

Title	Spüren der Spur : Zur Wahrnehmung des nicht-tanzenden Körpers
Sub Title	痕跡を感じ入る : 踊らない身体の知覚について
Author	平田, 栄一郎(Hirata, Eiichiro)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2012
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.102, (2012. 6) ,p.236(71)- 257(50)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01020001-0257

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Spüren der Spur — Zur Wahrnehmung des nicht-tanzenden Körpers

Eiichiro Hirata

1. Abwesenheit als Widerstand gegen die Entkörperlichung

In der europäischen Tanzszene werden seit ca. einem Jahrzehnt von den Tänzern immer wieder kühne Versuche unternommen, durch Verzicht auf traditionelle Tanztechniken dem Blick des Zuschauers ihre nicht-tanzenden Körper auszusetzen. Auf den Bühnen der Choreographen wie William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart und Martin Nachbar zeigen die Tänzer zwar Bewegungen, die sich jedoch oft langsam, monoton und redundant wiederholen, und versetzen dadurch den Zuschauer in die Verlegenheit, fast keinen Zugang zu irgendeiner Interpretation finden zu können. Trotz ihrer provokanten Versuche und der Ablehnung der traditionellen Zuschauer und Kritiker sind sie auf der internationalen Tanzszene immer stärker gefragt und ernten in vielen Ländern Anerkennung.

Diese neue Strömung und auch die vergleichbaren Versuche in der Tanzgeschichte hat der Tanz- und Performanceforscher Gerald Siegmund in seiner Studie „Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes“ (2006) untersucht und dem Gestus des nicht-tanzenden Körpers das Potenzial zugesprochen, den Zuschauer zu einer kritischen und selbstreflexiven Haltung gegenüber der Entkörperlichung in der modernen Gesellschaft zu führen. Zur Fundierung der Diagnosen über die Abwesenheitstendenz der Körper bezieht sich Siegmund auf

zwei Theorien: Zum einen rekurriert er auf Jean Baudrillards Kritik der Komplizenschaft der Medientechnologie und des Kommerzialisismus, die den dreidimensionalen Körper durch dessen Reduzierung auf die Bildfläche zur abstrakten Immaterialität transformiert und ihn mit dem scheinbar attraktiven Bildereffekt als Wert-Zeichen für den Tauschhandel geeignet macht¹. Zum anderen führt er anhand von Jacques Lacans Psychoanalyse die Entkörperlichung auf den widersprüchlichen Erkenntnisprozess des Zuschauers zurück, in dem sie mit ihrem begrenzenden Blick auf den Tänzer/das Andere das „Reale“ von dessen Körper zu fassen verfehlt, aber gerade durch dieses Scheitern in seinem „imaginären“ Bild den Körper wahrzunehmen vermeint, der dem Zuschauer nur als dessen Zeichen erreichbar ist². Siegmund lotet die Ursache der Entkörperlichung also auf der gesellschaftlichen, nämlich äußeren Ebene (Baudrillard) und der epistemologischen, nämlich inneren (Lacan) aus und erkennt wegen der sowohl innerlich als auch äußerlich verflochtenen Umstände der Entkörperlichung³ der Ästhetik der Abwesenheit den Ansatz für den Widerstand dagegen zu:

In der Kunst lässt sich die Logik des Austausches von Wert-Zeichen daher zumindest durcheinanderbringen, und eine neue Art von Austausch unter Vermeidung des Wert-Zeichens des Körpers kann stattfinden als Akt der Analyse von Zeichenproduktion oder als Akt des Widerstands gegen den dominanten Code.[...] Folgt man [...] Baudrillards Logik von Gabe und Gegengabe, resultiert aus der Logik der Zeichenzerstörung die Abwesenheit des Codes, der lediglich noch als Rahmung für die Situation Gültigkeit behält. [...] Sie [=Abwesenheit] beschreibt nicht mehr nur einen gesellschaftlichen Zustand, sondern sie wird paradoxerweise zur Strategie des Widerstands gegen Abstraktion. Indem die Kunst durch die Abwesenheit hindurchgeht, sie aufgreift und bewusst zum Thema macht, wendet sie die Körper und Bilder gegen sich selbst.⁴

„Als Akt der Analyse von Zeichenproduktion oder als Akt des Widerstands gegen den dominanten Code“ bieten die nicht-tanzenden Körper bei den oben genannten Choreographen verschiedene Varianten. Hier könnte man aus zahlreichen konkreten Belegen von Siegmund nur zwei Beispiele anführen : Bei Forsythe zitieren die Tänzer die Bewegungen aus der klassischen Ballettästhetik und unterbrechen sie plötzlich, so dass sie das Begehren des Zuschauers ablehnen, im imaginären Bild „die Einheit mit dem Ideal zu sehen“⁵. Als Tänzer und Choreograph zeigt Xavier Le Roy keine Anzeichen von irgendeiner Tanzgattung, stattdessen verwendet er seine Gelenke wie eine Scharnierstelle und produziert damit „einen Körper in ständiger Differenz zu sich selbst“, so dass „er sich jeglicher vereinnahmender Zeichenproduktion verweigert.“⁶ Zwischen der Bloßstellung des Körpers und dem Gestus der Verweigerung lassen die nicht-tanzenden Tänzer den Zuschauer „Körper und Bilder gegen sich selbst“ in seiner Wahrnehmung spielen und dekonstruieren dadurch seinen begehrenden Blick. In dem Dekonstruktionsprozess sieht der Zuschauer sich „eine(r) Infragestellung des tanzenden Körpers im Zeitalter des Spektakulären.“⁷ ausgesetzt.

