden. Schließlich veranlasst er ihn indirekt, die Ordnungswelt versehentlich in die Luft zu sprengen. Nun beginnt Robinson, sich für seinen Gefährten in ganz anderer Weise zu interessieren. Durch das Auftauchen Freitags entsteht für Robinson die Möglichkeit, einen tatsächlichen anderen zu entdecken. Freitag ist kein anderer, der eine mögliche Welt reflektiert, sondern er drückt eine unverständliche, unvorhersehbare und doch lustvolle Welt aus, der sich Robinson insofern neugierig zuwendet, als dass er schon selbst die Möglichkeit eines vom Objekt gelösten Begehrens entdeckt hatte. Er bemerkt verwundert, dass sich sein Begehren nicht mehr auf ein Objekt beziehen lässt. Vielmehr stellt er fest, dass sich sein Begehren und seine Persönlichkeit schon gemäß der Möglichkeiten seiner Umge-

bung verändert haben und dass er bereits andere Potenzen und Fähigkeiten sowie andere Formen der Freude entwickelt hat.

Sobald der ganze gesellschaftliche Aufbau verschwindet, lässt Tournier Robinson sagen,

ist auch das Gerüst von Institutionen und Mythen verschwunden, das dem Begehren im doppelten Sinne des Wortes erlaubt Gestalt anzunehmen, das heißt, einerseits sich eine bestimmte Form zu geben und andererseits von einem weiblichen Körper Besitz zu ergreifen. (Tournier, 1982, S.95)

Über einen solchen Umweg, den das Begehren über den Körper macht, in dem die Geschlechterdifferenz zunächst durch den anderen hindurchgeht, ist die Sexualität mit der Fortpflanzung verbunden. Robinson vermag sich selbst nicht mehr als geschlechtlich differenziert zu begreifen und auch sein Begehren nicht mehr auf einen geschlechtlich codierten Körper zu richten. Die Psychoanalyse bewertet diese Trennung des Objektes von der Begehrensursache und diese Neuordnung der Elemente als Zeichen eines ›Todestriebs‹, als pathologische Perversion. Für Deleuze ist diese perverse Verwandlung eine Wiederaufrichtung der durch den großen Anderen niedergedrückten Welt und damit eine subversive Sinnesstrategie.

Die Entdeckungen an der Oberfläche

Was sind also die Entdeckungen, die für Deleuze in dieser subversiven Sinnesstrategie liegen, die das Begehren und die Wahrnehmung so einschneidend verändert? Lassen sie sich mit den Entdeckungen vergleichen, die im zeitgenössischen Improvisationstanz gemacht werden?

Erstens ist die Entdeckung der Ereignisse an der Oberfläche zu nennen, die man statt der zu differenzierenden Tiefe wahrnimmt. Von Bedeutung ist die Einsicht, dass alles an den Rändern und Grenzen geschieht, von denen man nicht weiß, wie sie sich entwickeln, im Gegensatz zu den metaphysischen Rändern und Grenzen, die durch den großen Anderen strukturiert sind. Die zweite Entdeckung ist die Auflösung der Geschlechtsiden-

tität und die Trennung der Begehrensursache vom Objekt. Sie verändert radikal die Gestalt des Begehrens. Die dritte Erkenntnis ist Robinsons Bekanntwerden mit den freien Elementen (der Insel), die zu einer Freisetzung von Kräften führen, anstatt zu einer Beherrschung. Zuletzt ist die gänzlich veränderte Kommunikationsweise mit dem anderen genannt, die anders funktioniert als die mit einem das Wahrnehmungsfeld strukturierenden anderen. Die Qualität des Du, des Gegenüber, auf das sich das Ich richten kann, um in seiner Einheit bestätigt zu erscheinen, tritt in den Hintergrund.

