

Klänge in Bewegung: Spurensuchen in Choreografie und Performance

Karoß, Sabine (Ed.); Schroedter, Stephanie (Ed.)

Veröffentlichungsversion / Published Version

Sammelwerk / collection

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Karoß, S., & Schroedter, S. (Hrsg.). (2017). *Klänge in Bewegung: Spurensuchen in Choreografie und Performance* (Jahrbuch TanzForschung, 27). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839439913>

Nutzungsbedingungen:

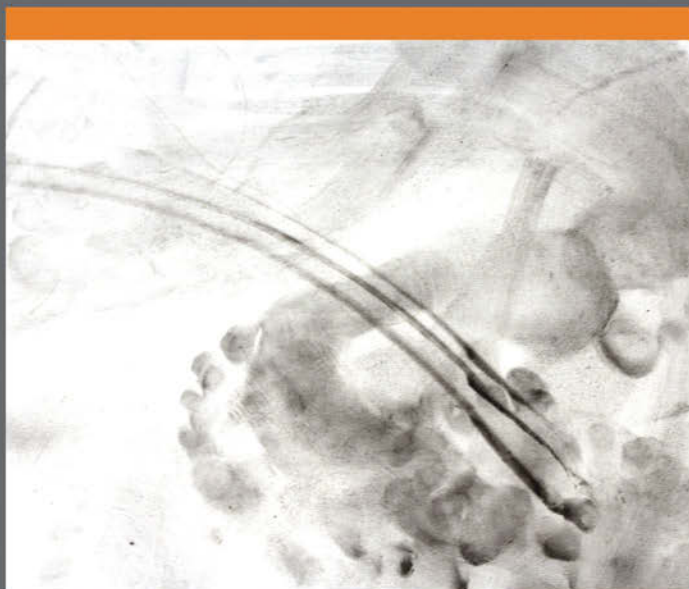
Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

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

Terms of use:

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

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



Sabine Karoß,
Stephanie Schroedter (Hg.)

Klänge in Bewegung

Spurensuchen in Choreografie
und Performance

Sabine Kaross, Stephanie Schroedter (Hg.)
Klänge in Bewegung

TanzForschung

hrsg. von der Gesellschaft für Tanzforschung | Band 27

Sabine Karoß, Stephanie Schroedter (Hg.)

Klänge in Bewegung

Spurensuchen in Choreografie und Performance.

Jahrbuch TanzForschung 2017

[transcript]



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-verlag.de

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

© 2017 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Fußabdrücke aus der installativen Choreografie THINK von Fernanda Ortiz in Zusammenarbeit mit der Musikerin Moxi Beidenegl, vgl. www.think-dance.com. Foto: Véronique Langlott

Satz: Justine Buri, Bielefeld

Wissenschaftliche Beirätinnen: Dr. Claudia Fleischle-Braun & Dr. Astrid Weiger-Purkhart

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-3991-9

PDF-ISBN 978-3-8394-3991-3

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

Sound – Traces – Moves

Bewegungs- und Klangspuren in Choreografie und Performance

Sabine Karoß, Stephanie Schroedter | 9

KLANGPERFORMATIVE SPURENSUCHEN IN ZEITGENÖSSISCHEN UND (TRANS-)HISTORISCHEN DIMENSIONEN

Audio-visuellen Bewegungen auf der Spur

Zum Konzept eines klangperformativen Spurenlegens und Spurenlesens

Stephanie Schroedter | 25

Auf den Spuren der *Pavane Royale* von Alexander Sacharoff

Rose Breuss, Julia Mach und Ursula Brandstätter | 45

Moving Messiaen

Skizzen zu einer Lecture Performance

Maria Hector, Hanne Pilgrim und Dorothea Weise | 65

Sprechende Gesten, farbig malende Klänge, tanzende Gewänder

Auf den Spuren der Entwicklung einer intermedialen Ästhetik im russischen Theater des frühen 20. Jahrhunderts

Swetlana Lukanitschewa | 73

Alexander Truslits Bewegungsspuren

Hans Brandner | 85

Geräuschhafte Körper

Klangliche Materialitäten bei Karol Tyminski

Daniela Hahn | 95

Körper-Hören

Zu klanglichen Bewegungsspuren auf und in den Zuschau(-/hör)enden

Katharina Rost | 109

BEWEGUNGSSPUREN IM KONZERT DER MEDIEN

Audible and Inaudible Choreography

Atmospheres of Choreographic Design

Johannes Birringer | 121

Unequal Twins, Asymmetrically Coupled

Creating and Performing an Interactive Movement- and Sound-Piece

Jan Schacher, Angela Stoecklin | 143

Vermessene Körper, digitale Musikinstrumente

Drei Spurensuchen mit Gestischen Controllern

Andi Otto | 153

Tracing White Noise

Eine Annäherung an medienchoreografische Verfahren am Beispiel

von »Nine Evenings: Theater and Engineering« (1966)

Anna-Carolin Weber | 163

GRENZEN ÜBERSCHREITENDES SPURENLEGEN UND SPURENLESEN

Trace of Force

Lin Hwai-min's *Water Stains on the Wall*

Chieh-ting Hsieh | 175

Der Rhythmus der Madonna/e

Sound and Moves als kulturelle Spuren kampanischer Frühlingsriten

Josephine Fenger | 183

Grafische Komposition – Zwischen Idee und Inszenierung

Heide Lazarus | 193

Musikalisch-tänzerische Gestaltungsprozesse als kooperativer Akt

Anna Maria Kalcher | 203

**Zeit und Dynamik in kompositorischer Praxis von Tanz,
Musik und Poesie**

Anja Weber | 213

Biografien | 225

Sound – Traces – Moves

Bewegungs- und Klangspuren in Choreografie und Performance

Sound, Traces und *Moves* bildeten den Ausgangspunkt zu einem Symposium, das vom 18. bis 20. November 2016 am Orff-Institut für Elementare Musik- und Tanzpädagogik der Universität Mozarteum in Salzburg stattfand und mit dem gleichzeitig das 30-jährige Bestehen der Gesellschaft für Tanzforschung gefeiert wurde. In knapp fünfzig Vorträgen, Performances, Lecture Performances, Workshops und auch einem Soundwalk präsentierten rund siebzig (choreografierende) Tänzer*innen, (komponierende) Musiker*innen bzw. (spartenübergreifend agierende) Performer*innen sowie Tanz-/Musik-/Theater- und/oder Medienwissenschaftler*innen bzw. Vertreter*innen unterschiedlicher Kombinationen dieser Disziplinen ihren jeweils spezifischen, künstlerisch-praktischen und/oder theoretisch-reflektierten Zugang zu dieser sehr absichtsvoll weitgreifend angelegten Thematik.¹ Die vorliegende Symposiumsdokumentation kann naturgemäß nur Bruchstücke, gleichwohl sehr aufschlussreiche und bunt schillernde Mosaiksteine dieser facettenreichen Präsentationen widerspiegeln, zumal sie sich – von wenigen Abbildungen abgesehen – auf das Medium der Schriftsprache beschränken muss, deren Begrenztheit in Anbetracht der sich in Raum und Zeit rasch verflüchtigen Kreationen eine besondere Herausforderung darstellt. Klänge und Bewegungen, mehr noch: aus ihren komplexen Zusammenspielen resultierende Wahrnehmungsereignisse zu beschreiben, um ihre Konturen den Leser*innen imaginär vor Augen und/oder Ohren zu führen, darf bereits als Akt eines Spurenschreibens bzw. Spurenlegens gelten, der niemals eindeutig sein kann, sondern dessen Potenzial sich gerade in einer kreativen Vielfalt an Deutungsmöglichkeiten entfaltet – ungeachtet der Bemühungen um äußerste Präzision bei den Beschreibungen der den Performances zugrunde liegenden Konzepte und ebenso bei den Umschreibungen des Wahrgenommenen.

1 | Das detaillierte Programm mit Abstracts zu den einzelnen Darbietungen kann weiterhin auf der Homepage der Gesellschaft für Tanzforschung eingesehen werden: www.gtf-tanzforschung.de/tagungen/symposium-2016/ (letzter Zugriff: 1. Juni 2017).

Während die *Sounds* dabei auf einen erweiterten Musikbegriff und die *Moves* auf einen weitgespannten Tanzbegriff verweisen, eröffnen die zwischen den Klängen und Bewegungen gleichsam als Schnittstelle oder auch (durchaus im medientechnologischen Sinn) als Interface positionierten *Traces* ein breites Assoziationsspektrum, das neuralgische Punkte jüngerer und jüngster Entwicklungen im Bereich intermedialer und transdisziplinärer Kunstproduktionen und deren (digital unterstützte) Aufzeichnungen umfasst, die sich keineswegs allein auf dokumentarische Intentionen beschränken, sondern ebenso Anregungen zu künstlerischen Praktiken und Prozessen bieten wollen. Insofern sollte der Spurenbegriff dazu auffordern, unterschiedliche Kunstsparten, Medien und Disziplinen verbindende und überschreitende, aber deshalb deren Spezifika nicht zwangsläufig nivellierende Phänomene zu kreieren oder zu reflektieren.

Im Deutschen leitet sich Spur (lat. *vestigium*) von dem althochdeutschen »spor« ab, der einen Fußabdruck bezeichnete. Vor diesem Hintergrund erschien es naheliegend, ein Foto jener Fußabdrücke, die die Tänzerinnen der installativen Choreografie THINK von Fernanda Ortiz in Zusammenarbeit mit der Musikerin Moxi Beideneagl in Salzburg hinterließen, als Coverabbildung für das vorliegende Jahrbuch zu wählen – stellvertretend für die Vielzahl performativer und reflektierender Spuren, die auf diesem Symposium gelegt wurden.² Dennoch bezieht sich der Begriff der »Spuren« nicht nur auf Sichtbares und wendet sich somit nicht ausschließlich an den Sehsinn, sondern steht auch in einem engen Zusammenhang mit jenem landläufigen sechsten oder gar siebten Sinn, der auf einen (mehr oder weniger untrüglichen) Instinkt oder auch eine (vorzugsweise unbeirrbar) Intuition, kurzum: ein gutes »Gespür« verweist – worauf auch schon das von Jacob und Wilhelm Grimm herausgegebene *Deutsche Wörterbuch* (Leipzig 1854-1860) mit einem Hinweis auf die Verwandtschaft von »Spur« und »Spüren« aufmerksam macht. Tendenziell oder vielleicht auch nur traditionell wird dieses Gespür – soweit es nicht als »Bauchgefühl« identifiziert wird – in der Nase lokalisiert (»Spürnase«), somit in das Zentrum des Gesichtsfeldes gerückt und nicht den Augen oder Ohren, geschweige denn dem Tastsinn, d.h., einer sich über unseren gesamten Körper ausbreitenden Oberflächensensibilität zugeordnet. Doch, muss sich dieses

2 | In dieser Performance wurden choreografische Elemente im Beisein der Zuschauer*innen in eine Soundcollage und gleichzeitig in Grafitzeichnungen verwandelt, die die Bewegungsspuren der Tänzerinnen sichtbar machten. Gemeinsam mit den Performance- und Bewegungstheoretikerinnen Jessica Buchholz und Pamela Goroncy wurde vor diesem Hintergrund die intermediale Darstellbarkeit und Wahrnehmung von Bewegung konzeptionell untersucht. Zu weiteren Informationen zu THINK vgl. www.think-dance.com (letzter Zugriff: 1. Juni 2017). Wir danken den Künstlerinnen sehr herzlich, uns dieses Foto von Véronique Langlott zur Verfügung gestellt zu haben.

Gespür tatsächlich nur auf einen Sinn beschränken? Wie lassen sich mit möglichst vielen, wenn nicht sogar allen Sinnen Spuren verfolgen?

Schließlich finden sich Spuren (dem Modell der Fußabdrücke folgend) vor allem in den randständigen Regionen unserer Aufmerksamkeit und graben sich dort in eine Materie ein bzw. ziehen sie (mehr oder weniger) tiefe Furchen: Man denke an die Spuren bzw. Rillen auf den alten Schellack- und späteren Schallplatten, oder an die nachfolgenden CD-Tracks, die in jüngerer Zeit zunehmend von MP-Formaten ersetzt werden, die allerdings solche (Audio-) Spuren fast spurlos zum Verschwinden bringen – vergleichbar jenen Spurenelementen, die als winzige Substanzen (zumeist von großer Wirksamkeit) mit dem bloßen Augen kaum oder nicht zu erkennen sind. Doch, wer denkt schon bei Spuren sogleich an Bewegungen, die sich in schwindelerregende Höhen emporschrauben oder durch virtuelle Räume wirbeln und dabei vielleicht sogar Klänge erzeugen – oder zumindest mit letzteren in einer (wie auch immer gearteten) Verbindung zu stehen?

Keineswegs zufällig zieht sich der Begriff der Spur – bzw. seine angloamerikanischen Pendanten *Traces* und *Tracks*, die wiederum mit *Lines* und *Loops* korrespondieren – wie ein roter Faden durch die Choreografie- und Notationsgeschichte des 20. und beginnenden 21. Jahrhundert:³ Erinnerung sei an dieser Stelle an Rudolf von Labans Konzept der Spurformen, stellvertretend für Wege bzw. das Zeichnen von Bewegungslinien durch die Kinesphäre (Laban 1991: 54-62; vgl. hierzu auch Kennedy 2010: 20 und Salter 2010: 229-231), an die William Forsythe bei der Entwicklung seiner CD-ROM *Improvisation Technologies* anknüpfte, ihre qualitative und quantitative Begrenzung bei Laban jedoch erheblich erweiterte und ausdifferenzierte (Forsythe 1999/2003/2012; vgl. hierzu auch Kennedy 2010: 372 und Ziegler 2017). Auf Labans choreutisches Modell als Matrix für Bewegungsspuren bezog sich auch Stephan Thoss in seiner Produktion *Loops and Lines* für das Hessische Staatstheater Wiesbaden (2013) und ließ dabei ebenso von den Musiker*innen des Ensembles Modern Bewegungslinien in den Raum zeichnen, um ein »Gesamtkunstwerk aus Bewegung und Klang«⁴ entstehen zu lassen. Zuvor hatte Merce Cunningham einen virtuosen Händetanz erarbeitet, der durch eine nicht minder virtuose digitale Bearbeitung Feuerwerks-ähnliche virtuelle *Loops* entstehen ließ (in fünf Versionen:

3 | Vgl. generell zu dem Interesse an Bewegungslinien bzw. Linienführungen durch einen Raum (seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die jüngste Vergangenheit) in den Bildenden Künsten, von denen sich der Tanz immer wieder inspirieren ließ Butler/Zegher 2010 sowie Gansterer/Cocker/Greil 2017.

4 | Zitiert nach der Dokumentation dieses Projekts auf der Homepage des Tanzfonds Erbe, von dem diese Produktion maßgeblich unterstützt wurde: <http://tanzfonds.de/projekt/dokumentation-2013/loops-and-lines/> (letzter Zugriff: 1. Juni 2017).

2001/2005/2007/2011/2017)⁵ – sonifiziert durch seine eigene Stimme, mit der er Passagen aus seinen frühen Tagebüchern vorträgt und die mit einer virtuellen bzw. *extended piano music* emergiert. Letztere greift auf Kompositionsverfahren zurück, die John Cages für sein präpariertes Klavier entwickelte, so dass es auf der klanglichen Ebene gleichsam zu einem imaginären Dialog zwischen Cunningham und Cage kommt. Die hierfür verantwortliche, auf digitale Medienkunst spezialisierte *openendedgroup*⁶ arbeitete bei seiner Entwicklung derartiger Bewegungs- und Klangspuren immer wieder mit Tänzer-/Choreograf*innen zusammen: Vorstudien zu Cunninghams *Loops* boten die Installation *Hand-Drawn Spaces* (1998) und die virtuelle Szenographie für *BIPED* (1999) – ebenfalls gemeinsam mit Cunningham entstanden –, um diesen Ansatz in Kollaborationen mit Bill T. Jones (*Ghostcatching*, 1999, und *After-Ghostcatching*, 2010, vgl. hierzu auch Dixon 2010: 192-195, Rosiny 2013: 271-275), Trisha Brown (*How long does The Subject Linger On The Edge of the Volume*, 2005) und Wayne McGregor (*Choreographic Language Agent*, 2007ff, *Stairwell*, 2010) kontinuierlich weiter zu entwickeln. Aber auch Forsythe setzte nach seinen *Improvisation Technologies* seine Arbeit an zunehmend komplexer gestalteten Bewegungsspuren, die auf Linienkonzepte zurückgehen, fort – sei es auf der Basis seiner Installations-Performances *Human Writes* (2005) (vgl. Brandstetter 2010)⁷ oder im Kontext seiner interaktiven Datenbank *Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced* (2009), in der Bewegungsspuren als *Alignments* visualisiert werden (vgl. Maar 2010, Shaw 2011 und 2017).⁸ Dagegen werden in der als virtueller Workshop konzipierten Installation *Double Skin/Double Mind* von Emio Greco | PC vor allem Spuren zu Bewegungsintentionen

5 | Vgl. zu der ursprünglichen Version <https://www.youtube.com/watch?v=6snBo0fyyp0> bzw. zu deren Digitalisierung von der *openendedgroup* <http://openendedgroup.com/artworks/loops.html> (letzte Zugriffe auf beide Internetadressen: 1. Juni 2017), zum Kaiser 2017.

6 | Dieses Künstlerkollektiv bestand zunächst aus Paul Kaiser und Shelley Eshkar. Letzterer verließ 2014 die Gruppe – an seine Stelle rückte Marc Downie.

7 | Forsythes Installations-Performances dienten Peter Welz als Ausgangspunkt für videobasierte Installationen, in denen die Bewegungsimprovisationen auf ihr figürlich-skulpturales Potenzial befragt wurden (vgl. hierzu Huschka 2008). Durch diesen Vorgang einer selektiven und den Tanz modifizierenden Mediatisierung werden die fraglichen Bewegungsspuren zwar reproduzierbar, aber auch in eine neue Materialität überführt, die sie aus den ursprünglichen Zusammenhängen herauslöst. Vgl. hierzu auf der Homepage von Peter Welz die Arbeiten *whenever on on on nohow on* | *airdrawing* (2004), *retranslation* | *final unfinished portrait (francis bacon)* | *figure inscribing figure* (2005) und *architectural device for a forsythe movement* | *right hand movement* | *collage of fake concrete walls* | *side*: www.peterwelz.com (letzter Zugriff: 1. Juni 2017),

8 | Vgl. <http://synchronousobjects.osu.edu> (letzter Zugriff: 1. Juni 2017).

nen und Bewegungsqualitäten gelegt, um nicht nur motorische, sondern auch energetische Aspekte und schließlich auch Phänomene der Bewegungswahrnehmung zu erfassen (vgl. hierzu Greco/Scholten/Bermúdez 2007, zudem Maar 2010 und Bermúdez Pascual 2017). Klangspuren finden sich in Forsythes *One Flat Thing, reproduced* bzw. den daraus hervorgegangenen *Synchronous Objects* vor allem in Form hör- und/oder sichtbarer *Cues*, die sich die Tanzenden gegenseitig geben, während in *Double Skin/Double Mind* durch ein Motion Capturing-Programm, dem von Frédéric Bevilacqua und Mitgliedern seines Teams am IRCAM entwickelte *Gesture Follower*, Sounds generiert werden, die den Tanzenden ein klingliches Feedback geben.

Solche Ansätze zu einer Soundgenerierung auf der Basis von Bewegungsspuren bzw. deren algorithmischen Verarbeitung werden in Projekten, an denen Komponist*innen und Klangkünstler*innen bzw. Musik-Medien-Künstler*innen maßgeblich mitwirken, noch stärker gewichtet. Einen dezidiert experimentell-forschenden Ansatzpunkt hierzu bot in jüngerer Zeit eine Arbeit, die sich weiterhin *in progress* befindet und gerade aus diesem Grund besonderes Interesse verdient: *On Traces* unter der künstlerischen Leitung von Gerhard Eckel, Christine Ericsson, Alexander Gottfarb und Anna Maria Nowak (2015 mit einer ersten Präsentation von Zwischenergebnissen im Tanzquartier Wien), bei dem durch die Stimmen der Performer*innen Klangspuren, die mit Linienführungen korrespondierten, frei in den Raum geschrieben und später wieder neu aufgesucht werden konnten, um durch Bewegungen eine klingende Choreografie, anders gewendet: choreografierte Klanglandschaften entstehen zu lassen.⁹

Im Unterschied zu dieser Versuchsanordnung wurde im ersten Teil von *Eadweard's Ear – Muybridge extended* (2017 im Rahmen einer deutsch-schweizerischen, dreiteiligen Aufführungsserie uraufgeführt) unter der künstlerischen Leitung von Penelope Wehrli in Zusammenarbeit mit dem Komponisten Ger-

9 | Die Ursprünge dieser Arbeit gehen auf das 2007-2010 vom Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) unterstützten und am Institut für Elektronische Musik und Akustik der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (KUG) durchgeführten Projekt *Embodied Generative Music* zurück, das sich mit dem Verhältnis von musikalischem und körperlichen Ausdruck beschäftigte, indem es Tänzer*innen mit Hilfe von Motion-Capture-Technologien ermöglichte, mit ihren Körpern virtuelle Instrumente zu steuern (vgl. <http://egm.kug.ac.at/index.php?id=7916> bzw. *Bodyscapes*: <https://vimeo.com/4949316>, letzte Zugriffe: 1. Juni 2017). *On Traces* ist insofern als Fortsetzung dieser Arbeit zu verstehen, als nun mögliche Verbindungen zwischen Tanz und den Bewegungen des menschlichen Stimmapparats neu ausgelotet werden. Vgl. hierzu die Dokumentation auf: <https://vimeo.com/137819047> (letzter Zugriff: 1. Juni 2017), bzw. generell zu dieser Thematik Bevilacqua/Schnell/Fdili Alaoui 2011; Peters/Eckel/Dorschel 2012.

riet K. Sharma und dem Musiker/Informatiker Joa Glasstetter ein »Interface für Komponist, Tänzer und Musiker« entwickelt, bei dem tänzerische Bewegungen über Sensoren in eine musikalische Notation übersetzt werden, die jedoch nur Fragmente der Bewegungsinformationen an die Musiker weiterleitet, ihnen zudem interpretatorische Freiräume lässt und auch grundsätzlich minimal verzögert realisiert wird. Da die Musizierenden – die Fagottistin Stephanie Hupprich, die E-Gitarristin Alejandra Cardenas und der Schlagzeuger Alexander Nickmann – und Tanzenden – Jutta Hell und Dieter Baumann von der Tanzcompagnie Rubato – auf weit voneinander positionierten Spielflächen agieren, die durch eine zwischen ihnen aufgestellte Projektionsfläche mit gleichsam chronofotografischen Momentaufnahmen der Tanzbewegungen getrennt sind, können sie sich nicht sehen, gleichwohl hören. Auf diese Weise können die Tanzenden ebenso auf die Musizierenden reagieren, wie die Musizierenden aus den für sie nicht sichtbaren Bewegungen die Tanzenden Klänge generieren, die Gerriet K. Sharma als eine »Fast-schon-und-gerade-noch-Musik« umschreibt – während sich das Publikum zwischen diesen Flächen frei bewegen kann, um die Performenden aus verschiedenen Perspektiven gleichzeitig zu sehen und zu hören. Bemerkenswert ist die kognitive Leistung, mit der uns unser Gehirn bei solchen Experimenten immer wieder überrascht: Unweigerlich versuchen wir die hör- und sichtbaren Bewegungen, die zwar in einer Relation zueinander stehen, jedoch über willkürlich gesetzte Bruchstellen auch dezidiert voneinander getrennt werden, zusammenzufügen und als Einheit – einen dynamischen, sich immer wieder neu formierenden und frappierenden Bewegungs-Klang-Raum – wahrzunehmen.

Um derartige, selbstreflexive Wahrnehmungsexperimente im Zusammenspiel von *Sound*, *Moves* und interaktiven Medientechnologien kreist der zweite Teil zu *Bewegungsspuren im Konzert der Medien* des vorliegenden Jahrbuchs, das von einem in diese Thematik überblicksartig einführenden Beitrag von JOHANNES BIRINGER eingeleitet wird. Er versteht sich als Einladung, die Klanglichkeit von Bewegungen und ebenso das implizite, gleichsam choreografierte Bewegungspotenzial von Klängen aufzuspüren. Vor diesem Hintergrund setzt Birringer Entwicklungen und Theorien aus dem Bereich der Klangkunst/Sonic Art mit Tanzpraktiken aus dem Umfeld der Entwicklung choreografischer Objekte miteinander in Beziehung, um schließlich zu seiner eigenen künstlerischen Arbeit an immersiven Bewegungs-/Klanginstallationen auf der Basis von Sensortechnologien, die in die Kostüme der Performer*innen eingearbeitet werden (wearables), überzuleiten.

Auch JAN SCHACHER und ANGELA STOECKLIN geben in ihrem Beitrag einen Einblick ihre eigene künstlerisch-experimentelle Forschungspraxis, die der Entwicklung und Analyse von Bewegungs-Klangrelationen unter Einsatz von Sensortechnologien dient. Eine grundsätzliche Intention des in diesem Zusam-

menhang erörterten Projekts bestand darin, ein elektronisches Musikstück zu kreieren, dessen Form, Energie und Dynamik Tanzbewegungen entspringt, die wiederum choreografischen Verfahren unterliegen. Dennoch kommen in dieser Versuchsanordnung keine präskriptiven Anordnungen bzw. Notationen zum Einsatz, stattdessen entwickelt sich das Stück aus dem gemeinsamen Erfahrungsaustausch zwischen dem Musik-Komponisten und der Tänzer-Choreografin, die als asymmetrische Interdependenz charakterisiert wird.

ANDI OTTO stellt seine Arbeit mit gestischen Controllern vor, die dazu dienen, aus Körperbewegungen bei einem elektronisch verstärkten Instrumentalspiel Daten zu generieren, die Modulationen der elektroakustischen Klangerzeugung bewirken. Am Beispiel des von ihm selbst entwickelten *Fello*, einem mit Sensoren ausgestatteten Cellobogens, beschreibt er die subtile Interaktionen von Klangbewegungen, die durch ein im Korpus des Cellos positioniertes Mikrofon eingefangen werden, mit jenen Bewegungsklässen, die entstehen, wenn der Cellobogen – freilich kontrolliert und um die programmtechnischen Steuerungsmechanismen wissend – durch die Luft geschwungen wird. Hier von ausgehend begibt er sich auf eine dreifache Spurensuche, mit der er medienästhetische, technische und historische Aspekte dieser mediatisierten Bewegungs-Klangkonstellation verfolgt.

Aus einer primär historisch-analytischen Perspektive widmet sich ANNA-CAROLIN WEBER dem Verhältnis von Klang, Bewegung und Medientechnologie, indem sie am Beispiel von Robert Rauschenbergs *Open Score* (1966) medienchoreografische Verfahren untersucht, die eine Grundlage für die Auseinandersetzung mit medienübergreifenden Choreografien auf der Basis von Mediendispositivanalysen bilden. In diesem Zusammenhang erörtert sie das erkenntnistheoretisch-produktive Moment von »Störungen« als Spur zu der »jeweils spezifischen Funktionsweise« entsprechender Versuchsanordnungen. Grundsätzlich geht es ihr dabei um die Offenlegung der innerhalb dieses Gefüges wirksamen Netzstrukturen und Mechanismen, die – auf der Seiten der Rezipierenden – mit historisch, kulturell und individuell geprägten Wahrnehmungskonventionen interagieren.

Diesem Großkapitel, das insbesondere den Einsatz von Medientechnologien im Zusammen- und Wechselspiel von Klängen und Bewegungen thematisiert, geht ein Kapitel voran, das sich *klangperformativen Spurensuchen in zeitgenössischen wie (tans-)historischen Dimensionen* widmet: So bietet der Beitrag zur *Pavane Royale* von Alexander Sacharoff (zu einer Pavanenkomposition von Louis Couperin) von ROSE BREUSS, JULIA MACH und URSULA BRANDSTÄTTER, der zwischen der Offenlegung einer künstlerischer Forschungspraxis und einer reflektierenden Beobachtungsposition changiert, ein überaus gelungenes Beispiel für einen transhistorischen Ansatz, bei dem weder das Phantasma einer vermeintlich authentischen Rekonstruktion beschworen wird, noch

der Versuch, sich einer unwiederbringlich verloren gegangenen Kreation neu-konstruierend zu nähern, grundsätzlich abgewehrt wird, um aus einer zeitgenössischen Perspektive eine Performance zu kreieren, die im Wissen um die Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart vor allem die Spurensuche nach einem verborgenen, vielleicht auch verloren gegangenen Bewegungswissen in das Zentrum der künstlerischen Arbeit rückt.

Von grundsätzlichen Anmerkungen zu der Kulturtechnik des Spurenlesens ausgehend entwickelt STEPHANIE SCHROEDTER ein Konzept eines klangperformativen Spurenlegens und Spurenlesens, das sie am Beispiel der (musik-)choreografischen Arbeit von Anne Teresa De Keersmaeker veranschaulicht. Bemerkenswert ist die in diesem Zusammenhang zu beobachtende Verschiebung von Interferenzen zwischen den Bewegungs- und Klangspuren hin zu Differenzen, die – ungeachtet der inneren Verwandtschaft von Musik und Tanz als sich in Raum und Zeit bewegenden Künsten – gerade die jeweils spezifische Materialität und Medialität von Körper- und Klangbewegungen eigens hervorheben. Anstelle mechanistischer Ursache-Wirkungs-Modelle kommt es dabei zu permanenten Verschiebungen hör- und sichtbarer Bewegungsimpulse, die Grenzen menschlicher Wahrnehmung neu ausloten.

MARIA HECTOR, HANNE PILGRIM und DOROTHEA WEISE berichten über ein künstlerisches Forschungsprojekt, das sich – im Rahmen des Rhythmikstudiengangs an der Universität der Künste Berlin – mit der ersten Etüde von *Ile de feu* aus den *Quatre Études de Rythme* von Olivier Messiaen auseinandersetzt und in Salzburg erstmals zur Aufführung kam. Unter Berücksichtigung der Spurenthematik, die zu Beginn der Arbeit freie Assoziationsfelder eröffnete, wurde dabei zunächst die Zeitgestaltung von Messiaens Komposition untersucht und auf choreografische Parameter übertragen. Anschließend wurde die Musik über das gestalterische Moment der Verkleinerung in eine neue Klangspur überführt, zudem instrumentale Spielgesten durch choreografierte Gesten augmentiert. Visuelle Einblicke in diese Arbeit bieten die unter dem Stichwort »UdK Rhythmik youtube« recherchierbaren Videosequenzen.

Auf der Basis einer Auswertung von Rezensionen gibt sich SWETLANA LUKANITSCHewa auf die Suche nach Bewegungs- und Klangspuren von Isadora Duncans Auftritten in den russischen Ballettmetropolen St. Petersburg und Moskau um 1900, mit denen sie ebenso enthusiastische Anhänger*innen ihrer neuen Ästhetik gewinnen konnte, wie sie auf vehemente Opponenten stieß. Sie kontextualisiert diese Reaktionen vor dem Hintergrund konservativer wie avantgardistischer russischer Kunst- und insbesondere Theaterströmungen. Duncan schien dabei ebenso einem neuen, markant erotisch aufgeladenen Schönheitsideal entgegen gekommen zu sein, wie sie durch ihre – antiken Skulpturen nachempfundenen – Tanzbewegungen ein neues Körper-Raum-Verständnis protegierte, bei dem allerdings ihr neuartiger Umgang mit präexistenten Musikvorlagen tendenziell eher irritierte.

Einen eng mit der Duncan-Tradition verbundenen künstlerisch-pädagogischen Forschungsansatz stellt HANS BRANDNER vor, der Alexander Truslits Konzept einer kinästhetischen Musikausbildung – im Rahmen seiner Lehre von der Körpermusikalität – vorstellt. Truslit unterrichtete zeitweise an der von Elizabeth Duncan in Berlin-Grunewald geleiteten Tanzschule, so dass ein Austausch über diesen neuen, spezifisch körperlichen Zugang zur Musik zwischen Isadora Duncan und ihm naheliegt. Bemerkenswert ist auch hier wiederum das Zeichnen von Bewegungslinien in den Raum, um musikalische Verläufe als Voraussetzung für ein kinästhetisch grundiertes Instrumentalspiel gleichsam zu korporalisieren. Brandner lässt es jedoch nicht bei der historischen Spurensuche bewenden: Er stellt(e) den Zuhörer*innen seines Vortrags und ebenso den Leser*innen dieses Bandes ein iPad App zur Verfügung, mit dem zu einer beliebigen Musik Linien gezeichnet und als Video abgespeichert werden können.

DANIELA HAHN geht in ihrem Beitrag der Frage einer hörbaren Erschöpfung in Tanzperformances nach – und inwiefern diese Erschöpfung auch für die zuhörenden Zuschauenden erschöpfend sein kann. Dabei fokussiert sie vor allem die, insbesondere im Ballett, traditionell unterdrückten Atemgeräusche, denen in Karol Tyminskis Performances ein konstitutiver Stellenwert zufällt: Überaus virtuos werden »hörbare [...] Zustände der Materie, des Organismus, seiner Widerstände und Veränderungen« als »Artikulationen des Körpers [...] wie Bewegungen choreografiert«. Tyminski entwerfe vor diesem Hintergrund »Sound-Anatomien«, die sich – gleichwohl für den zeitgenössischen Tanz charakteristisch – letztlich auf die historischen Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts zurückführen lassen und die der zeitweise beschworenen bzw. befürchteten Entkörperlichung von Musik durch elektronische Klangproduktionen diametral gegenüberstehen.

Hören als ein wesenhaft »körperlicher Vorgang« steht auch im Zentrum von KATHARINA ROSTS Beitrag, in dem sie ihr Konzept eines »Körper-Hörens« als einem Hören von Körpern (und deren Bewegungen) an zwei sehr unterschiedlichen und gleichermaßen aufschlussreichen Beispielen näher erörtert. Während in *VIOLET* (2011) von Meg Stuart & Damaged Goods »brachiale Soundströme« des Musiker-Komponisten Brendan Dougherty die »Tänzerinnen und Tänzer sowie Zuschauerinnen und Zuschauer in permanente Vibrationen« versetzen und eine »Verschiebung« zwischen einer »Selbstwahrnehmung« und einer »eigenartigen Fremd-Selbst-Wahrnehmung« bewirken, produzieren in Keersmaeker & Rosas' *THE SONG* (2009) die Tanzenden selbst Laute, die wiederum durch die Foley-Artistin Céline Bernard geräuschhaft synchronisiert werden, um die Materialität der Körperbewegungen zu verstärken. Diese Audio-Spuren sind »nicht auf herkömmliche Weise lesbar«, betont Rost, sondern sie verweisen auf »leiblich-affektive Zustände«, die »Grenzen aufweichen, Trennungen aufheben« und die »Dynamik, Offenheit und Transitorik« (vermeintlich) fest umrissener Körper hervorheben.

Das dieses Jahrbuch abrundende Kapitel greift Aspekte eines *Grenzen überschreitenden Spurenlegens und Spurenlesens* auf. Diesen Reigen eröffnet CHIEH-TING HSIEH aus seiner transkulturellen Perspektive als in Europa lebender chinesischer Musik- und Tanzwissenschaftler. Er widmet sich dem Taiwanesischen Choreografen Lin Hwai-min, der eine Serie von *shu-fa*-inspirierten Tanzabenden schuf. Aus westlicher Perspektive handelt es sich dabei um eine spezifisch chinesische Kalligrafie, während in China hiermit ein »Gesetz« oder auch eine bestimmte »Art und Weise« zu schreiben gemeint ist. Hsieh erörtert, inwiefern dieser Unterschied weitreichende Konsequenzen für das Verständnis der entsprechenden Choreografien hat, bei denen es sich keineswegs nur um ein Schreiben von schönen, d.h. ästhetisch ansprechenden Bewegungslinien in den Raum handelt, sondern um ein Zeichnen von Spuren, die auf Kräfteverhältnisse (»traces of force«) und insbesondere den Einsatz von Gewicht beim Schreibvorgang verweisen. Eben dieses Moment eines Spurenlegens ist für diese Tanzästhetik essenziell.

JOSEPHINE FENGER begibt sich in ihrer Rhythmusrecherche nach Neapel und widmet sich dem Marienpilgerfest, einem halb religiösen, halb profanen ekstatischen Ritual, in dem Klang, Tanz und Kultur symbiotisch verbunden sind. Die sogenannte *tammurriata*, der Tanz zur großen Trommel, bewegt sich zwischen Tradition und – tourismusbedingt – einem »kontrakulturellem Dionysismus«. In der Nachahmung traditioneller Gesten der armen Bäuerinnen, im Gesang derber Witze ohne den Hintergrund der Dialektsprache, versinkt rituelle Spiritualität in eine Bedeutungslosigkeit. Bemerkenswert ist die Nähe dieser tradierten Sound Tra/n/ces zu aktuellen Fest-Communities. Der tranceartige Bewegungs- und der innere musikalische Rhythmus bilden die Anziehungskraft zu einem synchron rhythmisierten Kollektivkörper, in dessen Gemeinschaftsrhythmus Opiate freigesetzt werden.

HEIDE LAZARUS interessiert die Benutzung einer Grafik als Ausgangspunkt von Choreografien in inter- und transdisziplinären Zusammenhängen. In der Bedeutung der Visualisierungen unterscheidet sie die Grafik von einer Notation oder Partitur aufgrund ihrer verschiedenen Zielsetzungen. Zunehmend symbolisierende und initiierende grafische Modelle für Inszenierungen entstanden aufgrund der gesellschaftlichen Ereignisse nach 1945 in den Künsten, da man sich mit der Praxis von Fixierung und Selbstentscheidung auseinandersetzen musste. Grafiken als Kompositionspraxis in der Neuen Musik werden beispielhaft beleuchtet und grafische Kompositionen als Raum des Möglichen wie künstlerisch selbständige Realisierungsvorgaben in der performativen Kunst sinnhaft gesehen. Zudem initiieren grafische Kompositionen auch im zeitgenössischen Tanz den Austausch zwischen Vorlage und Realisierung.

ANNA MARIA KALCHER stellt kreative Gestaltungsprozesse als soziales Geschehen dar. Die seit den 1990er Jahren diskutierte »Swarm Creativity« beschreibt eine kreative Leistung, deren Neuheit und Wertigkeit anerkannt wird,

aus der Zusammenarbeit zweier oder mehrerer Individuen. Die kreative Zusammenarbeit fußt auf kommunikativen und interaktiven Prozessen. Um die Dynamik des kreativen Prozesses in kooperativen Akten zu entwickeln, wirken sich für musikalische und tänzerische Kreativität neben individuellen Persönlichkeitsmerkmalen, wie Problemsensitivität, Neugier und Flexibilität, vor allem ein positives Gruppenklima, ein gemeinsames Thema, das Erstellen von ästhetischen Standards und klare Zuständigkeiten fördernd aus.

Als Ausgangspunkt für ihre praxisbasierte künstlerische Forschung stellt ANJA WEBER die Untersuchungsparameter Zeit und Dynamik in zeitgenössischer Komposition vor. Eine Bewegungsaufgabe zu unterschiedlichen Kategorien von Phrasierung mit Tanz und Wort wurde durch Fremd- und Selbstbeobachtung sowie reflektierender Beschreibung auf ihre Wirkung hin untersucht. Diese Aufgabe einer Versprachlichung des körperlich-implizierten Bewegungswissens (*embodied knowledge*) wird bezüglich Zeitgefühl, Rhythmus und dynamischen Kategorien exemplarisch zwischen den Kunstformen Tanz, Musik und Poesie erforscht. Das Zeitempfinden entsteht aus einer komplexen neuronalen Verarbeitung sensorischer und vegetativer Informationen und wird unter anderem vom eigenen Herzschlag beeinflusst. Dass wir Zeit unter Zuhilfenahme des Raumes denken, zeigt sich in der Sprache, wie im Begriff Zeitpunkt. Neurowissenschaftliche Untersuchungen belegen zudem, dass bei der Reflexion von abstrakten Größen, wie der Zeit, spezifische Areale der Raumwahrnehmung im Gehirn verwendet werden.

Dieses breite Spektrum an Themen und Fragestellungen wäre niemals ohne das große Engagement aller Autorinnen und Autoren zu einer zügigen Fertigstellung dieses Bandes zustande gekommen – ihnen gebührt an dieser Stelle ein ganz besonderer Dank. Wertvolle Unterstützung bei der Herausgabe dieses Bandes und der hierfür erforderlichen, inhaltlich abgerundeten Zusammenstellung der Beiträge boten die beiden wissenschaftlichen Beirätinnen Dr. Claudia Fleischle-Braun und Dr. Astrid Weger-Purkhart – auch ihnen sei für den anregenden Gedankenaustausch sehr herzlich gedankt. Unschätzbar und geradezu unerschöpflich war schließlich das Engagement von Prof. Mag. Sonja Stibi und ihrem Team vom Orff-Institut, ohne dessen mehr als beeindruckende Gastfreundschaft das diesem Jahrbuch zugrunde liegende Symposium niemals – und schon gar nicht in dieser Dimension – hätte stattfinden können. Im Namen der Gesellschaft für Tanzforschung sei unseren Salzburger Kolleginnen und Kollegen ganz besonders herzlich gedankt! Wir freuen uns auf weitere, (in vieler Hinsicht) Grenzen überschreitende Kooperationen ...

Berlin und Freiburg im Breisgau, im Juni 2017

Sabine Karoß

Stephanie Schroedter

Impression von künstlerischen Beiträgen, die in diesem Band leider nicht dokumentiert werden konnten.



Oben links: Gianfranco Celestino und Annalisa Derossi/*Duo con piano* (Foto: Jonas Maron), oben rechts: Shaltiel Eloul und Gil Zissu/*42Percent Noir – Animation by Pianist*, darunter links: Ausschnitt aus Helmi Vents *Songs of(f) Stage* und Studierende des Orff-Instituts mit ihren überwältigend köstlichen Koch-Kunst-Kreationen, daneben rechts: Ingo Reulecke und Simon Rose/*The Encounter*, unten links: Corinna Eikmeier, Rémy Mouton (nicht sichtbar) und Martina Reichelt: *mehrspurig 2016*, unten rechts: Fernanda Ortiz, Pamela Goroncy und Jessica Buchholz/*Think, When We Talk of Horses*. Fotos: Stephanie Schroedter.

LITERATUR

- Bermúdez Pascual, Bertha (2017): *Double Skin/Double Mind*: Emio Greco | PC's interactive installation, in: Maaïke Bleeker (Hg.), *Transmission in Motion. The Technologizing of Dance*, New York: Routledge, S. 91-98.
- Bevilacqua, Frédéric/Schnell, Norbert/Fdili Alaoui, Sarah (2011): Gesture Capture. Paradigms in Interactive Music/Dance Systems, in: Gabriele Klein/Sandra Noeth (Hg.), *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Bielefeld: transcript, S. 183-193.
- Brandstetter, Gabriele (2010): Notationen im Tanz. Dance Script und Übertragung von Bewegung, in: Gabriele Brandstetter/Franck Hofmann/Kirsten Maar (Hg.), *Notationen und choreographisches Denken*, Freiburg i.Br.: Rombach, S. 87-108.
- Butler, Cornelia H./Zegher, Catherine de (2010): *On Line. Drawing Through the Twentieth Century*, New York: Museum of Modern Art.
- Dixon, Steve (2010): *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Forsythe, William (1999/2003/2012): *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye* (CD ROM), Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medientechnologie.
- Gansterer, Nikolaus/Cocker, Emma/Greil, Mariella (Hg.) (2017): *Choreo-graphic Figures: Deviations from the Line. Drawing A Hypothesis: Figures of Thought*, Berlin: De Gruyter.
- Greco, Emio/Scholten, Pieter C./Bermúdez, Maite (2007): *Capturing Intention. Documentation, analysis and notation research based on the work of Emio Greco / PC*, Amsterdam: Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten/eg | pc.
- Huschka, Sabine (2008): Meta-bodies. Choreographierte Körper als Wissensmedium bei William Forsythe, in: Henri Schoenmakers/Stefan Bläske/Kay Kirchmann/Jens Ruchatz (Hg.), *Theater und Medien/Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld: transcript, S. 309-318.
- Kaiser, Paul (2017): Not fade away: thoughts on preserving Cunningham's *Loops*, in: Maaïke Bleeker (Hg.), *Transmission in Motion. The Technologizing of Dance*, New York: Routledge, S. 16-31.
- Kennedy, Antja (Hg.) (2010): *Laban/Bartenieff-Bewegungsstudien verstehen und erleben*. Berlin: Logos.
- Laban, Rudolf von (1991): *Choreutik. Grundlagen der Raum-Harmonielehre des Tanzes* (aus dem Englischen von Claude Perrottet). Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
- Maar, Kirsten (2010): Notation und Archiv. Zu Forsythes *Synchronous Objects* und Emio Grecos *Capturing Intentions*, in: Gabriele Brandstetter/Franck

- Hofmann/Kirsten Maar (Hg.), *Notationen und choreographisches Denken*, Freiburg i.Br.: Rombach, S. 183-206.
- Peters, Deniz/Eckel, Gerhard/Dorschel, Andreas (Hg.) (2012): *Bodily Expression in Electronic Music. Perspectives on Reclaiming Performativity*, New York: Routledge.
- Rosiny, Claudia (2013): *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Medien-geschichte und moderner Tanzästhetik*, Bielefeld: transcript.
- Salter, Chris (2010): *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Shaw, Norah Zuniga (2011): Synchronous Objects, Choreographic Objects, and the Translation of Dancing Ideas, in: Gabriele Klein/Sandra Noeth (Hg.), *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Bielefeld: transcript, S. 207-221.
- Shaw, Norah Zuniga (2017): *Synchronous Objects: what else might this dance look like?*, in: Maaïke Bleeker (Hg.), *Transmission in Motion. The Technologizing of Dance*, New York: Routledge, S. 99-107.
- Ziegler, Chris (2017): William Forsythe's *Improvisation Technologies* and beyond: a short design history of digital dance transmission projects on CD-ROM and DVD-ROM, 1994-2011, in: Maaïke Bleeker (Hg.), *Transmission in Motion. The Technologizing of Dance*, New York: Routledge, S. 41-51.

**Klangperformative Spurensuchen
in zeitgenössischen
und (trans-)historischen Dimensionen**

Audio-visuellen Bewegungen auf der Spur

Zum Konzept eines klangperformativen Spurenlegens und Spurenlesens

Stephanie Schroedter

Musik, Klänge oder Geräusche¹ unmittelbar als Bewegung zu begreifen ist keineswegs selbstverständlich – unbestreitbar ist allein, dass uns Musik bewegt, indem sie uns entweder direkt zu physischen und somit sichtbaren Motionen verleitet oder zu unsichtbaren Bewegungen – wie Emotionen und Imaginationen – anregt. Bereits dieser Sachverhalt mag hinreichend belegen, dass Musik auch als eine Energiequelle,² eine wirkende Kraft und somit als eine Bewegungsenergie verstanden werden darf, die wir in unserer Wahrnehmung direkt *als* Bewegung konzeptualisieren können (aber nicht müssen) – auch wenn es sich dabei vielleicht nur um eine Metapher handelt, die auf unser körperliches Erleben und Verstehen von Musik (jedoch nicht die Musik selbst) verweist.³ Und hiermit bin ich schon bei der ersten Voraussetzung für meine folgenden

1 | Nicht zuletzt um den Lesefluss zu erleichtern, werden im Folgenden Klänge und Geräusche unter einen erweiteren Musikbegriff subsummiert, sofern sie in einen kompositorischen Prozess bzw. künstlerischen Kontext eingebunden sind. Anders gewendet: Wenn von Musik die Rede ist, sind Klang- und Geräuschphänomene ebenso eingeschlossen.

2 | Zum Begriff der Energie aus einer theater- und tanzwissenschaftlichen Perspektive vgl. Schrödl 2005, Reynolds 2007 und Gronau (Hg.) 2013, dort insb. Huschka 2013.

3 | Es würde an dieser Stelle zu weit führen, näher auf die Frage einzugehen, inwiefern Musik, die physikalisch besehen zweifellos auf Schwingungen und somit auf Bewegungen zurückgeht, in weiterer Konsequenz auch *als* eine Bewegungskunst begriffen werden kann, die sich – ebenso wie Tanz – in Raum und Zeit bewegt. Derzeit wird vor allem seitens der kognitionswissenschaftlich orientierten Musiktheorie die These vertreten, dass wir Musik vor allem als Bewegung (körperlich) wahrnehmen, sie deshalb aber nicht zwangsläufig mit Bewegung gleichzusetzen sei. Vgl. hierzu auch Schroedter [2017 a und b, im Druck].

Ausführungen: Musik als (unsichtbare, aber hörbare) Bewegung zu begreifen, um damit einer spezifischen (keineswegs einzig möglichen) Wahrnehmung von Musik Nachdruck zu verleihen, bedeutet zwangsläufig auch, sie als *Spur* zu etwas Verborgenem, nicht direkt Ersichtlichem (allerhöchstens Hörbarem), d.h. nicht unmittelbar Lesbarem und somit als Spur zu etwas Abwesendem im Lacan'schen Sinne⁴ oder Spur zu etwas Anderem in Anlehnung an Emmanuel Lévinas⁵ zu verstehen.

Doch auch sichtbare Bewegungen lassen sich kaum von jenen unsichtbaren, emotionalen und imaginären Bewegungen trennen, in die sich Klangspuren als gleichsam energetische Abdrücke einschreiben können. Insofern lassen sich auch Tanzbewegungen niemals auf rein motorische Aktivitäten reduzieren – ihnen liegen zumeist *innere* (psychische) Bewegungen als Quelle oder Impuls zu den äußeren (physischen) Bewegungen zugrunde. Und vor diesem Hintergrund komme ich zu der zweiten Voraussetzung für meine folgenden Überlegungen: Sichtbare (Körper-)Bewegungen lassen sich insofern als Spuren begreifen, als sie auf unsichtbare und ebenso nicht hörbare Bewegungsimpulse, auf Abwesendes und Anderes (im oben genannten Sinn) verweisen, über das wir nur spekulieren, niemals letzte Sicherheit gewinnen können.

Selbstverständlich kann und soll damit nicht jede Tanzbewegung zu einer Spur erklärt werden, zumal es Spuren als solche nicht gibt: Erst durch den Akt des (Spuren-)Lesens, der beispielsweise von den Zuschauenden und Zuhörerenden einer Tanzaufführung – willkürlich oder unwillkürlich, bewusst oder unbewusst – geleistet wird, avancieren die hör- oder sichtbaren Bewegungen zu Spuren, durch die es gilt, Nicht-Sichtbares und Nicht-Hörbares, Nicht-Erhörtes oder gar Unerhörtes (im wörtlichen wie übertragenen Sinn), das dem Sicht- und Hörbaren immanent ist, mit allen Sinnen *aufzuspüren*.⁶ Hieran

4 | Vgl. hierzu Lacan (dt. von Gondek) 2016, dort insb.: Das Spiegelstadium als Gestalter der Funktion des Ich, S. 109-117. Zur Übertragung der Lacan'schen Psychoanalyse auf eine performative Ästhetik des Tanzes vgl. Siegmund 2006, der in diesem Zusammenhang ebenfalls Derridas Spuren-Konzept (vgl. hierzu weiter unten) erläutert (2006: 59-63).

5 | Vgl. hierzu insb. Lévinas 2012 und 1995 bzw. in diese komplexe Thematik einfürend Levy 2007, der auch auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Lévinas Philosophie des Anderen und Derridas hieran anknüpfenden Begriff der *Différance* eingeht (vgl. hierzu weiter unten).

6 | Vgl. hierzu Krämer 2007: 155-181, die zu den scheinbar diametral gegenüberliegenden Spuren-Konzeptionen von Ginsburg und Levinas einen versöhnlichen Kompromiss bietet, indem sie auf »die Doppelfunktion der Spur im Spannungsfeld von Immanenz und Transzendenz, von Orientierungsleistung und Entzugserfahrung« (180) aufmerksam macht, die – wie sie konstatiert – »auf subtile Art bei *beiden* [Hervorhebung im Original]

zeigt sich auch der mediale Charakter von Spuren: Spuren *vermitteln* zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, Hörbarem und Unhörbarem, Anwesenheit und Abwesenheit, und nicht zuletzt zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, indem sie kaum wahrgenommen schon wieder verschwunden sind – und immer auch Potenzial für Nachfolgendes in sich bergen, da sie ebenso auf Kommendes verweisen.⁷ Sie changieren somit zwischen unmittelbaren Erfahrungswirklichkeiten und potenziellen bzw. virtuellen Realitäten. Im Gegensatz zu herkömmlichen Spuren entziehen sich jedoch derartige Bewegungs- und Klangspuren der gegenständlichen Dingwelt – gleichwohl sie dennoch über eine jeweils eigene *Materialität* verfügen, die sich vor allem sinnlich erfahren lässt. Eben diese Materialität im Verbund mit der *Medialität* von Spuren bildet die Grundlage des Spurenlesens und ebenso des Spurenlegens im Sinne eines Spurenschreibens (Kessler 2012) – beispielsweise im Prozess des Choreografierens oder Improvisierens, bei dem es nicht weniger darum geht, Bewegungen in ihrer spezifischen Beschaffenheit und Logik jenseits vorschneller Bedeutungszuschreibungen wahrzunehmen. Hierfür bieten sich kultur- und medienwissenschaftlich geprägte Techniken des Spurenlesens bzw. Spurenlegens insofern als methodische Orientierungshilfen an, als sie hochgradig explorativ angelegt sind, beständig zwischen *Aufspüren*, Verknüpfen, Konstruieren, Verwerfen und Neu-Ansetzen changieren, somit viel Neugierde und Kreativität jenseits routinierter Methoden der Wissensproduktion bzw. Reproduktion erfordern (Jäger 2001, 2002, 2004 sowie Fehrmann/Linz/Epping-Jäger 2005).

Schließlich ließe sich gegen den hier vorgestellten Begriff von Bewegungs- und Klangspuren einwenden, dass letztere nicht ebenso zufällig entstehen, wie jene Spuren, die beispielsweise ein Dieb unabsichtlich hinterlässt und damit die ihn Verfolgenden auf seine Fährte lockt. Doch wesentlich entscheidender als dieses immer wieder konstatierte Kennzeichen der Zufälligkeit und Unabsichtlichkeit bzw. Nichtintentionalität von Spuren im Akt ihrer Entstehung⁸ – vergleichbar einem produktionsästhetischen Blickwinkel, um nun wieder zu den hier virulenten künstlerischen Phänomenen zurückzukommen –, ist die Nachträglichkeit des Spurenlesens aus einer rezeptions- bzw. perzep-

Autoren, wenn auch auf je andere Weise zur Verschränkung kommt.« Zu einer Zusammenfassung wesentlicher Charakteristika der Spuren-Konzepte von Ginsburg, Levinas und ebenso Derrida vgl. Kessler 2012: 54f., 62f. und 90f.

7 | Zu einem Überblick über sehr unterschiedliche Konzepte der Medialität von Spuren vgl. Kessler 2012: 67-88.

8 | Vgl. hierzu beispielsweise Krämer 2007: 161 und Kessler 2007: 89. Dagegen widmet sich Schaub (2007) explizit intentionalen Spuren(legungen) in künstlerischen Kontexten und sieht hierin keinen Widerspruch zu der vermeintlich verbindlichen Zufälligkeit des Spurenlegens.

tionsästhetischen Perspektive. Vor diesem Hintergrund bieten Spuren in dem audio-visuellen Entzifferungsprozess vor allem *orientierungsstiftende Anhaltspunkte* (Stegmaier 2007), die eher zufällig hervorstechen und ihre Existenz nicht selten einer ausgeprägten Intuition⁹ des Spurenlesenden – oder landläufig ausgedrückt: einer guten *Spürnase* – verdanken. Als *Punkte des Anhaltens* und *Innehaltens* zeichnen sich Spuren vor allem dadurch aus, dass sie offene und flexible Deutungs(spiel)räume bieten, anders gewendet: Sie sind immer vieldeutig, polysemisch (Krämer 2007 und Kessler 2012), und entziehen sich beharrlich eindeutigen Zuschreibungen (ohne deshalb in beliebige Deutungsmöglichkeiten abzurutschen) – ansonsten wären es keine Spuren, sondern Zeichen mit vergleichsweise verbindlichen Bedeutungszuschreibungen.¹⁰

Das ›Sich-halten-an-Anhaltspunkte‹ ist dabei kein ›Festhalten‹ und ›Sich-Festhalten‹, bei dem etwas angefasst oder umfasst würde, das selbst ›hält‹ und von dem man darum ›Halt‹ erwarten kann, sondern jenes bloße ›Im-Auge-Behalten‹, ein Halt auf Distanz. [...] So ist auch der Halt der Anhaltspunkte ein paradoxer Halt: Die Orientierung wählt oder seligiert ihn, ohne schon ›wissen‹ zu können, ob sie sich wirklich an ihn halten kann, und sie hält sich auch nur auf Distanz an ihn. Aber sie hält sich an ihn nur in der jeweiligen Situation, also nur auf Zeit, und so ist der Halt auf Distanz auch nur ein Halt unter Vorbehalt. Mit beidem, der räumlichen Distanz und dem zeitlichen Vorbehalt, hält die Orientierung offen, ob ein ›Anhaltspunkt‹ auch ›haltbar‹ ist, also wirklich hilft, Übersicht über die Situation zu schaffen und Handlungsspielräume in ihr zu erschließen. So aber erhält sie sich ihre Beweglichkeit, die sie braucht, wenn sie ihren Sinn erfüllen und sich auf immer neue Situationen einstellen soll (Stegmaier 2007: 90-91).

Diese Offenheit und Flexibilität von Spuren als Deutungsräume scheut daher auch nicht vor der Frage zurück, ob eine Spur, die sich (aufgrund von Vermutungen) zunächst als stichhaltig erwies, im weiteren Verlauf des (suchend um sich tastenden) Spurenlesens tragfähig bleibt, so dass es sich lohnt, sie weiterzuverfolgen. Dementsprechend zeigt sich auch hieran nochmals, dass es Spuren als solche nicht gibt, sondern allein von den Spurenlesenden in diesen Sta-

9 | Zu sehr aufschlussreichen Facetten dieses Begriffs in künstlerischen Kontexten vgl. Meyer 2012.

10 | Es kann hier nicht der Ort sein, näher auf unterschiedliche Zeichentheorien aus dem Umfeld der Semiotik bzw. strukturalistischen Linguistik (Semiotologie) zu einer differenzierteren Definition von Zeichen einzugehen. Für die vorliegende Thematik muss diese tendenzielle Unterscheidung zwischen Spuren und Zeichen ausreichen. Dennoch sei darauf hingewiesen, dass es grundsätzlich durchaus möglich ist, Spuren als eine Sonderform von Zeichen zu begreifen (vgl. hierzu Kessler 2012: 36 f.). Dieser Ansatz soll jedoch hier nicht weiter verfolgt werden, da er letztlich den Boden für eine semiotisch geprägte Inszenierungsanalyse bereiten würde, die nicht Intention dieses Beitrags ist.

tus erhoben werden: Sobald sich eine Spur als nicht mehr aufschlussreich oder gar zielführend erweist, verliert sie ihren Spurencharakter und verschwindet – nicht selten spurlos.

Mit dem Akt des Spurenlesens ist der Akt des Spurenschreibens bzw. Spurenlegens eng verbunden. Auch er erfolgt keineswegs primär oder gar ausschließlich bewusst und gewollt, sondern geschieht – vor allem in künstlerischen Prozessen – vielfach intuitiv, entspringt einem impliziten Wissen (Polanyi 2016 bzw. Neuweg 1999/2004 und 2015) bzw. – gerade bei Choreografien und Improvisationen – einem spezifisch physischen bzw. tänzerischen Bewegungswissen.¹¹ Spurenlegen und Spurenlesen lassen sich insofern kaum voneinander trennen, als jedes Lesen von Spuren immer auch ein Legen von Spuren ist – zumal, wie bereits ausgeführt, Spuren als solche nicht existieren, sondern erst durch den Vorgang des Lesens entstehen. Und doch mag aus der Perspektive der künstlerisch-kreativen Arbeit der Akt des Spurenlesens weniger bedeutend sein als der des Spurenlegens – wie auch die häufigen Verweigerungen von Choreografinnen und Choreografen, ihre Stücke zu erklären, d.h. Bedeutungspotenziale offen zu legen, zeigen. Auch daran lässt sich beobachten, dass künstlerische Kreativität keineswegs in erster Linie intellektuellen Erwägungen oder gar darauf beruhenden Gesetzmäßigkeiten folgt, sondern rational schwer fassbaren (aber deshalb keineswegs irrationalen) Vorgängen unterliegt. Im Folgenden soll dieses Changieren zwischen Spurenlegen und Spurenlesen beim Spurensuchen in spezifisch choreografischen Arbeitsprozessen an ausgewählten Stücken von Anne Teresa De Keersmaecker aufgezeigt werden – wohlwissend, dass diese Fahrten keineswegs die einzig möglichen sind, um zu jenem Abwesenden und Anderen zu gelangen, das weit über das Hör- und Sichtbare hinausreicht und niemals endgültig begriffen, d.h. in klar umrissene Begriffe (soweit es solche überhaupt gibt) gefasst werden kann.

BEWEGUNGS- UND KLANGSPUREN ZWISCHEN INTERFERENZEN UND DIFFERENZEN

Als *Danses Tracées* – Tanzzeichnungen bzw. skizzierte Tänze und somit Spuren von Tänzen –, bezeichnet Louppe (2005) jene Tanznotationen, die keineswegs ausschließlich dokumentarischen Charakter haben, sondern auch für sich genommen einen künstlerischen Anspruch erheben, somit zwischen Tanz und Bildender Kunst changieren und dem Leser Imaginationsräume eröffnen, die

11 | Aus der Fülle der Literatur zu einem körperlichen Bewegungswissen (embodied movement knowledge/knowing), auf die man im Kontext der weitgespannten *embodiment-* und *enaction-*Diskurse stößt, sei hier allein ein Artikel herausgegriffen, der sehr konkret auf choreografische Sachverhalte Bezug nimmt: Pakes 2009.

weit über das unmittelbar Sichtbare hinausgehen. Doch selbst wenn mit derartigen Grafien bzw. Grafiken (Strich-Zeichnungen, zumeist auf Papier) in erster Linie ein dokumentarisches Interesse verfolgt wird – wie im Fall der von Anne Teresa De Keersmaeker gemeinsam mit Bojana Cvejić, herausgegebenen *Scores* bzw. *Carnets* (2012, 2013 und 2014)¹², denen letztlich pädagogisch-didaktische Intentionen zugrunde liegen – handelt es sich auch dabei um Tanzspuren, die nur Konturen jener Choreografien bzw. Choreo-Grafiken (Tanz-Zeichnungen und somit Zeichnungen in einen Raum, zumeist auf der Basis physisch-realer oder virtueller Bewegungslinien) wiedergeben können, auf die sie sich beziehen. Sie können nicht mehr (aber auch nicht weniger) als jene sich rasch verflüchtigen Bewegungsspuren andeuten, in die sich wiederum Klangspuren einschreiben – ein Aspekt, der in Tanznotationen zumeist unberücksichtigt bleibt und sie umso fragmentarischer erscheinen lässt. Dieser komplexe, sich einer Verschriftlichung so beharrlich widersetzende Sachverhalt soll daher im Folgenden etwas näher in den Blick bzw. in das Ohr genommen werden, zumal gerade in De Keersmaekers künstlerischer Arbeit sogleich auffällt, wie unmittelbar sie kompositorische Verfahren bzw. musikalische Prozesse in ein Zeichnen von (Tanz-)Spuren in den Raum, d.h. in ein choreografisches Spurenlegen überträgt. Das geschieht jedoch keineswegs, um die Musik zu visualisieren und schon gar nicht zu illustrieren, sondern um ihre klangliche Architektonik durch physische Bewegungen energetisch aufzuladen – und umgekehrt: um sichtbare Architekturen physischer Bewegungen durch klangliche Energien zu dynamisieren. Durch die hieraus resultierenden ständigen Verschiebungen zwischen den hör- und sichtbaren Bewegungen als audio-visuelle Interferenzen können in der Wahrnehmung der Zuschauenden und Zuhörenden Differenzen entstehen, die sich insofern mit Derridas Begriff der *Différance* in Verbindung bringen lassen, als letzterer – in Kombination mit seinem Begriff der *archi-écriture* als einer transzendentalen Schrift vergleichbar Spuren – dazu dient, die herkömmliche Funktionslogik von Zeichen (mit ihrer Unterscheidung zwischen Signifikat und Signifikant bzw. Sinn und Ausdruck) auszuhebeln.¹³ Auf das Zusammenspiel von Musik und Tanz übertragen kann hieraus resultieren, dass – aus der Perspektive der Wahrnehmung – nicht zwangsläufig die Musik die (ursächlichen) Impulse für die Tanzbewegungen (als deren Wirkung) liefert – oder umgekehrt

12 | Ich beziehe mich im Folgenden auf diese *Scores* bzw. Tanzpartituren mit ausführlichem Textmaterial sowie auf ergänzende Informationen zu den entsprechenden Choreografien aus den Publikationen von Guisgand 2007 und 2012 sowie Kästner/Ruisinger 2007.

13 | Auf diese komplexe Thematik kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Vgl. hierzu einführend Kessler 2012: 54-58 bzw. die weiterführenden Literaturverweise ebd. S. 22, Anm. 29.

–, sondern ein ständiges Wechselspiel zwischen musikalischen und tänzerischen Bewegungen stattfindet, bei dem nicht länger zwischen Ursache und Wirkung unterschieden werden kann. An die Stelle eines bipolaren Denkens zwischen Musik und Tanz tritt unter dieser Voraussetzung ein dichtes Gewebe von Bewegungs- und Klangspuren mit ständigen Verschiebungen und Reibungen zwischen dem Hör- und Sichtbaren, um als Figurationen eines unaufhörlichen Aufschubs auf etwas über das unmittelbar Hör- und Sichtbare Hinausreichendes zu verweisen. An diesem Punkt kann eine Dekonstruktion im Sinne Derridas ansetzen, die keineswegs intendiert, (sinnhafte) Strukturen zu zerstören (*destruere*), sondern vielmehr bezweckt, eine Konstruktion offen zu legen (*de-construere*), um auf etwas in ihr Enthaltenes, aber nicht sogleich Erkennbares – Abwesendes und Anderes (s. oben) – als produktive Lücke aufmerksam zu machen. Letzteres anzuerkennen ist umso wichtiger, als es dem direkt Ersichtlichen wesenhaft (aber nicht zwangsläufig ursächlich) zugrunde liegt und dementsprechend auch für sein Verständnis in seiner niemals abgeschlossenen Vieldeutigkeit und für eine Annäherung an seine Unfassbarkeit unabdingbar ist.

Bereits an De Keersmaekers ersten Choreografien lassen sich solche theoretischen Überlegungen sehr anschaulich aufzeigen: In ihrem Solo *Violin Phase* (1981) zu der gleichnamigen Komposition von Steve Reich (1967) zeichnet sie mit ihren Schritten, Drehungen, Sprüngen und Beinschwüngen einen großen Kreis in einen Sandboden – ein *archi-trace* ohne Anfang bzw. Ursprung und Ende (Kessler 2012) –, der sich aus detailreich durchstrukturierten, geradezu ornamentalen Mustern (*Pattern*) zusammensetzt, die ihre *Fuß-Spuren* hinterlassen. Zweifellos orientierte sie sich bei der Entwicklung ihrer Bewegungsmotive, d.h., ebenso bei der Gestaltung der Körperdrehungen mit akzentuierenden Armschwüngen, die wiederum mit dem Schritt-*Material* korrespondieren, es teilweise kontrapunktieren,¹⁴ an kompositorischen Prinzipien, die Reichs Musik wesenhaft kennzeichnen: Allen voran das Moment der Wiederholung kleiner Motive (*Repetition*) mit allmählichen bzw. minimalen Veränderungen bzw. Variationen, die zu neuen Motiven überleiten sowie das der Verdichtung (*Accumulation*) durch die Aneinanderreihung mehrerer Motive zu komplexen Strukturen, zudem des Austauschs (*Substitution*) von motivischem Material und dessen Beschleunigung (*Acceleration*). Ebenso bezieht De Keersmaeker aus der Musik Bewegungsimpulse bzw. Bewegungsenergien – »a very physi-

14 | Mit kontrapunktischen Kompositionsprinzipien war De Keersmaeker nicht zuletzt durch Musik von Bach vertraut, auf die sie – laut eigener Aussage – ebenso im Kreativeprozess von *Violin Phase* zurückgriff. Auch wenn sie sich nicht mehr erinnern kann, welche Komposition Bachs sie hierfür heranzog, dürfte dieser Zugang sehr prägend für sie gewesen sein. Vgl. De Keersmaeker/Cevedić 2012: 13 bzw. in der entsprechenden DVD-Dokumentation (*Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*) bei 12:25 min.

cal charge, carrying a kind of emotion« (De Keersmaeker/Cevejic 2012: 13) –, die sie auf ihren Tanz (ungeachtet der scheinbar vorherrschenden Orientierung an klaren Strukturgebungen) überträgt. Und doch verhalten sich Reichs Musik und De Keersmaekers Choreografie bzw. deren jeweiligen Abschnittsbildungen (*Phases*) nicht deckungsgleich zueinander, ebenso wie die vier Violinen der Komposition untereinander subtil zwischen einem Unisono-Spiel und Verschiebungen von Phasen changieren (*Phaseshifting*). Denn auch dieses kompositorische Prinzip der Verschiebungen von Abschnittsbildungen, die sich durch spezifische Bewegungsmotive bzw. deren jeweils spezifische Anordnung voneinander unterscheiden, überträgt De Keersmaeker auf ihre Choreografie, so dass Musik und Tanz letztlich mehr miteinander konkurrieren als kongruieren. Diese künstlerische Entscheidung ist umso konsequenter, als die hör- und sichtbaren Bewegungen aufgrund ihrer jeweils eigenen *Materialität* und *Medialität* auch niemals zu einer Übereinstimmung kommen können – ein solcher Eindruck ist vor allem eine Syntheseleistung unseres Gehirns, somit neuronalen Vorgängen zu verdanken.¹⁵

Derartige Wahrnehmungsirritationen, insbesondere das Spiel mit Interferenzen und *Entrainement*, d.h. einem raffinierten Changieren zwischen Synchronisierungen und De-Synchronisierungen von Bewegungen, sind für das Verständnis der sich in den späten 1950er Jahren herausgebildeten *Minimal Music* essenziell¹⁶ und werden von De Keersmaeker minuziös in eine Tanzästhetik überführt, die sich somit – ungeachtet ihrer inneren Verwandtschaft

15 | Es würde an dieser Stelle zu weit führen, auf solche Sachverhalte näher einzugehen. Eine Einführung in neurowissenschaftliche Untersuchungen zum Musikverstehen bieten beispielsweise Spitzer⁹2009, Gruhn⁴2014 oder Levitin 2006. Das Zusammenspiel von Musik und Tanz bzw. körperlicher Bewegung bleibt jedoch in diesen Studien (aufgrund seiner nochmals potenzierten Komplexität) weitgehend ausgeklammert und gehört zu den Herausforderungen zukünftiger Forschungen, die derzeit auch von der Systematischen Musikwissenschaft bzw. Musikpsychologie verstärkt aufgegriffen werden. Vgl. hierzu z.B. Gruhn 2014b, Leman 2016, Wöllner 2017.