Die dekonstruktivistische, kritische Fähigkeit der Abwesenheit, die Siegmund im nicht-tanzenden Tanz ausmacht, kommt als Widerstand gegen die Entkörperlichung zur Geltung, weil sie den Zuschauer dieses Problems, dessen Ursache auch in seinem Wahrnehmungsprozess liegt, als sein eigenes bewusst und erfahrbar macht. Trotz dieser überzeugenden Argumentation und der zahlreichen Belege dafür lässt sich jedoch ein Einwand formulieren: Kann man diese selbstreflektive Erfahrung des Betrachters auch in einer Videokunst realisieren? Eine trickreiche Videoinstallation ohne Präsenz eines Tänzers könnte ein Körperbild, das den Blick eines Betrachters anzieht, und ein anderes ähnliches Bild, dessen Differenz ihn enttäuschen kann, nebeneinander stellen und durch den Verfremdungseffekt ihn seiner widersprüchlichen Wahrnehmung bewusst machen. Wenn die Medien auch den Zuschauer mit dem Thema der Entkörperlichung konfrontieren können, sollte man im Tanz von Ästhetik der Abwesen-

heit auch nach einer anderen Potenz für den Widerstand dagegen suchen, der nur in der Live-Aufführung, d.h. in der Situation der „leiblichen Ko-Präsenz“⁸ zwischen den Tänzern und den Zuschauern zu realisieren ist. Denn die leibliche Ko-Präsenz, die die Anwesenheit der Menschen aus unterschiedlichen Gruppen (Künstler, Darsteller, Diskussionsteilnehmer, Zuschauer, Zuhörer usw.) voraussetzt, ist eben die Situation, die man mit dem Effekt der Medientechnologie allein nicht realisieren kann.

Die andere Widerstandsmöglichkeit liegt m.E. in der noch körperlich aktiven Wahrnehmungsweise des Betrachters/Zuschauers. Er kann sich angesichts des nicht-tanzenden Moments - wie Siegmund betont - nicht nur auf das Problem der Entkörperlichung in seinem eigenen begehrenden Blick aufmerksam machen, sondern auch dazu geleitet werden, mit der Suche nach einer anderen Wahrnehmungsweise zu experimentieren, in der man den Körper des Anderen, der sich in seiner Vorstellung ins Bild/Zeichen umzusetzen beginnt, doch noch lebendig auf sich nehmen könnte. Diese Suche kann er in einer Live-Aufführung an einem (nicht)tanzenden Körper spielerisch ausprobieren, wenn er auch schon weiß, dass eine solche Suche nach Lacans Kritik an der Unfähigkeit der Wahrnehmung, das „Reale“ des Körpers zu fassen, schließlich scheitern werde. Wie Dietmar Kamper hinweist, zeitigt gerade „ein absichtlich-unabsichtliches Stolpern, Hinken, Scheitern“ im Experiment mit der anderen Wahrnehmungsweise dem Versuch einen Sinn, ihn immer wieder neu anzufangen.⁹

Als Beispiel für die andere, aktive Wahrnehmung schlägt Kamper in seinem fragmentarischen Essay *Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper* (1999) „das Spüren der Spur“ des Körpers vor. Nach dem Kritiker der Entkörperlichung, der dessen Ursache genauso wie Siegmund auch in den innerlich und äußerlich verflochtenen Umständen der mit den Medienbildern überhäuften Alltagssituation und des abstrahierenden Erkenntnisvermögens der Menschen sieht¹⁰, beginnt man den Körper eines mitanwesenden Anderen zwar schon in seinem Wahrnehmungsprozess ihn zum Bild/Zeichen zu abstrahieren,

jedoch kann man mit dem Akt des Spürens die ganze Ausführung dieses Prozess selber verhindern:

Wir nehmen die Spur des Körpers auf. Was die Spur ist, kann nur gespürt werden. Die Spur ist nicht einfach vorhanden. Sie kann auch nicht vorgestellt werden [...und] geht der Erfahrung noch der Phantasie ins Netz. Sie [=die Spur] ist die Absenz dessen, wovon sie Spur ist. [...] Sie ist die schmerzende Realität des entfernten Körpers, die Leerstelle, wo es war. [...] Spüren findet im Raum statt, nicht auf der Fläche, nicht in der Linie, nicht auf dem Punkt. Es kann nicht abgebildet werden. Es ist unbeschreiblich und unberechenbar. Es ist ein Rückgang aus den Rückschritten der Abstraktion.¹¹

Kamper betrachtet die Spur vom Körper eines Anderen als Schwelle zwischen der im Bild des Betrachters noch nicht ganz vorgestellten und dem schon abzubildenden und zu entfernenden Zustand. Das Spüren der Spur kann von dieser Schwelle den schon zu abstrahierenden Körper des Anderen rückgängig machen und ihn zu dem früheren Zustand, nämlich zu der emergenten, noch nicht ganz abgebildeten Lebendigkeit zurückwenden, weil es sich im Körper des Betrachters „unbeschreiblich und unberechenbar“ bewegt und das Objekt seiner Wahrnehmung auch in dieser unberechenbaren Beweglichkeit fassen kann. Das Spüren, das als Verb auch das „aktive Wahrnehmen“ von der Beweglichkeit und Ereignishaftigkeit eines Objekts impliziert¹², ist im Kontext der Ästhetik der Abwesenheit ein für den Widerstand gegen die Entkörperlichung geeigneter Akt, den der Zuschauer selber praktizieren kann. Wie kann er ihn angesichts eines Tänzers tatsächlich durchführen? Ist das Spüren der Körper-Spur, das in einer Kunsterfahrung realisierbar ist, auch in einer alltäglichen Kommunikation mit einem Anderen praktizierbar? Diesen konkreten Fragen, die Kamper und Siegmund nicht beantworten, soll in der vorliegenden Arbeit am Beispiel einer

nicht-tanzenden Aufführung und anhand der neuen Körpertheorien nachgegangen werden.

2. Die Spur des „Sich-zeigens“ in der „Bildbeschreibung“

Ein treffendes Beispiel dafür bietet das Tanzstück „Bildbeschreibung“ (2007) des französischen Regisseurs und Choreographen Laurent Chétouane und des amerikanischen Tänzers Frank James Willens, der in der 100-minütigen Aufführung¹³ mit dem Gestus des Nicht-Tanzes jegliche Körperzeichen-Darstellung ablehnt und damit „auf das Wahrnehmen des eigenen Zuschauerblicks zielt“¹⁴, der „etwas anderes als die [gängige] Gabe“ des Tanzes „suchen“¹⁵ soll. Auf einer leeren Bühne spricht Willens Heiner Müllers surrealistisches Prosastück über ein Gemälde der Landschaft während der ganzen Vorstellung langsam und monoton ohne dramatischen Akzent und „befreit sie [= die Worte] so aus ihrem engen Bedeutungsgefängnis.“¹⁶ Sein Körper bewegt sich ständig, jedoch auch langsam und monoton und zeigt keinen passenden Gestus, der einer Bedeutung des Texts entspricht, indem „die einzelnen Glieder des Tänzers“ „sich keiner dauerhaften [Zeichen-]Ordnung mehr zu fügen scheinen“.¹⁷ Wenn er seine Arme und Beine nach irgendeiner Richtung langsam zu bewegen beginnt, bricht er die Bewegung abrupt ab, ohne sie nach einem Handlungszweck durchgeführt zu haben.¹⁸ Während der gesamten Aufführung wiederholt Willens den Prozess von der Entstehung und dem Verschwinden einer Körperbewegung und scheint dadurch dem Zuschauer den Ansatz für eine Interpretation an seiner Bewegung zu verweigern und stattdessen von ihm andere Haltung zu verlangen, nämlich die Haltung, den Körper immer so wahrzunehmen, wie er ist.

