

GEORG DÖCKER

EINE ANDERE GRAZIE.
ZUR AKTUALISIERUNG DER DIAGONALE
IN LAURENT CHÉTOUANES TANZPERFORMANCE *HORIZON(S)*

I

Sigal Zouk geht von links in die Mitte des Raums, bleibt stehen, sieht zu Boden und nimmt die erste Position ein.¹ Eine knapp und präzise gesetzte Grundstellung der Füße reicht aus, um dasjenige Erbe des Tanzes wachzurufen, das der zeitgenössische Tanz in den letzten ein, zwei Jahrzehnten weitgehend unbeachtet gelassen hat – das Ballett. Zouks Eröffnungsszene ist allerdings nicht bloß ein Zitat des Ballett-Vokabulars, sondern vielmehr eine Auseinandersetzung mit der Frage, die am Anfang des Balletts steht: Die Frage von rechts und links, die Frage nach den beiden Körperhälften und ihrer Asymmetrie, die im Spiel mit symmetrischen Formen verhandelbar wird. Während Zouk die Beziehung ihrer Körperhälften erprobt, begeben sich die beiden anderen Tänzer, Anna MacRae und Matthieu Burner, in die linke obere Ecke des Raums, um ihren Platz für den Beginn der zweiten Szene von Laurent Chétouanes *horizon(s)* einzunehmen. Gleich werden sie den Raum aufmachen, der im Zentrum dieses Aufsatzes stehen soll: Vorsichtig und behutsam beginnen MacRae und Burner von links oben gemeinsam entlang einer ganz bestimmten, abstrakten Linie in den Raum zu gehen – der Diagonale. In diesem Gang liegt die größte Brisanz der Raumchoreographie von *horizon(s)*, denn die Diagonale war vor allem im Kontext der freien Szene des zeitgenössischen Tanzes, in der Chétouane verortet ist, bis zur Aufführung von *horizon(s)* das vielleicht unausgesprochene Tabu jeder räumlichen Anordnung, sie war eine gewissermaßen unmögliche Linie. Umso erstaunlicher ist daher, auf welch simple Weise MacRae und Burner die Diagonale wieder hervorbringen: Sie gehen einfach die Linie entlang. Und doch steckt mehr dahinter, als nur ein paar Schritte zu machen: Wenn sie langsam Schritt für Schritt quer durch den Raum gehen, versuchen sie zwischen einander das zu etablieren und zu halten, was Chétouane in Probengesprächen immer wieder eine gewisse „Spannung“ nennt. Erst diese eigenartige körperliche Bezogenheit zwischen ihnen scheint die Diagonale entstehen zu lassen und umgekehrt scheint die Diagonale, die sich zwi-

¹ Meinen Beobachtungen liegen Videoaufzeichnungen aus Essen (PACT Zollverein, 06. Mai 2011) und Berlin (Sophiensaele, 20. Mai 2011) und eine Aufführung im Rahmen der Tanzplattform 2012 in Dresden (An der Loge, 25. Februar 2012) zugrunde. Räumliche Ausrichtungen gebe ich jeweils aus der Sicht der Zuschauer an.

schen ihnen aufspannt, die Linie zu sein, entlang der sie diese Spannung halten können.

Aber was hat es mit dieser Spannung auf sich und wozu diese Rückbesinnung auf die Diagonale? Wozu, so könnte der polemische Einwand lauten, wirft Chétouane in *horizon(s)* den Blick zurück auf eine Vergangenheit des Tanzes, die wir schon längst überwunden geglaubt hatten? Warum sollten wir uns heute noch mit dem Ballett und seiner Ordnung von Körper, Bewegung und Raum beschäftigen, die doch wegen ihrem Ideal des graziösen Subjekts – der Transzendierung des Körpers hin zur schwerelosen Idee, die vertikal gen Himmel aufsteigt – vor allem deshalb verworfen wurde, weil es in der Praxis Disziplin, Quälerei und körperlichen Schmerz bedeutet? Warum sich wieder der Diagonale zuwenden, wenn sie doch genau jenes raumbildende Element ist, mit dem man dieses letztlich körperfeindliche Ideal zu verwirklichen glaubte, die längste Linie im Raum, die dem Körper sozusagen als Startbahn für den Sprung zur Grazie diene? Chétouane sieht im Ballett offensichtlich trotz all dieser möglichen Einwände noch Potenzial. *horizon(s)* zeugt von seiner Ansicht, dass es auch heute noch produktive Aspekte in dieser Tradition des Tanzes gibt, und zwar dann, wenn man dessen Ordnungen und Ideale wieder verhandelbar macht. Das bedeutet bei Chétouane, anders als im neoklassischen Ballett, von Anfang an weniger die Formsprache des Balletts in den Fokus zu nehmen, sondern die Problematiken von Körper und Subjekt, auf die diese reagiert, wie etwa in Zouks Eröffnungsszene. Eine Vergegenwärtigung des Balletts entspricht dann nicht der Tradierung der formalen Antworten des Balletts, sondern der Sichtbarmachung der Fragen, die in deren Ordnung und Form bearbeitet werden. Zu den Anliegen und Problemen des Balletts zurückzugehen heißt bei Chétouane, in dessen Erinnerung die Konzepte des Balletts einer Verschiebung oder Transformation zu unterwerfen, um wieder einen neuen Horizont für die Zukunft des Tanzes zu entwerfen.

Was Chétouane meiner Ansicht nach mit seiner Aktualisierung und gleichzeitigen Bearbeitung des Balletts sucht, ist nicht weniger als eine Erneuerung des Ideals der Grazie. Dabei knüpft Chétouane nicht an die Idee an, dass Grazie die Essenz des Balletts verwirklichen und dass dieser Essenz mit der Körperpraxis technischer Perfektion anhand geometrischer Linien und Formen zum Ausdruck verholfen werden könnte, sondern wendet sich stattdessen der Frage zu, die mit der Grazie ins Spiel gebracht wird, nämlich der nach dem Zusammenspiel der körperlichen und geistigen Vermögen des Subjekts. Denn was mit der Grazie zur Disposition steht, ist letztlich die Bestimmung des Verhältnisses zwischen Körper und Geist, zwischen Sinnlichkeit und Vernunft, Erfahrung und Bewusstsein in deren Differenz, wie auch die zwei prominentesten Theorien der Grazie nahelegen. Schiller auf der einen Seite konzipiert die Grazie beziehungsweise Anmut in seiner Figur der „schönen Seele“² als

² Friedrich Schiller, „Über Anmut und Würde“, in: ders., *Sämtliche Werke*. Bd. V, München, 1990, S. 231-285: 265.

