

**Von der Raumgestaltung zum „Handlungsfeld“  
Ein Choreographie-Projekt für Laien**

Diplomarbeit  
im Rahmen des  
Diplomstudiengangs Pädagogische Ausbildung Rhythmik  
der Fakultät Musik der Universität der Künste Berlin

vorgelegt von

Jenny Ribbat

aus

Hamburg

Gutachter/in: 1. Prof. Dr. Susanne Fontaine  
2. Prof. Dr. Franz Anton Cramer

## Inhaltsverzeichnis

Einleitung und Literaturbericht _____	2
1. Das Choreographie-Projekt „Mensch und Raum“ _____	9
1.1 Die Zielgruppe _____	10
1.2 Aspekte des Themas „Mensch und Raum“ _____	11
1.3 Die Musik: „Intermission 5“ für Klavier (1952) von Morton Feldman _____	13
1.4 Die Choreographie: Wahl der Mittel. Merkmale. Entstehung _____	15
2. Die Musik Morton Feldmans. Konsequenzen für die Choreographie _____	20
2.1 Prämissen des Musikbegriffs bei Morton Feldman _____	20
2.1.1 Die Notation bei Morton Feldman am Beispiel der „Projection 1“ (1950) _____	25
2.1.2 Strukturähnlichkeiten von Komposition und Choreographie _____	29
2.2 Begriffsklärung: Das Performative _____	31
3. Oskar Schlemmers Raumlineaturen. Der Mensch im Raum _____	32
4. Historische Bezüge _____	35
4.1 Merce Cunningham. Ein neuer Tanzbegriff _____	35
4.2 John Cage. Freie Klänge. Die Objektivierung der Idee _____	39
4.3 Judson Dance Theater. Ursprünge des Postmodernen Tanzes _____	44
5. Wahrnehmung - Verkörperung - Handlung. Relationalität und Kontextgebundenheit in Kunst, Wahrnehmung und Philosophie _____	48
5.1 Nicolas Bourriaud: Relational Aesthetics. Das Verstehen von Kunst nach Erika Fischer- Lichte _____	48
5.2 Richard Shustermans Somästhetik _____	51
5.2.1 Shustermans Kunstbegriff _____	54
5.3 Alva Noë: Wahrnehmen ist Handeln _____	57
5.3.1 „Tuning Scores“. Tanz verstehen _____	59
6. Kunst als „Handlungsfeld“. Das Projekt M/R als Mikrokosmos Kunst _____	60

Literaturverzeichnis

Anhang

## Einleitung und Literaturbericht

In dieser Arbeit geht es um das Choreographie-Projekt „Mensch und Raum“ mit erwachsenen Laientänzern, das ich im Rahmen eines Rhythmik-Kurses von Oktober 2010 – Januar 2011 durchgeführt habe. Als ‚Mikrokosmos Kunst‘ enthält das Choreographie-Projekt viele kleine Forschungsfelder, die sich aus dem intermediären Zusammenspiel von Mensch, Raum, Bewegung und Musik ergeben.

Das Verhältnis von Mensch und Raum als ein Aspekt choreographischer Arbeit war Ausgangspunkt der Arbeit im Rhythmik-Kurs. Oskar Schlemmers Raumlineaturen (vgl. 3.) sollen die leibliche Präsenz des Menschen auf der Bühne, die neben geometrisch-abstrakten Bezügen zum Raum eine eigene Dynamik entwickelt, veranschaulichen. Dazu wird die Darstellung von Ulrich Müller verwendet.<sup>1</sup>

Ich begeben mich auf der Basis eines historisch gewachsenen Kontextes auf die Suche danach, was Choreographie als eine Kunst- und Arbeitsform sein kann. In Kunst und Leben spielen Wahrnehmung und Handlung eine bedeutende Rolle. Ich untersuche diese Bedeutung für die Choreographie „Mensch und Raum“ (vgl. Kapitel 5 und 6).

Die verwendete Musik „Intermission 5“ für Klavier (1952) stammt von Morton Feldman. Sein spezifischer Musikbegriff beeinflusste die Entscheidungen für die Choreographie „Mensch und Raum“. Feldmans Ästhetik wird dargestellt, die sich auch in seinen Notationsformen widerspiegelt, denn die Notation dient zugleich der Veranschaulichung einer Struktur, die Leerstellen lässt.

Die Umbrüche in der Kunst bis hin zur Dekonstruktion des traditionellen Kunstbegriffs im letzten Jahrhundert haben die Bedeutung und das Verhältnis von Struktur und Freiheit in vielerlei Hinsicht verändert. Im Projekt finden wir dazu Anknüpfungspunkte, z. B. in der Bedeutung von Formalisierung zum Abbau von Hemmschwellen gegenüber Neuer Musik.

Der unkonventionelle Umgang mit dem Raum, besonders aus den Experimenten und Errungenschaften der europäischen und nordamerikanischen Avantgarde der 1950er und 1960er Jahre hervorgegangen, fließt in das Projekt ein, nicht zuletzt, weil der Raum im Werk Morton Feldmans eine zentrale Rolle spielt, also auch in der traditionell als Zeitkunst bezeichneten Musik von Bedeutung ist.

---

<sup>1</sup> Müller, Ulrich, Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe, Berlin 2004, S. 39ff, im Folgenden zitiert als: Müller, Raum, Bewegung und Zeit.

Die Dissertation von Sebastian Claren, die unter dem Titel „Neither. Die Musik Morton Feldmans“<sup>2</sup> veröffentlicht wurde, stellt das Gesamtwerk Feldmans in einer ausführlichen Untersuchung dar. Claren diskutiert neben der Analyse spezifischer Merkmale der Musik auch die unterschiedlichen Notationsformen Feldmans. „Morton Feldman. Essays“<sup>3</sup> enthält weniger wissenschaftliche, aber zur Veranschaulichung der ästhetischen Prämissen Feldmans nennenswerte Texte. Hier werden Feldmans Thesen zum Verhältnis von Bildender Kunst und Musik, auch im Zusammenhang mit Raum und Zeit im persönlichen Wortlaut zugänglich. Dies ist hilfreich, weil sich Feldmans Musik nur begrenzt in konventionellen musiktheoretischen Analysen erfassen lässt. Die Primärquellen sind daher ein wichtiger Anhaltspunkt. Auch „Morton Feldman in Middelburg. Worte über Musik“<sup>4</sup> liefert in Form von Vorträgen Feldmans und Gesprächen mit dem Publikum wichtige Informationen. Hier ist der Vortrag „Warum so ein Geheimnis um das Komponieren?“<sup>5</sup> zu nennen, da er zentrale Aspekte des Feldmanschen Musikbegriffs, die für die Choreographie „Mensch und Raum“ von Bedeutung sind, thematisiert: ein besonderer Umgang mit Raum und Zeit, Harmonien jenseits von Hierarchien, weitläufige strukturelle Verbindungen und die Hervorhebung des Klangs.

Ich stelle weitere historische Vorläufer aus der Avantgarde der nordamerikanischen Kunstszene der 1950er und 1960er Jahre vor, die sich durch Experimente und neue Konzepte in Komposition, Tanz und Choreographie verdient gemacht haben: John Cage und Merce Cunningham sowie die Judson Dance Bewegung, mit besonderer Berücksichtigung der Laienarbeit Steve Paxtons, die als Einflüsse bis in die heutige Zeit hineinwirken und mich für meine Arbeit inspiriert haben.

Cunninghams weitgefasseter Tanzbegriff, der den Tanzkörper in nahezu allen erdenklichen Bewegungskombinationen selbstreferentiell nutzt, sowie Cunninghams unkonventioneller Umgang mit dem Raum, der die Gleichberechtigung aller Orte postuliert, stellen für die Choreographie „Mensch und Raum“ eine wichtige konzeptionelle Referenz dar. Dabei ermöglicht insbesondere die Verwendung von Aleatorik eine ungewöhnliche Kombination von Bewegungen und Bewegungskomposition im Raum.

---

<sup>2</sup> Claren, Sebastian, *Neither. Die Musik Morton Feldmans*, Hofheim 2000, im Folgenden zitiert als: Claren, *Neither*.

<sup>3</sup> Morton Feldman. *Essays*, hrsg. v. Zimmermann, Walter, Kerpen 1985. Die Sammlung der Essays wird im Folgenden zitiert als: Morton Feldman, hrsg. v. Zimmermann.

<sup>4</sup> Morton Feldman in Middelburg. *Worte über Musik. Vorträge und Gespräche*, Bd. 1 und 2, hrsg. v. Mörchen, Raoul, Köln 2008, im Folgenden zitiert als: Morton Feldman in Middelburg, hrsg. v. Mörchen.

<sup>5</sup> Feldman, Morton, *Warum so ein Geheimnis um das Komponieren?* Vortrag vom 3. Juli 1987, in: Morton Feldman in Middelburg, Bd. 2, hrsg. v. Mörchen, S. 707-751.

Diskontinuität und Wechselhaftigkeit im Verlauf der Stücke Cunninghams sind die Konsequenz.

Zu diesem Komplex sind zwei Publikationen von Sabine Huschka zu nennen: „Moderner Tanz. Konzepte. Stile. Utopien“<sup>6</sup> ist ein Grundlagenwerk zur Geschichte des modernen Tanzes im letzten Jahrhundert, das die genannten spezifischen Aspekte zu Merce Cunningham darstellt und stilprägende Begrifflichkeiten erläutert. In „Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik“<sup>7</sup> werden die Ästhetik des Modernen Tanzes, auch im Unterschied zu Cunninghams Tanzbegriff und die Cunningham-Tanztechnik als wichtige Referenz einer neuen Tanz-Ästhetik bei Cunningham umfassend dargestellt. Die besondere Form von Diskontinuität, die sich aus der Verwendung der Aleatorik und dem offenen Umgang mit Bewegung in Zeit und Raum bei Cunningham ergibt, wird untersucht. Merce Cunningham und John Cage strebten in ihrer Zusammenarbeit an, die unabhängige Ko-Existenz von Musik und Tanz zu realisieren. Das gemeinsame Arbeiten mit rhythmischen Strukturen in den Anfängen der Zusammenarbeit weitet sich aus bis hin zu einer scheinbar völlig unabhängigen Erarbeitung von Choreographie und Komposition zu einer vereinbarten Dauer, die bei der Aufführung zusammen geführt werden. Silke Hilger beschreibt die verschiedenen Grade der Unabhängigkeit in ihrem Aufsatz „Cage und Cunningham. Von ‚rhythmic structures‘ zu Zufallsoperationen“.<sup>8</sup> Der Aufsatz „Lifelong Companions“<sup>9</sup> von Horst Kogler thematisiert die Rolle des Publikums als ein Sinnstifter bei der schwer antizipierbaren Zusammenführung von Musik und Bewegung im Falle von Cage und Cunningham. Die Funktion menschlicher Wahrnehmung in der Rezeption von ungewöhnlichen Verkettungen und mutmaßlich beziehungslosen Bezügen in Performances wird in Kapitel 5 dargestellt.

John Cage hat die Grenzen des traditionellen Kunst- bzw. Musikbegriffs radikal erweitert, neue Arten entwickelt, wie und wo Musik ausgeführt wird, und die Rollen von Komponist, Interpret und Rezipient durch seine Werke bahnbrechend hinterfragt. Seine besondere Behandlung des Klangs als ein autonomes Phänomen, die sich mit Feldman

---

<sup>6</sup> Huschka, Sabine, *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*, Reinbek 2002, im Folgenden zitiert als: Huschka, *Moderner Tanz*.

<sup>7</sup> Huschka, Sabine, *Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*, Würzburg 2000, im Folgenden zitiert als: Huschka, *Merce Cunningham und der Moderne Tanz*.

<sup>8</sup> Hilger, Silke, *Cage und Cunningham. Von ‚rhythmic structures‘ zu Zufallsoperationen*, in: John Cage II, hrsg. v. Metzger, Heinz-Klaus; Riehn, Rainer, (= *Musik-Konzepte Sonderband*), München 1990, S. 32-71. Der Sonderband wird im Folgenden zitiert als: John Cage II, hrsg. v. Metzger; Riehn.

<sup>9</sup> Kogler, Horst, *Lifelong Companions*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 5 (1994), S. 28-31.

vergleichen lässt, ist dokumentiert in „Für die Vögel“<sup>10</sup>, mehreren Gesprächen zwischen John Cage und Daniel Charles. Cages z. T. quasi alle Parameter der Komposition determinierende Verwendung der Aleatorik als ein wesentlicher Ausgangspunkt seines neuen Musikbegriffs wird erläutert in dem Aufsatz „John Cage oder Die freigelassene Musik“<sup>11</sup> von Heinz-Klaus Metzger.

„Judson Dance Theater“<sup>12</sup> von Sally Banes ist ein Standardwerk zur Judson-Church-Bewegung, der Wiege des Postmodernen Tanzes. Angereichert mit vielen Zitaten von Zeitzeugen und Mitgliedern der informellen Gruppe in der Judson Church werden die neuen, dort entstehenden künstlerischen Praktiken, neue Choreographie- und Körperkonzepte und Aufführungsformate dargestellt, die sich in der zeitgenössischen Praxis wiederfinden.

Das Aufbrechen der bekannten Vorgehensweisen, sei es in der Art der Notation, im Zusammenwirken von Musik und Bewegung oder im Umgang mit dem Raum, schafft durch die Offenlegung eine isolierte Betrachtung derjenigen Parameter, welche die künstlerischen Produktionen konstituieren, als vollzogen wir eine Rückkehr zum Nullpunkt. Durch die Trennung der Töne aus ihren traditionellen Bezügen basierend auf Phrasen, harmonischen Hierarchien und gängigen Richtungen im Spannungsverlauf (u. a) stehen Klänge isoliert zur Verfügung, um in neuen Kontexten verknüpft zu werden. Dies wird auch bei Feldman sehr klar. In der Bewegung lässt es sich ähnlich darstellen: Das Material Körper steht zur freien Verfügung, wenn es nicht in traditionell etablierten Gruppierungen, wie im klassischen Ballett, choreographiert wird, wo das Corps de ballett als ein zweitrangiger Gruppentanz hinter den Solisten zurücktritt. So bedeutet auch die Dekonstruktion eines hierarchischen Raumdenkens, welches das Zentrum als wirkungsstärkstes definiert, dass der Raum neu verfügbar wird. Dennoch folgt dieser scheinbar universalen Öffnung Struktur, sowohl bei Feldman, bei Cage als auch bei Cunningham. Es treten neue Maßgaben an die Stelle der konventionellen Richtlinien.

Dies können wir auch im Zusammenhang mit dem Philosophen Richard Shusterman begreifen, der den Menschen als ein relationales Wesen, das nur in Beziehung und in wechselseitiger Durchdringung mit seiner Umwelt gedacht werden kann, begreift.

---

<sup>10</sup> Cage, John, Für die Vögel. John Cage im Gespräch mit Daniel Charles, Berlin 1984, im Folgenden zitiert als: Cage, Für die Vögel.

<sup>11</sup> Metzger, Heinz-Klaus, John Cage oder Die freigelassene Musik, in: John Cage I, hrsg. v. Metzger, Heinz-Klaus; Riehn, Rainer (= Musik-Konzepte Sonderband), 1990, S. 5-17.

Ein Mensch, der in Bezügen zu seiner Umwelt lebt, braucht Bezüge auch in der Kunst. Es ist dies Teil der Funktion menschlicher Wahrnehmung. Wahrnehmung kann nach Alva Noë als Konstruktion von Realität verstanden werden und würde folglich jede Art von Anarchie unwillkürlich neu strukturieren (vgl. 5.3). Alva Noë begreift Wahrnehmung als Akt des Handelns. Er thematisiert in seinem Buch „Action in Perception“<sup>13</sup> die Beziehung von Wahrnehmung und Handlung. Er versteht Wahrnehmung als einen dynamischen Akt des ganzen Körpers in Wechselwirkung mit der Umwelt. Dabei sind es die Sinne, die dem Menschen die Welt zugänglich und erfahrbar machen. Diese Erfahrung ist zugleich maßgeblich für unser Bild von der Welt.

Richard Shusterman proklamiert in seinem Buch „Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics“<sup>14</sup> die Vision, mit der Somästhetik eine Vereinheitlichung der Lehren zum Körper-Geist-Verhältnis zu leisten und die Somästhetik als lebenspraktische Lehre in der Philosophie zu verorten.<sup>15</sup> Diese Lehre stellt die Bedeutung von Körpertraining, Wahrnehmung, Bewusstheit und Handlungskompetenz für ein erfülltes Leben heraus. Diese Aspekte lassen sich als konstitutive Bestandteile von Choreographie, aber auch von Kunst im Allgemeinen auffassen und sind somit im Kontext dieser Arbeit bedeutsam. Als integrativer Bestandteil von sowohl Kunst als auch Leben markieren sie zugleich deren fließenden Übergang: Wahrnehmung und Handeln auf der Basis von Verkörperung sind Merkmale des Lebens. Dies führt uns zu Shustermans Kunstbegriff und der Bedeutung der vitalen, lebendigen Vorgänge in der Natur, die uns für die Ideen in der Kunst speisen. In seinem Buch „Leibliche Erfahrung in Kunst und Lebensstil“<sup>16</sup> stellt Shusterman seinen Kunstbegriff zur Debatte, der eine Vereinbarkeit von Naturalismus und Historismus anstrebt. Shusterman versucht Kunst zwischen institutioneller Verankerung und dem ihr immanenten Erfahrungspotential zu verorten und bezeichnet sie als „ein komplexes Spiel von gesteigerter Erfahrung und formalem Rahmen.“<sup>17</sup> Er betont die Nähe von Kunst und Leben. Diese aktuellen Diskurse aus der Philosophie von Alva Noë und Richard Shusterman, ihre Erkenntnisse zu Wahrnehmung

---

<sup>12</sup> Banes, Sally, *Democracy's Body*. Judson Dance Theater. 1962–1964 (= *Studies in the Fine Arts: The Avant-Garde*, No. 43, hrsg. v. Foster, Stephen C.), Ann Arbor 1980, im Folgenden zitiert als: Banes, *Democracy's Body*.

<sup>13</sup> Noë, Alva, *Action in Perception*, Cambridge (Massachusetts) 2004, im Folgenden zitiert als: Noë, *Action in Perception*.

<sup>14</sup> Shusterman, Richard, *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, New York 2008, im Folgenden zitiert als: Shusterman, *Body Consciousness*.

<sup>15</sup> Ebenda, S. 134.

<sup>16</sup> Shusterman, Richard, *Leibliche Erfahrung in Kunst und Lebensstil*, Berlin 2005, im Folgenden zitiert als: Shusterman, *Leibliche Erfahrung*.

<sup>17</sup> Shusterman, *Leibliche Erfahrung*, S. 112.

und Handlung sowie die resultierenden Kunstbegriffe sollen zu einem möglichen Verständnis von Kunst im Allgemeinen und der Choreographie „Mensch und Raum“ beitragen.

Nicolas Bourriaud leistet mit seinem Buch „Relational Aesthetics“<sup>18</sup> noch einen anderen Beitrag zum Verständnis zeitgenössischer Kunst. Er begreift moderne und zeitgenössische Kunst als relational: Kunst ist immer abhängig vom Zuschauer und von institutionellen Voraussetzungen. Lebendige Vorgänge in ihren sozialen Kontexten und Abläufe oder Strukturen in der Gesellschaft werden in der Kunst abgebildet und hinterfragt. Somit ist die Gesellschaft bestimmend für das künstlerische Arbeiten, das sich inmitten der Gesellschaft abspielt.

Erika Fischer-Lichte thematisiert in der „Ästhetik des Performativen“<sup>19</sup> die Bedeutung und spezifische Erscheinung von Körperlichkeit, Räumlichkeit, Lautlichkeit und Zeitlichkeit in der performativen Kunst. Zudem liefert sie Erklärungen zu neuen Rollen und Rollenverhältnissen von Darstellern und Zuschauern und damit einhergehenden Verschiebungen in der Bildung von Signifikanzen in der Aufführung (u. a.). Diese spezifischen Merkmale der Performance lassen uns auch die zeitgenössische Choreographie als eine performative Kunst begreifen, ebenso wie die Choreographie „Mensch und Raum“.

Für das spezifische Verständnis der zeitgenössischen Choreographie und ihren Arbeitsweisen bietet der „Choreografische Baukasten“<sup>20</sup> von Gabriele Klein einen übersichtlichen Einblick. Klein gibt damit eine Sammlung und Systematisierung der zeitgenössischen choreographischen Praktiken heraus, die der Recherche in offenen Prozessen dienen soll. Der Baukasten ist kein Buch, sondern ein Karton, der Modulhefte zu den Themen Generierung, Formgebung, Spielweisen, Komposition und Zusammenarbeit beinhaltet. Diese dienen als Werkzeug zur praktischen und theoretischen Vermittlung von zeitgenössischer Choreographie mit Klärung wichtiger Begriffe und ihrer Funktion in der Anwendung. In dem enthaltenen Textband „Zeitgenössische Choreographie“ gibt Klein einen Überblick zur historischen Genese des Begriffs Choreographie und seiner Entwicklung, insbesondere im 20. Jhdt. Dabei werden zeitgenössische Praktiken dargestellt

---

<sup>18</sup> Bourriaud, Nicolas, Relational Aesthetics, Dijon 2002, im Folgenden zitiert als: Bourriaud, Relational Aesthetics.

<sup>19</sup> Fischer-Lichte, Erika, Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2004, im Folgenden zitiert als: Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen.

<sup>20</sup> Choreografischer Baukasten, hrsg. v. Klein, Gabriele, Bielefeld 2011, im Folgenden zitiert als: Choreografischer Baukasten, hrsg. v. Klein. Da es sich bei dem Choreografischen Baukasten um einen Pappkasten handelt, der verschiedene Modulhefte und einen Textband enthält, gibt es keine Seitenangaben zum Baukasten selbst, sondern immer direkt zu den Modulheften bzw. dem Textband Zeitgenössische Choreografie.



und ihre Wurzeln im Postmodernen Tanz aufgezeigt. Es finden sich hier wertvolle Definitionen zur zeitgenössischen Choreographie, die in der vorliegenden Arbeit als Orientierung dienen. Begriffsklärungen spezifischer Begriffe aus der choreographischen Praxis, die sich in den Modulheften und den dazugehörigen Praxiskarten finden, ermöglichen eine fundierte Verwendung.

Friederike Lampert untersucht in „Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung“<sup>21</sup> den Wandel des Choreographie-Begriffs im Zusammenhang mit der Entwicklung der Improvisation als zentrales Werkzeug im choreographischen Prozess. Anhand der geschichtlichen Entwicklung der Tanzimprovisation liefert das Buch für diese Arbeit wertvolle historische Referenzen der zeitgenössischen choreographischen Praxis.

Diese verschiedenen Themenkomplexe sollen dazu dienen, das Choreographie-Projekt „Mensch und Raum“ in einen kulturgeschichtlichen, kontextgebundenen und lebenspraktischen Bezug zu stellen.

---

<sup>21</sup> Lampert, Friederike, Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung (= Schriftenreihe TanzSkripte, Bd .7, hrsg. v. Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele), Bielefeld 2007, im Folgenden zitiert als: Lampert, Tanzimprovisation.

## 1. Das Choreographie-Projekt „Mensch und Raum“

„Mensch und Raum“ war der Titel des Rhythmik-Kurses für Erwachsene.