Der „Null-Zustand“, auf den der Regisseur Chétouane den Körper eines Tänzers/Performers immer zu reduzieren versucht¹⁹, provoziert die Zuschauer so durchgängig, dass nicht wenige in seinen Inszenierungen und Choreographien keinen dramatischen Moment finden, sich gelangweilt fühlen und den Zuschauerraum vorzeitig verlassen²⁰. Dem Zuschauer, der sich auf das nicht konventio-

nelle Zuschauen einlassen kann, kann jedoch der Null-Zustand ohne Darstellung von „etwas“ die gute Voraussetzung für die andere, körperlich aktive Wahrnehmung verschaffen, weil dieser Zustand dem Zuschauer den Körper als „Sich-zeigen“ kann.

Diese besondere Wirkung des „Sich-zeigens“ von Willens lässt sich mit der Körper-Performancetheorie von Dieter Mersch erläutern. In seinem Aufsatz „Körper Zeigen“ (2001) untersucht er den Körper in der Performance-Art von Joseph Beuys und John Cage, in der die Akteure in ihrem Verzicht auf die Intentionalität für eine Bedeutungsdarstellung ihre Körperlichkeit betonen, und bezeichnet sie als „Sich-zeigen“ im Unterschied zu „etwas-zeigen“.

Man könnte sagen: Das Andere, das sich zeigt, gleichwohl aber den Ausdruck verweigert, ist die Erscheinung jenseits all dessen, was erscheinen kann. [...] Wir [im Sinne vom Anderen] zeigen uns durch es [= das Antlitz] hindurch, doch so, das wir nicht *etwas* zeigen wollen. [...] Solches Sich-zeigen lässt sich nicht mehr auf die Bestimmtheit eines *etwas* zurückführen: Das Sich-zeigen durchbricht das Intentionale und weist so in ein „Jenseits“ des Ausdrucks. [...] Intentionales Zeigen ereignet sich auf der Basis des Sich-zeigens: [...] Dem Etwas-zeigen geht folglich ein Sich-Zeigen“ vorweg [...].²¹

Während ein Schauspieler mit seinem intentionalen Gestus etwas zeigt, was an seinem Körper als Körper-Zeichen zum Ausdruck gebracht wird, kann ein Performer, der sich solchem Ausdruck verweigert, „sich zeigen“, d.h. seinen Körper selber dem Blick des Zuschauers aussetzen. Der Körper des Anderen, der sich zeigt, erscheint dem Betrachter genauso, wie er da steht und sich bewegt. Dabei kann die Kraft des „Aufstehenden“ und des „Entspringenden“²² von einer Körper-Bewegung selber dem Zuschauer stark erfahrbar gemacht werden. Diese besondere Erfahrung ermöglicht der Tänzer von der „Bildbeschreibung“,

der das Erscheinen und das Verschwinden von einer rätselhaften Bewegung auf minimalistische Weise wiederholt, dem Zuschauer in der gesamten Aufführung.

Trotz dieser Wirkung vom „Sich-zeigen“ kann der Körper des Tänzers *an sich* vom Zuschauer nicht erfasst werden, weil das „Sich“ des Körpers von diesem differenziert wahrgenommen wird. Der körperliche Abstand zwischen dem Tänzer und dem Zuschauer macht diese Differenz, die der Choreograph Chétouane bei der Produktion von der „Bildbeschreibung“ bewusst thematisiert. Darauf weist er in der Diskussion über das Tanzstück hin:

Wo findet das, was eigentlich geschieht, im Raum statt? Ist es in ihm [= dem Tänzer], bei ihm? Oder zwischen dem Zuschauer und ihm? [...] Das ist wieder die Frage des Blicks. Der Körper, den der Zuschauer sieht, ist ein ganz anderer Körper als der, mit dem Tänzer tanzt. Da geschehen Verschiebungen, die für mich mit dieser Entzugsbewegung zu tun haben.²³

In der Aufführung der „Bildbeschreibung“ macht der Tänzer das „Sich-zeigen“ seines Körpers dem Zuschauer erfahrbar, jedoch kann dieser nur „Verschiebungen“ des Körpers“ wahrnehmen. Der Zuschauer kann nicht den Körper an sich, sondern nur die Verschiebungen, also die Spur des sich zeigenden Körpers wahrnehmen. Den Prozess der Spur-Wahrnehmung erläutert Dieter Mersch folgendermaßen:

Allerdings vermögen wir ihr [= der Spur] einzig habhaft zu werden nur durch das Symbolische: So führt die Spur gleichsam im Kreis zu den Zeichen zurück. Denn was sich zeigt, was diese im einzelnen zu verraten scheinen, obliegt dem Zugang der Interpretation. Sie zeigt sich dem Blick, der Deutung *als* etwas [...] *Die Spur des Zeigenden spielt im Spielraum zwischen Sich-zeigen und Zeigen-als* [etwas].²⁴

Mersch lotet die Spur des sich zeigenden Körpers, die vom Zuschauer wahrgenommen wird, „im Spielraum zwischen dem Sich-zeigen und Zeigen-als“ (einer Variante des „Etwas-zeigens“) aus, d.h. die Spur des Körpers oszilliert — wie Dietmar Kamper darauf hingewiesen hat²⁵ — als Schwelle zwischen der im Bild des Zuschauers noch nicht ganz vorgestellten (Sich-zeigen) und dem abzubildenden Zustand (Zeigen-als), der zum Bild/Zeichen führen wird. Die Spur des Körpers gilt also als Wendepunkt zwischen seinem Lebendig-bleiben und seiner Entkörperlichung. Die Frage, zu welchem Zustand die Spur des Körpers dann führen wird, wird nicht dem Handelden (Tänzer/Performer), sondern dem Betrachter/Zuschauer aufgeworfen, weil der sich zeigende Körper als Spur schon vor oder in der Wahrnehmung des Betrachters liegt.