harmonische Vereinigung von Körper und Geist, die aber dem Primat des Geistes untersteht: „In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonisieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung“³; das harmonische Einssein muss aber stets von einer „Zulassung von Seiten des Geistes“⁴ ausgehen. Grazie ist demnach eine Zusammenfügung der Vermögen bis zu dem Punkt, an dem das Sinnliche scheinbar wie von selbst die Gebote des Geistes erfüllt und seine Differenz zu ihm weitestgehend aufgibt. Das Ballett folgt letztlich dieser Ansicht, solange der graziöse Tänzer durch die verstandesgeleitete Übung seinen Körper diszipliniert, um ihm den Schein der Schwerelosigkeit zu verleihen. Ungleich geheimnisvoller als Schillers sind auf der anderen Seite Kleists Gedanken zur Grazie in seinem kurzen Text *Über das Marionettentheater*.⁵ Mich interessiert an diesem so vielschichtigen und vieldiskutierten Text hier nur ein Aspekt, den Bernhard Greiner in seiner Lektüre besonders akzentuiert und der auf Chétouanes choreographischen Zugang zur Grazie hindeutet: „Mit Kleists Konzept von Grazie“, schreibt Greiner,

steht ein Einssein des Verschiedenen zur Debatte, das das Unterschiedene weder „verknüpft“ oder die Kluft in ihm „überbrückt“, noch das Entgegenstehende dialektisch „vermittelt“, sondern vielmehr ein Einssein, das im Raum der Differenz Kunde gibt von Nicht-Differenz.⁶

Grazie entsteht demnach durch eine ganz besondere Verbindung, in der die Vermögen zwar auf einen gemeinsamen Punkt bezogen sind, aber dennoch nicht ineinander aufgehen. Während Greiner diese Ankündigung von Nicht-Differenz später mitunter als „geglücktes Einssein“ von Vernunft und Sinnlichkeit oder auch als „Raum jenseits der Differenz“⁷ bezeichnet, muss man, glaube ich, umgekehrt in Hinblick auf die immer paradoxe Definition der Grazie bei Kleist sagen, dass das einzige verbindende Moment der differenten Vermögen gerade die Differenz selbst ist, nämlich das, was man mit Gilles Deleuze die „Differenz an sich selbst“ oder „reine Differenz“⁸ nennen kann. Ein Ursprung, der wiederum immer schon in sich selbst differenziert ist und daher niemals einem indifferenten Einssein gleichkommt. Was die Vermögen damit bei Kleist einen würde, ihre Nicht-Differenz, ist, dass sie alle auf diese reine Differenz bezogen sind, die keinem Geist und keinem anderen Prinzip untersteht. „Inzwischen glaube er, dass auch der letzte Bruch von Geist, von dem er gesprochen, aus den Marionetten entfernt werden, daß ihr Tanz gänz-

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 256.

⁵ Vgl. Heinrich von Kleist, „Über das Marionettentheater“, *Kleist-Archiv Sembdner*, online unter: www.kleist.org/texte/UeberdasMarionettentheaterL.pdf, zuletzt aufgerufen am 28.06.2012.

⁶ Bernhard Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ‚Fall‘ der Kunst*, Basel, Tübingen, 2000, S. 216.

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, 3. Aufl., München, 2007. [Frz. OA *Différence et répétition*, Paris, 1968.]

lich ins Reich mechanischer Kräfte hinübergespielt, und vermittelt einer Kurbel [...] hervorgebracht werden könne“⁹, lässt Kleist seinen Puppenspieler die Funktionsweise der Grazie resümieren. Die Kurbel, eine kleine unmenschliche Maschine, ist das differenzielle Element, das die Differenz entfaltet und damit die Marionette in Bewegung versetzt, ihre Glieder zum Leben erweckt und ihr Grazie verleiht.

In *horizon(s)*, das ist meine Hypothese zu Chétouanes Raumchoreographie, übernimmt die Diagonale die differenzielle Funktion der Kurbel. Sie ist ebenso ein vollkommen unmenschliches Element, eine abstrakte Linie, die die zwei Tänzer MacRae und Burner und deren Vermögen in Bewegung bringt und zwischen ihnen jene merkwürdige Spannung entstehen lässt, die letztlich ihre Grazie ausmacht. Im Rückgriff auf Deleuzes Theorie der Subjektkonstitution, die er in seinem Hauptwerk *Differenz und Wiederholung* entwickelt, möchte ich nachvollziehbar machen, wie mit der Diagonale ein komplexes Zusammenspiel aller menschlicher Vermögen in Gang gebracht wird, in dem Wahrnehmung, Einbildungskraft, Verstand und Gedächtnis gleichermaßen, aber jeweils in ihrer Unterschiedlichkeit und ohne ineinander aufzugehen, zur Entstehung des graziösen Subjekts beitragen. So finden MacRae und Burner in der Erinnerung an das Ballett die Diagonale als ein Werkzeug wieder, mit dem sie ihre Wahrnehmung im Hier und Jetzt auf den Raum und aufeinander öffnen können und im Prozess der Öffnung eine körperliche Spannung zwischen einander generieren können. Diese Spannung lässt sich mit Deleuze als ein Zustand der Intensität begreifen, einer starken Empfindung zwischen den Körpern, in dem letztlich die reine Differenz als solche erfahrbar wird. Nach Deleuze ist nämlich die Intensität „die Form der Differenz als Grund des Sinnlichen. Jede Intensität ist differentiell, Differenz an sich selbst.“¹⁰ In diesem Kontakt mit der Intensität als Differenz an sich selbst erfährt das Subjekt seine Grazie.

II

Auch bei Chétouane ist das graziöse Subjekt ein wesentlich gemachtes, die Grazie seiner Tänzer ist wie im Ballett das Ergebnis langer Proben, in denen ihre Körper eine neue Haltung einüben. Allerdings setzt Chétouanes Technik der Grazie nicht wie das Ballett dabei an, den Körper zunächst durch diszipliniertes Training in seiner inneren Funktionsweise zu beherrschen, um ihn dann in einen kontrollierten Außenbezug zum Raum zu stellen, der auf geometrische Linien beschränkt bleibt. Vielmehr umgekehrt geht Chétouane davon aus, dass der Körper in seiner Grazie zuerst durch das Außen, durch den Raum bedingt wird, und dass dessen Verhältnis zum Raum nicht auf abstrakte Linien

⁹ Kleist (o.J.), „Über das Marionettentheater“.

¹⁰ Deleuze (2007), *Differenz und Wiederholung*, S. 282.

zu reduzieren ist. Sein Einsatz der Diagonale zeigt auf bezeichnende Weise, wie Chétouane deshalb ihre Funktion als abstrakte Linie gerade dahingehend wendet, dass sich der Körper entlang dieser Linie auf den konkreten Raum und die anderen Körper im Raum zu öffnen vermag. Die Diagonale wird gewissermaßen zum Vektor der Öffnung auf den Raum und auf den Kontakt zu den anderen Körpern im Raum. Sie initiiert das Moment der Grazie, indem sie die Körper in ihrer Außenwahrnehmung des Raums sensibilisiert. Jedoch sieht sich Chétouane bei seiner Arbeit mit dem Raum unmittelbar mit dem Dispositiv der Zentralperspektive konfrontiert, das eine wesentliche Einschränkung des Körpers mit sich bringt. Die Perspektive richtet den Körper nach vorne aus und erlaubt dem Tänzer keinen umfassenden Bezug zum Raum in dessen Tiefe und all dessen Richtungen. Wenn er gerade in der Relation des Körpers zum Raum und zum anderen Körper im Raum den Weg zur Grazie sieht, muss Chétouane deshalb zuallererst ihren wirkmächtigen Zugriff auf den Körper bearbeiten.