Der Kurs begann am 20. Oktober 2010 und mündete in die Aufführung einer Choreographie am 20. Januar 2011.

Das werbende Plakat stellte folgende Fragen und Schlagwörter zum Inhalt:

“Welche Räume umgeben uns?

Orte – Wege – Formen. Im Raum.

Körperraum\_Raumklang\_Klangraum.

Improvisation und Gestaltung.

Gemeinsam in der Gruppe.“



Abb. 1<sup>22</sup>

Das Projekt „Mensch und Raum“ (M/R)<sup>23</sup> war ein Experimentieren mit neuen Ansätzen im Prozess der Erarbeitung und Strukturierung einer Choreographie<sup>24</sup>. Im Folgenden werden

<sup>22</sup> Landesarchiv Berlin, keine weiteren Angaben!, in: Vogel, Herbert, „Die Sonnenallee – immer voller Leben“, in: Nikodemusmagazin. Evangelische Kirchengemeinde, hrsg. v. Gemeindekirchenrat der Evangelischen Kirche Nikodemus, September–November 2010, S. 3. Jenny Ribbat fügte den Text ein.

<sup>23</sup> Das Projekt und die entstandene Choreographie bezeichne ich im Folgenden in Anlehnung an die Thematik „Mensch und Raum“ als Projekt M/R bzw. Choreographie M/R. Die Akteure selbst hatten für die Aufführung wegen des Titels der verwendeten Musik, „Intermission 5“, den Titel „Intermission 4“ vorgeschlagen. Dies bezog sich auf die Anzahl der Akteure: 4.

<sup>24</sup> Choreographie meint heute nicht mehr das Erstellen einer Bewegungsfolge, die an ein bestimmtes Vokabular oder einen narrativen Kontext gebunden ist, wie beispielsweise im klassischen Ballett des 19. Jahrhunderts. (Vgl. Klein, Gabriele, Textband Zeitgenössische Choreografie, S. 33, in: Choreografischer Baukasten, hrsg. v. Klein, im Folgenden zitiert als:

die Gruppe der Teilnehmenden und Aspekte, die sich aus dem Thema „Mensch und Raum“ ergeben haben und für die Fragestellung dieser Arbeit im weiteren Verlauf von Bedeutung sind, dargestellt. Relevante Aspekte der Erarbeitung und die entstandene Choreographie werden beschrieben.

### 1.1 Die Zielgruppe

Für die Teilnehmer wähle ich den Begriff Akteure, weil er die Aktivität und das Handeln im Prozess der Erarbeitung und in der Choreographie selbst betont. Die Teilnehmer werden selbsthandelnd zu Akteuren auf der Bühne (vgl. 5.3 Alva Noë). Ich habe mich bezüglich der Akteure der Einfachheit halber für die maskuline Sprachform entschieden, obwohl die Zielgruppe zur Hälfte aus Frauen bestand.<sup>25</sup>

Die Zielgruppe bestand aus zwei Frauen und zwei Männern im Alter von 39 bis 49 Jahren, die keine Tänzer sind, sondern als Sozialpädagoge, Tanzpädagogin, Musiklehrer und Schauspielerin ausgebildet und tätig sind.<sup>26</sup> Die Akteure brachten ein großes Interesse an etwas Neuem mit. Ihr Anliegen war es, sich zu bewegen, sich im Raum und in der Gruppe zu erfahren und eigene Ideen einzubringen und umzusetzen. Sie sind alle schon seit mehreren Semestern aktiv in der Gruppe, die normalerweise als Gruppe für die Lehrproben mit Erwachsenen im Rahmen des Rhythmik-Studiums gebildet wird. So sind sie es durch die Art des Unterrichts im Kurs, die sich an der Methodik der Rhythmik<sup>27</sup> orientiert, gewöhnt, eigeninitiativ zu arbeiten. Da zu diesem Zeitpunkt keine Studenten nachrückten, wurde ich gefragt, die Gruppe eigenständig zu übernehmen.

---

Klein, Zeitgenössische Choreografie.) Definitionen laufen aktuell von „Organisation von Bewegung in Zeit und Raum“ (Tim Etchells) über „künstlich inszenierte Handlung(en) und/oder Situation(en)“ (Xavier Le Roy) oder bei Jonathan Burrows heißt es, „eine Wahl zu treffen, inklusive der Wahl keine Wahl zu treffen.“ Das folgende Zitat soll uns als weitgefaste Begriffsklärung zum Verständnis dienen: „Choreografie ist hierbei [...] als ein [...] Rahmen gedacht, der als Spielordnung Bewegung in Zeit und Raum organisiert.“ (Klein, Zeitgenössische Choreografie, S. 15, 49f.) Der besondere Umgang mit Zeit und Raum wird deutlich bei Morton Feldman und den resultierenden Prämissen für die Bewegungsgestaltung in der Choreographie M/R. Die Regelmäßigkeit der Choreographie M/R verweist auch auf Kleins Bezeichnung „Spielordnung“.

<sup>25</sup> Bei allen allgemeinen, beide Geschlechter betreffende Bezeichnungen, wie Tänzer oder Zuschauer, wähle ich der Einfachheit halber die maskuline Sprachform.

<sup>26</sup> Zu Beginn waren es neun Akteure; bei der abschließenden Choreographie blieben die genannten vier.

<sup>27</sup> Die Methode der Rhythmik ist gekennzeichnet durch einen Abbau der Schüler-Lehrer-Hierarchie. Die Schüler selbst sind maßgeblich für Unterrichtsinhalte und -struktur und zugleich gefordert diese mit zu gestalten. (Vgl. Schaefer, Gudrun, Rhythmik als interaktionspädagogisches Konzept, Remscheid 1992, S. 129, im Folgenden zitiert als: Schaefer, Rhythmik.).

## 1.2 Aspekte des Themas „Mensch und Raum“

### Mensch und Raum

Ich bin von der Annahme ausgegangen, dass der Mensch durch sein bloßes Dasein Raum gestaltet. Er ist in der Lage, den Raum handelnd zu beeinflussen. Wir haben untersucht, wie der Mensch durch bloße Veränderung seines Standortes oder einer Veränderung der Blickrichtung neue Spannungsverhältnisse schafft. Eine Sensibilisierung für diese Details sollte die Voraussetzung schaffen, sich der Wirkung von Bühnengeschehen und der Möglichkeiten von Choreografie auf der Ebene der Raumgestaltung bewusst zu werden. Die kleinste Veränderung des Blicks oder eine minimale Variation in der Ausrichtung des Körpers – jede Handlung verändert den Raum. Sie nimmt Einfluss auf das Gesamtgeschehen. Dabei stellt das Verharren in einer Position eine gleichwertige Handlungsoption dar. Das Nichts-Tun ist auch eine Option des Tuns und wird als solche auf der Bühne sichtbar.<sup>28</sup>

Eine weitere Komponente der Beziehung Raum und Mensch ist die Möglichkeit der Bezugnahme. Man kann sich auf Orte im Raum beziehen, indem man sie anvisiert oder indem man seinen Standort wechselt und zu Orten hingeht. Richtet sich der Mensch im Raum aus, bestimmt er sein Verhältnis zum Raum. Dabei entsteht eine Co-Abhängigkeit und die Möglichkeit der Beeinflussung. Der Mensch kann Orte im Raum semantisch aufladen, er kann sie durch seine Anwesenheit transformieren.<sup>29</sup>

### Mensch und Raum / Mensch und Mensch

Neben dem Spannungsverhältnis Mensch und Raum ergibt sich in der choreographischen Arbeit mit einer Gruppe natürlich auch die Relation Mensch und Mensch (bzw. Mensch und Menschen, Menschen und Mensch, Menschen und Menschen). Dazu wurden die Akteure eigenen Vorschlägen folgend auf unterschiedliche Weise im Raum angeordnet. Das Erproben verschiedener Anordnungen der Akteure im Raum, zunächst nur als Standbilder gedacht, gab einen Eindruck von der Schnittstelle zwischen formal gedachten, geometrischen Anordnungen im Raum und dem damit einhergehenden Raum für Assoziationen und Interpretationen, der sich beim Zuschauer auftut. Es eröffnet sich im Zusammenwirken von Mensch und Raum ein komplexes Feld, was nicht nur formale

<sup>28</sup> Vgl. Burrows, Jonathan, *A Choreographer's Handbook*, London/New York 2010, S. 40.

<sup>29</sup> Vgl. Konrad, Rudolf, *Erziehungsbereich Rhythmik. Entwurf einer Theorie*, Seelze-Velber, S. 125-132, im Folgenden zitiert als: Konrad, *Erziehungsbereich Rhythmik*.

Strukturen aufweist. Es ergab sich hier aus der Präsenz der Menschen eine Komponente, die den formalen Ansatz überschattete. Seine Erscheinung als leiblich-vitales Wesen ließ sich schwer ausblenden, wie an folgender Aufgabe aufgezeigt werden soll: Ausgehend von einer formalen Anweisung, Personen im Raum auf geometrisch gedachten Linien, wie der Diagonalen, Seitenhalbierenden, Parallelen u. a., zu positionieren, sollten Anordnungsmöglichkeiten der Akteure auf der Bühne erprobt werden. Dabei dachte ich mir die Menschen als Zentren auf Linien, die inmitten eines Netzes imaginierter Linien im Raum stehen oder selbst Ausgangspunkt von Linien sind (vgl. Abb. Oskar Schlemmer, Kapitel 2.2).

Beispielhaft sei hier die Idee eines Akteurs genannt: Drei Personen stehen im Abstand von etwa 1,50 Metern auf einer gedachten Linie am vorderen Rand einer imaginierten Bühne. Diese Linie verläuft parallel zur hinteren Wand, die den Bühnenraum nach hinten hin begrenzt. Auf Lücke stehen einen Meter dahinter zwei Personen auf einer parallel gedachten Linie. Sie bilden Punkte auf Diagonalen, die von den vorderen Personen aus gedacht werden können, aber sie können umgekehrt auch selbst Ausgangspunkt verschiedener imaginierter Linien sein, wie z. B. Parallelen zu den Seiten, oder Zielpunkte von Strahlen, die von den Ecken ausgehen. Hier gibt es noch eine Menge anderer Möglichkeiten. Das in diesem Zusammenhang entscheidende Ereignis war die enorme Vielfalt an Assoziationen und Interpretationen, die die Akteure bzgl. des entstandenen quasi statischen Bühnenbildes lieferten. Diese Interpretationen gingen z. T. von der Bedeutung der Mann-Frau-Verteilung, bzw. -Aufstellung und daraus resultierender sichtbar werdender Machtverhältnisse aus. Andere Akteure gingen stärker von den Individuen und ihrem unwillkürlichen Ausdruck aus, der sich auf das Gesamtbild auswirkte und Assoziationen bei ihnen hervorrief. Dies war für mich überraschend, da das Ziel der Aufgabe zunächst darin bestand, den Raum in der Vorstellung geometrisch zu gliedern, um Anordnungsmöglichkeiten der Akteure auf der Bühne zu erproben. Dabei trat nun dieser große Interpretationsspielraum zu Tage, der deutlich macht, dass uns ein Mensch auf der Bühne schwerlich als neutrale Figur auf einer gedachten Linie erscheint (zumal wenn es sich um Laien handelt, denen noch weniger die Möglichkeiten zur Verfügung stehen, Neutralität und Formalismus ggf. zu verkörpern). Es macht auch deutlich, dass wir in einer einfachen Aufgabe zur Untersuchung der Möglichkeiten des Verhältnisses von Mensch und Raum direkt in die Assoziations- und Bedeutungsebene, die mitgeliefert wird, einsteigen.

Diese ist natürlich subjektiv und unbegrenzt in ihrer Vielfalt. Sie eröffnet sich bemerkenswerterweise schon im Kleinen. Um auf der Bühne etwas zu sagen, sind raumgreifende Bewegungen oder aufwändige Kostümierungen nicht nötig. Dieser Vorlauf zur Bewusstwerdung der Wirkung der Präsenz des Körpers und kleiner Handlungen ist relevant, weil er der Choreographie in Bezug auf die Wahl des Bewegungsmaterials und der Arbeit mit schlichten Mitteln den Boden bereitet hat, wie unter Punkt 1.4 noch zu lesen ist.

Die Feststellung, dass in einer „vereinfachten Tanzsituation“<sup>30</sup>, also wie oben am Beispiel der aufgeführten Aufgabe veranschaulicht, Menschen und Raum in Beziehung zu setzen, sich schon Phänomene einer komplexer konstruierten Tanzsituation auf tun, erläutere ich unter Punkt 5.3.1 in Anlehnung an Alva Noës Analyseansatz von „Tuning Scores“.<sup>31</sup>

### 1.3 Die Musik: „Intermission 5“ für Klavier (1952) von Morton Feldman

„Mich interessiert die Rechtfertigung jedes einzelnen Takts - und nicht, dass er irgendwo hinführt. [...] Da geht es um Intensität, [...], um organische Notwendigkeit.“<sup>32</sup>

Die Choreographie wurde mit „Intermission 5“<sup>33</sup> für Klavier getanzt. Dazu wird die Musik an dieser Stelle beschrieben, um einen Einblick in ihre Erscheinungsweise zu bekommen. Sie dient als maßgebliche Referenz für die Choreographie.

Ein abrupter Anfang durch vier sehr laut angeschlagene Klänge, „aus deren Nachhall [...] allmählich einzelne Töne oder Tongruppen leise hervortreten“<sup>34</sup>, führt uns in die

<sup>30</sup> Noë, Alva, Welten verfügbar machen, in: Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz, hrsg. v. Gehm, Sabine; Husemann, Pirkko; v. Wilcke, Katharina (= Schriftenreihe TanzSkripte, Bd. 8, hrsg. v. Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele), Bielefeld 2007, S. 127, im Folgenden zitiert als: Noë, Welten verfügbar machen. Allg. Hinweis: Bei unselbstständigen Veröffentlichungen werden im Fußnotenapparat die Seitenzahlen der konkreten Fundstelle angegeben. Seitenangaben zum Umfang des gesamten Aufsatzes finden sich im Literaturverzeichnis.

<sup>31</sup> Vgl. ebenda, S. 126.

<sup>32</sup> Feldman, Morton, Warum so ein Geheimnis um das Komponieren? Vortrag vom 3. Juli 1987, in: Morton Feldman in Middelburg, Bd. 2, hrsg. v. Mörchen, S. 719.

<sup>33</sup> Folgende Aufnahme wurde verwendet: Feldman, Morton (Komponist und Interpret), Intermission 5, for piano, in: Kompositionen von Morton Feldman (1952-1975), Edition RZ, Agentur Berliner Editionen, 1994. Kopie siehe Anhang 1.

<sup>34</sup> Müller-Arp, Eberhard, „Wenn du keinen Maler zum Freund hast, bist du verloren!“ Über Morton Feldman, ein Bild von Piet Mondrian, Pierre Bourdieu und die New Yorker Kunst der 1950er Jahre, in: Aus der neuen Welt. Streifzüge durch die amerikanische Musik des 20. Jahrhundert, hrsg. v. Kreuztigger-Herr, Annette; Strack, Manfred (= Nordamerika-Studien, Bd. 8, hrsg. v. Finzsch, Norbert; Meyn, Rolf), Hamburg 1997, S. 168. Im Folgenden zitiert als: Müller-Arp, „Wenn du keinen Maler zum Freund hast, bist du verloren!“ Die dortige Strukturierung der Beschreibung des Stücks (S. 168f.) diente mir als Orientierung für die Beschreibung hier.

„Unterbrechung“.<sup>35</sup> Das Stück verläuft in langsamer Bewegung und ist von vielen Pausen geprägt. Es gibt keine Themen und auch keine Motive. Wir hören unterschiedliche Klangkonstellationen, die sich manchmal ähneln wie eine Feldman-typische „entwickelnde Variation“.<sup>36</sup> Eine eindeutige Metrik lässt sich nur am Schluss erkennen, da eine Tongruppe in gleichmäßigen Abständen wiederholt wird. Ansonsten findet eine zeitliche Desorientierung statt, aufgrund der vielen Pausen und der Unregelmäßigkeit der Einsätze.

„Im Vordergrund des Erlebens stehen Einzeltöne oder Klänge, über den Raum der Klaviatur weit verstreut.“<sup>37</sup>

Die Intervallik ist von Dissonanzen geprägt: Sekunden, Septimen, Nonen. Diese steht im Dienste der von Feldman angestrebten Klangemanzipation, einer natürlichen Fortschreitung, welche eine Unterscheidung in Konsonanz und Dissonanz nichtig macht (vgl. 2.1). Nur an zwei Stellen hat man den Eindruck von Moll, der durch die im Zusammenklang entstehende kleine Terz hervorgerufen wird. Dieses Moll erklingt vollkommen unvermittelt und flüchtig. Zum Schluss hin dünnt das Stück aus, indem wir statt Zusammenklängen einzelne Töne erkennen, die sich in regelmäßigen Abständen wiederholen.

„Insgesamt lässt sich der Prozeß eines allmählichen Aussparens und Weglassens erkennen. Das Stück verliert an Dichte, bekommt Klarheit durch Reduktion, bis es mit dem neunmal wiederholten Muster zum Stillstand kommt.“<sup>38</sup>

Durch die vielen Pausen und den entstehenden Nachhall aufgrund des Haltepedals, welches das ganze Stück über gedrückt bleibt<sup>39</sup>, ist der Hörer gezwungen, dem Dazwischen, der Stille in ihren Abstufungen, mit gleicher Intensität zu lauschen wie den Klängen selbst. Die Aufmerksamkeit wird durch die Ungewissheit über den weiteren Verlauf erzeugt.

„Musik, deren Verlauf kaum vorhersehbar erscheint, und die dadurch auf eine ruhige, völlig unpräzise Art zum Zuhören zwingt.“<sup>40</sup>

<sup>35</sup> Müller-Arp, Eberhard, „Wenn du keinen Maler zum Freund hast, bist du verloren!“, S. 168.

<sup>36</sup> Feldman, Morton, Middelburg Lecture, in: Morton Feldman, hrsg. von Metzger, Heinz-Klaus; Riehn, Rainer (= Musik-Konzepte, Bd. 48/49), München 1986, S. 32. Vergleiche auch 2.1.

<sup>37</sup> Müller-Arp, „Wenn du keinen Maler zum Freund hast, bist du verloren!“, S. 168.

<sup>38</sup> Ebenda, S. 168f.

<sup>39</sup> Vgl. ebenda, S. 168.

<sup>40</sup> Ebenda, S. 169.

## 1.4 Die Choreographie: Wahl der Mittel. Merkmale. Entstehung

### Die Generierung von Körperformen und den Inseln als individuelle Bewegungssequenzen

Die Choreographie bestand zum überwiegenden Teil aus einer strukturierten Improvisation mit dem Material Gehen und Stehen. Im Stehen waren möglich: Veränderung der Blickrichtung und Veränderung der gesamtkörperlichen Ausrichtung.<sup>41</sup>

Innerhalb der improvisierten Teile gab es kleine von den Akteuren selbst entwickelte Bewegungsfolgen, die ich aufgrund ihrer isolierten Lage in der überwiegend improvisierten Choreographie als Inseln bezeichnen möchte. Die Inseln bestehen aus Formen und bewegten Formen, also kleinen Bewegungssequenzen.

In Anpassung an die Gruppe bin ich von ihrer Alltagskompetenz ausgegangen. Sie sind als Nicht-Tänzer ungeformt; ihre Körper sind nicht geprägt von einer bestimmten Tanztechnik. Sie sind dabei im Material aufgrund mangelnder Erfahrung eingeschränkt. Zum Erkunden möglicher, neuer oder ungewohnter Richtungen im Körper haben wir folgendermaßen gearbeitet:

#### Schritt 1: Erkunden von Formen

Ich habe Impulse zur Hervorbringung neuer Formen genutzt. Dies geschah in Form von Partnerarbeit. Durch das Antippen verschiedener Körperteile durch einen Partner B, ist Partner A aufgefordert mit einem Körperecho auf die Berührung zu reagieren. Somit manipuliert B indirekt den Körper A an verschiedenen Stellen und bringt ihn so in eine neue Haltung bzw. Form.

#### Schritt 2: Spiel in den Formen

Die Reihenfolge des Reiz-Reaktions-Spiels lässt sich erinnern und wiederholbar machen. Die Akteure sollten in einem nächsten Schritt die gefundenen Formen nachstellen und innerhalb dieser Formen spielen, sie in ihren Grenzen und dem, was daraus entstehen kann, ausloten (z. B.: „Was kann ein in der Luft schwebender Arm tun, welche Richtungen kann er nehmen und in welcher Bewegungsqualität?“).

#### Schritt 3: Gestaltung von Übergängen

Als ein dritter Schritt lassen sich mehrere Formen durch eben dieses Spiel verbinden, indem Übergänge gestaltet werden. In Anlehnung an ihre Fähigkeiten haben die Akteure

---

<sup>41</sup> Siehe Unterpunkt „Die strukturierte Improvisation“, S. 17.



entweder Formen zu einer Bewegungssequenz verbunden oder sie sind in einer Form geblieben und haben sie variiert.

#### Schritt 4: Auswertung

In einem letzten Schritt habe ich (losgelöst vom gesamten Vorlauf der Generierung) die Abläufe zeigen lassen. Gemeinsam wurde diskutiert, wie eindeutig, gewissermaßen strahlkräftig sie sind. Sie sollten einen in sich abgeschlossenen kleinen Kosmos bilden, der von den Akteuren mit klaren inneren Bildern oder in Konzentration auf das beabsichtigte Schema, das sichtbar sein soll, gezeigt werden kann.

Auch hier fand eine Gratwanderung vom formalen Spiel mit Formen und der resultierenden Frage nach dem Ausdruck statt. Einige Akteure sind von der Form ausgegangen und schienen in einem spielerischen Modus ihrer Bewegung nachzugehen. Andere liefen, verstärkt durch die Einbeziehung des Blicks, in eine szenische Richtung, die eine eher kommunikative Komponente aufwies. Ich habe die Heterogenität der Ansätze zugelassen, auch weil die Vielfältigkeit der Assoziationen, die sich beim Zuschauer auf tun, bei einem formalen Ansatz nicht zwangsläufig schwächer ist. Dennoch war es Teil der Arbeit eine Bewusstwerdung darüber zu schaffen, was der eigene Ansatz war, also der Fokus beim eigenen Tun. Dies sollte gewährleisten, dass durch fokussiertes Handeln die Intensität der Ausführung gesteigert wird und sich so auch dem Zuschauer die Überzeugung im Handeln vermittelt.

Dann haben sich alle Akteure Lieblingsstellen oder prägnante Stellen in der Musik gewählt, an denen ihre Bewegungsfolge einsetzt. Dies konnte ausdrücklich an mehreren Stellen in der Musik sein. Durch mehrmaliges Probieren wurde den Akteuren auch die musikalische Umgebung der Einsatzstelle vertraut und sie konnten ihre Bewegungsfolge wiederholbar in einen Abschnitt der Musik einpassen. Diese Bewegungsfolgen dauerten zwischen fünf und zwanzig Sekunden, fungierten also als Inseln in der Gesamtchoreographie, die je nach Aufführung etwa vier Minuten dauerte. Diese Inseln stellen im Gesamtkonzept, insbesondere aufgrund ihrer Heterogenität, einen Kontrast zu der formalen Anlage der Gänge und Ausrichtungswechsel dar, die im folgenden Unterpunkt erläutert werden.