Wenn der Zuschauer/Betrachter in seinem Körper die Spur doch noch lebendig fassen will, kann er seine Wahrnehmung auf „Spüren“ konzentrieren, wie Kamper es als Widerstand gegen die Entkörperlichung vorgeschlagen hat. Das Spüren kann die Wahrnehmung des Zuschauers gegenüber dem Tänzer so aktiv machen, dass es die Differenz zwischen dem Körper des Tänzers selber und dessen Spur in der Wahrnehmung des Betrachters noch sinnlich behalten und nicht gleich ins Bild/Zeichen umsetzen kann. Die „sinnliche“ Wahrnehmung hier führt nicht gleich zu einem eindeutigen Urteil, nach dem man ein Objekt mit einem Adjektiv wie „lustig“, „grauenhaft“ usw. bezeichnet, sondern bleibt im Körper als etwas Unausprechliches stecken, was der Bezeichnung immer entgegensteht²⁶.

3. Aktivitäten des Spürens

„Bildbeschreibung“ von Chétouane und Willens macht dem Zuschauer das Spüren voll und ganz erfahrbar, da die minimalistischen Wiederholungen von dem Entstehen und dem abrupten Abbrechen einer Bewegung ihn dazu leiten, das vor seinen Augen Aufgetauchte und gleich Verschwindende, d.h. die Spur der Körperbewegungen, in seiner Wahrnehmung immer zu spüren. Die Wahrnehmung

mung wird dabei auf die Spur stärker fokussiert. Denn der ungleiche Kontrast zwischen der zarten und undeutlichen Kontur jeder auftauchenden Bewegung und dem Nachdruck auf ihr Verschwinden in der Abruptheit führt den Zuschauer dazu, jede gleich nach dem Auftauchen schon verlorengelassene Bewegung als Spur zu verfolgen. Anhand dieser Wirkung der Abwesenheit-Ästhetik kann der Zuschauer seine Wahrnehmungen aktivieren, um die ephemeren Erscheinungen jeder Körper-Spur, die sonst in seinem Kopf als Bedeutung nie bestehen wird, vor dem ewigen Verlust nach dem Verschwinden zu retten.

Dabei kann der Zuschauer von „Bildbeschreibung“ mit dem Akt des Spürens den Tänzer „körperlich“ aktiv wahrnehmen. Er kann nämlich ihn nicht nur mit seinem Blick sehen, erkennen, verstehen und interpretieren, sondern auch mit seinen anderen Sinnen (hören, riechen, tasten etc.) „an die vitale Unbestimmbarkeit“ der Körperbewegungen „heranreichen“²⁷ Dann können die Körperbewegungen in seine Wahrnehmung immer wieder so unberechenbar hereinkommen, dass die gestörte Wahrnehmung sie nicht gleich ins Zeichen umsetzen und erkennen. Das Spüren als Wahrnehmung ist geeignet für die Hereinlassung der vitalen Unbestimmbarkeit des Körpers, weil es auch als „unbeschreiblicher und unberechenbarer“²⁸ Akt auf die unbestimmbaren Körperbewegungen flexibel reagieren kann.

Das Spüren kann auch Wahrnehmungstätigkeiten der verschiedenen Sinnorgane wie Ohren, Nase, Mund, Haut usw. gut begleiten. Auch wenn der Zuschauer nicht hautnah an einem Menschen ist, kann er dessen Körper von der Distanz her „spürend“ tasten, riechen, und schmecken. Die Choreographie von „Bildbeschreibung“ führt den Zuschauer dazu, den Tänzer mit den verschiedenen Sinnesorganen zu spüren. Einige Beispiele dafür wären hier anzuführen: Der Tänzer tastet sich einmal mit der linken Hand den Hals und das Gesicht langsam ab, als ob er sich seinen Schweiß abwische. Danach nähert sich er einer Zuschauerin in der ersten Reihe des Zuschauerraums, nimmt ihre Hand mit seinen Händen und lässt ihre Hände nach seinem Hals tasten. Die anderen Zuschauer

können zwar nicht direkt den Hals des Tänzers berühren, jedoch können sie die Spur davon an ihrer Haut spüren. Sie können dabei auch die Spur von seinem Schweiß an ihrem Mund und ihrer Nase spüren.

Der Zuschauer kann in einer anderen Situation auch seine Nase und seinen Mund für die Wahrnehmung der Körper-Spur einsetzen. Der Tänzer schmirt sich seine Hand mit weißer Kreide an. Dann steckt er diese Hand waagrecht gegen die Zuschauer aus und hält sie in dieser Position so provozierend lange, als ob der Zuschauer sie berühren, riechen, lecken sollte. Auf der Hand vermischen sich Kreide und Schweiß. Die meisten Zuschauer fühlen sich dabei wohl Ekel. Aber gerade dieses Gefühl bezeugt, dass ihre Nase, ihr Mund und ihre Haut schon auf die Spur von Schweiß und Geruch reagieren und sie spüren. Auf diese Weise werden die verschiedenen Sinnesorgane im Körper des Zuschauers aktiviert, auch wenn er sich oft dieser Aktivitäten nicht bewusst ist.

Diese „gesamtkörperliche“ Wahrnehmungsweise des Zuschauers, der den Körper des Tänzers über die Spur, d.h. das wichtige Element der Ästhetik der Abwesenheit, spürt, bringt dem bisherigen Forschungsergebnis über den Zusammenhang zwischen dem Spüren und der aktiven Wahrnehmung einen anderen, neuen Aspekt. Der Tanz oder die Performance, die auf der Ästhetik der Abwesenheit basieren, können verschiedenerer körperliche Wahrnehmungen des Zuschauers aktivieren als die Performance, die die Präsenz des Körpers in einer extremen Situation in den Vordergrund rückt. Dies wird ersichtlich, wenn man sich auf einen Wahrnehmungsprozess z.B. in der Performance „Freeing the Voice“ (1975) und die Untersuchung darüber im Kontrast mit „Bildbeschreibung“ bezieht. In dieser legendären Performance setzt die Performance-Künstlerin Marina Abramović die Wahrnehmung des Zuschauers mit ihrem Schrei auseinander. Sie liegt rücklings an der Vorderseite der Bühne, als ob sie am Boden gefesselt wäre, und schreit und brüllt die ganze Zeit und scheint damit den Zuschauer um ihre Befreiung aus der Fesselung anzuflehen.