16 | Es kann an dieser Stelle nicht eingehender auf Hintergründe der minimalistischen Musikästhetik eingegangen werden, obgleich sie für das Verständnis des Postmodern Dance wertvolle Aufschlüsse bietet. Entsprechende Untersuchungen wären umso aufschlussreicher, als sie – von einer Metaebene ausgehend – aufzeigen würden, wie sehr diese zeitgleichen, avantgardistischen Tanzströmungen ungeachtet ihrer teils vehement proklamierten Musikignoranz (jüngeren bzw. sich zeitgleich herausbildenden) musikalischen Errungenschaft verpflichtet blieben. Hier gilt es noch einem Mythos *auf die Spur* zu kommen, der weiterhin viele Vorurteile (im Sinne vorschneller Urteile) schürt. Vgl. hierzu u.a. Schwarz 1996, Potter/Gann/Siön 2013, Gottschalk 2016.

mit dem US-amerikanischen Postmodern Dance¹⁷ und dessen latenten Verweigerung musikchoreografischer Arbeit – weiterhin auf eine intensive Auseinandersetzung mit Musik einlässt. Dennoch genügt sich das ebenso hochgradig strukturierte wie relational organisierte Zusammenspiel der hör- und sichtbaren Bewegungen in *Violin Phase* keineswegs selbst, sondern verweist gerade durch seine vergleichsweise abstrakte Konzeption als ein dicht gewebtes Beziehungsgeflecht von Bewegungs- und Klangspuren auf etwas weit über die Formenstrenge der Komposition und Choreografie Hinausreichendes. Mussumi und Manning umschreiben in Anlehnung an Susanne Langer (1953) dieses Phänomen mit dem Begriff der Ähnlichkeit (*Semblance*), dem ebenfalls *Spurenelemente* innewohnen.

Something more will always have to emerge, something that exceeds the concretized space of the composition. An architecting of mobility must emerge.

In *Violin Phase*, it is not the drawing per se that is this architecting. What is architected is much more subtle, much more ephemeral. The drawing is the *trace* [Hervorhebung St.Sch.] of the effort of what will never quite be seen, but might be heard.

A semblance of a composition is crafted.

Brian Massumi defines semblance as ›the form in which what does not appear effectively expresses itself, in a way that must be counted as real.‹ A semblance is how the imperceptible effectively appears, ›a curious excess of experience in the event.‹

A semblance of a composition is not the aftereffect of something more real or more true. It is not less-than, or secondary. In fact, the semblance as Massumi defines it – drawing from Suzanne [sic!] Langer's important work on dance – is more-than.

It is the vibratory moreness, the directly felt effect of the imperceptible added on to the event in its actuality. The semblance is the force of the event, its potential as felt. The form of the circle, the form of the spiraling is not denied here. Semblance co-habitates, co-agitates with form. It makes felt form's excess. The semblance in Anne Teresa's *Violin Phase* is the lived experience of the motif's counterpoint; the semblance is *how* we feel movement become vision become sound – a visionary with-visioning of sound where movement leaves the *trace* [Hervorhebung St. Sch.] of what is heard in vision. (Zegher/Manning 2011, ohne Paginierung, mit Bezug auf Massumi 2012 [Zitat])

Das Prinzip eines tänzerischen Phaseshifting, das De Keersmaecker in *Violin Phase* entwickelte, erweitert sie in der kurz darauffolgenden, nun als Duo angelegten Choreografie *Piano Phase* (1982) – wiederum zu einer gleichnamigen Komposition von Steve Reich (1967), jedoch nun in einer Besetzung für

17 | Beispielsweise durch den Einbezug von Alltagsbewegungen, der komplexen choreografischen Verarbeitung eines vergleichsweise einfachen Bewegungsmaterials bei gleichzeitiger Negierung dramatischer Entwicklungsverläufe durch Reihentechniken oder Montageverfahren etc.

zwei Klaviere –, indem es nun nicht nur zu Verschiebungen zwischen den Abschnittsbildungen, sondern auch den Bewegungsqualitäten kommt. Dabei werden drei choreografische Abschnitte, denen unterschiedliche Anordnungen von drei Bewegungsmotiven zugrunde liegen, auf jeweils einer Linie getanzt, die zweimal in Richtung Bühnenfront nach vorne verschoben wird, somit – vergleichbar dem Effekt des Heranzoomens – auf drei unterschiedlichen Ebenen des Raumes dargeboten wird. Gleichzeitig verschiebt sich innerhalb einer Raumebene die Qualität der Bewegungen, mit der die Motive ausgeführt werden, von »fluent« (als Grundqualität) über »suspended« (verlangsamt, d.h., mit zurückgenommenem Tempo) zu »attacked« (schnell und gleichzeitig abrupt abbrechend, vergleichbar dem musikalischen Staccato). Nur an einer Stelle kommt es durch einen Richtungswechsel und eine Tempobeschleunigung einer Tänzerin zu einem kurzfristigen Auseinanderdriften der Bewegungen, das durch eine spezielle Lichtgebung bzw. daraus resultierenden Schattenwürfen auf der Bühnenrückwand, einer weiteren wichtigen Raumebene der Choreografie, nochmals dupliziert wird (s. Abb. 1). Ansonsten bleiben die beiden Tänzerinnen im Unisono, während sich die Choreografie insgesamt zur Musik vergleichsweise unabhängig (independent), genauer formuliert: interdependent verhält, da sich die musikalischen und tänzerischen Abschnittsbildungen nicht zwangsläufig kongruent zueinander verhalten, während stattdessen die jeweiligen kompositorischen bzw. choreografischen Verfahren vor allem auf der ästhetischen Metaebene übereinstimmen. Unter dieser Voraussetzung wird die spezifische Materialität und Medialität der Bewegungs- und Klangspuren nicht kaschiert, um eine vermeintliche Deckungsgleichheit hör- und sichtbarer Bewegungen herzustellen, sondern eigens hervorgehoben, um ihre jeweils eigene Wirkungsintensität – ungeachtet ihrer inneren Verwandtschaft als (hör- und/oder sichtbare) Bewegungen in Raum und Zeit – zur Geltung kommen zu lassen.¹⁸

Und während bei *Violin Phase* vor allem der Blick von oben, die Aufsicht bzw. Draufsicht (Vogelflugperspektive), für den Nachvollzug der Bewegungsspuren entscheidend ist, ist bei *Piano Phase* insbesondere die Frontalansicht ausschlaggebend, um die aus den Bewegungsspuren resultierenden Phasenverschiebungen (ihre Widerspiegelung durch die Schattenwürfe eingeschlossen) erkennen zu können.

18 | Ein vergleichbares, wenngleich noch radikaler zugespitztes Zusammenspiel von Musik/Klang und Tanz lässt sich auch bei der »Collaboration« von John Cage mit Merce Cunningham feststellen, vgl. hierzu Schröder 2011. Auf der wirkungsästhetischen Ebene werden derartige musikchoreographische bzw. klangperformative Verfahren mit Emergenzeffekten in Verbindung gebracht.

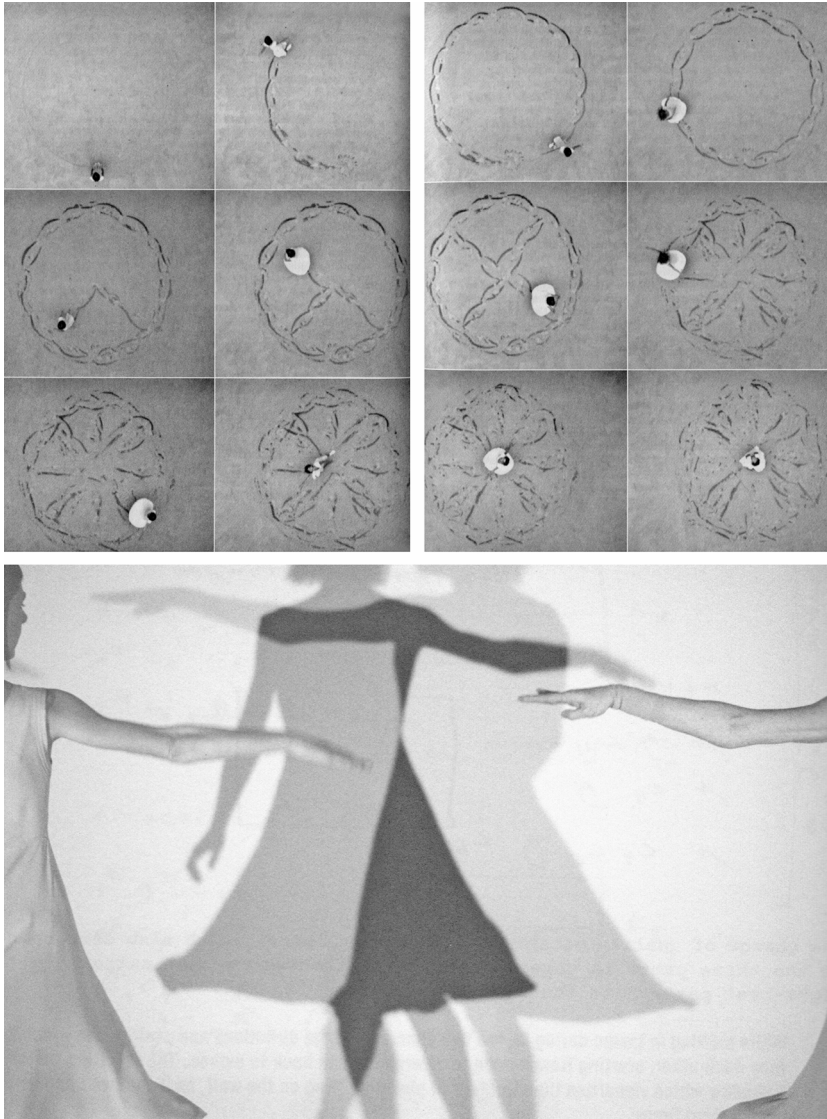


Abb. 1: Von Anne Teresa De Keersmaecker in den Sand gezeichnete Bodenwege in *Violin Phase* (oben) und (unten) Schattenwürfe der beiden Tänzerinnen Anne Teresa De Keersmaecker und Michèle Anne De Mey in *Piano Phase* (aus: *Fase. Four Movements to Music of Steve Reich*, getanzt von Rosas). Foto: Herman Sorgeloos. P.A.R.T.S. Archive, Brüssel.

In *Drumming* (1998) und *Rain* (2001), den nächsten beiden Choreografien von Anna Teresa De Keersmaecker zu Kompositionen von Steve Reich – erstere

wiederum zu einer gleichnamigen Komposition von Reich (1971), letztere zu Reichs *Music for 18 Musicians* (1976) –, fallen vor allem die räumlichen Dimensionen zunehmend komplexer aus, da sowohl den geometrisch-mathematisch konzipierten Bodenwegen als auch den Bewegungsmotiven Spiralbewegungen als elementare Spurformen (*archi-trace*) zugrunde gelegt werden. Zudem begünstigt die vergleichsweise einfache Konzeption der Bewegungsmotive ihre umso komplexere Verarbeitung durch kanonische, kontrapunktische oder (vergleichbar dem in der musikalischen Kontrapunktik beliebten Krebsgang) rückläufige Kompositionstechniken (hier allgemein als Techniken verstanden, mit denen ein spezifisches Material zusammengesetzt wird: *componere*).

Diese Spiralbewegungen werden in *Drumming* innerhalb eines Quadrats bzw. der Zusammensetzung mehrerer Quadrate ausgeführt, deren Größenverhältnisse auf die Fibonacci-Reihe zurückgehen (De Keersmaeker/Cevejić 2014) und die gleichzeitig spiegelsymmetrisch und mit einer leichten Drehung versehen (somit spiralförmig auf der Ebene des Raumes) ineinander verschoben werden. In *Rain* werden diese Spiralbewegungen innerhalb eines großen Kreises dargeboten, der wiederum in jene Quadratstrukturen unterteilt ist, die De Keersmaeker in *Drumming* entwarf (s. Abb. 2). Allerdings basiert *Drumming* nur auf einer, unisex konzipierten *Phase*, während in *Rain* den Tänzerinnen und Tänzern zwei, jeweils genderspezifische *Phases* zugeordnet sind. Schließlich ist *Drumming* in seiner Makrostruktur durch zwei ungleiche Teile, denen das Verhältnis des Goldenen Schnitts zugrunde liegt,¹⁹ asymmetrisch konzipiert – während *Rain* symmetrisch angelegt ist und dabei auf eine erweiterte ABA-Form zurückgeht. Dennoch kommen in *Drumming* und *Rain* grundsätzlich vergleichbare choreografische Verfahren zur Anwendung – eben jenes für De Keersmaekers Arbeit charakteristisches *Phaseshifting* (in räumlichen wie zeitlichen Dimensionen), zudem Spiegelungen (*Mirroring* in Raum und Zeit, mit der Sonderform des *Videoscratching* als dessen abrupte Verkürzung), Verdichtungen (*Accumulation*) von Bewegungsmotiven, Tempobeschleunigungen bzw. Verlangsamungen (*Kinoking*), allmähliches Aufbauen von Phasen (*Stacking*), Partnerarbeit im Stil der Kontaktimprovisation (*Manipulations*) und gewebeartige, gleichsam geflochtene Tänzeranordnungen mit ständigen Platzwechseln (*Tresses*) (De Keersmaeker/Cevejić 2014). Und während in *Drumming* Musik und Tanz weitgehend parallel laufen und es zu keinen auffälligen gegenseitigen Bezugnahmen kommt, ist in *Rain* das Tanzgeschehen in seiner

19 | Die einfachste Definition des Goldenen Schnitts verweist auf ein ausgeglichenes proportioniertes Verhältnis von Höhe (a) und Breite (b) auf der Basis der Formel $a : b = [a + b] : a$. Es muss Spekulationen überlassen bleiben, ob De Keersmaeker Gerhard Bohners Trilogie *Im (Goldenen) Schnitt* (1989) kannte, der eine ähnliche Konzeption zugrunde liegt – zumal Cesc Gelabert ab 1996 mit einer Wiedereinstudierung dieser Choreografie tourte. Vgl. hierzu Schroedter 2016.

strukturellen Anlage, insbesondere in Bezug auf die formalen Abschnittsbildungen, vergleichsweise penibel auf die musikalische Struktur abgestimmt. Dieser Sachverhalt hat zweifellos seine Ursache darin, dass in *Drumming* das gesamte Stück von einem gleichbleibenden Puls durchzogen ist, der De Keersmaekers Choreografie vergleichsweise neutral und zurückhaltend grundiert, während Reichs *Music for 18 Musicians* rhythmisch, aber auch harmonisch und melodisch wesentlich differenzierter ausgearbeitet ist, zudem aus elf sehr divergierenden Abschnitten (*Pulses*) besteht, die in der choreografischen Struktur beibehalten werden.

Vor diesem Hintergrund gewinnen nicht nur rhythmische, sondern gerade auch klangräumliche Dimensionen der Musik an choreografischer Plastizität – zumindest liegt ein derartiger Emergenzeffekt nahe: Die musikalischen Klangspuren schreiben sich durch die Bewegungsspuren der Tanzenden in den Raum ein. Insofern weisen die Tanzspuren auch weit über das sichtbare Geschehen hinaus und eröffnen einen architektonisch angelegten Hörraum, der in seiner Offenheit zu Spurensuchen jenseits eindeutiger Bedeutungszuschreibungen einlädt – wie auch Zegher/Manning (2011) bemerken und sich dabei auf eine Äußerung von De Keersmaecker beziehen, die das strenge Formenspiel der Bewegungs- und Klangspuren zunächst wohl kaum erahnen lässt:

While on the surface it looks like Anne Teresa is tracing grids, holding movement to repetitive form, she is in fact creating lines of thought, lines that plane beyond the gravitational limits of their form. And in so doing, she is making a proposition: listen to the music dance, listen to the dance compose.

It is not a form De Keersmaecker is tracing, it is a pattern. A phasing pattern? Pattern are always semblances, always alive with the unseen in-between that makes them perceptible as such. A pattern is not a form, but a relational matrix. [...]

The semblance of a composition is a direct experience of patterning. Patterning not of sound, or of form, but patterning as *the act* of creating a constellation where sound and movement are co-imblicating, where dance and environment are co-constituting, where rhythm and body are one in a co-composing field shared by many.

›It's truly my fundamental conviction that when you destroy your environment, you also destroy yourself. You are what you see, what you hear, what you eat ... So where does the body begin or end? The air that you breathe or the visual information you obtain are all part of your body. You are the world, you carry the world inside you.‹

Here, where we begin to see sound in-forming the beyond of the figural (the figure as line, the figure as form or body), there is a sense, a semblance, of an excess of representation. This excess of representation, for a charged moment, challenges implicit assumptions about the force of movement-moving. And here, where movement creates a pattern for that which will always exceed the seeing-as-such, a new kind of composition is born: an ecology of practices.

And so the performance ends and the process begins. (Ebd. mit Bezug auf De Keersmaeker in Laermans 2009 [Zitat])

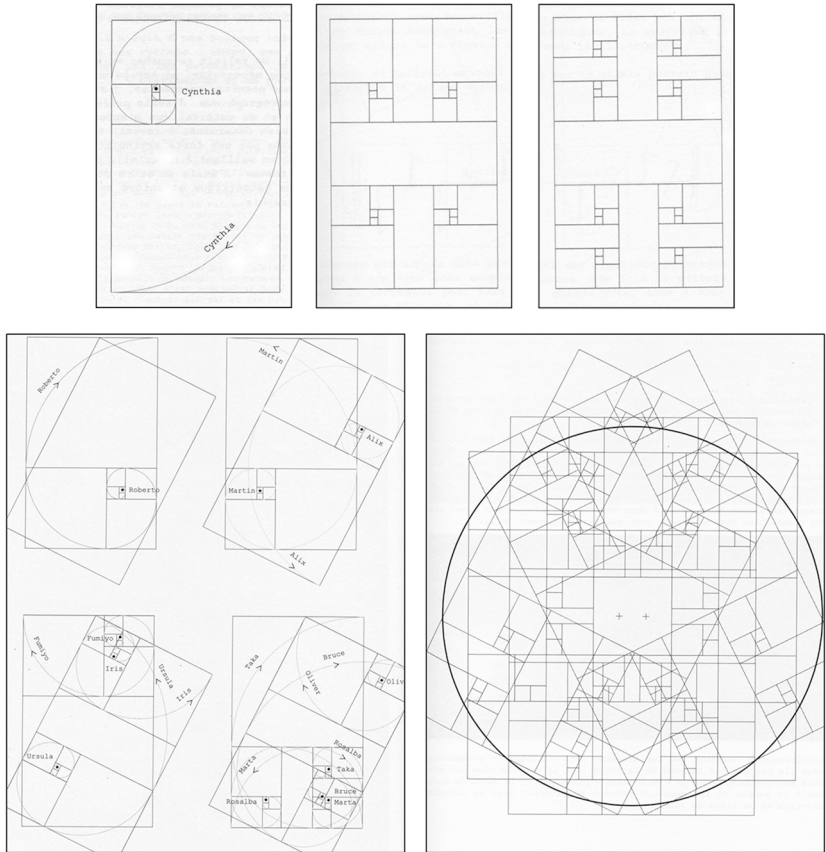


Abb. 2: Die durch Quadrate strukturierten Raumaufteilung bzw. Bodenwege in *Drumming* (oben und unten links) und (unten rechts) in *Rain*, wo sie nicht mehr nur ineinander verschoben, sondern auch in eine Kreisformation eingepasst werden. Der Größe der Quadrate liegt das Verhältnis der Fibonacci-Reihe zugrunde. Aus: Keersmaeker/Cevajić 2014: 20-26 und 113.

Die im Vorangegangenen skizzierten Verfahren eines musikchoreografischen Spurenlegens als ein Schreiben von Bewegungs- und Klangspuren in einen Raum, der sich als solcher erst durch das Zusammen- und Wechselspiel von Bewegungen und Klängen konstituiert, sowie deren (in ihrer Offenheit und Reichweite) hier nur angedeuteten Hintergründe, die De Keersmaeker in ihren frühen Arbeiten entwickelte und anschließend kontinuierlich ausdifferenzierte, gewinnen in ihren jüngeren und jüngsten Choreografien eine Komplexität,

die sich mit bloßen Augen bzw. Ohren, d.h., allein auf der Basis des Hör- und Sichtbaren, wohl nur erahnen lassen. Das gilt insbesondere für ihre Auseinandersetzungen mit der polyphon und polyrhythmisch raffiniert ausgearbeiteten Musik der franko-flämischen *Ars subtilior* in *En Attendant* (2010) und *Cesena* (2011), vor allem aber auch für ihre Choreografie *Vortex temporum* zu der gleichnamigen Komposition von Gérard Grisey (1995), die sie zunächst für die Bühne schuf (2013) und kurz darauf unter dem Titel *Work/Travail/Arbeit* für Aufführungen in den Ausstellungsräumen des Brüssler Contemporary Art Center Wiels umarbeitete (2015). Dabei mutiert die ursprünglich kontrapunktisch angelegte Konzeption für sieben Tänzerinnen und Tänzer zu einer neunwöchigen, *getanzten Ausstellung* bzw. einem Ausstellen von Tanzbewegungen – diese Umschreibung versteht sich als Gegensatz zu herkömmlichen *Tanzausstellungen* bzw. *Ausstellungen mit Tanzperformances* – mit ständig wechselnden, auch kleineren oder solistischen Besetzungen der Tanzenden und der Instrumentalisten des auf Neue Musik spezialisierten Ensemble *Ictus*.

Es ist wohl kaum einem Zufall zu verdanken, dass De Keersmaecker nach ihrer intensiven Auseinandersetzung mit der *Minimal Music* US-amerikanischer Prägung nun unversehens zu einer *Liminal Music*, d.h. zu einer an den Schwellen menschlicher Wahrnehmung balancierenden Musik fand, deren Wurzeln auf die (scheinbar) freischwebenden Zeit- und Klangkonzepte der französischen Impressionisten zurückgeht. Als einer der Gründungsväter der sogenannten »*musique spectrale*« (Spektralmusik), in deren Zentrum die Entwicklung von Kompositionstechniken zur Darstellung liminaler Wahrnehmungsphänomene steht, arbeitete Grisey an einer musikalischen Zeitgestaltung, die als »Schwindelgefühl reiner Dauer« (Haselböck 2009) menschliches Vorstellungsvermögen übersteigen sollte. Sie korrespondiert unmittelbar mit »klanglichen *Gestalten*« und harmonischen Spektren als klangräumliche »Archetypen« (*Archétypes*), die intendieren, Grenzen westlich-klassischer Musikkonzepte (bzw. entsprechender Wahrnehmungsgewohnheiten) zu überschreiten – wie Grisey selbst darlegte.²⁰ Rhythmische und klangräumliche Parameter werden dabei so eng miteinander verwoben, dass herkömmliche Unterscheidungen von musikalischer Zeit und musikalischem Raum sukzessiv ausgehöhlt werden.

Dementsprechend avanciert durch den tänzerisch gestalteten Zeitenwirbel (*Vortex temporum*) in De Keersmaeckers Auseinandersetzungen mit Griseys Komposition, in denen wiederum die für ihre Arbeit typischen Kreis- und Spiralbewegungen in der Horizontalen (der Bodenwege) und Vertikalen (der Wirbelsäule) zum Einsatz kommen, die Musik zu einem hochgradig durchchoreo-

20 | Der entsprechende Erläuterungstext von *Vortex temporum* ist u.a. auch in dem Booklet zu der Einspielung dieser Komposition mit dem *Ensemble Recherche* abgedruckt (WDR Köln/Musidisc France 1997/2001).

grafierten Klangraum, der den Unterschied zwischen den Bewegungs- und Klangspuren nivelliert.

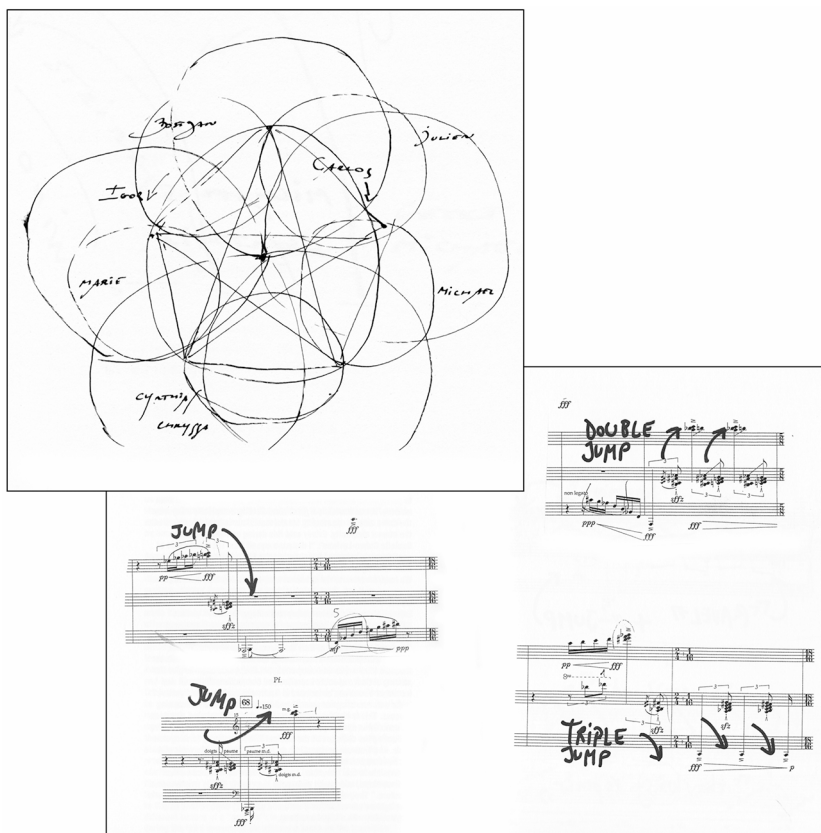


Abb. 3: Ineinander verschachtelte Kreisformationen, denen sternförmige Muster zugrundeliegen, aus *Vortex temporum* in einer Zeichnung von Anne Teresa De Keersmaeker (oben) sowie (unten) Eintragungen zu den Tanzbewegungen in Griseys Partitur von Jean-Luc Plouvier, die das relationale Verhältnis der tänzerischen und musikalischen Gesten (einem vielstrapazierten und letztlich nur bedingt aussagekräftigen Begriff) skizzen- bzw. spurenhaft andeuten. Aus: Cvejić 2013: 59 und 46-47.

Zweifellos war hierfür wichtig, dass sich die Mitglieder ihres Ensembles intensiv mit Griseys Partitur in ihrer strukturellen Konzeption auseinandersetzten und zudem das Stück über weite Strecken gemeinsam mit den Musikern erarbeiteten bzw. bei den Aufführungen unmittelbar mit den Instrumentalisten interagieren – jedoch ohne deshalb willentlich auf Ursache und Wirkung basierende Interaktionen entstehen zu lassen (Filipovic 2015). Andererseits re-

sultierte hieraus auch keineswegs ein musikalisch-tänzerisches Konglomerat, dessen Einzelteile sich aufgrund eines geradezu symbiotischen Verschmelzungseffekts nicht mehr voneinander separieren lassen (wie man vielleicht annehmen könnte), stattdessen zeigt sich ein permanenter Austausch hör- und sichtbarer Bewegungsimpulse, die sich ihrer jeweils eigenen Materialität und Medialität, letztlich der Unmöglichkeit miteinander zu einer (vermeintlich) harmonischen Deckungsgleichheit zu kommen, durchaus bewusst sind – wie auch Jean-Luc Plouvier (2015: 46), der Pianist von *Ictus*, sehr anschaulich darlegt. Ihm soll daher das letzte Wort zur Beschreibung dieses wahrnehmungs-ästhetischen Phänomens überlassen werden:

There you have it. We [the musicians] did not become dancers and they [the dancers] did not become musicians and the ambiguous word *gesture* continued to dangle between us like a fertile enigma. As for whether dance and music actually interact, this would be as boring as hell. Let us say that they seek each other out, converge, want from each other, ask for things from each other. As in love, misunderstanding is the norm, nothing happens as planned, and each gives what they do not have.

LITERATUR

- Cvejić, Bojana (2013): *Vortex temporum. Anne Teresa De Keersmaeker/Rosas/Ictus*. (Programmheft der Bühnenfassung), Brüssel: Rosas (Eigenverlag).
- Cvejić, Bojana (2017): A Choreographer's Score. Anne Teresa De Keersmaeker, in: Maaïke Bleeker (Hg.), *Transmission in Motion. The Technologizing of Dance*, London und New York: Routledge, S. 52-61.
- De Keersmaeker, Anne Teresa/Cvejić, Bojana (2012): *A Choreographer's Score. Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*, Brüssel: fonds Mercator.
- De Keersmaeker, Anne Teresa/Cvejić, Bojana (2013): *En Attendant @ Cesena. A Choreographer's Score*, Brüssel: fonds Mercator.
- De Keersmaeker, Anne Teresa/Cvejić, Bojana (2014): *Drumming @ Rain. Carnets d'une chorégraphie*, Brüssel: fonds Mercator.
- Fehrmann, Gisela/Linz, Erika/Epping-Jäger, Cornelia (2005) (Hg.): *Spuren Lektüren. Praktiken des Symbolischen*, München: Wilhelm Fink.
- Filipovic, Elena (Hg.) (2015): *Anne Teresa De Keersmaeker, Work/Travail/Arbeid*, Brüssel: Brüssel: fonds Mercator.
- Gottschalk, Jennie (2016): *experimental music since 1970*, New York: Bloomsbury.
- Gronau, Barbara (2013) (Hg.): *Szenarien der Energie. Zur Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen*, Bielefeld: transcript.
- Gruhn, Wilfried (2014): *Musikalische Gestik. Vom musikalischen Ausdruck zur Bewegungsforschung*, Hildesheim: Olms Verlag.

- Gruhn, Wilfried (2014): *Der Musikverstand. Neurobiologische Grundlagen des musikalischen Denkens, Hörens und Lernens*, 4. Aufl., Hildesheim: Olms Verlag.
- Guisgand, Philippe (2007): *Les fils d'un entrelacs sans fin. Le danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaecker*, Villeneuve d'Ascq.: Presses Universitaires du Septentrion.
- Guisgand, Philippe (2012): Demandes et adresses – Danse et musique chez Anne Teresa De Keersmaecker, in: Stephanie Schroedter (Hg.), *Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 237-249.
- Haselböck, Lukas (2009): *Gérard Grisey: »Unhörbares hörbar machen«*, Freiburg: Rombach Verlag.
- Huschka, Sabine (2013): Low Energy – High Energy. Motive der Energetisierung von Körper und Szene im Tanz, in: Barbara Gronau (Hg.), *Szenarien der Energie. Zur Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen*, Bielefeld: transcript, S. 201-221.
- Jäger, Ludwig (2001): Zeichen/Spuren. Skizze zum Problem der Sprachzeichenmedialität, in: Georg Stanitzek/Wilhelm Voßkamp (Hg.), *Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation*, Köln: DuMont 2001, S. 17-31.
- Jäger, Ludwig (2002): Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik, in: Ludwig Jäger/Georg Stanitzek (Hg.), *Transkribieren*, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 19-41.
- Jäger, Ludwig (2004): Die Verfahren der Medien. Transkribieren – Adressieren – Lokalisieren, in: Jürgen Fohrmann/Erhard Schüttpelz (Hg.), *Die Kommunikation der Medien*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 69-79.
- Kästner, Irmela/Ruisinger, Tina (2007): *Anne Teresa De Keersmaecker. Meg Stuart*, München: K. Kieser Verlag.
- Kessler, Nora Hannah (2012): *Dem Spurenlesen auf der Spur. Theorie, Interpretation, Motiv*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Krämer, Sibylle (2007): Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur, in: Sibylle Krämer/Werner Kogge/Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 155-181.
- Lacan, Jacques (2016): *Schriften* (Bd. 1), Wien: Turia + Kant.
- Laermans, Rudi (2009): Sharing Experience: An Interview with Anne Teresa De Keersmaecker, in: Pascal Gielen/Paul De Bruyne (Hg.), *Being an Artist in Post-Fordist Times*, Rotterdam: Nau Publishers, S. 82-94.
- Langer, Susanne (1953): *Feeling and Form. A Theory of Art developed from Philosophy in a New Key*, New York, NY: Scribner.
- Leman, Marc (2016): *The Expressive Moment: How Interaction (with Music) Shapes Human Empowerment*, Cambridge, MA: MIT Press.

- Lévinas, Emmanuel (1995): *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen* (aus dem Französischen von Frank Miething), München: Carl Hanser Verlag.
- Lévinas, Emmanuel (2012): *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, München: Verlag Karl Alber Freiburg.
- Levitin, Daniel J. (2006): *This is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*, New York: Dutton/Penguin Group.
- Levy, Ze'ev (2007): Die Rolle der Spur in der Philosophie von Emmanuel Lévinas und Jacques Derrida, in: Sybille Krämer/Werner Kogge/Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 145-154.
- Loupe, Laurence (Hg.) (2005): *Danses tracées. Dessins et notations des chorégraphes*, 2. Aufl., Paris: Dis Voir.
- Massumi, Brian (2012): *Semblance and Event*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Meyer, Petra Maria (Hg.) (2012): *Intuition*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Neuewg, Georg-Hans (2015): *Das Schweigen der Könnner. Gesammelte Schriften zum impliziten Wissen*, Münster: Waxmann.
- Neuewg, Georg-Hans (2004): *Könnerschaft und implizites Wissen. Zur lehr-lern-theoretischen Bedeutung der Erkenntnis- und Wissenstheorie Michael Polanyis*, 3. Aufl., Münster: Waxmann.
- Pakes, Anna (2009): Knowing through dance-making. Choreography, practical knowledge and practice-as-research, in: Jo Butterworth/Liesbeth Wildschut (Hg.), *Contemporary Choreography. A Critical Reader*, Abingdon/Oxon: Routledge, S. 10-22.
- Plouvier, Jean-Luc (2015): Performing Vortex. A Pianist's firsthand account, in: Elena Filipovic (Hg.), *Anne Teresa De Keersmaeker, Work/Travail/Arbeid*, Brüssel, S. 43-49.
- Polanyi, Michael (2016): *Implizites Wissen*, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Potter, Keith/Gann, Kyle/Ap Siôn, Pwyll (Hg.) (2013): *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, Farnham: Ashgate Publishing.
- Reynolds, Dee (2007): *Rhythmic Subjects. Uses of Energy in the Dances of Mary Wigman, Martha Graham and Merce Cunningham*, Alton: Dance Books.
- Schaub, Mirjam (2007): Die Kunst des Spurenlegens und -verfolgens. Sophie Calles, Francis Alys' und Janet Cardiff's Beitrag zu einem philosophischen Spurenbegriff, in: Sybille Krämer/Werner Kogge/Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 121-141.
- Schröder, Julia (2011): *Cage & Cunningham Collaboration. In- und Interdependenz von Musik und Tanz*, Hofheim: Wolke.
- Schrödl, Jenny (2005): Energie, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, S. 87-90.

- Schroedter, Stephanie (2016): Musikchoreographische Forschungspraxis. Eine Fallstudie zur Historiographie des Experimentellen im Zusammenspiel von Tanz, Musik/Klang und Bildender Kunst, in: Susanne Quinten/Stephanie Schroedter (Hg.), *Tanzpraxis in der Forschung – Tanz als Forschungspraxis* (Jahrbuch Tanzforschung, Bd. 26). Bielefeld: transcript 2016, S. 223-240.
- Schroedter, Stephanie (2017a): Musik erleben und verstehen durch Bewegung – Zur Körperlichkeit des Klanglichen in Choreographie und Performance, in: Lars Oberhaus/Christoph Stange (Hg.), *Musik und Körper. Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik*, Bielefeld: transcript, S. 221-243.
- Schroedter, Stephanie [2017b, im Druck]: »Musik ›als‹ Bewegung. Transformationen musikalischer Energetik in Tanz«, in: Katrin Eggers/Arne Stollberg (Hg.): *Energie! Kräftespiele in den Künsten*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schwarz, Robert K. (1996): *Minimalists*, New York: Phaidon Press.
- Siegmund, Gerald (2006): *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld: transcript.
- Spitzer, Manfred (2009): *Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk*, 9. Aufl., Stuttgart und New York: Schattauer.
- Stegmaier, Werner (2007): Anhaltspunkte. Spuren zur Orientierung, in: Sybille Krämer/Werner Kogge/Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 82-94.
- Wöllner, Clemens (Hg.) (2017): *Body, Sound, and Space in Music and Beyond: Multimodal Explorations*, Farnham: Ashgate.
- Zegher, Catherine de/Manning, Erin (2011): Anne Teresa De Keersmaeker. *Violin Phase: Dance as Semblance of Composition*, in: *Violin Phase. Anne Teresa De Keersmaeker, Performance at The Museum of Modern Art, New York 22-23 January, 2011*, Photography Max Vadukul, Brüssel: fonds Mercator 2011 (ohne Paginierung).

Auf den Spuren der *Pavane Royale* von Alexander Sacharoff

*Rose Breuss, Julia Mach, Ursula Brandstätter*¹

Gemeinsamer Brennpunkt der folgenden Beiträge der drei Autorinnen – der Choreografin Rose Breuss, der Tänzerin Julia Mach und der Kunsttheoretikerin Ursula Brandstätter – ist das Re-enactment der *Pavane Royale* von Alexander Sacharoff, die – basierend auf einer ca. 1660 entstandenen Komposition für Clavecin, der *Pavanne in fis-moll* von Louis Couperin² – in die Geschichte des Tanzes eingegangen ist. Die im Rahmen des Symposions gemeinsam durchgeführte Lecture Performance wird hier in lineare Texte aufgelöst, sie gibt den unterschiedlichen Perspektiven der Beteiligten Raum.

Am Anfang steht die Perspektive der Choreografin Rose Breuss. Sie verweist auf die vielfältigen historischen Quellen, die der choreografischen und tänzerischen Forschungsarbeit zugrunde liegen. Dazu gehören nicht nur historische Tanzfotografien und Kostümbilder, sondern auch Texte und Notationen. In der Zusammenarbeit mit der Tänzerin Julia Mach wurde vor allem ausgewähltes Textmaterial als Inspirationsquelle für den Nachvollzug kinetischer und motorischer Spuren genutzt. Rose Breuss beschreibt die choreografische Tätigkeit als einen Movement Research Prozess, der die Räume der vorhandenen visuellen wie textlichen Archive auslotet, etwa indem sie als Anlass für eigene Tanznotate genutzt werden. Die Suchbewegungen betreffen jedoch nicht nur die Choreografin, sondern ebenso die Tänzerin, die über die Akti-

1 | Der vorliegende Beitrag stellt eine modifizierte Fassung eines Artikels der Autorinnen dar: Brandstätter, Ursula/Breuss, Rose/Mach, Julia: Auf der Suche nach verlorenen Bewegungsspuren ... Eine Sacharoff-Interpretation aus verschiedenen Perspektiven künstlerischer Forschung, in: Oberhaus, Lars/Stange, Christoph (Hg.): *Musik und Körper. Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik*. Bielefeld: transcript [im Erscheinen]. Der Wiederabdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung durch den Verlag.

2 | Manuscrit Bauyn, Bibliothèque Nationale Paris, Rés. Vm7 674-675, f. 73.

vierung gespeicherter Bewegungs- und Tanztechniken hinaus historische und aktuelle Möglichkeiten des Tanzes erforscht.

Der Beitrag von Julia Mach ist sehr persönlich gehalten. Er gibt Einblick in die Interessenslage und Arbeitsweise der Tänzerin. Ein wichtiger Ansatzpunkt für die Auseinandersetzung mit Alexander Sacharoff ist das sowohl bei Sacharoff als auch bei ihr verortbare Interesse an Fragen der Transzendenz, das Julia Mach in Verbindung mit schamanischen Techniken bringt. Ziel ist es, über den Tanz andere, nicht alltägliche Wirklichkeiten zu erfassen. Eine zentrale Rolle spielt dabei die Idee des »innerlichen Vibrierens«. Analog zum Welle-Teilchen-Dualismus in der Physik wird die Wirklichkeit des Tanzes im Spannungsfeld zwischen innerlich vibrierenden Bewegungsformen und äußerlich sichtbaren, klar geformten Bewegungsmustern konstituiert. Im Wechselspiel zwischen Innen und Außen, Materialität und Transzendentalität wird die *Pavane Royale* re-enacted.

Ausgangspunkt für die Überlegungen Ursula Brandstätters ist das Erlebnis des Tanzes aus der Perspektive einer Rezipientin. Der Textbeitrag beginnt mit einer Momentaufnahme des Tanzes, die Leserinnen und Lesern die Möglichkeit geben will, selbst Momente des Tanzes in der Imagination nachzuvollziehen. Daran schließen sich Überlegungen zum Wechselspiel von Tanz und Musik an. Im Fokus stehen dabei weniger Gemeinsamkeiten zwischen den beiden künstlerischen Ausdrucksmedien, sondern vielmehr Differenzen und unerwartete Konfrontationen – sie lenken das Auge, das Ohr und den Körper auf neue Weisen der Wahrnehmung, abseits der gewohnten und vertrauten Pfade. Der letzte Abschnitt schließlich ist grundsätzlichen Fragen der Wahrnehmung gewidmet: Wie arbeitet der Wahrnehmungsapparat und wie verändert sich die Wahrnehmung, wenn verschiedene Sinneskanäle gleichzeitig aktiviert werden? Ästhetische Wahrnehmung wird in diesem Zusammenhang als besondere Weise eines mimetischen Umgangs mit der Welt beschrieben.

SPURENSUCHE IN DEN ARCHIVEN VON ALEXANDER SACHAROFF

Rose Breuss

Sich den Tänzen Alexander Sacharoffs choreografisch und tänzerisch, in tanzpraxeologischen Studien anzunähern, bedeutet ein über ihn existierendes Archiv mit historischen und zeitgenössischen Materialien zu dekodieren. In der Auseinandersetzung mit Sacharoffs Biografie, seinen Tänzen, seinen Schriften über Tanz und den zeitgenössischen bzw. heutigen Rezensionen über sein künstlerisches Schaffen dominiert vorerst der Blick auf den Reichtum der Tanzphotografien und die von ihm gezeichneten bzw. gemalten Kostümbilder.

Der Blick fällt auf phantastische Oberflächen, präzise Figurationen, theatrale Hüllen, raffinierte Gesten und eine provokant wirkende Körperlichkeit.³

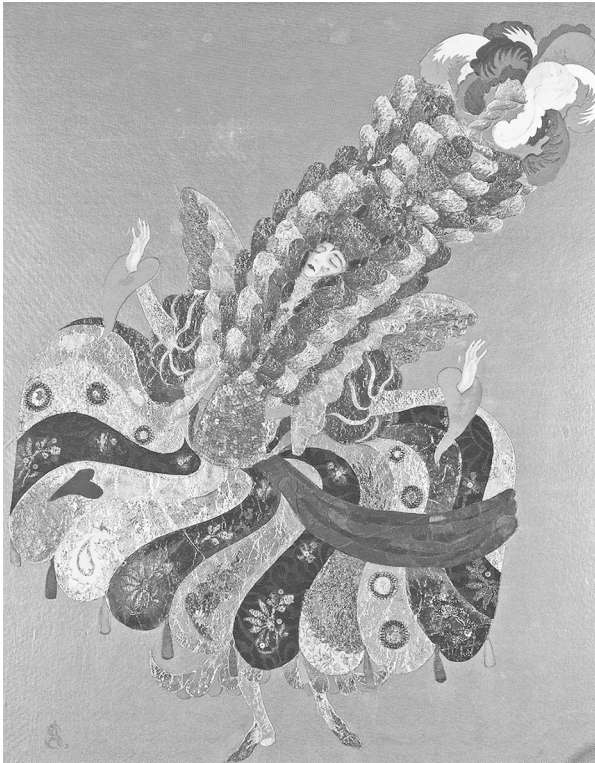


Abb. 1: Alexander Sacharoff: *Pavane fantastique*, Kostümentwurf, um 1916/18, Collage, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Aus: Peter/Stamm 2002: 235.

Mit verschiedenen Materialien zu Alexander Sacharoff kam ich 2013 durch Claudia Jeschke in Berührung. Sie produzierte im Auftrag des *Tanzfonds Erbe*, unterstützt von der deutschen Kulturstiftung des Bundes, mit der Filmema-

3 | Alexander Sacharoff (1886-1963) kreierte vor allem Solotänze und Duos in Zusammenarbeit mit seiner Frau und Tanzpartnerin Clothilde von Derp. Die beiden tourten mit ihren Tanzprogrammen von München aus sehr erfolgreich durch die Welt. Sacharoff provozierte und faszinierte sein Publikum mit einer »damals als riskant empfundenen Auseinandersetzung mit Cross Gender, seinem spektakulären Kunstwillen und seiner utopistischen und ästhetisierten Spiritualität [...]«. (Jeschke 2017: 59)

cherin Stella Tinbergen den Tanzfilm *Forschungsprojekt Sacharoff*.⁴ Die Realisierung verschiedener Tänze der Sacharoffs in Zusammenarbeit mit dem Tänzer Rainer Krenstetter sind Annäherungen und lassen sich als *embodied scores* bezeichnen, d.h., als visualisierte, tänzerische Materialien in den kulturellen und ästhetischen Zwischenräumen zwischen Historie, Gegenwart und Zukunft. Claudia Jeschkes Auseinandersetzung mit Fragen zur Rekonstruktion der Tänze inspiriert diese Movement Research Studie. Die Lektüre der teilweise noch unveröffentlichten Schriften und Notationen erfolgt als transitorisches Verfahren und in Strategien des Lesens, die nach Bewegungen, physischen Aktionen, Qualitäten und nach einer Kinetik der Tänze suchen. Lesen ist zugleich Schreiben, ein Mit- und Aufschreiben von Bewegungen im Nachvollzug kinetischer und motorischer Spuren durch das Archiv der Texte.

Auf der Suche nach solchen Spuren sind die Imitation und Interpretation des visuell erschließbaren Materials unvermittelt und scheinbar selbstverständlich anwendbar. Tanzbewegungen werden beispielsweise im *Griechischen Tanz* aus den gezeichneten Stellungen bzw. Posen wie aus einer Bilderschrift ablesbar. Die »ruhigen Stellungen« des Körpers deutete Sacharoff als Bewegung – als eine »gleichsam erstarrte Bewegung« (Peter/Stamm 2002: 46). Er unterschied zwischen »Zweckbewegungen, wie Laufen, Fassen, Tragen usw.« und »Ausdrucksbewegungen, die ein Seelisches durch die Gebärde unmittelbar versinnlichen« (2002: 46).

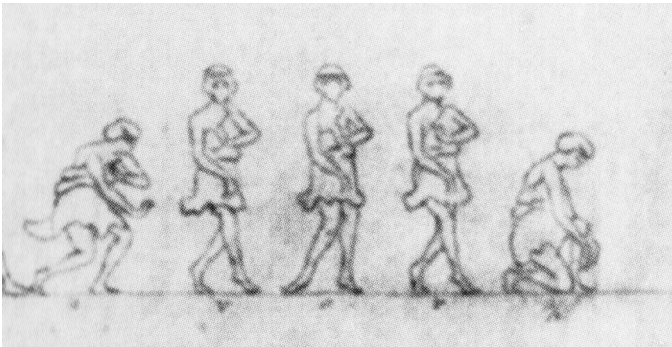


Abb. 2: Ausschnitt aus dem *Griechischen Tanz*.

Aus: Peter/Stamm 2002: 53

Die Suchprozesse in dem verfügbaren Archivmaterial ergeben jedoch auch Lesarten, die nicht nur das visuelle Material imitativ entschlüsseln. Auch das ausgewählte Textmaterial lässt sich physisch, in Bewegung verhandeln und in *enactments* thematisch konstruieren (in unserem Fall nicht rekonstruieren).

4 | Ausschnitte des Filmes sind einzusehen unter <http://tanzfonds.de/en/project/documentation-2012/sacharoff-research-project> (Zugriff am 12.8.2016).

Dem streifenden, die tänzerische Physis motivierenden Blick auf das bestehende Bildmaterial wird ein emotives bzw. emotivierendes, nach Bewegung suchendes Lesen des Textmaterials gleichgestellt. Die Wirkungen der Worte, ihre Musikalität und ihr assoziiertes Bewegungspotenzial führen zu kinetischen und motorischen Versuchsanordnungen in den Movement Research Prozessen. Einige Sätze bleiben wie fragmentarische Textspuren im Proberaum *hängen*. Sie werden zum *Bewegungsmaterial* in der syn- und kinästhetischen experimentellen Praxis des Tanzens und Choreografierens.

Dekodierungsspur 1 – Synästhesien aus Textfragmenten

Satz 1: Dekodierung durch Verschlucken

[...] ein Gedicht, das sich sozusagen verschlucken lässt und dann tanzen [...]
(Rilke 1987: 1472)⁵

Satz 2: Dekodierung eines getäuschten Stiftes

Die Kronen-Naht des Schädels [...] hat – nehmen wir an – eine gewisse Ähnlichkeit mit der dicht gewundenen Linie, die der Stift eines Phonographen in den empfangenden rotierenden Cylinder des Apparates eingräbt. Wie nun, wenn man diesen Stift täuschte und ihn, [...] über eine Spur lenkte, die nicht aus der graphischen Übersetzung eines Tones stammte, sondern ein an sich und natürlich Bestehendes [...] eben (z.B.) die Kronen-Naht wäre -: Was würde geschehen? (Rilke 1987: 1089-1090)

Satz 3: Dekodierung durch Hören: Ohr, Retina, Epidermis hören

Hören beschreibt der Musikkritiker und Sacharoff-Biograf Emile Vuillermoz (1878-1960) als einen Vorgang, der über das Ohr, das Trommelfell hinaus mit dem ganzen Körper stattfindet. Unser Organismus sei »un appareil récepteur« (Vuillermoz 1933: 74), eine Art Empfänger-Einheit: Die Frequenzen der uns umgebenden Welt würden nicht nur durch das Trommelfell und Ohr, sondern

5 | Dass Rainer Maria Rilke mit Sacharoffs Frau und Tanzpartnerin Clothilde Sacharoff in Verbindung stand, brachte uns zur Lektüre einiger Rilketexte. In unserer Auseinandersetzung mit Sacharoffs künstlerischem Schaffen suchten wir nach Ideen, Bildern, Formulierungen für Übersetzungsvorgänge und fanden in Rilkes sinnlich-physischen, zwischen verschiedenen Materialitäten changierenden Übertragungen einen Ausgangspunkt für experimentelle Herangehensweisen mit Dekodierungsprozessen. Dekodierungstechniken anzuwenden könnte heißen, den Medienwechsel nicht zu vollziehen und synästhetisch vorzugehen. Fragen nach Dekodierungsmitteln und -techniken standen hier im Mittelpunkt.

auch durch die Retina bzw. die Epidermis eingefangen. Das Leben der Sinne sei eine Symphonie von Vibrationen. Die Sinne teilen sich die Arbeit. (1933: 74 f.)

Den Tanz, der über die syn- und kinästhetischen, experimentellen Prozesse mit diesem Textfragmenten entstand, machte Andreas Kurz in einem experimentellen Kurzfilm sichtbar: <https://www.youtube.com/watch?v=g3rGQG4fgH8> vom 12.8.2016.

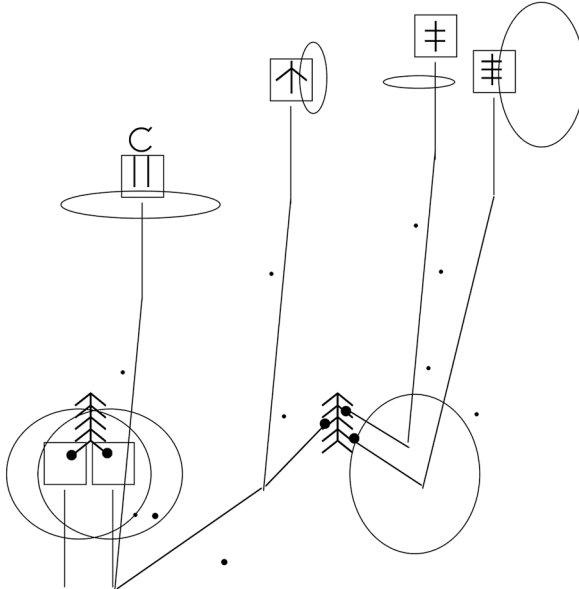


Abb. 3: Notationsausschnitt der *Pavane Royale* von Rose Breuss.⁶

Dekodierungsspur 2 – Musikalische Muskeln/Pavane Royale

Im zweiten Versuch arbeiten wir mit Textpassagen von Alexander Sacharoff und Emile Vuillermoz, die ausgewählte Tänze der Sacharoffs besonders im Hinblick auf musikalische Analysen, Bemerkungen, Aspekte thematisieren.⁷ Emile Vuillermoz beobachtete und beschrieb die Tänze der Sacharoffs vor

6 | In der Tanznotation sind Zeichen aus der Labanotation verwendet. Dieses Notationssystem sieht eigentlich eine Verwendung der Zeichen in einem bestimmten Zeilen-system vor. Hier »hängen« die Zeichen aneinander. Sie determinieren Raum und Zeit nicht als quantitative Größe.

7 | Alexander Sacharoff sah in der Musikalität des Tanzens die Möglichkeit »die ganze Fülle der Bewegungen zurückzugewinnen [...]»: »Bei einem Tanz, der nichts anderes sein

allem anhand musikalischer Parameter. Der »aufzeichnende Stift« wird in dieser Versuchsanordnung über jene Textpassagen – insbesondere über Vuillermoz' musikalisch inspirierte Beschreibung der Choreografie *Pavane Fantastique* – »gelenkt« und in eine experimentelle Laban-Tanznotation übertragen. Die Tänzerin Julia Mach benutzt diese Notate im Generieren und Komponieren des Bewegungsmaterials.

Ausgewählte Bestandteile der Notation:

- Bestimmte Körperteile sind Vuillermoz zufolge bei Sacharoff akzentuiert und wirken in seinem Tanz wie »elektrifiziert« (Vuillermoz 1933: 49). Die Notation übernimmt und variiert eine Auswahl.

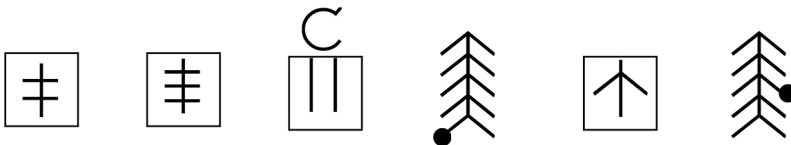


Abb. 4: Oberflächen von rechtem und linkem Knie, rechtem und linkem Knöchel, Nacken, linkem kleinen Finger, Schulterblättern, rechtem Mittelfinger.

- Sacharoff tanze rhythmisch ungenau und widerstehe der gewohnten Arithmetik der Zeit, in der alle Bewegungsabläufe in 4 und 8 geteilt sind. Er reagiere nicht auf die Schwerzeiten der Takte, sondern seine Muskeln greifen auf kleinste Triolen, auf Synkopen, Vorschläge, Grupetto, Arpeggi zu (Vuillermoz 1933). Die Kreise in der Tanznotation markieren einen bestimmten, von der Tänzerin zu wählenden Ort. Der Ort kann im Raum auftauchen oder an einen Körperteil gebunden sein; er kann sich vergrößern und verkleinern. So wie Arpeggi, Vorschläge, Nachschläge usw. einen bestimmten Ton umgeben, umspielt die Tänzerin bestimmte Orte.

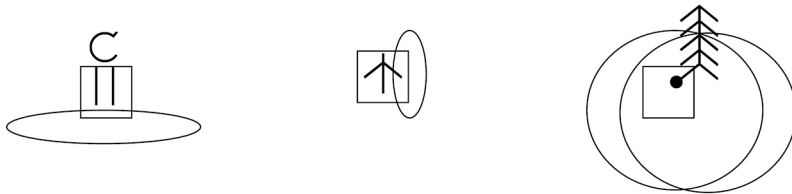


Abb. 5: Die in Punkt 1 gelisteten Körperteile motivieren und führen die Bewegungen.

will als der körperliche Ausdruck der Musik, tritt eine Verarmung ein« (Peter/Stamm 2002: 46).

3. Umspielungen »wiederholen« gewissermaßen diese Orte.

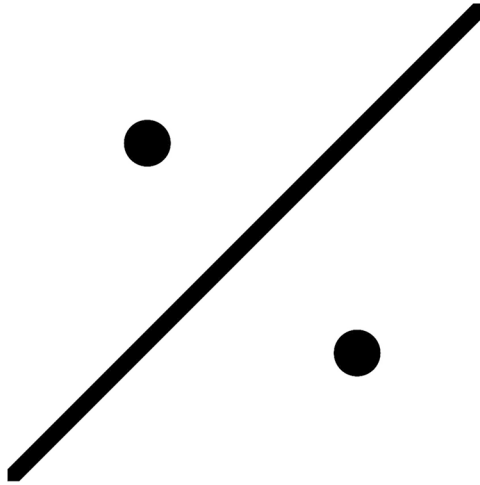


Abb. 6: Wiederholungszeichen werden zur konstruktiven Struktur der Notation.

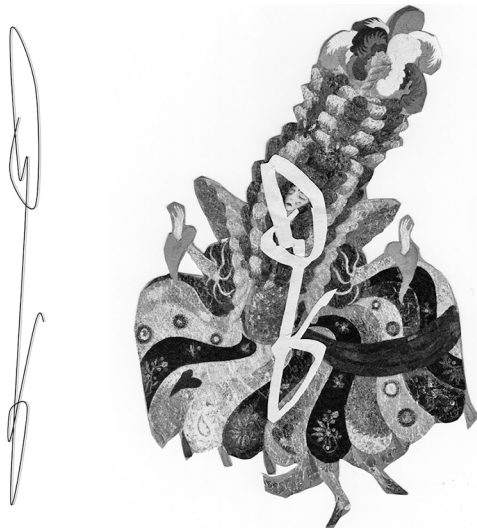


Abb. 7 (links): Figur x zeigt eine vibrierende, sich fortsetzende Bewegung.

Abb. 8 (rechts): Figur x wird von den einem oder mehreren in der Pavane selektierten Körperteilen ausgeführt. Die Zeichnung schematisiert die Vibrationsbewegung, die am Nacken ansetzt.

4. Umspielungen finden durch ununterbrochene Raumrichtungsänderungen statt. Die Beschleunigung solcher Bewegungen erzeugt Vibrationen. Anhand einer schematischen Bewegungsfigur lassen sich Kompositionsvorgänge mit solchen Umspielungen exemplarisch darstellen.

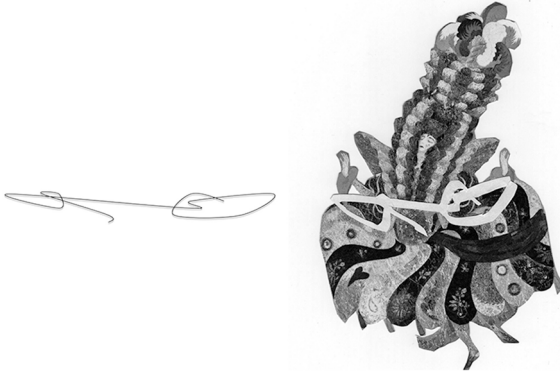


Abb. 9 (links): Figur x wird gedreht.

Abb. 10 (rechts): Die Vibrationsbewegung setzt am rechten Handgelenk und am linken Unterarm an.

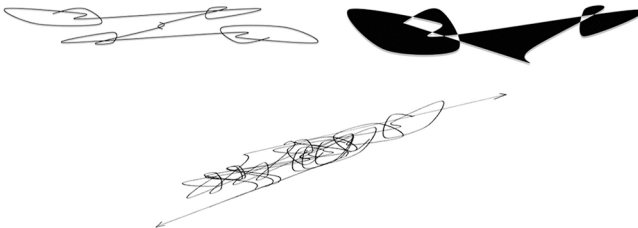


Abb. 11 (links): Figur x wird gedreht, gedehnt, und verkehrt gespiegelt aneinandergelängt.

Abb. 12 (Mitte): Figur x bildet Vibrationsflächen.

Abb. 13 (rechts): Figur x wird gedehnt, gedreht, gespiegelt, fragmentiert; die Bewegungen laufen in schnellen Wiederholungen und in zwei Richtungen auseinander.

Solche Tanznotationen konkretisieren weder Zeit noch Raum. In einer konventionellen Darstellung von Bewegung legt ein bestimmter Körperteil einen in Raum und Zeit beschreibbaren Weg zurück. Die Bewegung figuriert eine Raum- und Zeitlinie. Sie fusioniert Raum und Zeit.⁸

8 | Siehe dazu den experimentellen Kurzfilm über Bewegungsparameter *Movement Research*. Eine Skizze von Rose Breuss und Andreas Kurz: www.youtube.com/watch?v=btt4Ck-6asl vom 18.8.2016.

Die experimentelle Tanznotation beschreibt Bewegung nur fragmentarisch. Indem die Tänzerin mit den Fragmenten operiert, konkretisiert sie Raum und Zeit im Tanz. Deutlich wird die Lücke zwischen dem, was in der Tanznotation festgehalten wurde, und dem, was die Tänzerin in der Performance kreiert. Der räumliche Verlauf der Bewegungen und die durch das Fehlen eines Metrums »schwerelose« Zeit bilden eine Leerstelle. In dieser ereignet sich der Tanz; in der Erschließung des Raumes und im Einschreiben von Zeit inszeniert die Tänzerin ihre Körper- und Tanzpraxis als komplexe kognitive Operationen.

MOVEMENT RESEARCH PROZESSE ALS SUCHBEWEGUNGEN IN DEN ARCHIVEN DES TANZENS

Rose Breuss

Julia Mach verschränkt die Konzeptualisierungen der Suchbewegungen mit den senso-motorischen Erfahrungen ihrer Tanzpraxen. Sie operiert zwischen tänzerischen Routinen und Suchrouten. Die Auseinandersetzung mit der Körperlichkeit der Tänzerinnen und Tänzer kommt als Faktor in den operativen Prozessen des Tanzens zur Wirkung. Der (tanzende) Körper ist wesentlich an Denkprozessen beteiligt. Er operiert nicht »als Grundgröße [...], noch als passive Einschreibe –Instanz« (Stenzel 2010: 37). In der tänzerischen Verkörperung »überkreuzen sich die kontinuierlich und stetig ablaufenden biologischen, neuronalen Vorgänge mit komplexen Programmen des Performativen« (Jeschke/Breuss 2010: 29). Tänzerinnen und Tänzer konzipieren in den zeitgenössischen Tanzpraxen Suchrouten in mannigfaltige (Bewegungs-)Prozesse. Sie experimentieren in Movement Research Praxen mit Potenzialen des Körpers und orte offene künstlerische Fragen in Bezug auf ihre Körper- und Bewegungspraxen.

Die Tänzerinnen und Tänzer benutzen in Movement Research Prozessen gespeicherte Bewegungs- und Tanztechniken, deren Bewegungsformen sie aktivieren und aktualisieren können. Das im Tanzkörper gespeicherte und verfügbare Bewegungsrepertoire wird nicht (nur) eingesetzt, um es zu reproduzieren. Es wird in den Forschungsprozessen als Instrumentarium benutzt und verweist auch auf den tanzenden Körper selbst. Sein körperliches Potenzial wird in Movement Research Prozessen anders aktualisiert. Der Tänzerkörper avanciert einerseits zum Archiv und Speicher und andererseits ermöglicht er Abweichungen, Unterscheidungen, Umwege, Aufschub, Nachträglichkeit und Temporalität der tänzerischen Routinen.

Ausgearbeitet wurde diese Tanz- und Movement Research-Studie im IDA Dance Lab der Anton Bruckner Privatuniversität in Linz. Dort werden u.a.

Methodiken gesucht, die eine gleichzeitige Präsenz von Tänzerinnen und Tänzer bzw. Theoretikerinnen und Theoretiker ermöglichen sowie zulassen, Forschung, »im Modus des Erlebens zu praktizieren« (Gumbrecht 2004: 149), in einem »Intervall zwischen der physischen Wahrnehmung eines Objektes und der (endgültigen) Sinnzuschreibung« (2004: 149). Es geht uns hier um ein Intervall, einen Raum oder Zwischenraum für praktisch-theoretische Studien über die operativen und performativen Prozesse des Tanzens. In unseren tanzpraxeologischen Studien über den Tänzer Alexander Sacharoff wurde *embodiment* – das unbewusste (Körper-)Wissen – zum (interdisziplinären) Relais. Medienwechsel, die Verschiebung der Begriffe und Parameter bedeuten auch Wechsel in den bewussten und unbewussten Denkprozessen der Tänzer. Sie stimulieren mentale Operationen im Vollzug des Tanzens. Die Suchprozesse erfolgen auch über unbewusstes Assoziieren; Verknüpfungen werden geändert; neue Fahrten gelegt und Verknüpfungen für die Tanzbewegung verändert.

Sacharoff verwendete den Ausdruck »techniques de synthèse« (Vuillermoz 1933: 58) – die physische Fähigkeit der Tänzerinnen und Tänzer zu synthetisieren. Synthesen, Verknüpfungen ereignen sich nicht ohne »Einschaltungen« der Denkprozesse. Die Tänzerin Julia Mach experimentiert mit Sacharoffs »techniques de synthèse«, indem sie Sinneseindrücke aus Licht, Farbe, Kälte, Wärme, Töne »hörend« in ihrem Tanz subsumiert.

AUF SACHAROFFS SPUREN

Julia Mach

Was interessiert mich an Alexander Sacharoff, diesem wohl etwas exzentrischen Tänzer, dessen Schaffen zu seiner Zeit gewiss Bedeutung hatte, aber dessen Spuren in unserer Zeit kaum mehr im kollektiven Gedächtnis zu finden sind?

Besonders fasziniert mich seine Hingabe an das Äußerste, seine Sehnsucht nach dem Transzendenten und sein Wunsch, eine Brücke von jener unerreichen Welt in unsere Welt der Wahrnehmung zu schlagen. Es ist sein Anspruch an das künstlerische Wirken, die tiefsten Themen des Seins zu erschließen, welche in unserem Alltag nicht oder nur selten an die Oberfläche treten. Es ist ein höchst unmoderner Anspruch – zeitlos und gerade darin voller Anziehungskraft über die Jahrzehnte hinweg. Wer würde heute in unserer westlichen Welt von sich behaupten, in seinem künstlerischen Schaffen noch die Transzendenz einfangen zu wollen? Dennoch können wir diese Dimension unseres Seins nicht negieren, sie nicht abschaffen und uns ihr auf die Dauer

unseres Lebens nicht ganz entziehen. Vielleicht sollten wir also doch dem Ruf Sacharoffs folgen und uns auf seine Spur begeben?

Wenn ich mich persönlich mit meinem aktuellen Zugang zu Transzendenz beschäftige, kommt mir in dieser Phase meines Lebens die Auseinandersetzung mit traditionellen schamanischen Techniken in den Sinn. Die Rückbesinnung auf solche uralten Traditionen in Nischen unserer zeitgenössischen westlichen Welt fasziniert mich seit geraumer Weile. Hier findet sich auch Hinwendung zu etwas, das Sacharoff als das Transzendente bezeichnen mag; die Verbindung zu etwas, das über unseren Alltag hinausgeht und im schamanischen Kontext gerne als *nicht alltägliche Wirklichkeit* bezeichnet wird. In diesen alten Traditionen war der Körper immer schon ein Bindeglied zu jener anderen Wirklichkeit; Tanz war hier immer schon ein Mittel, mit den Kräften der *Transzendenz* in Kontakt zu treten. Dabei geht es dem schamanisch Praktizierenden nicht primär um die *äußere* Wirkung des Tanzes, also nicht so sehr um seine Wirkung auf ein Publikum, als auf das *innere* Wirken, also seine persönliche Kontaktaufnahme mit der nicht alltäglichen Wirklichkeit. In diesem Kontext fand ich also einen Zugang zu Transzendenz, den ich auf den Spuren von Sacharoff verfolgen wollte.