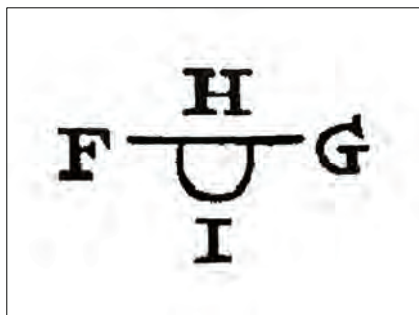
Im Tanz lässt sich die Ausrichtung des Körpers durch das Dispositiv der Zentralperspektive bis an die historischen Anfänge der Choreographie zurückverfolgen. In Raoul-Auger Feuillet's *Chorégraphie, ou l'art de d'écrire la danse* bekommt man eine erste Ahnung vom Einsatz der zentralperspektivischen Anordnung des Körpers im Tanz, und zwar anhand einer besonders pointierten Darstellung des Körpers.¹¹ Feuillet hat mit seiner *Chorégraphie* 1700 das erste systematische Notationssystem für die Bewegungen des Tänzerkörpers im Raum vorgelegt, gewissermaßen eine Semiotik des Tanzes, mit der sich die Raumchoreographie des Körpers auf Papier bringen lässt. Die Tanzfläche wird dabei von einem leeren Quadrat repräsentiert, in das anhand einer Grammatik arbiträrer Zeichen die Positionen und Schritte der Füße eingetragen werden können: Aus der Vogelperspektive zeichnet man die Linien und Wege des Körpers im Raum. Der Raum wird damit erstmals zum konstitutiven Bezugssystem des Körpers; nur in Relation zum Raum können fortan der Körper und seine Bewegungen gedacht und choreographiert werden.

Die doppelte Pointe von Feuillet's Notation besteht in dem Zeichen, das der Körper in seiner Raumchoreographie erhält, und in der Art und Weise wie sich der Körper mit der Hilfe von Feuillet's Buch als praktischer Tanzanleitung im Raum auszurichten hat. Zunächst zu Ersterem: In einem pikanterweise als „The Presence of the Body“ betitelten Punkt (ich zitiere nach John Weavers englischer Übersetzung) stellt Feuillet den Körper vor als einen halben Kreis, der an seiner Vorderseite durch einen Strich symbolisiert ist.¹² Feuillet schreibt dazu: „The Posture of Presence of the Body, is to have respect to that part of the Room, to which the Face or Fore-Part of the Body is directed, which I de-

¹¹ Vgl. zu Feuillet etwa André Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, London, New York, NY, 2006.

¹² Raoul-Auger Feuillet, *Orchesography, or, The Art of Dancing*, Gloucester, 2007, S. 3 [Herv. i. O.]. [Frz. OA *Chorégraphie, ou l'art de d'écrire la danse*, Paris, 1700.]

scribe the Figure F G H I, of which F G shews the two Sides of the Body, H the Face or Fore-Part, and I the Back or Hinderpart.“¹³



1 – Zeichen des Tänzerkörpers

Feuillet's Zeichen des Körpers führt eine wesentliche Differenz in den Körper ein: Während seiner Rückseite, dem nach hinten ragenden Halbkreis, anscheinend eine gewisse Fülle zugesprochen wird, wird die mit „H“ bezeichnete Vorderseite des Körpers als bloßer Strich angesehen. Ausgerechnet in dieser Flachheit des Körpers besteht nach Feuillet die Präsenz des Körpers: In der partiellen Auslöschung dessen, was den Körper in seiner ursprünglichen Verfasstheit auszeichnet, seinem Volumen und seiner Plastizität, wird er in der Zentralperspektive erst sichtbar. Zu diesem Körperzeichen als Einsetzung eines flachen Körpers gesellt sich Feuillet's Beschreibung einer Szene von der Positionierung und Bewegung des Körpers im Raum mithilfe seines Buchs: Im Abschnitt „How to hold the Book or Paper, to decipher written Dances“¹⁴ schreibt er, dass sich der Tänzer zur Einübung von neuen Choreographien mit dem Buch in der Hand auf die Tanzfläche stellen solle, zunächst nach vorne ausgerichtet, und dass er beachten solle, „always to hold the upper end of the Book against the upper end of the Room; and whether the *Dance* have any *Turning* in it or not, you must carefully avoid removing the Book from the Situation above demonstrated.“¹⁵ Nachdem die Buchseiten den Raum repräsentieren, muss das obere Ende des Buchs immer nach der Front des Raums ausgerichtet sein, damit Buchseite und Raumrichtungen übereinstimmen. Solange der Tänzer ohnehin nach vorne positioniert ist, besteht ein direktes Abbildungsverhältnis von Seite und Raum – wenn er sich allerdings drehen muss, darf er nur seinen Körper in die jeweilige Richtung drehen, muss aber das Buch in die andere Richtung drehen, damit es weiterhin nach vorne ausgerichtet bleibt und die aufgezeichneten Wege weiter mit der Raumrichtung überein-

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 43.

¹⁵ Ebd., S. 44. [Herv. i. O.]

stimmen. Feuillet's Szene eines Tänzers, der mit seinem Buch Tänze einstudieren kann, legt also nahe, dass der Tänzer, selbst wenn er seinen Körper in einer Drehung von der Front abrichtet, die Bewegung im Raum mit dem Buch letztlich doch von der frontalen Ausrichtung aus zu denken hat. Wenn der Tänzer später das Buch zur Seite legt, ist diese Konstruktion in seinem Körperwissen derart internalisiert, dass er sich stets von vorne und gewissermaßen von außen zum und im Raum verhält.

Feuillet's Körperzeichen und die Szene mit dem Buch weisen bereits auf die zweifache Funktion der Zentralperspektive hin: Zunächst fügt sie den Körper in das Bild der illusionistischen dreidimensionalen Darstellung ein. Wie Ulrike Haß in ihrer Habilitation zum *Drama des Sehens* etwa anhand von Pozzo's Bühnenkonzept des *quadro* feststellt, das übrigens im gleichen Jahr wie Feuillet's *Chorégraphie* anzusetzen ist, stellt sich die Wirkung der Perspektive in ihrem Extrem als totale Verbildlichung des Raums dar, die auch den Körper vollkommen vereinnahmt:

Das Bild legt sich als organisierte Ansicht über die Besonderheiten der Bühne und überzieht diese gleichsam mit einer symbolischen Leseanweisung: Dies alles hier ist ein und dasselbe, nämlich ‚Bild‘. Das Bild ebnet die Differenzen zwischen Körpern, Bodenflächen und Vertikalen ein.¹⁶

Auch wenn diese Beschreibung noch nicht auf den Tanz um 1700 zutrifft, ist diese Verbildlichung des Körpers bei Feuillet dennoch schon angelegt, wenn die Körpervorderseite als flach zu verstehen ist und deren Ausrichtung stets über die Bühnenfront zu erfolgen hat. Die zweite Funktion des zentralperspektivischen Dispositivs hat eine symbolisch-repräsentative Dimension: Der Tänzer hat sich nach vorne hin auszurichten, um sich dem Blick des Publikums und, zu Feuillet's Zeit, besonders dem des Königs zu unterwerfen. Er hat den Anwesenden sein Gesicht zu zeigen und darf ihnen nicht den Rücken zudrehen. Die Norm der Ausrichtung nach vorne dient der Subjektivierung und Anerkennung innerhalb einer symbolischen Ordnung, die nicht nur den symbolischen Vertrag der Aufführung bildet, sondern auch den der Gesellschaft repräsentiert. Darin offenbart sich die umfassendere Dimension von Feuillet's Buchszene: Wenn sich der Tänzer aufgrund einer Drehung doch vom König und vom Zuschauer abwendet, dann bewegt er sich dennoch mit dem internalisierten, frontalen Blick des Königs oder der Zuschauer durch den Raum und bleibt diesem Blick unterworfen. Die Norm der Bildlichkeit und der Frontalität, deren Keim im Tanzkontext bei Feuillet zu finden ist, bedeuten für die Praxis des Tanzes letztlich, dass die Aufmerksamkeit des Körpers im Raum derart nach vorne gerichtet ist, dass dieser den Raum, in dem er sich bewegt, aber auch die anderen Körper im Raum nur teilweise wahrnehmen kann. Er kann sein körperliches Selbstverständnis nicht aus dem Bezug zu all dem beziehen, was ihn in der Tiefe des Raums umgibt.