Einige von diesen Entdeckungen möchten wir nun mit denen, die sich in der Contact Improvisation ereignen, vergleichen. Selbst wenn sich hier die Bedingungen vom Leben auf einer menschenleeren Insel unterscheiden, sehen wir in der Entdeckung der Oberflächen eine interessante Parallele. Wesentliches Merkmal der Contact Improvisation ist das Experiment, das heißt mit Hilfe von bestimmten Regeln wird ein Raum hergestellt, in dem gewohnte Strukturierungen aufgebrochen werden (wie zum Beispiel im Experiment von Steve Paxton). Die TänzerInnen kommunizieren stattdessen an den spürbaren (Körper-)Oberflächen; sie interessieren sich für deren Intensitäten und Geschwindigkeiten. Sie benutzen die sich ihnen anbietenden Oberflächen als Plateaus, suchen sie als Orte auf, an denen man kurz verweilen kann, auf denen man rollen kann und von denen aus man stürzen kann; gleichzeitig stellen sie selbst die Oberflächen ihres Körpers als Kontaktflächen für andere zur Verfügung. Der Raum im Tanz wird nicht auf die metaphysischen Tiefen des Körpers (zum Beispiel das Geschlecht) bezogen, die uns sagen, was möglich und was unmöglich ist, vielmehr entdecken die Tanzenden im Prozess der Improvisation an der Oberfläche erst die zahlreichen Möglichkeiten, die ein Körper – welcher auch immer – vermag.

In diesem Prozess kann auch ein nichtmenschlicher Körper, wie zum Beispiel ein Stuhl, eine Wand oder der Boden, die Rolle eines/r TanzpartnerIn einnehmen. Die TänzerInnen schöpfen den Raum aus den Oberflächen mehr als dass er ihnen vorher schon als umrissener, begrenzter Ort bewusst wäre. Die Entdeckung der Oberflächen geht damit einher, den an-

deren – die anderen Tänzer – anders wahrzunehmen. Der andere interessiert im Tanz nicht, weil er ein Element des durch den großen Anderen strukturierten Wahrnehmungsfeldes ist, in dem sich gesellschaftliche Muster und Normen unendlich wiederholen können.

So werden, im Unterschied zum klassischen Ballett oder zum klassischen Tanz allgemein, keine vergeschlechtlichten Bestimmungen vorausgesetzt, wie zum Beispiel: ›nur ein männlicher Körper ist stark und kann einen anderen stützen und heben‹, ›ein weiblicher Körper ist schwach und wird gehoben‹, ›der männliche Körper ist aktiv führend, der weibliche dagegen passiv reagierend‹, ›ein weiblicher Körper benötigt für ein Duett ein männliches Pendant und umgekehrt‹. Der andere interessiert eher als Erfüllungsgehilfe oder Multiplikator des eigenen Bewegungspotentials, als Komplize in der Freisetzung überraschender Bewegungen. Er interessiert nicht als Garant einer symbolischen Ordnung, sondern als körperlicher Ausdruck von elementaren Energien, als ein Körper, von dem man nicht weiß, wie er sich verändern wird.

Sowohl das Gedankenexperiment Tourniers als auch das Körperexperiment Paxtons unterstellen eine sinnliche Oberfläche, die in Form und Funktion nicht festgelegt ist, sondern sich gemäß der Beziehungen, die zwischen extensiven Teilen aufgenommen werden, verändert. Das bringt uns zurück zu Moira Gatens: Diese definiert – in Anlehnung an Spinoza und Deleuze – den menschlichen Körper auf einer Längs- und einer Querachse. Die extensive Längsachse bezeichnet die Gesamtsumme der materialen Elemente, die auf Körper wirken und sie in bestimmte Verhältnisse der Bewegung und der Ruhe, der Geschwindigkeit und der Langsamkeit zueinander bringen; auf dieser Achse sind Körper kinetische Körper oder »erleidende« Affekte. Die Querachse hingegen bezeichnet die Gesamtsumme der intensiven Affekte, zu denen Körper bei gegebener Kraft oder Grad eines Potentials fähig sind; hier sind Körper dynamische Körper, mit Macht ausgestattet, andere Körper zu affizieren und selbst affiziert zu werden. Bezogen auf die Kategorie Geschlecht wäre