Im Dialog mit meiner Choreografin Rose Breuss fanden wir eine Bewegungssprache, die sich in Anlehnung an den Zustand eines schamanisch Praktizierenden entwickelt. Der Fokus ist stark verinnerlicht, der Atem darf frei fließen und im Sinne des Aufbaus von Kraft dürfen auch Laute, die sich durch die Ausrichtung auf diesen Zustand entwickeln, frei werden. Ein innerliches Vibrieren hat sich zum Aufbau dieser Kraft als hilfreich erwiesen. Interessant erscheint mir in diesem Zusammenhang, dass Vibration im Grunde ganz allgemein als die Ursprache des Lebendigen überhaupt verstanden werden kann. So weit ich die Grundlagen der Physik verstehe, ist Vibration eine Wellenbewegung – so etwas wie die Kehrseite unserer materiellen Welt. Die Welle-Teilchen-Dualität scheint uns darüber in Kenntnis zu setzen, dass alles, was uns in unserer alltäglichen Wahrnehmung als festes Materieteilchen erscheint, aus einem anderen Blickpunkt betrachtet zugleich in seiner Wellenform als bewegte, vibrierende Energie verstanden werden könnte. In meinem Tanz auf Sacharoffs Spuren wechsele ich daher die Perspektive von einem innerlichen Vibrieren zu einer klaren, *materiellen* Form im Sinne von mehr oder weniger klassisch anmutenden Ballett-Zitaten; der Fokus wechselt von innen nach außen und wieder zurück. Es ist ein Spiel zwischen archaischen Kräften und kulturell geprägter Körperlichkeit – zwischen unserem ursprünglichen, (vermeintlich) *natürlichen* Sein und einem sozialisierten, kulturell entwickelten Auftreten.

Hier kommen natürlich viele fruchtbare Gespräche mit Rose Breuss ins Spiel, denn es gilt auch die historischen Spuren der Person Sacharoff in die Erschließung des Bewegungsmaterials mit aufzunehmen. Bestimmte Körperteile werden als besonders tragend und die Bewegung initiiierend hervorgehoben:

der kleine Finger, das Handgelenk, der Fußknöchel, das Knie, der Nacken. Raumrichtungen wollen ausgelotet werden, Ebenen erschlossen und bewegte Figuren oder auch Posen ausgefüllt sein. Ganz zentral ist zugleich das Verhältnis zur Musik; Kritiker seiner Zeit sagen über Sacharoff, dass er sehr frei mit der Musik umgegangen sei; sich nicht an die »Schwerzeiten« der Musik gehalten habe. Auch wir suchen daher einen bewussten, höchst respektvollen, aber dennoch freien Umgang mit Musikalität; der innere Rhythmus des Körpers wird dem äußeren Rhythmus der Musik zuweilen auch entgegengestellt. In anderen Momenten wiederum verbindet sich der Rhythmus der Bewegung deutlich mit der Musik, lässt sich von ihrer Welle tragen. Auch hier ist es ein Perspektivenwechsel zwischen dem nach innen gerichteten Fokus, der nur auf die Dynamik des Körpers hört, und einer Projektion nach außen, worin sich die subjektive Körperlichkeit in ein größeres Ganzes einordnen darf.

In Freude an unserem Erforschen verneige ich mich also letztlich in Dankbarkeit vor Alexander Sacharoff, der mit seiner Leidenschaft für das Unerreichbare, für das Transzendente und mit seinem hohen Grad an Eigenwilligkeit frischen Wind in meine tänzerische Recherche gebracht hat. Ich danke auch für den fruchtbaren Dialog mit Rose Breuss, welche mit viel Offenheit meinen Recherche-Ansätzen entgegengekommen ist und mit einem stets freundlichen und klaren Blick von außen meine Suche mit ihrer eigenen Suche verbinden ließ.

MOMENTAUFNAHMEN DES TANZES

Ursula Brandstätter

Der Körper der Tänzerin aufrecht vor dem Publikum: gleichermaßen entspannt und konzentriert. Minimale Bewegungen der rechten Hand und des rechten Unterarmes. Wann haben sie begonnen? Zunächst nicht mehr als ein Oszillieren, das in ein behutsames Abtasten des die Hand und den Arm umgebenden Luftraums, in ein Schütteln und schließlich in ein Schwingen übergeht. Erst jetzt setzt die Musik ein.

Eine Energie, die noch vor der Musik da ist, sucht ihren Weg von innen nach außen. Mit Eintritt des ersten Klanges wird sie auch hörbar. Sie durchströmt den Körper der Tänzerin und erfasst immer mehr Teile: die Arme, die Schultern, den Rumpf, die Beine. Die Bewegungen werden ausgreifender, sie erforschen den gesamten Raum. In Sprüngen wird die Vertikale ausgelotet. Horizontal schwingende Bewegungen folgen. Der Raum wird als Umraum erfahrbar: ausgehend vom Körper der Tänzerin und ihren Bewegungen in die Seite, nach vorne und nach hinten.

Immer wieder gehen die von unsichtbaren inneren Impulsen bzw. von der Musik geleiteten Bewegungsfolgen in Sprünge und Drehungen des klassischen Balletts über. Immer wieder aber brechen sie ab, stürzen gewissermaßen in sich selbst zusammen. Energie, die sich aufbaut und wieder in sich zusammenbricht.

Energie tritt in vielen verschiedenen Gestalten auf. In oszillierender, schwingender Gestalt bleibt sie in gewisser Weise auf sich selbst bezogen. Als gerichtete Energie erscheint sie kanalisiert und gebündelt in klassischen Bewegungsfolgen, die aber immer wieder in ein elementares Pulsieren der Energie zurückgeführt werden. Im Wechselspiel zwischen ungerichteter und gerichteter Energie entfaltet sich der Tanz.

Dem tastenden Suchen und Erforschen von Bewegungsmöglichkeiten folgt ein Finden, das sich jedoch wieder verliert. Ist es die Bewegungssprache von Alexander Sacharoff, die hier immer wieder neu tänzerisch erforscht wird? Die vergebliche Suche nach einer Sprache, die sich in der Vergangenheit verliert? Auf der Suche nach verlorenen Bewegungsspuren ...

Der Tanz endet, wie er begonnen hat: ohne Musik, in Bewegungen, die sich in sich selbst zurückziehen. Und gerade in diesen Momenten, da keine Musik mehr hörbar und schließlich auch keine Bewegung mehr sichtbar ist, schwingt die Energie in besonders intensiver Weise hörbar und spürbar bei den Rezipierenden nach.

MUSIK UND TANZ IM WECHSELSPIEL

Ursula Brandstätter

Die tänzerische Umsetzung der Pavane bricht mit den gängigen Erwartungen an eine Choreografie in mehrfacher Hinsicht. Weder handelt es sich um eine klassische Umsetzung der Pavane im Sinne des 17. Jahrhunderts, noch wird der Versuch unternommen, die *Pavane Royale* im Sinne *Alexander Sacharoffs* zu rekonstruieren. Darüber hinaus verzichtet der Tanz in weiten Teilen auf eine direkte Umsetzung der Musik. Vielmehr scheint der Fokus darin zu liegen, mit Differenzen zwischen Musik und Tanz zu spielen. Sie sind es, die dem Tanz besondere ästhetische und erkenntnisfördernde Qualitäten geben.

Schreittanz versus Schwebetanz

Die Pavane des 16. und 17. Jahrhunderts ist als höfischer, feierlich-gravitätischer Schreittanz zu charakterisieren. Zwei Einzelschritte und ein Wechselschritt folgen aufeinander. Die tänzerische Idee des feierlichen Schreitens ist bereits in der musikalischen Gestaltung der Pavanne von Louis Couperin künstle-

risch-musikalisch transformiert. Noch deutlicher wird die ästhetische Transformation des ursprünglich funktionell gedachten, repräsentativen Tanzes auf der tänzerischen Ebene. Die Tänzerin scheint bewusst die Schwerzeiten zu vermeiden. An die Stelle von metrisch gegliederten Tanzbewegungen treten schwebende Bewegungen. Der Tanz ist gewissermaßen von Schwerpunktlosigkeit bzw. von Schwerpunkten an unerwarteten Stellen geprägt: etwa wenn sich die Tänzerin mitten in einem Taktgefüge mit dem Fuß oder mit der Hand vom Boden abstößt und damit dem Fluss der Musik – auch akustisch – einen Kontrapunkt entgegensetzt.

So wie in der Musik ein festes harmonisches Fundament es einzelnen Stimmen erlaubt, sich mit Arpeggien, Verzierungen und Floskeln improvisatorisch darüber hinwegzusetzen, so improvisiert auch die Tänzerin gleich einem selbstständigen Instrument über den Fluss der Musik hinweg. Schreiten und schweben, gliedern und fließen, feste Fügungen und freies Spielen prägen in ihrem Spannungsverhältnis sowohl die Musik als auch den Tanz.

Immaterialität versus Materialität

Im Vergleich der Künste untereinander wird die Musik immer als die immaterielle Kunstform bezeichnet. Der Klang der Musik vergeht in der Zeit, er lässt sich nicht festhalten, die aufeinander folgenden klanglichen Eindrücke werden nur in der Vorstellung der Hörenden zu einem größeren Ganzen zusammengesetzt. Mit der Musik teilt der Tanz den Charakter der Zeitlichkeit. Auch er vergeht in der Zeit, eine Bewegung geht in die andere über, ohne dass irgendein Moment auf Dauer festgehalten werden könnte. Allerdings tritt der Tanz – im Unterschied zur Musik – körperlich in Erscheinung. Die körperliche Präsenz der Tänzerinnen und Tänzer im Raum macht eine wesentliche Wirkung von Tanzaufführungen aus.

In der *Pavane Royale* nun treffen die immaterielle Musik und die materielle Präsenz des Körpers der Tänzerin aufeinander. Aber ist die Zuordnung dieser beiden Erscheinungsweisen von Kunst wirklich so eindeutig? Wird nicht die Musik durch die tänzerische Transformation intensiv körperlich erlebbar? Und verleiht nicht andererseits die Musik dem Tanz einen immateriellen Charakter?

Die Idee der Dematerialisation des Körpers spielte für Alexander Sacharoff eine wichtige Rolle. Sie steht in Zusammenhang mit seinem Interesse für Themen der Spiritualität und Transzendenz. So ist es wohl kein Zufall, dass in Kritiken das Tänzerpaar Clothilde und Alexander Sacharoff als »ambassadeurs de l'invisible« (Maulnier 1965: 70), als Botschafter des Unsichtbaren, charakterisiert wurden. Im Tanz von Julia Mach wird dieses Immaterielle und Unsichtbare direkt erlebbar. Das Unsichtbare (die Musik) wird gewissermaßen

im Tanz sichtbar, so wie umgekehrt durch die Musik und ihre tänzerische Interpretation der Körper immateriell zu werden scheint.⁹

Der Einbruch von Atem und Stimme

Der Atem verbindet Musik und Tanz: sowohl Musik als auch Tanz sind vom Atem getragen. In beiden Kunstformen wird der Atem jedoch künstlerisch transformiert. In der Musik wird der Atem – am direktesten beim Singen oder beim Spielen eines Blasinstrumentes – in Tönen gestaltet und damit musikalisch hörbar gemacht. Im klassischen Tanz hingegen muss der Atem sublimiert werden; das Training zielt darauf ab, den Atem und damit auch die körperliche Anstrengung unhörbar zu machen.

Vor dem Hintergrund dieser Aufführungstradition des Tanzes überrascht es, dass Julia Mach nicht davor zurückscheut, den Atem hörbar zu machen. Die Rezipientin wird unmittelbar mit der körperlichen Anstrengung der Tänzerin konfrontiert. Atem- und Stimmlaute brechen in die ästhetische Welt der musikalischen und tänzerischen Stilisierungen herein. Etwas Archaisches Elementares sucht sich seinen Raum und kontrapunktiert damit die Welt des elaboriert künstlich Gestalteten.

Geht es hier möglicherweise um die Gegenüberstellung verschiedener Erscheinungsformen von Energie? Von ungerichteter, ästhetisch noch nicht überformter Energie (wie sie in den Atem- und Stimmlauten direkt erlebbar wird) auf der einen Seite und ästhetisch gerichteter, gefasster Energie (wie sie in den musikalischen Phrasen und tänzerischen kontrollierten Bewegungen zu Tage tritt) auf der anderen Seite?

Das Spannungs- und Differenzfeld eröffnet nicht nur gedankliche Räume für vielfältige Interpretationen, sondern auch Erfahrungsräume für ein intensives energetisches Erleben sowohl des Tanzes als auch der Musik.

WAHRNEHMEN UND VERSTEHEN VON TANZ UND MUSIK

Ursula Brandstätter

Was passiert, wenn in der Rezeption Musik und Tanz aufeinandertreffen? Wie verändert sich die Wahrnehmung? Wie beeinflussen sich die Eindrücke auf den unterschiedlichen Sinneskanälen (den akustischen, visuellen, soma-

9 | Detailliertere Überlegungen zu den Besonderheiten der Kunstformen und ihrem Wechselspiel sind nachzulesen in Brandstätter 2008: vor allem S. 119-192 (Kapitel 5: *Was unterscheidet die Künste? Die Medienspezifik der Künste* sowie Kapitel 6: *Transformationen*).

to-sensorischen) wechselseitig? Um auf diese Fragen mögliche Antworten zu finden, ist es zunächst notwendig, sich über grundlegende Mechanismen der Wahrnehmung Klarheit zu verschaffen.

Wahrnehmung ist Bezugnahme

Wann immer wir »etwas als etwas« wahrnehmen, so beruht dieser Vorgang auf der Zusammenfassung vieler einzelner Eindrücke zu einem größeren Ganzen, einem Sinnzusammenhang. Schon die visuelle Wahrnehmung einer Blume bedarf der analytischen Wahrnehmung vieler Einzelheiten, wie der Wahrnehmung der Kontur, der Farbe, der Materialität, der Form, der Proportionen etc. Alle einzelnen Wahrnehmungsereignisse werden aufeinander bezogen und zu einer Gesamtwahrnehmung bzw. einer Wahrnehmungserkenntnis (»dies ist eine Rose«) zusammengefasst. In diesem Sinne beruht Wahrnehmung auf beziehendem Denken.

Die Prozesse des Analysierens und Synthetisierens verlaufen weitgehend unbewusst und automatisiert. Sie bedürfen nicht unbedingt der Verbalsprache, auch wenn diese eine wichtige Folie für die Kategorisierung von Wahrnehmungen darstellt und sie sowohl begleitend wie auch im Nachhinein zumindest zum Teil sprachlich artikuliert werden können.

Wechselseitige Projektion von Wahrnehmungskategorien

Was passiert nun, wenn in der Wahrnehmung verschiedene Sinneskanäle gleichzeitig angesprochen werden? Grundsätzlich nehmen wir immer aus der Einheit der Sinne heraus wahr, das heißt Wahrnehmungsereignisse auf der akustischen, der visuellen, der olfaktorischen Ebene werden immer aufeinander bezogen. Trotzdem können jene Wahrnehmungssituationen, in denen – wie etwa im Tanz – mehrere Sinneskanäle bewusst angesprochen werden, als Sonderfall bedacht und analysiert werden.

Akustische, visuelle und kinästhetische Wahrnehmungseindrücke treffen aufeinander und beeinflussen sich wechselseitig. Zum einen werden in diesen Wahrnehmungssituationen übergreifende, nicht an einen einzelnen Sinn gebundene Kategorien der Wahrnehmung verstärkt wirksam. Dazu gehören z.B. Kategorien der Energie, der Kraft, der Zeit, des Raumes, die in einem übergeordneten Sinn sowohl auf die Bewegung der Musik als auch auf die Bewegung des Tanzes bezogen werden können. Zum anderen kommt es aber auch zur wechselseitigen Projektion von sinnesspezifischen Kategorien. Etwa dort, wo Kategorien der körperlichen Bewegung, wie schreiten und schweben, auf die Musik übertragen werden, oder wo umgekehrt musikalische Kategorien wie z.B. Arpeggien und Verzierungen tänzerisch-körperlich interpretiert werden.

Der Bereich der wechselseitigen Projektion von Wahrnehmungskategorien eröffnet ein weites Feld von neuen Erfahrungsqualitäten. Gerade dort, wo Wahrnehmungsgewohnheiten durchbrochen werden, wo also Automatismen plötzlich nicht mehr greifen, da überraschende Wahrnehmungsereignisse aufeinandertreffen, entsteht Raum für Neues – sowohl für die Tänzerin bzw. den Tänzer als auch für die Rezipierenden.

Mimetisches Verstehen

Der Begriff der Mimesis blickt auf eine lange Geschichte philosophischen Nachdenkens zurück.¹⁰ Mimesis hat eine doppelte Wortbedeutung: Zum einen meint der Begriff den Vorgang des Nachahmens, des Sich-ähnlich-Machens, zum andern steht er aber auch für grundsätzliche Möglichkeiten des Darstellens und Ausdrückens. In Hinblick auf die Thematik des vorliegenden Beitrags steht vor allem der performative Charakter der Mimesis im Zentrum der Aufmerksamkeit. Im mimetischen Weltzugang ähneln wir uns der Wirklichkeit an – die darin enthaltene körperliche, performative Komponente bleibt auch dort wirksam, wo sich das Mimetische in den Bereich der mentalen Vorstellung zurückzieht.

Wenn Musik und Tanz aufeinandertreffen, wird in beide Richtungen eine mimetische Beziehung hergestellt. Musikalische Prozesse werden körperlich nachvollzogen, der Körper der Tänzerin ähnelt sich der Musik an. Dies kann so weit gehen, dass der Körper selbst immaterielle, musikalische Dimensionen zu bekommen scheint. Umgekehrt ähnelt sich die Musik dem Tanz an. Das körperhafte Moment der Musik, das ihr immer schon innewohnt, wird durch die tänzerische Umsetzung verstärkt und ins Sichtbare transformiert.

Beide Formen der *Verkörperung* können ihrerseits wiederum als Angebot für den mimetischen Nachvollzug durch den Rezipierenden verstanden werden. Möglicherweise unterstützt durch die (in den Neurowissenschaft inzwischen nachgewiesene) Wirkweise der Spiegelneuronen, vollziehen die Rezipierenden sowohl die mimetischen Gesten des Tanzes als auch jene der Musik innerlich nach. Über die nicht-verbalsprachliche, im Körper bzw. in der inneren Vorstellung des Körpers verankerte ästhetische Wahrnehmung erhalten die Rezipierenden einen intensiveren Zugang zu seinen Emotionen und zum Unbewussten. Das mimetische Welt-Erleben stellt einen sehr ursprünglichen Zugang zur Welt dar – im Aufeinandertreffen von Tanz und Musik erfährt es eine ästhetische Vertiefung.

10 | Zu den ästhetischen Implikationen des Begriffs siehe z.B. Gebauer/Wulf 2003 oder auch Brandstätter 2013: S. 32-43.

LITERATUR

- Brandstätter, Ursula (2008): *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Brandstätter, Ursula (2013): *Kunst und Erkenntnis. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (2003): *Mimetische Weltzugänge. Soziales Handeln – Rituale und Spiele – ästhetische Produktionen*, Stuttgart: Kohlhammer.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): *Diesseits der Hermeneutik, Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Harner, Michael (1980): *The Way of the Shaman*. New York: Harper & Row.
- Harner, Michael (2013): *Cave and Cosmos. Shamanic Encounters with Another Reality*, Berkeley, CA: North Atlantic Books.
- Hutchinson Guest, Ann (1991): *Labanotation, The System of Analyzing and Recording Movement*, New York: Theatre Arts Books.
- Jeschke, Claudia (2017): Anverwandlungen und Übergänge – Die Sacharoffs, in: Irene Brandenburg/Nicole Haitzinger/Claudia Jeschke (Hg.), *Kaleidoskope des Tanzes. Tanz & Archiv: ForschungsReisen* (Heft 7), München: epodium, S. 58-75.
- Jeschke, Claudia/Breuss, Rose (2010): Embodiment – Choreografie – Komposition, in: Gisela Nauck (Hg.), *positionen, Texte zur aktuellen Musik* (Heft 83), S. 29-32.
- Lipton, Bruce H. (2015): *The Biology of Belief. Unleashing the Power of Consciousness, Matter & Miracles*, London: Hay House.
- Maulnier, Thierry (1965) zitiert nach Albert Testa (1986/87): Les Sakharoff, poètes de la danse, précurseurs de la danse moderne, in: *La Recherche en Danse* Nr. 4, S. 86-87.
- Peter, Frank Manuel/Stamm, Rainer (Hg.) (2002): *Die Sacharoffs: zwei Tänzer aus dem Umkreis des Blauen Reiters*, Köln: Wienand.
- Rilke, Rainer Maria (1989): *Werke VI, Malte Laurids Brigge, Prosa 1906-1926*, Frankfurt a.M.: Insel.
- Stenzel, Julia (2010): *Der Körper als Kartograph? Umriss einer historischen Mapping Theory*, München: epodium.
- Vuillermoz, Emile (1933): *Clothilde et Alexandre Sakharoff*, Lausanne: Editions Centrales.
- Zelinger, Anton (2003): *Einsteins Schleier. Die neue Welt der Quantenphysik*, München: Goldmann.

Moving Messiaen

Skizzen zu einer Lecture Performance

Maria Hector, Hanne Pilgrim, Dorothea Weise

Rhythmus, Metrik, Harmonik, Form, Syntax, Dynamik, Energie, Agogik – was bewegt sich in der Musik eigentlich? Wie können musikalische Gestaltungselemente in künstlerischen Prozessen der Transformation und Verarbeitung sichtbar oder auf andere Weise hörbar gemacht werden? Am Beispiel der ersten Etüde der *Ile de feu* (1949) aus den *Quatre Études de Rythme* von Olivier Messiaen stellten sich Studierende im Bachelorstudiengang Rhythmik/Musik und Bewegung der Universität der Künste Berlin diese Frage. Angeregt durch das musikalische Material wurden Musik, Körper und Bewegung miteinander verbunden, ineinander übersetzt und einander gegenübergestellt. Es entstanden verschiedene gestalterische Formen, die von ausgearbeiteten Choreografien über eine Re-Komposition bis zu improvisatorischen Ansätzen reichten. Der in dem Symposiumstitel eingeschriebene Begriff der Spur wurde zum Ausgangspunkt der Verarbeitungsprozesse, die in der Lecture Performance *Moving Messiaen* vorgestellt wurden.

DIE SPUR

- Zeuge von etwas Vergangenem. Rudiment, Ablagerung, Abdruck, Relikt;
- Etwas Unvollständiges, Zeichenhaftes, das sich bei Kenntnis der vollständigen Erscheinung ergänzt und es erneut lebendig macht;
- Hinweis, dass etwas oder jemand an einem Ort gewesen ist;
- Eine Spur ist flüchtig, sie kann verwischt oder ausgelöscht werden;
- Eine Spur zeugt von Berührung. Berührung bewirkt Veränderung.

Eine Spur entfaltet ihr Bedeutungspotenzial erst dadurch, dass sie gelesen wird. In diesem Moment verbinden sich mehrere Zeitintervalle: Die Vergangenheit wird zum Träger der Spur, welche im Gegenwärtigen aufscheint und dazu verleitet, Folgerungen für die Zukunft abzuleiten. Olivier Messiaen be-

schreibt ein solches Hin- und Herschwingen der Wahrnehmung zwischen Antizipation des Kommenden und Rückbezug zu bereits Dagewesenem als wesentliches Merkmal gelebter Zeit.

In der Gestaltung von kurzen, solistischen Bewegungseinheiten, die in Erinnerung an markante Ausschnitte des Klavierstücks *Ile de feu 1* entwickelt und zu Beginn der Lecture Performance in spontaner Abfolge und an wechselnden Orten des Aufführungsraumes gezeigt wurden, treten die subjektiven Neigungen der sechs Agierenden bezogen auf die interpretatorische und inszenatorische Ausdeutung des musikalischen Materials hervor. Die expressive Rhythmik einer Fußgeste, eine fein geschwungene Phrase von Arm und Brustkorb, eine auf das Vibrieren eines Fingers reduzierte Tonrepetition – die Bewegungserinnerungen sind von großer Individualität. Der Bezug zum Tonmaterial wurde erkennbar, als dieses nach kurzer Zeit live in die Szene eingespielt wurde. Die eingangs aufgeführten Satzteile zur Bedeutung des Wortes Spur wurden als Textsplitter in das Geschehen hinein gesprochen.

DAS MUSIKSTÜCK

Der Titel *Ile de Feu*, übersetzt »Feuerinsel«, weist einen geografischen Bezug zur Insel Papua Neuguinea auf. In einer Art Collage lösen sich kurze, teilweise sogar extrem kurze Materialsequenzen in raschen, plötzlichen Wechseln ab. Messiaen unterteilt die Gesamtform in sechs Sektionen, in denen nur zwei Themen verarbeitet werden. Das Hauptthema taucht wiederholt auf und wird durch wechselnde musikalische Hintergründe immer wieder neu kontextualisiert.

Messiaen bezog sich mit den geradezu gewaltsamen Klängen und Rhythmen sowohl auf die mächtige, sehr abwechslungsreiche Landschaft Papua-Neuguinas als auch auf die martialisch anmutenden Initiationsrituale, durch welche die jungen Männer auf Papua-Neuguinea auf ihrem Weg in das Mann-Sein gehen müssen. Diese Rituale teilen sich in drei Phasen; in der ersten werden traditionelle Tänze getanzt und alle Beteiligten auf die Zeremonie eingestimmt; in der zweiten werden die Jungen von den Älteren in geheimes Wissen eingeführt; in der dritten schließlich werden dem Initianden mit Muschelscherben Muster in die Haut geschnitten, welche nach einiger Zeit Narben bilden und sehr kunstvolle Texturen darstellen. Ist der Initiand durch alle Stufen geschritten, ist er vom Jungen zum Mann geworden.



Abb. 1: Narbentexturen auf der Haut eines junges Mannes auf Papua-Neuguinea, mit denen sein Übertritt in das Leben eines erwachsenen Mannes markiert wird. Foto: Alarmy.

ZUGANGSEBENE 1

Die hohe Ereignisdichte des Klavierstückes und die Komplexität von wechselnden rhythmischen Strukturen, extremen Unterschieden in den Tonhöhen und wechselnden Tempi stellen hohe Anforderungen an den Hörenden. Der Wahrnehmungsvorgang selbst schien uns bereits die erste Spur zu sein, aus der heraus dann Bearbeitungswege auf einer anderen Ausdrucks- oder Sinnesebene entwickelt werden können. Zunächst stand daher im Vordergrund, auf welcher Spur-Ebene die Musik wahrgenommen wird: Ist es ein formal-analytisches Hören, ein bildhaftes, assoziatives Hören oder das Horchen auf die physischen Erregungszustände, die sich beim Hören einstellen?

In diesem Zusammenhang ist es von Interesse, dass Messiaen sich in seinem *Traité de rythme* (1949-1992) mit dem Erleben von Dauer in gegenwärtiger und vergangener Zeit beschäftigt hat und dabei der bereits von Armand Cuvillier (1953) und Henri Bergson (1889) aufgeworfenen Frage nachging, ob hohe Ereignisdichte in der Gegenwart kurz, im Rückblick aber lang erscheint, und

umgekehrt eine gegenwärtig geringe Ereignisdichte zu Lange-Weile führt, in der Rückschau die Dauer aber zu schrumpfen scheint. Letztlich hängt unsere Wahrnehmung der Zeitdauer wesentlich von der Zahl an Ereignissen ab, mit denen sie für jeden von uns erfüllt ist: Mit auf uns einwirkenden Ereignissen, die uns psychisch und physisch bewegen und mit Handlungen oder Tätigkeiten, kraft derer wir Zeitdauern gestalten. In der Musikwahrnehmung ist Zeiterleben keine chronologische Auflistung musikalischer Daten. Vielmehr entwickeln sich im Zusammenspiel von Erwartung, Überraschung, momentanem Genuss und Erinnerung multiple Zeitverläufe oder wie Claude Lévi-Strauss sagt, paradoxe Zeitverläufe.

Unter diesen Prämissen entstanden zwei Bewegungsinterpretationen von *Ile de feu*. In einem Duett wurde die maximale Übertragungsdichte von musikalischen Ereignissen in je einer der beiden Klavierstimmen gesucht. Dabei wurden vor allem rhythmische Abfolgen, die Phrasierung des Werkes sowie melodische Verläufe in raum-zeitliche Entsprechungen übertragen. Über die Abstrahierung dieser Gestaltungsaspekte hinaus thematisierten die beiden Studierenden auch ihre Bezugsebene untereinander und erfanden eine ganz eigene, zuweilen witzige Interpretation nicht nur des Musikstückes, sondern auch der klassischen »Réalisation«, wie sie der Musikpädagoge und Begründer der Rhythmik Émile Jaques-Dalcroze ersann, um musikalische Vorgänge körperlich erlebbar zu machen.



Abb. 2: Szene aus der Choreografie von Maria Hector und David Lima zu *Quatre Études de Rythme, Ile de feu 1* von Olivier Messiaen. Tanz: Maria Hector und Linda Schewe. Foto: Lisa Baeyens.

In einer darauf folgenden Bewegungsimprovisation aller sechs beteiligten Studierenden wurde die subjektiv empfundene Energie der Musik zum Motor der Bewegung. Innerhalb der räumlichen Einschränkung einer Linie, auf der nur eine Vor- oder Rückbewegung möglich war, sollte die Wirkung der Musik als Schub, Widerstand, Antrieb oder Bremse wahrgenommen und spontan in physische Energie umgewandelt werden¹. In die sich anschließende Stille hinein erfolgte eine ebenfalls individuelle Transformation des Erlebten in ein Wort, begleitet von einer Geste.



Abb. 3: Bewegungsimprovisation mit Philip Francisco, David Lima und Linda Schewe.
Foto: Lisa Baeyens.

EXKURS: GELEBTE UND FRAGMENTIERTE ZEIT

Die beiden beschriebenen Bewegungsinterpretationen zeigen zwei typische Arbeitsmodelle von Dalcroze auf: Einerseits die präzise Übertragung musikalischer Dauern und Spannungen in räumliche Ausdehnung, andererseits die empfindungsbetonte und mehr dem Ausdruck der Musik folgende Transformation in Bewegung der *plastique animée*, die sich zu Dalcrozés Zeiten, d.h.

1 | Das unter dem Stichwort »UdK Rhythmik youtube« bzw. auf <https://www.youtube.com/watch?v=1zhfi4WseS8&feature=youtu.be> einzusehende Video zeigt diese Improvisation mit der Vorgabe, sich nur zwischen den Raumebenen oben - Mitte - tief hin und her zu bewegen. Diese Änderung war den Raumverhältnissen des Aufführungsortes geschuldet.

Anfang des 20. Jahrhunderts, vermutlich nicht in so freier Form wie hier beschrieben hätte zeigen können.

Analog zu diesen beiden Transformationsmodellen können die von Henri Bergson beschriebenen Konzepte der *temps espace*, die im Raum gemessene, fragmentierte Zeit, und der *temps durée*, der gelebten Zeit gesehen werden. Die Zeit, vor allem die der lebendigen Dinge, ist für Bergson nicht in Abschnitte teilbar; sie ist wesentlich die unteilbare Bewegung selbst, das ständige, unvorhersehbare und irreversible Anders-Werden, oder: Die Dauer als »unmittelbare Gegebenheit des Bewusstseins« (Messiaen zit.n. Rathert/Rickenbacher/Schneider 2012: 10).

ZUGANGSSEBENE 2

An die unmittelbare Übertragung musikalischer Prozesse und ihrer Wirkung auf Bewegung schlossen sich zwei weitere Arbeiten an, deren Entstehung ein Zwischenschritt voranging. In einer Re-Komposition mit Mini-Instrumenten wie Toy piano, 1/8-Geige, Piccolo-Flöte, Melodica wurden die für das Stück charakteristische Rigorosität und Heftigkeit herausdestilliert. Die zugrunde liegende Idee geht auf den verhaltenstherapeutischen Handgriff zurück, angst-einflößende Personen oder Situationen vor dem inneren Auge zu verkleinern und damit zu entschärfen. Die einzelnen Sektionen bzw. Teile des Klavierstücks wurden im Hinblick auf die Parameter Klangfarbe, Dynamik und Energetik untersucht und die entsprechende Instrumentierung ausgewählt. Die Form des Stückes wurde, angelehnt an das Original, als Collage zusammengesetzt.

Der letzte Beitrag ging auf das Studium des Notenmaterials zur *Ile de feu* zurück. Dieses wurde im Hinblick auf die zur Hervorbringung der Musik erforderlichen Spielbewegungen – insbesondere mit Bezug auf die Aspekte Energie, Handspannung, Tempo, Bewegungsrichtung und Impulsart analysiert. Die Faktoren wurden in vergrößerte Gesten übertragen und eine Auswahl davon in ein Gestenduetts choreografiert.



Abb. 4: Komposition *mini-musik* mit Marthe Howitz, Tobias Müller, Linda Schewe und Maria Hector. Foto: Lisa Baeyens.



Abb. 5: Aus einer Spielbewegung der Notierung zur *Ile de feu 1* entwickelte Geste. David Lima, Tobias Müller. Foto: Lisa Baeyens.

REFLEXION EINER STUDIERENDEN

Es war für mich sehr faszinierend zu beobachten, wie das Stück durch Umsetzung in Bewegung oder durch musikalische Verarbeitung seinen inneren Rhythmus offenlegte. Zuvor war ich etwas verloren in der zeitlichen Struktur, welche nicht durch ein festes

Metrum geordnet ist, sondern scheinbar durch zufällig aneinandergereihte Ereignisse bestimmt wird. Selbst die Passagen, die »gezählt« werden können, sind aus ungeraden Zählzeiten zusammengesetzt. Im Verlaufe der Arbeit an dem Projekt konnte ich jedoch langsam erahnen, dass der Rhythmusbegriff von Messiaen viel weiter gefasst wurde; die Aneinanderreihung der musikalischen Ereignisse und die Überlagerung verschiedener »Rhythmusschichten« sind nicht zufälligen Charakters sondern stellen eine äußerst durchdachte Ordnung in der Zeit dar, in welche man sich nach längerer Auseinandersetzung mit dem Stück ohne weiteres ebenso einschwingen kann wie in einen leicht zugänglichen $\frac{3}{4}$ -Takt. (Maria Hector)

Ein Video mit den beschriebenen Bewegungssequenzen lässt sich über das Stichwort »UdK Rhythmik youtube« bzw. den unten abgebildeten QR-Code rasch auffinden. Beteiligt waren: Hansol Cho (Klavier), Philip Francisco, Marthe Howitz, Maria Hector, David Lima, Tobias Müller, Hanne Pilgrim, Marie Seuffert, Linda Schewe und Dorothea Weise.



LITERATUR

- Bergson, Henri (1889): *Essais sur les Données immédiates de la conscience* (Dissertation), Paris (1920 in Jena unter dem Titel *Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewußt-Seins-Tatsachen* erschienen).
- Cuvillier, Armand (1953): *Précis de philosophie*, Paris: Colin.
- Jaques-Dalcroze, Émile (1921): *Rhythmus, Musik und Erziehung*, Basel: Schwabe.
- Lévi-Strauss, Claude (1971): *Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rathert, Wolfgang/Rickenbacher, Karl Anton/Schneider Herbert (Hg.) (2012): *Olivier Messiaen – Texte, Analysen, Zeugnisse* (Bd 1: Texte aus dem *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*), Hildesheim: Olms.

Sprechende Gesten, farbig malende Klänge, tanzende Gewänder

Auf den Spuren der Entwicklung einer intermedialen Ästhetik
im russischen Theater des frühen 20. Jahrhunderts

Swetlana Lukanitschewa

Wenn man Musik in ihrem vollen Umfange begreifen will, ist es notwendig, auch die Gesten und Bewegungen des menschlichen Körpers zu sehen, durch die sie hervorgebracht wird. (Igor Stravinskij)

EINE HYMNE AN TERPSICHORE

Die Übersicht über die tonangebenden russischen Kunstzeitschriften und Tageszeitungen der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts lässt exakt den Zeitpunkt bestimmen, an dem im russischen Theater die Neudefinition der Körperbilder und Bewegungsmuster ansetzt. Das geschieht im Dezember 1904, an dem Tag des ersten Auftritts Isadora Duncans im Festsaal der Adelsversammlung in St. Petersburg. Die hauptstädtische Presse bereitete das Publikum bereits seit Monaten auf ein Ereignis vor, welches seine Sehgewohnheiten sprengen sollte. Der erste ausführliche Bericht über einen der Auftritte der Duncan in Europa, der im Kreise der russischen Bühnenpraktiker und Theaterliebhaber nicht zuletzt dank der Prominenz seines Autors, des Dichters und Malers Maximilian Vološin, für ein großes Aufsehen sorgte, erschien am 7. Mai 1904 in der Petersburger Zeitung *Rus' [Russland]*. »Isadora Duncan«, schrieb Vološin (1904: 30 f.) über einen Abend in dem riesigen Saal des Pariser Trocadéro, bei dem er einige Tage zuvor anwesend gewesen war,

bringt im Tanz zum Ausdruck alles, worüber andere Menschen sprechen, singen, schreiben, oder was sie spielen und malen. Sie tanzt die *Siebte Symphonie* und die *Mondscheinsonate* von Beethoven, sie tanzt *Primavera* von Botticelli und Gedichte von Horaz, [...] und auch Gemälde von Tizian und *Orpheus* von Gluck.

Sie verzichtet auf jegliche Bewegung einer Balletttänzerin. [...] sie beugt sich unter den Schlägen der Musik wie geschmeidiges Gras unter Windstößen.

Die Musik hört man nicht. Die Musik löst sich auf, sie verhallt in ihrem Körper wie in einem magischen Kristall.

Der Schönheitskanon, der von europäischen Malern geschaffen wurde, ist ihr absolut fremd. In der Ekstase des Tanzes strahlt sogar der unschöne Körper die Begeisterung aus.

Die Artikel, die zwei Vorstellungen der Duncan im Dezember 1904 in St. Petersburg und ihre Auftritte in Moskau im Januar 1905 kommentieren, stellen bemerkenswerte Zeugnisse der Geburt eines neuen Tanzverständnisses in Russland dar. Die Panegyrika der Anhänger von Duncan und die kritischen Ausführungen ihrer Opponenten treffen sich in einem Punkt: In den Fokus der Aufmerksamkeit der Verfasser rückt abwechselnd mal die Bühne, mal der Zuschauerraum, wobei die Frage, wie die Darbietungen beim Publikum ankommen, gleiche, wenn nicht sogar eine größere Bedeutung als die Bewertung der Performance gewinnt.

In der Vorstellung, die die berühmte Tänzerin Isadora Duncan am 13. Dezember im Saal der Adelsversammlung gegeben hatte, galt mein Hauptinteresse den Zuschauern.

So beginnt der Petersburger Ballett- und Theaterkritiker Valerian Svetlov seinen Artikel:

Alle Plätze und alle Gänge waren besetzt. Dieses so zahlreich erschienene Publikum wartete ungeduldig auf den Auftritt der *Barfüßerin*. Dann spürte man nach den ersten Nummern eine allgemeine Verblüffung, nach der Mazurka As-Dur brach ein Sturm der Begeisterung aus und die Pause wurde mit heftigen Streitigkeiten und lebhaften Gesprächen ausgefüllt. Den einen hatte es gefallen, den anderen nicht, und niemand wusste dabei, was er von dieser fast entblößten Tänzerin, deren Körper mit einer durchsichtigen Seidengaze bedeckt war, halten sollte. (1904: 48)

Der Philosoph Nikolai Berdjajev (1874-1948), der Zeitzeuge des russischen *Silbernen Zeitalters*¹, in dem meine Ausführungen angesiedelt sind, spricht von der Ausrichtung des russischen Denkens auf die Verwandlung der Wirklichkeit (Berdjajev 1983: 50). Ganz oben auf der Liste der unterschiedlichen utopischen Entwürfe zur Vervollkommnung der Gesellschaft und der Erschaffung

1 | Dieser Begriff bezeichnet die »russische Kulturrenaissance« (Nikolai Berdjajev) zwischen den 1890er und den 1920er Jahren.

eines neuen Menschen, welche die Gemüter der russischen Künstler und Intellektuellen um die Jahrhundertwende erhitzten, stand die religiöse theurgische Kunst mit ihrer gewaltigen kathartischen Wirkung. Und auch die Errettung der Welt kraft der Schönheit wurde in Anlehnung an die berühmte Sentenz² Dostoevskijs und an die ästhetischen Schriften eines weiteren wichtigen Impulsgebers des Silbernen Zeitalters – Vladimir Solov'ëvs³ – auf ihre Fahne geschrieben. Die einen, wie Maler der Künstlervereinigung *Die Welt der Kunst*, suchten die Manifestationen dieser Schönheit in den vergangenen Epochen, in der russischen Archaik oder im galanten 18. Jahrhundert. Die anderen, wie symbolistische Dichter, warteten auf die mystische Offenbarung der Schönheit Gottes in der Gestalt der vollkommenen Weiblichkeit – der Sophia.

Die Sehnsucht nach der welterlösenden Schönheit liest sich auch zwischen den Zeilen der meisten Reflexionen über die szenischen Darbietungen der Duncan. Wenn man bedenkt, dass Russland sich im Dezember 1904, als Duncan zum ersten Mal in Petersburg eintraf, mitten in einem Krieg mit Japan (1904-1905) und am Vorabend der Revolution vom Januar 1905 befand, so verwundert es nicht, dass viele Rezipienten dem Gastspiel der Duncan eine symbolische Bedeutung beigemessen hatten. An dieser Stelle soll noch einmal auf Berdjajev verwiesen werden, der seinen Landleuten »eine außergewöhnliche Fähigkeit zum ideellen Enthusiasmus« (Berdjajev 1983: 48) und einen daraus resultierenden Hang, sich für westeuropäische Ideen mit einem fast religiösen Fanatismus zu begeistern, attestierte. Diese Beobachtung Berdjajevs findet ihre Bestätigung in den Reaktionen auf die Darbietungen der Duncan im Lager der Apologeten ihrer Kunst, dem Tanz- und Theaterschaffende, Literaten, Kunstkritiker, Musiker und Maler angehörten. Isadora wurde von ihren Bewunderern als eine Tabubrecherin begrüßt, die »Kraft und Schönheit« (Duncan [1903]/2008: 49) sowie die erotische Ausstrahlung des nackten Körpers auf der Bühne in einer Zeit propagierte, als sogar das Betreten der Bühne mit den nackten Füßen sowohl in den Inszenierungen von Dramen, Opern und Balletten als auch in den Farcen und Operetten in der Gesellschaft als ein Verstoß gegen die guten Sitten angesehen wurde (Evreinov 1998: 293), von der Vorführung des nackten Körpers einmal ganz zu schweigen. So symbolisierte Duncan, die auf der Bühne halbnackt und barfüßig »mit den Beinen, Händen, Augen« (Svetlov 1904: 54) sang und sprach und die sich auch in ihrem Lebensstil nicht an die gängigen Moralvorstellungen zu halten vermochte, für viele Zuschauer die Befreiung von Konventionen in dem als reformbedürftig empfundenen Tanztheater wie auch im Leben.

2 | »[...] die Welt wird durch die Schönheit erlöst werden [...]. Was ist das für eine Schönheit, die die Welt erlösen wird?« (Dostojewskij 1983: 588).

3 | Vgl. hierzu Lukanitschewa 2013: 31-49.

In der Flut von Rezensionen, deren Autoren Duncan als »Schliemann der antiken Choreographie« (Svetlov 1904: 49), als »eine Bacchantin« (Šebujev 1904: 42), als »einen Engel in einem Bild des Fra Angelico« (Solov'ëvs 1905: 86) und als Venus (Gornfel'd 1908: 99) apostrophieren, erscheint von besonderer Bedeutung der Essay *Musik und Plastik* von Aleksandr Benois, dem tonangebenden Kunstkritiker, Maler und einem der Gründer der Künstlervereinigung *Die Welt der Kunst*. Benois (1904: 60) leitet seine Ausführungen mit einer Prognose ein: Die Kunst der Duncan, heißt es, »muss allerorten sprießen. Ihr muss die Reform der meist vernachlässigten Lebensform – des Tanzes – entspringen.« Benois sieht in Duncan eine Vorbotin »der ästhetischen Erregung, die nach und nach die ganze westliche Welt erfasst hatte« (1904: 60). Zugleich bemängelt er die Herangehensweise der Duncan an die klassische Musik. Obwohl Benois die Idee, die klassische Musik mit Mimodramen zu kommentieren, per se begrüßt, zeigt er sich mit den Illustrationen der Duncan unzufrieden, weil es der Tänzerin misslinge, das in der Musik Verborgene durch ihren Körper sichtbar zu machen. Bewertet Benois die Duncan'schen Illustrationen der klassischen Musik als unzulänglich, so verdienen die Posen, welche Duncan »den antiken Skulpturen und der Malerei der Renaissance« (1904: 64) entlehnt, sein höchstes Lob. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Passage, in der Benois versucht, den Plagiatsvorwurf, der im Falle des Kopierens stichhaltig gewesen wäre, vorzubeugen. Dabei verweist er auf große Maler, wie etwa Raffael da Urbino, Peter Paul Rubens oder Anthonis van Dyck, die sich von den Gemälden ihrer Kollegen inspirieren ließen, die aber in ihren eigenen Werken immer einige Schritte weiterzugehen wussten. Benois verweist darauf, dass Duncan in ihren Mimodramen die gleiche Methode bedient. Ihre Darbietungen soll man schon allein deshalb nicht als Kopien verstehen, weil Skulpturen, die sie nachahmt, visuell wahrgenommen werden, während sie sich an die kinästhetische Wahrnehmung der Rezipienten richtet. »Miss Duncan nimmt nicht nur verschiedene Posen ein«, so Benois,

sondern sie tanzt, d.h. sie demonstriert eine ununterbrochene Bewegung. Dabei ist zu betonen, dass nicht nur jede ihrer Bewegungen schön ist, sondern auch deren Wechsel, sozusagen das durchdachte Ineinanderfließen der Bewegungen, ihre harmonische Variation. (1904: 64)

Was Benois an den Darbietungen der Duncan in erster Linie interessiert, ist das Verhältnis zwischen der Musik als Zeit-Kunst und dem Tanz als Zeit-Raum-Kunst sowie zwischen der Raum-Kunst Skulptur und der Körper-Raum-Bewegung. Aus Benois' Ausführungen wird ersichtlich, dass seine Gedanken um ein synthetisches Raumerlebnis kreisen. Er ist wie viele seiner Künstlerkollegen der Wagner'schen Idee des Gesamtkunstwerkes verhaftet, deshalb geht es ihm bei der Bewertung der Darbietungen der Duncan um die Frage, in-

wieweit es ihr gelingt, die Klangmaterie ins Körperliche zu übertragen und wie diese Übersetzung auf die Rezipienten wirkt. Mit diesen Überlegungen steht Benois im Dezember 1904 am Anfang der Diskussion über die Umsetzung in die Praxis der Idee von der Aufhebung der Grenzen zwischen den Künsten, die in Russland in wenigen Jahren entfachen wird und die zu Beginn der zweiten Dekade kräftige Impulse aus dem Gedankengut von Vasilij Kandinskij und Aleksandr Skrjabin, genauer gesagt, aus der in die *klingenden* Farben der gegenstandslosen Bilder umgesetzten Farbenlehre des einen und aus den als ekstatische synästhetische Farb- und Lichtsinfonien komponierten musikalischen Dichtungen des anderen, empfangen wird. Isadora Duncan trug auch, wie es der umfangreiche Pressespiegel zu ihrem ersten und zu den weiteren drei Gastspielen in Russland⁴ belegt, mit ihrem Ausdruckstanz, aus dem nicht nur die Tanzschaffenden wie Aleksandr Gorskij, Michail Fokin oder Kas'jan Golejzovskij, sondern auch die Bühnenbildner und Kostümdesigner wie Lev Bakst oder Aleksandra Ėter, um nur wenige von vielen Namen zu nennen, wichtige Impulse beziehen, zu der Reform des Tanztheaters bei.

Auch die Spuren, die Gastspiele der Duncan sowie ihr längerer Aufenthalt in Moskau in den frühen 1920er Jahren im Bewusstsein der Reform der dramatischen Bühne hinterließen, dürfen nicht unterschätzt werden. Dieser Einfluss zeigt sich deutlich bei einer Durchsicht der Spielpläne der russischen experimentellen Bühnen, auf denen in den letzten Jahren der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts sehr intensiv an der Entwicklung einer neuen intermedialen Theatersprache gearbeitet wurde, wobei der Ausdruckskraft des Körpers in diesen Experimenten die zentrale Rolle zugewiesen wird. Während für die zu »intelligenten Vorleser[n]« (Meyerhold 1979: 202) mutierten Schauspieler der illusionistischen Bühne von Stanislavskij die Fragen, wie man das Verborgene der Spielvorlage mittels der Körpersprache zur Geltung bringt und wie man die Ausdruckskraft des Körpers durch andere Elemente einer Inszenierung, wie Musik, Kostüme, Licht und der Raum, steigert, irrelevant waren, so stand die von den Theatermachern der Avantgarde in Gang gesetzte Entliterarisierung und Retheatralisierung des Theaters im Zeichen der Bewegung. Die »Bewegung als Material der Kunst ist anderen Materialien wie Farbe oder Ton ebenbürtig« (Volkonskij 2012: 181), bringt Sergej Volkonskij, der Kunstkritiker, Schauspielpädagoge und begeisterte Förderer der rhythmischen Gymnastik von Émile Jaques-Dalcroze, 1911 in einem Essay die Ausrichtung der Theaterexperimente jener Zeit lapidar auf den Begriff. Symptomatisch für die ausgehende erste und beginnende zweite Dekade ist die Wendung der führenden Theateravantgardisten wie Vsevolod Mejerchol'd und Nikolai Ėreinov

4 | Das zweite Gastspiel in den beiden russischen Hauptstädten findet im Dezember 1907 und im Januar 1908 statt. Zwei weitere Male gibt Duncan Vorstellungen im Sommer 1909 und im Januar 1913. Und 1921 lässt sie sich in Moskau für zwei Jahre nieder.

hin zur Pantomime, »weil sich in diesen stummen Stücken«, wie Mejerchol'd betont, »den Schauspielern und Regisseuren die ganze Kraft ursprünglicher Elemente des Theaters – die Kraft der Masse, der Geste, der Bewegung und der dramatischen Handlung – erschließt« (1979: 202). Bereits aus diesem Satz aus dem *Balagan*, dem programmatischen Artikel Mejerchol'ds, wird ersichtlich, worum es der Theateravantgarde bei ihren Experimenten geht. Ihr Ziel ist die Überwindung der Rampe und die Partizipation des Publikums an der szenischen Handlung. Paradigmatisch erscheint in diesem Zusammenhang die gleichzeitige Auseinandersetzung beider bereits erwähnter Regisseure mit der *Salome*, dem skandalträchtigen Stück von Oscar Wilde, über die Leidenschaft, den Tabubruch und die ekstatische Wirkung des Tanzes auf die Zuschauer. »Das erotische Moment ihres Tanzes«, schreibt der Kunstkritiker Aleksej Sidorov über die Protagonistin des Stücks 1915,

ist der Sündenfall der Menschheit [...]. Das ist der Augenblick der Verführung des Zuschauers [...]. Die Sünde der Salome besteht darin, dass sie ihren Tanz zur Schau gestellt hatte. (2011: 192)

Man kann Sidorov, der die Wild'sche *Salome* zu einem Symbol des neuen Tanzes erklärt, zustimmen, wenn man einen Blick zurückwirft, auf die ersten Versuche das Stück auf die russische Bühne zu bringen. Die russische Erstaufführung dieses Stücks fand am 19. Dezember 1903 am Petersburger *Literaturnyj* Theater [Literarisches Theater] von Nekrasova-Kolčinskaja statt. Bereits dieser Inszenierung gingen ziemlich komplizierte Verhandlungen mit der Zensurbehörde voraus, in deren Folge die Übersetzung des Textes nur mit zahlreichen Streichungen unter dem Titel *Pljaska semi pokryval* [Tanz der sieben Schleier] aufgeführt werden durfte. Grund zur Sorge gab den Zensoren die Tatsache, dass dem stark erotisierten Stück eine neutestamentarische Legende zugrunde liegt, deren zentrale handelnde Person Johannes der Täufer ist. Anscheinend konnte die erste szenische Umsetzung des Stücks die Bedenken der Zensoren nicht zerstreuen, denn die Inszenierung wurde sofort nach der Premiere vom Spielplan abgesetzt. Ebenfalls nicht genehmigt wurde das Projekt von Stanislavskij, der 1907 *Salome* am Moskauer Künstlertheater aufführen wollte. Das gleiche Schicksal erwartete auch die Inszenierung von *Salome* unter der Regie Vsevolod Mejerchol'ds und in der Choreografie von Michail Fokin mit Ida Rubinstein in der Titelrolle am Petersburger Kaiserlichen Michajlovskij Theater, deren Premiere für den 3. November 1908 vorgesehen war. Nikolai Evreinov bereitete seine Interpretation von *Salome* unter dem Titel *Die Zarentochter* im Herbst 1908 auf einer privaten Petersburger Bühne – am Theater der Schauspielerin Vera Komissarževskaja – vor und brachte das Stück zur Generalprobe am 27. Oktober 1908.

TANZ DER SIEBEN SCHLEIER

»Jedem, der dieses Theaterstück fleißig durchgearbeitet hat«, schrieb Evreinov in seinem Essay anlässlich seiner Inszenierung von *Salome*,

wird bewusst, dass wir es hier mit einem eigenartigen synthetischen Stil zu tun haben: Hier findet man die raffinierte Künstlichkeit des Rokoko und den bezaubernden hellenischen Lakonismus, hier findet man die würzige Farbenpracht des Orients und die erlesene Umgänglichkeit *Louis XVI.*, hier findet man die rein modernistische Seltsamkeit und, schließlich, etwas, was man nicht vermitteln kann und was ich als *Wild'sche Dreistigkeit* bezeichnen würde. So muss auch für die Darstellung dieses Stücks auf der Bühne ein harmonischer Mischstil gefunden werden. (1913: 26)

Die Vision Evreinovs – auf der Bühne ein Universum der ästhetisch vollkommenen Bilder zu schaffen, in denen das Verborgene des Textes apperzipiert wird, – sollte ihre Umsetzung »in den Farben, Stoffen, in der Choreographie der Körper, in den Posen, Lichteffekten etc.« (Vajkone 1908: 764) finden. Beispielweise schwebte es Evreinov vor, die Bühne bei der Exposition der Handlung mit kaltem saphirblauem Licht anzustrahlen. Während des Tanzes von *Salome* sollte der Bühnenraum flammendrot werden, weil in *Salomes* Gehirn, das von Leidenschaft entzündet ist, Blut pulsiert. Und wenn Herodes den »Mantel des Hohepriesters für die Rettung des Propheten opfert« (Evreinov 1913: 27), sollte die Bühne in beunruhigendes gelbes Licht getaucht werden. Die mystisch-erotische Atmosphäre der Inszenierung wurde durch den Bühnenhintergrund verstärkt, auf dem der Bühnenbildner Nikolai Kalmakov in Anlehnung an die Zeichnungen von Aubrey Beardsley die Balustrade des Palastes des Tetrarchs und einen dunkelblauen Himmel »mit wenigen Sternen von bizarrer Form und einer riesengroßen Mondsichel, die in sich die verschwommene Gestalt einer nackten Frau birgt [...]« (Vajkone 1908: 764), gemalt hatte. »Die Größe dieses Mondes«, bemerkte ein Rezensent nach der Generalprobe, »ist antirealistisch. Dadurch kommt aber sehr gut die Vorahnung des Blutvergießens und des Todes zum Ausdruck, welche die unheimliche Mondnacht entstehen lässt.« (Anonym 1908: 3)

Die zentrale Rolle in der Inszenierung spielten neben der raffinierten Lichtregie auch die Körper der Darsteller, die dem Publikum in Anlehnung an die Darbietungen Duncans in ihrer »nackten Wahrheit« präsentiert wurden: Sowohl Kostüme der Krieger, Juden und Nazarener, die aus Lendentüchern bestanden, als auch die fleischfarbenen, den Eindruck eines nackten Körpers vermittelnden Trikots der Sklavinnen von *Salome* brachten effektiv die Körper der Darsteller zur Geltung und betonten ihre erotische Ausstrahlung. Die ästhetizistischen Bilder, die Wilde mittels der im Text der Tragödie verstreuten Metaphern entstehen lässt wie etwa die Bemerkung des Syrsers Narraboth, dass

Salome »wie eine weiße Rose in einem Spiegel von Silber« (Wilde 2000:12) aussehe, oder die Äußerungen Salomes, dass der Prophet Jochanaan »einer dünnen Statue aus Elfenbein« (19), »einem Bild aus Silber« (19), »einem Mondstrahl« (19) und »einer silbernen Lanze« (19) gleicht, setzte Evreinov mithilfe der Kostüme, des Lichtes und der Choreografie der Körper effektiv in Szene. Die Darsteller bekamen die Aufgabe, nicht die handelnden Personen zu verkörpern, sondern »jene unmittelbaren Eindrücke, die diese Personen in unserer Seele hinterlassen« (Evreinov 1913: 28), darzustellen. So wurde jeder Schauspieler zu einer bestimmten Note, die in eine auf der Bühne komponierte Symphonie der Farben hineinfloss. Der Prophet hatte einen »schlanke[n] wie Schilfrohr« (Vajkone 1908: 764) hellgrün gefärbten Körper und dunkellila Haare. Der wie aus Marmor gemeißelte Körper des Pagen der Herodias war schneeweiß und bildete den beeindruckenden Kontrast zu dem pittoresken schwarzen Körper des Henkers Naaman und dem braunen Körper des Syrsers. Der wohlbeleibte »tierähnliche« (Vajkone 1908: 764) Tetrarch Herodes, dessen Kostüm »aus irgendwelchen bunten Quadraten zusammengestellt wurde« (Mgebrov 1929: 376), hatte einen grauen Körper, schwarzen Bart und rote wollüstige Lippen. Als ein blauer Fleck schimmerte durch die Bühne Herodes' Frau Herodias – »eine schroffe Gestalt mit langen blauen Locken«, »scharfgeschnittenen Gesichtszügen« (Vajkone 1908: 764) und aufgelegten »an zwei Bergeerinnernden nackten Brüsten aus Watte, von deren jede mit einem Rubin geschmückt war« (Blok 2000: 39). Der in das weiße fließende Gewand verhüllte Körper von Salome war blass fliederfarben und ihre Haare waren hellrot.

Sowohl Rezensionen als auch die Memoireliteratur verweisen fast einstimmig auf die hohe Wirksamkeit der von Evreinov und seinem Bühnenbildner entworfenen Bilder. »In dieser Inszenierung übertraf Evreinov sich selbst«, schrieb der Darsteller der Rolle des Syrsers Narraboth Aleksandr Mgebrov in seinen Erinnerungen.

[...] Irgendwelche riesigen, vom Mondschein beleuchteten Bäume, vor deren Hintergrund, ebenfalls im Licht des phantastischen Mondes, die groteske gruselige Figur von Herodes [...] sowie [...] die Gestalten der Krieger und Juden agieren und, schließlich, der grüne Jochanaan, mit dem tatsächlich grün gefärbten Körper, auf dem die Rippen gezeichnet wurden. Während des Tanzes von Salome flammte auf der Bühne das blutrote Licht auf und verlösch wieder. Herodes und alle beim Festmahl anwesenden Gäste quittierten den Tanz mit furchtbarem Geschrei, das crescendo stieg. [...] Schließlich wurden alle ganz rasend. In diesem Augenblick schien es, dass Peitschen durch die Luft pfeifen und menschliche Gesichter sich in Tierschnauzen verwandeln, an denen Leidenschaft und ungeheure Gier nach dem menschlichen Leib abzulesen waren. (1929: 375 f.)

Wie ein Rezensent berichtet, wurde die Szene des Tanzes von Salome vom Publikum lebhaft aufgenommen.

Man hörte Aufschreie der erregten Zuschauer und Applaus. Lichtblitze. Bald ist es so weit, und die Zarentochter wird den letzten, siebten Schleier herunterwerfen. Ein greller Lichtblitz. Man ist geblendet, wie es bei der Zündung von Magnesiumpulver vorkommen kann. Es wird dunkel. Wenn die Bühne wieder beleuchtet wird, ziehen die Sklavinnen Salome an. (Vajkone 1908: 764)

Aus den Artikeln zu der Inszenierung, die von der Erregung im Zuschauer- raum berichten, folgt, dass die erotische Komponente des Stücks trotz zahl- reicher von der Zensur verordneter Streichungen der Spielvorlage stark zur Geltung kam und sich auch als sehr wirksam erwies. Beeindruckend ist dabei die Zusammensetzung des Publikums bei der Generalprobe. Unter den Zu- schauern befanden sich sowohl Künstler und Literaten wie Aleksandr Benois, Aleksandr Blok, Fëdor Sologub, Vasilij Rozanov und Leonid Andreev als auch zahlreiche Mitglieder der Staatsduma und der Heiligen Synode sowie Vertre- ter der Gendarmerie und der Zensurbehörde. Die Zensoren waren, wie später die Zeitung *Reč'* [Die Sprache] berichten wird, beauftragt zu prüfen, »welchen Eindruck das von der Zensur genehmigte Stück bei dessen szenischer Um- setzung macht« (Roznatovskaja 2000: 38). Deswegen überrascht es nicht, dass die Inszenierung wenige Stunden vor der Premiere, die am 28. Oktober 1908 stattfinden sollte, verboten wurde (Evreinov 1913: 16).

Zieht man die missglückten Versuche anderer russischer Theatermacher, die Aufführungsgenehmigung für das Stück zu bekommen, in Betracht, so kann man mit Sicherheit behaupten, dass sich Evreinov bei der Umsetzung seiner Visionen von Anfang an bewusst war, dass die von ihm angestrebte Enttabuisierung von Sexualität sowie seine Hommage an die Befreiung des Körpers auf der Bühne, die im Kontext sowohl des Tanz- als auch des dramati- schen Theaters der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts ebenfalls einem Tabu- bruch gleich, zu dem Verbot der Inszenierung führen werden.

Im März 1909 wird Evreinov noch einmal versuchen, seine Überlegungen zu der Wirkung des nackten Körpers auf der Bühne in seiner Inszenierung des Stücks *Nočnye pljaski* [Nacht Tänze] von Fëdor Sologub an der im Januar 1909 er- öffneten Petersburger Kleinkunsthöhle *Litejnyj* Theater umzusetzen. An der Inszenierung, die von Michail Fokin choreografiert wurde, nahmen als Dar- steller die bekannten symbolistischen Dichter wie Maximilian Vološin, Alek- sandr Blok, Michail Kuz'min und Aleksej Remizov, die Maler aus der Künst- lervereinigung *Die Welt der Kunst* wie Lev Bakst, Konstantin Somov, Mstislav Dobužinskij und Ivan Bilibin sowie die aus zwölf Frauen und Schwestern der erwähnten Literaten und Maler bestehende Gruppe von Barfuß tänzerinnen

teil. Allerdings wurde diese Inszenierung, in der die Darsteller halbnackt tanzten, nur zweimal und nur vor geladenem Publikum gezeigt.

LITERATUR

- Anonym in: Okolo rampy. Na general'noj repeticii ›Carevny‹, in: *Birževye vedomosti* N 10781, 28. Oktober 1908, S. 3.
- Benois, Aleksandr (1904): Muzyka i plastika, in: Tat'jana Kasatkina (Hg.) (1992), *Ajsedora. Gastroli v Rossii*, Moskau: Artist. Regissër. Teatr, S. 59-73.
- Berdjaev, Nikolai (1983): *Die russische Idee*, St. Augustin: Hans Richarz.
- Block, Ljubov' (2000): Brief an Kul'bickaja-Piottuch, in: Julia Roznatovskaja (Hg.), *Oskar Uajl'd v Rossii: bibliografičeskij ukažatel'. 1892-2000*, Moskau: Rudomino, S. 39.
- Dostoevskij, Fedor (1983): *Der Idiot*, München: Piper.
- Duncan, Isadora (1903): Der Tanz der Zukunft, in: Magdalena Tzaneva (Hg.) (2008), *Isadora Duncans Tanz der Zukunft*, Berlin: LiDi, S. 33-50.
- Evreinov, Nikolai (1913): K postanovke ›Salomeji‹ O. Uajl'da, in: ders. (Hg.), *Pro scena sua*, St. Petersburg: Prometej, S. 16-28.
- Evreinov, Nikolai (1998): *V škole ostroumija*, Moskau: Iskusstvo.
- Gornfel'd, Arkadij (1908): Ajedora Duncan, in: Tat'jana Kasatkina (Hg.) (1992), *Ajsedora. Gastroli v Rossii*, Moskau: Artist. Regissër. Teatr, S. 96-102.
- Lukanitschewa, Swetlana (2013): *Das Theatralitätskonzept von Nikolai Evreinov. Die Entdeckung der Kultur als Performance*, Tübingen/Basel: Francke.
- Mgebrov, Alexandr (1929): *Žizn'v teatre* (Bd. 1), Leningrad: Academia.
- Meyerhold, Wsewolod E. (1979): Balagan, in: ders. *Schriften. Erster Band*. 1891-1917, Berlin: Henschel, S. 196-220.
- Roznatovskaja, Julia (Hg.) (2000): *Oskar Uajl'd v Rossii: bibliografičeskij ukažates'.* 1892-2000, Moskau: Rudomino.
- Solov'ëv, Sergej (1905): Ajsedora Duncan v Moskve, in: Tat'jana Kasatkina (Hg.) (1992), *Ajsedora. Gastroli v Rossii*, Moskau: Artist. Regissër. Teatr, S. 84-87.
- Strawinsky, Igor (1937): *Erinnerungen*, Zürich/Berlin: Atlantis.
- Svetlov, Valerian (1904): Duncan, in: Tat'jana Kasatkina (Hg.) (1992), *Ajsedora. Gastroli v Rossii*, Moskau: Artist. Regissër. Teatr, S. 48-55.
- Šebujev, Nikolai (1904): Duncan, in: Tat'jana Kasatkina (Hg.) (1992), *Ajsedora. Gastroli v Rossii*, Moskau: Artist. Regissër. Teatr, S. 39-44.
- Sidorov, Aleksej (2011): Problemy tanca, in: Misler Nikoletta (Hg.), *V načale bylo telo*, Moskva: Iskusstvo – XXI vek.
- Tribble, Keith (2005): Istorija neosuščestvlennoj postanovki ›Salomeji‹ Oskara Uajl'da«, in: *Teatral'noje nasledije*, St. Petersburg 2005, S. 223-238.
- Vajkone, Michail (1908): Teatr Komissarževskoj, in: *Teatr i iskusstvo*, N 44, 1908, S. 764.

-
- Volkonskij, Sergej (2012): Pantomima«, in: ders. (Hg.), *Chudožestvennyje otkliki*, Moskau: Librokom, S. 175-184.
- Vološin, Maximilian (1904): Ajsedora Duncan, in: Tat'jana Kasatkina (Hg.) (1992), *Ajsedora. Gastrolj v Rossii*, Moskau: Artist.Regissër.Teatr, S. 30-39.
- Wilde, Oscar (2000): Salome, in: Norbert Kohl (Hg.), *Sämtliche Werke in sieben Bänden* (Bd. 4), Frankfurt a.M.: Insel, S. 9-43.

Alexander Truslits Bewegungsspuren

Hans Brandner

Bereits in den 1930er Jahren zeichnete Alexander Truslit (1889-1971) Linien-spuren zu Musikwerken und wollte damit ihren körperlichen Ausdrucksgehalt fassen und vermitteln. Seine weitreichende Lehre der musikalischen Bewegung verbindet musikalische mit körperlichen Spannungsverläufen und zielt auf eine gesunde Körperlichkeit sowie ein ganzheitliches, kinästhetisches Musikerlebnis ab. Er unterrichtete mit seiner Methode unterschiedlichste Instrumentalisten und wirkte im Umfeld des Duncan-Tanzes, in dem er versuchte, diese Bewegungsgehalte im Tanz wiederzugeben.

Dieser Beitrag ist eine komprimierte Einführung in Truslits Methode und stellt meine diesbezügliche musikpraktische Forschung vor. Er versteht sich als Einladung, mithilfe der von mir entwickelten iPad-App *Music Moves* selbst musikalische Bewegungsspuren zu zeichnen und mit ihnen an einem laufenden Experiment teilzunehmen.

GESCHICHTLICHES

Alexander Truslit wurde 1889 in Riga geboren. Er studierte Jura, Klavier und Medizin und arbeitete als Musikpädagoge in Berlin und München. Er war der bedeutendste Schüler der Berliner Pianistin Elisabeth Caland (1862-1929), die als Pionierin der physiologisch-anatomischen Klaviermethodik bekannt ist. Zusammen mit dem Physiologen René du Bois-Reymond (1863-1938) beschrieb sie die zentrale Rolle der Schulter- und Rumpfmuskulatur für ein ganzheitliches Klavierspiel. Nach ihrem Tod leitete Truslit die Elisabeth-Caland-Schule und das daran angeschlossene Forschungsinstitut für künstlerisches Klavierspiel.

1938 veröffentlichte er das Buch *Gestaltung und Bewegung in der Musik* und 1942 drehte er den knapp 45-minütigen Studienfilm *Musik und Bewegung* über seinen musikpraktischen Ansatz (Uraufführung 1946). Obwohl Truslit nachweislich in Opposition zum Nationalsozialismus stand (Brandner 2016b: 70 f.), schaffte er es nach dem Krieg nicht, mehr Aufmerksamkeit für seine Methode

zu erlangen. Er gehörte schon zur alten Generation und erblindete bald. Zudem war das Thema Bewegung und körperliche Gesundheit durch das Dritte Reich zu sehr belastet, um damit in der unmittelbaren Nachkriegszeit größere Erfolge erringen zu können. Truslit unterrichtete bis 1971 nach seiner Bewegungsmethode und war ein besonderer Spezialist in der Heilung von Musikerkrankheiten. Viele Orchestermusiker konsultierten ihn.