¹⁶ Ulrike Haß, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München, 2005, S. 373.

Die Diagonale hat als abstraktes, raumbildendes Element des Balletts an dieser Einschränkung der körperlichen Wahrnehmung teil, solange auch für die Bewegung entlang ihrer Linie gilt, dass sich der Körper dabei stets über den inneren Bezug zur Front auszurichten hat. Eine besonders anschauliche Darstellung dieser Verbindung von Diagonale und Frontalität findet man in Doris Humphreys theoretischen Ausführungen zu ihrem Choreographiekonzept. Auch wenn sich ihr amerikanischer moderner Tanz zwar in vielen Punkten von den Kodizes und Idealen des Balletts wie etwa der Spitze und der vertikalen Transzendierung des Körpers abzusetzen versuchte, ist in Humphreys Buch *The Art of Making Dances* zu sehen, dass sie weiterhin der Überzeugung war, dass die Diagonale das zentrale Element der Raumchoreographie darstellt. Bei Humphrey beweist sich nicht nur, dass die Diagonale selbst über das Ballett hinaus eine bedeutende Wirkung auf die Choreographie des Raums im Tanz hatte, sondern auch, dass die flache, bildhafte Vorderseite des Körpers und die frontale Ausrichtung seiner Bewegung auch in ihrem gewissermaßen energetischen Modell des Tanzes unhinterfragt bleibt. In *The Art of Making Dances* zeugen mehrere Zeichnungen zur Diagonale davon, dass sie letztlich den gesamten Raum als von Diagonalen durchzogenes und erst durch diese erzeugtes Feld versteht, die den Körper energetisieren. An einer Stelle schreibt sie von den zwei horizontalen Raumdiagonalen als

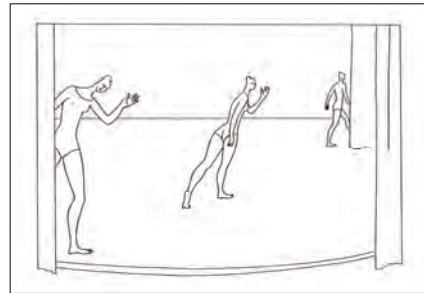
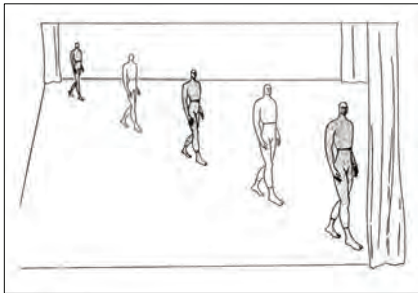
the invisible diagonals which stream from the upper corners to the lower. These are certainly there, in spite of the fact that you cannot see them. Put the dancer to walking on one of these diagonals from the up right to down left, and he is moving in the most powerful path on the stage.¹⁷

Von den zwei am Boden verlaufenden Diagonalen bildet also eine das stärkste raumbildende Element des gesamten Bühnenraums: Die Linie, die, wie sie schreibt, von „up right to down left“ führt, oder, aus der Sicht der Zuschauer, nach der ich bisher räumliche Orientierungspunkte angegeben habe, von links oben nach rechts unten. In der Betonung dieser Diagonale stimmt Humphrey mit der räumlichen Syntax des Balletts überein, denn auch in der Balletttradition kommt dieser Diagonale das Privileg einer besonderen Bedeutung zu, und zwar vor allem deshalb, weil sie der rechtsläufigen Schreib- und Leserichtung der abendländischen Kultur entspricht: Die Raumchoreographie lässt sich wie die Seite eines Buchs von links oben nach rechts unten lesen. Auf dieser längsten Linie des Raums können die Tänzer die längsten Bewegungssphrasen und höchsten Sprünge tanzen und bewegen sich dabei vom hinteren Ende der Bühne auf die Zuschauer zu. Es ist auch diese Diagonale, die MacRae und Burner in *horizon(s)* entlang gehen werden.

Besonders interessant ist nun, dass der Körper auf zwei von Humphreys Zeichnungen zur Diagonale in Übereinstimmung mit der zentralperspektivischen Norm – einmal mehr, einmal weniger – offensichtlich nach vorne aus-

¹⁷ Doris Humphrey, *The Art of Making Dances*, 19. Aufl., New York, NY, 1980, S. 75.

gerichtet ist. Humphreys Zeichnungen sind Ausdruck der Forderung, dass die Tänzer nicht nur über die Internalisierung des frontalen Blicks in Bezug zur Bühnenfront zu stehen haben, sondern auf real-körperliche Weise. Auf bezeichnende Art ist zu sehen, wie sich der Tänzer selbst im Abgang über die zweite Raumdiagonale nach rechts hinten noch einmal nach vorne umzuwenden hat. Durch die körperliche Umwendung bleiben der Blick und teilweise auch der Oberkörper nach vorne ausgerichtet, obwohl sich der restliche Körper mit seiner Bewegung von der Front abwendet. Zugleich weisen die Zeichnungen implizit auf die Paradoxie hin, die in der Konjunktion von Diagonale und real flachem, frontalem Körper besteht. Der Körper ist abgebildet, wie er den gesamten Raum abgeht, wie er also anhand der Diagonale die gesamte Tiefe der Bühne durchmisst, wie er aber zugleich jeweils von der gesamten Hälfte des Raums, von der er sich abzuwenden hat, und von allem, was er mit jedem Schritt vorwärts hinter sich lässt, keinen Eindruck bekommen kann. Genau an diesem Punkt hakt Chétouane ein. Er erkennt die abstrakte Linie der Diagonale als Vektor, mit dem sich der Körper auf den gesamten Raum in seiner Weite öffnen kann, wenn die Diagonale aus ihrer Verknüpfung mit der Norm der Frontalität gelöst werden kann. Von innen heraus versucht Chétouane das zentralperspektivische Dispositiv zu bearbeiten, indem er die Diagonale gegen die frontale Ausrichtung wendet, mit der sie bisher einherging, und ihr einen neuen Gebrauch zukommen lässt.