Katharina Rost weist in ihrem Aufsatz über „Freeing the Voice“ dar-

aufhin, dass der Zuschauer den Schrei „mit-spüren“ kann und sein „gesamter Körper“ dabei mobilisiert wird:

Bei Beobachtung diverser Theater- und Tanzaufführungen, die mit Schmerz und Verletzung umgehen, wird deutlich, dass eine solche [...] ›andere Art des Betrachtens‹ existiert und zwar im Sinne eines gesamten Körper einbeziehenden ›Mit-Spürens‹ und ›Mit-Schmerzens‹. Der veränderte Fokus, der im Titel dieses Beitrags [„Das Leiden anderer Spüren“] durch das Verb spüren angezeigt wird, besteht darin, Wahrnehmung nicht auf das Visuelle zu reduzieren, sondern als einen Vorgang des ganzkörperlichen Spürens zu konzipieren, der körperlich-leibliche wie vor allem auch auditive und taktile Dimensionen umfasst.²⁹

Es liegt auf der Hand, dass die Performance, die ausschließlich aus der starken Präsenz des Schreies der Performerin besteht, die „auditive und taktile Dimensionen umfasst.“ Jedoch ist es auch an der Performance deutlich zu erkennen, dass gerade wegen dieser starken Intensität auf die beiden Dimensionen die anderen Aspekte der Körperpräsenz vernachlässigt werden. Dementsprechend wird die Wahrnehmung des Zuschauers ausschließlich auf diese beiden Dimensionen konzentriert, was jedoch nicht Sinnesorgane des gesamten Körpers — wie bei „Bildbeschreibung“ — einbeziehen kann. Außerdem verhindert die starke Präsenz der Stimme (der Schrei) den Zuschauer, die Spur des Körpers der Performerin zu „spüren“. Denn der Schrei überfällt die Wahrnehmung des Zuschauers so intensiv, dass er gegenüber der Stimme den Abstand, der den Akt „Spüren“ ermöglicht, nicht haben kann. Der Zusammenhang zwischen dem Spüren und dem gesamten Körper des Zuschauers, den Rost in ihrem Aufsatz thematisiert, findet sich m.E. nicht in der Performance mit der starken Körperpräsenz wie „Freeing the Voice“, sondern in „Bildbeschreibung“.

Der Zuschauer von „Bildbeschreibung“ kann sich bei der Wahrnehmung

des Körpers mit dem Akt des Spürens seine Sinnesorgane wie Auge, Ohr, Nase, Mund und Haut usw. während der ganzen Aufführung einbeziehen. Das ermöglicht auch die Abwesenheit-Strategie dieses Tanzstücks: Der Tänzer betont nicht einen bestimmten Körperteil, sondern zeigt von einer bestimmten Distanz her seinen Körper im gleichmäßigen und langsamen Rhythmus als Spur, so dass der Zuschauer die Freiheit hat, seine Wahrnehmung immer beliebig auf einen bestimmten Körperteil des Tänzers zu richten³⁰. Dementsprechend kann er für seine Wahrnehmung je nach Interesse verschiedene Sinnesorgane einsetzen und dadurch seinen gesamten Körper aktivieren.

Dabei kann der Zuschauer für seine Wahrnehmung nicht nur seinen gesamten Körper einsetzen, sondern sie auch an den gesamten des Tänzers richten. Diese Möglichkeit verschaffen ihm wieder auch die besonderen Wiederholungen des Tänzers, indem dieser in einer Bewegung einen Körperteil zuerst kurz hervorhebt, die Bewegung gleich abbricht und erneut mit einer neuen Bewegung einen anderen Körperteil hervorhebt. In der Iteration der Bewegungen leitet der Tänzer die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf einen Körperteil nach dem anderen; Hände, Beine, Hals, Haare, Gliedergelenke, Mund, Augen, aber auch Fußsohle, Mundhöhle, Brustwarze, das Loch an seinem Gesäß, das er in seiner Hose zwischen den ausgestreckten Beinen zeigt.

Indem der Tänzer auf diese Weise den Zuschauer auf seine verschiedenen Körperteile aufmerksam macht, kann er ihn aus einer konventionellen, widersprüchlichen Wahrnehmungsweise befreien, einen Körperteil als Ganzes zu betrachten. Während seit der Entwicklung der anatomischen Methode im 16. Jahrhundert die Gewohnheit, den Körper in Teile zu zerlegen und dadurch fachlich und fragmentarisch zu erkennen, immer weiter verbreitet wird, wird vom Körper andererseits als Ganzes geredet, wobei jedoch nur die Teile herangezogen und als Ersatz eines Teils für das Ganze funktionieren. Darüber kommentieren Claudia Benthien und Christoph Wulf in der Einleitung der von ihnen herausgegebenen Monographie „Körperteile“ (2001):

„Die Modernität der anatomischen Methode, wie sie für die Medizin und die Kunst gleichermaßen gilt, liegt [...] in ihrem Fokus auf dem Fragment (im Gegensatz zur Totalität), auf der Betonung des Individuellen (im Gegensatz zum Allgemeinen) und auf der Herausarbeitung innerer Fakten (im Gegensatz zur äußeren Erscheinung). [...] Häufig wurde [andererseits] im kulturtheoretischen Denken der Körper ungefragt als Ganzheit verstanden, über die sich kulturelle Diskurse formieren. Doch [...] sind es oft nur Teile, die fokussiert, hervorgehoben und inszeniert werden.“³¹

Die widersprüchliche Gewohnheit, mit der Fokussierung auf einen Teil des Körpers — „pars pro toto“ — als Ganzheit zu erkennen, ohne die Gesamtheit der Teile zu überblicken, trifft auch auf den Akt des Zuschauens zu. Im Theater und im Tanz vertritt es oft die gesamte Wahrnehmung, in der der Zuschauer einen Schauspieler/einen Tänzer erkennen, verstehen und interpretieren kann, obwohl auch nichtvisuelle Elemente wie Stimme, Atem und Atmosphäre auch eine wichtige Rolle spielen. Wenn er einen Körpergestus an einem Schauspieler/Tänzer als beeindruckend hält, fokussiert er seine Wahrnehmung oft nur auf einen bestimmten Körperteil und dadurch vernachlässigt diese anderen Elemente, wie am Beispiel der Performance „Freeing the Voice“ erläutert wurde. Wenn er trotzdem interpretiert, das sei das Merkmal der beeindruckenden gesamtkörperlichen Darstellung vom Schauspieler/Tänzer, gerät er in den Widerspruch, dass er den ganzen Körper zu erkennen vermeint, gerade weil er nicht den gesamten in seinen vielen Aspekten fassen kann.