1936 lernte Truslit Elizabeth Duncan (1871-1948), die Schwester der weltberühmten Isadora Duncan (1872-1927), kennen und bereicherte mit seiner praktischen Bewegungslehre bis 1968 den Unterricht an der Duncan-Schule. Schon Isadora Duncan hatte mit Truslits Äußerungen vergleichbare Ansichten über Musik und Bewegungsspuren:

Ich höre die Linien, die die Musik macht. Ich glaube fest, dass jede Musik graphisch dargestellt werden kann, nicht etwa bloß ungefähr, nach einer persönlichen Willkür, sondern ganz exakt, ganz genau, mathematisch genau. Also jede Melodie enthält eine Linie, die man aufzeichnen kann. [...] Nun musste es mir noch gelingen, mich so beherrschen zu lernen, dass mein Körper auf meinen Impuls hin vollkommen zu dieser Linie werden könnte. Ich zweifle nicht, dass es möglich wäre, vollkommen zur Linie zu werden. (Niehaus 1981: 23 f.)

Im letzten Abschnitt wird ein wichtiger Aspekt deutlich. Ihr Körper soll zur Linie werden. Er ist das »Organ«, das die Musik und deren Bewegung wahrnimmt. Duncan spricht damit aber noch etwas anderes deutlich aus. Sie will sich in ihrem Tanz von ihrer »Person« lösen und vollkommen zur »Linie« werden. D.h., sie stellte sich die Linie und das, was diese ausdrückt als etwas Objektives vor, weshalb sie auch behauptet, die Linie könne »mathematisch« genau aufgezeichnet werden.

Wie eng die Beziehung zwischen dem Duncan-Tanz und Truslits Methode war, belegt eine Annonce der Duncan-Epigonin Bettina Hamilton in der Zeitschrift *Dancing Times* von 1939, in der sie »creative dance based on the duncan-technique established by Isadora Duncan and Alexander Truslit's theory of movement in music« (*Dancing Times* 1939: 675, 828) anbietet. Die Tänzerin Irmgard Vollmer, die auch den Unterricht von Elizabeth Duncan und Alexander Truslit besuchte, bestätigt ebenfalls einen Zusammenhang:

Da die Musik Grundlage für den Duncan-Tanz ist, sollten wir durch die Kurventheorie befähigt werden, die Eigenbewegung der Musik besser zu erkennen, um sie in der tänzerischen Interpretation sichtbar zu machen. (Brandner 2016a: 69)

Truslits Methode hat auch viele Bezüge zur heutigen Musikforschung. Nach langer Vergessenheit wurde Truslit 1993 von dem amerikanischen Musikpsychologen Bruno Repp wiederentdeckt und inspiriert bis heute viele Studien im Kontext der Performance Research, einem Zweig der empirischen Musik-

psychologie, der die Interpretationsleistungen von Musikern untersucht. Der neurowissenschaftlich orientierte Musikpsychologe Neil Todd von der Universität Manchester stellt in einem Aufsatz von 2015 fest:

From a neurobiological perspective such motional percepts may almost literally be created as was predicted by Truslit, i.e. by either indirect associative links of sound shapes to vestibular centres in the body maps or by direct vestibular activation of body maps by sound above the vestibular threshold. (Todd/Lee 2015: 42 f.)

Musik ist in der Regel nicht laut genug, um das Gleichgewichtsorgan direkt zu stimulieren, aber auf der Ebene der Hirnforschung hält Todd es für erwiesen, dass Musikwahrnehmung immer auch eine Vestibularwahrnehmung ist. Dies stärkt nicht nur die Grundlage von Truslits Theorie, sondern die generelle Verbindung von Musik, Bewegung und Körper.

Jörg Langner und Werner Goebel haben die Tempo- und Dynamikgestaltung verschiedener Interpretationen untersucht und in Diagrammen abgebildet, wodurch ein sogenannter *Performance Worm*, eine sich bewegende Spur der zeitlichen Entwicklung dieser beiden grundlegenden musikalischen Parameter, entstand. Es stellte sich heraus, dass Interpretationen, die in ihrer Abbildung eine »rundere« Gestalt haben von musikalischen Experten als ausdrucksvoller eingestuft wurden (Langner/Goebel 2001). Wie von Truslit behauptet, scheint es einen Zusammenhang zwischen musikalischer Expressivität und runden Bewegungsspuren zu geben.

WRINGEN

Die zentrale Körpertechnik in Truslits Methode ist das sogenannte *Wringen*. In seinem Studienfilm führt er eine wringende Armbewegung anhand eines anatomischen Modells vor und schreibt:

Dr. August Weinert hat wohl als erster auf Grund der Form des Knochenbaues auf das Wringen als eine der natürlichen und ursprünglichen Funktionen des tierischen wie auch des menschlichen Organismus hingewiesen. (Truslit 1942)

Heute wird die Bewegungsart des Wringens vor allem in Tanzkreisen stets auf Rudolf von Laban (1879-1958) zurückgeführt. Truslit nennt in seinem Film vermutlich die ursprüngliche Quelle des Wringens, den am Bauhaus wirkenden Facharzt und Chirurgen Dr. med. August Weinert (Brandner 2016a: 46). Die Bewegungen, die Truslit den Tanzenden und Musizierenden erschließen wollte, nannte er – wie vor ihm schon Isadora Duncan – »freie und natürliche Bewegungen«. Im Wringen sieht er ihre Grundlage: »Jede freie, natürliche Be-

wegung ist durch das dreidimensionale Wringen [...] nie geradlinig oder eckig, sondern stets kurvenartig. [...]« (Truslit 1942)

Labans Beschreibung von 1948 gibt keine anatomische Erklärung des Wringens, aber er nennt nochmals wichtige Eigenschaften wringender Bewegungen, bringt sie mit Richtungsänderungen und Windungen in Verbindung, die typisch für Truslits Kurven sind, und bestätigt wichtige Merkmale der Körpertechnik von Truslit:

Geschieht das Wringen des Körpers oder seiner Teile ohne jedes Objekt, so treten bestimmte zusätzliche Muskelgruppen in Aktion und erzeugen den in der Verwindung notwendigen Gegenzug. Auf diese Weise kommt es zu einer starken Spannung, die sich im ganzen Körper ausbreiten kann, so dass sogar dann in Beinen, Rumpf und Hals eine Gegenspannung vorhanden ist und somit ein Gefühl kontrollierter Flexibilität hervorgerufen wird. Komplizierte Richtungsänderungen, die gewundene Bewegungsformen ergeben, unterstreichen den Charakter flexibler Aktionen. (Laban 1981: 83 f.)

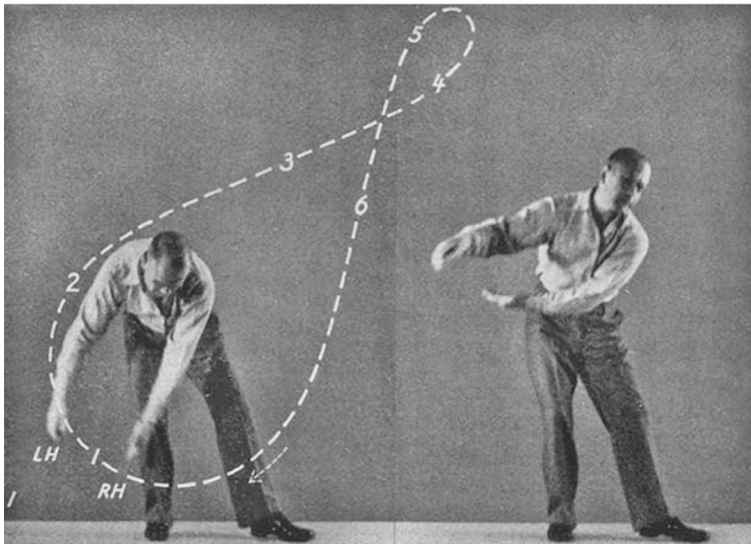
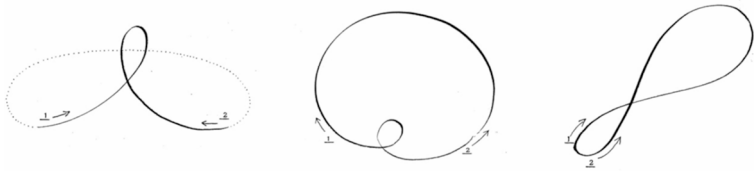


Abb. 1 (oben): Truslits offene, geschlossene und gewundene Grundbewegungen gezeichnet von seiner Schülerin Hanna Struck. Aus: Brandner 2016a: 131.

Abb. 2 (unten): Alexander Truslit bei der Ausführung einer gewundenen Bewegung. Aus: Truslit 1938: 174.

(Abb. 1 links) Offene Bewegung:

Beide Hände nebeneinander, die Handinnenseiten zeigen nach oben, Schleuderbewegung aus dem Rumpf mit kurzer Kontraktion der Bauchmuskulatur, der schnelle Anfang wird nach oben hin und in der Schlaufe etwas abgefangen, abwärts wieder schneller;

entsprechender musikalischer Charakter: z.B. schnell, leicht

(Abb. 1 Mitte) Geschlossene Bewegung:

Beide Hände nebeneinander, die Handrücken zeigen nach oben, das Tempo nimmt im großen oberen Bogen ab, abwärts wieder schneller;

entsprechender musikalischer Charakter: z.B. kraftvoll, eher langsam

(Abb. 1 rechts und Abb. 2) Gewundene Bewegung

Handinnenseiten mit etwas Abstand flach aneinander halten, ja nach Ausführungsrichtung führen entweder die Daumen oder die kleinen Finger die Bewegung an,

a) als schräg stehende Acht (wie in Abb. 1 rechts), der Oberkörper soll bei der Ausführung mit nach unten gehen, starke Verlangsamung im Höhepunkt;

musikalischer Charakter: z.B. strahlend, kraftvoller als die geschlossene Bewegung

b) als horizontal liegende Acht

etwas langsamere Höhepunkte, dazwischen beschleunigend;

musikalischer Charakter: z.B. ausgeglichen, schwingend

Abb. 2: Alexander Truslit bei der Ausführung einer gewundenen Bewegung.

(Truslit 1938: 174)

BEWEGUNGSÜBUNGEN

Truslit behauptet, dass es nur drei Typen körpermusikalischer Bewegungen gibt: offene, geschlossene und gewundene (Abb. 1 von links nach rechts). Diese sogenannten Ur- oder Grundbewegungen können in ihren Proportionen variieren und gedreht werden. So kann die gewundene Bewegung auch gespiegelt oder als horizontal liegende Acht vorkommen. Alle Bewegungen können an verschiedenen Stellen kleinere Schlaufen in sich haben und ineinander übergehen. Aus diesen Variationsmöglichkeiten setzen sich komplexe Abläufe und ganze Choreografien von Musikstücken zusammen.

In Truslits Kursen wurden diese Bewegungen in speziellen Übungen ausgeführt, um eine gesunde und ganzheitliche Bewegungsdisposition zu entwickeln (Abb. 2). Bei einer guten Beweglichkeit in den Gelenken und gut entwickelter, nicht verkürzter Muskulatur haben die Bewegungen spezifische Wirkungen in der Rumpfmuskulatur, was als körperliche Durchlässigkeit bezeichnet werden kann. Zugleich werden durch den Schwung des Körper-

rumpfes auch das Gleichgewichtsorgan und die gesamte Haltungsmuskulatur angeregt.

Im Folgenden wird ein Überblick zur Ausführung der Grundbewegungen und die körperlichen Wirkungen der Bewegungsabläufe gegeben: Die Bewegungen werden im lockeren Stand mit leicht gestreckten Armen, gesenkten Schultern und die Beweglichkeit fördernden Handstellungen ausgeführt. Die Körperachse soll im Rhythmus der Bewegung zu Schwingen beginnen und mit der Höhe der Arme steigt die muskuläre Spannung im Rumpf, besonders in den Rückenmuskeln und der Bauchgegend, die auch als Hara-Bereich oder Stütze bekannt sind (Rüdiger 2007: 65). Abwärtsbewegungen sind Phasen der Entspannung. Bei gut entwickelter Rumpfmuskulatur verbinden sich die Aufwärtsbewegungen mit dem Einatmen und die Abwärtsbewegungen mit dem Ausatmen. Grundsätzlich sollen die Bewegungen im und gegen den Uhrzeigersinn geübt werden.

An der gewundenen Bewegung in Form einer liegenden Acht kann man das Prinzip des Wringens gut nachvollziehen. Wenn man z.B. mit dem rechten Arm die Acht rechts oben entgegen dem Uhrzeigersinn startet und der Daumen die Bewegung anführt, haben Unterarm und Oberarm auf dem Weg vom Höhepunkt nach links unten den gleichen Drehsinn nach innen. Auf dem nun folgenden Weg nach oben vollzieht sich die Verwringung. Der Unterarm geht etwas früher in die Außenrotation über als der Oberarm. Dieser Bewegungsablauf setzt sich zeitlich versetzt fort, da dann auch der Oberarm in der Schulter seinen Drehsinn ändert. Schließlich wirkt die Verwringung in die tiefe Rumpfmuskulatur und darüber hinaus. Die Ursache und Bedingung des Wringens sind für Truslit kleine gegensätzliche Drehsinne in verschiedenen Gliedern. Hier, im Beispiel mit der liegenden Acht, dreht sich der Arm, als würde er im Ellenbogengelenk leicht ausgewrungen.

KÖRPERMUSIKALITÄT

Der Zusammenhang dieser Bewegungen mit musikalischen Verläufen zeigt sich, wenn sie zu erklingender oder vorgestellter Musik ausgeführt werden. Dabei werden die Bewegungsempfindung von runden Linienschwüngen und der körperliche Spannungsverlauf mit dem Spannungsverlauf einer musikalischen Phrase in Verbindung gebracht. Anhand von Beispielen zeigte Truslit seinen Schülern, dass nicht jede Verlaufsform zu jeder Musik passt. Er vermittelte einen kinästhetischen Sinn für musikalische Gestaltung und lehrte, Musik als körperliche Bewegung zu Hören. Speziell Musizierende entwickeln durch die körpermusikalischen Übungen einen ganzheitlichen Funktionszu-

sammenhang, durch den muskuläre Spannungen und Bewegungen des Körperrumpfes ideal in das Musizieren eingebracht werden können.

VIDEOBEISPIELE VON TRUSLIT-KURVEN

Ich will nun ausgewählte Linien von Truslit sowie eigene vorstellen und dabei aufzeigen, wie die Bewegungen mit der Musik und dem Körper in Verbindung stehen. Dabei beziehe ich mich auf meine Erfahrung mit Truslits Bewegungsübungen und auf mein darauf basierendes Klavierspiel.

Richard Wagner: *Tristan und Isolde*, Ende der 1. Szene des 2. Aufzuges

Video: goo.gl/Oaalha

Für Truslit entsprechen die Takte mehreren offenen Bewegungen. Natürlich stimmt die Anzahl der Kurven mit den Wiederholungen des Motivs überein, aber die offene Bewegung passt ideal, weil ihr rascher Ablauf der schnellen dynamischen Entwicklung des sprunghaften Motivs entspricht.

Der zweite Grund, weshalb die offenen Kurven hier passen, besteht darin, dass sich diese Passage am besten mit der Bewegungsempfindung und der körperlichen Einstellung der offenen Bewegung spielen lässt. Die körperlichen Impulse bei der Ausführung am Klavier sind dieselben wie diejenigen, die man bei der Bewegungsübung der offenen Kurven erlebt.

Richard Wagner: *Das Rheingold*, Anfang der 4. Szene

Video: goo.gl/hgyQoH

Wie beim Tristan-Beispiel beruht die Passung hier wieder auf dem gleichen Bewegungscharakter der Musik und der geschlossenen Bewegungen. Die dynamischen Wellen der Motive entsprechen dem breiten Verlauf geschlossener Kurven. Auch das Spiel am Klavier ist wieder von sehr ähnlichen Spannungsverläufe im Rumpf begleitet. Mit der körperlichen Einstellung der offenen Bewegung wäre es unmöglich oder zumindest sehr kompliziert diese Passage zu spielen. Die geschlossene Bewegung gibt hier die nötige Kraft und den passenden Klang.

Guiseppe Verdi: *La Traviata*, Vorspiel zum 1. Akt, Takte 17-24

Video: goo.gl/yIH7pS

Die verschiedenen Bewegungscharaktere werden hier sehr klar durch den Wechsel zwischen gewundenen, offenen und geschlossenen Kurven wiedergegeben. Beim Spiel am Klavier ist die Körpermusikalität der gewundenen

Kurven des Anfangs deutlich erlebbar. Wie es für schräg stehende gewundene Kurven typisch ist, liegt in der Aufwärtsbewegung zu den Höhepunkten tatsächlich der beste Moment einzuatmen. Die Lebendigkeit der punktierten Achtelfiguren findet sich in den beiden offenen Kurven wieder. Nach einer großen geschlossenen Spannungskurve leiten zwei kleinere geschlossene Kurven zum letzten Anstieg am Schluss über. Mit einer in der Rumpfmuskulatur verankerten Spieltechnik sind all diese Spannungsbewegungen bei einem ausdrucksvollen Spiel der Musik am Klavier sehr deutlich erlebbar.

Erstaunlich an allen Beispielen ist, dass ein Bewegungsverlauf, der zu einer Orchestermusik passt, auch eine ideale körperliche Grundlage für das Spiel der Musik auf dem Klavier vermittelt. Natürlich ist die Ausführung von klavierspezifischen Spielbewegungen überlagert, aber zugleich sind deutliche Spuren von Truslits Kurven im Rumpf und in den Armen beobachtbar. Das ist m.E. ein Indiz dafür, dass es sich bei Truslits Methodik, wie von ihm behauptet (Truslit 1938: 184), nicht um eine instrumentenspezifische Körpertechnik handelt, sondern um eine Körperlichkeit, die in der Musik impliziert zu sein scheint.

Truslits Körpertechnik resultiert beim Spiel in eine ideale und angenehme körperliche Durchdringung der Musik. Ich erforsche die Möglichkeit einer auf Truslit aufbauenden Notation dieser körpermusikalischen Phänomene und will hier zwei eigene Beispiele vorstellen.

Bohuslav Martinů: Valčík sentimentální loutky, H 92, Takte 1-16

Video: goo.gl/gkg91y

Das zweitaktige Anfangsmotiv beginnt mit einem langen Melodieton. Würde er einfach im piano aufsteigen und wieder verklingen, entspräche seine Klangentfaltung einer geschlossenen Bewegung. Im zweiten Takt macht die Melodie aber einen kurzen Ausbruch nach oben und kehrt dann wieder zum Ausgangston zurück. Diesem Beginn mit dem folgenden raschen Anstieg und der Rückkehr entspricht hervorragend eine schräg stehende gewundene Bewegung mit einer kleinen oberen Wendung. Die dynamische Entwicklung dieser Kurve deckt sich auch mit dem vom Notentext geforderten *crescendo* und *decrescendo* (< >). Zudem entspricht die körpermusikalische Erfahrung dieser Kurve ziemlich genau der Bewegungsempfindung beim Spiel des Motivs.

Anschließend wiederholt sich das Motiv, um aber diesmal nicht zum Ausgangston zurückzukehren, sondern in einer Tonleiter schnell zu einem Gipfelton – der Spitze einer gewundenen Bewegung – anzusteigen und von dort aus auf einem verschlungeneren Weg wieder zum Anfang zurückzukehren.

Frédéric Chopin: Mazurka, Op. 30 No. 2

Video: goo.gl/S1K8ks

Der erste Teil der Mazurka schwingt ruhig in liegenden gewunden Kurven. Der zweite Teil beginnt als eine in kleineren Schlaufen ansteigende Entwicklung einer geschlossenen Kurve. Ihre sich entwickelnde Dramatik findet aber einen schnellen Höhepunkt, wodurch dieser Teil insgesamt als gewundene Bewegung mit einer kleineren oberen Schlaufe rasch in den dritten Teil führt, der wieder in liegenden gewundenen Kurven, ähnlich dem ersten Teil, schwingt.

KRITIK AN TRUSLITS ANSATZ

Häufig wird Truslits Ablehnung von eckigen Bewegungen kritisiert, denn spätestens seit der Moderne und dem Bauhaus sind Ecken und gerade Linien ästhetisch gewollt. Für die Tradition der klassischen Musik ist Truslits Beschränkung auf runde Verläufe sicherlich bis heute nicht falsch. Brüchige oder monotone Gestaltungen gelten in ihr nach wie vor als nicht sehr kunstvoll. Anatomisch und spieltechnisch ist seine Beschränkung in jedem Fall sinnvoll, da es ihm um einen gesunden, sich geschmeidig bewegenden Körper ging. Eckige Bewegungen ähneln oft Schreckbewegungen und sind beim Musizieren ein deutliches Zeichen von verfehlem Fluss, Fehlern oder falscher Technik.

Eindeutige Bewegungskurven – Truslit spricht sogar von Urbewegungen – von Musikwerken werden heute oft als Einschränkung künstlerischer Freiheit empfunden. Schon Truslit bemerkte, dass individuelle Ausführungen von Bewegungen niemals gleich sind oder gleich sein sollen (Truslit 1938: 179), doch diese Feststellung scheint das Unbehagen hier nicht ganz aufzulösen. Das Problem der Urbewegungen verschwindet, wenn seine Methode nicht fälschlich als der Versuch verstanden wird, eindeutige Musterinterpretationen festzuschreiben, sondern ihr wertvoller pädagogischen Beitrag zur Entwicklung einer körpermusikalischen Kompetenz in einer musikalischen Bewegungslehre gesehen wird.

MUSIC MOVES – ZEICHENEXPERIMENTE

In seinem Studienfilm *Musik und Bewegung* demonstriert Truslit Bewegungslinien anhand einer damals sehr innovativen Trickfilmanimation, bei der eine synchron zur Musik geführte Linienspur zu sehen ist. In Anlehnung daran habe ich die iPad App *Music Moves*¹ entwickelt, mit der es sehr einfach ist, Linien zu einer beliebigen Musik zu zeichnen und als Video zu speichern. Die App ist in Apples App Store verfügbar und beinhaltet neben einigen Beispiel-

1 | <https://itunes.apple.com/de/app/music-moves/id827823761>

animationen auch die Möglichkeit an einem Zeichenexperiment teilzunehmen. Gezeichnete Bewegungsspuren zu den Musikbeispielen *STM-1.mp3* und *STM-2.mp3* können durch die Auswahl von »Participate in a Study« eingereicht werden. Bei den Fragen, welche die App vor dem Versand einer Animation stellt, bitte ich aus statistischen Gründen alle, die diesen Artikel gelesen haben, als Research code *STM2017* anzugeben. Herzlichen Dank!

LITERATUR

- Brandner, Hans (2016a): *Bewegungslinien der Musik. Alexander Truslit und seine Lehre der Körpermusikalität, der Kinästhesie der Musik*, Augsburg: Wißner-Verlag.
- Brandner, Hans (2016b): Erlebte Urbewegung. Der Musikpädagoge Alexander Truslit und sein Studienfilm *MUSIK UND BEWEGUNG* (1942), in: *Filmblatt*, Jg. 21. Nr. 60, S. 67-72.
- Hamilton, Bettina (1939): *Annonce*, in: *Dancing Times*, Jg. 29, S. 675 und S. 828.
- Langner, Jörg/Goebel, Werner (2001): *Was kennzeichnet die Interpretation eines guten Musikers?* Vortrag auf der Tagung des Arbeitskreises für Musikpädagogische Forschung (AMPF), Regensburg.
- Niehaus, Max (1981): *Isadora Duncan. Leben – Werk – Wirkung*, Wilhelmshaven: Henschelverlag
- Repp, Bruno H. (1993): Music as Motion: A Synopsis of Alexander Truslit's (1938) Gestaltung und Bewegung in der Musik, in: *Psychology of Music*, Jg. 21, S. 48-72.
- Rüdiger, Wolfgang (2007): *Der musikalische Körper*, Mainz: Schott.
- Todd, Neil/Lee, Chris (2015): The sensory-motor theory of rhythm and beat induction 20 years on: a new synthesis and future perspectives, in: *Frontiers in Human Neuroscience*, Zugriff am 15.03. 2017 unter <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fnhum.2015.00444/full>
- Truslit, Alexander (1938): *Gestaltung und Bewegung in der Musik*, Berlin (Reprint hg. von Hans Brandner und Michael Haverkamp 2015), Augsburg: Wißner-Verlag.
- Truslit, Alexander (1942): *Musik und Bewegung*, Bundesfilmarchiv Berlin. DVD in: Hans Brandner/Michael Haverkamp (Hg.) (2015), *Gestaltung und Bewegung in der Musik*, Augsburg: Wißner-Verlag.

Geräuschhafte Körper

Klangliche Materialitäten bei Karol Tyminski

Daniela Hahn

Bewegungen erzeugen Geräusche.¹ Im Tanz ist die Quelle dieser Geräusche zumeist der sich bewegende Körper und seine Interaktionen mit verschiedenen Oberflächen und Objekten.² Das Schleifen, Rollen oder Reiben von Körperteilen auf und über den Boden, das Aufsetzen, Gehen, Trippeln, Schieben und Drehen der Füße, das Quietschen von Turnschuhen, die Berührungen zwischen und das Aufeinandertreffen von Körpern, ihr Fallen, Stützen und Heben, Atemgeräusche, das Rascheln oder Rauschen von Stoff. Diese »Geräuschhaftigkeit des tanzenden Körpers« (Arend 2014: 141) macht uns eine hörbare Materialität des Körpers bewusst, die Roland Barthes »Rauheit« genannt hat (Barthes 1972: 271). Aber der Geräuschhaftigkeit des Körpers wohnt auch eine Ambivalenz inne: Sie kann beiläufig, ungewollt und sogar störend sein, sodass versucht wird, diese bewusst zu reduzieren, wie etwa im klassi-

1 | Anders als Klänge stellen Geräusche Schallereignisse dar, die nicht auf regelmäßigen, periodischen Schwingungen beruhen und unterschiedliche Frequenzen ohne spezifisches Frequenzverhältnis umfassen. Geräusche bestimmen das Alltagsleben und sind etymologisch und zugleich lautmalerisch an Bewegung gebunden (*rauschen*). Die Entstehung der Kategorie *Sound* ist historisch an die Möglichkeit der mechanischen Aufzeichnung von Klang und dessen Wiedergabe gebunden. Sie hebt die geräuschhafte Dimension von Klang hervor, sodass *Sound* die Emphase nicht darauf legt, was hörbar wird, sondern *wie* etwas hörbar wird. Im Theater ist *Sound* nicht nur von Musik, sondern wesentlich auch durch eine inszenierte, zuweilen unkontrollierbare Geräuschkulisse (erzeugt durch die Performerinnen und Performer sowie die Zuschauenden) bestimmt, die der Aufführung ihr jeweiliges Gepräge verleiht (vgl. Pavis 2011).

2 | Aus Perspektive einer posthumanen Erweiterung des Choreografie-Begriffs ließe sich hinzufügen, dass auch die Bewegung nicht-menschlicher Aktanten, wie sie etwa Mette Ingvartsen in ihrer *Artificial Nature*-Trilogie – *evaporated landscapes* (2009), *Speculations* (2011), *Artificial Nature Project* (2012) – in Szene setzt, Geräusche produziert.

schen Ballett, wo die Herstellung des Effekts einer schwebenden Leichtigkeit der Tanzenden auch auf der Vermeidung von Geräuschen des Kontakts mit dem Boden, auf einer Lautlosigkeit des Körpers basiert. Oder sie kann in ihrer Besonderheit und Eigenartigkeit betont und als choreografisches Element eingesetzt werden. Als solches können Geräusche als kommunikative *cues* und Impulsgeber zwischen den Tanzenden fungieren, sie können die Wahrnehmung des Publikums lenken, indem Visuelles und Akustisches aufeinander Bezug nehmen oder voneinander entkoppelt werden, und eine Atmosphäre schaffen, die positive wie negative Emotionen, Erinnerungen und Stimmungen bei den Zuschauenden und Zuhörenden aufrufen kann. Anstatt die Bewegungen in einer Performance als akustische Ebene ihres Erscheinens nur zu begleiten, kann die Geräuschhaftigkeit des Körpers aber auch zum originären Klangraum einer Performance werden und diesen vor allem als Hörraum erfahrbar machen.

Geräusche in diesem Sinne als choreografische Elemente zu begreifen, wirft die Fragen auf, auf welche Weisen das Choreografieren von Bewegung und das Komponieren von Sound auf der Bühne miteinander interagieren und danach, wie die Beziehung zwischen der geräuschhaften Materialität des Körpers und der Körperlichkeit von Geräuschen und Sound in Tanzperformances untersucht wird. Im Kontrast zu einer von der Psychoakustik bzw. Wahrnehmungspsychologie informierten tanzwissenschaftlichen Perspektivierung von Geräuschen, mit dem Ziel, durch die Untersuchung von Tanzgeräuschen auf Konzepte des Tanzstils zurückzuschließen (Arend 2014), soll hier ein aufführungsanalytisch-materialistischer Zugang zur Relation von Bewegung und Geräusch sowie zur Interaktion zwischen Choreografie und Komposition entworfen werden. Dieser ist nicht an der Frage nach der bedeutungsgenerierenden Dimension von Geräuschen als Hörreizen orientiert, sondern zielt – anhand zweier ausgewählter Arbeiten des polnischen Tänzers und Choreografen Karol Tyminski – auf die Körperbilder, die durch die mit und vom Körper erzeugten Geräusche entworfen werden und die Tanzwissenschaft um eine hörende Forschung erweitern.

ATEMRAUSCHEN

Wie wird Erschöpfung hörbar? Welche Geräusche produziert ein erschöpfter Körper? Kann Hören und Sehen selbst erschöpfend sein? Mit diesen Fragen konfrontiert uns die Performance *BEEP* von Karol Tyminski, die während des Festivals *Warsaw Dance Stage* im Mai 2013 zum ersten Mal aufgeführt wurde. Zuvor hatte Tyminski, während und nach seiner Ballettausbildung und seines Studiums bei P.A.R.T.S. in Brüssel (2004-2006), als Tänzer mit verschiedenen Choreografen zusammengearbeitet (unter anderem mit Nigel Charnock) und

begonnen, eigene Solo-Arbeiten zu schaffen wie etwa *Orlando* (2008) und *Doll House* (2011), in denen er bereits die physischen wie emotionalen Identitäten und Grenzen des Körpers und deren gesellschaftliche Normierungen zu destabilisieren suchte. *BEEP* ist ebenfalls eine Solo-Performance, die beginnt, noch bevor die Zuschauenden im Saal ihre Plätze eingenommen haben.

Tyminski steht in der Mitte des mit schwarzem Tanzteppich ausgelegten, aber ansonsten leeren Raums. Der Zuschauerraum ist noch erleuchtet, ein Spot ist auf den Performer gerichtet. Bekleidet mit nur einer schwarzen kurzen Hose, hält er, in einem festen hüftbreiten Stand positioniert, die Hände seitlich in Höhe der Leistengegend an die Oberschenkel gepresst und beginnt mit einer lauten Ausatmung den Oberkörper in Richtung der Knie zu führen. Diese Bewegung, die in ihrer kraftvollen Dynamik einem federnden Werfen ähnelt, wird er nun im Sekundentakt wiederholen, jedes Mal begleitet mit einer stoßartigen Ausatmung. Gleichzeitig hört man Stimmengewirr und Lachen aus dem Vorraum, sich nähernde Schritte. Langsam finden sich die Zuschauer und Zuschauerinnen im Saal ein, suchen ihre Plätze. Nach ein paar Minuten geht das Saallicht aus. Tyminski führt seine Verbeugungen unbeirrt fort, bei denen er jedes Mal, auftauchend, den Kopf leicht in den Nacken wirft. Sein Gesicht nimmt dadurch nur verschwommen Gestalt an. Neben den stoßartigen Ausatmungen wird mit der Zeit ein lauter werdendes Keuchen hörbar – Geräusche, die aus den Eingeweiden zu kommen scheinen. Das Bühnenlicht wird langsam hochgefahren, sodass die Konturen des Raums sichtbar werden, und fällt nun von hinten auf den Performer, wodurch sich vor ihm – die Bewegungen doppelnd – sein Schatten auf und ab bewegt. Das Geräusch des Keuchens und Röchelns erfüllt mehr und mehr den Raum. *Was für ein Körper ist das, der sich diesem streng getakteten Regime wiederholter Bewegungen unterwirft? Wie lassen sich die Veränderungen und Eigentümlichkeiten der Atemgeräusche mit Worten beschreiben? Was treibt die Choreografie an – die Bewegungen oder das keuchende Rauschen des Atems?*

Nach und nach beginnt sich die Wahrnehmung des Körpers in der Repetition von Bewegungen zu verschieben und aufzulösen. Der Performer erscheint nicht mehr als Tänzer, der eine Choreografie darbietet, sondern wie ein Organismus, der sich einem Stresstest unterzieht. Diesen Eindruck legt auch der Text zur Ankündigung der Performance nahe:

Beep refers to a sound signal, taken from the terminology of a beep test. The test is made to assess possibilities of resisting exhaustion and abilities to keep working on a long-lasting task. The main aspect of the test is confronting an individual with its resistance limits, where the correlation between emotional and physical state is excessively high.

Der so genannte Beep-Test, auf den der Titel von Tyminskis Performance anspielt, ist ein Performance-System, das die motorische Ausdauerleistungsfähigkeit und somit die Belastbarkeit eines Körpers misst, indem Sportler zwischen zwei, im Abstand von 20 Metern befindlichen Markierungen hin- und herlaufen, und zwar synchron zu einem aufgezeichneten, in Intervallen erfolgenden Tonsignal. Da die Intervalle zwischen den Signalen nach jeder Minute kürzer werden, müssen die Laufenden ihre Geschwindigkeit anpassen und steigern, bis zu dem Punkt, an dem sie nicht mehr fähig sind, sich synchron zu den Tonsignalen zu bewegen.

Diese Synchronisierung von Bewegung und akustischem Signal findet bei Tyminski zwischen seiner, aus dem Bauchraum heraus initiierten Vorwärtsbeugung und seinen Atemgeräuschen statt, die akustisch verstärkt werden. Performance wird hier in ihrer Doppelheit als Tätigkeit des Aufführens *und* Ausführens erfahrbar: als theatrale Form des Vollzugs choreografierter Bewegung und als ökonomische Performance (Van Eikels 2013), als Arbeitsleistung eines sich bewegenden Körpers, im Sinne einer biopolitisch lesbaren Körper- und Bewegungsökonomie, deren physiologische Erforschung im Zeichen der Entstehung der Arbeitswissenschaft im späten 19. Jahrhundert bereits mit dem Problem der Ermüdung bzw. Erschöpfung verkoppelt war (Hahn 2015). Anders als bei einem externen Signal befinden sich Tyminskis körperliche Bewegungen jedoch *in sync* mit der Ein- und Ausatembewegung. Dennoch begleiten die Atemgeräusche die Bewegungen im strengen Sinne nicht, sondern sie lenken diese, setzen Impulse, verstärken sie, kommen ihnen zuvor oder folgen ihnen in ihren Verschleifungen nach. Auf diese Weise werden Mikroverschiebungen zwischen Bewegung und Geräusch in Hinsicht auf die Länge und Artikulation der Atemgeräusche hörbar. Unweigerlich drängen sich Assoziationen zu Formen einer performativen Reflexion von Geräuschen in der experimentellen Musik auf, wie etwa in John Cages *45' for a Speaker* (1954), die Tyminski nun ins Medium zeitgenössischer Bewegungsforschung transponiert.

Der Atem, so wird deutlich, ist Zeitlichkeit und Prozess und kein einfaches, abgegrenztes Tonsignal wie ein einzelner Beep. Die Spuren der Veränderungen des über die Dauer dieser Sequenz zunehmend erschöpften Organismus werden somit vor allem auf der akustischen Ebene vernehmbar. Was Tyminskis Performance vorführt, sind gleichsam die hörbaren Zustände der Materie, des Organismus, seiner Widerstände und Veränderungen. Die produzierten Geräusche sind Artikulationen des Körpers, die Tyminski wie Bewegungen choreografiert. Nicht die Bewegungen steigern sich, sondern die Geräusche, die – akustisch verstärkt – vom Körper produziert werden. Es ist die rigide Wiederholung der Konstellation aus Bewegung und Atemgeräusch, sein strenger, fast schon schlagender Rhythmus, der diese subtilen Differenzen in der Wahrnehmung hervortreibt. Zugleich schiebt die Wiederholung die Frage nach einer Ästhetik von Bewegung zugunsten ihrer *Akustik* auf und führt zu einem

ekstatischen Zustand, der durch einen Prozess der Entsubjektivierung, einer Destruktion der Subjektivität des Performers durch exzessive Entgrenzung, durch Hyperventilation hervorgerufen wird.

Im Spiel mit der Belastungsgrenze des Körpers produziert der hörbar gemachte Prozess der Verausgabung der physischen Kräfte des Performers eine Entgrenzung, insofern als das Innere des Körpers nach außen gekehrt wird. Der Atem und die Stimme, so schreibt Richard Schechner in seinem Buch über das von ihm realisierte *Environmental Theater*, das wesentlich auf einem spezifischen körperlich-sensorischen Training der Performer basiert, sei Teil des »Bauchsystems«. Diese beginne mit dem Mund und ende am Anus und den Genitalien, während das Training diese beiden Extreme des Systems verbinde und im Zentrum des Körpers zusammenführe.

The performer senses that his breathing is a way of getting the outside into the center of the body, and that vocal production - of sounds or words or songs - is a way of letting the outside know what is going on inside the body. The first vocalizations are versions of gut-sounds: gurgles, sobs, heaves, gags, vomits, spits [...]. (Schechner 1994: 134)

Das Atemrauschen wird hier zu einer Art der Kommunikation mit der Umwelt, einem Mitteilen, das nicht auf Worten, sondern auf vegetativen, physisch-akustischen Artikulationen beruht. In diesem Sinne stellen Tymniskis Atemgeräusche vorsprachliche Vokalisationen dar, eine »stoffliche Sprache« im Sinne Antonin Artauds, die dieser als Basis eines neuen, magischen Theaters an die Stelle einer artikulierten Sprache des Dialogs und eines an den Verstand gerichteten Gebrauchs von Worten setzte. Die körperliche »Sprache aus Klängen, aus Schreien, aus Lichtern und onomatopoetischen Lauten« soll gemäß Artaud Organe »einklemmen«, »einengen«: »Sie gebraucht stimmliche Schwingungen und Eigenschaften. Sie lässt Rhythmen rasend auf der Stelle treten. Sie stampft Laute ein. Sie zielt darauf ab, die Sensibilität zu steigern, zu betäuben, zu bestricken, abzuschalten.« (Artaud 1979: 97) Dieses Theater zielt auf einen Riss in der Repräsentation durch die Ausstellung einer Ex-zentrik, eines Außer-sich-Seins des Performers, um die Zuschauenden und Zuhörenden in den Stand »vertiefter und verfeinerter Wahrnehmungsfähigkeit« (1979: 97), einer körperlichen Erkenntnis zu versetzen und sie zu ent-setzen, d.h., die Verdrängungen und Widerstände als das Leben doppelnde Schatten aufzustoßen – anstatt, wie das traditionelle Theater, diese beseitigen –, um dadurch dem »Theater den Begriff eines leidenschaftlichen, konvulsivischen Lebens zurückzugeben« (1979: 131).

In Tymniskis Performance richtet sich das Zuhören demnach nicht auf das Entziffern eines Sinns. *BEEP* provoziert vielmehr ein auskultierendes Hören, so als ob man sein Ohr an einen Körper legt, um dessen Organgeräusche und ihre Veränderungen wahrzunehmen – ein intimes Hören, das uns

gleichsam unsere eigene geräuschhafte Fleischlichkeit zu Gehör führt und uns paradoxerweise zugleich auf Distanz hält. Denn die Verausgabung produziert einen rauschhaften Zustand, in dem der Performer ganz bei sich und zugleich entrückt ist. Was sich ereignet ist demnach ein Riss, der durch den Performer selbst geht, in dem die Formen sprachlicher Repräsentation zerstört werden und durch den hindurch sich Verdrängtes und Undarstellbares zeigen kann (Mersch 2008). Dies bringt die Zuhörenden in die ambivalente Position eines voyeuristischen Hörens – zwischen Angezogenensein und Abstoßung –, und zwar insofern als die Performance auch eine Überschreitung gemäß Jerzy Grotowskis Konzept des »armen Theaters« vollzieht, in welchem die Hervorkehrung der »intimsten Schichten des Seins und seiner Instinkte« durch den Körper des Performers und die Eliminierung der Widerstände des Organismus zu einer bis zum Exzess betriebenen Bloßstellung der eigenen Intimität führen soll (Grotowski 1986: 15). »Es [das Theater] ist fähig«, so formuliert Grotowski in seiner programmatischen Schrift zum armen Theater,

sich selbst und sein Publikum herauszufordern, indem es akzeptierte Stereotypen des Sehens, Fühlens und Urteilens verletzt, umso unangenehmer dadurch, daß diese Verletzung durch den Atem, den Körper, die inneren Impulse des menschlichen Organismus bildlich gemacht wird. (1986: 17)

Mit seiner radikalen Reduktion aller theatralen Elemente und der Konzentration auf den Performer und die geräuschhafte und rauschhafte Transformation seines Atems evoziert Tyminskis *BEEP* die Begegnung mit einem Körper, der – changierend zwischen Fragilität und Brutalität, Atmen und Hyperventilieren – im extremen physisch-emotionalen Performen außer sich gerät. Ein herzschlagähnlich pulsierender elektronischer Sound, der den Rhythmus von Tyminskis keuchenden und röchelnden Geräuschen aufnimmt und diese nachhallen lässt, setzt ein, nachdem er plötzlich – nach fast einer halben Stunde – seine Bewegung stoppt und eine Weile mit gesenktem Kopf ruhig steht. Stille.

Langsam holt Tyminski das Mikrofon aus seiner Hosentasche, wickelt das Kabel auf und legt es vor sich auf den Boden. Dann zieht er auch seine Hose aus und legt diese ebenfalls auf den Boden, ganz so als wolle er sich nun aller Hilfsmittel entledigen. Er geht in die rechte, hintere Ecke des Raums; ruhig stehend beginnt er den Kopf in Zeitlupe auf die Brust zu senken und, zunächst im Brustkorb einsinkend und die Arme lose am Körper herunterhängend, sich nach vorne zu beugen. Wieder faltet sich die Bewegung um den Bauchraum als Körperzentrum. Seine Knie beugen sich langsam und beide Hände wandern von den Kniekehlen an den Oberschenkeln nach oben bis zum Po. In dieser Stellung bewegt er sich auf den Boden zu, kniet und beugt sich mit dem Oberkörper nach vorn, bis er mit dem Kopf auf dem Boden ankommt. In dieser

Stellung kriecht er vorwärts, rollt ab und begibt sich in eine Variation von Yoga Nidrasana (die Schlafstellung des Yogis). Sein verschwitzter Körper quietscht auf dem Boden; wieder atmet er schwer. Tyminski beginnt sich aufzurichten, geht zu der den Zuschauenden gegenüberliegenden Wand und stemmt sich – nach vorne gebeugt und mit den Händen die Pobacken spreizend – mit Kopf und Rücken dagegen. Dann entfernt er sich ein paar Schritte von der Wand, um wiederum auf sie zuzulaufen und mit dem Rücken gegen sie zu prallen – ein knallendes Aufprallgeräusch wird hörbar. Wieder und wieder: ein paar Schritte, Aufprall an der Wand, Zusammensinken, Aufrichten, ein paar Schritte auf die Wand zu, Aufprall. Nach einer Weile geht das Licht im Zuschauerraum an, und die ersten Zuschauer beginnen den Saal zu verlassen.

In ihrer Radikalität ermöglicht *BEEP* eine existenzielle Erfahrung, basierend auf Überschreitung. Im Anrennen gegen eine kulturell kodierte Ästhetik des Körpers entwirft die Performance auf diese Weise ein zeitgenössisches *Theater der Grausamkeit* im Artaud'schen Sinne:

Man kann sich sehr wohl eine reine Grausamkeit, ohne Zerreißung des Fleisches vorstellen. Und was ist denn, philosophisch gesprochen, Grausamkeit? Vom Standpunkt des Geistes aus bedeutet Grausamkeit Unerbittlichkeit, Durchführung und erbarmungslose Entschlossenheit, nicht umkehrbare, absolute Determination. (Artaud 1979: 109 f.)

Der Performer ist dabei nicht nur unerbittlich zu sich selbst, sondern auch zu seinem Publikum, indem er durch das Hörbarmachen der Materialität des Körpers den Zuschauenden und Zuhörenden mit seinen eigenen körperlichen Widerständen, Obsessionen und Grenzen des Hörbaren konfrontiert.

SOUND-ANATOMIEN

Die am Beispiel von *BEEP* aufgeworfene Frage der geräuschhaften Materialität des Körpers und der Körperlichkeit von Geräuschen stellt sich auch angesichts der aktuellen Allianz zwischen zeitgenössischem Tanz und elektronischer Musik. Dass Tänzerinnen und Tänzer sowie Choreografinnen und Choreografen eng mit Klangkünstlerinnen und Klangkünstlern kollaborieren oder selbst als Musikerinnen bzw. Musiker tätig sind und dabei Geräusche und Sounds in Verbindung mit Bewegungen in spezifischer Weise produzieren, inszenieren und durch den Einsatz von Audiotechnologien manipulieren, lässt sich bis zu den historischen Avantgardebewegungen der 1910er und 1920er Jahre, hier insbesondere den bruitistischen Experimente der Futuristen, zum Postmodern Dance und seinen Vorläufern wie etwa bei Merce Cunningham seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts zurückverfolgen. Die Verschiebung des Verhältnisses von Tanz und Musik, welche Letztere aus der Rolle des die Be-

wegung lediglich begleitenden Mediums befreite und beide Künste in ihrer je eigenen Ereignishaftigkeit miteinander interagieren ließ sowie die technische Reproduzierbarkeit von Klangereignissen bilden den kultur- und medienhistorischen Hintergrund dieses Experimentierens mit Geräuschen und Sounds in Choreografien.

Die aktuelle Verbindung zwischen zeitgenössischem Tanz und elektronischer Musik bringt dabei zwei, mit Blick auf ihre Materialität höchst unterschiedliche Phänomene zusammen: Der Körperlichkeit von durch Bewegungen erzeugter Geräusche steht die »Entkörperlichung in der elektronischen Musik« gegenüber (Weissberg/Harenberg 2010: 10). Denn mit der Entwicklung der elektronischen Musik und synthetischer Verfahren der Klang- und Geräuschproduktion ist die Erzeugung auditiver Ereignisse nicht mehr zwangsläufig Ausdruck einer klanggenerierenden Bewegung, sei diese menschlich oder mechanisch; Bewegung, Instrument und Klang werden in der elektronischen Musik vielmehr voneinander entkoppelt (2010: 7). *Welche Rolle kommt dem Körper im zeitgenössischen Tanz bei der Entstehung von elektronischem Sound zu? Wird der Körper hier selbst zu einer elektronischen Fantasie und Choreografie zu einer Komposition von Sound durch Bewegung? Wo gehen Geräusche in Sound über?*

Ein Rechteck aus Licht ist an die der Zuschauertribüne gegenüberliegende Wand im sonst dunklen Hochzeitssaal der Berliner Sophiensaele projiziert. Von links hinten betritt Tyminski die Bühne, mit kurzer Hose, Sportschuhen, Hoodie und über den Kopf gezogener Kapuze. Stand dem Publikum zunächst nur eine leere Projektion vor Augen, wird jetzt der Körper des Performers, der sich im Licht des Projektors langsam windend am Boden bewegt, zur Projektionsfläche. Bis auf einen Notenständer und zwei Mikrofone ist der Raum leer. Mit seinem kahl rasierten Kopf tastet Tyminski den Boden ab und versucht wiederholt, ohne Arme in den Kopfstand zu springen. Immer wieder fällt er. *Eine spielerisch-akrobatische Kraftprobe gegen die Schwerkraft oder ein bewusst risikanter Kontrollverlust?*

Das Fallen oder Fallenlassen des Körpers auf den Boden, das Tyminski im Folgenden aus verschiedenen Positionen immer wieder durchexerziert, produziert Geräusche, die er, wie auch in *BEEP*, durch eine stoßartige Ausatmung verstärkt. Der Performer presst den Atem im teils heftigen Aufschlagen seines Körpers förmlich aus seinem Körper heraus. Dann fährt Tyminski die Oberfläche seines fast komplett nackten Körpers mit dem Mikrofon ab – oszillierend zwischen Streicheln und Masturbieren. Ein Rauschen wird hörbar, über das stöhnende und vibrierende Geräusche gelegt werden, die er dadurch erzeugt, dass er das Mikrofon in den Mund nimmt.

Der Körper und seine Materialität werden auf diese Weise in die räumliche Materialität von Sound transformiert: eine akustische Anatomie des Körpers, die Tyminski mit dem Mikrofon registriert und die am Mischpult geloopt und

übereinandergeschichtet wird. Auf diese Weise entsteht ein schlagender, sich steigernder und in seiner Lautstärke anschwellender viszeraler Sound, der die Zuhörenden und Zuschauenden auf der akustischen Ebene die Härte des Körper-Kontakts mit dem Boden und den Kontakt des Mikrofons zum Körper des Performers fühlen lässt. Choreografieren wird hier zu einem zeitgleich stattfindenden Komponieren von Sound; Bewegung wird zur Geräuschproduktion und über die Transformation durch technische Verfahren zur Produktion von Sound. Im hämmernden und zitternden, ohrenbetäubenden Sound wirft Tyminski seinen Körper in den Ring, schreit, gestikuliert wild, tanzt wie in einem Club, schlägt um sich und das Mikrophon gegen Mund und Anus und steigert bis zur Erschöpfung die Heftigkeit seiner Bewegungen zum Boden hin. Wieder erzeugt er einen rauschhaften Zustand, wahnsinnig und brutal zugleich. Als der Sound verschwindet, wird – in der plötzlich eingetretenen Stille – nur noch das Herzschlagen des Performers hörbar, das den Beat für eine neue Soundcollage vorgibt. Tyminski lacht, wimmert, miaut und schreit ins Mikrophon: »I need your meat«, »Fuck me«, »I spit on him«, während im Hintergrund erneut eine leere Projektionsfläche erscheint. Ins Bild tritt nun Tyminskis digitaler Doppelgänger, zieht sich die Hose herunter und wedelt mit seinem Penis. Auf der Bühne zerbersten Gefäße mit Konfetti. Der Performer verlässt die Bühne und auf der Projektion erscheint jetzt eine Großaufnahme seines Gesichts, das beginnt, sich vor Lust (oder Schmerz?) zu verzerren. Die tanzende Selbst-Erregung geht nun über in einen explizit sexuellen Akt: das Penetriert-Werden durch einen Partner.

Wie bereits in *BEEP* setzt sich Tyminski – ebenso lustvoll wie brutal – unseren Blicken, Erwartungen und Zuschreibungen aus und setzt uns zugleich Bildern und Sounds aus, die provozieren, berühren und aufrühren. Statt seichter Unterhaltungsshow zeigt diese Performance mit dem Titel *This is a musical* (2016) den sexuell expliziten Fall des Körpers. Hierin treibt Tyminski seinen Körper in einer radikalen Weise in einen Zustand des Außer-Sich-Seins. Diesen Zustand erreicht Tyminski durch eine Dramaturgie der physischen wie akustischen Steigerung und Verausgabung, die zum einen auf den Verfahren der Schichtung und Wiederholung von Soundelementen basiert und in der Projektion eines pornografischen Fantasma und Sperma auf Tyminskis Gesicht endet. Der in exzessiven, akustisch verstärkten Ausbrüchen hin- und hergeworfene Körper wird hier zu einer Formation aus voyeuristischen Projektionen und sexuellen Praktiken, die die zugleich brutale wie fragile Materialität des Körpers hervortreiben und spürbar werden lassen. Bewegungen und Sound verstärken sich dabei wechselseitig und lassen eine Atmosphäre entstehen, die eine machtvolle Wirkung auf die Zuschauenden und Zuhörenden entfaltet, eine Wirkung, die als »intrusive sonic effect« (Rost 2011: 45) beschrieben wurde:

[...] it has or obtains the power to *touch* the listener in a direct physical way and to capture the audience's attention, with or against their will. Furthermore, instead of being a momentary effect it affects the way in which the whole performance is experienced and how meaning is constituted within that performance. (Rost 2011: 45, Hervorh. D.H.)

This is a musical stellt einen erregbaren Körper aus, einer taktilen wie akustischen Berührung dargeboten, die sowohl Lust als auch Schmerz bereiten kann. »Der Körper genießt es, berührt zu werden«, schreibt Jean-Luc Nancy.

»Lust und Schmerz sind Gegensätze, die sich nicht widersprechen. Ein Körper ist auch im Schmerz erregt [...]. [...] Diese unteilbare Aufteilung des Genießens durchbohrt das Denken und bringt es um den Verstand. Das wahnsinnige Denken schreit oder lacht. [...] Der Körper im Genuß ist gleich dem reinen Zeichen-von-sich, nur daß er weder Zeichen noch Sich ist.« (Nancy 2003: 101 f.)

In diesem Sinne setzt *This is a musical* – mit Nancy gesprochen – ein Entschreiben des Körpers in Szene: »Entschreiben« meint ein Schreiben, das sich »von der Bedeutung entfernt«:

Das Entschreiben vollzieht sich im Spiel eines un-bezeichnenden Zwischenraums: dasjenige, das die Wörter stets aufs neue von ihrem Sinn löst und sie ihrem Ausgedehnten überläßt. Ein Wort, solange es nicht restlos in einem Sinn aufgeht, bleibt im Wesentlichen zwischen den anderen Wörtern ausgedehnt, derart angespannt, daß es sie berührt, ohne jedoch zu ihnen zu gelangen: und dies ist die Sprache als Körper. (2003: 63)

Die Operation des »Entschreibens« produziert einen Körper, der bis an die Grenze zwischen Freude und Schmerz getrieben wird, an der das Bezeichnen aufgehoben ist und der Körper *statihat*, d.h., zu einer »plastischen Materie des Raums« (2003: 63) wird. Mit Nancy gesprochen geht es hier um den Entwurf einer Ästhetik der Bewegung, in der die Körper »nicht in erster Linie bezeichnend sind« (denn unsere Ästhetiken tendieren in seinen Augen zum über-bezeichnenden Körper), in der die Dialektik von Denken und Körper in einer Berührung von Körper und Sinn aufgeht, »der gleich den Sinnen der Wahrnehmung offen ist« (2003: 62). Ein Körper kann dann nicht mehr geschrieben und gelesen, sondern nur getastet – und gehört – werden. Der Körper geht dem Sinn nicht voran, »er gibt ihm Statt, absolut [...]. Man kann sagen: Der vollendete Sinn, unter der Bedingung, daß Vollenden und einen Orgasmus haben dasselbe sind.« (2003: 62) Sex, wie er bei Tyminski vollzogen und ausgestellt wird, stellt einen »Imperativ zu berühren« (2003: 37) dar, und die Berührungen von Körpern erzeugen Geräusche, die Tyminski elektronisch steigert. Als Zuschauende und Zuhörende werden wir somit zu Tastenden und Hörenden, die an die nicht-schriftliche *Existenz* des Körpers und seine sinnliche Materia-

lität rühren. Wie in *BEEP* stellt Tyminski auch in *This is a musical* durch Ver-
ausgabung und Intensivierung von Bewegung und Geräusch einen affektiven
Zustand her und überträgt diesen auf das Publikum, durch den die – gemäß
Foucault – an den Sex und an den Körper und seine Existenz gerichtete Frage,
wer wir sind bzw. wer wir sein werden, auf neue Weise gestellt werden kann
(Foucault 1977). Tyminski unterwandert in seiner offen ausgestellten Homo-
sexualität nicht nur eine heteronormative Ordnung des Theaters, sondern ins-
talliert auch eine Ökonomie des Begehrens, die nicht mehr auf die Aktivierung
von Fantasien setzt, sondern ein porno-akustisches Fantasma als Sinnbild des
zeitgenössischen Körpers in Szene setzt.

TANZWISSENSCHAFT ALS HÖRENDE FORSCHUNG

Mit der hörenden Aufmerksamkeit für die Geräuschhaftigkeit des Körpers und
deren Transformation in Sound, wie sie am Beispiel der Performances *BEEP*
und *This is a musical* von Karol Tyminski untersucht wurde, stellt sich abschlie-
ßend die Frage, welchen Beitrag die Sound Studies für die Tanzwissenschaft
– als zwei junge wissenschaftliche Felder – leisten können und umgekehrt. Die
sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts aus der Wissenschafts- und Technikge-
schichte entwickelnden und später durch die Cultural Studies theoretisch und
methodisch angereicherten Sound Studies haben vor allem die historisch sich
wandelnde technische Materialität von Klang, medienarchäologische Rekon-
struktion von Hörumgebungen und der daraus hervorgehenden Hörerfahrung
sowie – in der Soundscape-Forschung – den situativ und körperlich gebun-
denen individuellen Hörweisen in der Alltagskultur erforscht (Schulze 2014).
Aus Letzterem, also dem Fokus auf einen »sonischen Materialismus« (Schulze
2016: 413), der die Körperlichkeit des Hörenden und dessen Einbettung in eine
konkrete Hörumgebung betont, erwächst auch für die Tanzwissenschaft ein
Potenzial, das die Klage über die Ephemerität von Bewegungen überführt in
einen ortssensitiven, empirisch-materialistischen Zugang zu Bewegung durch
die Erforschung somatischer Bewegungskonzepte und des Wechselverhältnis-
ses von Körper und Umwelt im Sinne einer tänzerischen Ökologie.

Anstatt gegen die Flüchtigkeit von Klangereignissen anzuschreiben, ha-
ben die Sound Studies vielmehr die Materialitäten von Klangerzeugung und
-wahrnehmung in den Mittelpunkt ihrer Forschungen gestellt, um Hören als
erkenntnisfähigen Prozess herauszustellen, und zwar unter Betonung der
Resonanzfähigkeit, der »Schwingungsfähigkeit unserer körperlichen Mate-
rialitäten« (2016: 419). Vor allem mit Blick auf Prozesse künstlerischer For-
schung im Tanz hat auch in der Tanzwissenschaft situiertes, aus Praktiken
hervorgehendes Wissen und die körperliche Teilhabe an Bewegungsvollzügen
als Forschung in der letzten Dekade an Bedeutung gewonnen (Gehm/Huse-

mann/von Wilcke 2007; Peters 2013; Klein 2017) und damit auch dazu geführt, unterschiedliche Formen und Weisen der Generierung von Wissen zu differenzieren und produktiv zu machen. Diesen Bezug auf Erfahrung und die Körperlichkeit von Erkenntnis, also die Aufwertung von körperlich-sensorischen Vollzügen als epistemische Praktiken, können sowohl die Sound Studies als auch die Tanzwissenschaft im Sinne einer Methodenkritik überkommener Ansätze wissenschaftlicher Wissensproduktion stark machen.

In diesem Kontext kann die Tanzwissenschaft ihre durch rezeptions- wie produktionsästhetische Verfahren gewonnenen Erkenntnisse in Bezug auf die physischen wie akustischen Materialitäten des sich bewegenden Körpers beitragen.

- Was können wir über die Erforschung von Geräuschen über Bewegung erfahren?
- Welche erkenntnistheoretischen Dimensionen eröffnet ein Hören von Bewegungen?
- Welche Bedeutung kommt der materialen Erfahrung durch den Körper der Forschenden zu?
- Wie verhalten sich Bewegungen und Geräusche/Klänge zueinander?
- Wie nehmen Zuschauende die Konfigurationen von Bewegungen und Klängen wahr?
- Welche Körperbilder ergeben sich aus diesen Konfigurationen?

Darin liegt nicht zuletzt eine weiter gefasste und aktuell dringliche anthropologische Fragestellung in Hinsicht auf eine sensibilisierte Wahrnehmung von materiellen Umwelten und deren Veränderungen durch und in Bewegung (sowie durch Hören und Lauschen), auf eine Ökologie von Bewegungen zwischen Natur und Kultur, d.h., die konkrete Erfahrung der Verflochtenheit des sich bewegenden, geräuschhaften Körpers mit seinen Umwelten.

LITERATUR

- Arend, Anja K. (2014): Steppen, Schleifen, Schlagen. Eine tanzwissenschaftliche Sicht auf das Geräusch, in: Camille Hongler/Christoph Haffter/Silvan Mossmüller (Hg.), *Geräusch – Das Andere der Musik*, Bielefeld: transcript, S. 139-149.
- Artaud, Antonin (1979): *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Barthes, Roland (2015): Die Rauheit der Stimme [1972], in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III (übs. v. Dieter Hornig), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 269-278.
- Foucault, Michel (1977): *Sexualität und Wahrheit. Erster Band. Der Wille zum Wissen* (übs. v. Ulrich Raulf u. Walter Seitter), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Gehm, Sabine/Husemann, Pirkko/von Wilcke, Katharina (Hg.) (2007): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: transcript.
- Grotowski, Jerzy (1986): Für ein armes Theater [1965], in: *Für ein armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook*, Zürich und Schwäbisch Hall: Orell Füssli, S. 12-20.
- Hahn, Daniela (2015): *Epistemologien des Flüchtigen. Bewegungsexperimente in Kunst und Wissenschaft um 1900*, Freiburg i.Br.: Rombach.
- Klein, Gabriele/Göbel, Katharina (Hg.) (2017): *Performance und Praxis. Praxeologische Erkundungen in Tanz, Theater, Sport und Alltag*, Bielefeld: transcript.
- Mersch, Dieter (2008): Ästhetik des Rausches und der Differenz. Produktionsästhetik nach Nietzsche, in: Thomas Strässle/Simon Zumsteg (Hg.): *Trunkenheit. Kulturen des Rauschs*, Amsterdam/New York: Rodopi, S. 35-49.
- Nancy, Jean-Luc (2003): *Corpus*, Zürich und Berlin: Diaphanes.
- Pavis, Patrice (2011): Preface, in: Lynne Kendrick/David Roesner (Hg.): *Theatre Noise: The Sound of Performance*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, S. x-xiii.
- Peters, Sibylle (Hg.) (2013): *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld: transcript.
- Rost, Katharina (2011): Intrusive Noises: The Performative Power of Theatre Sounds, in: Lynne Kendrick/David Roesner (Hg.): *Theatre Noise: The Sound of Performance*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, S. 44-55.
- Schechner, Richard (1994): *Environmental Theater. An Expanded New Edition including »Six Axioms for Environmental Theater«*, Montclair: Applause.
- Schulze, Holger (2014): Körper und Klang. Neuer Materialismus in der Kulturgeschichte, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 779 (April 2014), S. 350-358.
- Schulze, Holger (2016): Der Klang und die Sinne. Gegenstände und Methoden eines sonischen Materialismus, in: Herbert Kalthoff/Torsten Cress/Tobias Röhl (Hg.): *Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften*, München: Fink, S. 413-434.
- Van Eikels, Kai (2013): *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*, München: Fink.
- Weissberg, Daniel/Harenberg, Michael (2010): Einleitung. Der Verlust der Körperlichkeit in der Musik und die Entgrenzung klanglichen Gestaltungspotenzials, in: dies. (Hg.): *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potenziale des Körpers in der elektronischen Musik*, Bielefeld: transcript, S. 7-17.

Körper-Hören

Zu klanglichen Bewegungsspuren
auf und in den Zuschau(-/hör)enden

Katharina Rost

Hören ist per se ein körperlicher Vorgang. Nicht nur, weil es sich um den Effekt von Schallwellen auf Ohrmuschel, Trommelfell und Gehörknöchelchen handelt, sondern weil es auf und mit dem gesamten Körper stattfindet – im Extremfall zeigt sich dies z.B., wenn das Rattern eines LKWs ganzkörperliche Anspannung auslöst, noch bevor der Wagen ins Blickfeld gerät. Dann werden die Geräusche eher gespürt, als dass sie über die Ohren vernommen werden. Dieses Spüren ist eine spezifische Ausprägung der als *Körper-Hören* zu bezeichnenden Dimension des Hörens, die sich bei jedem Hörvorgang vollzieht, aber dabei im Grad ihrer Auswirkung und bewussten Registrierung durch die Hörenden stark divergiert. Im Folgenden möchte ich mich dieser Dimension des Hörens in ihren vielfältigen Ausprägungen anhand zweier Beispiele aus dem zeitgenössischen Tanz widmen. In Meg Stuarts und Damaged Goods' *VIOLET* (2011) und Anne Teresa de Keersmaekers und Rosas' *THE SONG* (2009) ist die Frage nach *klanglichen Bewegungsspuren* meines Erachtens wesentlich. Dabei geht es vor allem um die Sphären von Bühne und Publikum, deren vermeintliche Separation durch die Sounds überschritten, wenn nicht gar aufgehoben wird. Klangliche Bewegungsspuren umfassen gleichermaßen Gehörtes und Gespürtes, Bewegtes wie In-Bewegung-Versetzendes. Dabei beziehe ich mich vorrangig auf den Spurenbegriff der Philosophin Sybille Krämer, bei der die Spur durch ein paradoxales Verhältnis von An- und Abwesenheit geprägt ist: Anwesend ist die Spur mit der ihr eigenen Materialität, während das Spur-Versachende abwesend und vergangen ist (Krämer 2007). Erst durch den deutenden Zugriff wird das Erscheinende zur Spur gemacht, wobei die Spur einerseits gesucht und interpretiert, andererseits aber auch von sich aus dadurch auffällig werden kann, dass sie eine bestehende Ordnung unterbricht. Nach Krämer zeichnen sich Spuren zudem durch Unmotiviertheit aus: Sie sind unbeabsichtigt entstanden, »anderenfalls handelte es sich nicht um eine Spur,

sondern um ein bewußt als Spur inszeniertes Zeichen« (1998: 79). Mit klanglicher Bewegungsspur ist demnach im Kontext der folgenden Ausführungen eine durch akustische Ereignisse bewirkte leibliche Empfindung gemeint. Es ist nach der besonderen Materialität und Medialität dieser Art von Spuren zu fragen, denn sie ereignen sich im subjektiven Erleben, wo sie möglicherweise anders in Erscheinung treten als Spuren in der Bedeutung des alltäglichen Wortgebrauchs wie z.B. Fußabdrücke im Schnee.

KÖRPERLICHES HÖREN

Meg Stuart bezeichnet *VIOLET* als eine Arbeit zu »energetic patterns in nature«¹, zu der sie von Francis Alÿs' *Tornado*² (2000-2010) inspiriert wurde. Diese Videoarbeiten vermitteln den Eindruck, der Filmende laufe direkt auf das Zentrum eines Tornados zu. Die gewaltige Kraft dieses Naturereignisses manifestiert sich neben dem aufgewirbelten trockenen Wüstenboden primär in der lautlichen Dimension, denn der Tornado erzeugt ein starkes Rauschen aus vielzähligen Zisch- und Pfeifgeräuschen. Ähnlich kraftvoll klangen die Sounds in *VIOLET*, die der Musiker Brendan Dougherty mit Computer, Mischpult und Schlagzeug in einer zumeist ohrenbetäubenden Lautstärke live auf der Bühne hervorbrachte. Demzufolge waren auditive Spuren der *Tornado*-Lautlichkeit in der Soundscape von *VIOLET* enthalten, doch die dissonanten Soundschichten klangen nicht natürlich im Sinne eines pfeifenden Tornados, sondern machten eher ihre elektronische Verfasstheit deutlich und verwiesen darin auf die Kraft elektrisch aufgeladener Ströme und Spannungszustände. Die fünf Tänzer bewegten sich analog zur akustischen Dynamik mal stärker, dann wieder ruhiger.³ Sie schwenkten einzelne Körperteile energisch, aber kontrolliert hin- und her, wobei sie den Radius ihres Ausgreifens stetig vergrößerten, bis der gesamte Körper mitschwang. Es waren hier keine Figuren auf der Bühne zu erleben, sondern mit Spannung aufgeladene Instanzen, die über ihren Bewegungsradius ausgedehnte Felder in der Umgebung mit dieser Energie belegten.

Die klanglichen Bewegungsspuren finden sich hier in zwei verschiedenen, aber miteinander verflochtenen Dimensionen: Zum einen handelt es sich bei

1 | Im Interview online unter <https://www.youtube.com/watch?v=FyujD-xH9w> vom 10.11.2012 (letzter Zugriff: 09.05.2017).

2 | Vgl. online unter <https://www.youtube.com/watch?v=6nHlkB7nsRI> (letzter Zugriff: 09.05.2017).

3 | Aktuell wird diese Arbeit mit den Tänzerinnen und Tänzern Marcio Kerber Canabarro, Varinia Canto Vila, Renan Martins de Oliveira, Kotomi Nishiwaki und Roger Sala Reyner performt.

den auf der Bühne durch die Tänzer ausgeführten Bewegungen um kinetische Spuren der von ihnen auditiv rezipierten Energieströme und somit um Verkörperungen einer vergangenen Kraftereinwirkung. Zum anderen sind die Bewegungen aber auch insofern als Spuren zu verstehen, als das Wahrnehmbare nicht lesbar ist wie gestische Zeichen. Vielmehr manifestiert sich in den schlenkernden Bewegungen der Überschuss der Spur, der sich »im und am Material« (Krämer 2007: 15) zeigt und um den sich die vielfältigen Ausdeutungsversuche bemühen müssen. Dabei ist aber nicht unbedingt die Bewegung an sich, nicht die konkrete Art und Richtung der einzelnen Gebärde als Spur einzuschätzen, sondern vielmehr der energetische Impuls der einzelnen Bewegung, ihre Dynamik, die durch ihren energetischen Grad auf das ursächliche Moment verweist.