2 und 3 – Die horizontalen Raumdiagonalen

III

Wenn MacRae und Burner zu Beginn der zweiten Szene von *horizon(s)* in der linken oberen Ecke des Raums stehen, entfaltet sich vor ihnen entlang der Diagonale der ganze Raum. MacRaes und Burners erste Reaktion auf diese Situation ist bezeichnend: Sie machen – nichts. Sie stehen da und schauen. Sie nehmen den Raum nur wahr, schauen einander an, auch das Publikum und Zouk, dann wieder den Raum. Sie nutzen die Diagonale zwischen den beiden Ecken des Raums nicht sofort, um sich mit und auf ihr zu bewegen, sondern zualler-

erst, um mit ihr eine umfassende Wahrnehmung des Raums zu erlangen. An ihrem Blick ist besonders auffällig, dass MacRae und Burner nicht unbedingt einen Punkt im Raum fokussieren, sondern vielmehr versuchen, den Raum auch in dessen Peripherie wahrzunehmen. Ihre Augen scheinen möglichst viele visuelle Eindrücke aufnehmen zu wollen, um eine möglichst weite Anschauung von der Räumlichkeit der Bühne zu bekommen. Sie schauen nicht nur frontal nach vorne, sondern auch in andere Richtungen. Die Diagonale fungiert dabei gewissermaßen als Trigger, um den Blick, aber auch den Körper zu weiten. Insbesondere der Oberkörper scheint geweitet, er ist weder starr vor Anspannung noch in sich gefallen, sondern im Gegenteil gelöst und dennoch nach außen hin in Richtung der Diagonale auf den Raum gerichtet. Wenn anschließend beide beginnen, konzentriert und bedächtig gemeinsam die ersten Schritte auf der Diagonale zu machen – ihre Gänge in ihrer Qualität eher alltäglich, die Beine aber hin und wieder stärker angehoben – ist bemerkenswert, wie leicht und sanft, aber auch unsicher und prekär ihre Bewegungen wirken. Jede Bewegung scheint im Moment verhandelt zu werden, sie wird nicht so sehr präzise gesetzt, sondern in ihrer Ausführung ihrerseits von den Tänzern wahrgenommen und auf ihre Effekte auf den eigenen und den anderen Körper befragt. Die Körper sind aufeinander ausgerichtet und nehmen einander wahr, während sie gemeinsam über die Diagonale gehen. Immer wieder drehen sich MacRae und Burner zueinander um, auch wenn sie sich dadurch vom Publikum abwenden. Der Bezugspunkt im Raum ist der andere Körper, nicht die Front. Mitunter strecken sie die Arme zueinander aus und berühren einander mit ihren Händen, umarmen sich auch zwei Mal. Die Berührung scheint eine intensive taktile Sinnlichkeit zu haben. Aber gerade, wenn sich die zwei Tänzer etwas voneinander wegbewegen und ein gewisser Abstand zwischen ihnen entsteht, gerade dann scheint sich eine besondere Spannung zwischen ihnen zu ereignen. Die Diagonale wird genau in diesen Momenten besonders erfahrbar. Sie ist die Linie zwischen ihnen, die den körperlichen Bezug auf der Ebene der Empfindung stützt, und zugleich wird durch diese empfindungsreiche Spannung zwischen den Körpern die Diagonale umso präsenter. Insgesamt scheinen ihre Körper im Gang auf und entlang der Diagonale mit dem konkreten Raum um sie herum verbunden und von der frontalen Ausrichtung gelöst, auch wenn MacRae und Burner das Publikum und die Tatsache, dass sie von ihm gesehen werden, nicht ignorieren, sondern auch immer wieder ins Publikum blicken.

Wie die Beschreibung der Szene nahelegt, eignet Chétouanes Choreographie der zwei Körper auch ein gewisses Pathos, mitunter eine besondere Bedeutungsschwere, wenn etwa die Umarmungen eine allzu symbolische Bedeutung annehmen und man vor sich beinahe zwei verliebte Turteltauben sieht, die vollkommen in ihrer gegenseitigen Bezogenheit aufgehen. Auch der Blick hat teils eine transparente Qualität, die meinen lässt, dass die beiden Tänzer beinahe auf mystische Weise eins werden mit dem, was sie sehen. Und dennoch bleibt der Zustand der Empfindung, die Spannung zwischen ihnen, meist

konkret, ohne transzendiert zu werden, und in ihrem Bezug nach außen wahren sie immer eine gewisse Distanz, die sie von der gänzlichen Verschmelzung mit ihrer Umgebung abhält und auf die ich später noch zurück kommen werde. Zunächst aber möchte ich, trotz dieser Momente allzu großer Ergriffenheit, den enormen Einsatz nachzeichnen, der in der Öffnung nach außen und der Loslösung von der frontalen Körperausrichtung liegt. Dieses Verfahren der Öffnung ist nämlich eine gezielte Arbeit an der Subjektivität und den Vermögen der Tänzer, die man mit Deleuze als Ins-Spiel-Bringen der sogenannten „passiven Synthese“¹⁸ des Subjekts fassen kann.

Die passive Synthese ist in Deleuzes Theorie der Subjektconstitution die erste von drei Synthesen, die in ihrer Verbindung das Subjekt ausmachen. Die erste, passive Synthese benennt, in Anlehnung an Hume und in der Nähe zu Husserl, aber auch Leibniz stehend, die basale Verarbeitung der wahrgenommenen Perzeptionen durch die Einbildungskraft zu qualifizierten Eindrücken. Am Anfang des Subjekts steht demnach nicht das *cogito*, sondern die passive Wahrnehmung und präreflexive Synthetisierung des Außen. Die zweite, „aktive Synthese“¹⁹, vor allem im Rückgriff auf Bergson definiert, macht die qualifizierten Eindrücke zum Objekt des Verstands und des Gedächtnisses, des Denkens und der Erinnerung. Und die dritte „Synthese der Zeit“²⁰ schließlich benennt das wesentliche Eingebundensein des Subjekts in die abstrakte, leere Form der Zeit, wie Kant sie erstmals gedacht hat.

Im Rekurs auf Hume führt Deleuze die passive Synthese durch das Bild der photographischen Platte ein:

Die Einbildungskraft definiert sich hier als Kontraktionskraft: als photographische Platte hält sie das eine fest, wenn das andere erscheint. Sie zieht die Fälle, die Elemente, die Erschütterungen, die homogenen Augenblicke zusammen und verschmilzt sie zu einem qualitativen inneren Eindruck mit einem gewissen Gewicht.²¹

In der Einbildungskraft findet die allererste Verarbeitung der Wahrnehmung statt, indem die einzelnen sinnlichen Perzeptionen aufgenommen und zu gesammelten Eindrücken verdichtet werden. Obwohl dieser Prozess bereits über die bloße Wahrnehmung der Dinge hinausgeht, da ihm das Verdienst einer ersten Synthetisierung zukommt, ist er nach Deleuze dennoch wesentlich passiv und präreflexiv: Die Synthese ist „zwar konstitutiv, aber darum noch nicht aktiv. Sie wird nicht im Geist hergestellt, erstellt sich aber *im* betrachtenden Geist, geht jedem Gedächtnis und jeder Reflexion voraus.“²² Ihre konstitutive Leistung besteht vor allem darin, dass auf der Grundlage von inneren Eindrü-

¹⁸ Zum Konzept der passiven Synthese: Deleuze (2007), *Differenz und Wiederholung*, S. 99-110.

¹⁹ Zur aktiven Synthese: ebd., S. 110-118.

²⁰ Zur Synthese der Zeit: ebd., S. 118-125.

²¹ Ebd., S. 99.

²² Ebd., S. 100. [Herv. i. O.]

cken sensomotorische Verhaltensmuster ausgeprägt werden, die prägend sind für das Handeln des Subjekts. Diese erste subjektive Einheit nennt Deleuze, wieder in Anlehnung an Hume, das „Problem der Gewohnheit“.²³ In der Verarbeitung von Perzeptionen entwickeln wir – noch vor der Ausbildung verstandesgeleiteter Handlungen – Erwartungen und einen habitualisierten körperlichen Umgang mit unserer Umwelt und den anderen.