## Die strukturierte Improvisation

Die Basis der Choreographie bildete eine strukturierte Improvisation. Ich habe drei Bewegungsmöglichkeiten als Improvisationsmaterial zur Verfügung gestellt:

1. Zielgerichtet/ein Ziel anvisierend Gehen und Stehen,
2. platzgebunden die Blickrichtung ändern (unter Einbeziehung des Kopfes),
3. die gesamte Ausrichtung des Körpers im Raum verändern, also den Körper in der vertikalen Achse drehen (platzgebunden). Dabei sollte der Ausdruck möglichst neutral sein, sodass die Bewegungen schlicht und pur in Erscheinung treten.

Bei der Einteilung des Stücks in drei Teile bin ich von der Musik ausgegangen. Wie in Punkt 1.3 beschrieben, erscheinen markante Klanggebilde in weiten Teilen des Stücks. Ein besonders ausgedehnter Klang leitet in meiner Gliederung den zweiten Teil ein. Der dritte Teil beginnt bei der sich wiederholenden Tongruppe, die, auch in Rücksprache mit der Gruppe, ohnehin einen neuen Abschnitt einläutet, da sie durch die Wiederholungen im regelmäßigen Abstand eine klare Struktur bietet. Zur Veranschaulichung habe ich eine graphische Partitur angefertigt, die in ungefähre Proportionalität die Klangereignisse mit verschiedenen Symbolen, wie Sternen, Punkten und gewischter Farbe für den Nachhall, abbildet.

Per Losverfahren wurde jedem Akteur für jeden Teil je eines der drei Improvisationsmaterialien zugeordnet. Die zwei festgelegten Ereignisse in der Musik kündigten den jeweils nächsten Teil des Stücks an und somit den Wechsel im Bewegungsmaterial.

Die Bewegungsaufgaben für die einzelnen Teile lassen sich unter dem Begriff Scores zusammenfassen. Scores sind „Sets von Anweisungen“.<sup>42</sup> In diesem Fall beziehen sie sich auf die Bewegung (inklusive dem Stehen), die Qualität der Bewegung und die Dauer der Phase, in der sie eingesetzt werden soll. Innerhalb der Scores bestand hier individueller Gestaltungsspielraum. Sie stellten also einen „orientierenden Handlungsrahmen dar“.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Modulheft Spielweisen, S. 9, hrsg. v. Klein, Gabriele, in: Choreografischer Baukasten, hrsg. v. Klein, im Folgenden zitiert als: Klein, Modulheft Spielweisen.

<sup>43</sup> Klein, Modulheft Spielweisen, S. 10.

## Limitierung

Die Bewegung passt sich in die vorgenommene dreiteilige Strukturierung der Musik ein. Das jeweils zugeordnete Bewegungsmaterial ist einfach und eindeutig. Dies hat u. a. die Funktion erfüllt, die Hemmschwelle gegenüber Neuer Musik<sup>44</sup> bei den Akteuren abzubauen. Da die Akteure eine Strukturierung an die Hand bekommen, nämlich durch signifikante musikalische Stellen den Beginn eines neuen Teils zu identifizieren, tritt die Verwirrung bezogen auf eine Musik, die wenig Vertrautes birgt, in den Hintergrund.

Es wird schlichte Bewegung zum Tanz erklärt. Durch die Limitierung des Bewegungsmaterials ist eine Transparenz geschaffen, die Bewegung im Raum als solche auf die Bühne stellt, ohne einen Anspruch an Virtuosität der Akteure zu stellen. Im Gegenteil: Es ist den ihnen möglich auf ihre Alltagskompetenzen wie Stehen, Gehen und Kopf-Drehen zurückzugreifen. Die Scores sind realistisch zu erfüllen und lassen gleichzeitig Freiraum für eigene Entscheidungen. Dieser Appell an die Handlungskompetenz der Akteure hat dazu beigetragen, eine Identifizierung mit der Choreographie zu ermöglichen. Rein spekulativ sei das Gefühl der Kompetenz und Identifikation der Akteure mit dem folgenden Gedankenspiel veranschaulicht: *“Ich [als Akteur] gestalte autonom durch meine Entscheidung in der Improvisation. Ich habe selbst den Ort gewählt, an dem meine eigens entwickelte Bewegungsfolge ihren Platz findet. Ich erkenne diesen Ort in der Musik. Ich identifiziere komplexe Klanggebilde.“*

Zudem setzt die Improvisation voraus, dass eine aktive Auseinandersetzung und ein Entscheidungsprozess während des Geschehens stattfinden. Man entscheidet sich nicht nur, ob man gemäß der Scores handelt oder nicht. Man bestimmt zudem die Richtung des Handelns (körperlich) und den Ort in der Musik, also das Timing. Gleichzeitig geschieht all dies in einem Gruppenzusammenhang, bei dem sich Handlungen gleichzeitig oder aufeinander bezogen vollziehen. Da die Handlungen in Improvisationen nur bedingt antizipierbar sind, stellt dies eine weitere Komponente des Ungewissen dar, die eine große Präsenz im Augenblick fordert.

---

<sup>44</sup> „Was *Neue Musik* sei, läßt sich nicht terminologisch definieren [...]. Bereits im Deutschen herrscht terminologisch zwischen einschlägigen Begriffen eine so beträchtliche Unschärfe, daß wir davon Abstand nehmen, die Begriffe *neu*, *modern*, *avantgardistisch* oder auch nur *zeitgenössisch* gegeneinander abzugrenzen. [...] [Es] wird *Neue Musik* hier als eine [...] plurale Kategorie für die Musik und Musikgeschichte des 20. Jh. verstanden. [...] In der Tat begründet die ‚Entkunstung der Kunst‘ [als ein möglicher Aspekt Neuer Musik], ein Prozeß, in welchem künstlerisches ‚Schaffen‘ sich als ein ‚Abschaffen‘ von Traditionsbeständen manifestiert, die experimentelle Avantgarde des 20. Jh., die sich in den USA seit den 1930er Jahren (J. Cage 1959) [...] konkretisierte.“ (Vgl. Artikel Neue Musik, in: MGG, 2. Ausgabe, hrsg.

Insofern ist der Handlungsspielraum, wenn auch objektiv limitiert, als groß anzusehen. Er umfasst viele Teilentscheidungen. Die Motivationen, die zum Handeln führen, können aus sehr unterschiedlichen Bereichen herrühren. Es handelt sich hier um ein Gruppengeschehen zu einer Musik. Es findet im Raum statt und die Akteure sind sozial vernetzt. Nicht zuletzt berühren die Musik und die Bewegung den Körper, können ihn in seiner Motivation zur Bewegung stimulieren oder hemmen. So möchte ich hier vier Kategorien der Handlungsmotivation in dieser Improvisation vorschlagen (die Reihenfolge ist willkürlich): 1. Die Musik, 2. soziale Bezogenheit, 3. räumliche Bezogenheit, 4. körperlich-affektives Bedürfnis, wobei alle vier Kategorien als körperlich-affektives Bedürfnis zu begreifen sind, da Motivation und Handlung immer an ein körperliches Geschehen gekoppelt sind. Mit der vierten Kategorie meine ich hier eine körperliche Entladung oder Reaktion, die sich vor einen bewussten Reflektions- und Entscheidungsprozess schiebt, wie es in der Improvisation oft der Fall ist. Der Körper ist dann schneller als die kognitive Bewältigung der Situation.

Diese Kurzanalyse der Fähigkeiten, die die Akteure abrufen müssen, schneidet auch die psychologische Komponente der Entscheidungsprozesse an. Diese steht in dieser Arbeit nicht im Vordergrund. Sie wird argumentativ von Bedeutung, wenn es darum geht, die choreographische Arbeit mit erwachsenen Laien zu legitimieren. Durch die Möglichkeit einer aktiven Mitgestaltung des Geschehens findet eine Identifikation mit der Choreographie statt. Diese Identifikation ist die Voraussetzung einer gemeinsamen Arbeitsbasis und verdient also Erwähnung. Zugleich stellt Handeln einen integrativen Aspekt von Tanz dar:

„Wenn wir uns Tanz ansehen, betrachten wir eine Situation, in die wir uns begeben können, sollen oder müssen. [...] Wir sehen die Welt, jedoch sehen wir sie als eine Welt-für-Bewegung, d.h. eine Welt als Handlungsfeld.“<sup>45</sup>

Dieser Aspekt von Tanz wird näher beleuchtet in Kapitel 6.

### **Auslassung**

Die Choreographie M/R lässt einige mögliche Aspekte einer Choreographie aus: Es gibt keinen im Voraus bestimmten narrativen Kontext, den die Darsteller erfüllen sollen. Es gibt keinen objektiven Höhepunkt. Es gibt keinen sukzessiven Aufbau von Spannung, der sich

---

von Finscher, Ludwig, Sachteil Bd. 7, 1997, Spalten 75, 76, 105.). In diesem Artikel wird „die historische Landschaft dieser Kategorie nach Art eines vielgestaltigen Panoramas veranschaulicht“. (Vgl. ebenda, Spalte 82.).

dramatisch entlädt. Es gibt keine einheitliche Bewegungsästhetik für die Inseln.

Was der Zuschauer sieht, sind vier Personen, die im Raum stehen, gehen, sich langsam auf der Stelle bewegen oder den Kopf drehen. Dazwischen erscheinen unerwartet kleine Bewegungsfolgen, die rhythmisch nicht an die Musik gebunden sind. Sie vollziehen sich in einer Eigenzeit. Es ergibt sich ein ruhiges Bild von ebenmäßig schlichter Bewegung, in die sich Sprenkel von kleinen individuellen Kompositionen der Akteure einfügen. Die Auslassungen sind Ausgangspunkt der choreographischen Arbeit und Ausgangspunkt der Entwicklung des Stücks.

Das Projekt M/R ist sowohl im Prozess des wöchentlichen Experimentierens, als auch in der Aufführung selbst ein Forschungsfeld für elementare Bewegung im Raum. Der Forschungscharakter bleibt aufgrund der situativen Einmaligkeit in der Aufführung bestehen.

## **2. Die Musik Morton Feldmans. Konsequenzen für die Choreographie**

### **2.1 Prämissen des Musikbegriffs bei Morton Feldman**

#### **Die Emanzipation des Klangs**

Im Folgenden stelle ich einige zentrale Merkmale der Kompositionsweise Feldmans vor, die die Entscheidungen zur Gestaltung der Choreographie maßgeblich beeinflusst haben.

„Woher weiß Feldman, was die Klänge wollen? Sein Lebenswerk ist, dies zu ergründen.“<sup>46</sup>

Feldman unterscheidet konzeptionelle und empirische Musik. Konzeptionelle Musik geht laut Feldman von einem übergeordneten System aus, wie z.B. Modi, Tonarten oder dem Zwölftonsystem. Empirische Musik dagegen geht von der „unmittelbaren Erfahrung des Klangs“<sup>47</sup> aus, vom Klang an sich. Feldman ist es wichtig, dass Klang als autonomes Phänomen hervortritt. Dies versucht er u.a. durch von ihm erfundene Arten der graphischen Notation zu realisieren: Durch den Verzicht der exakten Festlegung von Tonhöhen fallen in der Ideologie Feldmans auch die mit den Tonhöhen und Phrasenverläufen gekoppelten musikalischen Vorprägungen und Erwartungen weg, sowie stereotypes Spielverhalten. Dies

---

<sup>45</sup> Noë, Welten verfügbar machen, S. 130.

<sup>46</sup> Zimmermann, Walter, Morton Feldman – Der Ikonoklast, in: Morton Feldman, hrsg. v. Zimmermann, S. 10.

soll ermöglichen, „Klang auf seine akustische Realität zu reduzieren“<sup>48</sup> (vgl. 4.2 John Cage).

„Projektion bedeutet hier demzufolge keine mit technischen Hilfsmitteln bewerkstelligte ‚Ausendung des Klanges‘ [...], sondern seine natürliche Ausbreitung im Raum, die erst dann, wenn die kompositorische Rhetorik der konventionellen Notation erfolgreich vermieden worden ist, wahrgenommen werden kann.“<sup>49</sup>

Daher nehmen Geräusche als musikalisches Material eine gehobene Stellung ein. Sie wirken direkt und körperlich als das, was sie sind. Ohne Erwartungen an ein Davor oder Danach. Der Übergang von konventionell erzeugten dissonanten Klängen zu Geräuschen kann fließend sein, wenn die Wirkung ähnlich direkt ist.

„Noise is something else. It does not travel on these distant seas of experience. It bores like granite into granite. It is physical, very exciting and when organized it can have the impact and grandeur of Beethoven.“<sup>50</sup>

## Zeitkonzept

An dieser Stelle wird auch das Zeitkonzept deutlich: Momente und Augenblicke klanglichen Erlebens sollen hervorgehoben werden. Keine Fortschreitung im Sinne erlernter Erwartung. Die Zeit soll also nicht strukturiert werden. Der Klang selbst formt das Zeitmaß, indem die Zeitwahrnehmung beeinflusst wird. Dies gelingt insbesondere durch den Verzicht auf gängige Hierarchien, sei es z. B. in der Harmonik oder aber im Fortspinnen von Phrasen nach bekannten Mustern. Voneinander losgelöste, quasi autonome Klänge werden ausgesandt, mit Potential zur ruhigen, stetigen Ausdehnung.<sup>51</sup> Es ergibt sich ein neues Zeiterleben. Der Zuhörer wird aus dem chronometrischen Zeiterleben enthoben und vielmehr in ein „Zeitflußbett“<sup>52</sup> gezogen, welches atemähnliche Regelmäßigkeiten und Unregelmäßigkeiten aufkommen lässt.<sup>53</sup> Die konventionelle Regelmäßigkeit wird verlassen und an ihre Stelle tritt eine den Klängen und der ihnen zustehenden Zeit immanenten

---

<sup>47</sup> Claren, Neither, S. 53.

<sup>48</sup> Ebenda, S. 52.

<sup>49</sup> Ebenda, S. 47.

<sup>50</sup> Feldman, Morton, Sound. Noise, Varèse, Boulez, in: Give My Regards to Eighth Streets, hrsg. v. Friedman, B.H., Cambridge (MA) 2000, S. 1, im Folgenden zitiert als: Feldman, Give My Regards.

<sup>51</sup> Vgl. Müller-Arp, „Wenn du keinen Maler zum Freund hast, bist du verloren!“, S. 165-175.

<sup>52</sup> Mauser, Siegfried, Zur Konzeption der musikalischen Zeit in der Musik Morton Feldmans, in: Die Neue Musik in Amerika. Über Traditionslosigkeit und Traditionslosigkeit, hrsg. v. Kolleritsch, Otto, Graz 1994, S. 159.

<sup>53</sup> Vgl. ebenda.

Regelmäßigkeit: ein „elementares Klangzeitereignis“<sup>54</sup>. Dadurch ergeben sich Konsequenzen im Formverlauf und die Individuation von Klängen, die für Feldmans Musik charakteristisch sind. Wichtige Kompositionsmittel sind zudem Wiederholung und Veränderung. Dem Mittel der Variation im konventionellen Gebrauch, wie etwa der klassischen Variation über ein Thema, steht Feldman skeptisch gegenüber.

„[...] Im Grunde mag ich Variation nicht einmal als technisches Mittel. Ich versuche, den Moment mit Hilfe der geringstmöglichen kompositorischen Methode anzuhalten [to hold the moment with the slightest compositional methodology].“<sup>55</sup>

### **Momentwirkung**

Die Hervorhebung des Augenblicks spielt also eine übergeordnete Rolle, mehr als das Fortspinnen einer Idee im Sinne eines vorhersehbaren Gesamtzusammenhangs. Für Feldman ist die Definition von Variation „daß etwas gleichbleibt und etwas sich verändert“<sup>56</sup>. Diese Auffassung ist inspiriert durch Arnold Schönberg.<sup>57</sup> Dieser Gegensatz von etwas, das gleich bleibt und etwas, das sich verändert, erscheint häufig in Kompositionen Feldmans.

„[...] als ich zu Beginn des Vortrags sagte, ich arbeitete mit zwei Aspekten, die nach meinem Gefühl für das zwanzigste Jahrhundert charakteristisch sind... Der eine ist Veränderung, Variation [...] Der andere ist Reiteration, Wiederholung. [...] Ich beschäftige mich mit beiden. Ich stelle keine Synthese her, sondern sie treten beide gleichzeitig auf. Die Veränderung [...] entwickelt sich dann zu dem, was zur Reiteration wird, und die Reiteration verändert sich. Insofern treten die beiden Dinge immer zur gleichen Zeit auf. Und das ist keine vorauskalkulierte Dialektik, denn ich muß ja genau hinschauen, wenn es sich ereignet.“<sup>58</sup>

### **Wiederholung und Veränderung**

Entscheidend bei Feldman ist also die Unmittelbarkeit der Veränderung, die keine offenkundige Bezugnahme zu etwas Gewesenem braucht. Und die Parallelität von Veränderung (Variation) und Wiederholung. In „Intermission 5“ hören wir dissonante Klanggebilde, die sich aufgrund eines gefühlt ähnlichen Spannungsgrades ähneln, der sich

---

<sup>54</sup> Ebenda.

<sup>55</sup> Skempton, Howard, Counterpoint. Beckett als Librettist, in: Programmheft des Hessischen Rundfunks, Frankfurt am Main 1990, o. S.

<sup>56</sup> Feldman, Morton, Everything is recycled. Middelburg-Lecture vom 2. Juli 1987, hrsg. v. van Emmerik, Paul; Gasseling, Vincent; Nieuwenhuizen, Michael, in: MusikTexte 22 (1987), S. 9.

<sup>57</sup> Vgl. Claren, Neither, S. 264.

aus der Dissonanz und des unvermittelt heftigen Anschlags ergibt. Da sie jedoch in unregelmäßigen, nicht vorhersehbaren Abständen erklingen, sind sie schwerlich als Variation zu begreifen. Sie tauchen plötzlich auf, völlig losgelöst von allem Gewesenen.

„Ich glaube nicht, daß ich mich mit Wiederholung befasse, weil Wiederholungen immer variiert sind. Ich glaube tatsächlich, daß ich sehr viel mit dem Begriff arbeite, den Schönberg benutzt und den ich sehr mag: *entwickelnde* Variation. Daß Entwicklung und Variation ineinander sind. Ich glaube, so arbeite ich. Der einzige Unterschied ist, daß es nicht in eine Richtung geht.“<sup>59</sup>

Ein weiterer Punkt ist Feldmans Bestreben, Variation möglichst unauffällig zu vollziehen:

“[...] ist es gerade die ‚geringfügige Variation‘ [...] an der Feldman interessiert ist.“<sup>60</sup>

Feldman sieht es als Problem, dass Variation in der Musik des 20. Jahrhunderts zu offensichtlich komponiert ist. Er sucht kleinstmögliche, für den nicht geweihten Hörer kaum identifizierbare Veränderung. Er selbst nennt es Variation, die „diskret“<sup>61</sup> ist. Diese subtile Form der Variation führt beim Zuhörer zu einer „Desorientierung des Gedächtnisses“.<sup>62</sup> Der Unterschied zwischen Wiederholung und Veränderung ist kaum nachvollziehbar. Die Abweichungen sind schwer zu identifizieren. Dies macht deutlich, wie sehr sich Feldmans Zielsetzung bei der Variation von der konventionellen Form unterscheidet. Dort ist der Wiedererkennungswert das Wesen des Verfahrens. Die entstehenden Verbindungen innerhalb eines Stücks bei Feldman können sehr weitläufig sein.

„Die Verbindungen zwischen den verschiedenen Mustern folgen aber nicht in einer entwickelnden Reihe aufeinander, sondern werden in ‚Zügen‘ auseinandergenommen und neu zusammengesetzt [...]“<sup>63</sup>

Verbindungen entstehen nicht nur durch Wiederholung und Variation. Sie können auch auf Ähnlichkeit eines Parameters basieren. Ähnlichkeit etwa in der Tondauer, des Registers oder der Tonhöhe. Das ist ebenso eine subtile Form, der „Einsatz minimaler Varianten“<sup>64</sup>. Es gibt in der Regel keine übergreifende Idee in den Stücken Feldmans, die eine lineare Entwicklung mit sich zöge. Varianten werden ohne direkte Bezüge nebeneinander gestellt.

<sup>58</sup> Feldman, Morton, Darmstadt-Lecture, in: Morton Feldman, hrsg. v. Zimmermann, S. 212.

<sup>59</sup> Feldman, Morton, Middelburg Lecture, hrsg. v. Gasseling, Vincent; Nieuwenhuizen, Michael, in: Morton Feldman, hrsg. von Metzger, Heinz-Klaus; Riehn, Rainer (= Musik-Konzepte, Bd. 48/49), München 1986, S. 32.

<sup>60</sup> Claren, Neither, S. 265.

<sup>61</sup> Feldman, Morton, XXX Anekdoten & Zeichnungen, in: Morton Feldman, hrsg. v. Zimmermann, S. 178.

<sup>62</sup> Claren, Neither, S. 265.

<sup>63</sup> Ebenda, S. 266.

<sup>64</sup> Ebenda.



Dabei geht es jedoch nicht darum, Zusammenhänge bewusst aufzubrechen oder um eine dramaturgische Absicht. Verpflichtet hat sich Feldman den Augenblicken.

Feldman stand in enger Verbindung zu bildenden Künstlern der sogenannten New York School (Jackson Pollock, Mark Rothko, Robert Rauschenberg, Philip Guston u. a.). Das Werk „For Philip Guston“ (1984) ist dem gleichnamigen Künstler gewidmet. Kunstwerke inspirierten oftmals seine Musik.<sup>65</sup>

„Die Oberfläche des Komponisten ist eine Illusion, auf die er etwas Wirkliches projiziert- den Klang. Die Oberfläche eines Gemäldes ist etwas Wirkliches, aufgrund dessen er die Illusion schafft [...] Eine Musik, die eine Oberfläche hat, konstruiert die Zeit. Eine Musik, die keine Oberfläche hat, unterwirft sich der Zeit und wird ein rhythmischer Verlauf.“<sup>66</sup>

Dadurch also, dass Feldman versucht seiner Musik eine Eigenzeit zu geben, geht er von einer eigenen Oberfläche seiner Musik aus. Einer Fläche, auf der etwas erklingt, das nicht an chronometrische Zeit gebunden ist. Dies hat die Musik dann mit einem Bild oder einem Objekt gemein. So entsteht Plastizität, die Feldman im nicht-linearen Verlauf seiner Musiken verwirklicht sieht. Dies verändert das traditionelle Verständnis von Räumlichkeit der Musik.

„Die Zeit ist Raum geworden und es gibt keine Zeit mehr.“<sup>67</sup>

Eine Beschreibung des traditionellen Verständnisses von Musik und Raum liefert folgendes Zitat:

„Raum wurde verstanden als eine objektiv gegebene Bedingung zur Entfaltung musikalisch strukturierter Zeit.“<sup>68</sup>

Es ist eine rhythmisch-metrische Strukturierung gemeint. Feldmans Herangehensweise führt zu anderen Formen von Zeitgestaltung und Zeiterleben.

Bei Feldman erlangt Stille und Stillstand einen hohen Stellenwert. Feldman bezieht sich dabei auch auf die Mittel der Bildenden Kunst.