Darüber hinaus kreierte die Tänzer mit ihren Bewegungen ebenfalls wiederum Energieströme und Spannungszustände, die – simultan zu den Sounds – einen Effekt auf die Zuschauenden haben. Wirksam wird das von Sabine Huschka im Tanz verortete, »eigentümliche Wissen, [...] Energetisierung verschiedenster Stofflichkeit und Qualität qua Bewegung, unterscheidbar nach Grad und Motivik, bewirken zu können« (Huschka 2012: 202). Dass die Musik von Brendan Dougherty hieran ihren Anteil hat, wie Huschka erwähnt, möchte ich an dieser Stelle unterstreichen. Denn die dauerhaft brachialen Soundströme versetzten Tänzerinnen und Tänzer sowie Zuschauerinnen und Zuschauer in permanente Vibrationen und griffen auf diese Weise in die leibliche Dynamik aller Anwesenden ein. Nach Hermann Schmitz wirke Musik auf die Hörenden ein, indem sie »auf Leiber überspringen und ihnen spezielle Bewegungen eingeben« (Schmitz 2011: 13) könne. Er führt dies auf die in der Musik verkörperten Bewegungssuggestionen zurück, worunter er die mit Richtungen verknüpften Prozesse »Sinken, Schwellen, Erhebung, Ausladen, Schweben« (2011: 34) fasst. Qualitäten dieser Art wirkten sich grundlegend auf Leiblichkeit aus, indem sie leibliche Dynamiken in Gang setzen, die einem stärkeren Enge- oder Weite- bzw. Spannungs- oder Schwellungszustand entsprächen. Geräusche des Rauschens und Dröhnens zeichnen sich primär durch ihre über längere Zeiträume anhaltende Konstanz in der Tonhöhe und Lautstärke aus (Augoyard/Torgue 2005). Dabei wirken sich tiefere und höhere Dröhn-Geräusche unterschiedlich auf Hörende aus. Tiefe Sounds wirken eher einhüllend, da sie die Hörenden von allen Seiten zu umfassen scheinen, was häufig mit einer beruhigenden Wirkung einhergeht. Hohe Dröhn-Sounds können das Gefühl auslösen, bedrängt, wenn nicht gar durchbohrt zu werden, d.h., sie scheinen aus einer räumlichen Distanz her spitz auf die Hörenden zuzukommen und wirken eher störend. In *VIOLET* sind beide Arten zu hören, wobei die vom tiefen Rauschen möglicherweise bewirkte Ruhe übertönt wird vom quietschenden Dröhnen, das körperliche Alarmzustände auszulösen vermag. Ein Rückzug ist den Zuschau(-/hör)enden unmöglich, es sei denn, sie

würden das Theater verlassen. Bleiben sie, werden sie vom Erklingenden in seiner Hochspannung und energetischen Ladung erfasst und in einen Aufmerksamkeitszustand höchster Anspannung, in einen Körperzustand minimalster Vibrationsbewegungen auf der Haut, versetzt.

Vibrationen können als Spuren begriffen werden, die von energetischen Kräfteverhältnissen zeugen, die selbst nicht in Erscheinung treten – zumindest nicht innerhalb des Bereichs menschlicher Wahrnehmungsmöglichkeiten. Steve Goodman betont daher, dass Sound als viel mehr zu bestimmen sei als nur das Klangliche oder die Klangursache (Goodman 2010). »Vibrations always exceed the actual entities that emit them. Vibrating entities are always entities out of phase with themselves.« (2010: 83) Das Außer-sich-Sein bestimmt Goodman demnach als markantes Merkmal von Vibrationen, und es scheint, als könnte dies auch für die in *VIOLET* erlebbaren leiblich-affektiven Spuren gelten, insofern sie zu einer Verschiebung der Selbstwahrnehmung hin zu einer eigenartigen Fremd-Selbst-Wahrnehmung führen können: die Anspannung ist äußerlich verursacht, wird aber als eigenleibliche Befindlichkeit erlebt, wobei die durch Vibrationen bewirkten Empfindungen aufgrund ihrer anhaltenden Dynamik schwer zu lokalisieren sind. Goodman geht von einer so zerstörerischen Kraft zielgerichteter Soundströme aus, dass er von »sound bombs« (2010: xiii) spricht. Zur destruktiven Waffe umfunktioniert wird die kulturelle Bedeutung von Vibrationen, die als Spuren energetischer Kräfte häufig mit *Lebendigkeit* assoziiert werden, ins Negative gekehrt. In diesem Fall bedeuten Vibrationen Tod, nicht Lebendigkeit, und auf Spuren bezogen erzielen sie Desorientierung anstatt, wie es Krämer (2007) als Funktion des Spurenlesens herausstellt, Wegweisung. Die Erfahrung in *VIOLET* lässt erahnen, welche Kraft den akustischen Vibrationen zukommt und welches Ausmaß deren Wirkung auf das leiblich-affektive Empfinden der Hörenden haben kann.

KÖRPER HÖREN

Anders ist die Lautlichkeit in *THE SONG* gestaltet, einer 2009 kreierte gemeinsamen Arbeit von Anne Teresa de Keersmaeker, Ann Veronica Janssens, Michel François und der *Tanzcompagnie Rosas*. Neun Tänzer bewegen sich über die leere Bühne und alles, was dabei zu hören ist, sind die durch ihre Bewegungen verursachten Geräusche wie das dumpfe Poltern vielzähliger Schritte, das Rascheln von Stoff, das Quietschen von Gummi oder das Klatschen von Fußsohlen auf dem Tanzboden. Im Verlauf der Aufführung entsteht in der auditiven Wahrnehmung der Eindruck einer Musikalität dieser Laute, die noch verstärkt wird durch die geräusch-synchronisierenden Vorgänge am Rand der Bühne. Hier erzeugt die Geräuschemacherin Céline Bernard mit

ihrem Körper und diversen Gegenständen u.a. Schuhen, Stoffen und einem Springseil, synchron zu den Bewegungen der Tänzer verschiedene Geräusche, die mal realistisch genau zum Bühnengeschehen passen, mal aber auch auffällig andere Klanglichkeiten aufweisen als die erwarteten. In einer Szene drehen sich zwei Tänzer am Boden, wozu Bernard ihre Hände vor einem Mikrofon stark auf den Tanzboden drückt und dreht, so dass verschiedene gedehnte Quietsch- und Knarzgeräusche entstehen, die in Bezug auf die beobachtbaren Tanzbewegungen in ihrer akustischen Vergrößerung eher komisch als realistisch wirken. Es scheint, als würden die sich biegenden und aneinander reibenden Knochen der Tänzer hörbar gemacht oder als würde die Dynamik ihrer plötzlichen Bewegungen auf diese Weise akustisch verkörpert werden; – als machten die Geräusche auf etwas aufmerksam, das ansonsten unsichtbar bzw. unhörbar bliebe.

Ich denke, dass all die in *THE SONG* zu hörenden Geräusche auf verschiedene Weisen als Spuren aufzufassen sind in dem Sinne, dass sie zunächst wie die unbeabsichtigten Nebenprodukte des die Aufführung *eigentlich* Ausmachenden, nämlich der Bewegungen, präsentiert werden, und dann aber im Verlauf der Aufführung durch den in Gang gesetzten Prozess des Spurenlesens stärker musikalisch und als zentrale und intendierte akustische Komponente rezipiert werden. Die deutliche Ausstellung des Geräuschemachens verstärkt diese Vorgänge noch. Spuren sind die Geräusche zum einen als Verweise auf die stattfindenden Bewegungen der Tänzer. Zum anderen sind die Geräusche aber auch Spuren sich ereignender Prozesse der Berührung verschiedener Materialien. Der Sound-Designer und Sound-Theoretiker William Gaver unterstreicht, dass beim Geräusche-Hören Ereignisse zu hören sind, und zwar »interactions of materials at a location in an environment« (Gaver 1993: 6). Die Kraft des Aufpralls, die Art der Materialien, die Widerständigkeit in der Reibung, die Dauer des Rutschens, die Größe und Materialität des Umgebungsraums sind solche Ereignisse oder Komponenten der geräuscherzeugenden Ereignisse, die wahrnehmbar, aber nur schwer in Worte zu fassen sind. Dass beim Hören mehr wahrgenommen wird als ein bestimmter Ton, unterstreicht auch der Phänomenologe Don Ihde, indem er davon ausgeht, dass Formen, Oberflächen, Texturen, Konsistenzen und Hohlräume auditiv wahrgenommen werden können (Ihde 2007). Diese phänomenologisch orientierte Herangehensweise ist zu ergänzen um aktuelle neurologische Forschungsergebnisse zur Geräuschwahrnehmung, die Hinweise geben auf eine spiegelneuronale Aktivierung derjenigen Hirnareale, die für die Motorik der solchen Geräuschen zugeschriebenen Körperteile zuständig sind (Lepage et al. 2010). D.h., dass beim Hören von Geräuschen, die mit einer Hand hervorgebracht werden können, genau die Hirnareale aktiviert werden, die für Handbewegungen zuständig sind. Somit zeigt sich die klangliche Bewegungsspur hier auch noch an einem anderen Phänomen – und zwar im Registrieren des »Mitgehens« der

Zuschau(-/hör)enden, das vielleicht nicht bewusst empfunden wird, aber dennoch als grundlegende Aktivierung gespürt werden kann. Das Körper-Hören nimmt hier die Form eines Hörens von Körpern an, die sich über die zerebrale Rezeption der Geräusche vermittelt. Das Spurhafte wäre hier demnach als das fast Unmerkliche zu verzeichnen, in dessen Wirkung sich anzeigt, dass die Körper der Hörenden über die Wahrnehmung und das Gehirn noch einmal auf andere Weise in Bewegung versetzt werden können. Die klangliche Bewegungsspur ist in diesem Fall die am eigenen Leib wahrnehmbare, aber zumeist nicht bewusst registrierte Anspannung und Wachsamkeit, die auf die vorherige Einwirkung der Geräusche hinweist. Die Zuschau(-/hör)enden tanzen neuronal mit, dabei zwar für die anderen Anwesenden unsichtbar, aber im Grad ihrer Aktiviertheit mit Sicherheit nicht vollkommen unmerklich. Diese Merklichkeit zeigt sich spurhaft auf eine Weise, die sich vergleichen ließe mit der Art, wie das *White*-Album der Beatles in den Produktionsprozess von *THE SONG* eingeflossen ist. So tauchen während der Aufführung einzelne Fragmente dieses bekannten Albums auf, Schnipsel einzelner Songs, Teile von Melodien und Passagen der Texte, aber vor allem sind es zeitliche Strukturen, die als organisatorische Prinzipien wirksam werden. Der Tänzer Mark Lorimer beschreibt in einem Interview den Einfluss der Musik folgendermaßen: »We knew that this section falls on obladi-oblada, or this section falls on Julia, and little by little we erased almost any trace of the album, it still remained like a kind of a [...] like a ghost.«⁴ Das Beatles-Album schreibt sich mit seinen Strukturkomponenten in die Anlage der Tanzperformance ein, genauer gesagt aktiviert jede einzelne Aufführung von *THE SONG* gewisse Regeln, die nur durch diese Verkörperung und nur an ihr zur Erscheinung kommen. Die Zuschau(-/hör)enden erfahren dieses Verhältnis indirekt über die Materialität der Aufführung. Es sind diese Spuren, die zunächst zwar absichtlich gesetzt und inszeniert wurden, doch die zugleich in ihrer Erscheinungs- und Wirkungsweise während der Aufführung nie vollständig kontrolliert werden können. Ungreifbar und flüchtig, wie es die Metapher des Geisterhaften nahelegt, scheinen kurze Momente gewisse Zusammenhänge auf, ohne sich eindeutig erkennen zu geben. Die Metapher des Geistes ist in Bezug auf Sound keine Ausnahme; vielmehr verdeutlicht sich darin eine insbesondere Geräuschen und Sounds zugeschriebene Dimension des ambivalent Präsenten. So charakterisiert Salomé Voegelin das Hören als geisterhaft, was sie mit der Fluidität und Formlosigkeit des Gehörten begründet.

4 | Das Interview mit Anne Teresa de Keersmaecker und Mark Lorimer wurde von Sadler's Wells am 19.10.2010 hochgeladen. Es ist online unter <https://www.youtube.com/watch?v=gRhOYQx2kNQ> zu finden (letzter Zugriff 09.05.2017).

Sounds are like ghosts. They slink around the visual object, moving in on it from all directions, forming its contours and content in a formless breeze. The spectre of sound unsettles the idea of visual stability and involves us as listeners in the production of an invisible world. (Voegelin 2010: 12)

Die Materialität von Sound ist durchsetzt von Immaterialität und lässt das herkömmliche Verständnis von Materie fraglich erscheinen. Denn trotz dieser ambivalenten Anwesenheit können Sounds eine dichte Materialität besitzen, der eine starke Wirkung auf die Hörenden zuzuschreiben ist.

MATERIALITÄT UND MEDIALITÄT LEIBLICH-AFFEKTIVER SPUREN

Die Überlegungen zum Geisterhaften von Sound führen abschließend zur Frage nach der besonderen Qualität leiblich-affektiver Spuren, wie sie in *VIOLET* und in *THE SONG* zu erleben waren. Zu unterscheiden sind die Beispiele daran, dass in *VIOLET* die Kraft der starken Einwirkung in ihrer Energie und Gewalt erfahrbar ist, während in *THE SONG* eher die Dimension des nahezu Unmerklichen entfaltet wird. Beide Aufführungen bewirken auf ihre Weise eine Aktivierung der Zuschau(-/hör)enden, bei *VIOLET* lässt sich aber eher von bewusstwerdender Bedrängnis, bei *THE SONG* eher von unbewusstem Mitvollzug ausgehen. Die Herangehensweise über ein Verständnis der Empfindungen als Spuren macht deutlich, inwiefern sich im Rezeptionsvorgang bestimmte Dichotomien auflösen, da sie für die Spur – ebenso wie für leibliche Empfindungen – keine Geltung haben. Mit dem Begriff »vital materiality« (Bennett 2010: viii) verdeutlicht Jane Bennett, dass die Bewegung der Schwingung wesentlich für alles Bestehende, auch des vermeintlich Unbeweglich-Objekthaften, ist. Es bedürfe nur eines Perspektivwechsels, um zur Einsicht zu gelangen, dass auch Objekte eigentlich konstant in Bewegung seien und damit die klare Trennung zwischen vermeintlich *lebendigen* und *unlebendigen* Objekten fraglich werde. Körper und die Gegenstände ihrer Umgebung greifen also ineinander; sie haben eine gegenseitige Wirkung. Als »Einleibungen« beschreibt Hermann Schmitz die sich zwischen Körpern und ihrer Umgebung abspielenden Prozesse, bei denen Kräfte auf die leibliche Befindlichkeit der Erlebenden einwirken (Schmitz 2011: 29 f.). Der Begriff erinnert an das Wort *Einverleibung*, doch betont er gerade im Auslassen einer Silbe, dass das Geschehen keineswegs durch das erlebende Subjekt kontrolliert wird. Vielmehr handelt es sich um einen Prozess der Begegnung, der Verflechtung oder Verschmelzung verschiedener Instanzen. Hier ließe sich der Spurbegriff mit dem Affektbegriff von Melissa Gregg und Gregory Seigworth verknüpfen, insofern die Prozesse der Affektion im Sinne eines Schimmerns, nicht als spektakuläre und klar bewusste, sondern eher untergründig sich vollziehende Phänomene

eingeschätzt werden (Gregg/Seigworth 2010). In der Affektion zeigen sich die auf Körper einwirkenden Prozesse, Kräfte und Intensitäten als Resonanzen, Übergänge und als subkutane Eindringlichkeit – in den Worten der Autorin und des Autoren als »visceral forces beneath, alongside, or generally *other than* conscious knowing« (2010: 1). Diese sich in einem Spektrum von gewaltigen bis hin zu unmerklichen Effekten ereignenden Kräfteinwirkungen können Handlungen oder Empfindungen auslösen, zumeist jedoch ein Innehalten, Erstaunen und Überwältigtsein ob der »world's apparent *intractability*« (2010: 1). Mit dem Begriff *intractability* kann zweierlei gemeint sein: Zum einen lässt es sich mit Widerständigkeit übersetzen, was sich in den Konflikten eines Körpers mit ihm widerstrebenden Kräften zeigt. Zum anderen beinhaltet er das Wort *trace* für *Spur* und kann insofern auch auf die erschwerte Deutbarkeit der wahrgenommenen Spuren zielen. Diese Spuren sind nicht auf herkömmliche Weise lesbar, sondern erfordern es, ihnen nachzugehen, förmlich nachzuspüren, und leiblich-affektive Zustände von heftiger Bedrängnis bis leichter Anspannung ernst zu nehmen als Spuren sich real ereignender Begegnungen zwischen Körpern, Objekten und Kräften. So stellt sich auch die Frage nach der Medialität von Spuren mit größerer Virulenz, da in den angeführten Beispielen eher die Folgeerscheinungen von Spuren, also die Spuren der Spur, erlebbar werden. Die akustischen Vibrationen in *VIOLET* sowie die durch Reibung verursachten Geräusche in *THE SONG* werden nicht selbst, sondern als leibliche Empfindungen spürbar, für welche bei den Wahrnehmenden möglicherweise ein implizites Wissen besteht, doch ist dieses in Bezug auf die klanglichen Bewegungsspuren – über das grundlegende Lexikon sonischer Effekte von Jean-François Augoyard und Henri Torgue hinaus – noch kaum je expliziert worden. Gerade das Spurhafte dieser Erscheinungen und Empfindungen scheint die Analyse und Interpretation zu erschweren und tritt damit selbst als das zu Analysierende ins Zentrum der Überlegungen. Worauf die Arbeiten von Stuart sowie von Keersmaecker/Janssens/François hinweisen, ist, dass das Spurhafte vor allem Grenzen aufweichen, Trennungen aufheben und als fest umrissen konzeptualisierte Körper in ihrer Dynamik, Offenheit und Transitorik verdeutlichen kann. Im Modus des Körper-Hörens in *VIOLET* wie des Hörens von Körpern in *THE SONG* wird dies auf markante Weise herausgestellt und erfahrbar gemacht.

LITERATUR

Augoyard, Jean-François/Torgue, Henri (2005): *sonic experience. A Guide to Everyday Sounds*, Montreal/Kingston/London: McGill Queens University Press.

- Bennett, Jane (2010): *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham: Duke University Press.
- Gaver, William (1993): What in the world do we hear? An ecological approach to auditory source perception, in: *Ecological Psychology* Jg. 5 Nr. 1, S. 1-29.
- Goodman, Steve (2010): *Sonic Warfare, Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Gregg, Melissa/Seigworth, Gregory (2010): *The Affect Theory Reader*, Durham: Duke University Press.
- Huschka, Sabine (2012): Low Energy – High Energy. Motive der Energetisierung von Körper und Szene im Tanz, in: Barbara Gronau (Hg.), *Szenarien der Energie. Zur Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen*, Bielefeld: transcript, S. 201-221.
- Idhe, Don (2007): *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, Albany, New York: SUNY Press.
- Krämer, Sybille (2007): Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme, in: Sybille Krämer (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 11-33.
- Krämer, Sybille (2000): Das Medium als Spur und als Apparat, in: Sybille Krämer (Hg.), *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 73-94.
- Lepage, Jean-François/Tremblay, Sara/Nguyen, Dang Khoa/Champoux, François/Lassonde, Maryse/Théoret, Hugo (2010): Action related sounds induce early and late modulations of motor cortex activity, in: *NeuroReport* Jg. 21 Nr. 4, S. 250-253.
- Schmitz, Hermann (2011): *Der Leib*, Berlin/Boston: de Gruyter.
- Voegelin, Sarah (2010): *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*, New York: Bloomsbury.

Bewegungsspuren im Konzert der Medien

Audible and Inaudible Choreography

Atmospheres of Choreographic Design

Johannes Birringer

1. HEARING DANCE – HEURSCHPIEL

Protocol no. 1: as an obscure beginning – a reference to OuLiPo¹ and Georges Perec's radio play *Die Maschine*, imagined in French but first written in German with translator Eugen Helmlé, the broadcast released by Saarländischer Rundfunk in November 1968. Corresponding with the translator, Perec refers to the radio play as an *Ohrspiel* (ear play) or *heurschpiel*, in his wonderful homophonic spelling. The theme of my presentation is closely related to such correspondences and transpositions in the realm of choreography and scenography, as I invite you here² to listen to sound of movement, to movement of sound – the inaudible and the *choreosonic*. My questions revolve around listening perception of choreography. One part of this performance lecture dwells on sonic arts theories and how they refer to *sonic objects*. The greater part is inspired by dance practice, leading us to *choreographic objects*. I address matters of design composition, acousmatics, audio-vision, film, and architecture, and at the end briefly show some of the sounding wearables we create in the DAP-Lab.

1 | OuLiPo is the name of the literary group Ouvroir de Littérature Potentielle, founded in Paris in 1960 by the *useless* researchers of the Collège de Pataphysique that included conceptual artists (Marcel Duchamp), mathematicians (Claude Berge), chemical engineers (François Le Lionnais), poets and writers such as George Perec, whose most well known oulipian writing is his novel *La Disparition* (an entire novel scripted without using the letter «e»). See Hugill 2012.

2 | This chapter is the score of a performance-lecture presented with a film that intermittently plays visual and aural tracks, separated from one other, representing or alluding to some of the movement or sound examples under discussion. The tracks are indicated in the score. The film's preface displays a silent image of Robert Morris' *Box with the Sound of Its Own Making* (1961).

Film sequence: Ivana Müller, *While we were holding it together*, 2006 (visual track).

Maschine – das heurschpiel. After discovering it last year, I have listened to it ever since. The voices of the polyphonic recording now haunt me, they appear in my dreams and on my travels, I walk with them in my walks, they seem inside me, reverberating. They are also part of the soundtrack for my new film project – *Sisyphus of the Ear*³ – in which I perform a difficult climb up the steep hills of a quarry.

These voices are invisible, and perhaps also inaudible to you. The phantasmagoric invisibility of *Stimme*, of voice and sound, fascinates me – but in my choreographic work I am equally interested now in perceptual or affective issues of *Stimmungen*, the atmospheric, and thus architectures of immanence, tiny sounds, air, breath, exhalation, roaming through, diffusion, silence, corporeal movement and stillness, vibration, sensorial, emotional and symbolic flows occurring between bodies and environment, touch, air, scent, light.

How can movement flows be audible – just think of Deborah Hay's notion of cellular movement? How are they more, or less, audible? How do you hear fog? How do you hear what you sense in an atmosphere? Touch and being touched – how do you hear skin? How do you imagine a membrane? Does it flutter, like in a loudspeaker? Yet sound is also conducted through bones. Do your bones flutter? How do you feel color? How do sounds, always ephemeral, evanescent, and immaterial – or *formless*, to use one of Rosalind Krauss' favored terms from her notorious essay »Sculpture in the Expanded Field« (1985: 276-290) – how do they connect into visuality and the legible (thus also into music if we consider music a legible/notated medium)? How is sound not subsumed to the visual and becomes something else as the heard? Can you separate hearing from seeing (or the other overlapping sensing impressions)? And how can you separate your sense impressions from technologies of the self, the muscles,

3 | *Sisyphus of the Ear* premiered in Ufa and Moscow (Russia) in October 2016, and was created after I experienced hearing loss during the summer. Fabrizio Manco recently completed his PhD thesis on *Ear Bodies: Acoustic Ecologies in Site-Contingent Performance* (University of Roehampton 2016). His enquiry into ear body – a bodied experience of sound and listening where the whole body becomes an ear – derives from his own experience of chronic tinnitus and provocatively addresses hearing/listening in contexts of performance practice where sound and body move and perform by relating to the constantly changing acoustic environment. *Sisyphus of the Ear* is such a contingent performance: it takes in the sound of the quarry.

glandular mechanics, bones, organs, molecular receptors, and neurons, from mediating conditions and apparatuses:⁴

Film sequence: Kathy Hinde, *Tipping Point*, 2016 (audio track).

Regarding these questions, I turn to several sound theorists. My first reference is to Salomé Voegelin's book *Listening to Noise and Silence*:

Sound fleshes out the visual and renders it real; it gives the image its spatial dimension and temporal dynamic [...] This impulse to subsume sound into the visual is so ingrained as to blight music criticism and the discourse of sound art [...] Vision, by its very nature assumes a distance from the object [...] Seeing always happens in a meta-position, away from the seen. And this distance enables a detachment and objectivity that presents itself as truth. (2010: xi-xii)

No such truth, then, for the aural. I am less worried about the subsuming of sound to the visual, and more curious about the stretching of our bodies into listening to something we may or may not know, the noise or mysterious tension that makes acousmatic sound compelling since we do not fully comprehend or realize where it comes from.

Ivana Müller: *While we were holding it together*, 2006 (audio track).

The kinaesthetic and muscular senses are not addressed by the sound critic. We should keep them in close proximity to sonic experience of course, perhaps also bringing into our awareness the important anthropological aspect of multimodal perceptual experience in fluid environments, in *temperaments of being*, as they are called by Tim Ingold in his reflections on the »weather-worlds« of movement and cognition (2011: 130-131).⁵

4 | For a comprehensive artistic and theoretical reflection on inter-sensory perceptions, see the catalog (Jones 2006) for the exhibition *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*, List Visual Art Center, MIT, Cambridge, Oct. 12, 2006 – April 8, 2007.

5 | See also his evocative chapter on »Four Objections to the Concept of Soundscape« (136-139) where he coins the notion of being »ensounded« (139), arguing that what applies to wind applies to sound: »Sound, like breath, is experienced as a movement of coming and going, inspiration and expiration. If that is so, then we should say of the body, as it sings, hums, whistles or speaks, that it is *ensounded*. It is like setting sail, launching the body *into* sound like a boat on the waves or [...] like a kite in the sky« (139).

2. PROTOCOL NO. 2: WEATHER-WORLDS

After a particular dance performance – and as I am trying to reconstruct some of the movement in my mind or draw out the tactile memory, moving after the kinaesthetic impressions left in me (we might call them traces or imaginary transpositions) – I often ask myself whether I can still hear the dance? Can I recall the score, the aural trajectories, retrace the acoustical dynamics, timbres, dynamic shapes, colors, phrasings, tonal blips, ruptures, the noise? Do rhythm and sonorities constitute particular traces – like the »traces of dance« as Laurence Louppe (1994) called the various notations of choreography – with which we can associate the music of dance? Is musicality of dance, and whatever this might mean, dependent on a particular understanding of the organon and organology of western music (tonality, harmony)?

Pina Bausch: *Café Müller*, 1978 (audio track).

What was it in a particular performance that motivated me, affected me, to *hear* the choreographic and become attuned to the ways in which the dancers' bodies and their movements made sound and vibrated in the environment, through the environment? Do I hear different from you, do I listen differently to the instruments, the performers, thus how do I share my listening, how do I make it available to others?⁶

Pina Bausch: *Café Müller*, 1978 (visual track).

What I am addressing here is perhaps a question first asked, historically, when choreography is no longer bound to music, that is to say, when the performances are not created for and with music but live independently from musical composition and generate their own open score. With open score I mean that the choreographic is generative, it is its own instrument (the passage in Pina Bausch' *Café Müller* you just saw involves a dancer's body smashing into the wall: you hear a thumping sound, you also remember hearing the sound of chairs constantly being moved out of the way). To recall the *constraints* in Pécoc and the Oulipian writers who worked with particular poetic operations – the choreographic, in this sense, would be its own (sound) machine.

6 | On the matter of sharing sound listening, see Szendy (2001) who develops his thesis about the ecstatic structure of listening, claiming that listening is a practice whose essence always requires the presence of another (another listener, another work, another performer, another instrument); listening is not reduced to sensory stimuli, or a perceptual phenomenology but its investigation is philosophical in nature.

Bill Bojangles Robinson: *Stair Dance*, 1934 (visual track).⁷

William Forsythe: *I don't believe in outer space*, 2011

(audio track of imaginary table tennis scene).

kaum einen hauch
 die vögelein schweigen
 im walde
 warte nur balde
 du
 [umkehrung]
 schweigen
 stop
 fehler
 spüren
 zurück

Georges Perec: *Die Maschine, Protocol no. 2*, 1968 (audio track).

3. THE WEATHER: EARBODIES

I replay this episode from Perec's *Ohrspiel* because all summer I was preoccupied with a project that involved my working on shooting film and editing, without that I had received any word yet from the composer. My silent film choreography stimulated historical research – following some visual flashes taking me back to the early 20th century. I imagined Loie Fuller's billowing costume when she danced her serpentine light and colors. A spectral being, ghost of fluid motion. How did she step up? From the historical evidence we know that Fuller practiced her serpentine dance – an evolving *genre* of the skirt dance that had become big entertainment in vaudeville theatres and music hall revues in the 1890s – as a multi-sensory experience in which her whirling fabrics interacted with colored light, magic lantern projections and other optical stage devices (for devices to the music she used cf. Lista 1995: 143-151).

Conceived practically in parallel with the birth of cinema, the serpentine dance has a unique legacy as a phenomenon which is at once proto-cinematic and cinematic, and, more radically, one which foreshadows expanded cinema and multi-media shows. To early filmmakers, the organically whirling silk fabric offered itself as an ideal *medium*

7 | The reference to tap dance as its own machine is so obvious that I don't wish to comment on it. The film makes clear these undercurrents and cross-references.

through which to assert motion and time as cinema's two vital properties. (Uhlirova 2015: 21)

I looked for early Fuller dances on film, and the shorts I found are silent, so I can only imagine what was implied by audience responses at the time, for example when a New York Herald reporter who went to the Folies-Bergère wrote about the theatre »in complete darkness, the audience very still, a violet light then shining upon Fuller entering in her outstretched wings of silk, the music [...] dramatic, weird, sensuous, and dreamy by turns« (Hindson 2015: 77).

Loïe Fuller: *Serpentine Dance*, 1897 (visual track).

Dance philosopher Laurence Louppe claims that

very early in the history of dance modernity the traditional association between dance and music became intolerable – at least in terms of the received norms as, for example, the idea of ›bending‹ dance reductively to specialised musical forms. (2010: 220-21)

She goes on to say »we owe it to Isadora Duncan to have dissociated dance from so-called ballet music«, and then suggests that

the great periods of radicality in dance and modernity (1910-30, 1960-70) have thus given rise to works danced in silence, a practice of Wigman as well as Jooss and Leeder in Germany in Laban's wake or by Doris Humphrey and José Limón in the United States. (2010: 220-21)

I wondered why I had not come across a history of silent dance, or a history of *danse concrète*. Louppe's examples are somewhat paradoxical, as she mentions Humphrey's *Water Study* (1928) pointing to the dancers' *breathlessness* or use of audible breathing, and also to Laban's and Wigman's effort to break the dominance of music by replacing it, not just with silence, but with sounds from other sources, including groans, voice, language. Louppe implies that it was necessary to *un-mute* dance, therefore

The ritual and sacred character attached to silent movement had to be profaned in favour of an open expressivity [...] This confers on the presence of language in current contemporary dance works a particularly unsettling role – that of *an elsewhere* to received codes and traditional definitions. (2010: 224)

It is clear today that language, voice, breath can play many different roles on the choreographic stage, not only that of reparation and retrieval of something ruptured from the body or of something unbearable or embarrassing. In this

context Michel Chion's comment on sound in cinema is fascinating: he argues that sound was used in the beginning to cover up the unpleasant sound of the projector (Chion 1990), whereas Louppe implies that dancers' noise on stage was considered ugly or indiscreetly visceral.



Fig. 1: Loïe Fuller in *Serpentine* dance costume, 1898. Reproduced from *Birds of Paradise: Costume as Cinematic Spectacle*, 2015.

Early physical transformations of the modern dancing body through the use of technologies are discussed in Rhonda Garelick's book *Electric Salome: Loïe Fuller's Performance of Modernism*, pointing to Fuller as one of the pioneers of early modern dance and stage technologies. Her *Serpentine Dance* and *danses lumineuses* – such as *Fire Bird* – presented innovative movements of body and lighting technologies so powerful that she left her audiences at the Folies-Bergère breathless. Fuller's captivating effect is attributed to a specific way of moving with her tools and materials, the combination of her body, costume and lighting instruments, the disembodied rising and falling of silken shapes (see Garelick 2007: 4-5). The design features of Fuller's *danse concrète* are developed in direct relation to the movement and resultant *bunraku*-like floating shapes of the dance – Fuller as floating image-apparition and hidden manipulator of the animated costume. What the recent film exhibition *Birds of Paradise: Costume as Cinematic Spectacle* (London and New York, 2010-2011) fore-grounded was the extraordinary manner in which Fuller overturned the relationship between dance, space/place, and sound by making her own body a screen for the image (and thus film and early 20th century moving image/capture technologies). She danced her inaudible choreography receiving the light projections, animating

them with the »billowing folds of cloth whose undulating secrets her arms« (Louppe 2010: 226).

What *Birds of Paradise* does not reveal is early film's attitude vis-à-vis inaudible choreography, and of course one could imagine silent film perfectly tuned to the deferral of sound towards its inaudible boundary, to the delays and returns – the phenomenon of how we are performed and subjected by sound's *ungraspability*. As Manco suggests in his writings on »ear bodies« – we need to become aware of how much *sound, bodies and their movements* are intermingled and mutually generating. From lost places, an auditory layered work of listening through veils of raucous splendid silence, sounding folds of space are slowly enhanced perhaps, bridging the impossible. In a synaesthetic sense, we may in fact hear Fuller's ghost.

4. GHOSTCATCHING/OHRENBLICK

Bill T. Jones/Shelley Eshkar/Paul Kaiser: *Ghostcatching*, 1999 (visual track).

Taking this cue from Fuller's inaudible spectral dances, I move forward a hundred years to Bill T. Jones and his collaboration with Shelley Eshkar and Paul Kaiser on the creation of *Ghostcatching* (1999). The poster of the symposium documented in these proceedings had as its visual motif an image of a motion captured dance avatar created from the captured data (through software) – and thus it seems pertinent to speculate briefly on these digital traces of movement. They are clearly data visualizations; motion capture does not deal with sound. Yet I also refer you to Jones's voice, transmitted on the audio track of this audio-visual installation, almost as if to tease us with a kind of testimony, grain of the voice, material evidence of the disappeared, dematerialized body.

Bill T. Jones/Shelley Eshkar/Paul Kaiser: *Ghostcatching*, 1999 (audio track),
Transition: Merce Cunningham/John Cage, *Variations V*, 1965 (visual and audio track).

Without going into a discussion of this familiar milestone of early motion capture dance-technology, except noticing that it is a rare example of a digital voice-over dance, I wish to reflect briefly on another assumption made by many of us when we learnt about the early Cunningham, Cage and Rauschenberg collaborations in the 1960s, which also, along with the Judson Church, preceded the more recent movement of dance and technology. Whereas Jones's voice may have been recorded while he danced (or created during postproduction), listening to and looking at *Variations V*, the sound of the tape machines and radios appears entirely unrelated to the movement.

In her very brief section on music and choreography, Louppe however suggests that Cunningham does *not* separate dance from music, as is often claimed:

[He] never eschews sound in his works [...]. But in an exact inverse of Wigman, he does not accept that the relation between dance and music temporalities should be made on the dynamic level – precisely where musical energy is too powerful not to dominate the dance. It is on the contrary on the notion of an absolute time – clock time – foreign to experience that he has built a possible relation to music as a *pure accident of simultaneity*, proving thus that from Laban to Wigman to Cunningham the breach in dance-music relation is always made through the rejection of an element judged particularly undesirable within than relation. (2010: 221)

Turning to Cunningham Dance Company's *BIPED* (1999), I want to refer to the composer's notes on such »accidents of simultaneity«, and the generative score that is manifested for the dance which uses Eshkar and Kaiser's extraordinary hand-drawn digital images of the dancers as projections onto the spatial-choreographic architecture. The digital data traces complement, ghost and echo the real dance. Here is what Gavin Bryars says about the music he composed:

BIPED was [...] one of the first new musical compositions commissioned by him since the death of John Cage in 1992 [...] I had worked with John in the late 1960's and his work had been a key factor in my decision to move away from improvised music towards composition. Indeed, seeing the Cunningham company in London in 1966 represented a key moment in my artistic development. The very first piece I saw was a solo called *Nocturne* [...] Merce wore a white costume, there was a white gauze behind which he danced, and pure bright white light on the gauze, behind it and in front of it, produced a stunning effect. In *BIPED*, just as, with the visual element, there is live dance and its digital shadow through the projected video animation (curiously, like the very first piece I saw, projected on to a front gauze), so I chose to have a form of *digital replication* within the music. The live instruments (electric guitar, cello, electric keyboard, acoustic double, violin and percussion) being reinforced by their electronic equivalents. The sampled material is played by members of my ensemble, who are also the live performers.⁸

What Bryars indicates in his composer's notes is the conceptual idea of replication which, in today's sonic terms of processing we would compare to sampling and real-time synthesis. The sound samples *re-generate* their own algorithmic patterns of evolution: the music is a kind of drone that hovers in

8 | See: www.gavinbryars.com/Pages/biped.html. Instrumentation: violin, cello, electric guitar, double bass, electric keyboard, pre-recorded tape.

the space of emergence – movement and sound playing off each other without necessarily knowing each other.

Gavin Bryars, with Merce Cunningham/Shelley Eshkar/Paul Kaiser: *BIPED*, 1999 (aural track).

Playing back the sampled recording, playing with refractions, however, also refers us to the generative articulations in Alvin Lucier's famous work *I am sitting in a room* (1969) in which he modulated thirty-two cycles of repetition of his voice recordings played back through the resonant architecture and material properties of a room, re-recording each playback over loudspeakers and thus processing the spatial vibrations in the »sonorous envelope« (LaBelle 2007: 130). I have always considered Lucier's work very inspirational for my own compositional understanding of audible choreographies that are not stochastic as much as they are flowing from and with the resonances and sound movement the dancers (and their sounding costumes) create with the spatial environs.

Reflecting back on Cage's chance operations and his collaborations with Cunningham, many dance works today pose the question, from a visual-music standpoint, how does the viewer construct meaning when image and sound relationships are orchestrated by chance operations or by an interactivity not based on simple cause-and-effect mapping (as we noted in the earlier example of *Tipping Point*)? How do chance operations or randomizing algorithms change the interpretation of sound and image and affect awareness of visual and aural elements? What experience is derived from such an approach of accidental simultaneity?

In contemporary sonic art theory, I find of particular interest some of the approaches to expanded sound practices, sound objects, acoustic ecologies and interculturalisms, psychoacoustics, affects and sensations, as they might inform choreographic design and somatic and biocontrol practices. Seth Kim-Cohen (2009), for example, favors a conceptual (non-cochlear) framework, and while examining Pierre Schaeffer's *musique concrète*, John Cage's compositional non-intentionality, and blues and rock recordings (Muddy Waters' *I feel like going home*; Bob Dylan's mad version of *Like A Rolling Stone*) in great detail, he faults them for being too concerned with perceptual properties (sound-in-itself). Kim-Cohen is less interested in sonic materiality than in the sound-out-of-itself (there is no *Ohrenblick*), indifferent to medium, expanded out to social, institutional or contextual situations of the work.

I take it that this implies understanding sound (form) as relational, as a spreading out from material form, as post-medial. Salomé Voegelin, in *Listening to Noise and Silence*, favors a more phenomenological, perceptual approach, being with the heard, becoming immersed in the auditory object (her ontology of sound capitalizes on the observation that sounds can be emitted from objects

in ways that their look, or visual attributes, cannot – thus attention becomes focused on the formless auditory which, through the listener, is produced). »The sonic thing«, Voegelin argues, »is not perspectival [...] neither formed nor deformed, but formless unless it meets the hearing body. In that sense the thing is intersubjective and only starts to sound in the ears of the thing that is the body encountering it.« (2010: 19) The hearing body is responsible, in other words, for forming *the aural object*.

DD Dorvillier: *No Change, or, »freedom is a psycho-kinetic skill«*, 2004 (visual track).

Anthropologist Tim Ingold, on the other hand – reflecting on the terms visibility, visual, audibility, aural – reminds us that the *environment* we experience and move around in cannot be sliced up along the lines of the sensory pathways by which we enter into it. In ordinary perceptual practice, all sensory registers overlap. Ingold then proposes that just as light is another way of saying »I can see«, so sound is another way of saying »I can hear« (2011: 137-138). Sound is not *what* we hear; neither light nor sound can, strictly speaking, be an *object* of our perception. Sound is what we hear in. Ingold now invokes the notion of the weather, suggesting that weather (or atmosphere) is fundamental to perception.

We do not perceive it; we perceive in it. We do not touch the wind, but touch in it; we do not see sunshine, but see in it; we do not hear rain, but hear in it. Thus wind, sunshine and rain, experienced as feeling, light and sound are essential to our capacities, respectively, to touch, to see and to hear. In order to understand the phenomenon of sound (as indeed those of light and feeling), we should therefore turn our attention skywards, to the realm of the birds [...]. The sky [...] is not an object of perception any more than sound is. It is not the thing we see. It is rather luminosity itself. But it is sonority too. (Ingold 2011: 138)

The notion of the atmosphere, using the sky, will guide my concluding examples of contemporary dance and installations – »choreographic objects«, as William Forsythe has called the latter.⁹ The questions I want to raise refer to the interactional scores and generative programming of sound, to the use of the »soundstage«, and of sounding wearables. So finally I will also refer briefly to my own work with the DAP-Lab and our *design-in-motion* practice,¹⁰ to what we

9 | See, for example, the dialogue between Forsythe and Mario Kramer in the exhibition catalog for *William Forsythe: The Fact of Matter*, Museum for Moderne Kunst Frankfurt (17 October 2015 - 13 March 2016).

10 | Wearable designs and sounding garments for DAP-Lab productions are created by fashion designer Michèle Danjoux who co-directs the company with me. See www.danssansjoux.org.

have learnt about sound of costumes worn in performance, investigating wearable textures and the manner in which they enable or constrain movement, touch body, extend body and physical shape into sounding instruments.

My proposition is that such wearables can amplify movement and performance environment through audible or inaudible dimensions; they can be touched and felt in the atmosphere; they can alter relations between performer and audience too, shifting focus on other sensory processes, and thus disorganize what we perhaps assume to be the main choreographic form or impact (visually affective movement). I begin by showing two brief examples of the *soundstage* – DD Dorvillier, Saburo Teshigawara – which demonstrate both logical and illogical relations between the visual and the aural as well as the difficulty of *reading* barely imaginable sensorial demands derived from function or use of material objects in the sonorous space (such as the fallen microphone stands, cables and buckets in Dorvillier's piece, or the heavily electronically processed and distorted sound of breaking glass in Teshigawara's solo), followed by a soundstage which combines dance with the acoustic and electronic live improvisation by musicians (Akram Khan's *Until the Lions*) who compose spatial intensities in the sense in which Iannis Xenakis worked with sonic architecture (for example the Montréal *Polytope* or the Philips Pavilion).

DD Dorvillier: *No Change, or, »freedom is a psycho-kinetic skill«,* 2004 (audio track), Saburo Teshigawara: *Glass Tooth*, 2008 (visual track).

Khan's deconstructions and transformations of the codified languages of *kat-hak* are well known. He now inspires a younger generation of artists to politicize their ethnic or racial bodies and to push the creative potentials of their multi-corporeally trained instruments, blurring all boundaries between codes and abstractions, between classical, modern and contemporary performance idioms. Khan has refined his aesthetic of collaboration, paying much attention to formal experimentation with multiple movement vocabularies as well as cross-cultural musical languages which I would consider very challenging, especially in light of recent critiques of world music, appropriation, and casual intercultural tokenism (the »schizophonic mimicry« analyzed by Tan 2012: 209), which, for example in the late »world series« productions of Pina Bausch led to quite deplorable, sentimental profanations of her choreography.

Akram Khan: *Until the Lions*, 2015 (visual and audio track).

The dance in *Until the Lions* is a trio, Khan partnering Ching-Ying Chien and Christine Joy Ritter – but the work features seven performers. The choral presence of four instrumental and vocal musicians, placed in four corners of the circular stage (inside the massive London Roundhouse where I saw the piece)

and moving around the circle as well, is substantial for the overall choreographic, kinetic and aural atmospheres of the work. The sensual atmospheres are noticeable even before the dance. Upon entering the space a fine sawmill dust seems to hang in an air suffused with a strange scent. In front of us, the round stage designed by Tim Yip resembles the stub of a 30-foot-wide tree-trunk, sawn through just above the ground. There are cracks, which later open upward to create uneven *mesa*. Through them mist trickles up, filling our eyes, while Michael Hulls' lighting culls out luminous enclosures and clearings.

The clearing is for the gods that populate this dance drama, for the ancestors on the other side of the ritual curtain. The production is an adaptation of *Until the Lions: Echoes from the Mahabharata*, a retelling in verse of the *Mahabharata* by Karthika Nair, which is here danced in an elliptical manner practically impossible to follow if one does not know the tale. Khan chooses the story of Amba, a princess abducted from her wedding ceremony by the powerful and obdurately celibate Prince Bheeshma, who then takes revenge on him by killing herself and assuming the form of a male warrior. Taiwanese dancer Chien portrays the fierce Amba, Khan takes on the role of Bheeshma while Ritter (who trained at the Palucca School in Dresden) is a kind of animal presence, skittering and slithering around the clearing with intensity, a possessed figure of destiny who becomes the spirit driving Amba's revenge.



Fig. 2: Ching-Ying Chien, Akram Khan in *Until The Lions*, The Roundhouse, 2016. Photo: Jean Louis Fernandez.

Throughout the performance, bathed in a shimmering, sand-colored light on the giant tree trunk, I envision the world as a living organism and a continuum,

my eyes travel with an inner and outer wind, as if rustlings and movements of plants, trees, things, landscapes, living beings, kangaroos galloping on all fours and supernatural actors combined into a collective whole. The trunk, with rings and bark, becomes an amplified platform for a strangely erotic mating ritual during which Chien and Khan embody Amba's attempt to persuade Bheeshma to marry her. She reaches to touch him and grasp him, yet he alternates between pushing her off and reciprocating, increasingly confused by transactions that we can also imagine as internal transformations. Later, the trunk becomes the battleground on which Amba, Bheeshma and their invisible armies rage against each other.

After this bracingly physical, multisensorial dance, it is the sounding that lingers prominently. A low electronic drone score by Vincenzo Lamagna underlines the action, with whirlwind percussion from Yaron Engler and impressive vocals from Sohini Alam and David Azurza who prowl the perimeter of the stage environment, joining the action from time to time. Most importantly, they use the audiophonic tree trunk (contact-miked) itself as percussion instrument, making it as ritually threatening and earthly as the pounding rhythms in Stravinsky's *Sacre du Printemps*. Or they shift into lyrical, melancholy registers with soft Gaelic love songs (accompanied by guitarist Lamagna). Azurza surprises us with his remarkable countertenor voice, enriching the piece's gender fluidity. I cannot describe the sound of this dancework any closer, but it touches me on levels of experience that exceed the semantic or syntactical dimensions of the epic narrative or the movement enunciations. This is no longer *kathak*, but distributed choreosonics, diversified assemblage and vibrant matter through the interactions between dancers, musicians, voices and reverberant architecture – in an expanded embodiment.

5. CHOREOSONIC ENSOUNDING: ATMOSPHERES OF CHOREOGRAPHIC DESIGN

Dap-Lab: *metakimosphere no. 3*, 2016 (audio track).

Metakimosphere is the title of the DAP-Lab's immersive dance installations (2015-2016), composed to test the idea how performance materials produce atmospheres, and how habitats can be redesigned into sounding wearables. The first instantiation happened in London in early 2015. All I remember now is a poem sent to me by an audience member a few weeks later. It evoked an audience member's tactile-auditory reaction, and encouraged us to build a new prototype based on this resonance.



Fig. 3: *metakimosphere no.3*, created by DAP-Lab at *Metabody Forum* 2016, London, Artaud Performance Center. The four partially visible dancers are Vanessa Michielon, Elizabeth Sutherland, Azzie McCutcheon, Yoko Ishiguro. Photo: Michèle Danjoux/Johannes Birringer.

And resonance is a form of memory, inside our bodily architectures. *Kimosphere* (kinetic atmosphere) I imagine to be a *Gefühlsraum*, a choreographic environment created for dancers and visitors exploring/sensing a very intimate sonic space which envelops and acts as a suspended transparent veil and encumbrance – hiding-revealing, allowing light and *graphic writing* to flow through, affording variable tactile orientations, colors, tones, glissandi, scents, shapes, positions, and sensations, affecting bodies forming a single-body inside a cocoon-like gauze texture or multiple-bodies that become discombobulated. Later, one would perhaps remember traces left on the body, interior and peripheral sensations, curvilinear, intestinal tremors.

But first I remember the breath ... this small sound coming from within, a tiny speaker attached to fibres near the floor. How to think such a wearable architecture – gauze that spreads out across the floors, breathes, a wall at the other end that moves towards us, changing color and responding to our behavior, the audience huddled around or walking, watching how the dancer in the origami dress unfolds and folds back her body as the wall begins to move and make strange motoric noises? The motors must be what moves the pulleys and strings over there ... we here, on the other side of the marionette space?



Fig. 4: Blind audience member touches dancer's costume in *metakimosphere no. 3*, 2016. Photo: Michèle Danjoux/Johannes Birringer.



Fig. 5: Aggeliki Margetti dancing with Beakhand speaker (left), *metakimosphere no. 3*. Photo: Michèle Danjoux/Johannes Birringer.

Then I remember the white gauze beginning to heave; vaguely one makes out contours of a body that is crouched, slowly, slowly rising until the fabric of body's elongated dress stretches all across, now a third dancer appears from nowhere, gently stepping through the crouched audience, with a hand that is like a bird's beak, and from the beakhand a voice of a shaman sounds out, a high pitched chant evoking spirits (in 한국어), I recall the guttural sounds of this (male) voice delicately transforming into gesture – the woman dancer now

becoming a shaman herself pointing her beak to the audience, jerking the hand backward and forward, slashing across air, while the body under the gauze has meanwhile stretched space. Tiny particles dance on the floor, activated by sensors that capture fleeting moments of 3D contours of the woman in origami dress. Of course there are cameras, sensor, the whole space is under capture ... Weathering and wearing, I sense slow space, and decelerated movement, we are caught somehow.

Then the shamanic voice seems suddenly dispersed, bouncing off walls and corners and slowly disappearing, like an airplane that withers off into far distance leaving behind only a soft, disintegrating vapor trail, sublimely simple telekinetic trace, of sensations that had been spatially discharged.

6. TRANSCEIVERS

Dap-Lab: *metakimosphere, no. 3*, 2016 (audio track).

DAP-Lab: *for the time being*, 2014.

TatlinTower Headdress and RedMicro duet (audio and visual tracks).

Our dancers are trancers, they can receive sound and they can transmit sound. Rehearsal questions: How do you move with a costume equipped with sensors, microphones, and small speakers? How do you control your sensoritized wearable outfit in order to generate sound or manipulate projection in environment? How is your awareness, attunement to the environment affected? And thus how do you participate – share with audience your own intimate perceptual relation to environmental data, invite them to sense being ensounded through generative processes programmed into the virtual spectrum of possibilities, this ecology of becoming?

From the point of view of composition, the kimospheres we compose are neither based on scripts (text) nor scores (music). They are choreographies in the making, versions of manifestations developed through a longer process of laboratory research. Choreography here means intra-action with the folds of real-time processes and materials, during which performers enact scenes in a *nervous* environment of currents (where capture systems or microphones acuate data transmission via sensors worn on the body or in the costume).

Composing hybrid creatures might be the best way to describe our design work. We are interested in teasing out various strands of inspiration (usually we depart from a motif or a question that drives the research, and this question could originate from an image or a historical incident or a technical proposition as much as it might be derived from an object, a poem, a sound phenomenon or a garment concept). In earlier phases of my work (the late 1980s and 1990s), I sought to link film to movement, combining silent moving images with cho-

reography. With the growing availability of software to assist in the programming of performance systems, I began to work with the concept of interactivity. I now feel that interactive systems are too limiting. We break away from them to explore noise, cracked media, malfunctions, and dis-alignments.

Historically minded, and aware of earlier analog visions for a »new theatre of the scientific age« (Brecht), remembering Artaud, Gertrude Stein, Schlemmer, the Russian Constructivists, Brazilian tropicalia and Japanese butoh, we look towards new concatenations of movement and landscape plays, new old investigations of body weather and the sensory engagement of the environment. Working in Tokyo led to a collaborative dance installation, *UKIYO [Moveable Worlds]*, and Michèle Danjoux fashioned a series of ever more complex garments that were partly interactive (digital sensors woven into the fabric of the costumes) and also partly organic, for example accelerometers stitched into a dress made of real Ginkgo leaves we collected in Tokyo.



Fig. 6: Katsura Isobe dancing the 3D creation scene in Ginkgo LeavesDress in *UKIYO*, Sadler's Wells, London 2010. Photo: DAP-Lab.

The dancers move in close proximity to the audience who witness close-up the manipulations of sound generated by the costumes. The environment thus becomes a sounding space, intermingling noise created by dancers and their expanded bodily instruments (microsound) with music spatialized through the amplification system. The DAP-Lab sound artists work closely with the performers and Danjoux's sound-generating costumes in a polyphonic ensemble of improvised choreography. The latter slowly evolved over many months, in dialogue with the Japanese butoh dancers who came with us on the European tour, inspiring fine-tuned attention to the metamorphic qualities of subtle movement, somatic resonance, the slow motion of interspaces, vibrations, morpho-

logies (what Sandra Fraleigh (2010: 12) describes as »alchemy in motion«). The alchemy, for me, lies in the particular consciousness of wearing the sensorized garments, moving them in a sensographical way that encourages the audience to *listen* to motion.



Fig. 7: Helenna Ren with TatlinRadioTower Headdress (incorporating motors, rotating spring, piezo [for the conversion of mechanical to electrical data], receiver and transmitter) and black box (housing amplifier, speaker & battery pack) wears productivist white suit and manipulates sensor. Design and concept by Michèle Danjoux. *for the time being*, London 2012. Photo: Brigitt Angst.

In a recent production, *for the time being*, we take this concentration on sonic morphology to the next level. Using the 1913 futurist opera *Victory over the Sun* as our template, we challenged our ensemble to push the idea of *sounding garments* further, creating costumes that are like architectures in motion, geometric abstractions, small apparatuses. Following El Lissitzky's brilliant

re-drawings of Malevich's original designs for the fantastical *futurian* characters Kruchenykh and Khlebnikov created for the libretto, Danjoux built costumes which stimulate the dancers to invent actions or gestures that delineate a strangely hallucinatory poetics of noise, light projections and sonic irritations, onomatopoeia and zaum interventions beyond sense and yet sensory – an experiential Ganzfeld of synaesthetic events.

In other words, my proposition here relates to how movement creates audibilities, in the intersections of design and movement technology, and how design concepts can accentuate the dynamics of the weather, the choreographic using the sky.

For our dancers, the question then might become how to balance a Tatlin-RadioTower on the head, with a black box emitting radio noise held in front of the chest. How can hands gently bend the sensor that activates a spiral metal piece inside the tower? The dancer is transmitter actuating the metal spiral in the tower which begins to spin; the crackling sound is picked up by microphones and sent to the speaker box. The microsounds are also picked up by onstage mics that send the input to a software that samples, then processes amplified transmissions until the stage begins to reverberate.



Fig. 8: Helenna Ren as *Gravedigger* in sarcophagus garment made of heat resistant material stencilled with enamel spray paint, protective sunhat, glasses and gloves. Design and concept by Michèle Danjoux. *for the time being*, London 2012. Photo: Brigitt Angst.

After the eclipse of light (the sun), darkness descends, and we created a solo for a dancer wearing solar lights that began to glow in the dark. During the

construction of the new world in Act II, Yoko Ishiguro, Aggeliki Margeti and Ross Jennings join Helenna Ren and Vanessa Michielon in a choreographic polyphony. There is no prerecorded music: all of the sound is created live on stage and processed in real-time, and this is a clear example of *audible choreography*. Motion becomes sound, the animation of the garments is generative. Amidst the hieroglyphics of the non-objective geometric abstractions on stage, the dancers in white overalls – in an early scene we developed in remembrance of the Fukushima disaster – examine the space like engineers measuring radiation in the electromagnetic spectrum. In the final scene, the sounding of the space is a choreographic effect produced through the articulation of kinetic costumes and inter-actions between the dancer wearing the ChestplateSoundDress (emitting sound using proximity sensors on guitar strings) and the dancer wearing Red-MicroDress, a dress with small microphone built into the shoulder pad. The wearers and receivers are also transceivers.

This transceiving duet implies treating spatial proximity as a generative open score, drawing attention to ways in which the performing bodies *wear* or articulate space and process environmental information in the sonorous envelope. Intelligent-costume design, mobile media transmission and computation thus combine to create processual architectures that can ceaselessly readjust relationships between collected data in real-time. Performance within such a *Raumpartitur* (spatial score) involves subjective experiences of a continuously re-generating system, a virtual architecture of listening/composing through participating in the dynamic potentials of such a tactile theatre. Not everything will be heard (perceived), nor are all sources intelligible or knowable in an acousmatic sense. And this is of course the beauty of noise dance – it allows the ear body to become entangled in rough immersive synaesthetic experiences.

REFERENCES

- Chion, Michel (1990): *Audio-Vision: Sound on Screen* (trans. Claudia Gorbman), New York: Columbia University Press.
- Fraleigh, Sandra Horton (2010): *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy*, Chicago, University of Illinois Press.
- Gaensheimer, Susanne/Kramer, Mario (eds.) (2015): *William Forsythe: The Fact of Matter*, Frankfurt: MMK Museum für Moderne Kunst.
- Garelick Rhonda. K. (2007): *Electric Salome: Loïe Fuller's Performance of Modernism*, Princeton: Princeton University Press.
- Hindson, Catherine (2015): Dancing on Top of the World: A Serpentine through Late Nineteenth-Century Entertainment, Fashion and Film, in: Marketa Uhlirova (ed.), *Birds of Paradise: Costume as Cinematic Spectacle*, Köln: König Books, pp. 65-77.

- Hugill, Andrew (2012): *Pataphysics: A Useless Guide*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Ingold, Tim (2011): *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, London: Routledge.
- Jones, Caroline A. (ed.) (2006): *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Kim-Cohen, Seth (2009): *In the Blink of an Ear: Towards a Non-Cochlear Sonic Art*, London: Continuum.
- Krauss, Rosalind (1985): *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA: MIT Press.
- LaBelle, Brandon (2007): *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, London: Continuum Press.
- Lista, Giovanni (1995): Loïe Fuller. Theatrographie, in: Jo-Anne Birnie Danzker (ed.), *Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil*, München: Prestel, pp. 143-151.
- Loupe, Laurence (ed.) (1994): *Traces of Dance* (trans. Brian Holmes), Paris: Editions Dis Voir,
- Loupe, Laurence (2010): *Poetics of Contemporary Dance* (trans. Sally Gardner), Alton: Dance Books Ltd.
- Manco, Fabrizio (2016): *Ear Bodies: Acoustic Ecologies in Site-Contingent Performance*, unpublished PhD Thesis, University of Roehampton 2016.
- Nancy, Jean Luc (2007): *Listening* (transl. Charlotte Mandell), New York: Fordham University Press.
- Perec, George/Helmlé, Eugen (2001): *Die Maschine*, Blieskastel: Gollenstein Verlag.
- Szedy, Peter (2001): *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris: Édition de Minuit.
- Tan, Marcus Cheng Chye (2012): *Acoustic Interculturalism: Listening to Performance*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Uhlirva, Marketa (ed.) (2015): *Birds of Paradise: Costume as Cinematic Spectacle*, Köln: König Books.
- Voegelin, Salome (2010): *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*, London: Continuum.

Unequal Twins, Asymmetrically Coupled

Creating and Performing an Interactive Movement- and Sound-Piece

Jan Schacher, Angela Stoecklin

The piece *Moving Music* is a collaboration between a dancer and a musician with the goal of investigating the principles underlying movement-sound relationships. The central method for this endeavour is artistic creation with a special focus on reflection and analysis. The aim is transformation of experience by exposing established artistic methods of dance- and music-making to the constraints of technical coupling.

Performing arts, in particular non-theatrical work with movement and sound, poses a unique set of questions regarding process, work, and reflection. In a configuration intending to investigate the intersections and relations between fundamental elements of sound and movement that bridge the disciplines of music and dance, idiomatic conventions must be set aside and underlying principles uncovered and worked with. The use of movement-sensing technologies inverts the conventional interdependence between music and dance, and interrogates processes that occur when intersecting the two disciplines.

Artistic research methodology postulates the generation of »insight and understanding« (Johnson 2011: 150) through an extended practice within an artistic discipline. In order for this to happen, it is necessary to add a dimension of reflection and analysis not just after the experience (the doing), but as an integral part of the process. Interwoven into practice it needs to be part of each step in the artistic work.

The present article investigates the validity of examining the fundamentals of movement to sound relationships with research carried out through artistic practice. It addresses ways in which the performative and the reflective complement each other and enable a particular kind of insight that cannot be reached in either of the two domains. The artistic process becomes an experimental device (Rheinberger 1992), or dispositive (Foucault 1980; Agamben 2009), as-

sembled in order to address underlying questions through a mixture of perspectives.

The intention that we put down in our project notebook in April 2015 is to make a piece of music, where the dancer is the interpreter, without necessarily being/becoming a musician, but where the (musical) form, energy and dynamics originate from the performer. The core issue is how this connection influences the creation of choreography, musical composition, and dance performance. Can the dancer simultaneously be composer and choreographer? Can a relationship be established that is perceived as unified by the audience? How does perception of movement and sound change when the two are coupled through technical means? How can qualities be translated from movement to sound? And finally, how can the sensation of listening to movement be achieved?

The two disciplines only share a limited set of fundamental characteristics and principles. Whereas dance and movement is inherently multi-dimensional, multi-modal, and based to a high degree on human factors (Kozel 2011), technical processes of electronic sounds are based on models of mathematical abstraction and formalisation (Xenakis 1992).

Moving Music is embedded within a practice of electronic music that leverages interaction technologies as well as real-time sound generation. It is also situated in the fields of interactive dance with technological means, as well as compositional and choreographic practices in open forms. The development and scoring process for this piece is based on shared experiences and agreements rather than notation and prescriptive instructions. It starts with an open exploration using motion sensors and movement tracking with a camera and looks for qualitative differences in effort and dynamics in a single, fixed movement phrase. These initial sketches serve as a basis for testing subsequent mappings between movement and sound.

A method is established that oscillates between exploration and reflection. By iterating this cycle, the advances in concepts, ideas, and insights lead to the realisation that only real-life *play* situations may condense sketches into full, multi-layered experiences. Bringing all of the elements into action in these test-performances, sometimes with a small audience, enables evaluation and further dialogue. Post-performance discussions are essential for this method and inform decisions on how to modify the process, the interaction modalities and parameters, as well as the musical and choreographic approaches. Members of the test-audiences, researchers and artists themselves, provide valuable feedback to central questions, for example by pointing out the difficulty in reading the technological link.

The first part of *Moving Music*¹ focuses on temporal units and dynamics. In the body, peripheral movements initiated from the arms or legs best express the theme of time. It manifests in rhythmical modulation of movement, and more or less accentuated impulses. In order to connect to sound, movements are captured with wireless sensors placed on wrist and ankle. The mapping applies this data to amplitude-envelopes that increase and decrease the volume of sound in function of the motion energy (see upper left of Fig. 1). In order to smooth out and extend the sometimes abrupt, instantaneous energy peaks, inertia is introduced, which results in sounds that fade out more slowly than the movements. Two sensor-sound pairs operate in parallel and generate a polyphonic sound reaction. The fact that one arm and one leg remain un-tracked allows for dance movements that play with silence. A set-up of accumulating movements is decided: a, a+b, a+b+c, a+b+c+d. Eventually, this structure is loosened and the material gets modulated more freely. Phrasing provides a strong link and is possibly the realm where movement and music come closest.

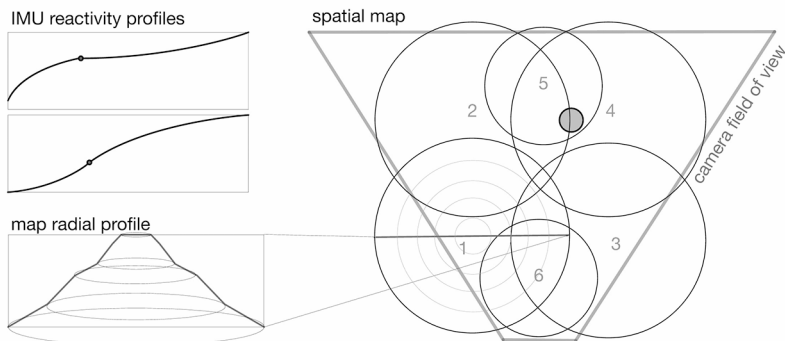


Figure 1: Mapping strategies for *Moving Music*. Graphics: Jan Schacher.

The second part focuses on spatial relationships, movements, and placement. The theme of space, for the body, is implemented by exploring topographical space. In the horizontal dimension this means playing with the borders between the different sound areas, tracing paths from one to the other. In the vertical dimension it leads to the use of different levels. In order to obtain the dancer's position, the stage is observed by a depth-camera located in the front centre of the stage at floor level. Precision of information needs to be balanced with the size of the covered area, which can reach up to seven meters (see right part of Fig. 1). The limited, fan-shaped camera view divides space into active and inactive zones, which become important for controlling sound densities

1 | For a video of the piece see <https://www.researchcatalogue.net/view/254382/318754> (URL accessed 21. February 2017).

and silences. The corporeal presence within overlapping sound-zones generates a polyphony that needs to be negotiated by the dancer.

The third and longest part of the piece mixes the interpretations of time and space and gives more freedom in how to shape the choreography and composition. The dancer is simultaneously creating, listening, and letting herself be surprised by the outcome. Her focus shifts from the corporeal to the auditive, continuously alternating between sound and movement, between actions as triggers and actions as modulation. In addition, she needs to maintain a sense of the developing dramaturgic arc. Her attention shifts through differently shaded states between the corporeal and the auditive, sometimes closer to sound, sometimes closer to movement. This brings about specific psychophysical and mental-kinetic states of *sounding-moving* or *listening-moving*. By simultaneously choreographing and composing she enters into of a kind of dialogue with herself. To trigger a sound through movement while listening to it, then to immediately react by modulating the movement that again produces sounds, leads to a unique cycle of interconnectedness. Independent musical decisions by the musician provide an extra element of direct interaction. Thus the piece creates a field of connections between movement and sound, which are at times so tightly interwoven, that they fuse into a unified sensory perception.

When performing in this way several threefold principles are active: the past informs the approach in the present, which already anticipates the future. The mode of improvised creation (Lampert 2007) generates a constant juggling between past, present and future, as well as a shift between doing, listening, and reflecting. The very first action – being influenced by previous explorations, the current state of the actors, the atmosphere of the given venue, the public's presence – sets the direction for the piece, for the *story* to develop. The performer's awareness is oriented towards elaborating what arises from an inner impulse. At the same time, the flow of the piece requires a readiness to alter intentions at any moment, reacting to impulses from outside. These conditions produce a threefold kind of presence: coming from, living with, and inviting associations and expectations; they feed into what is happening on stage.

The same threefold division also occurs throughout the development and investigation process. The original framing lingers on in the actualisation during the test-performances, providing the basis for evaluation and reflection, which inform the next actualisation. This cycle has interesting consequences for determining artistic autonomy, agency, and decision taking between the two artists. It becomes evident that within the overall development process of this piece moments of decision occur at different times: the musician determines the structures and relationships *before* the performance, whereas the dancer shapes them *during* the performance. Once the piece has been performed, the experiences created and lived, the roles of both become equivalent and the translation can be completed. A proper balance between the musician's

and dancer's agency may only be achieved in a third phase following those of composition, development, and performance: that of reflection.

The dualistic distinction between art works and perceivers has given way to the analysis of the interaction between production and reception. The perception and interpretation of art works has come into focus as a contingent process led by specific interests and conditions (Ursprung 2010: 91, our translation).

In the process of developing and performing this piece, the change in status described by Ursprung does indeed occur. The »contingent process« of perception and interpretation can be traced through the various phases of the project, both for audiences and artists. Even during a performance there is no distinction between production and perception: through hyper-reflection (Kozel 2007) the artists take up both points of view. Likewise, the public is not only perceiving passively: it is their presence, which enables the moment of performance in the first place. The public is being carried through different states of perception, of empathetic listening and kinaesthetic *co-moving*, of *listening to movement* and *seeing sounds*. Perception and interpretation occur simultaneously with the performance, making each person part of the circumstances. By partaking and experiencing the actions, decisions, and dynamics of the piece, they co-construct the piece for themselves. This enactive participation (Dewsbury 2000) – even if merely on a sub-personal and pre-reflective level (Gallagher 2014) – creates the sense of play (Di Paolo et al. 2008; Huizinga 1955) and engagement (Gallagher/Lindgren 2015) that is central to performing (arts).

The dispositive put in place for this piece endows technology with a specific mediating role. In particular it inshapes the relationship between composer and performer, choreographer and musician, instrumentalist and *mover*. In the intertwined dependency of the technical link, the roles of musician and dancer do not conform to conventional patterns. Consequently, the dancer's task becomes a dual one: she shapes the piece as a choreographer through movement and her actions provide impulses to the sound. At times she is a choreographer who also creates the sound-scape, focusing on how her movement is shaped in time and space. At other times she is a composer playing the instrument by means of her body, focusing on the rhythm of sounds, the phrasing, and the musical arcs.

The musical composition is not located on the same level as the open-form choreography developed during the performance. Given that the electronic sound processes, which are *set in motion*, must be defined beforehand, once the performance begins compositional choices have already been made. Accordingly, the musical domain functions on at least two levels.