Diese tausend Gewohnheiten, aus denen wir bestehen [...] bilden also das Ausgangsgebiet der passiven Synthesen. Das passive Ich definiert sich nicht einfach durch Rezeptivität, d. h. durch die Fähigkeit, Empfindungen zu erfahren, sondern durch die kontrahierende Betrachtung, die den Organismus selbst noch vor der Ausbildung seiner Empfindungen bildet. [...] Die Ichs sind larvenhafte Subjekte.²⁴

Genau an diesem Prozess der Ausbildung von Gewohnheiten, die das larvenhafte Stadium des Subjekts ausmachen, setzt Chétouane an, um den Körper zu öffnen, denn wie Miriam Engelhardt in ihrer Vertiefung des Deleuz'schen Subjektivitätskonzepts schreibt, muss man in der passiven Synthese den Anfang und „die Gleichzeitigkeit von Subjektivierungsprozessen und Normalitätsproduktion“²⁵ sehen. Die Art und Weise wie die Körper der Tänzer sich bewegen, wie Zouks, MacRaes und Burners Körper sich zum Raum und zueinander verhalten, ist durch die habituelle Einübung oder Internalisierung der zentralperspektivischen Norm der frontalen Ausrichtung bestimmt. Die Ausrichtung nach vorne und die Einschränkung der Körperlichkeit der Vorderseite sind in jahrelangem Tanztraining mit Ballettunterricht durch die Ausbildung eines präreflexives Körperwissens geprägt worden. Chétouane interveniert auf dieser Ebene der Gewohnheit, indem er die habituellen Reaktionen des Körpers durch die Erweiterung der Außenwahrnehmung gewissermaßen entschert. Indem sich MacRae und Burner zunächst durch die Diagonale auf das Außen öffnen, indem sie den Raum möglichst genau wahrnehmen und nicht sofort beginnen, sich zu bewegen, versuchen sie ihre Einbildungskraft mit neuen Eindrücken anzureichen, so dass der Körper noch nicht mit einem etablierten sensomotorischen Muster auf die Bühnensituation zu antworten weiß. Zwischen Wahrnehmung und Aktion tut sich ein Raum auf, in dem die Umsetzung der sinnlichen Eindrücke in Bewegung, aber auch die Haltung und die Ausrichtung des Körpers veränderbar wird. Wir sehen zwei Tänzerkörper, die wieder in den Prozess ihrer Konstitution eintreten, zwei Körper, deren Verhältnis zum Raum und zum jeweils anderen wieder ins Spiel gebracht wird. Deshalb erscheinen etwa die Bewegungen von MacRae und Burner unsicher, deshalb können sie ihre Körper aber auch anders im Raum ausrichten und den gesamten Raum, der sie umgibt, auf andere Weise wahrnehmen. Durch den veränderten Raumbezug ist die Norm der bildlichen, frontalen Ausrichtung für

²³ Ebd., S. 103.

²⁴ Ebd., S. 110.

²⁵ Miriam Engelhardt, *Deleuze als Methode. Ein Seismograph für theoretische Innovationen durchgeführt an Beispielen des feministischen Diskurses*, München, 2008, S. 116.

die Tänzer verhandelbar geworden. Die Körper können innerhalb oder unterhalb des repräsentativen Bezugs zum Publikum, der mit der Zentralperspektive installiert wird, dennoch eine andere Körperlichkeit ausbilden, indem sie nicht mehr die Front, sondern den anderen Körper zum ersten Bezugspunkt im Raum nehmen und auf der Diagonale als verbindender Linie eine gewissermaßen sub-repräsentative Empfindung zwischen einander etablieren, die mitunter auch von den Zuschauern erfahren werden kann, wenn sie sich ihrerseits auf das Geschehen im Raum einlassen können. Wie weiter oben bereits angedeutet, wird diese Spannung zwischen ihnen hergestellt, wenn sie einen gewissen Abstand zu einander haben, der nicht zu klein, aber auch nicht zu groß sein darf. Ihre Körper werden dann zu zwei Punkten auf der diagonalen Linie, die die Spannung trägt.

Wie kann man diese Spannung genauer fassen? Wie der Wiener Philosoph Konrad Paul Liessmann in einem Versuch zu einer Theorie der Spannung schreibt, ist die Existenz zweier solcher Punkte, die durch eine gewisse Distanz in Kontakt gehalten werden, für Spannung konstitutiv: „Die Spannung braucht zumindest zwei Pole, zwischen denen sie sich aufbauen kann. Spannung existiert zwischen Gegensätzen, die auf einander bezogen sind [...]“. ²⁶ Spannung ist demnach immer ein relationales Phänomen, nur zwischen den zwei Körpern von MacRae und Burner kann sich eine Spannung aufbauen. Zwar nicht im Tanz, aber in der bildenden Kunst sieht Liessmann einen besonderen Einsatzort der Spannung, durch den er sich noch näher an deren Charakteristik anzunähern versucht. In der Kunst können wir Spannung

als eine spezifische Atmosphäre der Unruhe und *Intensität* wahrnehmen. So wie man die Spannung, die zwischen zwei Menschen herrschen mag, als geladene Atmosphäre empfindet, so können ästhetische Reize in einer Weise in Stellung zu einander gebracht werden, daß wir die dabei entstehende Spannung mitunter nahezu körperlich zu spüren scheinen. ²⁷

Ungleich eindeutiger lässt sich in Hinblick auf den Tanz sagen, dass sich dort, genau in der körperlichen Bezogenheit zweier Menschen aufeinander, innerhalb einer ästhetischen Rahmung diese Spannung ereignen kann. Entscheidend ist, dass Liessmann die Intensität als diejenige Empfindung nennt, die in der Spannung evoziert werden kann. Mit Intensität ist nämlich wiederum in Deleuzes Philosophie ein besonderes Konzept der Empfindung verbunden, das zum Kern der Grazie bei Chétouane führt. Intensität benennt bei Deleuze zunächst eine „intensive Quantität“ ²⁸, eine unqualifizierte Empfindung, der im Gegensatz zu Gefühlen wie Liebe oder Wut keine klare Signifikanz zukommt. In der Intensität drückt sich aber nicht nur eine unklare, empirisch eindringliche Sinnlichkeit aus, sondern zugleich die transzendente Dimension des Sinnlichen:

²⁶ Konrad Paul Liessmann, *Ästhetische Empfindungen*, Wien, 2009, S. 136.

²⁷ Ebd., S. 137. [Herv. G. D.]

²⁸ Deleuze (2007), *Differenz und Wiederholung*, S. 294.