›Geschlecht im biologischen Sinn‹ (sex) als extensive Organisation von Körpern und ihrer Wechselwirkung zu verstehen, während

›Geschlecht im kulturellen Sinn‹ (gender) den intensiven Kapazität- und dem Potential von geschlechtlich bestimmten Körpern entspricht. (Gatens, 1995, S.42)

Ein so bestimmter Körper, der in einem Zusammenhang von extensiven und intensiven Wechselverhältnissen steht, kann unmöglich ein für alle Mal auf eine Form oder Funktion festgelegt werden. Seine Form ist abhängig von den extensiven Teilen in seiner Umgebung, zu denen er ein jeweils bestimmtes Verhältnis hat.

Die materiellen Veränderungen von Robinsons Existenzbedingungen umfassen die extensive Achse seiner affektiven und intensiven Verwandlung. Die Beziehungen, die er zu den verschiedenen Körpern, die Speranza bevölkern, aufnimmt, verändern sowohl seine Verhältnisse von Schnelligkeit und Langsamkeit, seine Rhythmen von Ruhe und Bewegung als auch die Affekte, die ihn erfüllen, wie auch seine Potenzen zu affizieren oder affiziert zu werden. Die Formen von Recht, Moral und Sexualität verändern sich für Robinson auf der Insel radikal, so dass er letztendlich seine Wertschätzung der zivilisierten Gesellschaft, das Strukturiertsein durch den großen Anderen wie auch die Gerichtetheit des Begehrens auf ein durch die geschlechtliche Ordnung bestimmtes Objekt nicht mehr aufrechterhalten kann und in eine neue Gestalt des Begehrens einwilligt.

Das Körperexperiment Steve Paxtons versuchte, gleichermaßen veränderte Existenzbedingungen zu schaffen. Die anderen waren nicht verschwunden, sie wurden aber als solche nicht mehr wahrgenommen. Die Tänzer begaben sich freiwillig in eine »Welt ohne den anderen« und nahmen fremde Beziehungen zu ihrer Umgebung auf. Sie versuchten gar nicht erst, diese Welt in einem Simulacrum der Ordnungswelt zu halten, sondern forderten den Verlust der Ordnungswelt aktiv heraus, indem sie sich gewohnten Verhaltens- und Ausdrucksmustern verweigerten. Sie steuerten direkt die Oberflächen der Körper an und fragten: Auf welchen Oberflächen kann ich mein Gewicht lassen, egal wie diese Oberflächen sozial kodiert sind? Wie wirkt die Schwerkraft durch den anderen Körper auf mich? Wo lassen sich Zwischenräume entdecken, durch die ich entweichen kann? Wie passe ich mich dem Rhythmus der Bewegungen des anderen Körpers an, um

mich von den Kräften bewegen zu lassen, die durch und auf seinen Körper wirken?

Nach Dieter Heitkamp (1998) führt das dazu, das gewisse Rollenklischees – wie sie im Modernen Tanz gegeben waren und im Ballett nach wie vor stark präsent sind – nicht mehr greifen: Frauen tanzen mit Frauen, Männer berühren Männer, Frauen tragen Männer, Führen, Folgen, Verführung und Hingabe im fließenden Wechsel zwischen gleichberechtigten Partnern, Tänzern und Nichttänzern.

Durch Experimentieren mit den Bedingungen und Verhältnissen auf der extensiven Achse werden auf der intensiven Achse neue Affekte erzeugt, die einen Körper ausfüllen und demnach auch ausmachen.