On the one hand, the choice of sensors, processes, sound materials, and diffusion system, as well as the mapping that connects movement to sounds

represents a complex instrument.² These aspects cannot be completely redefined in the course of the performance. Built on the capabilities, limitations, and affordances for moving, this instrument may be considered to extend to the edge of the movement domain. Its outermost layer is located at the wearable sensors on the skin of the dancer and through the camera covering the space of the stage. Even if the dancer may be considered a part of the musical instrument, she remains the subject who also plays it.

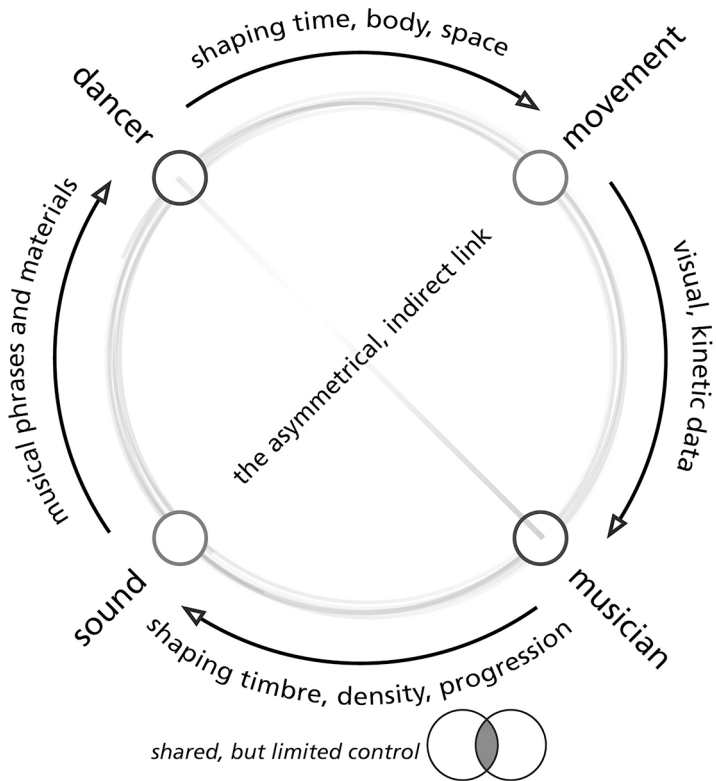


Figure 2: The asymmetrical cycle of influence and shared but constrained control. Graphics: Jan Schacher.

The composition, on the other hand, resides in the movement decisions, the choice of interaction modalities used in the different sections, and the overall dramaturgic arc that was developed in the cyclical process discussed earlier.

2 | This may also be regarded as an instrumentation that is necessary for experimental processes, a technological thing (see Rheinberger 1992).

The choice of musical processes and the ordering in pools of sound-materials according to specific musical characteristics only form part of the composition. The movement syntax becomes an intrinsic part of the composition because the sound generation mechanisms depend on it.

The circular dependency between movement and sound actions blurs the boundaries between musician and dancer. Musical structures, rhythms, mixtures, and developments emerge from the relations between movements that are oriented towards, or avoid, certain responses from the sound system. These responses are in turn optimised to a certain degree for specific movement qualities, thus reinforcing their use. In contrast, some of the sound system's behaviours are deliberately left indeterminated, in order to open up a space for surprise and the need to continuously adapt to the unpredictable. The crystallisation of these relationships represents one of the core benefits of the repeated, iterative development process.

In the space of the performance, the body's presence and the sound's presence are by no means equal. The dancer is being perceived as the sole agent of the piece and occupies the focal point of attention. The dancer's state is material, embodied, and fully intersubjective (Merleau-Ponty 1962) and creates a denser kind of presence than the immaterial emissions of electronic sounds. As a consequence, the two domains cannot fuse completely. However, the agency in sound cannot always be attributed to the dancer, mainly because changes and evolutions operate in the sound, which are not perceivable as the consequence of her actions. This is where the musician's presence and co-performing with musical elements comes into play and produces ambiguities.

This leads to the questions about agency, autonomy, individuality, and subjectivity. The configuration of *Moving Music* produces an asymmetrical interdependency between the dancer and the musician, a cycle of shared but limited control, of shared responsibility (see Fig. 2). While during the performance, both dancer and musician are active, the main responsibility for generating the energy of the piece lies with the dancer. The musician seems not to partake in shaping the piece because his principal decision concerning the sound material have already been taken. During the evolution of the piece he does not fundamentally change the interrelationships and dependencies put in place, even though he chooses sound elements and modulates predetermined musical relations. But then again, his active judgements during performance, while guiding the system and taking additional musical decisions, are part of the process and constitute the dialogue with the dancer.

The unequal, asymmetrically coupled agency which is present while performing is a consequence of the way the piece was originally framed, of the questions that were set out at the beginning of the process, and particularly of the choice to base interaction on the technical link between motion and sound. When taken literally, the paucity and limited dimensions provided by motion

sensing technology lead to rigid relations and equally limited expressivity. The constraint, however, has the potential to produce a type of tension and modes of interaction that are unique to working with technical tools in performance. This inherent contradiction can provide a productive base for artistic investigations and exposes some of the fundamental principles that connect movement to sound. It also reflects the conflict that is implicit to living with technology, which is a common state of being today.

REFERENCES

- Agamben, Giorgio (2009): *What is an Apparatus? And Other Essays*, Redwood City, CA: Stanford University Press.
- Dewsbury, John-David (2000): Performativity and the Event: Enacting a Philosophy of Difference, in: *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 18, pp. 4473-4496.
- Di Paolo, Ezequiel A./Rohde, Marieke/De Jaegher, Hanneke (2008): Horizons for the Enactive Mind: Values, Social Interaction, and Play, in: John Stewart/Olivier Gapenne/Ezequiel A Di Paolo (eds.), *Enaction: Towards a New Paradigm for Cognitive Science*, Cambridge, MA: MIT Press, pp. 33-87.
- Foucault, Michel (1980): *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings (1972-1977)*, New York: Pantheon.
- Gallagher, Shaun (2014): Phenomenology and Embodied Cognition, in: Lawrence Shapiro (ed.), *The Routledge Handbook of Embodied Cognition*, London, New York: Routledge, pp. 9-18.
- Gallagher, Shaun/Lindgren, Robb (2015): Enactive Metaphors: Learning Through Full-Body Engagement, in: *Educational Psychology Review*, vol. 27 issue 3, pp. 391-404.
- Huizinga, Johan (1955): *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, Boston: Beacon Press.
- Johnson, Mark (2011): Embodied Knowing Through Art, in: Michael Biggs/Henrik Karlsson (eds.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, London: Routledge, pp. 141-151.
- Kozel, Susan (2007): *Closer: Performance, Technology, Phenomenology*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Kozel, Susan (2011): The Virtual and the Physical: A Phenomenological Approach to Performance Research, in: Michael Biggs/Henrik Karlsson (eds.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, London: Routledge, pp. 204-222.
- Lampert, Friederike (2007): *Tanzimprovisation: Geschichte-Theorie-Verfahren-Vermittlung*, Bielefeld: transcript.

-
- Merleau-Ponty, Maurice (1962): *Phenomenology of Perception*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Rheinberger, Hans-Jörg (1992): *Experiment Differenz Schrift, Zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg a.d. Lahn: Basilisken-Press.
- Ursprung, Philip (2010): Experimentelle Kunst ist niemals tragisch: Kunst und Leben seit den 1960er Jahren, in: Markus Rautzenberg/Erika Fischer-Lichte/Kristiane Hasselmann (eds.), *Ausweitung der Kunstzone, Interart Studies, Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften*, Bielefeld: transcript, pp. 91-109.
- Xenakis, Iannis (1992): *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*, Hillsdale, NY: Pendragon Press.

Vermessene Körper, digitale Musikinstrumente

Drei Spurensuchen mit Gestischen Controllern

Andi Otto

A musical instrument should be understood in its fundamental meaning as an instrument which is used to make music. (Kvifte 1989: 91)

Es klingt pragmatisch und verdächtig tautologisch, was Tellef Kvifte zu Musikinstrumenten bemerkt: Sie sind, was wir benutzen, um Musik zu machen. Man vermutet zunächst, dass man sich hier mit der Erklärung, was instrumental bedeuten kann, die viel größere Frage einfängt, was denn Musik sei. Der Sinn zeigt sich erst, wenn man die Fokussierung auf die *playing technique* beachtet, die Kvifte als Bedingung seiner Überlegungen zu einem aktuellen Begriff des Musikinstruments 1989 formulierte (Kvifte 2007). Nachdem Klassifikationsansätze von Musikinstrumenten im 20. Jahrhundert fast ausnahmslos bei der Klangerzeugung ansetzten, rückte bei Kvifte der musizierende Körper ins Zentrum. Dies geschah im Kontext von elektronischen und digitalen Klangerzeugern der 1980er, als der MIDI-Code¹ sich etabliert hatte und unendliche neue instrumentale Kombinations- und Konfigurationsoptionen am Horizont erschienen, wie man zukünftig als Musiker mit Klang umgehen würde. Die Bewegung eines Körpers in Relation zum so gestalteten Klang erkannte Kvifte als kleinsten gemeinsamen Nenner des Instrumentalen, ganz gleich in welcher Medienepoche.

1 | 1983 wurde der MIDI-Standard eingeführt, um digitale Geräte im Tonstudio und auf der Bühne herstellerübergreifend miteinander kommunizieren zu lassen. MIDI steht für »Musical Instrument Digital Interface«, im Protokoll werden u.a. Informationen wie Notennummer (Tonhöhe), Velocity (Anschlagsstärke) und kontinuierliche Parametersteuerung übertragen, der Code folgt damit im wesentlichen den Paradigmen der Klaviatur. Der MIDI-Standard ist bis heute weit verbreitet, um Synthesizer, Sampler und Musiksoftware anzusteuern.

In elektronischer Musik bieten sich im Gegensatz zur traditionellen, mechanischen Instrumentalität Möglichkeiten etwa der Automation, Reproduktion, Verräumlichung und Programmsteuerung von Sound, die sich heute tief in die unterschiedlichsten Bereiche der Musikpraxis integriert haben. Die im vor-elektronischen Zeitalter sich stets im blinden Fleck des Instrumentalkonzepts befindliche Aktivität eines Musikers rückt damit in den Fokus, indem sie entweder konterkariert oder bewusst inszeniert wird. Dass eine Trommel oder eine Klarinette nur klingt, wenn jemand sie spielt, ist selbstverständlich. Dass aber – in der Tradition von Selbstspielklavieren und Spieluhren – elektronische Musik auch ohne eine körperliche Bewegung erklingen kann, stellte im 20. Jahrhundert verschiedenste Herausforderungen an musikalische Bühnensituationen. Zwischen der reinen Medien-Inszenierung im Acousmonium oder Lautsprecherkonzert und einer Aufführungspraxis (mindestens) zweiter Ordnung bei DJs sind die Kategorien dessen, was als »live« angekündigt wird, heute weit aufgefächert. Vor diesem Hintergrund gewinnt Kvinfos *strange loop* zwischen Musik und Instrument an Schärfe: Sobald eine Körperbewegung Musik hervorbringt, erkennen wir ein Musikinstrument als etwas, das *zwischen Bewegung und Klang* präsent sein muss. Es wird medial. Die Unterscheidung von elektronischen Musikinstrumenten und simplen Play-Knöpfen liegt nicht in technischen Schaltungen, Oberflächen oder im Material begründet, sondern in ihrem Gebrauch.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Körperbewegung und Klang gehen in elektronischen, insbesondere in digitalen Instrumenten eine symbolische Verbindung ein, die musikalisch funktionieren muss, damit wir von Instrumenten sprechen, wenn Computer auf der Bühne stehen. Die ästhetische Funktion einer Bewegung muss immer erst im arbiträren Gefüge einer Software definiert werden, damit sie zu Klang werden kann. Diese Medialität birgt ein neues Potenzial für aktuelle Musikinstrumente, wobei sie eigene Ästhetiken und Historizität mitbringt, denen dieser Beitrag auf die Spuren kommen möchte.

GESTISCHE CONTROLLER

Der Eingabeteil eines digitalen Musikinstruments, das Interface, das für sich genommen keinen Klang erzeugt, wird Gestischer Controller genannt, wenn damit die Daten potenziell freier Körperbewegungen erfasst werden. Konkreter bestimmt wird ein Gestischer Controller, indem man seine Nähe zu existenten Instrumenten untersucht (Miranda/Wanderley 2005) oder die physischen Eigenschaften in der Interaktion (Tanaka 2000). Generell gilt: Damit eine Ges-

te zu Code werden kann, der im zweiten Schritt des Mappings² zu Klang wird, müssen die Körperbewegungen durch Sensoren zunächst vermessen und digitalisiert werden. Dabei werden Sensoren eingesetzt, welche die Bewegung und Lage eines musizierenden Körpers vermessen, etwa Gyroskope, Accelerometer, Distanz- und Drucksensoren oder Kameras. Ein Beispiel für einen Gestischen Controller habe ich auf dem Symposium der *gtf* mit meinem mit Sensoren erweiterten Cellobogens *Fello* gezeigt. Die Bewegungen des Bogens in der Luft werden in Geschwindigkeit, Fingerdruck und Lage erfasst, digitalisiert, drahtlos an den Rechner gesendet und dort zu musikalischen Steuerdaten prozessiert, die das live verstärkte Cello modulieren, indem sie etwa seine Töne dynamisch wiederholen und verändern. Das eigentliche Spiel beginnt oft erst, wenn der Bogen die Saiten verlässt und in der Luft mit dem komplexen Echo dessen interagiert, was das Mikrofon im Cello an Klang erfasst. Anstatt hier jedoch das Konzept meines eigenen Instruments auszubreiten, möchte ich mich auf eine Reflexion der Eigenschaften von Gestischen Controllern im Kontext des Themas des Symposiums konzentrieren. Zwischen Klang und Bewegung bilden sich Spuren aus, Klangspuren in Bewegung oder andersherum. Diesen mittleren, vermittelnden Begriff der Spur möchte ich hier hinterfragen, indem ich ihn medientheoretisch und historisch auffasse und ihn auf das Feld Gestischer Controller und digitaler Musikinstrumente anwende. *Traces* spannen sich, geschrieben und gelesen, zwischen den gestalterischen Polen *Sound* und *Moves* eines digitalen Musikinstruments. Im Begriff der Spur steckt ein besonderer Blick auf das Verhältnis von Körper und Klang, ein medienpezifischer Blick auf Speicherung und Aufzeichnung, um die flüchtigen Aktionen der Musizierenden in der Zeit oder der Tanzenden im Raum festzuhalten und ihnen nachzuspüren.

Es erscheinen im Konzept Gestischer Controller drei Bedeutungsfelder der Spur zwischen Bewegung und Klang:

1. *Medienästhetische Spuren*. Zunächst ist da die Vermessung eines musizierenden Körpers, bei der Sensoren Daten bereitstellen, die in den Algorithmen des Mappings musikalisch interpretiert werden. Die Bewegung des Musikers wird in Code repräsentiert, der sich dann im Klang abbildet. Die Aufzeichnung hinterlässt Spuren, deren medientheoretische Differenz zu den erzeugten Mapping-Daten hier interessant ist.
2. *Technische Spuren*. Sowohl solche Steuerinformationen als auch Audiodaten laufen durch die Puffer und Speicher des Rechners, werden gleichzeitig geschrieben, ausgelesen, übertragen und prozessiert. Das eröffnet zeitba-

2 | Mapping bezeichnet die Verknüpfung von Input- und Outputdaten in einer Software. Bei digitalen Musikinstrumenten ist dies die Verbindung von Interface und Klangsynthese.

sierte Gestaltungsoptionen wie Repetition, Reversibilität und Rekonfiguration, die in traditionell instrumentalen Umgebungen ohne elektronische Medien unmöglich wären.

3. *Historische Spuren.* Die Pionierarbeiten rund um das *SensorLab* des *STEIM* (*Studio for Electro-Instrumental Music*) in den 1980er Jahren lassen historische Spuren Gestischer Controller erkennen. Eine Archäologie dieser Spuren erhellt die ästhetischen Strategien und Techniken aktueller digitaler Instrumente.

MEDIENÄSTHETISCHE SPUREN

Das Symbolische, das in die Kette musikalischer Aktionen zwischen Hand und Ohr einzieht, ist das Besondere am Gestischen Controller im Vergleich zu traditionellen Musikinstrumenten. Indem im Digitalen die Erfassung und Rasterung einer Geste und die Klangerzeugung durch beliebig zu konfigurierende Mappings verbunden werden, ist die Frage, was klingt, wenn etwa eine Hand sich hebt, ein vollständiger Aspekt künstlerischer Entscheidung geworden. Die gestaltete Verknüpfung von Geste und Klang ist arbiträr, so das Schlagwort der Semiotik zum Symbolischen im Digitalen. Zeichen und Bezeichnetes sind ausschließlich über kulturelle, soziale oder ästhetische Konventionen verknüpft (Withalm 2010). Materielle Bedingungen des Instrumentalen lösen sich tendenziell auf bzw. rücken in den Bereich von Metaphorik und Inszenierung, können dynamisch umgedeutet werden, gelten nur für den Moment oder zerschmelzen schon wieder, während man sie zum ersten Mal wahrnimmt. Die Handbewegungen eines Musikers werden zur Zahlenfolge, die auf Interpretation angewiesen ist, um sinnlich zu werden. Man ahnt, dass das musikalische Funktionieren eines Instruments, also Kviftes Bedingung zum Erkennen eines Instruments, im Digitalen nicht trivial ist.

Interessant für den Begriff der medialen Spur, den die aufgezeichnete Bewegung darstellt, ist ihr sinnhafter Überschuss jenseits der Bedeutung eines konkreten Zeichensystems. Sibylle Krämer erläutert die Spuren, die im Medienegebrauch entstehen, über das Verhältnis von Rede und Stimme. Während die Bedeutung einer Rede erst durch die Stimme aktuell wird, indem sie ausgesprochen wird, erzeugt die Stimme selbst weitere Bedeutungen und Nuancen, die sich zusätzlich um die sprachlichen Zeichen der Rede herum ereignen. Dieses Surplus an Bedeutung neben dem bezeichneten Inhalt ist durch Spuren im Medium verursacht.

Auf dieses Phänomen der Spur im Unterschied zum Zeichen kommt es hier an. Auch Spuren werden interpretiert, doch sie gelten als ein [...] vorsemantisches Phänomen. Spuren sagen uns nichts, sondern sie zeigen uns etwas. Vor allem aber: das, was sie

zeigen muss beiläufig, also unbeabsichtigt entstanden sein – anderenfalls handelt es sich nicht um eine Spur, sondern um ein bewusst als Spur inszeniertes Zeichen. (Krämer 1998: 79)

Krämer fokussiert mit diesem Spurbegriff ganz im Sinne von McLuhans Slogan *The medium is the message* nicht die übertragenen Zeichen eines Mediums, sondern weist auf diejenigen Eigenarten des Kanals hin, die sich zum Inhalt *vorsemantisch* verhalten. Festzuhalten ist hier, dass die Spuren des Mediums von den in ihm transportierten Zeichensystemen zu unterscheiden sind und dass sie sich tendenziell im blinden Fleck des Mediengebrauchs abspielen.

Was leistet dieses Modell im Hinblick auf digitale Musikinstrumente? Man kann über Krämers Illustration der Differenz von Rede und Stimme eine Unterscheidung von sprachlichen und nichtsprachlichen Aspekten des instrumentalen Systems vornehmen.

Musik ist nichtsprachlich, sie ist reich an Spuren, das zeigt uns der Gesang, den die Stimme gestaltet, ohne einer Semantik zu folgen. Im Spiel mit Gestischen Controllern sind die Spuren der Sensor-Interfaces somit alles, was sich in einer Spielgeste neben ihren formalisierbaren Aspekten ereignet, denn die Formalisierung, das Mapping, ist sprachlich. Hier liegt ein wesentlicher Unterschied zwischen traditionellen Instrumenten und digitalen: Die symbolische Architektur rund um einen Gestischen Controller ist (programmier-)sprachlich strukturiert. Wenn es beim Musizieren beispielsweise nur darauf ankäme, welche Taste am Klavier zu welchem Zeitpunkt gedrückt wird, verhielte sich die gesamte Peripherie der Gestik eines Pianisten ornamental zum Zweck und wäre in der Programmiersprache eines digitalen Systems, welches das Klavierspielen sensorisch erfasst, überflüssig. Dennoch braucht jeder Musiker mehr Bewegungen als jene, welche die Spielgesten effektiv an das Instrument übermitteln. Die kreisenden Arme von Rockgitarristen, die verzerrten Posen der Jazz-Saxophonisten oder das Stöhnen von Keith Jarrett sind, so könnte der Programmierer sagen, überschüssige Inszenierungen des Spiels. Um die klangrelevante Spielgeste zu reproduzieren, kann sie aus dem Datenstrom gekürzt werden. Diese Bewegungen sind jedoch für den Musiker nicht zu subtrahieren, da in ihnen das Körperwissen steckt, in dem sich die spezifische Praxis, Stil und Genre der Livemusik ausbilden. Welche Rolle spielt dieser Überschuss im Setting digitaler Instrumente?

Eine reduktionistische Perspektive, die das Instrumentalspiel alleine durch die Sprache der Mapping-Algorithmen betrachtet, lässt diese Spuren außer Acht. Das Besondere an der sensortechnischen Erfassung einer Spielgeste ist, dass sie alle diese Spuren unabhängig von der Bedeutung von Bewegungen am Instrument aufnimmt. So wie ein Mikrofon (das auch ein Sensor ist) Spuren der Schallereignisse mitschneidet und nicht Sprache, da diese erst im Anhören und Verstehen der phonographischen Mitschnitts entsteht (Großmann 2013),

registriert etwa der Accelerometer am Cellobogen alle Bewegungen zunächst unabhängig von ihrer Funktion und musikalischer Bedeutung. Erst durch das Mapping entsteht programmiersprachliche Bedeutung im musikinstrumentalen System.

Diese Perspektive auf die technischen Repräsentationen von Spielgesten als Spuren begreift die Komplexität der Körpermotorik als Realität instrumentalen Handelns, die in der Digitalisierung zwar gerastert, aber nicht zwangsläufig reduziert wird. Die Kanalisierung des Datenstroms in Algorithmen entlang Entscheidungen zur Inszenierung des symbolischen Instruments ist mit Krämer die Rede, deren Zeichen im Code zu finden sind. Der vermessene Körper ist die Stimme dieser Rede.

TECHNISCHE SPUREN

Mit den beschriebenen medienreflexiven Spuren gehen auch technische Spuren einher. Als Computer in Musikinstrumente integriert wurden, eröffneten sich neuen Komplexitäten in den Bedingungen des Musizierens. In analogen elektronischen Instrumenten waren diese wohl schon strukturell angelegt, konnten sich aber erst im Digitalen massiv manifestieren: Ausgestattet mit dem Potenzial der Simulation können sämtliche Epochen von Musiktechnologie in Audiosoftware zur simultanen Anwendung kommen (Collins 1993) und sie sind nahezu beliebig kombinier- und kaskadierbar.

Die Tatsache, dass die Steuerdaten eines Gestischen Controllers genau wie die Audiodaten der Klangerzeugung durch Speicher und Puffer laufen, lässt sie Spuren schreiben, auf die zurückgegriffen werden kann. Die musikalische Performance bewegt sich, ausgestattet mit zahlreichen Puffern, mit einem metaphorischen Ariadnefaden (Serres 2015) durch das Labyrinth musikalischer Zeit. Eine *Undo*-Funktion beim Musizieren, sogar live auf der Bühne, kann es ohne digitalen Speicher nicht geben. Und Klänge können wiederholt werden, sie bilden Loops und Echos und damit neue Rhythmen, Pulse und Texturen, die sich aus dem Verklungenen speisen. Die Entwicklung einer Komposition oder Improvisation mit Zeitachsen-Manipulationen in digitalen Medien ist somit eine Ent-Wicklung des Fadens als technischer Spur. Reversibilität lädt nicht nur zum Probehandeln ein, lässt Experimente entstehen, die sich scheinbar nur als Test in die Gegenwart ausstrecken und jederzeit zurückgenommen werden können. Sie eröffnet Strukturen der Postproduktion, die in den Moment der Aufführung verlegt werden können. Damit werden die gewohnten Kategorien des Instrumentalen als einer unmittelbaren Klanggestaltung ausgehebelt. Die spezifische Medialität des Instruments wird hier besonders deutlich. Als Kontrast zu einem Phantasma des Un-Mittelbaren, also einem als direkt und medienfrei imaginierten musizierenden Umgang mit

Klang, wie er sich häufig hinter dem Begriff der Expressivität verbirgt, wird die Mittelbarkeit der Klanggestaltung mit Gestischen Controllern gerade durch die zeitliche Collage von Speicherspuren evident.

HISTORISCHE SPUREN

Avantgarde und *Pionier* sind in der Kunst die Begriffe, die das Erste, das Vorauslaufen illustrieren. Bei aller Kritik an der kaum reflektierten und fast alternativlosen Verwendung dieser Metaphern militärischer Strategien im Bereich der Ästhetik (*cutting edge* oder *Speerspitze* sind nicht weniger martialisch) steckt darin auch das Bild Spur: Erst wenn die Vorhut den neuen Weg markiert, gespurt hat, können andere folgen und das Explorierte weiter ausbauen. Was Gestische Controller und digitale Musikinstrumente betrifft, lässt sich eine solche Pionierrolle in den Arbeiten im *Studio for Elektro-Instrumental Music* (STEIM) in Amsterdam in den 1980er Jahren erkennen. Als der MIDI-Standard 1983 als Code zur Kommunikation digitaler Interfaces und Klangerzeuger etabliert wurde, gehörten die Künstler und Techniker des STEIM zu den Ersten, die diesen Code aus Körperbewegungen mittels Sensoren und entsprechenden Wandlermodulen jenseits der Standard-Interfaces generierten.

Aber es ist unmöglich, auf ein Erstes zu zeigen, ohne dahinter eine Historizität zu sehen. Die *SensorLab*-Arbeiten am STEIM, die gleich detaillierter erläutert werden, fielen nicht vom Himmel, sie bauten auf Entwicklungen und Ideen des 20. Jahrhunderts auf, in denen der musizierende Körper als Spieler neuer Instrumente nicht mehr als den Rang eines Operators besaß, der die Konfiguration bediente. Es galt schon in anderen elektronischen Instrumenten des vergangenen Jahrhunderts, dass das spezifische Wissen des Körpers sich im Klang abbilden kann, wenn das instrumentale System entsprechend gestaltet wird. Mit dem Theremin, das bald seinen 100. Geburtstag feiern wird, zog ein auditiver Distanzsensor als Urahn technisch-gestischer Klanggestaltung in die Welt der Musikinstrumente ein. Vor allem wegen seiner spektakulären Spielweise hat das Theremin weite Wellen geschlagen, die bis in die Gegenwart reichen. Die Gestik der Hände im elektrischen Feld zweier Antennen bildet sich berührungslos im Klang ab, eine Hand steuert die Lautstärke, eine andere die Höhe des ansonsten statischen Tons. Die Virtuosität, die das Spiel des Instruments erfordert, ist legendär und ließ den technischen Apparat, der mit seinen Mess-Schaltkreisen und Schwebungssummern im Grunde ein modifiziertes Radio war, umstandslos als Instrument erscheinen, weil es erlernt und gemeistert werden musste. Das Neue war hier der Tanz des Musikers, der einerseits auf die Unsichtbarkeit des elektronischen Mediums aufmerksam machte: die Klänge aus der Luft rekurrten auf die spiritistischen Technikmetaphern und Äthertheorien des 19. Jahrhunderts, so wurde

das Instrument auch *Ätherophon* genannt. Andererseits wies die Spielweise in die Zukunft und eröffnete Utopien für neue Instrumente. Diese betrafen nicht nur, wie Busoni es formulierte, neue Klangfarben, die den Komponisten von den fesselnden Beschränkungen des Orchesters befreien sollte (Hagen 2008), sondern versprachen als neue Körpertechniken das Finden noch unbekannter Klangästhetiken und somit auch neuer Musik. Der Dirigent, Komponist und Techniqueuphoriker Leopold Stokowski beschrieb diese Idee 1943:

Today we are at the verge of one of the greatest steps in the evolution of musical instruments that perhaps can ever take place – that is, the invention and development of musical instruments in which the tone is produced electrically, but is played and controlled through a musician’s feeling, technical skill, and intuitive understanding. [...] Some types of melodies, where tones glide to another with a curved motion, will possibly be played on a wire somewhat like a cello string or by electrical instruments similar to those invented by the Russian Theremin or the French Martenot. (Stokowski 1943: 169-70)

Leon Theremin erweiterte sein Instrument zum *Terpsiton*, das als *Musical Dance Stage* 1932 in der *New Yorker Carnegie Hall* präsentiert wurde (Ploebst 2011). Das Konzept übernahm John Cage in *Variations V*, die er 1965 für die *Merce Cunningham Dance Company* komponierte: David Tudor baute die bewegungsreaktive Klangarchitektur aus Theremin-artigen Antennen und Fotozellen.

Während in diesen Beispielen Körperbewegung und Klangmodulation noch analog verlaufen, also ebenso verknüpft sind wie etwa die Lage des Posaunenzugs mit der Tonhöhe, leistet die Digitalisierung der Bewegungen mit Gestischen Controllern den Schritt ins Symbolische. Ein Datenstrom steht zur Interpretation bereit, befreit von Mechanik und Material realer Klangerzeuger. *The Hands* von Michel Waisvisz gilt als erster Gestischer Controller, der MIDI-Code ausgeben konnte. Waisvisz wählte den Yamaha DX7-Synthesizer als Klanggenerator und entlockte der FM-Synthese Klangfarbenvariationen, die mit dem Standardinterface, dem Keyboard, nicht spielbar waren (Otto 2017). Seine physische Präsenz in der Improvisation mit elektronischem Klang in seinen offen angelegten Kompositionen wie *Touch Monkeys* (1986) oder *The Archaic Symphony* (1988) ließen zahlreiche internationale Künstler auf diese Forschungen am STEIM aufmerksam werden und selber mit Sensoren arbeiten (2017). Jon Rose erweiterte seinen Geigenbogen, Michael Barker die Klappen einer Bassblockflöte, Joel Ryan und Michel Waisvisz entwarfen *The Web* als ein taktiles Spinnennetz, in dem eine Handgeste immer zahlreiche Parameter auf einmal variiert, um die Komplexität der instrumentalen Klangfarbengestaltung ins Technische zu übertragen. Als schließlich zu Beginn der 1990er das internationale Artist-In-Residence-Programm am STEIM anlief, war bereits so viel Erfahrung mit individuellen Sensor-Interfaces gesammelt

worden, dass das *STEIM SensorLab* als Baustein zur Analog-Digital Wandlung von Sensordaten in MIDI-Code in Serie gefertigt wurde. Über 200 Projekte hat das STEIM in den 1990er Jahren mit dem *SensorLab* unterstützt.

Sich diese frühen Arbeiten Gestischer Controller genauer anzusehen, verspricht Einblicke in die historischen Grundlagen der heutigen Arduino-Kultur.³ Diese USB-Boards zur Wandlung von Sensoren sind kostengünstig und relativ einfach zu konfigurieren, so dass es heute zum Standardrepertoire von Kunsthochschulen gehört, Einsteigerkurse für Sensor-Interfaces anzubieten. Ein Bewusstsein für die medienreflexiven und historischen Spuren dieser Praxis hilft, Trivialität in aktuellen Projekten musikalischer Interfaces zu vermeiden. Frühe Herausforderungen der instrumentalen Anwendung digitalisierter Bewegungsdaten auf Klang waren etwa das Live-Sampling Anfang der 1990er, als Rechner kaum Audiodaten in Echtzeit verarbeiten konnten, oder die Fragen nach der Sinnhaftigkeit von Ergonomie und Automation im Interfacedesign (Ryan 1992). Diese sind in den 1990er Jahren in künstlerischen Forschungsprojekten am STEIM ausgelotet worden. Die Notwendigkeit der Sichtbarkeit von Archiven der Performancekunst ist ein Faktor für die Qualität aktueller Klangkunst rund um Gestische Controller. Ursprünglich außermusikalische Technologien wie Sensoren und Mikroprozessoren werden musikalisch interpretiert und erweitern so den Begriff des Musikinstrumentalen. Technologie wird benutzt, um Musik zu machen. Sobald dies ästhetisch funktioniert, beobachten wir Musikinstrumente.

LITERATUR

- Collins, Nicolas (1993): Exploded view: the musical instrument at twilight, in: Katalog zum STEIM-Festival *De Zoetgevooisde Bliksem*, Amsterdam: STEIM.
- Großmann, Rolf (2013): Die Materialität des Klangs und die Medienpraxis der Musikkultur. Ein verspäteter Gegenstand der Musikwissenschaft? in: Jens Schröter/Axel Volmar (Hg.), *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, Bielefeld: transcript, S. 61-78.
- Hagen, Wolfgang (2008): Busoni's Invention. Phantasmagoria and Errancies in Times of Medial Transition, in: Dieter Daniels (Hg.), *Artists as Inventors – Inventors as Artists*, Ostfildern: Hantje Cantz, S. 86-107.
- Krämer, Sybille (1998): Das Medium als Spur und als Apparat, in: Sybille Krämer (Hg.), *Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 73-94.

3 | Seit einem guten Jahrzehnt sind Arduino-Boards ein preisgünstiger und relativ einfach zu konfigurierender Standard zur Erfassung von Sensordaten im Rechner über die USB-Schnittstelle. Vgl. www.arduino.cc

- Krefeld, Volker (1990): A Hand in The Web. An Interview with Michel Waisvisz, in: *Computer Music Journal* Jg. 14 No. 2, S. 28-33.
- Kvifte, Tellef (2007): *Instruments and the Electronic Age*, 2. Aufl., Oslo: Taragot Sounds.
- Miranda, Eduardo R./Wanderley, Marcelo M. (2006): *New Digital Musical Instruments. Control and Interaction Beyond the Keyboard*, Middleton: A-R Editions.
- Otto, Andi (2017): *Dutch Touch. Das SensorLab und The Hands als elektro-instrumentale Pionierentwicklungen des STEIM in den Jahren 1984-2000*, Lüneburg: Leuphana Universität (i.V.).
- Ploebst, Helmut (2011): Apparat und Abstraktion. Die Konstruktion des Körpers in der transmedialen Choreographie, in: Helmut Ploebst/Nicole Haitzinger (Hg.), *Versehen: Tanz in allen Medien*, München: epodium Verlag, S. 52-75.
- Ryan, Joel (1992): Effort and Expression, in: Allen Strange (Hg.), *International Computer Music Conference (ICMC Proceedings)*, San Francisco, CA: Computer Music Association, S. 414-418.
- Serres, Michel (2015) : *Musik*. Berlin: Merve.
- Stokowski, Leopold (1943): *Music for All of us*. Chapter 21: Instruments of the Past – Present – Future, New York: Simon and Schuster.
- Tanaka, Atau (2000): Musical Performance Practice on Sensor-based Instruments, in: Marc Battier/Marcelo M. Wanderley (Hg.), *Trends in Gestural Control of Music*, Paris: IRCAM Centre Pompidou, S. 389-406.
- Withalm, Gloria (2010): Zeichentheorien der Medien, in: Stefan Weber(Hg.), *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*, Konstanz: UVK, S. 124-133.

Tracing White Noise

Eine Annäherung an medienchoreografische Verfahren am
Beispiel von »Nine Evenings: Theater and Engineering« (1966)

Anna-Carolin Weber

1. EINLEITUNG

My piece begins with an authentic tennis game with rackets wired for transmission of sound. The sound of the game will control the lights. The game's end is in the moment the hall is totally dark. [...] Tennis is movement. Put in the context of theatre it is a formal dance improvisation. The unlikely use of the game to control the lights and to perform as an orchestra interests me.

Robert Rauschenbergs Ankündigung der Performance *Open Score* im Programmheft der 1966 aufgeführten *Nine Evenings: Theater and Engineering* (Lippard 2006: 66) ist nicht nur für das erwartungsvolle (Tanz-)Publikum provozierend und herausfordernd zugleich: Laut dem bildenden Künstler Rauschenberg wird ein Tennis-Match im Theater-Kontext zur Tanz-Improvisation. Eine solche Verortung irritiert Erwartungen, Konventionen und Kategorien von Theater, Tanz und Sport sowie sie gleichzeitig die Perspektive auf Theater, Tanz und Sport als Dispositive eröffnet.

Folgt man Rauschenberg und begreift *Open Score* als Tanz, so stellen sich zum einen Fragen nach den Regeln dieser spezifischen, medienübergreifenden Bewegungs-(An)Ordnung und zum anderen nach den Prinzipien der choreografischen Verfahren, mit denen operiert wird. Wird die Relation von Sound – Traces – Moves als Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit der medienübergreifenden choreografischen Struktur in *Open Score* gesetzt, so gelangen medienchoreografische Verfahren in den Blick. Medienchoreografische Verfahren versammeln Methoden, Prinzipien und Konzepte, die in medienübergreifenden Choreografien die Bewegungsordnung strukturieren. In diesem Beitrag erörtere ich den Begriff des medienchoreografischen Verfahrens als Grundlage für die Auseinandersetzung mit medienübergreifenden

Choreografien in Mediendispositivanalysen. In einer solchen Analyse kann z.B. gefragt werden, wie sich das Verhältnis von Sound und Bewegung gestaltet sowie sich audio-visuellen Bewegungsspuren und den hieraus resultierenden Sinneseindrücken auf die Spur kommen lässt. Welche Herausforderungen erwachsen aus der Interaktion von Bewegungs- und Soundspuren für die Zuschauenden, wenn sich diese Interaktionen vornehmlich in einem Feld des Non-Verbalen, jenseits naheliegender Bedeutungszuweisungen oder deutlich hervorstechender Narrationsstränge vollziehen?

Für die Beschreibung der Klang-, Laut- und Geräusch-Ebene in den Inszenierungen nutze ich im Anschluss an Wolf-Dieter Ernst et al. (Ernst/Niethammer/Szymanski-Düll/Mungen 2015) Sound als relationalen Begriff um den hörbaren Vollzug, die Performance von elektronischer Klangmodulation und Geräusch mit Bezug zu den Bedingungen ihrer Hervorbringung, ihrer Wahrnehmung und ihrer strukturierenden Funktion im Kontext medienchoreographischer Verfahren zu thematisieren.

2. FORSCHUNGSPERSPEKTIVE

Meine Perspektive als Tanz- und Medienwissenschaftlerin bringt ein besonderes Interesse für spartenübergreifende Schnittstellen mit sich, so dass die Perspektive von Sound – Traces – Moves einen fruchtbaren Ansatzpunkt zur Beleuchtung meiner derzeitigen Forschung verspricht. Im Mittelpunkt meines Forschungsprojekts stehen medienübergreifende Choreografien und die Herausforderung diesen methodisch beizukommen. An spartenübergreifenden Choreografien faszinieren mich die medienchoreografischen Verfahren, die diesen zugrunde liegen, um verschiedene Medien wie Tanz, Musik, Licht, Projektionen (Video oder Bild) in Auseinandersetzung miteinander zu inszenieren. Gleichzeitig gehe ich davon aus, dass medienchoreografische Verfahren über Momente der Störung erst wahrnehmbar und damit analysierbar werden. Meine tanzwissenschaftliche Auseinandersetzung ist geleitet von einer medienkulturwissenschaftlichen Perspektive, die das Mediendispositiv methodisch als Analyseansatz nutzt.

Im Folgenden argumentiere ich, dass Störung als Zugang zu medienchoreografischen Vorgehensweisen verstanden werden kann – sprich: Störungen funktionieren als Spur der jeweils spezifischen Funktionsweise medienchoreografischer Verfahren. Voraussetzung für diese Argumentation ist meine Auffassung, spartenübergreifende Choreografie als Mediendispositiv zu denken.

3. MEDIENCHOREOGRAFISCHE VERFAHREN UND MEDIENDISPOSITIVANALYSE

Mediendispositivanalysen lenken den Blick auf die strukturellen Bedingungen, die Konventionen und Hierarchien, auf die institutionellen Praktiken und Akteure sowie auf die medialen Apparaturen, die dem Mediendispositiv zugrunde liegen (Bühmann/Schneider 2008) und die in der Produktion und Rezeption von Performances immer mitkonstituiert werden. Für die tanzwissenschaftliche Analyse medienübergreifender Choreografien bietet die Dispositivanalyse mit ihrem weiten Medienbegriff die weiterführende Perspektive, Tanz – ebenso wie Film, Video, Licht, Musik etc. – als Medium zu denken. Um Mediendispositivanalysen zu konzeptualisieren, muss zunächst der Begriff Mediendispositiv dargelegt werden.

Mit dem Mediendispositiv lassen sich Normen, Konventionen, Erwartungen, Praktiken etc. – quasi die (mit Foucault gesprochen) vollzogene Institutionalisierung von Erwartungen hinsichtlich dem, was zu einem bestimmten Zeitpunkt unter dem (Theater-)Tanz oder dem Kino verstanden wird (bzw. das Wissen darüber) – fokussieren. »Eben das ist das Dispositiv: Strategien von Kräfteverhältnissen, die Typen von Wissen stützen und von diesen gestützt werden.« (Foucault 1978: 123) Das Dispositiv geht dabei mit dem Einbezug von z.B. Praktiken, architektonischen, räumlichen und apparativen Anordnungen über die Ebene des Diskurses hinaus und eröffnet den Blick auf die historische Wandelbarkeit und Konstruktion der Zuschreibungen an das Mediendispositiv Tanz oder das Mediendispositiv Kino.

Das Dispositiv als Netzwerk, Formation und relationaler Begriff bietet eine produktive Perspektive für die Beobachtung, Beschreibung und Analyse medienchoreografischer Verfahren. Denn: Das Dispositiv als Beschreibungsperspektive und Analysemethode ermöglicht es, Medienchoreografien in Bezug auf ihre Funktionsweise(n) hin zu untersuchen. Mediendispositive konstituieren sich über ihr mediales Setting, die apparative und architektonische Anordnung, dem Spiel mit Erwartungen sowie über die Verfahrensweisen, die aus der Relation der einzelnen Parameter zueinander (Netzstruktur) entstehen. Die Analyse eines Dispositivs zielt ab auf die Sichtbarmachung dieser Netzstruktur und auf das Aufzeigen der Mechanismen, die ein Dispositiv als wahrnehmbare Struktur in Unterscheidung zu anderen Dispositiven konstruieren und konstituieren. Dispositive organisieren, strukturieren und determinieren – bedingt durch ihre Apparatur und ihre mediale Funktionsweise – die Wahrnehmung ihrer Rezipienten (Deleuze 1991). Gleichzeitig konstituieren aber auch die Rezipienten durch ihr Rezeptionsverhalten, ihre Gewohnheiten und Erwartungen dem Dispositiv gegenüber die Konventionen und Normen des Dispositivs mit. Sprich: Die Konstitution, Steuerung und ggf. die Subversion

von Wahrnehmungskonventionen müssen als wechselseitiger Prozess sowie als historisch und kulturell wandelbar gedacht werden.

Dispositive und die mit ihnen verbundenen Konventionen, Ordnungsstrukturen und Verfahrensweisen werden sichtbar, wenn im Prozess ihrer Wahrnehmung Irritationen oder Störungen auftreten. Störung, Irritation und veränderte Konventionen machen auf Dispositive als strukturell spezifisch angeordnete Formationen aufmerksam, die die Wahrnehmung der Rezipienten steuern bzw. diese geordnet wahrnehmen und Erwartungshaltungen aufgrund einer bestimmten Rahmung produzieren lassen.

3.1 Störungen und deren Spuren

Störungen, Störpotenzial, Rauschen und Noise – von Claude Shannon und Warren Weaver 1949 als »nicht intentionales Hindernis in der Kommunikation zwischen Sender und Empfänger« (zit.n. Gansel/Ächtler 2013: 7) und somit als unproduktiv und negativ für zielgerichtete Kommunikation erklärt – bieten der Mediendispositiv-Analyse einen produktiven Ansatzpunkt. Denn: Die Störung macht die Medialität von Medien sichtbar. Mit der Kategorie der Störung rückt eine Dimension des Mediendispositivs in das Blickfeld der Ästhetik: »Rauschen ist das, was den Künstler fasziniert und den Nachrichtentechniker stört« (Hiepko/Stopka 2001: 11).

Die produktiv-konstruktive Komponente, die Störungen zugesprochen wird – Ludwig Jäger bezeichnet diese als »grundsätzliche innere Planungs- und Performanzdefekte« (Jäger 2004: 45) – besteht im zentralen Verfahren von Sinnproduktion:

Störungen markieren jenes Moment medialer Kommunikation, in dem sich die ›strukturelle Parasität‹ als – wie man weiter mit Derrida formulieren könnte – ›difference‹, d.h. als Spur und Aufschub habitualisierter Iteraktivität zur Geltung bringt. (2004: 60)

Mit der Störung, die die Stetigkeit und Kontinuität der Performanz stört (und nicht unterbricht!), wird die Operationsweise des Mediums wahrnehmbar.

Dem Aggregatzustand der Störung stellt Jäger die Transparenz gegenüber, er benennt Störung und Transparenz als mediale Zustände, die »alle Prozesse medialer Sinn-Inszenierung durchlaufen« (2004: 59) und konstitutiv für die mediale Performanz sind. Störung und Transparenz funktionieren nach Jäger als zwei Modi der Sichtbarkeit, die sich in der Regel ausschließen: die Sichtbarkeit des Mediums und des Mediatisierten (2004: 60). Als Effekt von Störungen im Kontext von Mediendispositiven können nach Jäger »Normwechsel« eintreten, die dann zur »Erosion habitualisierter Bezugsrahmen« (2004: 61) führen. Störungen machen die Medialität von Medien sichtbar. Störungen zeigen auf, wie Medien und Dispositive funktionieren. Denn: Medien und Dispositive

funktionieren grundsätzlich so, dass sie die eigenen Operationslogiken verbergen. Nur im Moment einer Störung wird das Medium sichtbar (Mersch 2012).

Die Fokussierung von Performances unter dem Aspekt der Störung ermöglicht unter einer kulturwissenschaftlichen Perspektive, Performances als künstlerische Figurationen der Störung zu fassen, die Beobachtungen zweiter Ordnung provozieren. Niklas Luhmann zufolge funktionieren Künste als Medium der Beobachtung zweiter Ordnung. Die »polyvalente Dialektik von künstlerischer Form und Referentialität eröffnet eine Perspektive auf die Wirklichkeit, die im Akt der Rezeption wiederum kritisch hinterfragt werden können« (Luhmann zit.n. Gansel/Ächtler 2013: 12). Störungen bilden den Ansatzpunkt, um medienchoreografischen Verfahren auf die Spur zu kommen – sprich: Störungen sind der Ansatzpunkt in der Analyse medienchoreografischer Verfahren und Störungen hinterlassen Spuren in Mediendispositiven.

3.2 Medienchoreografische Verfahren

Medienchoreografien konstituieren sich durch medienchoreografische Verfahren. Mit medienchoreografischen Verfahren bezeichne ich die (an-)ordnenden, organisierenden, gestaltenden *Prinzipien*, über die die performative Interaktion von verschiedenen Medien in Performances vollzogen wird. Weitergehend verstehe ich die Medienchoreografie einer Performance als das ordnende Prinzip, das die Verfahrensweisen der Interaktion von Tanz und anderen Medien strukturiert. Als exemplarische Beispiele für medienchoreografische Verfahren lassen sich Deborah Hays *Solo* sowie Robert Rauschenbergs *Open Score* der *Nine Evenings* Performances heranziehen. Beide Stücke arbeiten mit den Bewegungen von Performern und der (steuerbaren) Bewegung von Objekten und Materialien. In den medienchoreografischen Verfahren von Hay und Rauschenberg werden die Bewegungen unterschiedlicher Medien und die der Performer miteinander verschaltet. *Solo* initiiert ein Antennen-Orchester, in dem 16 Performer auf fernsteuerbaren, rollenden Kisten von acht Musikern in Interaktion mit den Bewegungen von steuerbaren Objekten per UKW-Signal dirigiert werden. Im Verlauf von *Open Score* wird über ein aufgeführtes Tennisspiel der Saal schlagweise dunkel choreografiert. Das Treffen des Balls mit den präparierten Tennisschlägern löst mittels elektronisch übertragener Vibrationen an die Lautsprecher einen Sound aus, der wiederum dafür sorgt, dass ein Teil der Beleuchtung bzw. jeweils eine Flutlichtlampe, die das Spiel beleuchten, erlischt.

Anhand der beobachtbaren Bewegungsstruktur innerhalb wie zwischen den beteiligten Mediendispositiven können medienchoreografische Verfahren analysiert werden. *Verfahren* definiere ich als eine spezifische Vorgehensweise, die durch eine oder mehrere Methoden strukturiert ist. *Methoden* wiederum konkretisieren sich in ihrer Anwendung. Methoden basieren auf bestimmten

Grundannahmen oder Prämissen bzw. Paradigmen, die den Grundstein für die Vorgehensweise bilden. Diese Grundsteine lassen sich auch unter dem Begriff *Verständnis* – z.B. im Sinne von Tanzverständnis – subsummieren. Unter medienchoreografischen Verfahren fasse ich die methodisch strukturierten Verfahren, die Tanz mit anderen Medien im Prozess der Choreografie in Interaktion treten lassen.

Medienchoreografische Verfahren zeigen auf, wie

- a. Medienchoreografie unterschiedliche Prinzipien, Methoden und Verfahrensweisen versammelt.
- b. Medienchoreografie die Strategien der Interaktion unterschiedlicher Medien miteinander sichtbar macht.
- c. Medienchoreografie einen Zugang zum Kunstverständnis von Tanzschaffenden zu einem bestimmten Zeitpunkt bieten kann.
- d. Medienchoreografie das jeweils geltende Tanzverständnis wie auch das Verständnis über die anderen beteiligten Medien reflektiert.
- e. Medienchoreografie einen Bezug zu den herrschenden gesellschaftlichen Diskursen – und damit zu den Machtverhältnissen – herstellt.
- f. Medienchoreografische Verfahren verortet ich im relationalen Gefüge des Dispositivs als manifeste, über Inszenierungsanalysen beobachtbare Elemente.

4. TRACING WHITE NOISE – NINE EVENINGS PERFORMANCES

Die Stücke der Performance-Reihe *Nine Evenings: Theatre and Engineering*, die im Oktober 1966 in der 69th Regiment Armory in New York City gezeigt wurde, eignen sich geradezu paradigmatisch dafür, dem komplexen medienchoreografischen Wechselverhältnis von Sound und Bewegung analytisch nachzugehen und danach zu fragen, welche spezifischen Formen einer Bewegungsordnung in den spartenübergreifenden Choreografien durch Sound konstituiert und durch Störungen wahrnehmbar werden. Frances Dyson verweist im Kontext von *Nine Evenings* darauf, dass

sound and technology became something of a metaphor for art and technology, and provided another cohering element in the series of performances. Many of the artists involved used sound as a starting point, and sound provided a means to actualize many of their ideas without involving impossible technical requirements. (2006: 9)

An der von Billy Klüver und Robert Rauschenberg initiierten interdisziplinären kollaborativen Konzeption und Realisation von zehn Stücken, die zwischen Aufführungs- und Installationssituation oszillieren, sind zehn Kunstschaffen-

de aus den Bereichen Tanz/Choreografie, Musik/Komposition sowie Bildender Kunst und rund 30 Ingenieure der Bell Laboratorien beteiligt. Die spezifische Ästhetik der medienübergreifenden Choreografien dieser hybriden Aufführungs- und Installationssituationen erschließt sich mit Bezug zu den Arbeitsweisen und Diskursen zum Kunst- und Technologieverständnis im Kontext des Aufbruchs der Kunst-Szene in New York City in den 1960er Jahren. Unter dem Eindruck einer sich verändernden Zugänglichkeit zu Technologie verfolgt Klüver ein Aufführungsereignis, das die weitgehend dichotom wahrgenommenen Bereiche von Kunst und Technologie verbindet und dem Publikum Zugang zu einem neuen Verständnis von Performance, Kunst, Theater und Technologie bieten soll (Büscher 2002).

Wahrnehmbare Störungen in *Nine Evenings* auf den verschiedenen Ebenen von institutioneller Rahmung und programmatischer Einordnung, der Aufführungssituation, der architektonisch-räumlichen Ordnung sowie der Anordnung der Rezeptionssituation bieten Ansatzpunkte für eine Mediendispositiv-Analyse. Zum einen wird die Aufführung immer wieder durch Unterbrechungen, technische Fehler und lange Pausen gestört. Bedingt durch die Anordnung von Bühnenraum, Zuschauern und Apparatur werden einerseits Erwartungen, Normen und Konventionen des Theater-Kontextes aufgerufen. Andererseits werden eben diese Erwartungen durch z.B. die Ausstellung der Technik auf der Bühne sowie dem offenen Agieren der Ingenieure während der Aufführung unterlaufen. Diese Störungen lassen das Spannungsfeld von Konvention und Entgrenzung in *Nine Evenings* sichtbar werden. Mit der diskursiven Eingrenzung durch das Labeling der Performance-Reihe als *Theater* sowie der gleichzeitigen Entgrenzung *Theater and Engineering* wird eine Doppelbewegung von Bestätigung und Herausforderung des theatralen Rahmens und dessen Kommunikation im Vorfeld der Veranstaltung vorgenommen. Im Theaterraum findet die Anordnung des Publikums zunächst in der Konvention des klassischen Theaters durch die Trennung von Zuschauenden und Performenden statt – dies begründet sich im räumlichen Aufbau der Armory sowie in der Erwartung, ein sehr großes Publikum zu beherbergen. Das Publikum findet Sitzplätze auf drei Tribünen sowie auf der Empore vor. Zugleich ist der Bühnenraum jedoch nicht durch einen Vorhang abgegrenzt oder räumlich auf eine Spielfläche hin beschränkt. Die Anlage der Szenografie mit Leinwänden, Projektionsflächen, unterschiedlich bespielbaren Orten, Requisiten, Materialien und Objekten entspricht den Seh-Gewohnheiten und der konventionellen Blick-Ordnung des Theaters in dem Sinne, dass die Zuschauenden von ihren Sitzplätzen aus sowohl auf die Leinwände schauen können als auch die Spielorte mit dem Blick erfassen können. Im Bühnenraum sind zudem technische

Apparaturen wie die Proportional Control Unit¹ und das TEEM-System (Theatre Elctronic Environmental Modulator), das als Schaltstelle für die eingesetzte Radio- und Telefontechnologie funktioniert, für das Publikum sichtbar aufgebaut. Mit der sichtbaren Ausstellung der Technologie, die als (eine) Technik des Theaters (normalerweise) im Verborgenen funktioniert, wird eine Konvention des Theaters maßgeblich verschoben. Hier ist die Ästhetik des Bühnenraums untrennbar mit der Arbeitsweise im Bühnenraum verbunden. In allen Stücken operieren die beteiligten Ingenieure als Performer und die beteiligten Performer zugleich als Ingenieure. Im Verlauf der Performance-Reihe erhält das Publikum die Möglichkeit bzw. wird aufgefordert, den Bühnen- und Ausstellungsraum zu betreten und in Interaktion zu treten, um den interdisziplinären Experimenten aus verschiedenen Perspektiven beizuwohnen.

5. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Der Blickwinkel der Störung ermöglicht methodische Zugänge zu den Spuren, die Sound und Bewegungen in den Medienchoreografien spartenübergreifender Performances wie denen der *Nine Evenings* hinterlassen. Die Perspektive auf den Aspekt Störung wirft Fragen danach auf, wie medienchoreografische Verfahren in der Inszenierung mit der Medialisierung des Wahrnehmungsraums operieren und wie sie in Bezug auf die mit der Dispositiv-Formation verbundenen Konventionen und Erwartungen agieren.

Die Betrachtung von Medienchoreografien über eine Dispositivanalyse ermöglicht es, medienchoreografische Verfahren zu beschreiben und aus der Perspektive der Tanzwissenschaft zu analysieren. »Tracing White Noise« meint somit: über die Störung medienübergreifenden Beziehungsgeflechten wie Sound – Traces – Moves auf die Spur zu kommen und medienchoreografische Verfahren über Mediendispositivanalysen zu erschließen.

LITERATUR

- Büchmann, Andrea D./Schneider, Werner (2008): *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse*, Bielefeld: transcript.
- Büscher, Barbara (2002): *Live Electronic Arts und Intermedia: die 1960er Jahre. Über den Zusammenhang von Performance und zeitgenössischen Technologien, kybernetischen Modellen und minimalistischen Kunst-Strategien*, Habilita-

1 | Die »Proportional Control Unit« – entwickelt von Fred Waldhauer – bildet ein Interface, über das Lautsprecher, Motoren und Projektoren mittels eines elektronischen Signals angesteuert werden.

- tionsschrift an der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften der Universität Leipzig.
- Deleuze, Gilles (1991): Was ist ein Dispositiv? in: Francois Ewald/Bernhard Waldenfeld (Hg.), *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 153-162.
- Dyson, Frances (2006): *And then it was now*. Zugriff am 19.02.2017 unter www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2143
- Ernst, Wolf-Dieter/Niethammer, Nora/Szymanski-Düll/Mungen, Anno (2015): Inszeniertes Hören. Sound und Performance im Spiegel der Disziplinen, in: dies. (Hg.), *Sound und Performance. Positionen – Methoden – Analysen*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 13-34.
- Foucault, Michel (1978): *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Köln: Merve.
- Gansel, Carsten/Ächtler, Norman (2013): Das Prinzip Störung in den Geistes- und Sozialwissenschaften – Einleitung, in: dies. (Hg.), *Das Prinzip Störung in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter, S. 7-13.
- Hiepko, Andreas/Stopka, Katja (2001): Einleitung, in: Andreas Hiepko/Katja Stopka (Hg.), *Rauschen – Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 9-18.
- Jäger, Ludwig (2005): Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen, in: Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, München: Wilhelm Fink, S. 35-73.
- Lippard, Lucy (2006): total theatre?, in: Catherine Morris (Hg.), *9 evenings reconsidered: art, theatre, and engineering*, Cambridge/MA: MIT List Visual Art Center S. 65-73.
- Mersch, Dieter (2012): Dispositiv, Medialität und singuläre Paradigmata, in: Elke Bippus/Jörg Huber/Robert Nigro (Hg.), *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern*, Wien: Edition Voltmeter Zürich/Springer, S. 25-37.

Grenzen überschreitendes Spurenlegen und Spurenlesen

Trace of Force: Lin Hwai-min's *Water Stains on the Wall*

Chieh-ting Hsieh

TRACE OF FORCE IN *SHU-FA*

Drawing inspiration from the tradition of *shu-fa*, i.e. the Chinese art of writing, Taiwanese choreographer Lin Hwai-min has choreographed a series of dances: *Cursive* (2001), *Cursive II* (2003, later renamed as *Pine Smoke*), and *Wild Cursive* (2005). *Water Stains on the Wall* (2010) is the last work in the series. Although *shu-fa* is often translated as *Chinese calligraphy* it is different from the Western concept of calligraphy, of which the etymological meaning is *beautiful (calli-)writing (-graphy)* and which is therefore more related to »decoration« (Billeter 1990: 11ff.). In Chinese, *shu-fa* – in which *shu* means *writing* and *fa* means *law* or *way* – means *the law or the way of writing*. In the tradition of *shu-fa*, the law of writing is concerned with the ways of manoeuvring the forces that bring forth the dynamics, which make *shu-fa* so adored by the Chinese literati as the art of writing.

In one of the most important treatises about the art of writing, *Array for the Ink Brush*, Wei Shuo, the *shu-fa* artist in the Eastern Chin dynasty, clearly indicated, »to let the brush fall onto the paper to write the strokes, one must use the force of the entire body to bring them forth« (Huang Chien 1981: 22)¹. Wei Shuo explained the different ways of manoeuvring the force to write different strokes with the different imagery. For example, she mentioned writing the horizontal stroke should be like »the clouds emerging in array that ranges into the distance«, writing the dot stroke should be like »the rock's falling from the mountain«, and writing the turning stroke should be like »the heavy bow's being released« (1981: 22). Nonetheless, it is important to note that the imagery is not concerned with the figure of the stroke but the way of manoeuvring the force. In other words, when the *shu-fa* artist writes the stroke with the imagery in mind, it is not about making the figure of the stroke like the outer form of the things in the imagery but about making the force that one uses to write like the

1 | All the translations in this article are mine.

force in the imagery, i.e. the force of emerging, falling, releasing etc. As the title *Array for the Ink Brush*, implies, the way to manoeuvre the force is like the way to array the battle force. This analogy is significant. It is important to note that the battle array is never formed for itself. Rather, it is intended to forge more advantageous conditions in the battle. The battle array and the battle conditions are never still. They are intended for the changes. Therefore, when one uses the force in one particular way to write, that force does not predetermine only one figure of the stroke. For example, when one writes with the force of falling, the force of falling can still bring forth different figures of the dot stroke.²

Since it is through the use of force that the figure of the stroke emerges, the stroke as the ink line in *shu-fa* is not only the line but also the trace of forces. In the tradition of *shu-fa*, the work of *shu-fa* is also termed *shu-chi*, in which *shu* means *writing* and *chi* means *trace*.³ According to an ancient Chinese dictionary, trace means »the place where one steps« (Hsu Shen 1981: 70). Ancient Chinese thinker Chuang-tzu also mentioned that »trace comes from the steps« (Wang Shu-min 1999: 546). In the anthology *Chuang-tzu*, there is one story in which the editor Chuang-tzu made up a conversation between Confucius and Lao-tzu: Confucius complains to Lao-tzu that he has been researching the works of the ancient sages for his life and that he thinks he has grasped the principles of their works but the kings never accept his ideas; Lao-tzu answers that the works of the sages are only the traces and that »the trace comes from the steps. Trace is, nonetheless, not the steps«; in the end, Lao-tzu emphasizes that what is more important than researching the traces, i.e. the works of the ancient sages, is to grasp *tao*, i.e. the way the things change in the universe (1999: 546). This story implies that Chuang-tzu considers what left the trace as more important than the trace. Chuang-tzu's argument is inspiring, but in my interpretation, it does not mean that the trace is not important at all. Rather, the trace is only referred to as the trace because it is regarded as something left over by something else. What left the trace is important because it is what left the trace that defines the trace. In other words, there is no trace in and of itself; the trace must be and can only be the trace of something else.

I argue that the force of writing in *shu-fa* is often left out when the ink line in *shu-fa* is not regarded as the trace but only as the line. What does it mean to regard it only as the line? It means that the configuration of the line in *shu-fa* is regarded only as the composition of white and black.⁴ From this perspective, the work of *shu-fa* is only like an image. Although one can still sense the dynamics, the sense of the dynamics comes more from the composition of white and black rather than the force that brings forth the line. The line in itself does not ask

2 | For different figures of the dot and the other strokes, see Billeter 1990: 58-59.

3 | See also Obert 2013: 533 f.

4 | For research on the composition of *shu-fa*, see Ch'iu Chen-chung 2005: 10 f.

one to trace back to the force. Therefore, the sense of the force is often left out. Only when one regards the ink line in *shu-fa* as the trace of the forces does the line ask one to trace back to the forces that bring forth that line. In other words, to regard them as the trace of force is also to trace the force.

SE AND THE SENSE OF WEIGHT

In the tradition of *shu-fa*, the most fundamental principle in manoeuvring the force is *se*, which means the sense of roughness. Nonetheless, what does it mean, what is writing with the sense of roughness, what is the way to manoeuvre the force while writing with the sense of roughness? As Tsai Yong, the *shu-fa* artist in the Han dynasty, explained, to write with the sense of roughness is to manoeuvre the force as though »forging on while fighting against« (Huan Chien 1981: 5). Nonetheless, fighting against what? For Liu Hsi-tsai, the *shu-fa* artist in the Ching dynasty, it means »to move the ink brush forward but as if there is some resistance force and so one has to use more force to fight against it« (1981: 710). Liu Hsi-tsai's explanation indicates that when writing with the sense of roughness, one must not only exert the force to move the ink brush on the paper but also sense the resistance force into which the brush runs when it goes over the paper. What one has to fight against is the resistance force. While writing, one must let the resistance force interact with the force being exerted. Nonetheless, to let in the resistance force does not mean to become stagnant. Rather, the resistance force must be overcome so that the ink brush can be moved forward. It is important to note that this overcoming of the resistance force here must be like fighting against it. How to have the sense of overcoming like fighting against? For me the answer is in the sense of weight. I argue that it is important to let in the weight of the writer's body. To let in the weight means to let in the weight as the gravitational force that can bring on more resistance force so that one has more sense of fighting against. When one is indifferent about the gravitational force and writes only with the exertional force, there is still a resistance force, but that resistance force is only the indispensable one. When the resistance force is completely overcome, there is no fight. To write with the sense of roughness, it is important to *let in* the weight of the body.

The sense of the weight is also implied in the term *luo-pi*, which indicate the movement of *beginning to write*. In Chinese, this term means *to let the brush (pi) fall (luo)*. It implies that the weight of not only the brush but also the writer's body must be *let in* as the gravitational force in or before the beginning of writing. This is related to the posture of the hand that holds the ink brush. In the tradition of *shu-fa*, the hand is often suspended in the air while writing. This gives the wrist and the hand more space to move around while writing. Nonetheless, to suspend the hand in the air means to suspend the weight at the same

time. As the term *luo-pi* implies, to suspend the weight is intended to let the weight fall as the brush is let fall onto the paper when one begins writing. In short, to sense the weight of the body is important to the way of manoeuvring the force in the tradition of *shu-fa*.

TRACE OF FORCE IN LIN HWAI-MIN'S WATER STAINS ON THE WALL

Having traced the force and explained the sense of weight in *shu-fa*, I argue that it is also important to regard Lin Hwai-min's dances, which are inspired by *shu-fa*, as the trace of the forces. In other words, it is important to trace the forces. How are the forces in the dance and music in Lin Hwai-min's works inspired by *shu-fa*? Being inspired by *shu-fa*, Lin Hwai-min also noticed the importance of the forces. While he was choreographing the first dance inspired by *shu-fa*, he asked the dancers to learn *shu-fa* and to forget the outer form of their body and the Chinese character while dancing. Whether the dancer forgot the form or not for me the choreographer did not. The dance in *Cursive* (2001), which is the first work inspired by *shu-fa*, is still rather based on the outer form of the Chinese character. As the dancers wearing black clothes dance against the white background on the lighted stage, they are like the Chinese characters. The figure of the dancer's body is changing like the figure of the Chinese character is changing while being formed. In a scene in *Cursive*, the dancer dances in front of a screen on which the ink trace emerges at the same time. Since the dance movement corresponds to the movement of the ink trace, from which the Chinese character *yung* is formed, the dance is like writing. In a later scene, the dancer wearing clothes with long sleeves dances to the side of and in front of one Chinese character on the screen. The long sleeves swaying and circling in the air are also like the ink lines of the character. It is clear that these scenes are intended to make the figure of the dancer's body like the figure of the Chinese character.

Although these scenes are often mentioned in the research to argue for the correlation between the dance and writing,⁵ these scenes are somewhat limited by the outer form of the body and the Chinese character. As I have argued, when one regards the ink line only as the line in itself and regards the configuration of the lines in *shu-fa* only as the composition, the sense of force is often left out. It is the same with the dance. The correlation of the dance and writing for which the researchers argued with these scenes is based more on the outer form rather than the force, which is important to the tradition of *shu-fa*. How are the forces used in the aforementioned dance scenes? In the scene in which the dance movement corresponds to the movement of the ink trace on the screen, since the dancer faces the audience instead of the Chinese

5 | For example, see Szeto 2010: 424-425; Schwan 2015: 137.

character on the screen, the movement of writing, the stroke going downwards from right to left, becomes the movement going downwards from left to right in the dance. The dancer's movement is opposite of the writing movement. In the scene in which the dancer wears black clothes with long sleeves, although the dancer faces the character on the screen in the beginning, her movement is not the same movement as writing that character on the screen. Instead, her movement is intended to make the figure with the long sleeves swaying and circling in the air like the figure of that Chinese character. Therefore, the correspondence between the figure of the dancer's body and the figure of the Chinese character should not be regarded as an indication of the correspondence between the force of the dance and the force of writing.

It is in Lin Hwai-min's *Water Stains on the Wall* that the sense of weight, which is important to the tradition of *shu-fa*, becomes more manifest because of the unusual stage setting: the stage is slightly inclined to the downstage. The inclined stage requires the dancer to sense their weight to retain the balance while dancing. The weight is let in more often as the gravitational force with which the dancer retains the balance. As the dancer springs, the sense of weight is often still retained. The weight is overcome, but the weight is not overcome as if one can completely escape from the weight so that one can dance lightly without the weight. Rather, the weight is only being suspended. It reminds me of the posture of the hand that holds the ink brush in the *shu-fa* tradition: to suspend the weight is intended to let the weight fall. The force in the dance in *Water Stains on the Wall* is closer to the sense of roughness in the tradition of *shu-fa*. In another scene, the dancer's spring was imposing because of the sense of weight it manifests. The dancer's spring there is not intended to manifest the lightness in the air but the heaviness of landing on the ground. Although the ground is slightly inclined, when the dancer lands after that spring, she is not once in danger of losing her balance. The weight falls on the stage but it falls to retain the balance. The force of the dancer's landing reminds me of the imagery in Wei Sho's treatise, which describes the force of writing the dot stroke: »rock's falling from the mountain, clonking while falling down« (1981: 22). Here the dancer's landing is like the rock's falling. It also results in a sound of »clonk«. It is not only the falling that is indispensable because of the weight. Rather, the weight is *let in* as the gravitational force that results in the landing that is like *anchoring down* or, more precisely, *beating down to* the stage. The weight is suspended to be let fall to retain the balance.