„Der Zustand des Stillstands, wie er in der Malerei behandelt wird, ist kein traditioneller Bestandteil des musikalischen und kompositorischen Repertoires. Musik kann verschiedene Aspekte von Bewegungslosigkeit annehmen: die Magritte-artige Welt, die Satie entstehen läßt, oder die ‚fließende Skulptur‘ eines Varèse. Die vielfältigen Abstufungen von Stillstand, die man in einem Rothko oder

<sup>65</sup> Müller-Arp, „Wenn du keinen Maler zum Freund hast, bist du verloren!“, S. 173-181.

<sup>66</sup> Feldman, Morton, Zwischen den Kategorien, in: Morton Feldman, hrsg. v. Zimmermann, S. 82 (Zitat Brian O’Doherty, keine weiteren Angaben!).

<sup>67</sup> Ebenda, S. 84 (Zitat Samuel Beckett, keine weiteren Angaben!).

<sup>68</sup> Roesner, David, Musikalische Spielräume, in: Szenische Orte. Mediale Räume, hrsg. v. Roesner, David.; Wortmann, Volker; Wartemann, Gesche Hildesheim 2005, S. 132.

einem Guston findet, waren vielleicht das wichtigste Element, das ich aus der Malerei in meine Musik übernommen habe. Für mich haben die Begriffe Stillstand, Größen-Verhältnis und Muster die gesamte Problematik von Symmetrie und Asymmetrie in einen Zustand der Ungewißheit verwiesen.<sup>69</sup>

Das Spiel mit der Stille ist zentrales Merkmal der „Intermission 5“. Der Spielraum am unteren Ende der dynamischen Skala, Abstufungen von leisen Tönen und Stille, wird weit ausgereizt und differenziert.

### **2.1.1 Die Notation bei Morton Feldman am Beispiel der „Projection 1“ (1950)**

Feldmans Notation wird hier in Hinblick darauf beleuchtet, welche Parameter sie determiniert und was sie offen lässt. Wie also verbindet Feldman mithilfe seiner Notation die Idee der Emanzipation der Klänge mit einem strukturierenden Rahmen? Zudem wird anhand der Notation das Phänomen der Ver-Räumlichung von Musik deutlich: Ein akustisches Phänomen wird in eine Notation übertragen, die räumliche Abstände und Relationen suggeriert. In der Musik wird dieser räumliche Abstand durch einen zeitlichen Verlauf der musikalischen Ereignisse realisiert. Wenn wir dem Ereignis Klang zusätzlich eine Ausbreitung im Raum zugestehen, verschmilzt die zeitliche Dimension mit der räumlichen. Räumliche Bezüge auf dem Papier können wir also als einen Ausgangspunkt nehmen, über die Räumlichkeit der Musik nachzudenken. Abstände als Ausdruck einer Zeitstruktur sind auch in konventioneller Notation, z. B. durch Notenwerte erkennbar, die unter Berücksichtigung der Dauer im richtigen Verhältnis notiert werden. Dies bestärkt nur die These, dass Musik, die traditionell als Zeitkunst bezeichnet wird, im Unterschied zur Bildenden Kunst als Raumkunst, durchaus mit Merkmalen einer Raumkunst in Verbindung gebracht werden kann.<sup>70</sup>

In diesem Zusammenhang will ich das Thema der Strukturähnlichkeiten von Bildender Kunst und Musik im Zusammenhang mit Zeit und Raum nicht weiter thematisieren. Es soll hier nur die Notation Feldmans anhand eines Beispiels beleuchtet werden, da sie der räumlichen Ausbreitung der Klänge dienen soll und, somit eine Struktur darstellt, die Freiheiten enthält, da sie Leerstellen lässt – eine Struktur, die Gestaltungsspielraum eröffnet. Die Notation der „Projection 1“ kann uns hier als Ausblick dienen, Feldmans charakteristischen Umgang mit Strukturen und Bezügen auch auf Ebene

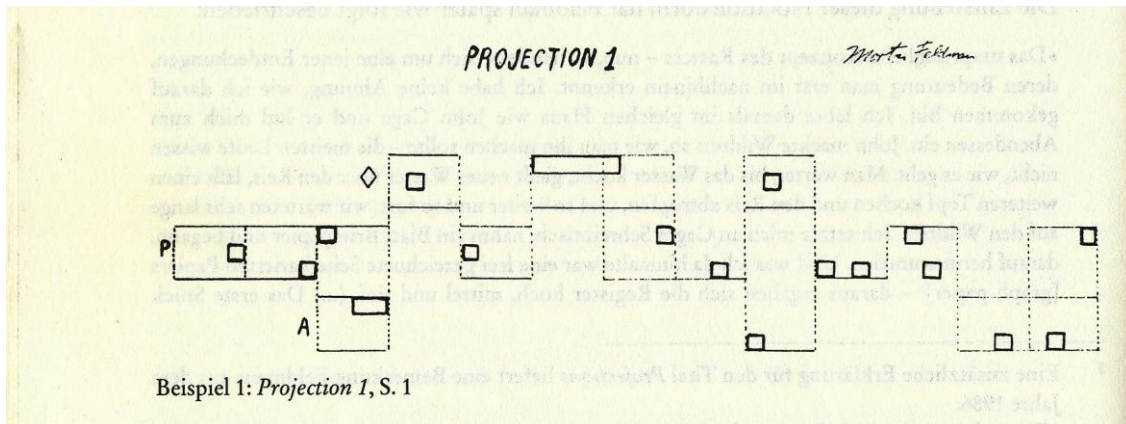
---

<sup>69</sup> Feldman, Morton, Verkrüppelte Symmetrie, in: Morton Feldman, hrsg. v. Zimmermann, S. 137.

der graphischen Darstellung zu begreifen und mögliche Entsprechungen in der Choreographie M/R bereits anzudeuten.

Seit 1950 verwendet Feldman u. a. graphische Notationen. Das Beispiel „Projection 1“ für Cello Solo gilt als erste rein graphische Notation in der Neuen Musik.

Beispiel: Cello-Stimme.<sup>71</sup>



Beispiel 1: *Projection 1*, S. 1

Die Leserichtung von links nach rechts ist konventionell. Auch die Verteilung der Tonhöhen von oben nach unten und das Anzeigen der Dauern entspricht der konventionellen Notation.<sup>72</sup>

„Feldmans graphische Notation für die *Projections* ist ebenso bestechend einfach wie im Grunde konservativ.“<sup>73</sup>

Die drei übereinanderliegenden Kästchen stellen Systeme für Flageolett-, Pizzicato- und Arco-Klänge dar. Innerhalb der Kästchen gibt es eine weitere Unterteilung in hohe, mittlere und tiefe Klänge. Auf der horizontalen Achse wird die Zeit angegeben. Feldman schlägt ein ruhiges Tempo mit 72 Schlägen pro Minute vor. Die in die Kästchen eingetragenen Quadrate und Rechtecke geben Klänge an, die einen Schlag oder mehrere Schläge dauern. Vier solcher Quadrate passen in ein Kästchen, somit haben wir eine Dauer von vier Schlägen pro Kästchen. Das Tonhöhenregister wird angegeben, nicht aber eine genaue

<sup>70</sup> Vgl. Brandstätter, Ursula, Grundfragen der Ästhetik. Bild - Musik - Sprache - Körper, Köln 2008, S. 139.

<sup>71</sup> Claren, Neither, S. 46. © 1962, C. F. Peters Corp., New York.

<sup>72</sup> Vgl. Zimmermann, Heidi: Notationen Neuer Musik zwischen Funktionalität und Ästhetik, in: Notation. Kalkül und Form in den Künsten, hrsg. v. Amelunxen, Hubertus v.; u. a., Berlin 2008, S. 204, im Folgenden zitiert als: Zimmermann, Notationen Neuer Musik zwischen Funktionalität und Ästhetik.

Tonhöhe. Dies hängt mit der besonderen Behandlung von Klang im Werk Feldmans zusammen. In dieser Notation kontrolliert Feldman die Zeit noch durch Angabe von Verhältnissen. In neuen Notationsformen ab 1957 lässt Feldman die Dauern ganz offen. Im Vordergrund steht jedoch auch hier schon das Phänomen Klang. Dies wird auch daran deutlich, dass als Erstes die Art der Klanghervorbringung bestimmt wird, dann das Register und die genaue Tonhöhe vom Interpreten selbst gewählt wird. Wichtig ist also die Qualität der Klänge, nicht das Wiedergeben einer linear verlaufenden Melodie.<sup>74</sup> So ist „Projection 1“ mit seinem Verzicht auf die genaue Angabe von Tonhöhen auch ein Beispiel für Feldmans Streben danach, freie Klangentfaltung zu ermöglichen. Die „Projections 1“ ergeben ein ähnlich ruhiges und leises Klangbild wie „Intermission 5“, was im Allgemeinen typisch für Feldmans Musik ist. Heidi Zimmermann spricht im Zusammenhang mit Feldmans Musik von „Reduktionismus“.<sup>75</sup> Wie wir anhand der Abbildung sehen können, ist dieser Reduktionismus auch in der Notation erkennbar. Sie erscheint streng, in ihrer logischen Einheitlichkeit geradezu „konservativ“.<sup>76</sup> Dabei ermöglicht sie viel. Vieles entsteht aus der Interpretation und Belebung der Klänge durch den Musiker. Die Notation legt nur bestimmte Parameter fest. Auch in konventioneller Notation bleibt ein Interpretationsspielraum offen. Es stellt sich also die Frage, wie groß der Freiraum bei Feldman tatsächlich ist, da er ja, wenn auch anders notiert, eine bestimmte Klangästhetik suggeriert. Es bleibt ein Handeln innerhalb eines strukturierenden Rahmens. Die Freiheit der Klänge ist also nicht gleichbedeutend mit der Freiheit des Interpreten. Feldmans Notation ermöglicht aber eine charakteristische Ästhetik einzufangen, die von Ruhe, Stille und einem fließenden Stehen geprägt ist.<sup>77</sup>

### **Parallelen zur Choreographie M/R und zu „Intermission 5“**

Diese Abhängigkeit von Struktur findet seine Entsprechung in der Choreographie M/R, die auch einen Rahmen braucht, innerhalb dessen sie sich entfalten kann. Sie ist streng und formal gegliedert. Aufgrund der Vielschichtigkeit von Raum, Zeit, Akteuren und der Musik mit ihrem eigenen (Improvisations-)Raum und ihrer eigenen Zeit, eröffnet sich jedoch ein komplexes und offenes Feld, was ganz und gar nicht konservativ erscheint. Den Akteuren

---

<sup>73</sup> Ebenda.

<sup>74</sup> Vgl. ebenda.

<sup>75</sup> Vgl. ebenda, S. 205.

<sup>76</sup> Vgl. ebenda.

<sup>77</sup> Vgl. Zimmermann, Walter, Morton Feldman – Der Ikonoklast, in: Morton Feldman, hrsg. v. Zimmermann, S. 10-23.

wird ein Gestaltungsspielraum gelassen, ein Freiraum innerhalb der Struktur oder, um mit Noës Wort zu sprechen, ein „Handlungsfeld“<sup>78</sup> (siehe Kapitel 6). Eine Verwischung bzw. Auflösung der Strenge der formalen Anlage der Choreographie entsteht natürlich insbesondere durch die Musik. Auch „Intermission 5“ ist reduktionistisch angelegt, da sie aber scheinbar freifließend verläuft und beim erstmaligen Hören schwer zu strukturieren ist, da wir kein eindeutiges Metrum hören, hebt sie die Strenge in Teilen auf.

Ursula Brandstätter schreibt zu den graphischen Elementen in „Projection 1“:

„In gewisser Weise stehen die grafischen Elemente wie singuläre Klanginseln zueinander: voneinander isoliert und getrennt, einzig durch räumliche Nähe und Ferne aufeinander Bezug nehmend.“<sup>79</sup>

Zwei Aspekte aus Brandstätters Zitat scheinen mir relevant. In „Intermission 5“ hören wir auch Klanginseln. Die Choreographie selbst enthält Inseln, wie im Projektteil erläutert. Diese Inseln existieren von der Anlage her losgelöst von den anderen Inseln. Zum anderen ergeben sich die Relationen der Akteure auch durch räumliche Veränderungen, wie Ortswechsel durch die Gänge oder Änderung der Ausrichtung. Die Handlungen laufen voneinander unabhängig, wie auch die Angabe der Klangereignisse innerhalb der Register in „Projection 1“ keine augenscheinliche Verbindung haben. Da die Akteure das Handeln der anderen nicht antizipieren können, aufgrund der in weiten Teilen improvisatorischen Anlage der Choreographie, sind sie gewissermaßen isoliert und orientieren sich an dem eigenen Handlungsspielraum. Es entstehen jedoch auch als Folge aus dem Handeln anderer viele Bezüge. Als Beispiel: Akteur A steht am Platz. Wenn Akteur B den Platz ändert, verändert er seine Beziehung zu A, aber auch indirekt umgekehrt die Beziehung von A zu B. Das bedeutet, dass auch direkte Bezüge zwischen den Akteuren nicht kalkulierbar herzustellen sind, sie ergeben sich oft indirekt oder rückwirkend. Dies trifft auch auf Feldmans „Intermission 5“ zu. Beim ersten Hören erscheint es einem Hörer, der wenig vertraut ist mit Neuer Musik, womöglich als Dschungel. Beim mehrmaligen Hören werden die Wiederholungen erkennbar und somit ergibt sich eine Struktur im Sinne eines Netzes aus Bezügen. Auch die Anlage der Bewegung ist nicht sofort zu erfassen. Aber auch sie weist Wiederholungen auf (durch wiederkehrendes Bewegungsmaterial oder mehrmals gezeigte Inseln), die minimale Varianten darstellen, da die Inseln z. B. an einem anderen

<sup>78</sup> Noës, *Welten verfügbar machen*, S. 130.

<sup>79</sup> Brandstätter, Ursula, *Transformationen: Zwischen musikalischem und bildnerischem Denken*, in: *Neue Musik und andere Künste*, hrsg. v. Hiekel, Jörn Peter (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 50), Mainz 2010, S. 214.

Ort stattfinden oder neue Richtungen eingeschlagen werden.

Im nächsten Kapitel werden weitere Strukturähnlichkeiten zwischen der Komposition „Intermission 5“ und der Choreographie aufgezeigt. Eingehende Ausführungen dazu finden sich abschließend im letzten Kapitel (vgl. 6.).

### **2.1.2 Strukturähnlichkeiten von Komposition und Choreographie**

#### **Die Choreographie M/R im Verhältnis zur freifließenden, scheinbar strukturlosen Musik Feldmans**

Die Bewegungsgestaltung im Raum soll der Entfaltung der Klänge nicht entgegenwirken. Sie übersetzt die Musik nicht eins zu eins. Umgekehrt soll die Bewegung im Raum der Musik keine Struktur aufzwingen. Durch die Gleichzeitigkeit der Musik und der Bewegung im Raum soll vielmehr eine neue Bedeutungsebene entstehen, die die Plastizität der musikalischen Komposition in keiner Weise beschneidet.

Das musikalische Zeitgeschehen wird durch Bewegung angereichert und transformiert. Dabei wird aufgrund der Ermangelung eines eindeutigen Metrums keine gleichmäßige Struktur der Musik erkennbar. Sie bleibt freifließend. Auch die Bewegung ist nicht antizipierbar. Sie wird weder metrisch strukturiert, noch wiederholt sie sich in erkennbaren Rhythmen. Dennoch sind die Scores zeitlich strukturiert (siehe 1.4), und somit konstruiert die Bewegungsebene eine eigene Zeitebene in dem Gesamtgeschehen.

Die Emanzipation des Klangs und die Erweiterung des Materials um geräuschhafte Klänge findet seine Entsprechung im Tanz durch die Einbeziehung alltäglicher, autogener Bewegungen, die nicht an eine Tanztechnik gebunden sind. Dieses erweiterte Bewegungsmaterial finden wir in den Inseln. Da die strukturierte Improvisation von den Akteuren Aktionen in einer bestimmten Qualität verlangt (siehe 1.4), würde ich die resultierenden Bewegungen nicht als autogen bezeichnen.

Eine Unmittelbarkeit der Wirkung, wie sie Feldman Geräuschen nachsagt<sup>80</sup>, ergibt sich innerhalb der Komposition Feldmans und aus der fehlenden Folgerichtigkeit<sup>81</sup> der

<sup>80</sup> Vgl. Feldman, Give My Regards, S. 1.

<sup>81</sup> Mit Folgerichtigkeit meine ich eine antizipierbare, nachvollziehbare Verkettung von Handlungen bzw. Klangaktionen zu einem Ablauf, der einen konkreten narrativen Kontext erkennbar werden lässt oder bekanntes Vokabular (in Musik oder Bewegung) verwendet. Dies finden wir weder in „Intermission 5“ noch in der Choreographie M/R. (Vgl. Zimmermann, Walter, Personism als das Abstrakte in der Musik von Morton Feldman, in: Töne – Farben – Formen. Über

Aktionen im Raum. Ohne ersichtliche Gründe werden neue Richtungen eingeschlagen, der Kopf wird gedreht oder die Akteure stehen ohne Regung, auch wenn sich um sie herum alles bewegt. Das improvisierte Geschehen rund um die Inseln erlaubt dennoch eine andere Art von Folgerichtigkeit. Folgerichtigkeit entsteht dadurch, dass die Akteure selbst handelnd den Prozess gestalten und sich dabei auf ganz subjektive Beweggründe stützen. Man könnte von einer subjektiven, von außen nicht eindeutig zu deutenden (Folge-)Richtigkeit sprechen.

Die Gleichzeitigkeit der Bewegung im Raum und der Musik Feldmans, die einer Übereinstimmung der wesentlichen Parameter Zeit (bzw. zeitlicher Strukturierung durch Metrum oder Rhythmus), Kraft (im Sinne einer Übersetzung des Spannungsgehalts der Klänge in einen entsprechenden Körpertonus und die Qualität der Bewegung) und Form<sup>82</sup> (einer Gliederung, die in Choreographie und Musik gleichermaßen erkennbar ist) entbehren, ist somit ein Schnittpunkt, der vielleicht am intensivsten die mangelnde Antizipierbarkeit verkörpert. Er spielt sich zwischen zwei Medien ab, die ihrerseits keine narrative Folgerichtigkeit aufweisen. Somit potenziert sich das Phänomen. Wir können es als emergent bezeichnen.

„Emergenz ergibt sich [also] aus der Zusammensetzung unterschiedlicher, bekannter Bauteile, die dann in der Zusammensetzung etwas völlig überraschend, Unvorhersehbares ergeben.“<sup>83</sup>

„Emergierende Elemente“<sup>84</sup> in einer Choreographie verlangen eine veränderte Wahrnehmungsweise der Zuschauer:

„Da es unvorhergesehen auftaucht, ist es für den Wahrnehmenden weder auf die vorhergehenden noch auf die zu antizipierenden Elemente zu beziehen. [...] Es entsteht Diskontinuität, ein Bruch. Der Fokus der Aufmerksamkeit liegt nicht mehr auf der Konstruktion eines solchen Zusammenhangs – z.B. einer dramatischen Figur, einer Geschichte, einer fiktiven Welt. Er richtet sich vielmehr auf die je besondere, aus allen Kontexten abgelöste Phänomenalität des emergierenden Elementes, das eben in seiner Selbstbezüglichkeit wahrgenommen wird. Ein solcher Modus der Wahrnehmung bewirkt, dass das wahrgenommene Element in besonderer Weise und besonders intensiv als gegenwärtig erscheint.“<sup>85</sup>

---

Musik und die Bildenden Künste, hrsg. v. Brzoska, Matthias; Fontaine, Susanne; Grünzweig, Werner; Schmierer, Elisabeth, Laaber 1995, S. 167.)

<sup>82</sup> Vgl. Feudel, Elfriede, Durchbruch zum Rhythmischen in der Erziehung, Stuttgart 1965, S. 69-84. „[...] Denn in den Körperbewegungen gewinnen Zeit, Raum, Kraft und Form sichtbares Leben, so daß wir sie deutlich wahrnehmen, in ihrer wechselseitigen Durchdringung beobachten und miteinander in fördernde Wechselwirkung versetzen können.“ (Ebenda, S. 69.) Diese vier Parameter determinieren jede Bewegung. Sie fungieren in der Rhythmik traditionell als Kategorien bei der Gestaltung von Musik und Bewegung.

<sup>83</sup> Lampert, Tanzimprovisation, S. 138.

<sup>84</sup> Vgl. ebenda, S. 139.

<sup>85</sup> Fischer-Lichte, Erika, Emergenz, in: Metzler Lexikon. Theatertheorie, hrsg. v. Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; u. a., Stuttgart/Weimar 2005, S. 86. Emergenz stammt nicht aus der Theatertheorie, sondern aus der Psychologie und

Es wird Präsenz eingefordert vom Publikum, aber auch von den Akteuren selbst, die auf die Geschehnisse im Raum reagieren (vgl. 6.).

Der Freiraum innerhalb der Bewegungsimprovisation wird durch das limitierte Bewegungsmaterial eindeutig strukturiert. Das vorgegebene Bewegungsmaterial stellt in Entsprechung zur Musik die Register dar, innerhalb derer agiert werden soll. Dies ist vergleichbar mit Feldmans Ansatz, auf die exakte Bestimmung von Tonhöhen zu verzichten und stattdessen in die drei Register hoch, mittel und tief einzuteilen.

## 2.2 Begriffsklärung: Das Performative

An dieser Stelle möchte ich den Begriff des Performativen einführen, da er in den folgenden Kapiteln von Relevanz ist. Ich berufe mich dabei auf Erika Fischer-Lichte. Sie bezieht sich in dem folgenden Zitat ausgehend von einer Deutung des „Untitled Event“ (siehe 3.2) auf Theater und Performance im Allgemeinen. Fischer-Lichte stellt dabei „die Kreativität des Handelns“<sup>86</sup> in den Mittelpunkt und sieht den Verlauf und das Kreieren von Signifikanzen in einer Performance in Abhängigkeit von Handlungen. Fischer-Lichte versteht dabei auch Wahrnehmung als Handlung (vgl. auch 5.3). Den Begriff des Performativen beschreibt Fischer-Lichte hier als

„[...] eine spezifische Art der Raumwahrnehmung, ein besonderes Körperempfinden, eine bestimmte Form von Zeiterleben sowie eine neue Wertigkeit von Materialien und Gegenständen. Es konstituiert und manifestiert sich hier eine bestimmte Weise des In-der-Welt-Seins, das schöpferische Prozesse der Gestaltung und Umgestaltung fokussiert, in denen es die Performanz ist, über die man zur Referenz gelangt. D.h. die Generierung von Bedeutungen erfolgt in Abhängigkeit von den Veränderungen, die durch Handlungen – Sich-Bewegen, Sprechen, Wahrnehmen – hervorgebracht werden. Die Kreativität des Handelns [...] tritt hier in den Vordergrund.“<sup>87</sup>

Das Zitat umfasst viele Teilaspekte des Performativen. Es ließe sich zu jedem Halbsatz eine Entsprechung im Projekt M/R finden. Sei es „eine spezifische Art der Raumwahrnehmung“, die sich durch die Musik Feldmans und durch die formale Choreographie M/R ergibt, oder „schöpferische Prozesse der Gestaltung und Umgestaltung“, die sich durch minimale Veränderungen „reduktionistisch“<sup>88</sup> in der Musik

---

Philosophie. Im Zusammenhang der spezifischen Untersuchung der Choreographie M/R wird hier die Definition Fischer-Lichtes als Grundlage der Verwendung des Begriffs verwendet.