Die Intensität, die Differenz in der Intensität ist es, die die eigentliche Grenze der Sinnlichkeit bildet. Daher besitzt sie den paradoxen Charakter dieser Grenze: Sie ist das Unsinnliche, das, was nicht empfunden werden kann, weil es stets von einer Qualität verdeckt wird, die sie entfremdet und ihr ‚entgegenwirkt‘ [*contrarie*], weil sie in der Ausdehnung verteilt ist, die sie verkehrt und tilgt. Auf andere Weise aber ist sie das, was nur empfunden werden kann und den transzendentalen Gebrauch der Sinnlichkeit definiert, da sie empfinden macht und damit das Gedächtnis wachrüttelt und das Denken erzwingt.²⁹

Die Intensität ist demnach keine minderwertige unbestimmte Empfindung, sondern im Gegenteil als unbestimmte Empfindung, die *nicht und zugleich nur empfunden werden kann*, der Ausdruck der Möglichkeitsbedingung jeder Empfindung und des Sinnlichen. In der Intensität wird die Differenz an sich selbst erfahrbar, denn Intensität ist, wie eingangs zitiert, „die Form der Differenz als Grund des Sinnlichen“. Mehr noch: Mit der Empfindung der reinen Differenz als in sich selbst differenziertem Ursprung offenbart sich dem empfindenden Subjekt zugleich die Quelle seiner Vermögen und derer Synthesen. Genau in ihrer paradoxen Verfasstheit als das, was nicht und nur empfunden werden kann, ermöglicht die Intensität also die beinahe unmögliche sinnliche Erfahrung der größten Differenz, die im Subjekt und seinen Vermögen wirkt.

Das ist die äußerste Grenze dessen, was bei Chétouane mit der Grazie im Spiel ist: Die Spannung zwischen MacRae und Burner etabliert sich auf der Diagonale als ein Zustand der Intensität, der die Tänzer nicht in eine bestimmte Gefühlslage versetzt, sondern ihnen und den Zuschauern vielmehr eine Ahnung von der Differenz als Möglichkeitsbedingung der Subjektivität und der Empfindung im Speziellen gibt. Interessanterweise knüpften Chétouane und seine Tänzer gerade mit dieser Verhandlung der Empfindung an das Ballett an; so schreibt Gerald Siegmund etwa in einer Analyse von William Forsythes Choreographien über die Praxis des Balletts: „Die Welt des Balletts besteht aus Schritten und deren Verbindung. Entgegen der populären romantischen Vorstellung arbeiten die Tänzer während der Proben nicht in erster Linie mit Gefühlen, sondern sie suchen nach Wegen, wie das Gefühl hergestellt werden kann.“³⁰ In diesem Sinn offenbart Chétouane in seiner Arbeit an der Intensität letztlich die transzendente Dimension des Umgangs mit Gefühlen im Ballett.

IV

Deleuze definiert die passive Synthese, deren Bearbeitung bei Chétouane zur Grazie hinführt, auch als die „gelebte“ oder „lebendige Gegenwart“.³¹ Tatsächlich kommt die Öffnung auf den Raum und die anderen Körper dem Einlassen

²⁹ Ebd., S. 299 f.

³⁰ Gerald Siegmund, „William Forsythe. Räume eröffnen, in denen sich das Denken ereignen kann“, in: ders. (Hg.), *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin, 2004, S. 9-72: 13.

³¹ Deleuze (2007), *Differenz und Wiederholung*, S. 100.

auf die unmittelbare Gegenwart gleich, und dennoch gehen die Tänzer in *horizon(s)* weder in der Szene der Diagonale, noch in den darauffolgenden Szenen vollkommen im Hier und Jetzt auf. Die reine Differenz, deren Erfahrung am höchsten Punkt der Grazie in der Intensität möglich wird, weist in ihrer Transzendentalität immer schon über die unmittelbare Verfasstheit der Subjekte hinaus. Allerdings steht die Distanz zur Gegenwart nicht erst am Ende der prozesualen Hervorbringung der Grazie, sondern schon an deren Anfang. Erst dadurch, dass sich die Tänzer in gewisser Weise von der Gegenwart lösen und Zugang zu einer anderen Zeit finden, wird eine andere Grazie vorstellbar. Denn nur in der Vergangenheit des Tanzes, nur in Erinnerung an das Ballett finden sie mit der Diagonale das choreographische Mittel, um einen anderen Zugang zum Hier und Jetzt auszubilden. In gewisser Weise ist also in *horizon(s)* nicht die passive Synthese der Gegenwart die erste subjektbildende Einheit und Anstoß zur Grazie, sondern die aktive Synthese, mit der die Vergangenheit und das Vermögen der Erinnerung ins Spiel gebracht werden. Die zweite Synthese wird zur ersten, weil nur das Gedächtnis des Tanzes eine neue Perspektive für dessen Gegenwart bietet.

In seiner Lektüre von Bergson gelangt Deleuze zu der Ansicht, dass gerade die Vergangenheit die Zeit der Differenz bzw., Bergsons Terminologie folgend, des Virtuellen als Feld der Potenzialität ist.³² Bei Bergson selbst findet man die Vergangenheit definiert als das, „was nicht mehr wirkt, *aber wirken könnte*, was wirken wird, wenn es sich einer gegenwärtigen Empfindung einfügt und von ihr Vitalität entleiht.“³³ Im Konjunktiv des Vergangenen liegt dessen Potenzialität: Es wirkt nicht unmittelbar, aber könnte wirken und die Gegenwart beeinflussen. Durch seine wesensmäßige Verschiedenheit von der Gegenwart kann die Vergangenheit, wie Engelhardt schreibt, als „das Zeitereservoir“ fungieren, „in dem sich die Virtualitäten erhalten“³⁴ und von dem Veränderung ausgehen kann, wenn es in Erinnerung gerufen wird und sich dadurch aktualisiert. Der zweiten Synthese als Syntheseleistung des Verstands und des Gedächtnisses kommt also in *horizon(s)* gerade die Funktion zu, durch die Erinnerung einen anderen Blick auf die Gegenwart zu ermöglichen: In der Erinnerung an das Ballett greifen sie auf die Diagonale als abstrakte Linie zurück, die den Körpern im Hier und Jetzt neue Potenziale für einen anderen konkreten Bezug zum Raum und zueinander ermöglichen kann. Diese Erinnerungsarbeit beginnt natürlich nicht erst in der Aufführung, sondern schon in den Proben. Was später in der Aufführung zu sehen ist, hat seinen Anfang in den Anfängen der Proben, in denen Chétouane und die Tänzer im bewussten Rückblick auf den Tanz die Diagonale wieder entdecken und in Improvisa-

³² Vgl. Gilles Deleuze, *Bergson zur Einführung*, 4. Aufl., Hamburg, 2007, [frz. OA *Le Bergsonisme*, Paris, 1966]; und: Deleuze (2007), *Differenz und Wiederholung*, S. 110-112.

³³ Henri Bergson, *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Mit einer Einleitung v. Erik Oger, Hamburg, 1991, S. 240 [Herv. G. D.]. [Frz. OA *Matière et Mémoire*, Paris, 1896.]

³⁴ Engelhardt (2008), *Deleuze als Methode*, S. 125.

tionen einsetzen, um ihr Potenzial im räumlichen Bezug auszutesten. Es ist also zunächst ein Akt der Erinnerung nötig, damit sich MacRae und Burner in der Gegenwart aufeinander öffnen können.

Die Vergangenheit findet darüber hinaus in Deleuzes Überlegungen auch eine räumliche Entsprechung, und zwar in der Tiefe.