Die Wahrnehmungsweise, die der Tanz in „Bildbeschreibung“ dem Zuschauer ermöglicht, nämlich die Weise, in der er den Körper des Tänzers in verschiedenen Teilen spürt, ist eine konkrete Praxis, diese widersprüchliche Gewohnheit zu überbinden und dadurch die epistemologische Tendenz zur Entkörperlichung im Prozess der Körper-Erkenntnis abzuwenden. Diese Praxis ver-

wirklich das Spüren vielfältig, da es an der Spur jedes Teils in ihrem konkreten Akt wie Sehen, Horchen, Riechen, Fühlen, Tasten, Kosten usw. den gesamten Körper fassen kann.

4. Praktizierbarkeit im Alltag

Wie im zweiten und dritten Abschnitt erläutert wird, macht der nicht-tanzende Körper in „Bildbeschreibung“ dem Zuschauer einen konkreten Widerstand gegen die Entkörperlichung erfahrbar. Das beginnt mit der besonderen Choreographie des Sich-zeigens des Körpers und der Iteration des Auf- und Untertauchens der Bewegungen, die den Zuschauer dazu leitet, die Spur zu verfolgen und mit seinem gesamten Körper an den verschiedenen Körperteilen des Tänzers zu „spüren“. Mit dieser körperlich aktiven Wahrnehmung kann der Zuschauer auf die Spur, auf die Differenz und Schwelle zwischen dem sich zeigenden Körper an sich und dem vom Zuschauer zu abstrahierenden Körper-Zeichen, in der unberechenbaren Beweglichkeit reagieren und den noch unbestimmbar vitalen Zustand der Körperbewegungen in seinem Körper fassen. Damit kann er die Tendenz, die Körperbewegungen in das Zeichen umzusetzen und die lebendige Beweglichkeit zum Stillstand zu bringen, selber abwenden.

Anders als die anderen Tanzstücken von der Ästhetik der Abwesenheit, die den Zuschauer sich seiner Begierde bewusst machen, den tanzenden Körper als gewünschtes Bild zu erkennen und dadurch in ihm eine selbstkritische Reflexion erwecken wollen, kann der Zuschauer von „Bildbeschreibung“ mit seiner Wahrnehmung den Widerstand gegen die Entkörperlichung praktizieren. Die Ästhetik der Abwesenheit im Tanz hat eine performative Wirkung, den Zuschauer über die kritische Haltung hinaus zum Akt der besonderen Wahrnehmungsweise zu leiten. Der Akt, der sich nur im Körper des Zuschauers ereignet und sich nicht von den anderen Zuschauern und dem Tänzer wahrnehmen lässt, gehört nach Erika Fischer-Lichte auch dem Ergebnis der performativen Wirkung in dem Sinne, dass ein Akt auf der Bühne die Emotionen und Affekte des Zu-

schauers so stark erregt, dass dieser sich innerkörperlich transformieren kann³³. Der Akt des Widerstands gegen Entkörperlichung ist der des Zuschauers, der sich vom konventionellen Zuschauenden zum gesamtkörperlichen Wahrnehmenden verwandelt hat.

In „Bildbeschreibung“ eröffnet sich dem Zuschauer eine andere Möglichkeit: Den Akt des Widerstands gegen Entkörperlichung, dem die Tanzauführung dem Zuschauer ermöglicht, kann er auch im Alltag selber praktizieren. Der Kritiker Dirk Pilz deutet in seiner Rezension über das Tanzstück diese Möglichkeit an: „Der Zuschauer erfährt so sein Alltägliches als Fremdkörper – das Sprechen verliert seine Selbstverständlichkeit.“³⁴ Dem ungewöhnlichen Sprechakt des Tänzers, der „die Worte“ „aus ihrem engen Bedeutungsgefängnis“ „befreit“, findet Pilz den von diesem Sprechakt verfremdeten Modus der gewöhnlichen Handlung („Sprechen“) heraus, der dem Zuschauer fremd aber auch alltäglich erscheint. In diesem Zusammenhang zwischen dem alltäglichen Sprechakt und dessen verfremdetem Modus kann man vermuten, dass der Zuschauer von „Bildbeschreibung“ auch am Körper des Tänzers „so sein Alltägliches als Fremdkörper“ „erfährt“. Die scheinbar ungewöhnlichen Körperbewegungen des Tänzers sind auch der verfremdete Modus der gewöhnlichen Gesten, die man im Alltag angesichts des Körpers eines Anderen wahrnimmt. Nur der Modus, der die Zeichenfunktionen der Bewegungen auslöst und dadurch die Spur des sich zeigenden Körpers ausprägt, ist normalerweise nicht im Alltag zu beobachten.

Diese besondere Wahrnehmung ist jedoch im Alltag mit einer experimentellen Haltung praktizierbar. Man kann in der Situation der „leiblichen Ko-Präsenz“, z.B. im Zug, auf der Straße oder beim Gespräch, angesichts eines gegenüber sitzenden oder stehenden Anderen mit diesem Wahrnehmungsakt experimentieren. Dabei könnte man als Wahrnehmender seine Aufmerksamkeit auf den Körper des Anderen richten, ohne diesen in das Bild/Zeichen für die Objektivierung seines Interesses oder seiner Begierde umzusetzen.

Das ermöglicht dem Wahrnehmenden auch die Eigenschaft des Aktes des Spürens der Spur: Das Spüren hat einen gängigen und eigenartigen Handlungsaspekt, der für jene besondere Wahrnehmung nicht nur in einer Kunsterfahrung, sondern auch im Alltag geeignet ist. Wie Sybille Krämer am Beispiel vom „Spurenlesen“ erwähnt³⁵, gehört das Spüren einerseits zu einem üblichen Akt, den man mit seiner bestimmten Motivation ansetzen kann. Wie „lesen“, „sehen“, „hören“ gehört das Spüren zu einem von jedem Wahrnehmenden leicht verfügbaren Akt. Der Wahrnehmende kann andererseits wie der Zuschauer von „Bildbeschreibung“ das Spüren an den Spuren der undeutlichen, „fremden“, „sich-zeigenden“ Bewegungen ansetzen, die das Andere ihm in der Lücke der Sequenz der erkennbaren Gesten unmotiviert hinterlässt. Wenn er dieses Spüren — da sich die unmotivierten Bewegungen des Anderen, die auftauchen und gleich verschwinden, oft unablässig ereignen — an ihnen jedes Mal ansetzt, kann er sich eine Weile auf diese besondere Wahrnehmungsweise konzentrieren. Dann muss er die Körper-Bewegungen des Anderen nicht immer lesen, erkennen und verstehen und dadurch ihn in das Bild/Zeichen umsetzen³⁶.