<sup>86</sup> Fischer-Lichte, Erika, Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur, in: Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde, hrsg. v. Fischer-Lichte, Erika; Kreuder, Friedemann; Pflug, Isabel, Tübingen/ Basel 1998, S.11, im Folgenden zitiert als: Fischer-Lichte, Grenzgänge und Tauschhandel.

<sup>87</sup> Ebenda.

<sup>88</sup> Vgl. Zimmermann, Notationen Neuer Musik zwischen Funktionalität und Ästhetik, S. 205.



Feldmans und in der Choreographie M/R äußern. Diese potentiellen Zuordnungen weisen die Choreographie M/R im Sinne Fischer-Lichtes als eine Performance aus. Zu den zitierten Merkmalen gibt es ausführliche Ausführungen in Kapitel 6, der Analyse des Projekts M/R; insbesondere unter Berücksichtigung des Handelns und dem Bezug zur Wahrnehmung. An dieser Stelle geht es lediglich um die Klärung des Begriffs als Grundlage für seine weitere Verwendung.

### 3. Oskar Schlemmers Raumlineaturen. Der Mensch im Raum

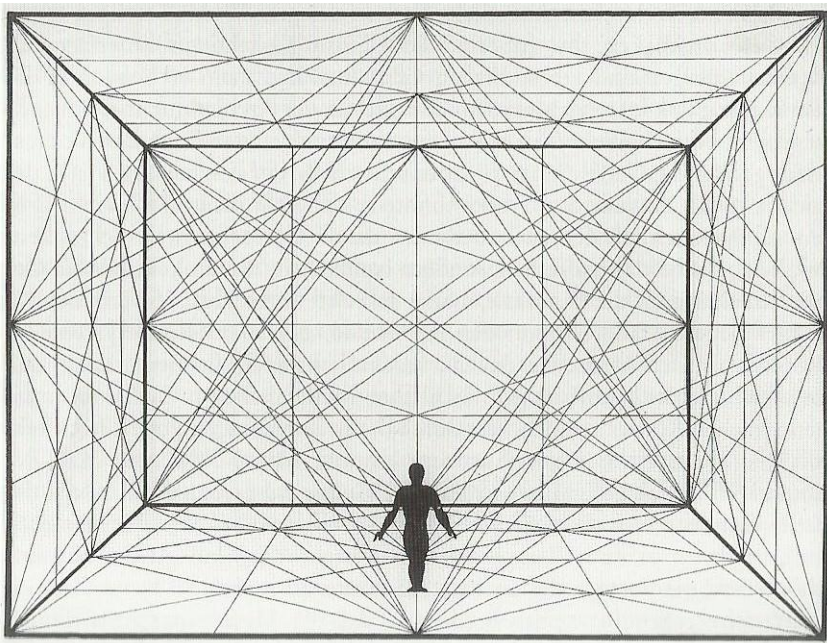


Abb. 2: Oskar Schlemmer: „Figur und Raumlineatur“, 1924.<sup>89</sup>

Auf der Suche nach der Darstellung der Eigendynamik, die sich aus der Präsenz des menschlichen Körpers auf einer Bühne ergibt (vgl. 1.2), werden an dieser Stelle zwei Graphiken von Oskar Schlemmer<sup>90</sup> erläutert, die das Verhältnis von Mensch und Raum auf unterschiedliche Weise darstellen. Sie werden in Schlemmers Essay „Mensch und

<sup>89</sup> Müller, Raum, Bewegung und Zeit, S. 40. © 2004, Bühnen Archiv Oskar Schlemmer, I-28824 Oggebbio (VB).

<sup>90</sup> Oskar Schlemmer war von 1921–1929 Lehrer am Bauhaus. Das Bauhaus war eine staatliche Kunstschule in Weimar/Dessau, die Interdisziplinarität, Experimentelles Lernen, eine Demokratisierung der Schüler-Lehrer-Beziehung und die Öffnung der Künste zum Leben (u. a.) anstrebte. (Vgl. Pawelke, Sigrid, Einflüsse der Bauhausbühne in den USA, Regensburg 2005, S. 15-34.) „Es handelt sich um eine vorwiegend utopisch-humanistische Idee, die auf die Veränderung der Gesellschaft durch eine Reform der Kunstausbildung abzielt. [...] Der [...] entscheidende Punkt der Reform ist die innovative, praxisorientierte, progressive und liberale Pädagogik, die in allen Bereichen des Bauhauses ihre Anwendung findet.“ (Ebenda, S. 16f.) Impulse aus dem Bauhaus beeinflussten später die Performance-Bewegung und den postmodernen Tanz in den USA (vgl. Anm. 147, S. 42.).

Kunstfigur<sup>91</sup> von 1925 erläutert. Das Essay steht in dem Geiste, Räume „anthropomorph aufzufassen“<sup>92</sup>, also bei der Gestaltung von Räumen von den lebendigen Vorgängen des Menschen auszugehen. Bei dem Raum handelt es sich hier um den Bühnenraum des Tänzers und es geht um die Frage der Relation von Mensch und Raum. Der Bühnenraum, dargestellt als kubisch-abstraktes<sup>93</sup> Konstrukt (Abb. 1), welches Schlemmer mit „Figur und Raumlineatur“ betitelt hat und das „sich durch ein unsichtbares Lineament von planimetrischen und stereometrischen Beziehungen auszeichnet“<sup>94</sup>, unterscheidet sich sehr von der „Wirklichkeit des Menschen“<sup>95</sup>, welcher durch andere, ihm innewohnende Rhythmen bestimmt wird: Den

„unsichtbaren Funktionen seines Innern [...]: Herzschlag, Blutlauf, Atmung, Hirn- und Nerventätigkeit. Sind diese bestimmend, so ist das Zentrum der Mensch, dessen Bewegungen und Ausstrahlungen einen imaginären Raum schaffen.“<sup>96</sup>

Wird der Mensch selbst zum Ausgangspunkt, stellt der erstgenannte „kubisch-abstrakte“ Bühnenraum nur „das horizontal-vertikale Gerüst“<sup>97</sup> dar, für den in der Graphik „Egozentrische Raumlineatur“ (Abb. 2) abgebildeten Menschen, um den herum „verschiedene Liniensysteme [sich] zu einem pulsierenden Gewebe, das keine Tiefendimension kennt und den imaginären Raum [...] bezeichnen dürfte“<sup>98</sup>, einander überlagern. Das Herz des Menschen stellt das Zentrum dar und von ihm gehen Kreise aus, die sich in gleichmäßigem Abstand vom Zentrum ausgehend nach außen hin vergrößern.<sup>99</sup> Dies erweckt beinahe den Eindruck von einer Aura, von einem den Menschen unsichtbar umgebenden, energetischen Gefüge, welches aufgrund seiner runden Formen lebendig und bewegt erscheint. Schlemmer spricht von einer „organischen, gefühlsbetonten Bewegung“<sup>100</sup> des Menschen.

---

<sup>91</sup> Schlemmer, Oskar, Mensch und Kunstfigur, in: Künstlerschriften der 20er Jahre. Dokumente und Manifeste aus der Weimarer Republik, hrsg. v. Uwe M. Schneede, Köln 1986, S. 266ff.

<sup>92</sup> Müller, Raum, Bewegung und Zeit, S. 40.

<sup>93</sup> Vgl. ebenda.

<sup>94</sup> Ebenda.

<sup>95</sup> Ebenda.

<sup>96</sup> Ebenda.

<sup>97</sup> Ebenda.

<sup>98</sup> Ebenda.

<sup>99</sup> Vgl. ebenda, S. 41.

<sup>100</sup> Ebenda.

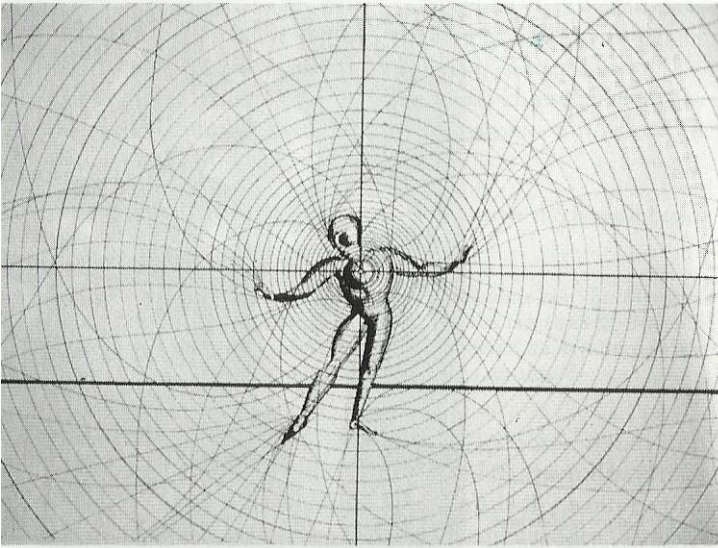


Abb. 3: Oskar Schlemmer: „Egozentrische Raumlineatur“, ca. 1925.<sup>101</sup>

Ich möchte an dieser Stelle noch einmal auf das Phänomen der Schnittstelle zwischen geometrischen Anordnungen von Personen und dem immanenten Bedeutungs- bzw. Deutungspotential, das in der Arbeit mit der Gruppe zu Tage trat, eingehen. Wie in Punkt 1.2 beschrieben, eröffnete sich bei der Aufgabe, eine gewählte Anzahl von Personen im Raum auf gedachten Linien zu positionieren, ein großer Raum für Interpretationen und ein Mitteilungsbedürfnis der eigenen Eindrücke. Dafür wurden die Personen verstärkt als individuell sprechende Teile des Standbildes wahrgenommen, und die formal-geometrische Anlage der Anordnungen trat in den Hintergrund. Mit den Graphiken von Oskar Schlemmer ist eine Möglichkeit der Darstellung zweier Phänomene gegeben: des abstrakt-mathematischen Raumes und des Raumes um den Menschen. Zwar handelt es sich nach Brandstetter bei dem abgebildeten Menschen in der „Egozentrischen Raumlineatur“ um den „überpersönliche[n] ‚Topos‘ eines Kunst-Egos“<sup>102</sup>, nicht „[um] das Ich des menschlichen Individuum“.<sup>103</sup> Dennoch ist bemerkenswert, dass die gedachte, hier graphisch dargestellte Ausstrahlung des Menschen unabhängig von mathematischer Einteilung des Raumes besteht. Der Mensch führt gewissermaßen sein Eigenleben. Er ist sein eigenes Zentrum eines eigenen Raumes, den er selbst in Bewegung versetzt.

<sup>101</sup> Brandstetter, Gabriele, *Tanzlektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1995, S. 356, im Folgenden zitiert als: Brandstetter, *Körperbilder*. © 1994, Oskar Schlemmer, Theater-Nachlaß, D-79410 Badenweiler/Photoarchiv C. Raman Schlemmer, I-28050 Oggebbio (VB).

„Der organische Mensch Schlemmers hat nicht nur das inerte geometrische Feld des kubischen Raumes in einen Zustand der Schwerelosigkeit versetzt, sondern ein eigenes Kraftfeld erzeugt, das sich als bildlicher Ausdruck des pulsierenden Lebens seines Akteurs deuten lässt.“<sup>104</sup>

Dies lässt sich auch mit Morton Feldman vergleichen, der die der Musik immanente Logik aufzuspüren suchte, anstatt sie innerhalb von rhythmisch-metrischer A-priori-Einteilung zu konstruieren. Der Entfaltung der Klänge Raum zu geben ließe sich als einen Ansatz bezeichnen, der von einem Bewusstsein über das unabhängige Kraftfeld der Musik ausgeht. Die Musik braucht also keine traditionelle Struktur, sondern der entstehende Klang selbst schafft die Struktur, da er immer eine spezifische Qualität aufweist, die den Klangraum erfüllt.

Anhand der zwei dargestellten Graphiken Schlemmers können wir nur erahnen, wie vielschichtig und komplex die räumlichen Dimensionen in Phantasie und Wirklichkeit sind. Dabei ist die Relation Mensch und Raum (vgl. 1.2) ja nur ein Faktor unter vielen in einer Gestaltung von Bewegung im Raum. Choreographie scheint komplex, da sie aus der Gleichzeitigkeit verschiedener struktureller Bezüge besteht. Dies deutet an, dass die Interpretationsmöglichkeiten, also das, was wir individuell in Choreographien sehen, potentiell unendlich sind (vgl. 5.3, Alva Noë).

## 4. Historische Bezüge

### 4.1 Merce Cunningham. Ein neuer Tanzbegriff

Merce Cunningham ist eine Schlüsselfigur des späten Modern Dance in Amerika. Seine berühmte Aussage „Dancing is movement in time and space“<sup>105</sup> lässt erahnen, dass er den Tanzbegriff weit gefasst hat. Ein immerwährendes Forschen nach Neuem geschah mithilfe von charakteristischen neuen Arbeitsansätzen und Sichtweisen zur Generierung von Material, der Behandlung des Raumes und der Zusammenführung von Bewegung und Musik. Dies werde ich im Folgenden darstellen, da es für das Projekt M/R Relevanz hat (vgl. auch 4.2 John Cage und Kapitel 6).

Merce Cunningham gilt als Vertreter des späten Modern Dance, wobei er aufgrund

---

<sup>102</sup> Brandstetter, Körperbilder, S. 356.

<sup>103</sup> Ebenda.

<sup>104</sup> Müller, Raum, Bewegung und Zeit, S. 41.

<sup>105</sup> Vgl. Huschka, Merce Cunningham und der Moderne Tanz, S. 206.

einiger der hier dargestellten Ansätze auch als postmodern<sup>106</sup> bezeichnet werden kann.<sup>107</sup> Cunningham erhielt seine Ausbildung bei Martha Graham, einer der wichtigsten Vertreterinnen des Modern Dance in Amerika. Anders als Graham, die die „Landschaft seiner [des Menschen] Seele“<sup>108</sup> im Tanz darstellen wollte, also trotz Integration klassischer Tanztechniken einer subjektiven Ausdrucksästhetik verhaftet war, kehrte sich Merce Cunningham von dem Konzept ab, Tanz als Ausdruck subjektiver Empfindungen zu nutzen. Der Körper sollte vielmehr fähig sein, auf der Basis einer ausgefeilten Technik sehr unterschiedliche und diffizile Bewegungen auszuführen. Er wird gewissermaßen instrumentalisiert.

„Die Cunningham-Technik selbst kennzeichnet eine außerordentliche Mobilität des gesamten Körpers und basiert auf dem Zusammenschluss einer hohen Oberkörpermobilität, wie sie den modern dance charakterisiert, mit einer extremen Beinbeweglichkeit, wie sie der klassische Tanz trainiert.“<sup>109</sup>

Cunningham wendet Zufallsprinzipien an, denn „Kreativität ist für Cunningham keine Frage der Inspiration“.<sup>110</sup> Er stellt selbst eine Auswahl von Bewegungsmöglichkeiten zur Verfügung, die der oben beschriebenen Mischung aus Positionen und Formen aus dem Ballett einerseits und den aus dem Modern Dance entwickelten erweiterten Bewegungsspektrum des Torsos andererseits entlehnt sind.<sup>111</sup> Somit entscheidet er selbst vorab über das zugrunde liegende (und z. T. klassische) Material.<sup>112</sup> Da aber die Zusammensetzung der möglichen Teilbewegungen und Positionen mithilfe aleatorischer Prinzipien verläuft, generiert Cunningham quasi neues Bewegungsmaterial, was nicht dem natürlichen Bewegungsverhalten und -codex entspricht. Das Aufbrechen der ‚Habits‘ und das Suchen nach immer neuer Bewegung, ist paradigmatisch für Cunninghams Arbeitsweise. Dabei lehnt er Improvisation ab, da man dabei zu dem strebt, was man kennt<sup>113</sup>, und somit neue Bewegungskombinationen verhindert.

<sup>106</sup> Vgl. Kapitel 4.3. Dort werden Merkmale des postmodernen Tanzes erläutert.

<sup>107</sup> Vgl. Huschka, *Moderner Tanz*, S. 226.

<sup>108</sup> Graham, Martha, *Der Tanz – mein Leben. Eine Autobiographie*, München 1992, S. 10, im Folgenden zitiert als: Graham, *Der Tanz*.

<sup>109</sup> Vgl. Huschka, *Moderner Tanz*, S. 228.

<sup>110</sup> Vaughan, David, Merce Cunningham, in: *Anarchic Harmony*, hrsg. v. Schädler; Zimmermann, S. 265.

<sup>111</sup> Vgl. Huschka, Merce Cunningham und der Moderne Tanz, S. 304-343.

<sup>112</sup> Vgl. Cunningham, Merce, *Changes. Notes on Choreography*, New York 1986.

<sup>113</sup> Vaughan, David; Simon, Marianne Preger; Charlip, Remy; Brown, Earle, *The Forming of an Esthetic: Merce Cunningham and John Cage (1985)*, in: Merce Cunningham. *Dancing in Space and Time. Essays 1944–1992*, hrsg. v. Kostelanetz, Richard, Pennington (NJ) 1992, S. 53. Die Essaysammlung wird im Folgenden zitiert als: Merce Cunningham, hrsg. v. Kostelanetz.

„Abseits der eigenen, emotional, habituell, intuitiv oder technisch codierten Bewegungen und Gesten werden Tanzbewegungen von eigenständiger und leibfremder Logik konstruiert. Anstatt choreographisch direkt mit dem Körper zu arbeiten, schaltet sich der Zufall *dazwischen*.“<sup>114</sup>

Den Tänzern selbst wird, anders als etwa bei den Experimenten in der Judson Church Bewegung, ausnahmslos technisches Know-how und Virtuosität abverlangt.

Dies wird auch deutlich in der Zusammenarbeit der seit 1953 bestehenden „Merce Cunningham Dance Company“ (MCDC) mit dem Komponisten John Cage: John Cage und Merce Cunningham strebten stets die Unabhängigkeit und Gleichberechtigung der Künste an. Sie versuchten dies zu realisieren durch parallel unabhängiges Arbeiten von Komponist und Choreograph (sowie von Bühnenbildner, Kostümbildner und Lichttechniker) zu einer vereinbarten Dauer eines Stücks, das erst zur Aufführung hin im Sinne eines gleichzeitigen Ablaufs eine Zusammenführung erlebte. Daher sind den Tänzern keine Schlüsselstellen der Musik bekannt, die als Orientierung dienen könnten. Neben dem Zählen nach der Uhr, bedarf es einer Art Körpertiming<sup>115</sup>, bei dem, auch mittels Orientierung an den jeweils anderen Körpern im Raum, eine immer identische Dauer der Choreographie erreicht wird.

„Sie [...] werden *inmitten und doch rein neben der Musik* aufgeführt.“<sup>116</sup>

Bedingt auch durch seine Arbeit mit Zufallsprinzipien, verhaftet sich Cunningham einem formalistischen Ansatz. Es gibt keinen Plot im herkömmlichen Sinne. Ich zitiere in diesem Zusammenhang den amerikanischen Autoren Richard Kostelanetz, der über seinen persönlichen Eindruck schreibt:

“His dances were for me a revelation about the possibilities of nonexpressionistic movement [...] about noncentered space and, analogously, uninflected time; [...] about surprises that were, yes beautiful; and then about nonsynchrony.”<sup>117</sup>

Cunningham selbst beschreibt es in einem Interview von 1986 etwas anders:

„Ich habe immer gespürt, daß Bewegung an sich expressiv ist, unabhängig davon, ob Ausdruck angestrebt ist oder nicht.“<sup>118</sup>

<sup>114</sup> Huschka, *Moderner Tanz*, S. 237.

<sup>115</sup> Vgl. Salzman, Eric, Er war der ernsteste Humorist der Welt. Eric Salzman im Gespräch mit Merce Cunningham, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 5 (1994), S. 21, im Folgenden zitiert als: Salzman, Er war der ernsteste Humorist.

<sup>116</sup> Huschka, *Moderner Tanz*, S. 228.

<sup>117</sup> Kostelanetz, Richard, *Twenty Years of Merce Cunningham's Dance* (1982), in: Merce Cunningham, hrsg. v. Kostelanetz, S. 16, im Folgenden zitiert als: Kostelanetz, *Twenty Years*.

Daraus resultiert ein weitgefasster Tanzbegriff, der in die heutige choreographische Praxis hineinwirkt.<sup>119</sup> In Abgrenzung zum Modern Dance versteht Cunningham dabei Freiheit zwar als ein Abstreifen der Konventionen, allerdings nicht in einer Hinwendung zum Subjektiven, Instinkthaften.<sup>120</sup> Vielmehr ist die Abkehr vom Natürlichen, Organischen, Freien nötig, weil dabei die Suche nach Tanz als Möglichkeitsfeld zur Gestaltung von Bewegung, aus dem Fokus gerät.<sup>121</sup> Das Resultat dieser Freiheit ist die freie Einsetzbarkeit des (Tanz-)Körpers.

„Cunningham sucht das eigenkörperlich per se gegebene Band zwischen Körper und Bewegung zu lösen und in seiner ästhetischen Interdependenz strukturell auseinander zu treiben, denn er vermutet hier ein Hindernis, neue Bewegungen zu finden.“<sup>122</sup>

Cunningham geht von einem neuen Raumkonzept, von einer Polyzentrik des Raumes aus<sup>123</sup>, einer Gleichberechtigung aller Orte. Damit grenzt Cunningham sich zum einen vom klassischen Ballett ab, welches ein monozentrisch-hierarchisches Raumkonzept vertritt, aber auch von seinen Vorgängern aus dem Modern Dance, die zwar Dezentralisierung wagen (wie z. B. Martha Graham, die postuliert hat: „Aber der Mittelpunkt der Bühne befindet sich doch dort, wo ich bin.“<sup>124</sup>), aber eine derartige Unabhängigkeit gleichzeitig verlaufender Geschehnisse im Raum, wie sie sich aus der Aleatorik ergeben, nicht darstellen. Das parallele Ablaufen voneinander unabhängiger Bewegungssequenzen im Raum stellt die Auffassung heraus, dass Bewegungen in Raum und Zeit in potentiell unbegrenzten Varianten möglich sind, sowohl im verwendeten Bewegungsmaterial, als auch in der Anordnung der Personen. Dies wird mit der Aleatorik spielerisch realisiert:

„Was für die Tänze der Fall ist, entscheidet nicht mehr allein der Körper und (...) nicht mehr der Choreograph, sondern ein Spiel, das vollkommen unbekümmert die kinetischen Parameter Ort im Raum, Richtung, Körperteil und Zeitdauer (u. a.) auswürfelt [...]“<sup>125</sup>

Beispielhaft und wegweisend für die Geschichte der performativen Künste ist auch die Verwendung unkonventioneller Orte für die Events, wie Cage und Cunningham ihre

---

<sup>118</sup> Cunningham, Merce, Merce Cunningham. Der Tänzer und der Tanz. Gespräche mit Jacqueline Lesschaeve, Frankfurt am Main 1986, S. 127.

<sup>119</sup> Vgl. Klein, Zeitgenössische Choreografie, S. 14-22.