The music in *Water Stains on the Wall* is composed by the Japanese contemporary composer Hosokawa Toshio. As Hosokawa mentioned, it is the Western contemporary music, which is concerned with not only the harmonic relation of the tones but also, and more importantly, the existence of the tone, that makes him re-listen to Japanese traditional music, which praises the transience of the tone (Hosokawa 2015). In Japanese traditional music, there are continu-

ous changes of the tones, which make one take note of how the tones emerge and die out and therefore sense the existence of the tone. Hosokawa's music is inspired by Japanese traditional music in this respect. In his works, the transience of the existence of the tones is also emphasized through the continuous changes of the tones that emerge through different performing techniques. I argue that the music in *Water Stains on the Wall* should also be regarded as the trace of forces.

The music in the scene in which the dancer's weight is emphasized through the dancer's spring is Hosokawa's composition *Fragmente I* (1988), which is composed for the traditional Japanese instruments *shakuhachi* (the flute), *koto* (the zither with the bridges) and *sangen* (the plucked lute). Although the music is contemporary, it relates to the tradition of these instruments, in which the different performing techniques are intended for the different changes of the tones. For example, in one of the most ancient Japanese scores of *koto* music, *Jinchi Yoroku*, there are already indications of the different performing techniques, including the techniques to pluck the string outward or inward with the thumb or the forefinger of the right hand, the techniques to slide along the string or to do a circling movement with the finger of the left hand while pressing the string etc. (Yeh Tung 2001, 78ff.). In Hosokawa's *Fragmente I*, the performing techniques are clearly not limited to the traditional techniques. As the music has broken away from the traditional harmonic relation and rhythm, the changes of the tones have also become more drastic. Through these drastic changes of the tones, one can also sense how drastic the forces that the musicians used to perform are. There are the forces such as slashing, gliding etc. Most of these forces in music are strong and harsh, and the sense of the forces in the music is often influenced by the sense of the force in the dance. For example, when I hear the strong and harsh tones of the *sangen* along with the subtle tones of the *koto* right after I hear the »clonk«-sound of the dancer's landing with the fall of weight, I have the sense that those strong and harsh tones in the music also come from a fall, as if there was also a fall of weight in the music. While I sensed the roughness in the dance in which the sense of weight is retained, the roughness of the tone of the *shakuhachi*, which often begins so quiet and becomes louder, was also like the roughness I sensed in the dance. In short, as I regard the dance and music as the trace of forces and trace those forces, I find myself becoming immersed in those forces that correspond to each other.

WATER STAINS AS TRACE OF WEIGHT

Water Stains on the Wall, the name of Lin Hwai-min's dance, is the imagery mentioned in a conversation between Huai Su and Yen Chen-c'hing, the *shu-fa* artists in the T'ang dynasty: After listening to Huai Su's explanation that

he learned *shu-fa* from »the cloud in summer that often merges and surges in the form of the strange mountain« and that writing has to be like »the way the wall ruptures«, Yen Chen-ch'ing said in the end, »how about being like the rain leaking into the room?« Huai Hsu rose from his seat and said, »you have grasped it [the essence of *shu-fa*]«. (Huang Chien 1981: 283) It is important to note that although the imagery is translated as *Water Stains* for Lin Hwai-min's work, in Chinese it is actually *the trace of the rain leaking into the room* (*wu-luo-hen*). Here the imagery of the trace of the rain is not concerned with the form of the trace. Instead, it is concerned with the unpretentiousness of the trace of the rain leaking into the room. Leaking, as I see, also implies the weight, and what can be more unpretentious than the act of the weight?

REFERENCES

- Billeter, Jean François (1990): *The Chinese Art of Writing*, New York: Rizzoli International Publications.
- Ch'iu, Chen-chung (2005): *The Figure and Interpretation of Shu-fa (Shu-fa te hsing-t'ai yu ch'an-shih)*, Beijing: Renmin University of China.
- Hosokawa, Toshio: Das Entschwinden der Töne, lecture at MozartLabor (31.05.2015), retrieved 13.02.2017 from <https://de.karstenwitt.com/magazin>
- Hsu, Shen (1981): *Explanation and Analysis of Chinese Character (Shuo-wen-chieh-tzu)*, Shang-hai: Shang-hai Ku-chi Press.
- Huang, Chien (1981): *Selected Historical Writings on Shu-fa (Li-tai shu-fa lun-wen hsuan)*, Shang-hai: Shang-hai Shu-hua Press.
- Obert, Mathias (2013): Chinese Ink Brush Writing, Body, Mimesis, and Responsiveness, in: *Dao* 12, pp. 523-543.
- Schwan, Alexander (2015): Curving Lines and Morphing Marks: On the Problems of Comparing Chinese Ink-Brush Writing with Dancing, in: Marzia Faietti/Gerhard Wolf (ed.), *The Power of Line*, München: Hirmer, pp. 128-141.
- Szeto, Kin-yan (2010): Calligraphic Kinesthesia in the Dancescape: Lin Hwai-min's Cosmopolitical Consciousness in the *Cursive Trilogy*, in: *Dance Chronicle* 33, pp. 414-441.
- Wang, Shu-min (1999): *Correction and Interpretation of Chuang-tzu (Chuang-tzu chiao-ch'uan)*, Taipei: Institute of History and Philology, Academia Sinica.
- Yeh, Tung (2001): *Interpretation and Decipherment of the Ancient Music Score in the T'ang Dynasty (T'ang-tai ku-yueh-p'u i-tu)*, Shang-hai: Shang-hai Yin-yueh Press.

Der Rhythmus der Madonna/e

Sound und Moves als kulturelle Spuren

kampanischer Frühlingsriten

Josephine Fenger

Der Mensch begleitet mit seinem Gesang den Klang seiner Trommel, die den Rhythmus des Herzschlags für einen gewaltigen, allumfassenden Tanz vorgibt, den Tanz in den Tänzen aller Dinge. (Rossi in Tedoldi 2014: 16).¹

DER RHYTHMUS DER MADONNA

Seit der Zeit der Magna Graecia finden in der Metropolitanstadt Neapel besonders zu Beginn der fertilen Jahreszeit Marienpilgerfeste statt. Deren rituelle Volksmusik- und Volkstanztradition, die tammurriata, steht exemplarisch für eine besonders enge Symbiose aus Klang, Tanz und Kultur. Die tammurriata ist ein Tanz, der das gesamte halb religiöse, halb profane Festritual symbiotisch verkörpert und eine ganze Ideologie widerspiegelt:

[...] Tammurriata [...] ist Gesang, Tanz, und Gebet, Klang, Rhythmus und, symbolisch, Ekstase. All diese Aspekte sind unlösbar miteinander und mit den zeremoniellen und rituellen Zeitpunkten bestimmter religiöser Feste verbunden. (Ferraiuolo 2015: 2)

Der aus dem neapolitanischen Dialekt adaptierte Terminus tammurriata wurde erst im Diskurs der ethnomusikalischen Forschung von Roberto De Simone für den »ballo ò tammurro«, den Tanz zur großen Trommel, der Tamorra, geprägt. Das Instrument ist das zentrale Medium zwischen dem »Gesang für den Tanz« und dem »von Gesang begleiteten Tanz«. Der Ritus, und mit ihm die Kultur (der »allumfassende Tanz«), zerfällt, wenn seine Faktoren voneinander und vom Fest der Madonnen und ihrer Gemeinden – der Lebens-

1 | Alle Übersetzungen aus italienischen Originalen stammen von mir (J.F.).

und Festgemeinschaft – isoliert werden. Mit der Auflösung der Integrität des Ritus und der symbiotischen Beziehung verwischen die kulturellen Spuren und aus gelebter Kultur wird Folklore. Oder?

Wie ein Großteil süditalienischer Volkskultur erleben die komplexen synästhetischen Festrитуale zu Ehren der kampanischen Madonnen in den letzten Jahrzehnten eine Wiederbelebung, die von Nostalgie, retrospektiver Kultursuche und politisch-touristischer Kommerzialisierung geprägt ist. Zugleich finden die religiösen Pilgerfahrten und -feiern weiterhin statt. So treffen zu den Marienfesten zwei kulturelle *Communities* aufeinander, die nur der omnipräsente Rhythmus der *tammurriate* verbindet. Rhythmus, altgriechisch *Fluss*, bezeichnet neben der Ordnung der Bewegung auch die Strukturierung des Zeitflusses. Der Rhythmus der Madonna umfasst also neben der symbiotischen Klang- und Bewegungsstruktur auch den durch die Periodizität der Feste indizierten Verlauf der Jahreszeiten und der Lebenszeit.

Die *tammurriate* sind traditionell ein gemeinsames sich-rhythmisches-Synchronisieren für den kosmischen Lebensabschnitt der Fruchtbarkeitsperiode, eine Konfirmation der Kontinuität. Ein Tanz, der als Festrитуал alle materiellen, klanglichen und bewegten Elemente, die museale und musikalische Erinnerung und die aktuelle Performanz beinhaltet, zitiert und fortführt – dem dionysischen Prinzip der Kommunikation miteinander und mit dem Göttlichen im Tanz entsprechend. Aufgrund dieser Synthese aus Festtanz, Volksreligion und ländlicher Subkultur wird die *tammurriata* das »Lied der Erde« (Ferraiuolo 2005) genannt – ein Anklang an die »große Trommel«, die Strawinskys *Tanz der Erde* mit einem Wirbel einleitet, oder Heines »Mutter mit der großen Trommel«, die in den *Florentinischen Nächten* als Symbol eines »lebensspendenden Sterbens aus einer verschlingend-gebärenden Erde« den Tanz begleitet (Schwamborn 1998: 16).

Anders als die ihr eng verwandte, salonfähig evolutionierte *tarantella* blieb die *tammurriata* ein ländlicher Tanz und den Marienfesten verhaftet. Die getanzten Dialektgesänge sind Gebet und Alltagsbilanz, Rapport an die Gottheit; ihre starken sexuellen Konnotationen von Text und Körpersprache stehen für die Suggestion von Lebenskraft, Potenz und Fruchtbarkeit. Der Tanz ist, aufgrund seiner Symbolik kosmischer Kontinuität, potenziell unendlich und kann, bei optionalen Wechseln aller Mitwirkenden, Stunden dauern. Der *tammurriata* geht oft der Solo-*a capella*-Gesang einer *fronna* voraus; auf ein Zeichen der Sängerin oder des Sängers setzt der binäre Perkussionsrhythmus von *tamburello* und Kastagnetten ein, die Tanzpaare bilden sich gleich- oder gegengeschlechtlich und synchronisieren durch ihre Armbewegungen die Klangerzeugung der Kastagnetten. Die gleichmäßigen Schwingungen der Tanzenden, die sich im Kreis aller Beteiligter ihrerseits umkreisen, gegengleich oder synchron einander annähern und voneinander entfernen, werden von den *votate* unterbrochen. Diese Figuren werden von Sängerin oder Sänger durch

einen langgezogenen Vokalklang indiziert, auf den die Tanzenden mit besonders energetisch getanzten Schrittfolgen gegen den Uhrzeigersinn gedreht reagieren, wobei sie einander mit Körperextremitäten berühren, oft begleitet von ekstatischen Schreien; die Trommel schlägt rhythmisch eintaktig. Nach diesem Chaos und Katharsis suggerierenden Ausbruch kehren alle zu Grundrhythmus und -schritten zurück. Die gemeinsame Performanz des Kontrasts von Kontinuum und Katharsis, der Rhythmus von Festen der wiederkehrenden Veränderung und der Bilanzierung und Wiederordnung des Lebensalltags ist so in der Struktur der *tammurriata* reflektiert. Varianten von Choreografie und Gesangsversen stammen aus einer gemeinsamen Enzyklopädie. Die *tammurriata* bildet also in Sound und Move dialogisierend die Spur des Lebensrhythmus einer verschwundenen Kultur, die » [...] heute traurig verfälscht in den zerfleischenden Noten der tammurriate heraufbeschworen [wird], die die Zelebrierung dieser Abwesenheit repräsentieren [...], ein Requiem der urtümlichsten, ebenso leidenschaftlichen wie schmerzvollen Kultur« (Ragione 2014: 60).

SOUND BODY, SOUND TRA/N/CES

Zentral für die Betrachtung der *tammurriata* mit dem Fokus *Sound – Traces – Moves* ist ihre dreifache Bedeutung als Tanz, Gesang und Musik, und die so gemeinsam performativ erzeugte kulturelle *Soundtrance* der rituellen Festatmosphäre. Diese kann als Resultat eines rhythmisch synchronisierten Gemeinschaftsrituals definiert werden.

De Simone spricht vom Verlust des alten kultischen Bewegungswissens in modischen Folklore-Tanzevents, von den »alten Volkssprachen, in denen der menschliche Körper in seinem musikalischen Agieren, der *Sound Body* das Tamburin zum Schwingen brachte – und nicht *vice versa*« (De Simone 2005: 9). Anstatt dass die Musik den Körper bewegt, ist sie ihrerseits eine Konsequenz des Körperhythmus' und -klangs.

Neben der Vorstellung vom Körper als Klang beinhaltet die Idee des *Sound Body* seine Funktion als *rhythmizomenon* (Rhythusträger/-medium nach Aristoxenos, s. Maróthy 1993-1994: 421) und, kleingeschrieben, auch den Aspekt des Purifikationsritus – in dem buchstäblichen Gleich-Klang von Klang und »gesund, solide, intakt«. Definiert man Ritus als »strukturierte, also rhythmisch organisierte komplexe Verhaltensmuster« (1993-1994: 426), so resultiert die Verbindung von Rhythmus und Ritus aus derjenigen der Einheit von »äußerer« räumlicher Ordnung von Bewegung und »innerer« musikalisch-rhythmischer, dem Platonischen Prinzip von »akustischer Transformation« entsprechend (1993-1994: 427). So produziert der Rhythmus ekstatische Zustände durch die gemeinsame innere und äußere Periodizität, die »Neuronen,

tanzende Füße, tanzende und klangerzeugende Geste etc. in eine Art gleichmäßige Metrik zwingt« (Rouget 1985: 201 f.). Die Reaktion auf den Rhythmus jenseits des Hörens mit Muskeln, Nerven, und Sinnen ist, lange vor Studien zeitgenössischer Neurowissenschaftler, z.B. von Emile-Jacques Dalcroze und bereits von Plato dahingehend reflektiert worden. Letzterer beschrieb die heilsame Wirkung eines »ordnenden« äußeren Rhythmus auf innere »wahnsinnige« Unruhezustände zugunsten eines »sound state of mind« (1985: 201 f.).²

Der *Sound Body* ist auch ein kollektiver Fest-Körper, der sich außer der Musik und der Bewegung aus den Geräuschen der Verkäufferrufe und Kinderschreie, der liturgischen Klänge wie Glocken und Hymnen, und der Feuerwerkskörperexplosionen zusammensetzt. Die kollektive Animation lebendiger und animierter »Dinge« umfasst auch Elemente des natürlichen Makro-Rhythmus, wie die frisch geernteten Artischocken, deren Geruch auf dem Grill mit dem Rhythmus der *tammurriata* amalgamiert. Es resultiert ein Ritual, in dem die Gemeinschaft, der Festraum und der (traditionell kalendarisierte) Zeitpunkt synchronisiert und zu einer »ephemereren Temporalität« konzentriert werden (Ferraiuolo 2015: 7). Diese liegt zwischen dem ersten und dem letzten Klang: »In the *tammurriata*, the *hic et nunc* does not exist: it is a temporality that happens on a metahistoric horizon. This is what makes the *tammurriata* a performance unavoidably ecstatic – in its etymological meaning of displacement of the soul« (2015: 7). Die rituelle Trance funktioniert als Medium kollektiver Erinnerung, gelebter, praktizierter musikalischer Tradition. In Konsequenz wirkt die *tammurriata* als »Körpereinheit« der Gemeinschaft, in der sich deren Energie materialisiert (Tedoldi 2006: 331), als Möglichkeit »Stimme, Körper und Seele einer Tradition zu verleihen, die noch heute ein Ritus für Erneuerung und Schutz des Einzelnen, der Gemeinschaft, und des Lebens der Natur ist« (2006: 327).

Der unitäre Rhythmus verbindet die Faktoren des *allumfassenden Tanzes*. In ihm und durch ihn kommunizieren auch die Ausführenden mit den Instrumenten, die ihn in ihrer Materialität symbolisch repräsentieren: die verlängerten Klangfinger der Kastagnetten, die Trommel als zentrales Medium und tradiertes Symbol der kulturübergreifend beschworenen Erd- und Lebensgottheiten in (Kreis-)Form und Klang, zwischen dem das Chaos bedeutenden Schellenrasseln und den Herzrhythmus der Ordnung versinnbildlichenden Schlägen. Im Gemeinschaftsrhythmus der Tanz- und Festgemeinschaft sind alle Teilnehmenden zugleich »Musikanten und Musiziertes«, Erzeuger, Faktoren und Affektierte der Musik (Rouget 1985: 102 f.) Wenn auch der narrative Inhalt dieser Kommunikation miteinander und mit der Madonna in einem ekstatischen Moment, einer »Zeit außerhalb der Zeit« mit der »Deplazierung«

2 | Zu zeitgenössischen Forschungsansätzen über den therapeutischen und neuropsychiatrischen Einsatz von populären Tänzen s. V.A. Sironi et al. 2015.

(Ferraiuolo 2015: 2) der *tammurriata* aus ihrem ideologischen Kontext faktisch verschwunden ist, bleibt die Sensation des Gemeinschaftsrituals als ihre kulturelle Spur, die sich durch den omnipräsenten Rhythmus der *tammurriate* als Soundtra/n/ce in die Atmosphäre gräbt.

DER KAMPANISCHE MADONNENKULT ALS KULTUR- UND TANZERBE

Die sieben wichtigsten kampanischen Madonnen stehen für lokale Ikonen und Feiern und entsprechende musikalische und choreografische Varianten der *tammurriata*. Einige der Heiligtümer haben seit Jahrhunderten Tradition als überregionale Pilgerziele, andere sind vom dörflichen Fest durch Besuche lokaler Immigranten größere Veranstaltungen geworden. Im Gefolge der Festivalkultur des *Neotarantismus*³ der 1990er Jahre sind Tanz und Pilgertum nicht mehr die traditionelle Symbiose oder auf die Dorfgemeinschaft beschränkt. Die rhythmische Eventgemeinde ist international und Interaktionen von religiöser und populärmusikalischer Aktivität, kulturanthropologischer Feldforschung, Pilgertum und Partytourismus sind individuell.

Die *tammurriata* war die Sprache einer kollektiven Erinnerung und der liturgischen Innerlichkeit verpflichtet, eine Kommunikation in einer Sprache außerhalb der Zeit in einer allen gemeinsam bekannten, metahistorischen Präsenz, die die Vergangenheit einbezog und die Zukunft plante – also eine rituelle und zugleich mythische Zeit (Ragione 2014: 59). Inzwischen werden zu den religiösen Festtagen Tänze »in den Masken antiker Feste« organisiert, oft von Tourismusbehörden oder pseudokulturellen politischen Agenten. Junge Leute mit *tamburello* bewaffnet und Studentinnen in langen exotischen Röcken tanzen die historischen Tänze mit dem einzigen Ausdruck von Energieüberschuss oder Freiheitsbedürfnis, so die Kritik (De Simone 2010: 9), als seien diese »Ektoplasmen« von *tammurriate* und *tarantelle* nichts als »sinnlose Spießbürgerlichkeit als linkspolitischer Aufguss« (2014: 59) oder »kontrakultureller Dionysismus« (de Rosa 2016: 74).

Allerdings kamen Infiltrationen städtischer Tanz- und Festkultur in nostalgisch verklärte Dorffeste bereits im Europa des 16. Jahrhunderts vor (McNeill 1995: 75) und besonders die Marienfeste Kampaniens waren im Reiseboom des Übergangs der *Grand Tour* zum Massentourismus als Attraktionspunkte Vorläufer des Event-Tourismus. Gerade durch die konfirmative Überlieferung während der *Grand Tour* hat die traditionelle Devotion bis mindestens nach dem zweiten Weltkrieg ununterbrochen überlebt und moderne Festriten beeinflusst (Niola 2002). Auch die Kritik an den Madonnenfesten als kommerzielle Spektakel für bildungsferne Klassen, in dem lärmendes Musik- und

3 | Zur Renaissance süditalienischer Volkskultur vgl. z. B. Nacci 2004.

Tanz-Vergnügen, Kitsch und Konsum eine charakteristische Synthese mit Spiritualität und Devotion bilden, ist keinesfalls neu (Anon 1871).

DAS LIED DER ERDE

Neben dem Einfluss der antiken Vorbilder der Region, die vom Isis-, Demeter- und Kybele-Kult die Erdgottheiten, die Tanzriten und die Instrumente übernahmen, ist die Intensität des Madonnenkults in diesem Teil Kampaniens auch durch die Nähe des Vulkans, zugleich fruchtbares wie lebensbedrohendes Umfeld, bedingt. Zahlreiche wundersame Ereignisse erzählen vom Schutz der Madonnen bei einem der größten neuzeitlichen Ausbrüche im Dezember 1631. Noch heute gelten die Purifikationsriten der Pilgerreisen zu den Bergheiligtümern, oft mit Feuern und Fackeln verbunden, auch als symbolische Prophylaxe vor einem Ausbruch des Vesuvs.

Die Volksreligion, der rituelle Charakter und die Merkmale des bäuerlichen Aberglaubens kennzeichneten die *tammurriata* grundsätzlich als Tanz einer ländlichen Armenkultur. Seit der Antike ein versöhnender Ritus für die Fruchtbarkeit der Erde, imitiert die Gestik in der impliziten symbolischen Bewegungssprache der *tammurriata* das Säen und Ernten. Nach einigen Theorien ist das Erbe der Bacchanten in der *cheironomia*, der Bedeutung der Armbewegungen in den antiken Fertilitätsriten, erkennbar (Ferraiuolo 2015: 7).

Die »Nachahmung« der traditionellen Tanzgesten der Bäuerinnen wird jedoch inmitten eines »mergers aus Volkskulturen« zu einer »Darbietungsmarmelade« (De Simone 2010: 9), ebenso wie die Gesangstexte aus dem Dialekt und aus dem Lebensumfeld inspirierte *stroppole*, sexuelle Witze und Metaphern, ohne den gemeinsamen Erinnerungsschatz bedeutungslos werden, wie »archäologische Funde, Fragmente eines verlorenen Mosaiks« (2010: 19).

AUF DER SUCHE NACH EINER »ANALYTISCHEN UND RESTITUIERENDEN NOSTALGIE«⁴

Die Bildung von Fest-Communities ist eine menschliche Gewohnheit – wobei die gemeinsame Basis durch die räumliche Nähe und vor allem den Rhythmus erzeugt wird (Apolito 2014: 267 f.): Eine »Schlüsselgewalt [...] magnetischer Anziehungskraft« ist der interne Festrhythmus, der sich in/aus der Gemeinschaft entwickelt (2014: 33 f.). Dass aus der Proxemik und der gemeinsamen Klangwahrnehmung und Bewegung dieser Rhythmus entsteht, ist elementa-

4 | Tito Vetì, »Figure e paradossi della nostalgia«, Vortrag am 29.07.2016 beim Festival *Felici & Confienti* für lokale Volkstanz- und Volksmusiktradition in Confienti, Kalabrien.

rer für das Fest als der Gegenstand der Zelebrierung – die *Tammurriata Community* ist also prinzipiell weder religiöse noch Party-Gesellschaft, sondern eine rhythmische Gemeinschaft:

Jeder Moment, in dem eine auch noch so kurze rhythmische Gemeinschaft entsteht, betont diese musikalische Charakteristik menschlicher Beziehungen. Die Musik der Körper wird nicht gehört, sie wird gemacht! Die Partitur der Gesten, Worte, Handlungen, und Klänge strömt über die Tasten eines unsichtbaren Klaviers, das wir gar nicht bemerken, solange nicht eine Taste *nicht* klingt, oder jemand aus dem Rhythmus kommt. (Apolito 2015: riassunto/Résumé: 2, Hervorhebung J.F.)

Da klingen sie wieder an, der *Sound Body* und der »allumfassende Tanz« des Gemeinschaftsrituals im Rhythmus des kosmischen Kontinuums. Die Performanz des kollektiven Wissens eines gemeinsamen kontinuierlichen Lebensrhythmus« in Form einer rhythmischen Synchronisation, die die Festivals der Madonna/e beschwören, ist mit dem Verlust dieser Kontinuität von der Konfirmation zur Nostalgie geworden. Das Sich-Synchronisieren *ohne* Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses zu sein, spricht für utopische Sehnsuchtsorte, die in solchen überzeitlichen Strukturen präsent werden (Brost/Wefing 2016: 17). »Place memories« als Suche nach einer gemeinsamen Erinnerungskultur stellen eine bezeichnende Sinnverschiebung in der Globalisierung dar: Der kollektive Sehnsuchtsort *kann* nur ein Nicht-Ort wie der Bereich der Trance im lokalen Folklorekostüm sein (Arcidiacono et al. 2011: 365).

Glühwürmchen blinken simultan, und sogar unbelebte Objekte wie Schaltkreise in gewisser Proxemik synchronisieren ihre Bewegung. Ebenso entwickeln menschliche Kulturen ihren individuellen Körper- und Sprechrhythmus; das Gehirn erlernt den Gemeinschaftsrhythmus, der zusammen mit einem »musikalischen Erinnern« natürlich Opiate freisetzt und das Hirn in Trance-Bereitschaft bringt (Becker 1994: 50).

Der synchron rhythmisierte Kollektivkörper der *tammurriate* besteht inzwischen aus Personen, deren Alltag heterogen und sehr verschieden von dem der bäuerlichen Pilger und Pilgerinnen ist. Das bezeichnet den Rhythmus der Madonna als letzte Spur des Rituals. Kirchenglocken im binären 4/4-Takt, der Klang der Kastagnetten und Trommeln in scheinbar verlassenen Wäldern des Vulkans, der von den Festfeuern zu den Tänzen brennt und rhythmisch pulsiert: In der Festatmosphäre materialisiert sich der Rhythmus. Die verlorene Ästhetik traditioneller Tänze als Narration und Reflexion von Erinnerung wird vom Archiv gemeinsamer Erfahrung zur kollektiven temporären Utopie.

Im Zeichen einer gegen Ende des 20. Jahrhunderts nicht neu entstandenen, sondern für die Gegenwart rekonstruierten »Invention of Tradition« (Hobsbawm & Ranger 1983) wird die archaische Vergangenheit betont, ohne die gewachsene Volkskultur der Neuzeit mit zeitgenössischen Inhalten zu reflektie-

ren. Eine »pathologische, restituierende, analytische und kritische Nostalgie«, also eine Neureflexion der Vergangenheit auf der Suche nach der verlorenen Einheit von Musik, Tanzbewegung und Spuren kultureller Erinnerung, bleibt ebenso utopisches Projekt wie die Darstellung einer Kontinuität der Tanzriten von der Antike zu den neuzeitlichen Volksbräuchen und der Entwicklung der populären Musikkultur aus der kollektiven Erinnerung als »ungebrochene Tradition, so uralt wie eine Geologie des Imaginären, die überlebt, weil ihr ständig Neues zugeführt wird«, idealtypisch ist (Niola 2002: 47, Hervorhebung J.F.). Solange sich keine ästhetische Tendenz zu einer zeitgenössischen Adaptation entwickelt, bleibt eine nicht nur deplazierte, sondern ideologisch sinnentleerte *tammurriata* (De Simone 2010), die die Gemeinschaftsrituale beschwört, ohne ihnen entsprechen zu können. Inzwischen ist jedes Madonnenfest »ein Theater für diverse *tammurriate*« verschiedener Madonnen, und ein »ethnochoreutisches Nomadentum« (Gala 1991: 6) in dem die originären Varianten verschwimmen, charakterisiert die zeitgenössische Überlebensform des Tanzes (Ferraiuolo 2015: 4). In einer pluralistischen Gesellschaft und einer globalisierten Festkultur verführt der Rhythmus der Madonna als ein Medium, das – scheinbar – über kulturelle Spurensuche hinaus ermöglicht, diese Spuren selbst weiterzuschreiben.

Ob als Requiem einer aussterbenden Volkskultur oder als letzte Spur eines »absoluten« Tanzes zwischen Profanem und Spirituellem, der sich als kontrakulturelle Praxis zu globalisierter Musikkultur für eine veränderte *Community* modifiziert – im Diskurs des aktuellen Tanz- und Forschungsinteresses haben die Frühlingsriten beiderseits Konjunktur. So kann es, nach über 2000 Jahren, noch dauern, bis die *tammurriata* aus dem Rhythmus kommt.

LITERATUR

- Anon (1871): A Neapolitan Festa, in: *The Graphic* 83, Saturday, 1 July 1871.
- Apolito, Paolo (2014): *Ritmi di festa. Corpo, danza, socialità*, Bologna: Il mulino.
- Apolito, Paolo (2015): Résumé zu *Ritmi di festa*, Zugriff am 30.01.2017 unter www.docsity.com/it/riassunto-ritmi-di-festa-di-paolo-apolito/537956/
- Arcidiacono, Caterina/Procentese, Fortuna/Paolillo, Maria Grazia (2011): Identity, Traditions and Lack of Environmental Behaviour, in: *Journal of Environmental Science and Engineering* 5, S. 365-380.
- Becker, Judith (1994): Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession, in: *Leonardo Music Journal*, vol. 4, S. 41-51.
- Brost, Marc/Wefing, Heinrich (2016): Was ist Heimat?, in: *Zeitmagazin* Nr. 41, S. 16-28.

- De Simone, Roberto (2005): Tammurriata. Così scompare la tradizione, in: *Il Mattino*, Napoli 27. Dezember. Zugriff am 20.01.2017 unter <http://lnx.vincenzosantoro.it/2005/12/27/tammurriata-cos-scompare-la-tradizione/>
- De Simone, Roberto (2010): *Son sei sorelle. Rituali e canti della tradizione in Campania*, Roma: Squilibri.
- Ferraiuolo, Augusto (2005): Dance of the Earth, in: Luisa del Giudice/Nancy van Deusen, (Hg.), *Performing Ecstasies. Music, Dance, and Ritual in the Mediterranean*. Ottawa: Institute for Medieval Music, S. 33-50.
- Ferraiuolo, Augusto (2015): The Tammorra Displaced: Music and Body Politics from Churchyards to Glocal Arenas in the Neapolitan Area, in: *Cultural Analysis* 14, S. 1-22.
- Gala, G. M. (Hg.) (1991): *Feste e Tamburi in Campania* (Vol. 1), Firenze: Taranta.
- Hobsbawm, Eric/Ranger, T. (1983): *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Maróthy, János (1993-1994): Rite and Rhythm. From Behaviour Patterns to Musical Structures, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 35, Fasc. 4, S. 421-433.
- McNeill, William Hardy (1995): *Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Niola, Marino (2002): Archaeomythology of Devotion, in: *Revision*, Vol. 25. No. 1, S. 42-47.
- Ragione, Achille della (2014): *Napolitanità. Miti e riti a Napoli*, Napoli: Clean.
- de Rosa, Ciro (2016): Il Folk revival in Campania, in: Goffredo Plastino (Hg.), *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Milano: Il Saggiatore, S. 65-92.
- Rouget, Gilbert (1985): *Music and Trance. A Theory of the Relations between Music and Possession*, Chicago: Chicago University Press.
- Schwamborn, Frank (1998): *Maskenfreiheit. Karnevalisierung und Theatralität bei Heinrich Heine*, München: iudicium.
- Sironi, Vittorio A./Riva, Michele A. (2015): Neurological Implications and Neuropsychological Considerations on Folk Music and Dance, in: *Progress in Brain Research*, vol. 217, S. 187-205.
- Tedoldi, Diana (2006): *l'Albero della musica*, Milano: Anima Edizioni.

Grafische Komposition – Zwischen Idee und Inszenierung

Heide Lazarus

GRAFISCHE VISUALISIERUNGSSTRATEGIEN NACH 1945

Mich interessiert im Folgenden ein kleiner Ausschnitt der zeitgenössischen tänzerischen Arbeit am »Werk« (Louppe 2009) und zwar die Benutzung einer Grafik als Ausgangspunkt von Choreografien in inter- und transdisziplinärem Zusammenhang. Dabei grenze ich eine *Grafik* von einer *Notation* oder *Partitur* als jeweils unterschiedliche Möglichkeiten zur Visualisierung von Ideen ab, da sie verschiedene Zielsetzungen beim Spuren legen und Spuren aufzeichnen verfolgen.¹

Aus Gründen der Abgrenzung und interdisziplinären Vergleichbarkeit beziehe ich mich auf eher enge, traditionelle Begriffskonzepte, die auf den Materialien und nicht auf einer Erweiterung durch immaterielle Gestaltungsprozesse fußen. Notationen sind »Entwurf, Anweisung zum Spiel, Kommunikationsmittel oder autonome Werke« – so die Definition in einer Ausstellung des ZKM Karlsruhe und der Akademie der Künste Berlin (<http://zkm.de/media/video/notation>). Sie werden für diese Zwecke auf der Basis eines determinierenden Zeichensystems, eines spezifisch zu entschlüsselnden Codes entwickelt, denen ein Inszenierungskonzept zugrunde liegt. In einem für die performativen Künste typischen Übersetzungsprozess wird hierdurch beispielsweise ein Bewegungsverlauf verschriftlicht (Jeschke 1997; Brandstetter 2010a). Es entstehen so zusammenhängende und zu lesende »Texte«; John Cage spricht in *Notations* von »Manuskripten« (1968: o.S.). Das Spiel mit Fest-

1 | Literatur in Bezug auf Notationen und Partituren im zeitgenössischen Tanz ist zu finden unter: <http://motionbank.org/content/wissensfundus>. Siehe auch zur Auseinandersetzung mit grafischen Bildern als Notation oder Partitur in Thomas/Dahlhaus 1965; Frank 1985; Josek 1998, Schröder (o.D.); Louppe 2009; Brandstetter 2010b; Van Im-schoot/Van den Brande/Engels 2012; Bücher/Cramer 2015; Weibel 2015; Schellow 2016; Brüstle 2016.

legungen, einem zeitlichen Ablauf, der Verwirklichung und Wiederholbarkeit ist bereits im Notat mitzudenken. Oft werden *Notationen* in Aufführungszusammenhängen auch als Bewegungs-, Raum- und Ablaufpläne und damit als *Partituren* funktionalisiert. Sie gelten als notierte Vorlagen für musikalische oder tänzerische »Werke«, deren Repräsentanzen oder beides zugleich. Als multimediales Notationskonglomerat integrieren zeitgenössische Partituren über eine eher traditionell ausnotierte Komposition hinaus häufig ein Storyboard bzw. Regiebuch und eine ergebnisoffen zu interpretierende Grafik im Sinne einer *musikalischen Grafik* in der Neuen Musik oder einer *choreografischen Grafik*² im zeitgenössischen Tanz. Peter Frank (1985) spricht im Inszenierungszusammenhang von einer »visuellen Partitur«, Forsythe, Shaw und Palazzi (2009) von einem »Synchronous Object«. Im Gegensatz zu Notationen liefern Grafiken die Dimension der zu verwirklichenden Interpretation nicht mit. Es sind bildnerische Werke, die als offene Inszenierungsangebote gestaltet wurden bzw. dafür benutzt werden können oder aber nachträglich synchron zum Stück entwickelt wurden. Als Aufführungsvorlagen eingesetzt, muss von den Interpreten zunächst ein Übersetzungssystem entwickelt werden.

In den Begriffen *Notation*, *Grafik* und *Partitur* ist jedoch die performative Dimension des Davor und Danach von Gestaltungsprozessen nicht einbezogen. Bei einem diesbezüglichen dualen produktionsästhetischen Verständnis verweist erst der Begriff der *Komposition* auf die vorgängige Ebene, auf die Sphäre des Komponisten bzw. Choreografen in Abgrenzung zu der des Interpreten und der Inszenierung bzw. Aufführung.³ Wenn ich mich im Folgenden auf Kompositionen und idealtypisch auf Grafiken beziehe, ermöglicht mir diese analytische Differenzierung, über den spezifischen produktiven »Raum des Möglichen« (Bourdieu 2001: 371) von *grafischen Kompositionen* in einer inter- und transdisziplinären Arbeitsweise und deren Bedeutung im zeitgenössischen Tanz nach 1945 nachzudenken.

Das Entwickeln von und das Arbeiten mit symbolisierenden und initiierenden grafischen Modellen für Inszenierungen verstärkte sich erst im 20. Jahrhundert sowohl in der Bildenden Kunst (Frank 1985: 445), in der Neuen Musik (Brüstle 2016: 474-476, Cage 1968, Thomas/Dahlhaus 1965) und im modernen Tanz (Jeschke 1997: 242, Louppe 2009). Zeitlich beziehe ich mich auf Produktionszusammenhänge nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges. Durch die gesellschaftlichen Ereignisse waren die Menschen nach 1945 geradezu gezwungen, sich mit der Praxis von Freiheit und Fixierung, Standardisierung und Selbstentscheidung auseinanderzusetzen. In der Kunst und insbesondere

2 | Zu diesem Begriffsmodell, das in der Musik auf György Ligeti (1965) zurückgeht, siehe unten.

3 | Ich verstehe hier den Begriff der Komposition in einem allgemeinen kunstproduktiven Sinn.

in der Musik entstand so ein großes Experimentierfeld. Dies betont auch Dieter Schnebel (1978: 51), einer der Väter der zeitgenössischen Komponistenszene in Deutschland in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die sich mit grafischem Komponieren im Kontext eines experimentellen Theaters beschäftigen, wenn er John Cage zitiert: »Ich muß einen Weg finden, die Leute freizusetzen, ohne daß sie albern werden. Solchermaßen, daß ihre Freiheit sie adelt. Wie ich das schaffe? – das ist die Frage«. *Grafische Kompositionen* zwingen geradezu zeitgenössische Interpreten – die immer auch schöpferisch als Co-Autoren im Aufführungsprozess mitwirken müssen – dazu, in diesem Bezugsrahmen zu arbeiten. Wie vollzieht sich diese Praxis?

GRAFIKEN ALS KOMPOSITIONSPRAXIS IN DER NEUEN MUSIK

Als Ausgangspunkt zu meiner Sicht auf grafische Kompositionsmöglichkeiten beziehe ich mich zunächst auf konkrete Beispiele aus der Praxis der Neuen Musik, die von der Dresdner Komponistin Agnes Ponizil (*1968) stammen. In ihrem Œuvre befinden sich verschiedene Ansatzpunkte, die für eine Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen choreografischen Praxis fruchtbar gemacht werden können. Die Kompositionen zeigen sowohl Einflüsse aleatorischer wie bildkünstlerischer Möglichkeiten. So wird die Raumin szenierung grafisch festgehalten, da sie in der Neuen Musik einen wesentlichen Gestaltungsaspekt darstellt, der kompositorisch nicht vernachlässigt werden darf. Oft werden Grafiken auch direkt in die Partituren integriert. Besondere Experimente stellen musikalisch interpretierbare Zeichnungen dar, zu denen kein Regelwerk existiert, deren Realisationsparameter relativ unbestimmt sind und die besonders weit von traditionell eindeutigen inszenierungsrelevanten Zeichensystemen entfernt sind.

So umfasst Ponizils Musiktheaterpartitur zu *Wassaria*, auf drei Seiten komprimiert, eine grafisch-textliche Spiel- und Szenenanleitung sowie einen räumlichen und zeitlichen Ablaufplan. Es handelt sich um ein Kabarettstück mit bekannten Wasser-Arien, die »ertrinken« und damit den Untergang der Umwelt thematisieren sollen. Grotesk inszeniert und aufgeführt wurde das Werk im Freien innerhalb des Umwelt-Kunst-Projekts *Mnemosyne* 1995.

Von der Komponistin mehr als vergängliche Performanceinspiration denn als zeitlose Partitur intendiert, existiert von dem Stück *Improvisation für ein Solo-Instrument* kein Material mehr. Aufführungsort war die Blaue Fabrik, ein sich nach 1989 in Dresden etablierender Experimentier-, Begegnungs-, Aufführungs- und Galerieraum, der eng mit der örtlichen Performance- und Freejazz-Szene verbunden ist. In meiner Erinnerung handelte es sich um etwa 50 einzelne Blätter mit sehr sparsamen Zeichnungen. Die Grafiken funktionieren sowohl als Bilder als auch als visuelle Muster für musikalische Aufführun-

gen. Die Blätter wurden auf dem Fußboden ausgelegt und von einer Flötistin in loser Reihenfolge sozusagen abgegriffen. Da sie virtuos spielte, konnte man sich bei der Aktion einfach nur auf ihr Spiel konzentrieren und sich überraschen lassen, welches Piktogramm sie zu welcher Tonfolge inspirierte und wie sie die Vorlage musikalisch übersetzte und als Stück arrangierte. Es war erkennbar, dass es keine Beliebigkeit gab. Wie bei allen Spielen waren offenbar vorab Regeln und Verabredungen getroffen worden. Welcher Spielanleitung die Flötistin jedoch folgte, blieb unklar: Experimentierte sie spontan nach eigenem Regelwerk? Folgte sie einer in der Konzeptionsphase der Aufführung zusammen mit der Komponistin fixierten Spielpartitur? Richtete sie sich nach Anweisungen der Komponistin?

Das mit dieser Aufführungspraxis zusammenhängende Werkverständnis formulierte Ponizil im Vorwort der Partitur *O virtus sapientiae* mit Grafiken und Notenfolgen über ein Thema von Hildegard von Bingen. Dieser Grundsatz gilt zwar allgemein für die zeitgenössischen performativen Künste, jedoch ist er für ein grafisches Komponieren als der eigentliche Antrieb zu verstehen:

Das Original gibt diesen [klanglichen Situationen] Struktur und beeinflusst unter melodischem, rhythmischem, gestischem und harmonischem Aspekt. Dass die kompositorischen Keimzellen wie in mittelalterlicher Aufführungspraxis unter Einbeziehung von IMPROVISATION klanglich lebendig werden, sind mir besonderes Anliegen und Freude. [...] Es geht dabei nicht um eine ›wortwörtlich‹ – notengetreue Interpretation des Werkes, sondern um eine kreative Umsetzung des Inhaltes [...]. Die Notation der Partitur [...] ermöglicht eine offene, den Interpreten an schöpferische Prozesse beteiligende Arbeitsweise [...]. (1998: o.S.)

GRAFISCHE KOMPOSITIONEN ALS RAUM DES MÖGLICHEN

Bourdieu (2001: 371) entwickelte sein von mir favorisiertes Begriffsmodell vom »Raum des Möglichen« explizit als einen Kontrastbegriff zum Begriff der *Episteme* im Sinne einer »kulturelle[n] Ordnung« einer als »kulturelle[n] Einheit einer Epoche und einer Gesellschaft« gedachten historischen Situation (2001: 317-318). Bourdieu widerspricht dieser Denkformel in dreifacher Perspektive: Er widerspricht als Historiker dem Einheitsgedanken, als Kunstwissenschaftler einem *L'art pour l'art*-Denken und als Soziologe einem Argumentieren in der unspezifischen Kategorie von »Zeitgeist« (2001: 320). Für meine Argumentation in Bezug auf grafische Kompositionen als Grundlage von Bühnenrealisierungen ist die Übertragung des Modells vom »Raum des Möglichen« sinnvoll, weil es verständlich macht, warum Grafiken als poetische, künstlerisch selbständige Realisierungsvorgaben im Bereich der performativen Künste sinnvoll

und nicht beliebig sind, auch wenn sie keine konkreten Übersetzungshinweise für Klang, Bewegung oder Inszenierung mitliefern.

Dieser »Raum des Möglichen« war bereits 1965 bei den *Darmstädter Kursen für Neue Musik* Thema. In dem Tagungsband zur »Notation Neuer Musik« (Thomas/Dahlhaus 1965) wird beispielsweise von »musikalischer Grafik« (Ligeti 1965) oder »grafischer Vorlage« (Kagel 1965) gesprochen. Im Sinne einer neuen Produktionsästhetik sind es gerade diese Grafiken, die das Spannungsfeld zwischen einerseits thematischer Idee, Inszenierungskonzeption, Produktionsweise und andererseits Visualisierung bzw. Vorlage sowie Sound, Choreografie, Regie, Probe, Training und Bühnenperformance – also den Raum der Realisierungsmöglichkeit – weit öffnen, aber auch zielrichtend ordnen und öffentlich machen. Es sollen synästhetische Prozesse, die Intellektualisierung des Interpreten als Co-Autor und damit ein stets eigensinniger, einmaliger, quasi biografischer Prozess initiiert werden, der in seiner Einmaligkeit nicht kopiert werden kann. Mit den Grafiken wird zudem kein Anspruch auf eine formale oder technische Reproduzierbarkeit erhoben. Der Komponist, Choreograf und Interpret agiert jeweils an der Schnittstelle von Vorlage und Realisierung. Als mögliche Arbeitsweisen aktueller Kunstproduktion werden so idealtypisch Individualität und Kultur verbunden und als kollektiv oder anti-kollektiv im Moment der Aufführung rezipierbar. Mauricio Kagel sprach in dem Tagungsband darüber hinaus die urheberrechtliche Konsequenz eines kompositorisch solcherart provozierten »Raum des Möglichen« auf das Arbeits-, Hierarchie- und Werkverständnis einer Inszenierung, ihrer Dokumentation und Wiederholbarkeit an. Sie ist auch für den zeitgenössischen künstlerischen Tanz relevant:

Die Interpretation gegenwärtiger Partituren hat so stark kompositorischen Charakter, daß die Rolle des Autors oft nur mit der Funktion eines ›Aufforderers zum Spiel‹ verglichen werden kann. Wird der Spieler gezwungen, über seine normale Tätigkeit als Herausgeber/Interpret hinaus [...] eine klangliche Ausarbeitung der graphischen Vorlage zu unternehmen, die eindeutig Arrangementcharakter hat, dann sollte sein Name entweder gleichberechtigten Platz neben dem Namen des Autors finden, oder es müßten beide Beteiligte anonym bleiben. (1965: 63)

GRAFISCHE KOMPOSITION IM ZEITGENÖSSISCHEN TANZ

Der Vorbereitungsprozess ist in den performativen Künsten entscheidend. Beim Arbeiten mit grafischen Kompositionen ist dieser Prozess besonders offenkundig und fragil. Denn trotz eines sichtbaren Materials als Vorlage liegen hier keine standardisierten Übersetzungsvorgaben jenseits des eigenen Wissens, Studiums, Könnens und Erinnerens vor. Die traditionell nur einer

künstlerischen Leitung autoritär zuerkannte Konzeptionsphase wird damit auch von dem Interpreten erwartet, wie dies z.B. William Forsythe bei der Erarbeitung von *Hypothetical Stream* (1997) auf der Basis mit Linien bearbeiteter Zeichnungen des barocken Malers Tiepolo⁴, Simone Forti oder Trisha Brown (Loupe 2009:305) getan haben – außer der Choreograf oder Dirigent okkupiert diese Phase für sich und schafft eine Spielartitur unter Ausschluss des Interpreten, wie es z.B. bei Merce Cunningham der Fall war. Diese Kreativeprozesse setzen ein Wissen um die eigenen praktischen Möglichkeiten bei den Interpreten voraus. Während jedoch der Musiker im Dialog mit seinem Instrument und dem bekannten Klangspektrum, dessen Erweiterungen und dynamischen Kommunikationsmöglichkeiten steht, die alle erlernt, geübt und mittels Repetition eintrainiert werden, bedeutet es für den zeitgenössischen Tänzer eine nahezu wissenschaftliche Forschung mit sich selbst zu gestalten (Matzke 2016).

Grafische Kompositionen bieten für diesen imaginären Dialog auch im zeitgenössischen Tanz ein starkes distanzierendes und gleichzeitig rezeptionsbezogenes Moment. Sie eröffnen so vor allem die Möglichkeiten, Spuren zu finden und zu kreieren. Das Interesse an dieser Praxis nimmt seit den 1990er Jahren im künstlerischen Tanz zu (Schellow 2016). So hat sich die Performerin und Choreografin Antonia Baehr in ihrem Projekt *Rire Laugh Lachen* (2008) mit diesem Produktionsprozess im Spannungsfeld von Idee bzw. Konzept – Visualisierung – Inszenierung auseinandergesetzt. Dabei bat sie Verwandte und Freunde, ihr jeweils eine Komposition für einen Teil ihrer Performance zum Thema Lachen zu schreiben. Die so entstandenen Partituren wurden anschließend von ihr umgesetzt. Zudem wurden diese vom mitproduzierenden Zentrum *Les Laboratoires d'Aubervillies* veröffentlicht. Alle Vorlagen sind im Sinne einer Partitur bereits zweckgebunden und zumeist multimedial visualisiert. Einige Kompositionen wurden zuvor von Baehr selbst auf der Grundlage eines von ihr entworfenen Zeichensystems übersetzt. Nur wenige ihrer Co-Komponisten bzw. Co-Choreografen arbeiteten grafisch. Eine davon war Steffi Weismann (Baehr 2009: 64-65). Sie wendete in ihrer »grafischen Vorlage« (Kagel 1965) die Verbindung von grafischer Inspiration und Anweisung am deutlichsten an. Weismann notierte ein Konglomerat von Grafik, Assoziation, Regietext und Ablaufplan und verwendete dabei beispielsweise zwei Ganzkörperzeichnungen

4 | Siehe Einführung und Beispiel unter http://olga0.oral-site.be/oral-site/pages/What's_the_Score_Publication/, Link: William Forsythe. Projektiert und herausgegeben von der belgischen Gruppe *Sarma* (<http://sarma.be>) und ihrem Onlineprojekt *Oral Site* (<http://oral-site.be>) unter der Kuration von Myriam Van Imschoot, erstellt mit der Software *Olga* für ein offenes Archiv für die performativen Künste. Hier finden sich auch weitere Beispiele u.a. von Antonia Baehr, Amos Hetz oder Trisha Brown (letzter Zugriff: 25.04.2017).

in der Form fotografischer Überblendung sowie die Bewegungsassoziation eines Vogels. Wie in der Neuen Musik ist hier die Partitur gleichzeitig Repräsentant des Stücks sowie ein Vorschlag, der bei jeder Aufführung neu konkretisiert werden muss, sofern die Choreografie von Baehr nicht fixiert wurde.⁵

Indem sich Baehr für das Stück *Rire Laugh Lachen* auf Kompositionen bzw. Partituren bezog, trat sie in einen Dialog mit einem »choreographical object«, wie Forsythe (2011: 91) es nennt und was Deborah Hay (2010: 11) im zeitgenössischen Performance-Verständnis nicht als »object«, sondern als »choreographic tools« (2010: 7) versteht.⁶ Baehrs inszenatorische Arbeitsweise umfasste damit nicht nur die Produktion eines Stücks, sondern einen choreografischen Dialog, den sie kuratierend initiierte, mittels Notationen und Partituren formalisierte und offenlegte. Eine abstrakte *choreografische Grafik* jenseits einer (codierten) Notation wurde von Baehr nicht veröffentlicht.

Mit dieser inter- und transdisziplinären Visualisierungsstrategie beschäftigt sich beispielsweise Amos Hetz – ein bekannter israelischer Choreograf, Tänzer und Pädagoge. Auch er arbeitet dialogisch zwischen Komposition und Inszenierung. Als Grafiker, Choreograf und Interpret bezieht er beide Medien direkt aufeinander. Gabriele Brandstetter (2010a) hat die grafischen Kompositionen in seinem Stück *I am drawing you are dancing. You are drawing I am dancing* auf die Möglichkeit befragt, ob die prächoreografischen Kalligrafien auch als »Signaturen« bzw. »Notationen« zu verstehen sind. Sie kommt zu dem Schluss, dass es sich vielmehr um eine »Schwebelinie« (2010: 53) handelt. »Es ist – noch – eine Bewegung vor dem Gesetz, in der die Grenze zwischen Körper und Schriftzug offen ist. Eine Bewegung [...] vor dem Code« (2010a: 53). Ähnlich wie Trisha Brown formuliert Hetz dazu (Van Imschoot 2012: Link Amos Hetz o.S.):

I need the two aspects of the process: the very formal and analytical, and the freedom to read the form in a fresh way each time I dance it – being open to the blank page and letting the gesture create the signs on the paper without any preconceived image. This

5 | Weismann arbeitet u.a. in der Gruppe *Maulwerker* mit dem Komponisten Dieter Schnebel zusammen und kreiert eigene Performances. Sicherlich flossen Erfahrungen und Wissensbezüge zwischen komponierter Vorlage und Performance aus diesem Kontext in die Gestaltung ihrer grafischen Partitur ein.

6 | Da Forsythe sich nicht nur auf Visualisierungen bezieht, sondern auch installative Umgebungen kreiert, versteht er den Begriff des Objekts in einem materielleren Sinn als Hay, was vermutlich zu dieser Differenz führt. Auch Forsythe sieht vor allem den initiierenden, motivierenden Charakter von Vorlagen: »A choreographic object, or score, is by nature open to a full palette of phenomenological instigations because it acknowledges to body as wholly designed to persistently read every signal from its environment.« (Forsythe, 2011: 91)

meandering between action and waiting, between gesture and drawing, between the image and its evaporation, still haunts me [...].

FAZIT

Es ist bekannt, dass sich das performative Verständnis aktueller Produktionsästhetiken auf die Seite der Produktion und auf den Austausch zwischen Vorlage und Realisierung verschoben hat. Hierbei initiieren besonders grafische Kompositionen für die Interpreten einen hohen Grad von zu entscheidenden Realisierungsmöglichkeiten und legen diese Praxis in einem trans- und interdisziplinären Austausch offen. Sie stellen das assoziative Moment in der Werkerstellung in den Vordergrund und visualisieren alle Interpretations- und Inszenierungsschichten – den »Raum des Möglichen« – simultan. Nicht die Komposition, das Können der Interpreten oder die syn- und kinästhetischen Vorstellungen der Prozessbeteiligten ermöglichen dann das konkrete Werk, sondern erst dessen dialogische Realisierung für immer nur eine spezifische Aufführung. Die Vervielfältigung flexibler produktionsästhetischer Parameter stellt aber in Bezug auf die Qualität, Realisierung und Weitergabe einer zeitgenössischen Choreografie sowie die Anforderungen an grafische Kompositionen und damit auch an Grafiken und Partituren noch viele Fragen.

LITERATUR

- Appelt, Dieter/Amelunxen, Hubertus v./Weibel, Peter (Hg.) (2008): *Notation. Kalkül und Form in den Künsten* (Katalog zur Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin und im Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe), Berlin: Akademie der Künste/Karlsruhe: ZKM.
- Baehr, Antonia (2008): *Rire, Laugh, Lachen*, Aubervillies: Les Laboratoires d'Aubervillies.
- Bourdieu, Pierre (2001): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brandstetter, Gabriele (2010a): Signatur des Tanzens. Autorschaft und Zeichnung der Bewegung mit einer Performance von Amos Hetz: *I am drawing you are dancing. You are drawing I am dancing*, in: Nicole Haitzinger/Karin Fenböck (Hg.), *Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden*, München: epodium, S. 38-54.
- Brandstetter; Gabriele (2010b): *Notationen und choreographisches Denken*, Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach.
- Brüstle, Christa (2016): *Notation*, in: Jörn Peter Hiekel/Christian Utz (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart/Kassel: Metzler/Bärenreiter, S. 474-480.

- Büscher, Barbara/Cramer, Franz Anton (Hg.) (2015): *MAP #6 Aufzeichnen. Verzeichnen*, Zugriff am 08.02.2016 unter www.performap.de/map6
- Cage, John (Hg.) (1969): *Notations*, West Glover: Something Else Press.
- Forsythe, William (2011): *Choreographic objects*, in: Steven Spier (Hg.), *William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts From Any Point*, London/New York: Routledge, S. 90-92.
- Forsythe, William/Shaw, Norah Zuniga/Palazzi, Maria (2009): *The Dance. The Data. The Objects*, Zugriff am 26.04.2017 unter www.synchronousobjects.osu.edu
- Frank, Peter (1985): *Visuelle Partituren. Zwischen Bild und Partitur*, in: Karin v. Maur (Hg.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München: Prestel, S. 444-449.
- Hay, Deborah (2010): *No Time to Fly. A SOLO DANCE SCORE*, Zugriff am 26.04.2017 unter http://x.motionbank.org/nttf_score/nttf_score.pdf
- Jeschke, Claudia (1997): *Tanznotation*, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 7, Mut – Que*, Kassel/Basel: Bärenreiter, S. 234-246.
- Josek, Suzanne (1998): *The New York School. Earle Brown, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff*, Saarbrücken: Pfau.
- Kagel, Mauricio (1965): *Komposition Notation Interpretation*, in: Ernst Thomas/Carl Dahlhaus (Hg.), *Notation Neuer Musik* (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX), Mainz: Schott, S. 55-63.
- Ligeti, György (1965): *Neue Notation. Kommunikationsmittel oder Selbstzweck?*, in: Ernst Thomas/Carl Dahlhaus (Hg.), *Notation Neuer Musik* (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX), Mainz: Schott, S. 35-50.
- Loupe, Laurence (2009): *Poetik des zeitgenössischen Tanzes*, Bielefeld: transcript.
- Matzke, Annemarie (2016): *Material erproben. Dokumentation der Probenarbeit des Tanztheaters Wuppertal*, in: Katharina Kelter/Timo Skrandies (Hg.), *Bewegungsmaterial: Produktion und Materialität in Tanz und Performance*, Bielefeld: transcript, S. 191-208.
- Metzger, Heinz-Klaus (Hg.) (1978): *John Cage I* (Musik-Konzepte/Sonderband), München: Edition Text und Kritik.
- Ponizil, Agnes (1998): *O virtus sapientiae*, Partitur, privat.
- Ponizil, Agnes (o.J.): *Werkverzeichnis mit Partituren*, Zugriff am 08.02.2016 unter www.agnesponizil.de/agnes_ponizil_werke.html
- Shaw, Norah Zuniga (2011): *Synchronous Objects, Choreographic Objects, and the Translation of Dancing Ideas*, in: Gabriele Klein/Sandra Noeth (Hg.), *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography* (TanzScripte; Bd. 21), Bielefeld: transcript, S. 207-221.
- Schellow, Constanze (2016): *Diskurs-Choreographien. Zur Produktivität des ›Nicht‹ für die zeitgenössische Tanzwissenschaft*, München: epodium.

Schröder, Julia, H. (o.D.): *Grafische Notation und musikalische Grafik*, Zugriff am 08.02.2016 unter www.see-this-sound.at/kompendium/abstract/78

Thomas, Ernst/Dahlhaus, Carl (Hg.) (1965): *Notation Neuer Musik* (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX), Mainz: Schott.

Van Imschoot, Myriam/Van den Brande, Kristien/Engels, Tom (Hg.) (2012): *What's the Score. On Scores and Notions in Dance*, Zugriff am 08.02.2016 unter http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/What's_the_Score_Publication/

Weibel, Peter (2016): Notation zwischen Aufzeichnung und Vorzeichnung. Handlungsanweisungen – Algorithmen – Schnittstellen, in: Peter Weibel: *Musik und Medien. Vom Klang im technischen Zeitalter. Ausgewählte Schriften* (=Enzyklopädie der Medien; Bd. 2), Wien/Karlsruhe/Berlin: Hatje Cantz, S. 336-365.

<http://zkm.de/event/2008/09/notation-akademie-der-bildenden-kunste>, Zugriff am 08.02.2016.

www.maulwerker.de/, Zugriff am 08.02.2016.

<http://motionbank.org>, Zugriff am 08.02.2016.

Musikalisch-tänzerische Gestaltungsprozesse als kooperativer Akt

Anna Maria Kalcher

AUSGEWÄHLTE KONZEPTE ZUR KREATIVITÄT

Seit Beginn der Kreativitätsforschung, der meist mit dem Jahr 1950 datiert und mit Guilford in Verbindung gesetzt wird, stehen individuelle Zugänge im Vordergrund, die Fragen nach der kreativen Persönlichkeit und ihren Charakteristika oder nach dem kreativen Prozess favorisieren (Urban 2014 und Runco 2014). Hier soll gezeigt werden, dass eine individualisierte Betrachtungsweise nicht ausreicht, um Kreativität zu begreifen. Es wird vorgeschlagen, kreative Gestaltungsprozesse – vor allem im musikalischen und tänzerischen Bereich – als soziales Geschehen, als einen kooperativen Akt zu begreifen. Bevor dies näher ausgeleuchtet wird, folgt ein kurzer Blick auf den Begriff *Kreativität*. Denn, so allgegenwärtig er auch ist, so unterschiedlich sind die Definitionen und Konnotationen.

Merkmale des Kreativen, die häufig betont werden, sind Neuheit und Wertigkeit. Sternberg und Lubart (1999) zufolge ist etwas dann kreativ, wenn es zwar originell, aber auch passend bzw. nützlich im Sinne der Problemlösung ist. Guilfords (1950) Konzeption folgend wird in empirischen Studien meist das divergente Denken gemessen. Viele Kreativitätskonzepte beziehen sich zudem auf unterschiedliche Ausprägungen von Kreativität (Kozbelt/Beghetto/Runco 2010). Doch, wie verhält es sich mit sozialen Aspekten kreativer Prozesse? Mehrfach werden soziokulturelle Faktoren als wichtige Bedingungen und Motoren für das Zustandekommen kreativer Leistungen akzentuiert. Diese sogenannten *Individuum-Umwelt-Ansätze* verweisen auf das für kreative Hervorbringungen erforderliche Zusammenspiel individueller, physischer und soziokultureller Komponenten (Sonnenburg 2007). Auch Urban vertritt die These, Kreativität sei nur in der Interaktion von Person, Prozess, Problem und Umwelt zu verstehen (Urban 2014 und 2004). Er beschreibt das spezifische Verhältnis dieser Faktoren und bettet sie in die Mikro-, Meso- und Makrowelt ein und thematisiert damit die Spannweite an Einflussgrößen von der unmittel-

telbaren bis zur globalen Umwelt. Csikszentmihalyi (1999) zeigt in seinem Systemmodell die Verwobenheit von Individuum, dem Fachbereich, in dem jemand kreativ tätig ist, und der Gesellschaft. Seiner Auffassung zufolge ist eine Arbeit erst dann als kreativ zu bezeichnen, wenn sie von Experten der jeweiligen Domäne, jedoch zumindest des Feldes, als kreativ bewertet und gewürdigt wird. Er bezieht jedoch seine Überlegungen auf *große Kreativität*, also bahnbrechende Leistungen. Runco (2014) weist darauf hin, dass selbst individuelle kreative Leistungen nie in völliger Isolierung erbracht werden. Vielmehr werden Personen in ihrem kreativen Prozess von Anderen und deren künstlerischen Arbeiten beeinflusst, indirekt durch die Rezeption und direkt durch die Zusammenarbeit, etwa innerhalb des Kulturbetriebes. Kreativität entsteht weder aus dem Nichts noch im Vakuum. Bevor Kunstschaffende Werke kreierten, die Generationen faszinierten, haben sie sich meist intensiv mit Arbeiten anderer auseinandergesetzt, diese analysiert, studiert und sich angeeignet. Doch wie verhält es sich mit kreativen Akten von Kindern, die spontan Bewegungsfolgen oder Lieder erfinden, ohne zuvor jahrelang Tanz und Musik studiert zu haben? Burnard (2006), die sich um Fragen sogenannter *kleiner Kreativität* bemüht und dabei vor allem Kinder in den Blick nimmt, setzt das Individuum in Beziehung zu seiner familiären, freundschaftlichen und kulturellen Umgebung und erklärt aus diesem Gesamtgefüge heraus Erfindungen von Kindern und Laien.

Bei all diesen Konzepten sind bereits soziale Aspekte erkennbar, es steht jedoch nach wie vor das Individuum im Mittelpunkt und dessen kreative Einzelleistungen. Wird Kreativität als sozialer bzw. kooperativer Akt verstanden, so werden die Interaktionen zwischen einzelnen Personen beleuchtet. Im Fokus steht dann das gemeinsame Generieren kreativer Produkte, etwa in Gruppen.

UNTERSUCHUNGEN ZUR GRUPPENKREATIVITÄT

Fragen zur Gruppenkreativität werden erst seit etwa 1990 verstärkt thematisiert und beispielsweise auch unter den Begriffen »Social Creativity« (Montuori/Purser) oder »Swarm Creativity« (Gloor) diskutiert (zit.n. Sonnenburg 2007: 51). Bereits in den 1970er Jahren hat Ammon (1974: 9) die Gruppendynamik eines kreativen Prozesses beschrieben und festgehalten, dass in der kreativen Gruppe die Teilnehmenden je nach vorhandenen Möglichkeiten aus der »Symbiose mit der Gruppe« heraustreten, »sich in die psychische und soziale Umgebung der Gruppe hinein entwerfen« und eben gerade dadurch kreative Funktionen innerhalb und für die Gruppe übernehmen. Dieses Risiko, das mit dem Heraustreten aus der Gruppe verbunden ist, fasst Ammon als »den eigentlichen schöpferischen Akt auf« (1974: 9). Burow (1999) bemerkt, nicht durch Einzelunternehmungen, sondern nur in Zusammenarbeit mehrerer In-

dividuen, sind gesellschaftlich notwendige kreative Leistungen möglich. Die Orte bzw. Räume dieser kreativen Zusammenarbeit bezeichnet er als »Kreative Felder« (Burow 1999: 123). Charakteristisch dafür ist der Zusammenschluss verschiedener Personen, die durchaus unterschiedliche Fähigkeiten mitbringen, jedoch ein gemeinsames Ziel verfolgen und bemüht sind, ihre kreativen Potenziale wechselseitig herauszulocken, zu entfalten und auszubauen. Vester (2000) begründet aus neurowissenschaftlicher Sicht den Vorteil kreativer Teams damit, dass sich in diesem sozialen Gefüge – etwa im Ensemblespiel einer Jazzband – Assoziationsnetze der Teilnehmenden vielfach überlagern. Durch diese Wechselwirkungen und Resonanzen kann etwas völlig anderes entstehen, das selbst für hochbegabte Einzelne so nicht möglich wäre. Doch nicht immer übersteigen die kooperativen Leistungen jene der Individuen. Bezugnehmend auf Diehl und Stroebe verweist Runco (2014) auf die in der Sozialpsychologie vielfach untersuchten Effekte, wonach in Gruppen die Verantwortlichkeit der einzelnen Mitglieder abnimmt. Man verlässt sich auf das Engagement der anderen und bringt sich selbst nicht mit vollem Einsatz ein. Die Gruppe kann den kreativen Output auch deshalb begrenzen, weil sie durch festgesetzte Normen bestimmt, »wie weit Kreativität sich entwickeln und äußern darf« (Ammon 1974: 12). Status und Macht einzelner Teilnehmender beeinflussen ebenfalls die Gruppenkreativität. Untersuchungen haben gezeigt, dass Einfälle beliebter Mitglieder weitaus höhere Anerkennung erhalten (Lau/Li 1996).

Wie also kann kreative Zusammenarbeit gelingen? Zunächst gilt das Teilen eines gemeinsamen Motivs als eine unverzichtbare Voraussetzung. Erst, wenn im Laufe des Prozesses alle Beteiligten die Aufgabe als sinn- und wertvoll erachten, wenn es ihnen daran gelegen ist, in konstruktiver Zusammenarbeit nach Ideen und Umsetzungsmöglichkeiten zu suchen, wird eine produktive Arbeitskultur entstehen, welche Experimentier- und Risikofreude, das Einbringen unkonventioneller Ideen und das Aufgreifen und Weiterspinnen überraschender Impulse ermöglicht. Amabile (1996) hebt hier zudem die Bedeutung einer von Vertrauen und Wertschätzung geprägten Atmosphäre hervor. Auch der Grad an Homogenität und Heterogenität der Mitglieder spielt eine Rolle. Sonnenburg fundiert aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive das Konstrukt *Kooperative Kreativität* und versteht darunter »das Potenzial für sinnvolle Neuartigkeit, das sich in einer Situationsaktion entfaltet, die durch Zusammenarbeit geprägt ist« (2007: 261). Kreative Kooperationen können aus zwei oder mehreren Personen und für unterschiedlich lange Zeitspannen bestehen – sie bringen jedoch tatsächlich Neues und Wertvolles hervor, führen also zu kreativen Produkten. Im Folgenden werden gelungene Beispiele selbst gewählter Kooperationen beschrieben, die vor allem durch Inter- bzw. Transdisziplinarität gekennzeichnet sind.

KOOPERATIVE KREATIVITÄT ALS DIALOGISCHER PROZESS

Ein äußerst produktiver Dialog bestand zwischen Gunild Keetman und Maja Lex innerhalb der *Tanzgruppe Günther*. Sowohl Choreografie als auch Komposition entstanden in einem künstlerischen Dialog, wobei jede der Frauen die Verantwortung für ihren Bereich hatte: Lex zeichnete für den Tanz, Keetman für die Musik verantwortlich (Kugler 2000). Die Besonderheit bestand darin, dass musizierende Tänzerinnen und tanzende Musikerinnen auf der Bühne zu erleben waren, was für die damalige Zeit – vor allem was diese Doppelrollen betraf – eine Innovation darstellte. Zudem agierten die Künstlerinnen auf hohem Niveau, was in zahlreichen Pressemeldungen verdeutlicht wurde (Ronnefeld 2002). Maja Lex erhielt für ihre choreografische Arbeit, die dieser Kooperation entsprang, mehrere Auszeichnungen (Padilla 2002). Keetmans (1978) Schilderungen illustrieren das dialogische Prinzip dieses künstlerischen Prozesses. Durch diese Kooperation haben die beiden »einen einzigartigen, völlig neuen Tanz- und Musizierstil geschaffen« (Ronnefeld 2002: 101). Voraussetzung für diese kooperative Kreativität war die 1923 entstandene Zusammenarbeit zwischen Dorothee Günther und Carl Orff. Günther beabsichtigte die Gründung einer Schule, in der Musik und Bewegung in wechselseitiger Durchdringung erlernt und erfahren werden könnten und fand in Carl Orff einen geeigneten Partner (Kugler 2000). Inspiriert von Mary Wigmans Tanzsprache und von musikethnologischen Forschungen, die im Austausch mit dem Musikwissenschaftler Curt Sachs erfolgten, entwickelte Orff in der Günther-Schule sein Konzept der *Elementaren Musik*, mit dem Ziel, das Elementare, das er bei Wigman erlebt hatte, und die hohe Musikalität ihrer Bewegungen, in die Musik zu übertragen. Kreativität bildet das Zentrum Orffs und ebenso Günthers Arbeit, und wird insbesondere in der künstlerischen Gruppenimprovisation deutlich (Weinbuch 2010). In den 1950er Jahren führte die kreative Zusammenarbeit zwischen Gunild Keetman und Carl Orff zu den Orff-Schulwerk-Heften *Musik für Kinder*, die durch Rundfunksendungen und Kurse weite Verbreitung fanden und gipfelte 1961 in der Gründung des Orff-Instituts. Orff (1976: 67) bemerkt, dass das Schulwerk ohne die »entscheidende Mitarbeit« Keetmans nie hätte entstehen können.