Den ungewöhnlichen Akt des wiederholten Spürens im Alltag kann die Haltung zur „Spurensuche“ noch praktikzierbarer machen. Egal, ob ein Gestus von dem Anderen wie einem Gesprächspartner oder jemandem im Zug motiviert oder unmotiviert ausgeführt wird, entsteht bei dieser Ausführung jedes Mal die Spur von Gestus-Bewegungen, die das Andere dem Wahrnehmenden unmotiviert hinterlässt. Diese Spur entspricht der vom „Sich-zeigen“ des Körpers des Tänzers, die — im zweiten Abschnitt erläutert — zwischen dem Handelnden und dem Wahrnehmenden als „Differenz“, „Verschiebungen“ von derselben Bewegung entsteht. Man kann im Alltag als Wahrnehmender nach einer Spur immer suchen, die ein Anderes durch die Lücken der Reihen der motivierten Gesten unmotiviert zeigt. Wenn man versucht, sich auf die sich nach jeder Bewegung sich zeigenden und gleich verschwindenden Spuren aufmerksam zu machen, kann jenes besondere Spüren im Alltag leichter probiert werden. Von ei-

nem Gesprächspartner z.B. kann man in der Tat verschiedene Spuren spüren: Der winzige Widerhall der Stimme, der zwischen den Sätzen klingt, der Blickwinkel, der sich nach einer Richtung richtet, ein Duft von der Haut, eine Art Energie oder die Wärme, die oft vom Oberkörper herausströmt, eine Ausstrahlung, die sich nach der Ausführung eines geschickten Gestus vom Gesicht ausstößt, eine atmosphärische Stimmung, die sich um den ganzen Körper herumschwebt usw.

Die beispielsweise angegebenen Spuren des Anderen markiert — mit den Worten von Dieter Mersch — als Element „amedialen Gewahrung“³⁷ die Grenze der Medientechnologie. Denn die Spuren, die sich mit der unverfügbaren Vitalität von Luft, Duft, Geruch, Stimmung, Wärme/Kälte um den Körper schweben und sich dann dem wahrnehmenden Körper einverleiben, können die Medien mit ihrer (digitalen) Aufzeichnungstechnik überhaupt nicht aufnehmen und sie ins Bild/Zeichen übertragen. Wenn unsere Wahrnehmung eine Gewohnheit haben kann, solchen Spuren immer größere Aufmerksamkeit zu schenken, kann sie auch eine andere Gewohnheit entwickeln, die illusionistische Macht der Medienbilder zu unterlaufen, die eine „nicht-anwesende“ Realität in der Faszination der täuschenden „Telepräsenz“ darstellen, die ein Abwesendes als anschaulich vergegenwärtigt inszeniert³⁸. Die Gewohnheit dieser Wahrnehmungen kann als Widerstand gegen die Entkörperlichung nicht nur in der Kunsterfahrung, sondern auch in einer alltäglichen Situation der Mediengesellschaft funktionieren.

Auf diese Möglichkeit in den beiden Bereichen weist „Bildbeschreibung“ von Chétouane und Willens hin, indem sie dem Zuschauer die andere Wahrnehmung erfahrbar und die Praktizierbarkeit im Alltag bewusst macht. Der Tanz kann die Schnittstelle zwischen „Kunst und Leben“ sein, die die Kunst seit der historischen Avantgarde im frühen 20. Jahrhundert zu realisieren zu versucht³⁹, der Tanz kann im Bereich der Entkörperlichung zur Wirkung kommen. Gerade dieses Problemfeld bringt der Tanzkunst einen Sinn: die Menschen mit einem abwesenden Körper zu konfrontieren und sie mit der radikalen

Wahrnehmungsweise experimentieren zu lassen, nicht in der „Telepräsenz“ der Medienbilder, die ihn nur scheinbar real darstellen, sondern in der leiblichen Ko-Präsenz, die die Anwesenheit der verschiedenen Körper zur notwendigen Voraussetzung hat.

Anmerkung

- 1 Gerald Siegmund: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. Bielefeld (transcript) 2006, S.24f.,64,68.
- 2 a.a.O., S.198-207.
- 3 Dietmar Kamper begründet die Ursache der Entkörperlichung auch mit diesem komplexen Zusammenhang zwischen der Dominanz der Körper-Zeichen in der Gesellschaft und der entkörperlichenden Tendenz des Vergeistlichungsprozesses, der die Menschen den Körper erst durch die Abstraktion erkennen lässt. Dietmar Kamper: Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper. München (Wilhelm Fink) 1999, S.7f,176.
- 4 Siegmund: a.a.O., S.28f.
- 5 Siegmund: a.a.O., S.205.
- 6 a.a.O., S.386f.
- 7 a.a.O., S.387.
- 8 Als Bedingung für performative Erfahrungen gibt Erika Fischer-Lichte den Zustand der leiblichen Ko-Präsenz an, dass sich die Performer und die Zuschauer im demselben Raum befinden und ein Ereignis gemeinsam erfahren. Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 2004, S.58.
- 9 Kamper: a.a.O., S.177.
- 10 Siehe die Anm.3.
- 11 Kamper: a.a.O., S.174.
- 12 Dazu: Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt. a. M. (Suhrkamp) 2002, S.13-15.
- 13 Der Verfasser hat die Vorstellung am 24.10.2008 im Rahmen des Theaterwettbewerbs „Favoriten“ in Dortmund gesehen, in dem Chétouane und Willens den ersten Preis gewannen.
- 14 Dirk Pilz: Obduktionsstätte des beschriebenen Bildes. Tanzstück #1 Bildbeschreibung von Heiner Müller – Laurent Chétouane inszeniert Heiner