Gatens geht ebenfalls davon aus, dass

zwei menschliche Körper zwei Mengen extensiver Teile mitbringen. Wenn sich diese zwei Mengen auf kompatible Weise miteinander verbinden sollen, dann muss jeder davon die kinetischen Eigenheiten des anderen aufnehmen. Alles andere läuft entweder auf Inkompatibilität oder auf die Vereinnahmung eines der Körper durch den anderen hinaus. (Gatens 1995, S. 54)

Die Formen der Begegnung, mit denen in der Contact Improvisation experimentiert wird, zielen auf eine solche Kompatibilität, in der die kinetischen Eigenheiten des anderen aufgenommen werden, statt Bestimmung und Bestätigung von Ich und Du vorzunehmen. Die Fragen, ›Wer bist du?‹ oder ›Was bedeuten deine Gesten?‹ bleiben in dieser Praxis unbeantwortet. Die Bedeutungen der Tiefen werden vernachlässigt, während Bedeutungen, die sich an der Oberfläche abzeichnen, von gesteigertem, lustgeleitetem Interesse sind. Die Contact Improvisation stellt für uns eine subversive Sinnesstrategie dar. Sie verändert die klassifizierenden Bestimmungen der Rhythmen auf der extensiven kinetischen Achse, wodurch die Körper auf der dynamischen Ebene verschoben werden. So entsteht eine ›Welt ohne den anderen‹, ein Frei- und Spielraum, indem es vielleicht irgendwann uninteressant wird zu betonen, dass hier Frauen mit Frauen tanzen und Männer Männer berühren – oder auch Frauen.

► Anmerkungen

- 1 Diese Technik – auch Graham-Technik genannt – baut auf dem ständigen Wechsel zwischen Anspannung (contraction) und Entspannung (release) auf, wobei jede Bewegung aus dem Inneren des Körpers heraus, d. h. aus der Körperzone unterhalb des Bauchnabels, initiiert wird.
- 2 Schulze (1999, S.52) macht darauf aufmerksam, dass Duncans Ausführungen über den »Natur«-Körper auch im Spannungsfeld der Natur- und Evolutionstheorien (wozu auch der Darwinismus gehört) gesehen werden müssen, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts Teil der geistigen Strömungen in den USA und Europa waren.
- 3 Beispiele hierfür sind die Travelogue-Trilogie von Sascha Walz, zahlreiche Stücke von Ted Shawn, Lloyd Newson und von William Forsythe.
- 4 Das Wort der andere verdient hier vielleicht großgeschrieben zu werden, um seinen Status als philosophischen Begriff auszudrücken. Allerdings ist hier mit dem klein geschriebenen anderen immer »der kleine andere« der Lacanschen Terminologie gemeint, der tatsächliche andere, der vor einem steht oder am anderen Ende einer digitalen oder analogen Leitung ist, wenn man mit ihm spricht. Im Unterschied bezeichnet der Andere, »der große Andere«, die sinn- und wahrheitsstiftende Struktur des Wahrnehmungsfeldes.

► Literatur

Deleuze, Gilles (1993). Die Logik des Sinns, Michel Tournier und die Welt ohne anderen (im Anhang). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1997). Anti-Ödipus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Gatens, Moira (1995). Ethologische Körper: Geschlecht als Macht und Affekt. In: Marie-Luise Angerer (Hg.), *The Body of Gender – Körper, Geschlecht, Identitäten*, S.35–52. Wien: Passagen Verlag.

Heitkamp, Dieter (1998). Assistierte Schwebezustände oder der Zerfall der Schwerkraft. Köln: unveröffentlichter Vortrag auf dem Symposium »Bewegung denken«

Jowitz, Deborah (1988). Time and the dancing image. Berkley/Los Angeles, (ohne Verlag).

Kaltenbrunner, Thomas (1998). Contact Improvisation mit einer Einführung in New Dance – Bewegen, Tanzen und sich begegnen. Aachen: Meyer & Meyer.

Lacan, Jacques (1991). Das Seminar über E. A. Poes der entwendete Brief (in Schriften 1). Weinheim/Berlin: Quadriga Verlag.

Novack, Cynthia J. (1990). Sharing the Dance – Contact Improvisation and American Culture. Madison/Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Schulze, Janine (1999). Dancing Bodies Dancing Gender – Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie. Dortmund: Edition Ebersbach.

Tournier, Michel (1982). Freitag oder im Schoß des Pazifik. Frankfurt a.M: Suhrkamp.