<sup>120</sup> Vgl. Copeland, Roger, Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance, New York/London 2004, S. 85-95.

<sup>121</sup> Huschka, Moderner Tanz, S. 233f.

<sup>122</sup> Ebenda, S. 233.

<sup>123</sup> Vgl. Kostelanetz, Twenty Years, S. 18.

<sup>124</sup> Graham, Der Tanz, S. 73.

<sup>125</sup> Huschka, Moderner Tanz, S. 235.

gemeinsamen Produktionen nannten. „Nichttheatrale Innen- und Außenräume“<sup>126</sup> wie Turnhallen oder Museen dienten als Aufführungsorte. Die Anpassung an die Gegebenheiten der Orte war Teil der Arbeit.<sup>127</sup> Diese Orte dienten also gleichzeitig als Anregung für neue Konzepte. Diese Erweiterung des theatralen Raumes ist, ebenso wie die Idee des Environment, als wichtige Öffnung des Raumbegriffs zu begreifen, gewissermaßen auch als Ausgangspunkt einer Relationierung<sup>128</sup> des Raumes zum Außenraum. Ein Beispiel dafür ist auch das Stück Variation VII (1966), bei dem Cage neben Radio- und Fernsehgeräten Telefonleitungen zu unterschiedlichen Orten in New York installieren ließ (z.B. zur Redaktion der New York Times, zu einem Hundezwinger, einem Kraftwerk und dem Merce Cunningham Dance Studio, u.a.). Die Geräusche, die von diesen Orten herrührten, wurden in ein Tonmanipulations-System geleitet und anschließend in den Klangpool der Performance eingespeist.<sup>129</sup>

#### 4.2 John Cage. Freie Klänge. Die Objektivierung der Idee

Wesentlichen Einfluss auf meine Herangehensweise in der Arbeit mit der Gruppe hatten auch die Ideen von John Cage, der aus dem „intellektuellen Kräftefeld“<sup>130</sup> um Morton Feldman stammt und als zentrale Figur der Avantgarde der Neuen Musik gilt. Ich stelle einige zentrale Merkmale seines Schaffens heraus. Hervorzuheben in der Zusammenarbeit von John Cage mit Merce Cunningham ist die Idee der Relationierung eigentlich unabhängig voneinander bestehender Abläufe, wie bereits angedeutet in 4.1. Diese Arbeitsweise wird in diesem Kapitel weiter ausgeführt.

Das Thema Klang spielte eine große Rolle in Cages Schaffen. Die Suche nach einem geschichtslosen Klang, also einem Klang, der nicht durch traditionell verhaftete Spielfloskeln gefärbt wird, war sein zentrales Experimentierfeld, ebenso die Erfindung

<sup>126</sup> Lipp, Nele, Tanz x Skulptur x Raum. Ein Lexikon, in: Körper – Leib – Raum. Der Raum im zeitgenössischen Tanz und in der zeitgenössischen Plastik hrsg. v. Rüth, Uwe (= Ausstellung vom 30. Oktober 2005 bis 12. März 2006 im Skulpturenmuseum Glaskasten Marl), Marl 2006, S. 100f, im Folgenden zitiert als: Lipp, Tanz x Skulptur x Raum.

<sup>127</sup> Vgl. Hilger, Silke, Cage und Cunningham. Chronik einer Zusammenarbeit, in: Neue Zeitschrift für Musik 5 (1994), S. 33, im Folgenden zitiert als: Hilger, Cage und Cunningham.

<sup>128</sup> Mit dieser Wortschöpfung möchte ich Formen der Bezug-Bildung in künstlerischen Produktionen benennen, insbesondere auch die charakteristische Arbeitsweise von Cage und Cunningham, siehe Kapitel 3.2. Ich entlehne den Begriff Nicolas Bourriauds „Relational Aesthetics“, siehe Kapitel 5.1.

<sup>129</sup> <http://www.medienkunstnetz.de/werke/variations-vii/> (Letzter Zugriff: 4.10.2011.)

<sup>130</sup> Begriff von Pierre Bourdieu, in: Bourdieu, Pierre, Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt am Main 1970, S. 75-124, S. 104. Eberhard Müller-Arp nennt es ein Feld, „das ihm [Bourdieu] erlaubte, jenes System von Beziehungen



neuer Möglichkeiten der Klangerzeugung auf konventionellen Instrumenten. Bekannt geworden ist er insbesondere durch das präparierte Klavier, bei dem durch das Einsetzen von Gegenständen wie Schrauben, Radiergummis oder Wäscheklammern zwischen die Saiten des Flügels die Schwingung der Saiten beeinflusst wird.<sup>131</sup>

Außerdem nehmen Geräusche eine zentrale Rolle ein. Die Geräusche und Klänge von Objekten wie Trillerpfeifen oder Radios, aber auch Wasser, Steine oder Bäume gelten als Musik. Seine Idee des Musikmachens, aber auch des Musikhörens, welche der inneren Reinigung dienen und somit auf kulturfremde Klänge angewiesen sind, erwächst der indischen Philosophie und dem Zen Buddhismus.

„I still believe that the purpose of music is to sober and quiet the mind thus making it susceptible to divine influences.“<sup>132</sup>

Unbeeinflusste Klänge sollen entstehen, was natürlich in der Realisierbarkeit fragwürdig ist, da die Ausführenden subjektiv handeln. Offenbar ähnlich wie Feldman kommt es dabei auf eine notwendige Geisteshaltung an, die der Musik eine besondere Qualität verleiht. In diesem Zusammenhang steht auch der Abbau eines Virtuosenkults. Wenn man Cage folgt, ist die Fähigkeit des Interpreten, Klänge in ihrer mutmaßlich „wahren Natur“<sup>133</sup> erklingen zu lassen höher zu bewerten als das virtuose Spielen nach überlieferten Regeln.<sup>134</sup> Mit den „Etudes boreales“, einem virtuosenspielerischen Cellostück aus Cages Spätwerk, unterläuft er jedoch diese Prämisse. Es bleibt dies ein widersprüchlicher Aspekt in seinem Schaffen.<sup>135</sup>

Die Dekonstruktion des Künstlertypus, der auf Inspirationen angewiesen ist und ebendiese auch sein Können definieren, realisiert Cage in der Objektivierung der Idee, indem er Entscheidungen aleatorisch fällt. Einige zu nennende Verfahren sind das chinesische Orakel I Ging, Sternkarten, die Positionen für Töne vorgeben oder die Einbeziehung von Unregelmäßigkeiten auf dem Papier, die als Anregung dienen, ebendort Töne zu platzieren.<sup>136</sup>

Der Grad der Verwendung von Aleatorik variiert in seinen Stücken, geht jedoch z. B.

---

zu durchleuchten, das die Träger geistiger Produktionen miteinander verbindet“, in: Müller-Arp, „Wenn du keinen Maler zum Freund hast, bist du verloren!“, S. 176f.

<sup>131</sup> Cowell, Henry, Tageschronik, in: John Cage, hrsg. v. Kostelanetz, Richard, Köln 1973, S. 126, im Folgenden zitiert als: Cowell, Tageschronik.

<sup>132</sup> Cage, John, A Composer's Confessions (1948), in: MusikTexte 40/41 (1991), S. 65f.

<sup>133</sup> Vgl. Neuhoff, Hans, How musical is Cage? Kulturanthropologische Reflexionen über den Zufall in der Musik, in: Neue Zeitschrift für Musik 5 (1994), S. 46, im Folgenden zitiert als: Neuhoff, How musical is Cage?.

<sup>134</sup> Vgl. Neuhoff, How musical is Cage?, S. 44-47.

<sup>135</sup> Vgl. Hilger, Cage und Cunningham, S. 35. Vgl. Riehn, Rainer, Who is Who, in: Neue Zeitschrift für Musik 5 (1994), S. 16f.

im Werk „Concert for Piano and Orchestra“ (1957–1958) soweit, dass nicht nur das Tonmaterial des Stücks per Zufall gefunden wurde, sondern auch in der Situation der Aufführung selbst mittels Zufall entschieden wird, welche der vorgesehenen Instrumente überhaupt zum Einsatz kommen und welche Teile des Stücks. Außerdem wird die Zeit, die für die einzelnen Konfigurationen zur Verfügung steht, aleatorisch für eine Aufführung festgelegt. Sogar die Frage, ob es einen Dirigenten gibt, wird dem Zufall überlassen.<sup>137</sup> Der Begriff Konfiguration trifft die Anordnung der Noten passend, da auch Cage graphisch-räumlich notiert. Zu eben diesem Werk gibt es keine Taktangaben, sondern auf dem Blatt scheinbar freischwebende Notengruppen, die Räumlichkeit schon auf dem Papier suggerieren. Es findet eine „Verräumlichung von Proportionen und Zeitverläufen statt“.<sup>138</sup> Ton- oder Aktionsdauer wird hier nicht durch Taktarten und Rhythmen realisiert, sondern durch Positionierung auf dem Blatt, welche einen räumlichen Abstand sichtbar macht. In einigen Stücken sind die Dauern durch Maßstäbe strukturiert (z.B. 2,5 cm = 1 sec).<sup>139</sup>

Eine Hinterfragung des traditionell gängigen Musikbegriffs provoziert Cage sehr deutlich im sogenannten Stillen Stück „4:33“ von 1952, bei dem der Interpret keinen einzigen Ton spielt.

„Spätestens seit diesem Stück ist allgemein ins kulturelle Bewusstsein gerückt, dass es keine Stille gibt.“<sup>140</sup>

Cage selbst bezeichnet „Stille als die Gesamtheit unbeabsichtigter Klänge“.<sup>141</sup> Interessant im Zusammenhang mit „4:33“ ist auch Cages Ansicht über Raum. Raum diene nicht als „Gefäß für die Herzensergießungen eines Komponisten“<sup>142</sup>, sondern er ist an sich schon voll von Klang, eingeschlossen unserer Körpergeräusche.<sup>143</sup>

---

<sup>136</sup> Cowell, Tageschronik, S. 149.

<sup>137</sup> Vgl. Sylvester, David, Punkte im Raum, in: Freundschaften. Cage. Cunningham. Johns. Susan Sontag. Im Gedenken an ihre Gefühle, hrsg. v. D’Offay, Anthony, Stuttgart-Bad Cannstatt 1991, S. 47-49.

<sup>138</sup> Zimmermann, Notationen Neuer Musik zwischen Funktionalität und Ästhetik, S. 199.

<sup>139</sup> Vgl. Schwartz, Gisela, Aspekte der Zeitwahrnehmung in der Musik, in: Musik ist Bewegung ist Musik. Wahrnehmung und Bewegung im musikpädagogischen Kontext. Dokumentation des Weimarer Rhythmik-Symposiums 2004, hrsg. v. Lange, Eckart; Steffen-Wittek, Marianne (= Schriftenreihe des Institutes für Musikpädagogik und Musiktheorie der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar, Bd. 3), S. 91f.

<sup>140</sup> Laue, Jörg, ...Klangfluchten...Stille...Feedbacks...Zur Performativen Polyphonie der Lose Combo, in: Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst, hrsg. v. Klein, Gabriele; Sting, Wolfgang, Bielefeld 2005, S. 189.

<sup>141</sup> Cage, Für die Vögel, S. 38.

<sup>142</sup> Vgl. Angermann, Klaus; Barthelmes, Barbara: Die Idee des klingenden Raumes seit Satie, in: Musik zwischen E und U. Ein Prolog und sieben Kongreßbeiträge, hrsg. v. Jost, Ekkehard (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Bd. 25), Mainz 1984, S. 115, im Folgenden zitiert als: Angermann; Barthelmes, Die Idee des klingenden Raumes.

<sup>143</sup> Vgl. ebenda.

Ferner zählt Cage zu den „Wegbereitern des modernen Environments.“<sup>144</sup> Das Environment bezeichnet künstlerische Produktionen, bei denen unter Einbeziehung der Umgebung, z. B. bei Cage durch die Integration von Umweltgeräuschen,<sup>145</sup> Kunstwerke angereichert werden, auch unter der Prämisse, die Trennung zwischen Kunst und Leben aufzuheben, indem eine Relationierung von Objekt und Umwelt stattfindet. Relationales Denken bestimmt auch die Diskussion eines zeitgenössischen Kunstbegriffs bei Bourriaud, siehe 5.1.

Auch die in der zeitgenössischen Praxis üblichen Kollaborationen von Künstlern unterschiedlicher Sparten gehen nicht zuletzt auf das „Untitled Event“ am Black Mountain College<sup>146</sup> von 1952 zurück, bei der der Künstler Robert Rauschenberg, der Pianist David Tudor, der Tänzer Merce Cunningham, die Dichter Charles Olson und Mary Caroline Richards in einer 45-minütigen Aufführung simultan unabhängig voneinander Handlungen vollzogen:

„Auf jedem Stuhl [für die Zuschauer] war eine weiße Tasse platziert. [...] Cage [...] verlas einen Text über die Beziehung von Musik und Zen Buddhismus sowie Auszüge aus Meister Eckharts Schriften. Anschließend führte er eine Komposition mit einem Radio auf. Zur selben Zeit spielte Rauschenberg alte Schallplatten auf einem handbetriebenen Grammophon ab, neben dem ein Hund saß. David Tudor bearbeitete ein ‚prepared radio‘; später fing er an, Wasser aus einem Eimer in einen anderen zu gießen, während Olson und Richards eigene Dichtungen vortrug – zum Teil inmitten der Zuschauer [...] Cunningham tanzte mit anderen Tänzern durch die Gänge und zwischen den Zuschauern hindurch, verfolgt von dem inzwischen völlig durchgedrehten Hund. [...] Die Aufführung endete damit, daß vier weiß gekleidete Jungen den Zuschauern Kaffee in die Tassen einschenkten – ganz gleich ob diese sie als Aschenbecher benutzt hatten oder nicht.“<sup>147</sup>

Es gilt als Prototyp des Happenings aus der Mitte der 60er Jahre.<sup>148</sup> Dieses scheinbar beziehungslose Nebeneinanderstellen von Aktionen, die angestrebte unabhängige Gleichzeitigkeit, welche Cage nicht zuletzt mittels Komponieren per Zufallsprinzip realisiert, ist auch zentrales Merkmal seiner Zusammenarbeit mit dem Tänzer und Choreographen Merce Cunningham. In „Suite By Chance“ (1953) oder „Un jour ou deux“ (1973) ermitteln Cage und Cunningham nur noch die Dauer ihrer Stücke, entwickeln dann

---

<sup>144</sup> Ebenda.

<sup>145</sup> Vgl. Hilger, Cage und Cunningham, S. 33.

<sup>146</sup> Das Black Mountain College (BMC) gilt als eine Geburtsstätte der amerikanischen Avantgarde und Performance. Gegründet in den frühen 1930er Jahren war es ein Ort des experimentellen Lernens, der die Künste (Musik, Theater, Tanz, Malerei, Dichtung) als einen Mittelpunkt der Ausbildung etablierte. Gemeinschaftliches Miteinander, auch jenseits des Unterrichts, mit dem Ansatz, die Kluft zwischen Schülern und Lehrern aufzulösen, ebenso wie die Trennung von Kunst und Leben, begründeten sich auf der Bauhaus-Ideologie. Ehemalige Bauhaus-Lehrer und -Schüler lehrten am BMC. (Vgl. Pawelke, Sigrid, Einflüsse der Bauhausbühne in den USA, Regensburg 2005, S. 15-34, 129-140.)

<sup>147</sup> Ebenda, S. 228f.

unabhängig und mittels aleatorischer Verfahren eine entsprechend lange Komposition bzw. Choreographie.<sup>149</sup> Diese werden dann gleichzeitig aufgeführt und die Unmöglichkeit von Beziehungslosigkeit wird enttarnt.

Der Objektkünstler Marcel Duchamp, auf den sich Cage und Cunningham gerne bezogen, sprach dem Zuschauer eine das Kunstwerk konstituierende Funktion zu.<sup>150</sup> Der Zuschauer stellt Bezüge her, er hat Assoziationen und diese erweitern sein Verständnis.<sup>151</sup> Davor bewahrt auch eine originär unabhängige Erarbeitung des Materials nicht.<sup>152</sup> Die Idee der partizipatorischen<sup>153</sup> Performance ist also auch mit und im Umkreis von Cage und Cunningham weiter gewachsen.

Cages bekannter Ausspruch „If you celebrate it, it’s art, if you don’t, it isn’t“<sup>154</sup> ist Ausdruck seiner Befreiung, öffnet natürlich aber auch der Beliebigkeit alle Türen. Kunst wird nicht zwangsläufig schlechter, wenn der Weg zur Generierung von Material oder einer Idee vereinfacht oder formalisiert wird, wie wir bei Cage und Cunningham sehen. Doch wenn man alle traditionellen Herangehensweisen und Regeln außer Acht lässt, was sind dann Merkmale von Kunst? Das unter 5.1 dargestellte Konzept der „Relational Aesthetics“ von Nicolas Bourriaud liefert ein Erklärungsmodell. Ebenso der Kunstbegriff bei Richard Shusterman (vgl. 5.2.1) und Alva Noës Ausführungen zu Wahrnehmung und Choreographie (vgl. 5.3).

---

<sup>148</sup> Vgl. Barthelmes, Barbara, Der Komponist als Ausführer und der Interpret als Komponist. Zur Ästhetik der Musikperformance, in: *Improvisation – Performance – Szene*, hrsg. v. Barthelmes, Barbara; Fritsch, Johannes (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Bd. 37), Mainz 1997, S. 11.

<sup>149</sup> Vgl. Hilger, Silke, Cage und Cunningham. Von ‚rhythmic structures‘ zu Zufallsoperationen, in: *John Cage II*, hrsg. v. Metzger; Riehn, S. 35.

<sup>150</sup> Vgl. Tomkins, Calvin, Marcel Duchamp. Eine Biographie, München/Wien, 1999, S. 572f.

<sup>151</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, S. 270-273.

<sup>152</sup> Zur Funktion menschlicher Wahrnehmung siehe auch Kapitel 5.3.

<sup>153</sup> Wer partizipiert, nimmt aktiv teil. Partizipation kann eine aktive Einbeziehung des Publikums in das Geschehen meinen, wobei das Publikum konstitutiv auf die Performance wirkt. Oder aber es kann damit lediglich die Anwesenheit des Zuschauers gemeint sein, die ihn bereits als Teilnehmer ausweist. (Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, S. 15, 58-62.).

<sup>154</sup> Ullrich Schwarz, Rettende Kritik und antizipierte Utopie: Zum geschichtlichen Gehalt ästhetischer Erfahrung in den Theorien von Jan Mukařovský, Walter Benjamin und Theodor w. Adorno, München 1981, S. 34.

### 4.3 Judson Dance Theater. Ursprünge des Postmodernen Tanzes

Die Judson Church in New York war ein Ort für Experimente und Aufführungen junger Tänzer, Choreographen, Musiker und Bildender Künstler der frühen sechziger Jahre. Damalige Impulse und Errungenschaften zu neuen „Präsentationsformen von Tanz“<sup>155</sup> beeinflussen bis heute unterschiedliche Kunstsparten,<sup>156</sup> zeitgenössische Arbeitsweisen und zeitgenössische Choreographie-Begriffe.<sup>157</sup> Die Judson Church Gruppe wird an dieser Stelle als wichtige historische Referenz zeitgenössischer Praktiken dargestellt.

Eine Gruppe junger Choreographen und Tänzer, u. a. Steve Paxton, Trisha Brown, Lucinda Childs, Deborah Hay und Yvonne Rainer, arbeitete in der Judson Church zwischen 1962-1964 an neuen Körper-, Tanz- und Choreographie-Konzepten. Die Frage nach der Subjektivität des Tänzers wurde neu diskutiert. Im Modernen Tanz wurde der Körper verstanden als „sichtbarer Ausdruck von Subjektivität“.<sup>158</sup> Der Körper wurde gesehen als unmittelbarer Ausdruck von Affekten, Ganzheitlichkeit und Beseeltheit. Im Umkreis der Judson Church entstand im sich entwickelnden Postmodernen Tanz ein abstraktes Körperkonzept, bei dem die Bewegung des Körpers nicht gekoppelt sein muss an die „Bewegtheit des Subjekts“.<sup>159</sup>

Das Material an Tanzbewegungen wurde ausgeweitet. Alltagsbewegung fanden Eingang in den Tanz und wurden gleichwertig als tänzerisch aufgefasst. Fragmentierte Bewegungen und anorganisch anmutende Kombinationen von Material brachen mit dem mutmaßlich natürlichen Fluss der Bewegung im Modern Dance.

„Abstrakte, formale, entsymbolisierte Bewegungen standen [im Postmodernen Tanz] ästhetisch im Vordergrund.“<sup>160</sup>

Auch John Cage und Merce Cunningham gehörten zum Umkreis der Judson Church, arbeiteten mit der Gruppe und gaben Kurse.<sup>161</sup> Die Idee der Verwendung der Aleatorik für die Generierung von Material und Struktur einer Komposition oder Choreographie war zentrales Forschungsfeld unter den Mitgliedern der Judson Church Gruppe. Das

<sup>155</sup> Lampert, Tanzimprovisation, S. 90.

<sup>156</sup> Vgl. Lipp, Tanz x Skulptur x Raum, S. 146.

<sup>157</sup> „Zeitgenössische Choreografie meint immer das, was in einem bestimmten Zeitraum von Zeitgenossen produziert wird und von anderen Zeitgenossen als relevant für die jeweilige Gegenwartskunst des Tanzes wahrgenommen wird. Zeitgenössische Choreografie ist von daher nicht zwangsläufig normativ bestimmt.“ (Klein, Zeitgenössische Choreografie, S. 16f.)

<sup>158</sup> Klein, Zeitgenössische Choreografie, S. 47.

<sup>159</sup> Ebenda.

<sup>160</sup> Lampert, Tanzimprovisation, S. 115.

Konstruieren neuer Bewegungen auch mithilfe von computergestützten Verfahren, das Forschen an der Bauweise und den „Dynamiken“<sup>162</sup> der Choreographie als ein ordnendes Prinzip an sich und das Umdefinieren des Verhältnisses von Tanz und Technik machten Tanz zur Konzeptkunst.<sup>163</sup>

Robert Ellis Dunn, ein Musiker, der mit John Cage studiert hatte, unterrichtete eine Klasse für Tanzkomposition an der Judson Church, bekannt als „Judson Workshop“. Der Kurs war wie ein Mikrokosmos der Avantgarde New Yorks in den 1960ern. Einflüsse aus der damaligen zeitgenössischen Malerei, aus Tanz, Musik, Happening und Literatur, machten den Kurs zu einem intermediären Arbeitsfeld.<sup>164</sup> 1962 fand die erste Aufführung statt, das „Concert #1“. Die Gruppe bestand aus trainierten und untrainierten Tänzern sowie bildenden Künstlern. Beide Sparten vermischten sich und agierten im jeweils anderen Genre. Der Tanz wurde zu einem intermediären weit gefassten Begriff:

„Questions of the relationship of music and dance were explored anew. Perhaps even more important than the individual dances given at Judson concerts was the attitude that anything might be called a dance and looked at as a dance; the work of a visual artist, a filmmaker, a musician might be considered a dance, just as activities done by a dancer, although not recognizable as theatrical dance, might be reexamined and ‘made strange’ because they were framed as art.“<sup>165</sup>

Man war auf der Suche nach neuen, freien Methoden und „Spielweisen“<sup>166</sup>. Anweisungen und Regeln strukturierten spielähnliche Settings von Choreographie. Formale Themensetzungen dienten als Grundlage der Choreographie, nicht eine bestimmte Tanztechnik. Zum Beispiel, vergleichbar auch mit Cunningham, stellte Yvonne Rainer in Robert Dunns Kurs eine Auswahl an Körperteilen zusammen, denen mögliche Aktionen zu zuordnen waren. Dazu kamen noch fünf verbale Äußerungen und Bewegungsrichtungen der Wirbelsäule. Diese Parameter wurden auf unterschiedliche Weise miteinander verknüpft; sie bildeten also ein strukturelles Raster.<sup>167</sup> Ausführungen zum Programm des zweiten Konzerts 1962 fassen die Arbeitsweise in Robert Dunns Kurs folgendermaßen zusammen:

„We would like to acknowledge our debt to Robert and Judith Dunn, who provided a framework in which dancers could freely explore their art and themselves. This program represents a number of

---

<sup>161</sup> Vgl. Banes, *Democracy's Body*, S. 72f.