Ein weiteres Beispiel für kooperative Kreativität ist die künstlerische Zusammenarbeit von Merce Cunningham und John Cage, die sich immerhin über einen Zeitraum von 50 Jahren erstreckte. Die Kooperation von Musik und Tanz ist hier eine völlig andere, als bei Lex und Keetman. Cage und Cunningham gingen von der Prämisse aus, die beiden Künste in ihrer Unabhängigkeit zu begreifen. Um die Gleichwertigkeit von Musik und Tanz zu akzentuieren, wurden Komposition und Choreografie jeweils eigenständig entwickelt und erst in der Aufführung zusammengeführt (Schröder 2011). Interessant ist zu-

dem die künstlerische Zusammenarbeit der beiden mit Rauschenbach, Johns und Duchamp.

In aktuellen künstlerischen Projekten, wie sie in der Elementaren Musik- und Tanzpädagogik initiiert und realisiert werden, spielen sowohl intermediale als auch interaktive Prozesse eine entscheidende Rolle. Anhand ausgewählter Themen entwickeln Studierende z.B. innerhalb der Lehrveranstaltung *Fächerübergreifende Projekte* künstlerische Arbeiten, die musikalische, tänzerische und sprachliche Kompositionen mit zeitgenössischen Performancekonzepten auf originäre Weise verknüpfen. In Gruppenimprovisationen werden choreografische und musikalische Formen generiert und evaluiert. Dabei werden sowohl bestehende Gestalten aufgegriffen und weitergeführt, als auch neue Spuren gelegt. Diese werden in kooperativen Prozessen exploriert, kontrastiert, abstrahiert und destilliert. In diesen Projekten agieren die Studierenden multimedial: tanzend, musizierend, schauspielerisch aber auch inszenierend, etwa was das Licht- und Sounddesign betrifft, beim Zusammenbinden diverser Stücke und beim Einbetten derselben in eine bestimmte Dramaturgie oder beim Finden von Übergängen zwischen den einzelnen Beiträgen, bis hin zum Entwerfen von Kostümen und Bühnenbildern. Auf diese Weise erfolgt ein künstlerisches Kooperieren auf medialer und auf sozialer Ebene: Ästhetische Entscheidungen werden hinsichtlich inter- und transdisziplinärer Ansätze und innerhalb von Tandems oder Gruppen in dialogischen Prozessen diskutiert und getroffen. Durch reflexive Prozesse, die etwa in theoretischen und didaktischen Kontexten erfolgen, werden zudem wertvolle Impulse für die künstlerisch-pädagogische Arbeit mit unterschiedlichen Zielgruppen gewonnen.

Vergleicht man kooperatives Kreieren mit einem Dialog, so können die einzelnen Beiträge bestätigt werden – in Form von Wiederholung, Variation, Erweiterung; oder die Bezugnahme kann kontrapunktisch erfolgen und die Antwort kann gegensätzlich, kontrastierend bis ablehnend sein (Gutjahr 2014). Erst das Spiel mit diesen unterschiedlichen Modi und der Wechsel von Interdependenz und Independenz, auf sozialer und auf medialer Ebene, lässt kooperative Gestaltungsprozesse lebendig und produktiv werden. Wie können die hier vorgestellten Kooperationen für die künstlerisch-pädagogische Arbeit gedeutet werden, auch vor dem Hintergrund, dass die Zusammenarbeit meist nicht freiwillig erfolgt, sondern innerhalb pädagogischer Settings inszeniert wird? Wie lassen sich dort kooperative künstlerische Prozesse anstoßen?

ANREGUNGEN ZUR FÖRDERUNG KOOPERATIVER KREATIVITÄT

Zunächst ist festzuhalten, dass die kreative Zusammenarbeit in sozialen Gefügen auf kommunikativen und interaktiven Prozessen fußt (Sawyer 2010). Demnach dürften sich alle Bemühungen, diese Prozesse zu unterstützen,

positiv auf die kooperative Kreativität auswirken. Umgekehrt bieten kooperative Gestaltungsaufgaben Potenziale, neben sozialen vor allem auch künstlerische Lernprozesse anzustoßen. Stöger (2003) betont, dass in Gruppenprozessen neue Blickwinkel eingenommen werden und durch den interaktiven Austausch Weiterentwicklungen der gefundenen Ideen erfolgen. Zudem werden durch diese Kommunikation eigene Sichtweisen geklärt und sich selbst sowie anderen gegenüber vertreten. Doch wo sich Personen über künstlerische Fragen austauschen und gemeinsam Konzepte entwickeln, sind auch Konflikte zu erwarten. Ein sogenanntes ästhetisches Streiten (Rolle 2014) über gestalterische oder geschmackliche Urteile sollte sogar bewusst inszeniert werden, um Teilnehmende zum Reflektieren künstlerisch-kreativer Themen anzuregen. Zudem können in der Gruppe »ästhetische Standards« (Kleinen 2003: 44) etabliert werden, die wiederum förderlich für kreatives Arbeiten sind, denn die Identifikation mit der Gruppe kann die Motivation erhöhen, interessante Ergebnisse zu erreichen und die dafür notwendigen Anstrengungen in Kauf zu nehmen. Vor allem in formalen Settings, die durch unterschiedliche Erwartungen und Motive charakterisiert sind, und wo Teilnehmende in vorgegebenen sozialen Konstellationen agieren, stellt die Bereitschaft, sich kooperativ auf bestimmte Aufgaben einzulassen, eine besondere Herausforderung dar. Attraktive Themen zu finden, die innerhalb der Gruppe Suchprozesse auslösen und selbstgesteuertes Lernen und Arbeiten ermöglichen, spielen hier eine wesentliche Rolle. Auch wie gruppenfähig die Mitglieder sind, ist entscheidend. Kooperatives Handeln im Sinne einer gemeinsamen Problemlösung, zu der alle beitragen, erfordert die Fähigkeit zur Rollen- und Perspektivenübernahme. Erst wenn Kinder in der Lage sind, nachzuvollziehen, über welche Wissensinhalte andere verfügen – in der Regel ab dem fünften und sechsten Lebensjahr – gelingt kooperative Kreativität. Davor sind Hilfestellungen durch ältere Kinder und Erwachsene nötig, etwa in Form von Moderation der einzelnen Ideen und Vorschläge (Kasten 2009). Die Gruppenfähigkeit wächst zudem mit gruppenbezogenen Aufgaben, in denen wesentliche Komponenten kooperativen Verhaltens erlernt und vertieft werden. Neben dem Ausmaß an Vorerfahrungen in der Gruppenarbeit beeinflussen auch Beziehungsqualitäten kooperative gestalterische Akte. Wie Bauer (2006 und 2010) darlegt, aktivieren gelingende Beziehungserfahrungen die körpereigenen Motivationssysteme und steigern Kooperationsbereitschaft sowie Leistungsmotivation. Umgekehrt führen dauerhafte Konflikte wie etwa Mobbing-Erfahrungen zu einem erheblichen Motivationseinbruch, der mit psychischen und körperlichen Reaktionen verbunden ist.

Selbstverständlich dürfen diese Erkenntnisse nicht verkürzt interpretiert werden und sich darin niederschlagen, Anstrengungen und Konflikte generell zu vermeiden. Meinungsverschiedenheiten können kreative Prozesse befruchten, wie oben beschrieben wurde. Wichtig scheint jedoch der Hinweis, dass

anhaltende negative Beziehungen kooperative Problemlösungen behindern können. Mit Runco (2014) gilt ein positives Gruppenklima daher als Voraussetzung für kreative Leistungen. Gutjahr (2014: 24) zufolge »bedarf [es] eines vitalen gegenseitigen Interesses aller Beteiligten und eines gemeinsamen Themas, um einen kreativen Dialog zu entwickeln«. Eine Kommunikationskultur für den Austausch und das Feedback von kreativen Arbeiten zu etablieren, dürfte demnach förderlich für kooperative Kreativität sein (Kalcher 2014 und 2016b). Dies kann geübt werden, indem immer wieder kleinere Aufgaben gemeinsam zu lösen sind, und zwar in unterschiedlichen Gruppenkonstellationen. Als hilfreich kann es sich erweisen, klare Zuständigkeiten zu bestimmen, etwa durch Lösen vorbereiteter Aufgabenbeschreibungen, die Einzelne für spezifische Aufgaben ermächtigen. Ein Mitglied ist z.B. für die Dokumentation der eingebrachten Ideen verantwortlich, eines für die Letztentscheidung der Musik, welche die tänzerische Gestaltung unterstreicht, eines entwickelt ein kleines Solo usw.

Ein weiterer wesentlicher Faktor sind strukturelle Rahmenbedingungen wie ausreichend Zeit und Ressourcen. Zeitdruck wirkt sich ebenso hemmend aus wie Wettbewerb und Konkurrenz (Amabile 1996 und Urban 2004). Den Auffassungen Sawyers (2010) folgend, dass für das Verständnis von Kreativität psychologische und soziale Mechanismen zu integrieren sind, erscheint es außerdem wichtig, auch die individuelle Kreativität im Blick zu haben. Demnach gilt es jene Persönlichkeitsmerkmale zu fördern, die in engem Zusammenhang mit kreativem Verhalten stehen: Problemsensitivität, Neugier, Experimentier- und Risikofreude, Frustrationstoleranz, Flexibilität und Ausdauer (Funke 2008), um damit die kreativen Möglichkeiten einer Gruppe zu steigern. Denn, einzelne Hochkreative können durch kreative Impulse im Sinne eines Schneeballeffekts (Kalcher 2016a) sowohl die Dynamik der Gruppe als auch der kreativen Prozesse stark beeinflussen.

Werden Erkenntnisse der Sozialpsychologie und der Kreativitätsforschung berücksichtigt sowie ein künstlerisches Herangehen und ein multimodales Durchdringen der Inhalte favorisiert, so führt dies mit hoher Wahrscheinlichkeit dazu, dass sich musikalische und tänzerische Kreativität in kooperativen Akten optimal entwickeln können. Vor allem inter- und transdisziplinäre Zugänge, wie sie innerhalb der Elementaren Musik- und Tanzpädagogik verfolgt werden, beinhalten wichtige Ressourcen für die Kreativitätsförderung generell und für kooperative Kreativität im Besonderen.

LITERATUR

Amabile, Terese M. (1996): *Creativity in Context: Update to the Social Psychology of Creativity*, Boulder, CO: Westview.

- Ammon, Günter (Hg.) (1974): *Gruppendynamik der Kreativität*, München: Kindler.
- Bauer, Joachim (2006): *Prinzip Menschlichkeit. Warum wir von Natur aus kooperieren*, Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Bauer, Joachim (2010): *Die Bedeutung der Beziehung für schulisches Lernen. Eine neurobiologisch fundierte Perspektive*, in: *Pädagogik*, Heft 7-8, S. 6-9.
- Burnard, Pamela (2006): The individual and social worlds of children's musical creativity, in: Gary E. McPherson (Hg.), *The Child as Musician. A Handbook of Musical Development*, Oxford: Oxford University Press, S. 353-374.
- Burow, Olaf-Axel (1999): *Die Individualisierungsfall: Kreativität gibt es nur im Plural*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Csikszentmihalyi, Mihalyi (1999): Implications of a System Perspective for the Study of Creativity, in: Robert J. Sternberg (Hg.), *Handbook of Creativity*, New York: Cambridge University Press, S. 313-335.
- Fischer, Cornelia (2009): *Gunild Keetman und das Orff-Schulwerk. Elementare Musik zwischen künstlerischem und didaktischem Anspruch*, Mainz: Schott.
- Funke, Joachim (2008): Zur Psychologie der Kreativität, in: Martin Dresler/Tanja G. Baudson (Hg.), *Kreativität. Beiträge aus den Natur- und Geisteswissenschaften*, Stuttgart: Hierzel, S. 31-36.
- Guilford, Joy P. (1950): Creativity, in: *American Psychologist*, Jg. 5 Nr. 9, S. 444-454.
- Gutjahr, Elisabeth (2014): Improvisation und Kreativität, in: Marianne Steffen-Wittek/Michael Dartsch (Hg.), *Improvisation. Reflexionen und Praxismodelle aus Elementarer Musikpädagogik und Rhythmik*, Regensburg: ConBrio, S. 20-30.
- Kalcher, Anna Maria (2014): Kreativität und ihre Bedeutung in der Elementaren Musik- und Tanzpädagogik, in: *Orff-Schulwerk heute*, Nr. 91, S. 19-23.
- Kalcher, Anna Maria (2016a): Group Creativity in Musical Context: Research Insights and Implications for Working With Orff-Schulwerk, in: *Orff Echo*, Jg. 48 Nr. 4, S. 36-40.
- Kalcher, Anna Maria (2016b): Zur Evaluation künstlerischer Gestaltungen innerhalb der Elementaren Musik- und Tanzpädagogik, in: *Orff-Schulwerk heute*, Nr. 95, S. 12-17.
- Kasten, Hartmut (2009): *4-6 Jahre. Entwicklungspsychologische Grundlagen*, Berlin/Düsseldorf: Cornelsen.
- Keetman, Gunild (1978): Erinnerungen an die Günther-Schule, in: Barbara Haselbach (Hg.) (2011), *Studentexte zu Theorie und Praxis des Orff-Schulwerks*, Mainz: Schott, S. 45-65.
- Kleinen, Günter (Hg.) (2003): *Kreativität und Begabung in der populären Musik*, Münster: LIT.

- Kotzbelt, Aaron/Beghetto, Ronald A./Runco, Mark A. (2010): Theories of Creativity, in: James C. Kaufman/Robert J. Sternberg. (Hg.), *The Cambridge Handbook of Creativity*, New York: Cambridge University Press, S. 20-47.
- Kugler, Michael (2000): *Die Methode Jaques-Dalcroze und das Orff-Schulwerk »Elementare Musikübung«. Bewegungsorientierte Konzeptionen der Musikpädagogik* (Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik, Bd. 9), Frankfurt a.M.: Lang.
- Lau, Sing/Li, Wing-Ling (1996): Peer Status and Perceived Creativity: Are Popular Children Viewed by Peers and Teachers as Creative?, in: *Creativity Research Journal*, Jg. 9 Nr. 4, S. 347-352.
- Orff, Carl (1976): *Schulwerk. Elementare Musik* (Carl Orff und sein Werk, Dokumentation Bd. 3), Tutzing: Schneider.
- Padilla, Graziela (2002): Maja Lex, in: Michael Kugler (Hg.), *Elementarer Tanz – Elementare Musik. Die Günther-Schule München 1924-1944*, Mainz: Schott, S. 76-94.
- Ronnefeld, Minna (2002): Gunild Keetman – Pädagogin und Komponistin, in: Michael Kugler (Hg.), *Elementarer Tanz – Elementare Musik. Die Günther-Schule München 1924-1944*, Mainz: Schott, S. 95-108.
- Rolle, Christian (2014): Ästhetischer Streit als Medium des Musikunterrichts – zur Bedeutung des argumentierenden Sprechens über Musik für ästhetische Bildung, in: *Art Education Research*, Jg. 5 Nr. 9, S. 1-8.
- Runco, Mark A. (2014): *Creativity. Theories and Themes: Research, Development, and Practice*, Burlington, MA: Elesier Academic Press.
- Sawyer, Keith R. (2010): Individual and Group Creativity, in: James C. Kaufman/Robert J. Sternberg (Hg.), *The Cambridge Handbook of Creativity*, New York: Cambridge University Press, S. 366-380.
- Schröder, Julia H. (2011): *Cage & Cunningham Collaboration. In- und Interdependenz von Musik und Tanz*, Hofheim: Wolke.
- Sonnenburg, Stephan (2007): *Kooperative Kreativität. Theoretische Basisentwürfe und organisationale Erfolgsfaktoren*, Wiesbaden: DUV.
- Sternberg, Robert J./Lubart, Todd I. (1999): The Concept of Creativity: Prospects and Paradigms, in: Robert Sternberg (Hg.), *Handbook of Creativity*, New York: Cambridge University Press, S. 3-15.
- Stöger, Christine (2003): Die Ebenen des Musiklehrberufs, in: *Diskussion Musikpädagogik*, Jg. 20 Nr. 03, S. 24-29.
- Urban, Klaus K. (2004): *Kreativität. Herausforderung für Schule, Wissenschaft und Gesellschaft*, Münster: LIT.
- Urban, Klaus K. (2014): Verantwortliche Kreativität als Zukunftskompetenz, in: Anna Maria Kalcher/Karin Lauer mann (Hg.), *Die Dynamik der Kreativität*, Salzburg: Pustet, S. 15-44.
- Vester, Frederic (2000): *Denken, Lernen, Vergessen*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Weinbuch, Isabel (2010): *Das musikalische Denken und Schaffen Carl Orffs. Ethnologische und interkulturelle Perspektiven*, Mainz: Schott.

Zeit und Dynamik in kompositorischer Praxis von Tanz, Musik und Poesie

Anja Weber

EINFÜHRUNG

Jedes Kunstwerk hat seine eigene Zeitlichkeit. Innerhalb der tänzerischen Praxis hat das interdisziplinäre Arbeiten mit Bewegung, Klang und Wort seit den Experimenten der Ausdruckstänzerinnen und -tänzer Anfang des 20. Jahrhunderts (Fleischle-Braun 2016) einen festen Platz in künstlerischer Praxis und Ausbildung. Im Ausdruckstanz, der teilweise ohne Musik, teilweise mit Handinstrumenten oder Stimme selbst begleitet wurde, in jedem Fall oft ohne musikalisch festgelegte Komposition vom Körper und aus der Bewegung heraus entwickelt wurde, ist das Erleben von Zeit und Dynamik essenziell. Wie entscheiden wir uns für eine bestimmte zeitliche Setzung? Die Bewegungsanalyse nach Laban untersucht Phrasierung und Antriebe (insbesondere den Zeitantrieb) als dynamische¹ Parameter, daneben auch Rhythmen und Taktarten. Tempo, Rhythmus, Metrum und Phrasierung sind auch Grundlagen musikalischer Analyse. Die Verslehre (Metrik) in der Poesie unterscheidet im Versmaß (Metrum) sowie im Zeilen- und Versumbruch² Betonung und Rhythmik im Gedicht. Dieser Artikel beschreibt den Workshop, den ich auf dem Symposium *Sound – Traces – Moves* durchführte, und den Kontext praktischer körperlicher Forschung zu diesem Thema.

1 | Im Tanz versteht man unter Dynamik den Krafteinsatz in der Bewegung, der teilweise auch zu Veränderung der Geschwindigkeit (Beschleunigung, Verlangsamung) führt. Nach Laban handelt es sich hierbei um Antriebsfaktoren (Zeitantrieb: plötzlich/beschleunigt vs. verlangsamt/allmählich sowie Gewichtsantrieb: kraftvoll vs leicht) und, Flussantrieb (frei vs. gebunden). Letzterer beschreibt durch die Schwerkraft und andere physikalische Kräfte (Fliehkräfte, Momentum etc.) vor allem Beschleunigungsphänomene (positive oder negative Beschleunigung im freien Fluss gegenüber einer gleichförmigen Geschwindigkeit im gebundenen Fluss). Vgl. Kennedy 2010.

2 | In der zeitgenössischen Lyrik spielen Zeilen- und Versumbrüche die größere Rolle.

PRAXISBASIERTE KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG ALS AUSGANGSPUNKT

Untersuchungsparameter für die Auswahl der Bewegungsaufgaben aus meiner Praxis zeitgenössischer Tanzkompositionen sind vor allem Phrasierung, Rhythmus, Folgen, Gleichzeitigkeit, Dynamik und Ablauf, inspiriert von Julen Hamilton und Billie Hanne, dem Laban-Bartenieff-System der Bewegungsanalyse, dem Kestenberg Movement Profile sowie musikalischen Zugangsweisen.

Die Bewegungsaufgaben:

- A. Tanze eine kurze Bewegungssphrase oder eine einzelne Bewegung gefolgt von einer Bewegungspause (*aktive Stille* im Sinne der Laban-Bartenieff-Bewegungsanalyse).
- B. Setze nun jeweils in die Bewegungspause ein sehr kurzes einsilbiges Wort (z.B. »stopp«, »Tanz«, »Knie«, »frisch« ...) oder ein besonders langes mehrsilbiges (z.B. »Relation«, »Zeitspanne«, »Faszination«, »Rekapitulation« ...).
- C. Tanze mit einem Partner oder einer Partnerin einen Dialog, in dem immer eine Person in Ruhe verharret, während sich die andere bewegt, als zeitversetzte Phrasierung von Bewegung und Ruhe (*aktiver Stille*). Jede Person kann den Moment des Wechsels bestimmen, die andere Person muss dann ebenfalls wechseln.
- D. Synchronisiere nun die Bewegungs-Ruhe-Phrasierung mit Deinem Partner oder Deiner Partnerin, so dass Ihr Euch immer gleichzeitig bewegt oder in Ruhe (*aktiver Stille*) verharret.
- E. Bildet nun ein Trio: Person X bewegt sich in einer unendlich fortdauernden Phrase ohne Ruhe oder Akzente. Person Y bewegt sich in unregelmäßiger Phrasierung und Akzentuierung mit variabler Dynamik. Person Z bewegt sich in repetitiver Bewegung metrisch, regelmäßig, wie beim Ticken einer Uhr (*oszillierende* Phrasierung nach dem Laban-Bartenieff-System). Wechsle Deine Rolle, wenn eine andere Person Deines Trios wechselt oder bestimme selbst den Wechsel der anderen, so dass immer alle Rollen im Trio gegeben sind.
- F. Versuche, den Unterschied zwischen den gegebenen Bewegungsaufgaben wahrzunehmen und anschließend zu beschreiben.

Diese Bewegungsaufgaben stellen eine kleine Auswahl prototypisch unterschiedlicher Kategorien von Phrasierung mit Tanz und Wort dar. Zusätzlich wurden wechselnde musikalische Begleitungen verwendet und auf ihre Wirkung hin untersucht. Künstlerischer Forschung gemäß wird hier das praktisch Erarbeitete und körperlich Erfahrene anschließend reflektiert und

verbalisiert. Selbst- und Fremdbeobachtung (durch achtsame Wahrnehmung mittels der Sinne, körperlicher und emotionaler Zustände sowie reflektierende Beschreibung) sind hier Grundlage der vergleichenden Reflexion, ein Versuch, implizites Wissen³ explizit zu machen. Auf diese Weise soll auch ein Vergleich der Begrifflichkeiten der jeweiligen künstlerischen und theoretischen Diskurse stattfinden. *Wann* eine Bewegung, ein Klang, ein Akzent, ein Wort oder ein Wechsel in der Phrasierung gesetzt wird – also *wo* diese/r im zeitlichen Verlauf stattfindet, ist nicht trivial und nicht leicht sprachlich zu begründen, jedoch für die künstlerische Praxis relevant. Das erworbene Wissen ist praktisch und körperlich (*embodied knowledge*) und implizit – im Sinne Polanyis »tacit knowledge« (Polanyi 1966: 3-25).

INTERDISZIPLINÄRE PRAXISFORSCHUNG ZU ZEIT UND DYNAMIK IN DEN KÜNSTEN

Zentral für künstlerisches Vorgehen und pädagogische Ansätze zur Entwicklung künstlerischer Fertigkeiten seit der Moderne ist eine experimentelle praktisch forschende, prozesshafte Arbeitsweise. Für den Tanz haben Laban und seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter sowie seine Nachfolgerinnen und Nachfolger ein solches forschend-experimentelles Vorgehen mit zentralen Komponenten der Bewegungsanalyse künstlerisch entwickelt (Kennedy/Weber 2017). In der bildenden Kunst wurden forschende Methoden zunächst am Bauhaus angewandt (Wick 1982) und darauf aufbauend in der Kompositionsausbildung (Musik) am *Black Mountain College* weitergeführt (Schoon 2006). Der Post-Modern Dance seit Cunningham und die Judson Church hat das forschend-experimentelle Vorgehen zur Entwicklung von Choreografien und choreografischem Wissen ebenfalls weiter entwickelt (Banes 1977). Für die Untersuchung dieses praktischen Wissens stellt sich nun die schwierige Aufgabe, einerseits eine Versprachlichung dieses vor allem körperlich-impliziten Bewegungswissens zu versuchen oder in Ansätzen der Bewegungsnotation oder choreografischen Notation unvollständige Abbilder zu schaffen, was auch für einzelne individuelle Notationen oder Partituren in der Neuen Musik gilt. Auf eigentümliche Art entzieht sich das praktisch beim Tun vermittelte Wissen aber weiterhin der vollständigen Beschreibung und Abbildung.

Die Erforschung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen verschiedenen Kunstformen – hier exemplarisch für Tanz, Musik und Poesie angedeutet – könnten weitere Erkenntnisse bringen. Einen Vergleich des im-

3 | Neuweg (2004) beschreibt implizites Wissen als »unbewusste Verhaltenssteuerung« (Können) und »Intuition« und setzt es mit Polanyis »tacit knowledge« gleich (2004: 12 f., Polanyi 1966).

pliziten Wissens zum Thema Zeit in der Praxis der Künste durch eine komparatistische Untersuchung der jeweiligen körperlichen Praxis und Praktiken versucht das Projekt *Time Practice in the Arts*, das sich 2014 auf meine Initiative innerhalb des Projektes *Arts & Science in Motion* der VW-Stiftung bildete. Zu ihm gehören: Anja Weber und Anna Huber (Tanz), Hubert Machnik und Matthias Ockert (Musik), Juliane Laitzsch und Timo Herbst (Bildende Kunst), Sophia New und Daniel Belasco Rogers (Performance) sowie Christian Grüny (Philosophie) und Marc Wittmann (Neurowissenschaften). Im Rahmen des Festivals *Märzmusik 2016* konnte ein zweitägiger Einführungsworkshop im Haus der Berliner Festspiele realisiert werden, in dem acht der Künstlerinnen und Künstler sowie Forscherinnen und Forscher eine Einführung in ihre praktische Arbeitsweise für die Projekt-Teilnehmenden und Gäste gaben.⁴

Grüny (2014: 80) spricht dort von Rhythmus als »elementare(r) Form von Sinn«, der durchaus ein Verständnis ermöglicht, dennoch sprachlich nicht greifbar ist. Stern (2010: 57ff.) weist darauf hin, dass dynamisches Wissen im Arousal-System des Hirnstamms bereits vor der sinnesspezifischen Wahrnehmung und der emotionalen oder sprachlich-begrifflichen Verarbeitung entwickelt wird. Es entsteht vorsprachlich und ist Zeit unseres Lebens für die zwischenmenschliche Kommunikation, die künstlerische Arbeit und Rezeption (besonders in den dynamischen, zeit-basierten Künsten) – essenziell (Kim 2012: 201 f.). Die Neurowissenschaften erforschen empirisch und mittels Fallbeschreibungen die Grundlagen von Zeit und Bewegung psychophysiologisch, neuropsychologisch und -anatomisch, und bilden damit ein externes Vergleichssystem zum künstlerischen Wissen.

ZEITLICHE KATEGORIEN IN DER BEWEGUNGSANALYSE NACH LABAN-BARTENIEFF UND KESTENBERG

In der Bewegungsanalyse nach Laban (Kennedy 2010) beschreibt der *Zeitantrieb* in seiner Polarität zwischen beschleunigen und verlangsamen – in früherer Nomenklatur: *langsam/schnell*, *plötzlich/allmählich*⁵ – die zeitliche Dynamik einer Bewegung, die Kategorie der *Phrasierung*, die zeitliche Struktur von Bewegungen oder Bewegungsfolgen. Die gesamte *Antriebskategorie* beschäftigt sich mit Raum-, Gewicht-, Fluss- und Zeitantrieben sowie der Dynamik von Bewegungen. Die vier *Antriebsbeziehungen*: *Formation* (Raumantriebsbeziehung),

4 | Die Dokumentation erscheint in Kürze online. Die Weiterführung dieses Vergleichs und des Projektes insgesamt steht aktuell noch aus.

5 | Allein die wechselnde Bezeichnung der Zeitantriebsfaktoren durch die Laban-Community zeigt die kontextuell unterschiedlichen Zeitkonzepte, die bisher noch nicht ausreichend verglichen und herausgearbeitet wurden.

Konsolidierung (Gewichtsantriebsantriebsbeziehung), *Kommunikation* (Flussantriebsbeziehung) und *Synchronisierung* (Zeitantriebsbeziehungen) sind zusätzlich geeignet, die dynamischen Verhältnisse in einer Gruppenchoreografie zu beschreiben. Laban selbst, der sich in seinen Sommerkursen auf dem Monte Verità auch mit Versmetrik befasste, sowie seine Schülerin Valerie Preston-Dunlop, die seine Arbeit in London weiterführt, benutzt(en) auch die griechischen Versmetren Iambus, Trochäus, Anapäst, Daktylus und Pään zur Kennzeichnung der rhythmischen Struktur von Bewegung und verwiesen auf regelmäßige oder unregelmäßige Takte.

Die österreichisch-amerikanische Psychoanalytikerin Judith Kestenberg, eine Schülerin von Irmgard Bartenieff, ergänzte Labans Analyse durch die Differenzierung rhythmischer Musterbildungen – der Spannungsflussrhythmen (*tension flow rhythms*) (Kestenberg-Amighi et al. 1999, Bender 2007) –, die sie als Vorstufe willkürlich-intendierten Bewegungsflusses ansah. Die einzelnen Rhythmen, die sie bei Kleinkindern und deren Interaktion mit ihren Eltern beobachtete, beschrieb sie vor dem Hintergrund der psychoanalytischen Entwicklungstheorie Anna Freuds im *Kestenberg Movement Profile (KMP)*. In Kestenbergs Beobachtungsmethode zeigt sich die zentrale Bedeutung des zeitlichen Bewegungsverlaufs als eine Mitschrift der Bewegungsdynamik auf einer horizontalen Linie, die als Vorlage für die kategoriale Analyse dient. Diese kreiert somit eine Abbildung des immateriellen, energetischen Gehalts von Bewegung auf der Zweidimensionalität des Papiers.

Laban setzte die Antriebskategorien zu den psychologischen Grundfunktionen nach C.G. Jungs *Typologie* von 1926 (Jung 2001) in Beziehung. Jung unterschied *fühlen, denken, empfinden* und *intuieren*. Denken, Fühlen und Spüren (bei Jung *empfinden*) werden heute noch Patientinnen und Patienten in Psychoedukation vermittelt. Für unsere Fragestellung innerhalb der künstlerischen Forschung ist besonders interessant, dass Laban das in der wissenschaftlichen Psychologie gerade nicht mehr so gängige Konstrukt des *Intuierens*, die Intuition, gerade zum Zeitantrieb in Beziehung setzte⁶ (Laban 1988). *Intuition* wird im Zusammenhang von Praktizierenden künstlerischer Improvisation oder Echtzeit-Komposition häufig als wesentliche Bedingung der zeitlichen Setzungen genannt (Rose 2016).

Inwieweit sind die Methoden und Begriffe der Bewegungsanalyse und -notation zur Untersuchung nutzbar? Welche Notationen und Analyseparameter von Zeit finden sich darüber hinaus in heutiger künstlerischer Praxis und

6 | Laban setzt hier den Raumantrieb zum »Denken«, den Gewichtsantrieb zum »Empfinden« (was wir heute »Spüren« nennen) und den Flussantrieb zum »Fühlen« in Beziehung. Heute psychologische Konstrukte, die in der Verhaltenstherapie zur Verhaltensanalyse genutzt werden wären in diesem Sinne Gedanken – Gefühle – Körpersensationen und Verhalten.

welche impliziten Theorien liegen diesen zugrunde? Welche theoretischen Begriffe und Konzepte sind noch relevant?

ZUM VERHÄLTNIS VON RAUM UND ZEIT IN WAHRNEHMUNG UND KOGNITION

Psychophysiologisch unterscheidet sich die Wahrnehmung von Zeit grundsätzlich von der Wahrnehmung über die Sinnesorgane (Sehen, Hören, Riechen, Schmecken, Somatosensorik und Propriozeption). Die Information über die Umwelt, die über die Rezeptoren der einzelnen Sinnesorgane in Auge, Ohr, Nase, Zunge, Haut, Muskeln, Sehnen und Gelenken erfasst werden, gelangen im Gehirn zu den sogenannten primären Cortices, den für jeweils ein Sinnessystem zuständigen Arealen der Großhirnrinde, und werden dann mit den Informationen anderer Sinne zusammengeführt (Schandry 2011). Wir haben hingegen kein spezifisches Sinnessystem oder entsprechende Rezeptoren für die Wahrnehmung von Zeit. Das Zeitempfinden entsteht aus einer komplexen neuronalen Verarbeitung sensorischer und vegetativer Informationen unter Nutzung der Sinneseindrücke und der für die Verarbeitung von Bewegung zuständigen Hirnarealen und unter Einsatz des Arbeitsspeichers und der Aufmerksamkeitssteuerung im Frontalhirn, wobei zahlreiche kognitive Faktoren dieses beeinflussen (Wittmann 2012, 2015). Die einzelnen Sinnessysteme weisen unterschiedliche Verarbeitungsgeschwindigkeiten auf und sind daher schwer zu synchronisieren (Eagleman 2008). Informationen aus den inneren Organen, wie z.B. der Herzschlag, werden über das vegetative Nervensystem zum Inselkortex geleitet und verarbeitet (Craig 2009). Sie spielen bei der Zeitwahrnehmung eine wichtige Rolle. Das allgemeine Erregungsniveau wirkt sich somit über die vegetativ gesteuerte Veränderung von physiologischen Prozessen, vor allem den Herzschlag, wiederum auf die Zeitwahrnehmung aus (Wittmann 2015).

Neurowissenschaftlich wird das Erleben des *Jetzt* basierend auf der Aktivität im Arbeitsgedächtnis auf eine Dauer von ca. zwei bis drei Sekunden (Wittmann 2011) festgelegt und von der Schätzung längerer Zeitspannen mit eigener neuropsychologischer Verarbeitung unterschieden. Zusätzlich gibt es ein Paradox zwischen dem Erleben der aktuellen Zeit und der Zeitwahrnehmung in der Rückschau, das darauf beruht, dass die Geschwindigkeit, in der uns Zeit zu vergehen scheint, eng mit der Fülle an Eindrücken zusammenhängt, die wir in einem Zeitraum verarbeiten: Zeit, in der wenig passiert, vergeht langsamer als Zeit, in der wir viel erleben – wie zum Beispiel das Warten auf den Bus im Gegensatz zu einem angeregten Gespräch. Im Gedächtnis erscheint uns die erlebnisreiche Zeit jedoch rückwirkend länger als die mit Routinen gefüllten Zeiten (Wittmann 2011). Im versunkenen Flow-Erleben (Csíkszent-

mihályi 2005) scheinen wir außerhalb einer linearen Zeitempfindung zu existieren (*zeit-los*). Bei großer Angst und in extremen Stresssituationen erscheint die Zeit verlängert oder das Zeit-Kontinuum unterbrochen bzw. fragmentiert mit Lücken im Erleben (*Dissoziation*) (Wittmann 2015).

Für *timing* und Rhythmus von kurzen Zeitspannen sind bewegungssteuernde Areale im Gehirn (Basalganglien, Kleinhirn, frontaler Motocortex) relevant (Jones/Jahanshahi 2009). Zentrale Rhythmusgeneratoren im Gehirn, die pulsierend neuronale Erregungen erzeugen, kontrollieren repetitive, rhythmisch alternierende Bewegungen (Atem, Herzschlag, Zittern, oszillierende Bewegungen nach dem Laban-Bartenieff-System der Bewegungsanalyse) (Gurtin 2013). Dass wir Zeit nur unter Zuhilfenahme des Raums, also räumlich, denken können, zeigt sich in der Sprache bzw. Begrifflichkeiten wie Zeitpunkt und Zeitspanne. neurowissenschaftliche Untersuchungen haben auch belegt, dass wir bei der Reflexion von Zeit und anderen abstrakten Größen Areale der Raumwahrnehmung im parietalen Cortex verwenden (Buetti et al. 2009). Die Einstein'sche Relativität von Zeit und die Betrachtung von Zeit als vierte Dimension wird somit in der Neuroanatomie repräsentiert.

OFFENE FRAGEN

Die Ausführung bestimmter Improvisations-/Kompositionsaufgaben und der anschließende Austausch über die Erfahrungen ist im Sinne künstlerischer Forschung zu werten und kann auch zur Erarbeitung weiteren künstlerischen Materials dienen. Die bisherigen Forschungsworkshops hinterließen mehr offene Fragen als Antworten und zeigen damit die Notwendigkeit weiterer Forschung zur »Zeit-Praxis« in den Künsten. Wichtige offene Fragen aus den Workshops sind u.a. folgende:

- Welche Rolle spielen Erwartungen bei der zeitlichen Gestaltung und Zeitwahrnehmung?
- Wie wirkt sich Synchronizität aus (Ramseyer 2006, Behrends et al. 2012) und wie entsteht Entrainment⁷ (Waterhouse 2014)?
- Gibt es von der inneren Rhythmik eines Werkes verursachte objektiv messbare psychologische Wirkungen bei Rezipienten (Deinzer et al. 2017)?
- Inwiefern sind weitere Kontextfaktoren (Aufführungssituation u.a.) oder individuelle (biografische) Erfahrungen und/oder kulturelle oder historische Kontexte für die Rezeption bedeutsam?

7 | Entrainment bezeichnet in der Physik, der Chronobiologie, der Psycholinguistik und der Musikwissenschaft Synchronisierungsprozesse zweier rhythmischer Systeme, also eine rhythmische Koordination mit Phasenverlaufsangleichungen.

- Wie gehen wir mit dem Begriff der Intuition um und was beinhaltet das implizite Wissen in den Künsten?

Die Nutzung wissenschaftlicher Literatur und die Zusammenarbeit von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler sowie Künstlerinnen und Künstler zum gegenseitigen Austausch ist fruchtbar für beide Seiten, fällt jedoch häufig zwischen die institutionellen Kategorien und findet daher wenig Raum oder Finanzierungsmöglichkeiten.

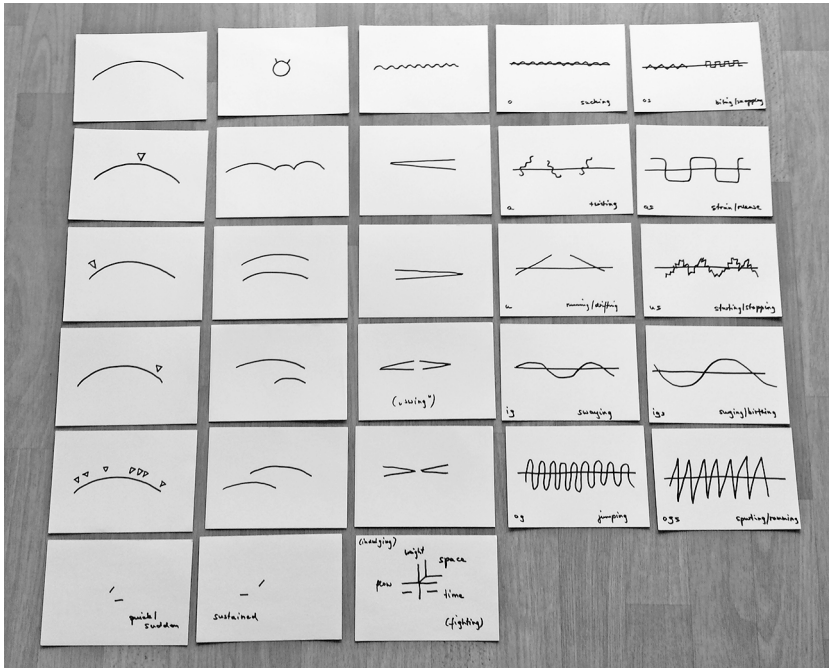


Abb. 1: Abkürzungen: LBBS Laban-Bartenieff-Bewegungsstudien, KMP Kestenberg Movement Profile (senkrecht a-f, waagrecht 1-5). Foto: Anja Weber.

LBBS (vgl. Kennedy 2010): 1a-e Phrase (1b mit mittelbetonter Akzentuierung, 1c mit anfangsbetonter Akzentuierung, 1d mit endbetonter Akzentuierung, 1e unregelmäßige Akzentuierungen), 2a Aktive Stille, 2b Phrasierungsfolge mit Phrasen unterschiedlicher #(teilweise) gleichzeitig ablaufenden Bewegungen, 3a Oszillierende Phrasierung, 3b Zunehmende Antriebsphrasierung, 3c Abnehmende Antriebsphrasierung, 3d Schwung (zunehmend - abnehmend), 3e abnehmend - zunehmende Phrasierung, 1f Zeitantrieb plötzlich, beschleunigend, 2f Zeitantrieb verzögernd, verlangsamend, 3f Alle Antriebsfaktoren in einer Darstellung (links und oben: schwelgend, erspürender Pol, rechts und unten: komprimierend, ankämpfender Pol) - Antriebsfaktoren des Raumes: flexibel - direkt, des Gewichts: leicht - kraftvoll, des Flusses: frei - gebunden, der Zeit: verzögernd - plötzlich

KMP (vgl. Kestenbergs-Amighi et al. 1999, Bender 2007): 4a – 5e Spannungsflussrhythmen: 4a Saugrhythmus (oral libidinös), 5a Beißrhythmus (oral aggressiv), 4b Verdrehrhythmus (anal libidinös), 5b Pressrhythmus (anal aggressiv), 4c Fließrhythmus (urethral libidinös), 5c Stopprrhythmus (urethral aggressiv), 4d Wiegerhythmus (inner genital libidinös), 5d Wogerhythmus (inner genital aggressiv), 4e Hüpfrrhythmus (außer genital libidinös), 5e Sprungrhythmus (außer genital aggressiv) – Anmerkung: Insgesamt ist für unsere Fragestellung die psychoanalytische Systematisierung und Nomenklatur nach der Theorie von Anna Freud weniger von Bedeutung als die bildliche Abbildung der Bewegungsdynamik in Kestenbergs Notation.

LITERATUR

- Banes, Sally (1977): *Terpsichore in Sneakers: The Psychoanalytical Meaning of History: Postmodern Dance*, Middeltown: Wesleyan University Press.
- Behrends, Andrea/Müller, Sybille/Dziobek, Isabel (2012): Moving in and out of synchrony: A concept for a new intervention fostering empathy through interactional movement and dance, in: *The arts in psychotherapie*, Jg. 39 Nr. 2, S. 107-116.
- Bender, Susanne (2007): *Die psychophysische Bedeutung der Bewegung. Ein Handbuch der Laban Bewegungsanalyse und des Kestenbergs Movement Profils*, Berlin: Logos.
- Buetti, Domenica/Walsh, Vincent (2009): The parietal cortex and the representation of time, space, number and other magnitudes. *Philosophical Transactions of the Royal Society, B: Biological Sciences*, Bd. 364 Art. 1525, S. 1831-1840, doi.org/10.1098/rstb.2009.0028.
- Craig, AD. (Bud) (2009): Emotional moments across time: a possible neural basis for time perception in the anterior insula. *Philosophical Transactions of the Royal Society, B: Biological Sciences*, Bd. 364 Art. 1525, S. 1933-1942, doi:10.1098/rstb.2009.0008.
- Csikszentmihályi, Mihályi (2005): *Flow. Das Geheimnis des Glücks*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Deinzer, Vanessa/Clancy, Liam/Wittmann, Marc (2017): *The sense of time while watching a dance performance*. Manuskript zur Publikation eingereicht.
- Fleischle-Braun, Claudia (2016): Das Erbe der Tanzmoderne im zeitgenössischen Kontext. Ein Beispiel kooperativer Praxisforschung, in: Susanne Quinten/Stephanie Schroedter (Hg.) (2016), *Tanzpraxis in der Forschung – Tanz als Forschungspraxis. Choreographie – Improvisation – Exploration*, Bielefeld: transcript, S. 49-59.
- Grüny, Christian (2014): *Rhythmus und Geste, oder Metaphysics in Mecklenburg Street*, in: Christian Grüny/Matteo Nanni (Hg.), *Rhythmus – Balance – Me-*

- trum. *Formen raumzeitlicher Organisation in den Künsten*, Bielefeld: transcript, S. 73-93.
- Guertin, Pierre A. (2013): Central pattern generator for locomotion: anatomical, physiological, and pathophysiological considerations, in: *Frontiers in Neurology*, Bd. 3 Art. 183, S. 1-15, doi.org/10.3389/fneur.2012.00183.
- Jung, Carl Gustav (2001): *Typologie*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Jones, Catherine R.G./Jahanshahi, Marjan (2009): The substantia nigra, the basal ganglia, dopamine and temporal processing, in: *Journal of Neural Transmission. Supplementa* Supplement 73, S. 161-171.
- Kennedy, Antja (Hg.) (2010): *Bewegtes Wissen. Laban/Bartenieff-Bewegungsstudien verstehen und erleben*, Berlin: Logos Verlag.
- Kennedy, Antja/Weber, Anja (2017): Laban-Bartenieff-Bewegungsstudien. Einführung in die Konzepte, ihre Entwicklung und didaktische Möglichkeiten, in: Claudia Fleischle-Braun/Krystyna Obermaier/Denise Temme (Hg.), *Zum immateriellen Erbe des Modernen Tanzes. Konzepte – Konkretisierungen – Perspektiven*, Bielefeld: transcript, S. 169-195.
- Kestenberg-Amighi, Janet/Loman, Susan/Lewis, Penny/Sossin, K. Marc (1999): *The Meaning of Movement. Developmental and Clinical Perspectives of the Kestenberg Movement Profile*, New York: Brunner-Routledge.
- Kim, Jin Hyun (2012): What Music and Dance Share: Dynamic Forms of Movement and Action-based Aesthetic Empathy, in: Stephanie Schroedter (Hg.), *Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 197-211.
- Laban, Rudolf (1988): *Die Kunst der Bewegung*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
- Polanyi, Michael (1966): *The Tacit Dimension*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Rose, Simon (2016): Mutual Composing, in: Susanne Quinten/Stephanie Schroedter (Hg.), *Tanzpraxis in der Forschung – Tanz als Forschungspraxis. Choreographie – Improvisation – Exploration*, Bielefeld: transcript, S. 217-222.
- Ramseyer, Fabian (2010): Nonverbale Synchronisation in der Psychotherapie, in: *Systeme*, Jg. 24 Nr. 1, S. 5-30.
- Schandry, Rainer (2011): *Biologische Psychologie*, 3. Aufl., Weinheim: Beltz.
- Schoon, Andi (2006): *Die Ordnung der Klänge. Das Wechselspiel der Künste vom Bauhaus zum Black Mountain College*, Bielefeld: transcript.
- Stern, Daniel N. (2010): *Forms of Vitality. Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*, New York: Oxford University Press.
- Waterhouse, Elizabeth/Watts, Riley/Blasing, Bettina E. (2014): Doing Duo – A Case Study of Entrainment in William Forsythe's choreography *Duo*, in: *Frontiers in Human Neuroscience*, Bd. 8 Art. 812, S. 1-16.

-
- Wick, Rainer (1982): *Bauhaus Pädagogik*, Köln: DuMont Buchverlag.
- Wittmann, Marc (2011): Moments in Time, in: *Frontiers in Integrative Neuroscience*, Bd. 5 Art 66, S. 1-9, doi: 10.3389/fnint.2011.00066
- Wittmann, Marc (2014): *Gefühlte Zeit. Kleine Psychologie des Zeitempfindens*, 3. Aufl., München: Beck.
- Wittmann, Marc (2015): Modulations of the experience of self and time, in: *Consciousness and Cognition* Bd. 38, S. 172-181.

Biografien

Johannes Birringer ist Choreograf, Medienkünstler und Professor für Performance Technologies an der Londoner Brunel University. Gemeinsam mit der Designerin Michèle Danjoux leitet er dort das Design und Performance-Lab (DAB). Er schuf zahlreiche Tanztheaterwerke, Videoinstallationen und digitale Projekte in Zusammenarbeit mit Künstler*innen aus Europa, Nord- und Südamerika, China und Japan, z.B. *Suna no Onna* (2007-08), *UKIYO, for the time being* (2014). Eine neue Reihe seiner immersiven Tanzinstallationen, *Metakimosphären*, wurde im Kontext des Europa-Projekts METABODY vorgestellt. Sein Filmkonzert *Sisyphus of the Ear* mit Musik von Paulo C. Chagas wurde im November 2016 in Ufa und Moskau uraufgeführt. Zudem ist er Leiter des Interaktionslabors, einer Medienwerkstatt im Saarland, in dessen Rahmen er neue transdisziplinäre Tanzforschungsprojekte initiierte. Zusammen mit Josephine Fenger gab er die gtf-Jahrbücher *Tanz im Kopf – Tanz und Kognition* (2005) und *Tanz & WahnSinn* (2011) heraus. Seine letzte Monografie *Performance, Technology & Science* erschien bei PAJ Publications (2009).

Hans Brandner ist als Pianist, Klavierpädagoge und Musikwissenschaftler tätig. Als Künstler und Methodiker beschäftigt er sich mit der Verbindung von Musik, Bild und Bewegung von der Visualisierung von Musik bis zur Stummfilmbegleitung. 2012 erschien seine Monografie *Bewegungslinien der Musik* über Alexander Truslit, 2015 gab er dessen Hauptwerk *Gestaltung und Bewegung in der Musik* und seinen Film *Musik und Bewegung* auf DVD gemeinsam mit Michael Haverkamp heraus. Seine Stummfilmarrangements und -konzerte führten ihn u.a. nach China und Brasilien.

Ursula Brandstätter war von 2002 bis 2012 Universitätsprofessorin für Musikpädagogik an der Universität der Künste in Berlin. Seit 2012 ist sie Rektorin der Anton Bruckner Privatuniversität für Musik, Schauspiel und Tanz in Linz. Zu ihren Monografien zählen: *Musik im Spiegel der Sprache* (1990), *Bildende Kunst und Musik im Dialog* (2004), *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper* (2008) sowie *Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation* (2013).

Rose Breuss studierte an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, Theaterschool Amsterdam, Temple University Philadelphia und University of Surrey. Seit 2006 ist sie Institutsdirektorin von IDA/Institute und Universitätsprofessorin für Movement Research an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz. Sie ist Mitherausgeberin des *e-zine: de-archiving movement* (www.epodium.de/epodium-digital/e-zine/). Als Choreografin und Direktorin der Tanzcompany C.O.V./Cie Off Verticality führt sie ihre Stücke im Rahmen nationaler und internationaler Gastspiele auf. Weitere Informationen unter www.rosebreuss.com.

Josephine Fenger arbeitete nach einer Ausbildung in Klassischem und Modernem Tanz als Balletttänzerin in Südamerika. Sie studierte Theaterwissenschaft, Publizistik, Wissenschaftsmanagement und Editionswissenschaft und promovierte in Kulturwissenschaft. Gemeinsam mit Johannes Birringer gab sie die gtf-Jahrbücher *Tanz im Kopf – Tanz und Kognition* (2005) und *Tanz und WahnSinn* (2011) heraus. Sie organisierte tanzwissenschaftliche Konferenzen, ist Autorin der Monografie *Auftritt der Schatten* (2009) und hält regelmäßig Vorträge im Bereich der Tanzforschung, die sie auch publiziert. Zu ihren aktuellen Forschungsaktivitäten gehören Studien über choreomanische und rituelle Aspekte im Tanz, insbesondere in der Volkstanzkultur Süditaliens, sowie die Vermittlung von Tanzgeschichte.

Claudia Fleischle-Braun war wissenschaftliche Mitarbeiterin und Dozentin für Gymnastik und Tanz am Institut für Bewegungs- und Sportwissenschaften der Universität Stuttgart (1978 bis 2006). Sie promovierte über die Geschichte und Vermittlungskonzepte des Modernen Tanzes (1999) und arbeitete im Vorstandsteam der *Gesellschaft für Tanzforschung* mit (2005 bis 2015).

Daniela Hahn ist Kultur- und Theaterwissenschaftlerin und derzeit Koordinatorin des künstlerisch-wissenschaftlichen Forschungsprojektes *Writing Movement*, das von der VolkswagenStiftung im Rahmen der Initiative *Arts and Science in Motion* gefördert wird. 2011 hat sie an der Freien Universität Berlin mit einer Arbeit zu Bewegungsexperimenten in Kunst und Wissenschaft um 1900 promoviert und arbeitet derzeit an einem Forschungsprojekt mit dem Arbeitstitel *Ökologien des zeitgenössischen Tanzes*. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Interferenzen von Kunst und Wissenschaft, Bewegungsstudien, Dokumentarismen im Feld der zeitgenössischen Kunst sowie das Verhältnis von Ökologie und Performance.

Maria Hector, 1992 in Nürnberg geboren, begann nach einem einjährigen freien Studienjahr der Geisteswissenschaften und Künste in Stuttgart ein Studium der Schulmusik an der Universität der Künste Berlin. Hier kam sie

mit dem Fach Musik und Bewegung/Rhythmik in Berührung, welches sie seit 2014 mit dem Hauptfach Klavier studiert.

Chieh-ting Hsieh schloss sein Studium der Musikwissenschaft an der National Taiwan University ab und arbeitet derzeit an einer tanzwissenschaftlichen Dissertation zum Verhältnis von Tanz und chinesischer Kalligrafie an der Freien Universität Berlin. Seine wissenschaftlichen Forschungsinteressen umfassen Fragen zur Dynamik von Musik und Tanz, zur Wahrnehmung von Dynamik und Rhythmus sowie Tanz- und Musiknotation unter phänomenologischer und transkultureller Perspektive insbesondere mit Bezug zur chinesischen Kunsttradition.

Anna Maria Kalcher arbeitete nach ihrem Diplomstudium in Musik- und Tanzpädagogik und anschließender Promotion langjährig in der außerschulischen Kinder- und Jugendarbeit, Theater- und Elementarpädagogik, Erwachsenenbildung und Elternbildung. Seit März 2017 ist sie Universitätsprofessorin für Elementare Musik- und Tanzpädagogik an der Universität Mozarteum Salzburg, Orff-Institut. Ihre Schwerpunkte in Forschung und Lehre liegen in der Kreativitätsforschung, im Lehren und Lernen in künstlerisch-pädagogischen Feldern der Elementaren Musik- und Tanzpädagogik. Darüber hinaus beschäftigt sie sich mit musik- und sozialpsychologischen Themen, den bio-psycho-sozialen Potenzialen von Musik und Bewegung/Tanz sowie der Evaluationsforschung.

Sabine Karoß hat an der Deutschen Sporthochschule in Köln Sportwissenschaft u.a. mit dem Schwerpunkt Elementarer Tanz studiert. Seit 1997 arbeitet sie als Akademische Mitarbeiterin an der Pädagogischen Hochschule Freiburg und leitet dort u.a. die Fachbereiche Tanz und Gymnastik. Gemeinsam mit Leonore Welzin gab sie das ggf-Jahrbuch *Tanz – Politik – Identität* (2001) heraus.

Heide Lazarus ist freie Produktionsdramaturgin, Kultur-, Tanz- und Theaterwissenschaftlerin. Sie ist Initiatorin und Herausgeberin von *Die Akte Wigman* (CD-ROM, 2006). Innerhalb von LINIE 08 im TanzNetzDresden entwickelte sie die Idee zur Reihe *Spuren sehen*, die sie auch kuratiert. Als Promotionsstipendiatin des Evangelischen Studienwerks Villigst arbeitet sie an ihrer Dissertation zum Thema *Tanz als Beruf*.

Swetlana Lukanitschewa ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Seit 2016 leitet sie das DFG-Projekt *Aus dem Geiste der Bewegung geboren. Moskauer Kammertheater von Aleksandr Tairov im Spannungsfeld zwischen Russland und dem Westen*. Sie studierte Theaterwissenschaft an der Theaterakademie (GITIS) Moskau und

promovierte 2001 am Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilian Universität München. 2012 erfolgte ihre Habilitation am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Zu ihren Monografien gehören: *Verfemte Autoren. Werke von Marina Cvetaeva, Michail Bulgakov, Aleksandr Vvedenskij und Daniil Charms auf den deutschen Bühnen der 90er Jahre* (2003) und *Das Theatralitätskonzept von Nikolai Evreinov: Die Entdeckung der Kultur als Performance* (2013).

Julia Mach besuchte die Ballettschule der Wiener Staatsoper bevor sie einen B.A. in Bühnentanz an der Kunsthochschule Codarts in Rotterdam und ein Masterstudium in *Movement Studies and Performance* an der Anton Bruckner Privatuniversität für Musik, Schauspiel und Tanz in Linz absolvierte. Sie war Solistin am Opernhaus Graz und arbeitete danach als freischaffende Tänzerin mit unterschiedlichen Choreograf*innen, Medienkünstler*innen, bildenden Künstler*innen und Regisseur*innen in Wien und Danzig zusammen. Zu ihren eigenen Produktionen gehören *Visitores*, *alien anonymous* und *the fish-in-you*. Letztere wurde mit der Prämie des Österreichischen Bundeskanzleramts für Kunst ausgezeichnet.

Andi Otto ist Kulturwissenschaftler und Komponist. Er wurde zur Geschichte des STEIM (Studio for Electro-Instrumental Music) promoviert. In diesem Kontext unternahm er umfangreiche Archivrecherchen zu den künstlerischen Anwendungen des STEIM SensorLab, einer Pionierentwicklung interaktiver Musik aus den 1980er Jahren. Als Gastkünstler entwickelte er am STEIM eine Erweiterung seines Cellobogens mit Sensoren (*Fello-System*), mit der er international auftritt. Er erhielt mehrere Stipendien des Goethe-Instituts, komponiert für Tanz- und Theaterproduktionen (u.a. Kampnagel Hamburg, Sophiensäle Berlin) und ist Mitgründer des Hamburger Vinyl-Labels *Pingipung* für elektronische Musik. Zudem unterrichtet er Medientheorien im Studiengang *Sound Art* an der Hochschule der Künste in Bern und gibt Praxisseminare zu Musik-Interfaces an der Humboldt Universität Berlin.

Hanne Pilgrim lehrt seit 2007 Klavier- und Instrumentalimprovisation im Studiengang Musik und Bewegung/Rhythmik an der Universität der Künste Berlin und betreut seit 2011 das Profil *Performance* innerhalb der Masterausbildung *EMP/Rhythmik* an der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar. Ab Oktober 2017 wird sie ihre Lehrtätigkeit als Professorin für Rhythmik/Musik- und Bewegungspädagogik an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien fortsetzen. Sie ist als Pianistin in verschiedenen Ensembles mit klassischem Repertoire, experimenteller Musik und Improvisation sowie in der Theatermusik aktiv. Als Performerin beteiligte sie sich an zahlreichen

Produktionen in den Feldern zeitgenössischer Tanz, Musiktheater und Performance.

Katharina Rost ist seit April 2017 Stipendiatin des Programms *Exzellente Wissenschaftlerinnen für die Universität Bayreuth* und arbeitet in diesem Rahmen an einem Forschungsprojekt zu Gender-Performances in der Popmusik. 2015 wurde sie zum Thema des Hörens im Theater an der Freien Universität Berlin promoviert. Die Dissertation schien unter dem Titel *Sounds that matter. Dynamiken des Hörens in Theater und Performance* 2017 bei transcript. Von 2008 bis 2016 arbeitete sie am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin als wissenschaftliche Mitarbeiterin und lehrte hier im Bachelor u.a. zu Themen wie Aufmerksamkeit und Klanglichkeit im Theater, Gender und Queer Theory sowie zur Aufführungsanalyse. Sie gehört der Gender-AG der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, der Fachgesellschaft Gender e.V. sowie der in Bayreuth lokalisierten Gruppe *Gequindi* (Gender, Queer, Intersectionality, Diversity Studies) an.

Jan Schacher ist als Musiker und promovierter Wissenschaftler im Bereich der künstlerischen Forschung tätig (Hochschule der Künste Zürich). Seit 2008 arbeitet er mit der Tänzerin Angela Stoecklin (MA in *Contemporary Arts Practice* an Hochschule der Künste Bern) zusammen. Gemeinsam entwickeln sie u.a. Performances und Formate für interkulturelle Workshops und Künstlergespräche. In ihrer Forschung beschäftigen sie sich mit Phänomenen der Ko-Präsenz und Co-Performance sowie sensorgestützten Interaktionen von Musik und Tanz. Daraus resultierten Bühnenproduktionen wie *trans-form* (2012), *sounding bodies–moving sounds* (2013 und 2014), *one hand clapping* (2015) sowie *schimmernd* (2015/2017) und *multiplicities* (2017), die sie auf internationalen Plattformen zeigten. Zudem arbeiteten sie von 2014 bis 2016 gemeinsam in dem Forschungsprojekt *Motion Gesture Music*.

Stephanie Schroedter wurde am Salzburger Institut für Musikwissenschaft, Abteilung *Tanz und Musiktheater* promoviert (2001, im gleichen Jahr Auszeichnung der Dissertation mit dem *Tanzwissenschaftspreis Nordrhein-Westfalen*) und arbeitete anschließend als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. Der Konzeption und Durchführung eines DFG-geförderten Projekts zu *Musik in Bewegung* folgten mehrere Vertretungs- und Gastprofessuren in den Bereichen Tanz, Theater und Medien (Berlin, Bayreuth, Bern) sowie weitere Beteiligungen an DFG- und SNF-geförderten Forschungsprojekten. 2015 habilitierte sie sich mit der Monographie *Paris qui danse: Bewegungs- und Klangräume einer Großstadt der Moderne* an der Freien Universität Berlin und erhielt die Lehrbefähigung für Tanz- und Musikwissenschaft.

Angela Stoecklin ist Tänzerin und forschende Künstlerin. 2017 schloss sie mit ihren theoretischen und praktischen Arbeiten zu *co-relations* zwischen Bewegung, Ton, Licht und Raum ihren Master in *Contemporary Arts Practice* an Hochschule der Künste Bern ab. Seit 2008 entwickelt sie gemeinsam mit Jan Schacher u.a. Performances, interkulturelle Workshops und Künstlergespräche. Beide beschäftigen sich in ihrer Forschung mit Phänomenen der Ko-Präsenz und Co-Performance sowie sensorgestützten Interaktionen von Musik und Tanz. Daraus resultierten Bühnenproduktionen wie *transform* (2012), *sounding bodies–moving sounds* (2013 und 2014), *one hand clapping* (2015) sowie *schimmernd* (2015/2017) und *multiplicities* (2017), die sie auf internationalen Plattformen zeigten. Zudem arbeiteten sie von 2014 bis 2016 gemeinsam in dem Forschungsprojekt *Motion Gesture Music*.

Anja Weber ist Fachärztin für Psychosomatische Medizin und Psychotherapie. Nach ihrer Tanzausbildung (Iwanson International School of Contemporary Dance München) studierte sie Philosophie, Musik- und Theaterwissenschaft (M.A. phil.) sowie Psychologie und Medizin (Dipl.-Psych.). Es folgten Ausbildungen zum Certified Laban-Bartenieff-Movement-Analyst (CLMA) und im Kestenberg-Movement-Profil (KMP). Sie arbeitet als freie Tänzerin, Choreografin und Tanzpädagogin und als Lehrbeauftragte in verschiedenen Studiengängen. 2014 initiierte sie das interdisziplinäre Projekt *Time Practice in the Arts* mit Expert*innen aus der gtf, tamed e.V., ZTB Berlin e.V. und Eurolab e.V. Weitere Informationen unter www.aartsanjaweber.de

Anna-Carolin Weber forscht, lehrt und publiziert als Tanz- und Medienwissenschaftlerin im Spannungsfeld von Medien und Performativen Künsten an der Schnittstelle zur tänzerischen Praxis. Nach ihrem Studium hospitierte sie am *Tanztheater Wuppertal* bei Pina Bausch. Von 2010 bis 2014 arbeitete sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Lehrbeauftragte am Zentrum für Zeitgenössischen Tanz an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Das Wintersemester 2014/15 verbrachte sie mit einem DAAD Stipendium in New York City. Von 2008 bis 2017 unterrichtete sie an der Hochschule für Medien und Kommunikation Köln. Derzeit arbeitet sie an ihrer Dissertation zum Thema *Dispositiv der Medienchoreographie – Mediendispositiv als Choreographie* und im Projekt *Arts & Culture International* an der Ruhr-Universität Bochum. Als Choreografin zeigt sie seit 2008 regelmäßig eigene Arbeiten.

Astrid Weger-Purkhart ist Tanz- und Kunstpädagogin sowie Sportwissenschaftlerin und wurde 1988 zum Thema *Tänzerische Bewegung in der Kunst* an der Paris-Lodron Universität Salzburg promoviert. 1992 graduierte sie am Laban Centre in London und erhielt ein Stipendium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zur Erstellung des Lehrplans Tanz in der Schule.

Anschließend entwickelte sie den Schwerpunkt *Tanz* am Musischen Gymnasium Salzburg mit Tanz als Reifeprüfungsfach. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Tanz mit Jugendlichen, Kreativer Tanz, Laban Studies und Tanzdidaktik. Sie ist Tanzjurorin, Autorin und Workshopleiterin für *think dance!* Zudem leitet sie den Schwerpunkt *Tanz* am Musischen Gymnasium, gibt tanzpädagogische Fortbildungen und ist Lehrbeauftragte der Universität Mozarteum Salzburg an der Musikpädagogischen Abteilung sowie am Orff-Institut für Tanzkomposition, Bewegung und Musik, Bewegungslehre sowie Tanzdidaktik.

Dorothea Weise hat an der Musikhochschule Köln Rhythmik studiert und anschließend den Ausbildungsbereich Körper-Bewegung-Tanz innerhalb der Hauptfachausbildung *Rhythmik* an der Musikhochschule Trossingen aufgebaut. Aktuell leitet Dorothea Weise als Professorin für Rhythmik und Elementare Musikpädagogik (EMP) den Studienbereich *Musik und Bewegung* an der Universität der Künste Berlin. Sie ist seit 2008 Vorsitzende im Arbeitskreis *Musik und Bewegung/Rhythmik an Hochschulen* e.V. (AMBR) und seit 2015 im Leitungsgremium des internationalen Rhythmikverbands FIER. In ihrer Arbeit gilt ihr Hauptinteresse der künstlerisch-ästhetischen Wahrnehmungs- und Ausdrucksdifferenzierung in der authentischen und bewusst gestalteten Auseinandersetzung mit der Wechselbeziehung von Musik und Bewegung.

Theater- und Tanzwissenschaft



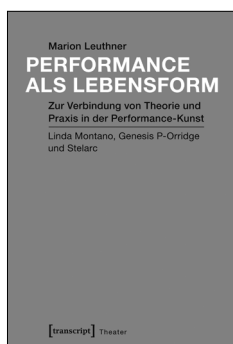
Gabriele Klein (Hg.)
**Choreografischer Baukasten
Das Buch**

2015, 280 S., kart., zahlr. Abb.
29,99 € (DE), 978-3-8376-3186-9
E-Book
PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3186-3



Susanne Quinten, Stephanie Schroedter (Hg.)
**Tanzpraxis in der Forschung –
Tanz als Forschungspraxis**
Choreographie, Improvisation, Exploration.
Jahrbuch TanzForschung 2016

2016, 248 S., kart., zahlr. z.T. farb. Abb.
29,99 € (DE), 978-3-8376-3602-4
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
ISBN 978-3-8394-3602-8

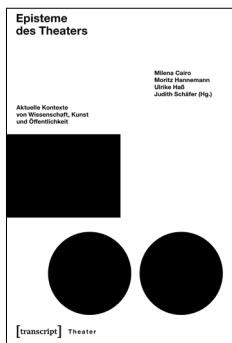


Marion Leuthner
Performance als Lebensform
Zur Verbindung von Theorie und Praxis
in der Performance-Kunst.
Linda Montano, Genesis P-Orridge und Stelarc

2016, 384 S., kart.
34,99 € (DE), 978-3-8376-3742-7
E-Book
PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3742-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

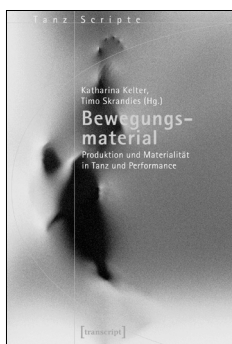
Theater- und Tanzwissenschaft



Milena Cairo, Moritz Hannemann, Ulrike Haß,
Judith Schäfer (Hg.)

Episteme des Theaters
Aktuelle Kontexte von Wissenschaft,
Kunst und Öffentlichkeit
(unter Mitarbeit von Sarah Wessels)

2016, 664 S., kart., zahlr. Abb.
39,99 € (DE), 978-3-8376-3603-1
E-Book
PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3603-5



Katharina Kelter, Timo Skrandies (Hg.)

Bewegungsmaterial
Produktion und Materialität in Tanz und Performance

2016, 396 S., kart., zahlr. z.T. farb. Abb.
39,99 € (DE), 978-3-8376-3420-4
E-Book
PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3420-8



Tania Meyer

Gegenstimmgebung
Strategien rassismuskritischer Theaterarbeit

2016, 414 S., kart., zahlr. Abb.
39,99 € (DE), 978-3-8376-3520-1
E-Book
PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3520-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