Die Explikation der Ausdehnung beruht auf der ersten Synthese, der Synthese der Gewohnheit oder der Gegenwart; die Implikation der Tiefe aber beruht auf der zweiten Synthese, des Gedächtnisses und der Vergangenheit. [...] Die Tiefe entspricht der berühmten geologischen Linie von Nordost nach Südwest, jener Linie, die diagonal aus dem Innersten der Dinge stammt [...].³⁵

Auch wenn er nicht die Diagonale im Sinn hat, die in *horizon(s)* zu sehen ist, lässt sich in Anlehnung an Deleuze doch sagen, dass die Diagonale die Tiefe des Raums erfahrbar macht und damit zugleich einen Raum der Vergangenheit und Differenz aufmacht, der die Gegenwart bereichert.

Aber auch noch in einem letzten anderen Sinn scheinen die Tänzer in *horizon(s)* der unmittelbaren Gegenwart enthoben. In ihrem Blick kann man mitunter die Bewusstheit derjenigen Dimension der Subjektivität sehen, die nach Deleuze die dritte Synthese ausmacht. MacRae und Burner scheinen im Zustand der Intensität immerzu eine gewisse Distanz zu sich selbst zu wahren. Ihr Blick ist nicht nur nach außen auf die Umgebung gerichtet, sondern auch auf sich als Objekt ihrer selbst. Dieser Blick ist aber wesentlich unterschieden von dem internalisierten Blick von außen, weil er sie nicht an die Frontalität der Bühne bindet. Diese Dissoziation des Subjekts ist das konstitutive Moment der dritten Synthese, die Deleuze auf Kants transzendente Einsetzung der Zeit zurückführt:

Die Form, in der die unbestimmte Existenz durch das Ich denke bestimmbar ist, ist die Form der Zeit ... Die Konsequenzen daraus sind unabsehbar: Meine unbestimmte Existenz kann nur *in der Zeit* bestimmt werden, als Existenz eines Phänomens, eines passiven oder rezeptiven phänomenalen Subjekts, das *in der Zeit erscheint*. [...] Ein Sprung oder ein Riß im Ego [*Je*], eine Passivität im Ich [*moi*] – dies ist die Bedeutung der Zeit³⁶.

Zeit und Passivität haben hier eine andere Bedeutung als in der passiven und der aktiven Synthese: Die Zeit ist nicht die gelebte Gegenwart, auch nicht die Vergangenheit, sondern vielmehr ein abstrakter, leerer Container, der das Subjekt immer schon a priori umfasst. Engelhardt macht den Zusammenhang mit der Passivität verständlich, die dieser Subjektivität zukommt:

Hier läuft nichts mehr *in der Zeit* ab [...], sondern die Zeit selbst läuft (leer) ab. Vorher – Nachher, Vorher – Nachher. Das denkende Ego kann als einziges feststellen, dass Zeit vergeht und u. U. genau nichts passiert. Es muss gewisserma-

³⁵ Deleuze (2007), *Differenz und Wiederholung*, S. 291.

³⁶ Ebd., S. 119. [Herv. i. O.]

ßen zusehen, wie sich seine passive Existenz permanent in der Zeit verändert, ganz ohne sein Zutun, ohne Intentionalität, ohne Reflexion oder Handlung.³⁷

Passivität benennt in diesem Fall eine wesentliche Selbstbezüglichkeit des Subjekts: Das Ego nimmt sich selbst in seiner Veränderung durch das Wirken der Zeit wahr. Durch diese selbstbezügliche Wendung distanziert sich das Subjekt von sich selbst. Im Blick der Tänzer ist in *horizon(s)* eine Ahnung von dieser Prozessualität ihrer Subjektivität vorhanden, sie sehen nicht nur den anderen an und schauen nicht nur in den Raum, sondern blicken, gerade wenn sie über die Diagonale gehen, auch immer wieder sich selbst und ihre eigenen Bewegungen an, schauen sich selbst zu, wie sie sich bewegen und bewegt werden. Wir sehen MacRae und Burner auf der Diagonale also gewissermaßen auch als Zuschauer ihrer selbst im Prozess der Öffnung hin zur Intensität.

In *horizon(s)* sind also letztlich alle drei Synthesen auf besondere Weise involviert und tragen in der Unterschiedlichkeit der Vermögen, die ihnen entsprechen, zur Konstitution des graziösen Subjekts bei. Nicht die Öffnung der Wahrnehmung allein, sondern nur deren Zusammenspiel mit der ihr vorausgehenden Erinnerung und die Bewusstheit von der zeitlich-prozessualen Verfasstheit der Subjektivität können zur Grazie führen. Im Zentrum dieses Zusammenspiels steht in *horizon(s)* die Diagonale als differenzielles Element und gewissermaßen Kleist'sche Kurbel: Durch die Erinnerung an die Diagonale können sich MacRae und Burner in der Sensibilisierung ihrer Wahrnehmung auf den Raum öffnen, den habituellen Bezug zur Front ablegen und sich auf den jeweils anderen Körper als neuen Bezugspunkt ausrichten. Entlang der abstrakten Linie zwischen ihnen kann sich schließlich jene Spannung ereignen, die einem Zustand der Intensität als paradoxer sinnlicher Erfahrung der reinen Differenz entspricht. Das Subjekt erfährt in diesem Zustand der Empfindung das transzendente Moment, die Möglichkeitsbedingung seiner Vermögen und seiner eigenen Subjektivität – diese Erfahrung ist es, die ihm seine Grazie verleiht.³⁸

Literatur

Bergson, Henri, *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Mit einer Einleitung von Erik Oger, Hamburg, 1991. [Frz. OA *Matière et Mémoire*, Paris, 1896.]

³⁷ Engelhardt (2008), *Deleuze als Methode*, S. 128.

³⁸ Für ihre Kommentare und Anregungen zu diesem Text möchte ich Ulrike Haß, Nikolaus Müller-Schöll und Gerald Siegmund sehr herzlich danken.

- Deleuze, Gilles, *Bergson zur Einführung*, 4. Aufl., Hamburg, 2007. [Frz. OA *Le Bergsonisme*, Paris, 1966.]
- Ders., *Differenz und Wiederholung*, 3. Aufl., München, 2007. [Frz. OA *Différence et répétition*, Paris, 1968.]
- Engelhardt, Miriam, *Deleuze als Methode. Ein Seismograph für theoretische Innovationen durchgeführt an Beispielen des feministischen Diskurses*, München, 2008.
- Feuillet, Raoul-Auger, *Orchesography, or, The Art of Dancing*, Gloucester, 2007. [Frz. OA *Chorégraphie, ou l'art de d'écrire la danse*, Paris, 1700.]
- Greiner, Bernhard, *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ‚Fall‘ der Kunst*, Basel, Tübingen, 2000.
- Haß, Ulrike, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München, 2005.
- Humphrey, Doris, *The Art of Making Dances*, 19. Aufl., New York, NY, 1980.
- Kleist, Heinrich von, „Über das Marionettentheater“, *Kleist-Archiv Sembdner*, online unter: www.kleist.org/texte/UeberdasMarionettentheaterL.pdf, zuletzt aufgerufen am 28.06.2012.
- Lepecki, André, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, London, New York, NY, 2006.
- Liessmann, Konrad Paul, *Ästhetische Empfindungen*, Wien, 2009.
- Schiller, Friedrich, „Über Anmut und Würde“, in: ders., *Sämtliche Werke. Bd. V*, München, 1990, S. 231-285.
- Siegmund, Gerald, „William Forsythe. Räume eröffnen, in denen sich das Denken ereignen kann“, in: ders. (Hg.), *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin, 2004, S. 9-72.