<sup>162</sup> Vgl. Klein, *Zeitgenössische Choreografie*, S. 48.

<sup>163</sup> Vgl. ebenda, S. 24.

<sup>164</sup> Vgl. ebenda, S. 10f.

<sup>165</sup> Banes, *Democracy's Body*, S. xviii.

<sup>166</sup> Klein, *Zeitgenössische Choreografie*, S. 49.

<sup>167</sup> Vgl. Banes, *Democracy's Body*, S.13.

approaches to dance and choreography which were investigated with the Dunns. Some of the work utilize indeterminate or chance techniques, spontaneous determination, improvisation.”<sup>168</sup>

Zufall und Improvisation boten neue Zugänge. Die Improvisation wurde vielfach zur spielerischen Exploration verwendet, wobei Tanztechnik nicht im Vordergrund stand.

Aus dem Kurs ging 1963 das Judson Dance Theater hervor. Später eroberten sich die Tänzer den öffentlichen Raum. Trisha Brown ließ Tänzer auf den Dächern von SoHo laufen im „Roof Piece“ (1973). Sie lagen auf Bänken in Parks in „Group Primary Accumulation“ (1973).<sup>169</sup> Es war ein „Einbruch des Theatralen in nicht-theatralen Kontext“<sup>170</sup>, der die Wahrnehmung der Phänomene veränderte. Es fand also auch hier, vergleichbar mit Cage, durch die Öffnung der theatralen Innenräume zum öffentlichen Raum der Stadt, eine neue Art der Verbindung von innen und außen statt.

Ich möchte noch auf Steve Paxtons Choreographie „Satisfyin‘ Lover“ eingehen, die von untrainierten und trainierten Tänzern getanzt wird. Sie kann als Beispiel für Tanz mit Laien vergleichend herangezogen werden. Unter Vorgabe einer zeitlichen und räumlichen Struktur besteht die Choreographie aus drei Handlungen: Gehen, Stehen und Sitzen. Dabei sollen diese Tätigkeiten nicht dramatisiert, sondern als das was sie sind, gezeigt werden.<sup>171</sup>

„The pace is an easy walk, but not slow. Performance manner is serene and collected. The dance is about walking, standing and sitting. Try to keep these elements clear and pure. The gaze is to be directed forward relative to the body, but should not be especially fixed. The mind should be at rest.”<sup>172</sup>

Die Auswahl des Materials und der Ansatz, das materialimmanente Phänomen als solches zu zeigen, ist vergleichbar mit dem Projekt M/R: Alltägliche Bewegungen haben wir in dem Bewusstsein, dass sie tänzerisch sind, selbstverständlich herangezogen. Dieses Bewusstsein hat eine „tanzgeschichtliche Referenz“<sup>173</sup> in und im Umkreis der Judson-Dance-Bewegung. Es „richtet sich der Blick [...] auf den gesellschaftlichen Alltag und seine (Bewegungs-)Ordnung.“<sup>174</sup> Dieser Nährboden für Choreographie und andere Kunstsparten lässt sich auch bei Nicolas Bourriaud wiederfinden (vgl. 5.1). Auf diesem

<sup>168</sup> Ebenda, S. 72.

<sup>169</sup> Vgl. Siegmund, Gerald, Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe. Jérôme Bel. Xavier Le Roy. Meg Stuart (= Schriftenreihe TanzSkripte, Bd. 3, hrsg. v. Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele) Bielefeld 2006, S. 365, im Folgenden zitiert als: Siegmund, Abwesenheit.

<sup>170</sup> Ebenda.

<sup>171</sup> Vgl. ebenda.

<sup>172</sup> Paxton, Steve, Satisfyin‘ Lover, in: Banes, Sally, Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance, Middletown (Connecticut) 1987, S. 74.

<sup>173</sup> Siegmund, Abwesenheit, S. 364.

<sup>174</sup> Vgl. Klein, Zeitgenössische Choreografie, S. 52.

Hintergrund können wir die ausführlichere Definition der zeitgenössischen Choreographie von Gabriele Klein einordnen:

„Sie [die zeitgenössische Choreografie] wird vielmehr als eine ästhetische Praxis verstanden, als ein performatives und konzeptionelles Werkzeug, um Ordnung selbst, ihre Formen, Strategien und Dynamiken zum Thema zu machen. [...] als ein Ort der Vergesellschaftung, der Eingliederung in eine soziale Praxis, die von den Zuschauern beglaubigt wird.“<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> Ebenda, S. 49f.



## 5. Wahrnehmung – Verkörperung – Handlung.

### Relationalität und Kontextgebundenheit in Kunst, Wahrnehmung und Philosophie

Die folgenden Aspekte aus Kunsttheorie und Philosophie sollen als Möglichkeit dienen, das Verständnis von zeitgenössischer Kunst, Choreographie und der Choreographie M/R zu erweitern. Ausgewählte Aspekte, wie die Kunst- und Philosophiebegriffe sowie deren Kontextgebundenheit und Verbindung zum Leben, werden herausgearbeitet.

#### 5.1 Nicolas Bourriaud: Relational Aesthetics. Das Verstehen von Kunst nach Erika Fischer-Lichte

Der Kurator und Kunsttheoretiker Nicolas Bourriaud thematisiert in seinem Buch „Relational Aesthetics“ die aktive Rolle des Zuschauers und die Bedeutung der „Begleitumstände der Kunstproduktionen“<sup>176</sup>, wie institutionelle Rahmenbedingungen, in moderner und zeitgenössischer Kunst. Beide Faktoren, sowohl die Zuschauer als auch die Rahmenbedingungen, sind als integrativer Bestandteil künstlerischer Produktionen zu verstehen. Bourriaud bezieht sich auf diese Verwobenheit, wenn er von „relational art“<sup>177</sup> spricht, dessen Wurzeln er in den 1960er Jahren sieht.<sup>178</sup>

„Relationale Kunst“<sup>179</sup> beschäftigt sich mit menschlichen Interaktionsformen und ihren sozialen Kontexten.<sup>180</sup> Es ist eine Kunst, die neue Lebensformen sucht und die real existierenden Weisen darstellt. Sie ist relational zum Leben gedacht, speist sich aus dem Leben selbst, ohne utopische, losgelöste Räume schaffen zu wollen.<sup>181</sup> Der Künstler ist Teil einer Gemeinschaft, der Gesellschaft, und ebendiese ist referentiell für sein Schaffen. Er erfährt sie wahrnehmend und schafft wiederum Räume verändernder Wahrnehmung für die Rezipienten, die durch die partizipatorische Struktur selbst Produzenten werden. Kunst wird wahrnehmend erlebt, ohne Anspruch auf Besitz. Sinnstiftung (bezogen auf das Objekt) ist das Ergebnis einer Interaktion zwischen Künstler und Rezipienten. Somit ist die entstehende Bedeutung der Kunst unvorhersehbar. Übereinkunft in der Wahrnehmung wird

<sup>176</sup> Husemann, Pirkko, *Choreographie als kritische Praxis* (= Schriftenreihe TanzSkripte, Bd. 13, hrsg. v. Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele), Bielefeld 2009, S. 16, im Folgenden zitiert als: Husemann, *Choreographie als kritische Praxis*.

<sup>177</sup> Bourriaud, *Relational Aesthetics*, S. 14.

<sup>178</sup> Vgl. ebenda, S. 30.

<sup>179</sup> Vgl. ebenda, S. 14.

<sup>180</sup> Vgl. ebenda.

<sup>181</sup> Ebenda, S. 13.

nicht angestrebt.

Zeitgenössische Kunst zeichnet sich oft dadurch aus, dass sie ein nicht wiederholbares, zeitlich begrenztes Ereignis darstellt:

„Now, contemporary art is often marked by non-availability, by being viewable only at a specific time. The example of performance is the most classic of all.“<sup>182</sup>

Das Kunstwerk versammelt Menschen um sich. Es bestimmt selbst die Zeit durch die Dauer seiner Existenz. Am offensichtlichsten tritt dies in Tanz und Performance zu Tage. Kunst wird nicht mehr innerhalb einer bestimmten Zeit konsumiert, sondern verlangt selbst Handlungen bzw. Anpassungen vom Zuschauer, damit dieser das Objekt wahrnehmen kann und es somit zur Kunst erhebt.<sup>183</sup> Pirkko Husemann schreibt zur relationalen Ästhetik Bourriauds, dass „Kunstproduktion und -rezeption“ unter der aktiven Beteiligung des Publikums „zusammenfallen“<sup>184</sup>. Dies verweist auch auf Partizipation, die konstitutiv wirkt:

„The spectator is thus prompted to move in order to observe a work, which only exists by virtue of this observation.“<sup>185</sup>

Alle Bilder [images], die wir im Prozess der Wahrnehmung von Kunst aufnehmen, sind Momentaufnahmen eines sich wandelnden Abbilds der Realität, das als Solches den Ausgangspunkt vieler weiterer Eindrücke bildet.

„ [about moments]: [...] is it a producer of potentialities? What is an image that does not contain any forthcoming development, any ‘life possibly’, apart from a dead image?“<sup>186</sup>

In Hinblick auf die Frage nach dem Verstehen von zeitgenössischen Produktionen oder wie oben erläutert, der Musik Feldmans, möchte ich Thesen von Erika Fischer-Lichte anfügen, die sich mit der Frage nach dem Verstehen von Performances beschäftigen und dabei auch die besondere Art der Bezüge zwischen Publikum, Objekt und Künstler berücksichtigen. Erika Fischer-Lichte beschreibt in ihrem Buch „Ästhetik des Performativen“ Verstehen im Sinne eines Involviert-Seins. Es sei unmöglich als Anwesender im Raum einer Aufführung nicht teilzunehmen. Jede Handlung vollzieht sich innerhalb der Aufführungssituation; sie beeinflusst die Gesamtsituation. In einem

---

<sup>182</sup> Ebenda, S. 29.

<sup>183</sup> Vgl. ebenda.

<sup>184</sup> Husemann, Choreographie als kritische Praxis, S. 17.

<sup>185</sup> Bourriaud, Relational Aesthetics, S. 29.

klassischen Konzert ist der Einflussbereich der Zuschauer zwar beschränkter als beispielsweise in einer partizipatorischen Performance von Meg Stuart, das Publikum ist aber ein einflussnehmender Faktor. Jede willkürliche oder unwillkürliche Handlung, auch wenn sie ablehnender oder passiver Natur ist, steht im Bezug zum Geschehen. Jeder ist Teilnehmer; jeder partizipiert. Zuschauer werden selbst zu Akteuren.<sup>187</sup> Jede noch so kleine Handlung fließt in das gesamtträumliche Ereignis zurück und nimmt Einfluss.

Fischer-Lichte erläutert weiter, dass der Zuschauer das künstlerische Objekt durch seine Anwesenheit transformiert. Wie es sich schon aus Bourriauds Thesen ergab, ist der Kontext integraler Bestandteil des Kunstwerks.<sup>188</sup> Gleichzeitig transformiert das Objekt den Zuschauer. Diese Veränderung geschieht durch den Akt der Wahrnehmung, dem er ausgesetzt ist, ob er will oder nicht. Fischer-Lichte spricht den Zuschauern mehr ein „leiblich affiziert [sein]“<sup>189</sup> zu, als dass sie verstehen, weil „die Materialität in den Vordergrund tritt“.<sup>190</sup> Ihre Sinne nehmen Bewegung, Licht und Geräusche wahr, ihre Körper selbst sind davon erfüllt.<sup>191</sup> Der Zuschauer erfährt die dargestellten Objekte oder Aktionen in ihrem „phänomenalen Sein, das sich ihm im Akt der Wahrnehmung ereignet.“<sup>192</sup> Diese Wahrnehmung ist begleitet von Assoziationen beim Zuschauer. Durch das Auftreten immer neuer Situationen auf der Bühne, wird er aber wieder in den Moment zurückgeholt und dadurch in seiner Suche nach möglichen Erklärungen für seine Assoziationen unterbrochen.<sup>193</sup>

In der Performance verschieben sich also die Relationen von Zuschauer und Darsteller durch das Involviert-Sein und die die Kunst konstituierende Funktion des Zuschauers. Es verändert sich auch das Verhältnis von „Signifikat und Signifikant“<sup>194</sup>, also von der Bedeutung und dem Material, das potentieller Träger von Bedeutung ist.

„[...] daß hier Materialität, Signifikant und Signifikat zusammenfallen und damit jegliche Möglichkeit zur ‚Entschlüsselung‘ der Bedeutung entzogen ist. Die Bedeutung läßt sich von der Materialität nicht ablösen, nicht als ein Begriff fassen. Sie ist vielmehr mit dem materiellen Erscheinen des Objektes identisch.“<sup>195</sup>

---

<sup>186</sup> Bourriaud, *Relational Aesthetics*, S. 80.

<sup>187</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 15.

<sup>188</sup> Vgl. Husemann, *Choreographie als kritische Praxis*, S. 18.

<sup>189</sup> Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 271.

<sup>190</sup> Ebenda.

<sup>191</sup> Vgl. ebenda, S. 271.

<sup>192</sup> Ebenda, S. 271.

<sup>193</sup> Vgl. ebenda, S. 272f.

<sup>194</sup> Ebenda, S. 271.

<sup>195</sup> Ebenda.

Der Künstler schafft hier kein von ihm losgelöstes Objekt, das man auf immer wieder neue Weise sehen kann. Es entsteht ein Kunstwerk erst vor den Augen der Zuschauer. Wenn es um Veränderungen oder Gestaltungen des eigenen Körpers geht, wird der Künstler selbst zum Objekt und somit auch zum Träger von Bedeutung und zur Bedeutung selbst. In extremen Performances aus der Entstehungszeit, bei denen sich die Darsteller öffentlich verletzen, wirkte die Empathie für das Leid unmittelbarer und rangierte somit vor dem Moment einer möglichen Bedeutungszuschreibung.<sup>196</sup> Diese Verschiebung stellt die Bedeutung der zuweilen unvermeidlich physisch direkt wirkenden Wahrnehmung im Zusammenhang von Kunstrezeption in den Vordergrund.

## 5.2 Richard Shustermans Somästhetik

Dazu führe ich nun den Philosophen Richard Shusterman an, der in den Vordergrund stellt, dass alle Wahrnehmung vom Körper ausgeht und die ganzkörperliche Integrität die Grundlage aller Erkenntnis darstellt. Unsere körperliche Bewusstheit ist gleichzeitig maßgeblich für unsere Wahrnehmung von Kunst. Im Folgenden stelle ich zunächst Shustermans Somästhetik<sup>197</sup> vor und als zweites seinen Vorschlag zu einem neuen Kunstbegriff.

Philosophie ist traditionell vornehmlich ein intellektuelles Forschungsfeld. Der Philosoph Richard Shusterman strebt hingegen mit der von ihm begründeten Somästhetik für ein gesteigertes Bewusstsein und verbesserte Denkleistung eine Kultivierung des Körperlichen an. Tugendhafte Lebensführung gelänge nicht allein durch intellektuelle Einsichten. Denn der Körper spiele die zentrale Rolle in Wahrnehmung und Erfahrung.

„Sie [die Somästhetik] versteht den Körper nämlich nicht nur als *Träger* ästhetischen Werts und *Objekt* ästhetischer Selbsterschaffung, sondern auch und vor allem als sinnliches *Medium*, das unseren Umgang mit allen anderen ästhetischen (und oft auch nicht-ästhetischen) Objekten vermittelt und strukturiert.“<sup>198</sup>

<sup>196</sup> Ebenda, S. 19f.

<sup>197</sup> Soma ist griechisch und bedeutet „Körper (im Gegensatz zum Geist)“, Ästhetik ist die „Wissenschaft vom Schönen, Lehre von der Gesetzmäßigkeit und Harmonie in Natur und Kunst.“ (Vgl. Duden. Das Fremdwörterbuch, Bd. 5, 9. aktualisierte Auflage, hrsg. von Wermke, Matthias; Kunkel-Razum, Kathrin; Scholze-Stubenrecht, Werner, Mannheim 2007, S. 99, 970.)

<sup>198</sup> Shusterman, Leibliche Erfahrung, S. 135.

Der Körper als „Medium aller Wahrnehmung“<sup>199</sup> ist zunehmend und auf neue Weise gefordert durch den rasanten technischen Fortschritt und der damit einhergehenden Komplexität der Umwelt. Angesichts dieser Entwicklung ist eine Rückbesinnung auf die sinnliche Empfänglichkeit umso wichtiger, um mit Bewusstheit innerhalb der Umwelt zu existieren.<sup>200</sup> Denn verbesserte Wahrnehmung ermöglicht uns die Wahrheit zu fühlen. Wir können zum Beispiel durch gesteigerte Sensitivität der Hände Strukturen als das fühlen, was sie sind. Umgekehrt hindert uns unbewusste Muskelspannung daran, zu tun, was wir wollen, da der Körper in einem Zustand von Blockierung und Fehlwahrnehmung geschwächt ist; geschwächt im Zugang zum eigenen Willen und somit im weitesten Sinne auch im Zugang zu tugendhaftem Verhalten. Denn: Blockaden führen zu Ersatzhandlungen, die nicht dem eigentlichen Wesenskern des Menschen entsprechen.<sup>201</sup>

Der Mensch ist nach Shusterman ein relationales Wesen, das nur in Beziehung und in wechselseitiger Durchdringung mit seiner Umwelt gedacht werden kann.

„[...] Nor can one feel oneself breathing without feeling the surrounding air we inhale. Such lessons of somatic self-consciousness eventually point toward the vision of an essentially situated, relational and symbiotic self rather than the traditional concept of an autonomous self grounded in an individual, monadic, indestructible, and unchanging soul.“<sup>202</sup>

Reine Gedanken, also Gedanken, denen der Zugang zu der mutmaßlichen Essenz nicht versperrt ist, sind dauerhaft nur mit einem bewussten und wohlschwingenden Muskeltonus denkbar. Shusterman geht davon aus, dass körperliche Bewusstheit nötig ist, um Selbsterkenntnis, auch im philosophischen Sinne, zu erlangen. Damit einher geht der Gedanke, dass sich soziale Strukturen über den Körper manifestieren. Repressive Ideologien, auch politischer Art, drücken sich im Körper aus, sind also im Umkehrschluss auch nur mit Hilfe des Körpers zu lösen. Bewusstheit über körperlich manifestierte Rollenbilder, beispielsweise über die Rolle der Frau und der ihr zugeschriebenen Handlungsnormen, lassen sich durch neues Verhalten überwinden, welches in den Pool der gesellschaftlichen Handlungen zurückfließt bzw. sich als Alternative anbietet.<sup>203</sup> Somit dient die Selbsterkenntnis nicht zuletzt der Veränderung der Gesellschaft. Diese Art der Einflussnahme beruht nicht auf Machtausübung aufgrund von etablierten Hierarchien. Das Soma, also der Leib selbst bestimmt die Hierarchie und würde letztlich Gesetze von außen

---

<sup>199</sup> Shusterman, *Body Consciousness*, S. 3.

<sup>200</sup> Vgl. ebenda, S. 10.

<sup>201</sup> Ebenda, S. 19-23.

<sup>202</sup> Ebenda, S. 8.

überflüssig machen.<sup>204</sup> Dies wäre eine Revolution von ganz innen.

Shusterman, der selbst Feldenkrais Practitioner ist, hält die Feldenkrais-Methode für sehr geeignet bei der „Suche nach einem besseren Leben durch Erkenntnis, Selbsterkenntnis und richtiges Handeln“<sup>205</sup>, anhand von disziplinierter Arbeit mit und am Körper. Zentral in der Feldenkrais-Methode sind Induktion und Hemmung. Es geht dabei darum, Handlungen bewusst zu steuern, indem wir im Mikrobereich von kleinen Bewegungen, meist am Boden liegend, um den Tonus herabzusenken und den Umgang mit der Schwerkraft zu vereinfachen, im Spiel mit verschiedenen Varianten einer Bewegung bzw. Handlung qualitative Unterschiede erforschen. Dadurch wird eine Vielfalt an Möglichkeiten eröffnet, um gleichzeitig zur Wahl des individuell „Wirkungsvollsten“<sup>206</sup>, im Sinne einer größtmöglichen Mühelosigkeit, angeregt zu werden. Ein bekannter Satz von Moshé Feldenkrais lautet:

„Erst wenn wir wissen, was wir tun, können wir tun, was wir wollen.“<sup>207</sup>

Shusterman lehnt sich an diese Lehre an, wenn er, wie oben beschrieben, die negative Auswirkung von unbewusster Körperspannung auf die Handlungsfreiheit thematisiert. Unbewusstheit schafft Eindimensionalität im Handlungsspektrum. Shusterman sieht in der Steigerung der Wahrnehmungsfähigkeit die Möglichkeit den Handlungsradius zu vergrößern, wenn wir Bewusstheit darüber erlangen, wo Bewegungen und somit die Handlungsfähigkeit blockiert sind.

Veränderte Wahrnehmung bedeutet folgerichtig auch eine veränderte Rezeptionsweise von Kunst. Feineres Sehen, Hören, Riechen und Fühlen erlaubt einen verbesserten Kontakt zum (Kunst-)Objekt und fächert somit die Interpretations- und Verständnisfähigkeit ganz neu auf.

„So lässt sich etwa leicht sehen, wie die somästhetische Verbesserung der Sinnesschärfe, der Muskelbewegungen und der Aufmerksamkeit auch das Verständnis und die Praxis der traditionellen Künste wie Musik, Malerei und Tanz (einer somästhetischen Kunst par excellence) verbessern kann. Auch unsere Wertschätzung der natürlichen und künstlichen Umwelten, die wir bereisen und bewohnen, kann davon nur profitieren.“<sup>208</sup>

---

<sup>203</sup> Vgl. Shusterman, *Body Consciousness*, S. 22.

<sup>204</sup> Vgl. ebenda, S. 21ff.

<sup>205</sup> Shusterman, *Leibliche Erfahrung*, S. 167.

<sup>206</sup> Ebenda, S. 164.