- Müller. In: Berliner Zeitung am 29. März 2007, S.30.
- 15 Laurent Chétouane: „Ein Schauspieler ist immer peinlich — Deshalb muss er bleiben.“ (Das Interview mit Nikolaus Müller-Schöll) In: Patrick Primavesi a.A. (Hrsg.): Aufbrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation. Berlin (Theater der Zeit) 2004, S.289.
- 16 Pilz: a.a.O.
- 17 Patrick Primavesi: Iphigenie, Lenz, Bildbeschreibung. Stimmen-Hören im Theater Laurent Chétouanes. In: Doris Kolesch u.a.(Hrsg.): Stimm-Welten. Philosophie, medientheoretische und ästhetische Perspektiven. Bielefeld (transcript) 2007, S.63f.
- 18 Günther Heeg berichtet den Nachdruck auf die abrupten Abbrüche der Bewegungen in „Bildbeschreibung“. Günther Heeg: Abbrechende Gesten. In: Schauplatz Ruhr. Jahrbuch zum Theater im Ruhrgebiet 2007. Berlin (Theater der Zeit) 2007, S.9f.
- 19 Aus Laurent Chétouanes Aussage in seinem Interview mit Nikolaus Müller-Schöll. In: „Ein Schauspieler ist immer peinlich. — Deshalb muss er bleiben“, S.285f.
- 20 Dazu berichtet die Theaterkritikerin Kerstin Decker über seine Inszenierung „Faust II“ im Nationaltheater Weimar. In: Tagespiegel vom 22.März 2008, S.9.
- 21 Dieter Mersch: Körper Zeigen. In: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hrsg.): Verkörperung. Tübingen und Basel (A. Francke) 2001, S.85,86.
- 22 Mersch: Ereignis und Aura. S.19.
- 23 Chétouanes Aussage über „Bildbeschreibung“. In: Das Sprechen des Textes im Raum. Zur Arbeit von Laurent Chétouane und Frank James Willens mit Heiner Müllers *Bildbeschreibung*. Position eines Symposiums. In: Schauplatz Ruhr. Jahrbuch zum Theater im Ruhrgebiet 2007. Berlin (Theater der Zeit) 2007, S.8.
- 24 Mersch: Körper zeigen. S.86.
- 25 Siehe das Zitat von Kamper (Anm.11) im ersten Abschnitt dieses Beitrags und meine Erklärung dazu.
- 26 Martin Seel weist darauf hin, dass die sinnliche Wahrnehmung von einem Objekt direkt gegenüber — anders als die sinnliche Vorstellung oder Imagination — „an die vitale Unbestimmbarkeit realer Sinnobjekte“ „heranreichen kann.“ Diese Unbestimmbarkeit liegt jenseits der Bezeichnung und kann — was den Körper als Objekt anbelangt — nicht gleich in das Zeichen umgesetzt werden. Martin Seel: Ästhetik des Erscheinens. Frankfurt a.M.

- (Suhrkamp) 2003, S.130.
- 27 Siehe die Anm. 23.
- 28 Siehe das Zitat von Kamper (Anm.11) im ersten Abschnitt dieses Beitrags.
- 29 Katharina Rost: Lauschangriffe. Das Leiden anderer Spüren. In: Kolesch (Hrsg.): a.a.O., S.174.
- 30 Rost weist auch darauf hin, dass sich der Zuschauer von der Performance „Freeing the Voice“ dem Schrei, der starken Körperpräsenz der Performerin nicht entziehen kann, so dass er „mitspüren“ und „mitschmerzen“ muss. Rost: a.a.O., S.174f. In „Bildbeschreibung“, die die starke Intensität der Präsenz an den Zuschauer nicht direkt richtet, hat er hingegen mehr Freiheit, seine Wahrnehmungen vielfältig einzusetzen. Siehe: Rost: a.a.O., S.174f.
- 31 Claudia Benthien, Christoph Wulf (Hrsg.): Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. (Einleitung). Hamburg (Rowohlt) 2001, S.13,14.
- 32 Die anderen, nicht-optischen Elemente wie Körperlichkeit, Räumlichkeit, Lautlichkeit, Zeitlichkeit und Atmosphäre im Theater untersucht Erika Fischer-Lichte in ihrer Performance-Forschung. Erika Fischer-Lichte: a.a.O., S.127-238.
- 33 Das deutsche Theater des 18. Jahrhunderts z.B. basierte auf der Schauspieltheorie der Wirkungsästhetik, nach der die Schauspieler mit ihren verschiedenen Darstellungstechniken den Zuschauer zu emotionalisieren zu versuchten. Diese Wirkung zählt zu der historischen Entwicklung der Performance, die sich hauptsächlich im 20. Jahrhundert entfaltet hat. Erika Fischer-Lichte: a.a.O., S. 335f.
- 34 Dirk Pilz: a.a.O., S.30.
- 35 „Der Unmotiviertheit der Spurbildung entspricht jedenfalls die Motiviertheit seitens der Spurenleser. Die Unaufmerksamkeit desjenigen, der die Spuren hinterlässt, und die Aufmerksamkeit des Spurenlesers, der die Spuren auffindet und identifiziert, sind Vorder- und Rückseite der Spur.“ Sybille Krämer: Was ist also eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? In: Sybille Krämer u.a. (Hrsg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2007, S.17.
- 36 Hier ist der Unterschied zwischen dem „Spurenlesen“, das Krämer erwähnt, und dem Spüren der Spur ersichtlich. Während Spurenlesen schließlich zur Identifikation und Erkenntnis einer Spur führt, muss man mit dem Akt des Spürens ein Objekt nicht immer identifizieren und erkennen.

- 37 Mersch: Ereignis und Aura. S.17.
- 38 Paul Virilio untersucht die Probleme der illusionistischen Macht der Medienbilder, die in der Manipulation der „Telepräsenz“ einem Wahrnehmenden eines Nicht-Anwesendes so darstellen, als ob es vor dessen Augen da wäre. Paul Virilio: Rasender Stillstand. Übersetzt von Bernd Wilczek, Frankfurt a.M., (Fischer) 1997, S.146-150.
- 39 Siehe dazu: Die Einleitung zu “Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde”, hrsg. von Erika Fischer-Lichte/ Friedemann Kreuder /Isabel Pflug. Tübingen und Basel (Francke) 1998, S.18. Fischer-Lichte weist in ihrer Einleitung auf die Gemeinsamkeiten zwischen der historischen Avantgarde und der Frage der Überwindung der Grenze zwischen Kunst und Leben seit den 1960er Jahren hin.