### 5.2.1 Shustermans Kunstbegriff

Shusterman spricht sich in seinem Aufsatz „Tatort: Kunst als Dramatisierung“<sup>209</sup> für eine neue Definition von Kunst aus, die die beiden Hauptströmungen, welche die gegenwärtige Diskussion bestimmen, miteinander verbindet: den Naturalismus und den Historismus.<sup>210</sup> Um den Naturalismus in seinen Grundzügen und in Hinblick auf seine Argumentation<sup>211</sup> zu charakterisieren, schreibt Shusterman:

„Der Naturalismus definiert die Kunst als etwas in der menschlichen Natur tief Verwurzeltes, welches demgemäß in der einen oder anderen Form in jeder Kultur Ausdruck findet. Diese Sichtweise, die mindestens seit Aristoteles existiert, sieht Kunst als etwas an, das aus den natürlichen menschlichen Bedürfnissen und Trieben erwächst [...]“<sup>212</sup>

Der Naturalismus steht folglich für eine Kunst, die „[...] die Fülle und Energie des Lebens ausdrückt“<sup>213</sup> und sich aus dieser Fülle speist.<sup>214</sup> Kunst kann, ebenso wie der Mensch selbst, relational verstanden werden. In seinem Buch „Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art“ beschreibt Shusterman den Kunstbegriff des amerikanischen Philosophen und Pädagogen John Dewey, der auch dem Naturalismus entspringt:

„For Dewey all art is the product of interaction between the living organism and its environment.“<sup>215</sup>

Dewey begreift Kunst weiter als in den elementaren „Lebensfunktionen“<sup>216</sup> des Menschen verwurzelt.

„Underneath the rhythm of every art and of every work of art, there lies the basic pattern of relations of the live creature to his environment.“<sup>217</sup>

Kunst richtet sich an den Menschen in seiner Ganzheit. Sie basiert nicht nur auf organisch-vitalen Vorgängen, sondern spricht den Menschen ebenso in seiner Vitalität, also in seiner leiblichen, lebendigen Existenz an. Das Ziel von Kunst ist nach Dewey, „dem ganzen

---

<sup>207</sup> Feldenkrais, Moshé, Die Entdeckung des Selbstverständlichen, Frankfurt am Main 1985, S. 8.

<sup>208</sup> Shusterman, Leibliche Erfahrung, S. 135.

<sup>209</sup> Vgl. ebenda, S. 102-115.

<sup>210</sup> Vgl. ebenda, S. 104f.

<sup>211</sup> Vgl. ebenda, S.105.

<sup>212</sup> Ebenda.

<sup>213</sup> Ebenda.

<sup>214</sup> Vgl. ebenda.

<sup>215</sup> Shusterman, Richard, Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art, Cambridge (Massachusetts) 1992, S. 6, im Folgenden zitiert als: Shusterman, Pragmatist Aesthetics.

<sup>216</sup> Shusterman, Leibliche Erfahrung, S. 106.

<sup>217</sup> Shusterman, Pragmatist Aesthetics, S. 7.

Geschöpf in seiner einheitlichen Vitalität zu dienen“.<sup>218</sup> Dies schließt insbesondere Freude mit ein, die wir im Wahrnehmen von Kunst empfinden können. Freude wiederum sei, so Shusterman, von evolutionärer Bedeutung, da sie die Lebensqualität verbessert und somit den Kampf ums Überleben stimuliert.<sup>219</sup> Lebensbejahung und die in der Körperlichkeit verwurzelten Bedürfnisse sind wesentlicher Bestandteil dieses dem Naturalismus entlehnten Kunstverständnisses.<sup>220</sup>

Dem Naturalismus steht der Historismus gegenüber. Historismus definiert den Kunstbegriff „im engeren Sinne als partikulare, historisch-kulturelle Institution, die durch die westliche Moderne hervorgebracht wurde“.<sup>221</sup> Die institutionelle Verankerung hat erst ermöglicht, dass Kunst autonom existiert. Shusterman zitiert Pierre Bourdieu als einen wichtigen Vertreter des Historismus:

„Die Fundierung der ästhetischen Haltung und des Kunstwerkes‘ ist ganz und gar nicht in der Natur ‚zu lokalisieren‘, sondern vielmehr ‚in der Geschichte der Kunst-Institution‘, welche die ‚sozialen Bedingungen der Möglichkeit‘ für Kunst und ästhetische Erfahrung hervorbringt.“<sup>222</sup>

Die Art, wie wir Kunst wahrnehmen, erwächst nicht unserer Natur, sondern ist abhängig von dem historischen Kontext, in dem wir uns bewegen und der unsere Wahrnehmung von Kunst prägt.<sup>223</sup> Shusterman führt auch das Beispiel des Ready-made an, das sehr deutlich markiert, wie Kunst durch einen institutionellen Rahmen zur Kunst erhoben wird. Das Setting macht den Unterschied, indem es zu einer qualitativen Veränderung der Wahrnehmung führt.<sup>224</sup>

Shusterman versucht den Ansatz des Naturalismus unter dem Begriff „Dramatisierung“<sup>225</sup> mit dem des Historismus zu vereinen. Dramatisieren umfasst in der Wortbedeutung beide Aspekte, die des Naturalismus und die des Historismus. Es kann heißen, „etwas auf die Bühne bringen“ oder „etwas aufregender, schlimmer oder bedeutungsvoller darstellen, als es eigentlich ist“.<sup>226</sup> Somit umfasst der Begriff sowohl einen Kontext, der das Kunstwerk konstituiert, als auch das Darstellen von Leben in einer besonderen Form.

---

<sup>218</sup> Ebenda.

<sup>219</sup> Vgl. Shusterman, Leibliche Erfahrung, S. 107.

<sup>220</sup> Vgl. ebenda.

<sup>221</sup> Ebenda, S. 108.

<sup>222</sup> Ebenda.

<sup>223</sup> Vgl. ebenda.

<sup>224</sup> Vgl. ebenda.

<sup>225</sup> Ebenda, S. 110.

<sup>226</sup> Ebenda.



„Wenn das Drama, das Kunst ganz allgemein definiert, ein komplexes Spiel von gesteigerter Erfahrung und formalem Rahmen verkörpert, dann sollte gelungene Kunst keines der beiden Momente ignorieren.“<sup>227</sup>

Hier finden wir also einen Kunstbegriff, der aus der Anerkennung der Bedeutung sowohl eines strukturierenden Rahmens als auch einer lebendigen, lebensnahen Abbildung vitaler Vorgänge erwächst. Er umfasst also im weiteren Sinne auch das Thema Struktur und Freiheit. Shusterman hält Struktur für nötig, damit Kunst sich entfalten kann.

„Die durch eine rücksichtslose Lust auf Erlebnisintensität motivierte Versuchung, die Anstrengungen der Kunst zur Kultivierung ihres formalen Rahmens brüsk zurückzuweisen, droht jedoch in einer [mit nur auf Formalien konzentrierter Kunst] vergleichbaren Einöde zu enden: einem seichten Sensationalismus ohne jede beständige Form. [...]“<sup>228</sup>

Als widersprüchlich stellt sich die Notwendigkeit einer Einbettung in einen Rahmen bei Performance und Happening heraus: Diese Genres haben den traditionellen Rahmen (z. B. Aufführungsorte) von Kunst drastisch in Frage gestellt. Dennoch sind gerade sie auf besondere Weise auf einen formalen Rahmen angewiesen, um sich selbst als Kunst konstituieren zu können und eine Abgrenzung zu den Vorgängen des normalen Lebens zu schaffen.<sup>229</sup>

Shustermans Auseinandersetzung mit der Frage des Übergangs von Kunst und Leben ist ein anderer Aspekt, der für das Projekt M/R von Interesse ist. Durch die Rahmung wird Kunst vom Leben abgegrenzt. Diese „Abgrenzung“<sup>230</sup> schafft aber gerade das Besondere der Kunst, weil wir frei sind von den Sorgen und Begrenzungen des täglichen Lebens, die uns normalerweise am ungestörten Fluss der Emotionen hindern:

„Gerade die Abgrenzung vom alltäglichen Leben ermöglicht die Empfindung gelebter Intensität und erhöhter Realität in der Kunst.“<sup>231</sup>

Vitale Vorgänge des Lebens finden sich in der Kunst wieder. Die Kunst speist sich aus dem Leben. Sie ist ein Abbild von Leben. Shusterman folgert im Umkehrschluss:

„Daher kommt [...] die Frage auf, ob die Kunst deshalb so oft als bloß inszenierte Imitation des Lebens diffamiert wird, weil sich das wirkliche Leben selbst nach dem Vorbild dramatischer Performanz richtet.“<sup>232</sup>

---

<sup>227</sup> Ebenda, S. 112.

<sup>228</sup> Ebenda.

<sup>229</sup> Vgl. ebenda.

<sup>230</sup> Ebenda, S. 113.

<sup>231</sup> Ebenda.

<sup>232</sup> Ebenda, S. 114.

### 5.3 Alva Noë: Wahrnehmen ist Handeln

Kunst und Wahrnehmung bedingen einander. Mit Alva Noës Thesen zur Wahrnehmung möchte ich einen Einblick in die Bedeutung von Wahrnehmung in künstlerischen Prozessen und ihre Verbindung zur Handlung ermöglichen.

Alva Noë befasst sich mit dem Wesen der Wahrnehmung. In seinem Buch „Action in Perception“ geht es um die Frage, wie der Mensch mithilfe seiner Sinne in Kontakt zur Umwelt tritt. Umwelt meint hier die unmittelbare Umgebung, die sich dem Menschen als „Handlungsfeld“ anbietet.<sup>233</sup> Wahrnehmung ist ein aktiver Akt, da sie immer an Körperbewegungen, die wir als Handlungen bezeichnen, gekoppelt ist. Daher beeinflusst die Handlungsfähigkeit die Wahrnehmung und damit die Bewusstheit. Dies lässt sich anhand einer beispielhaften Handlung erläutern: Wir drehen uns zu dem Objekt unseres Interesses, beispielsweise einer Rose, hin oder wenden uns von einer starken Lärmquelle ab. Dabei beeinflusst die körperliche Bewegungsfähigkeit unseren Wahrnehmungsradius: Wer sich nicht um seine eigene Achse drehen kann, sieht nicht oder nicht so schnell, was hinter ihm geschieht. Ähnlich wie bei Shusterman steht auch bei Noë Wahrnehmung in Abhängigkeit von der Handlungs- und Bewegungsfähigkeit, da sie ein körperlich aktives Geschehen ist. Beide begreifen also Handlung und Wahrnehmung als ineinander verwobene Phänomene, denen sie sich mittels unterschiedlicher Zugänge nähern.

Traditionell werden Wahrnehmung und Handlung als voneinander getrennte Bereiche behandelt. Wahrnehmung wird vielfach als ein Prozess im Gehirn verstanden.<sup>234</sup> Noë hingegen geht von Wahrnehmung als einem ganzheitlichen Prozess zwischen Mensch und Umwelt aus.

„[...] there is no a priori obstacle to the possibility that experience might depend constitutively on physical substrates that are not inside the head (e.g., on dynamic patterns of interaction among neural processes, the body, and the environment).“<sup>235</sup>

Menschliche Wahrnehmung ist also ein Akt, der dynamisch und als System komplexer Relationen gedacht werden muss: innerhalb der beteiligten Systeme im Körper (allen voran dem Nervensystem) und im Verhältnis zur Umwelt. Wahrnehmung ist ein aktives Wechselspiel mit der Umwelt. Dabei erschaffen wir uns unsere Welt über das Wissen, was wir mithilfe unserer Sinne über die Phänomene (s. u.) erlangen.

---

<sup>233</sup> Vgl. Noë, Welten verfügbar machen, S. 130f.

„Unsere jeweiligen Welten werden von uns aufgrund unserer dynamischen Vereinigung mit unserer Umgebung geschaffen.“<sup>236</sup>

Mit einem Exkurs in die Phänomenologie untersucht Noë die Frage nach der realen Existenz von wahrgenommenen Objekten oder Ereignissen, die mit Phänomenen gemeint sind. Er stellt die Frage, ob es sich dabei nicht viel mehr um Konstruktionen im Geiste des wahrnehmenden Subjekts handelt.

„According to phenomenalism, objects are [...] ‚permanent possibilities of sensation‘; they are [...] ‚logical constructions‘ of sense data.“<sup>237</sup>

Diese Ansicht ist eine umstrittene These.<sup>238</sup> Noë hält sie jedoch für haltbar, besonders im Zusammenhang mit Illusion: Wir wissen nicht, ob das, was wir wahrnehmen, tatsächlich in der Form, wie wir es glauben zu erkennen, existent ist oder existent sein muss.

„Whatever you are aware of, then, when you have the experience, it can’t be the objects perceivers naïvely think they are aware of.“<sup>239</sup>

Dies veranschaulicht Noë mit Beispielen der optischen Täuschung in Bildern.<sup>240</sup> Objekte als „Konstruktionen von sense-data“<sup>241</sup> zu verstehen, macht Wahrnehmung zu der Möglichkeit, herauszufinden, wie Dinge beschaffen sind. Wie etwas schmeckt, klingt, riecht, sich anfühlt.<sup>242</sup> Diese Qualitäten sind die Basis der Wahrnehmung. Aus ihnen ergibt sich unser Verständnis von der Welt.<sup>243</sup> Noë spricht also die Unmöglichkeit einer objektiven Wahrheit bezogen auf die Phänomene des Lebens an, auch weil sie u. a. von der Wahrnehmung des Subjekts abhängen. Hier geht es um ein philosophisches Problem, das sich aus der Annahme, dass Wahrnehmung Konstruktion von „sense-data“ ist, ergibt. Noë führt dieses Problem an, weil es seine These eines aktiven Wahrnehmungsgeschehens im weiteren Sinne bestärkt.

Im Unterschied zu Shusterman, der an den Fortschritt des Menschen und sein Näherkommen an die Wahrheit über die Phänomene durch eine Verfeinerung seiner

---

<sup>234</sup> Vgl. Noë, *Action in Perception*, S. 209ff.

<sup>235</sup> Ebenda, S. 210.

<sup>236</sup> Noë, *Welten verfügbar machen*, S. 131f.

<sup>237</sup> Noë, *Action in Perception*, S. 79.

<sup>238</sup> Vgl. ebenda, S. 79-84.

<sup>239</sup> Ebenda, S. 80.

<sup>240</sup> Vgl. ebenda, S. 61.

<sup>241</sup> Vgl. ebenda, S. 79.

<sup>242</sup> Vgl. ebenda, S. 79-84.

<sup>243</sup> Vgl. ebenda, S. 82.

sinnlichen Fähigkeiten glaubt<sup>244</sup>, geht es bei Noë darum, dass wir uns einer objektiven Wahrheit über die Phänomene des Lebens nicht sicher sein können.

### 5.3.1 „Tuning Scores“. Tanz verstehen

In seinem Essay „Welten verfügbar machen“ thematisiert Noë den Umgang mit Wahrnehmung in der Kunst. Kunst will verstanden werden. Bei intensiver Auseinandersetzung mit einem Objekt verstehen wir mehr. Wenn wir das Kunstwerk verstehen, können wir mehr wahrnehmen.<sup>245</sup> Dies trifft auch auf das Leben im Allgemeinen zu:

„Die Welt wird für uns nur dann tatsächlich erfahrbar, wenn wir sie verstehen, also kennen oder voraussehen.“<sup>246</sup>

Diese Annahme Noës scheint ein Paradoxon, da sich die Frage stellt, wie wir folglich etwas Unbekanntes wahrnehmen können, da wir es ja nicht auf Anhieb verstehen. Anhand der „Tuning Scores“<sup>247</sup>, einem „Ansatz zur spontanen ‚Ensemble-Komposition‘“<sup>248</sup> von der Choreographin Lisa Nelson stellt Noë diesen Konflikt dar. Noë versteht einen Tuning Score als eine „vereinfachte Tanzsituation [...], innerhalb derer die Tänzer frei komponieren können.“<sup>249</sup> Der Tuning Score besteht aus den Tänzern, der Bühne, genannt „Image Space“<sup>250</sup>, und einfachen Regeln, um das Stück zu strukturieren.<sup>251</sup> Die Tänzer nutzen verbale Handlungsanweisungen wie „wiederholen“ oder „auflösen“<sup>252</sup>, um ein Stück entstehen zu lassen. Noë umschreibt diesen Gestaltungsfreiraum auch als „sich selbst komponieren können“.<sup>253</sup> Er stellt an diesen Rahmenbedingungen fest, dass auch „vereinfachte Tanzsituationen“<sup>254</sup> alle Parameter des Tanzes aufweisen. Wir können mithilfe von Raum, Körpern und Handlungsoptionen die Materie Tanz erforschen. Lisa Nelson nutzt einfache Anweisungen und schafft Transparenz über Gesetze im Tanz, die

<sup>244</sup> Shusterman, *Body Consciousness*, S. 19-23.

<sup>245</sup> Vgl. Noë, *Welten verfügbar machen*, S. 125.

<sup>246</sup> Ebenda, S. 126.

<sup>247</sup> Ebenda.

<sup>248</sup> Ebenda.

<sup>249</sup> Ebenda, S. 127.

<sup>250</sup> Ebenda.

<sup>251</sup> Vgl. ebenda.

<sup>252</sup> Ebenda.

<sup>253</sup> Ebenda.

<sup>254</sup> Ebenda.

sich vom Kleinen aufs Große, von reduziertem Material auf komplexere Tanzsituationen anwenden lassen.

„Jeder TUNING SCORE ist jedoch eine *vollständige* Tanzsituation und daher keineswegs einfach.“<sup>255</sup>

Die oben beschriebene Unmöglichkeit des Verstehens von etwas, das wir nicht kennen, wird mittels Transparenz durch Einfachheit und dem Rückgriff auf Bekanntes gelöst.

## 6. Kunst als „Handlungsfeld“. Das Projekt M/R als Mikrokosmos Kunst

„Wenn wir uns Tanz ansehen, sehen wir Gelegenheiten zur Bewegung, wir sehen Hindernisse, Grenzen. Wir sehen die Welt, jedoch sehen wir sie als eine Welt-für-Bewegung, eine Welt als Handlungsfeld.“<sup>256</sup>

Begreifen wir Wahrnehmung als Handlung, existiert ein „Handlungsfeld“ gleichermaßen für Akteure und Zuschauer<sup>257</sup> der Choreographie M/R. Im Zusammenhang mit Noës Thesen zur Wahrnehmung (5.3) macht das obige Zitat deutlich, dass Kunst im Allgemeinen, wenn sie als „Handlungsfeld“ verstanden wird, den mutmaßlichen Gesetzen von Wahrnehmung folgt und somit das Leben selbst als ein Feld von Handlungen abbildet. Dabei scheint die Wahl und Komplexität des Materials selbst nicht relevant. Dies kann uns einen Zugang liefern, zeitgenössische Produktionen zu verstehen, indem wir nicht anstreben, sie im Hinblick auf eine eindeutige Intention zu begreifen, sondern unsere Wahrnehmungskanäle für neue Erfahrungen als Selbst-Handelnde öffnen. Diese Erfahrungen erweitern unser Wissen über die Umwelt.<sup>258</sup> Dabei sucht zeitgenössische Kunst ihre Legitimation nicht durch einen potentiellen Konsens in der Wahrnehmung oder in der Antizipation von Signifikanzen (vgl. 5.1 Nicolas Bourriaud und Erika Fischer-Lichte).

Menschliche Handlungsfähigkeit und das „Handlungsfeld“ sollen darüber hinaus als Motive dienen, M/R als Choreographie-Projekt zu verstehen und zu verorten. Das Projekt

---

<sup>255</sup> Ebenda.

<sup>256</sup> Noë, *Welten verfügbar machen*, S. 130.

<sup>257</sup> Wir können spätestens seit der partizipatorischen Performance nicht mehr kategorisch zwischen Akteur und Zuschauer unterscheiden. Ich nutze die Begriffe hier nur um eine räumliche Verortung von Menschen-im-Zuschauerraum und Menschen-auf-der-Bühne zu schaffen.

<sup>258</sup> Vgl. Noë, *Welten verfügbar machen*, S. 130ff.

M/R soll in Bezug auf kulturgeschichtliche Referenzen, den Thesen zu einer lebenspraktischen Philosophie bei Shusterman, Noës Wahrnehmungstheorie, den resultierenden neuen Kunstbegriffen und der Frage nach der Verortung im Leben analysiert werden.

Die in Verbindung zur Musik stehende strukturelle Anlage der Choreographie M/R schafft die Grundlage eines „Handlungsfelds“. Daher werden in einem ersten Schritt die choreographischen Mittel analysiert. Hier stellt sich die Frage, welche Merkmale der Übersetzung im Transformationsprozess von Musik und Bewegung in der Choreographie M/R zu finden sind. Was resultiert aus den Erkenntnissen Noës über die „Tuning Scores“, welche Rolle spielen Vereinfachungen durch Formalisierung? Wie äußert sich der Rückgriff auf Bekanntes? Wie wird Transparenz gewährleistet?

Das Bewegungsmaterial in der Improvisation, das Meer der Bewegung um die Inseln, ist streng, schlicht und einheitlich durch Reduktion. Dies stellt einerseits einen Gegensatz zur Musik dar, die aufgrund ihrer emergenten Erscheinungsweise keine formale Strenge erkennen lässt und höchstens im letzten Teil Kontinuität mit vollziehbar macht. Schlichtheit und Reduktion jedoch weist die Musik, beschrieben in 1.3, gleichermaßen auf: Ein Ton verweilt lange, ehe er sich durch beispielsweise das Lösen des Haltepedals minimal transformiert. In der Bewegung kann vergleichbar ein minimales Kopfdrehen zu einem großen Ereignis werden, wenn die Reduktion die Aufmerksamkeit auf die Details schürt. Jede Veränderung beeinflusst das Gesamtbild, auch wenn sie klein ist. Minimale Varianten verändern schon das Gefüge in Raum und Zeit.

Der formale Ansatz bei der Wahl des Bewegungsmaterials und die zeitliche Einteilung sollten den Zugang zu einer schier freischwebenden Musik gewährleisten. Fülle und ungebundene Freiheit in der Bewegung schienen mir nicht angemessen, da Feldman von einer musikimmanenten Regelmäßigkeit ausgeht: Den Zugang dazu können wir durch Limitierung schaffen. Durch die Limitierung mittels der Scores (vgl. 1.4) entsteht Raum, sich auf die Musik einlassen zu können, sie erkennen zu können und ihr durch klare, einfache Aktionen Handlung entgegenzusetzen, also sich selbsthandelnd Orientierung zu schaffen. Damit wird die Handlungsfähigkeit der Akteure innerhalb der vorgegebenen Struktur zum Anker in der ‚Wilden See‘ Neuer Musik. Die Formalisierung und Limitierung liefert hier den Rahmen und eröffnet somit Handlungsspielraum. Die Funktion von Regeln und Rahmen als Katalysatoren zur Entfaltung wird deutlich. Dies qualifiziert die

Choreographie M/R zugleich zu einem „Handlungsfeld“, das auf Regeln und „Restriktionen“<sup>259</sup> zurückgreift. Rahmen und Form als Voraussetzung für Kunst finden wir auch bei Shusterman (vgl. 5.2.1).

Diese Funktion der Formalisierung im Umgang mit etwas Neuem sehe ich außerdem deutlich realisiert durch den Zugang zur Musik Morton Feldmans, den sich die Akteure im Laufe eines zunehmenden Vertraut-Werdens und anhand der vorgegebenen Strukturierung geschaffen haben. Sie haben nicht nur neues Material wahrgenommen, sondern gelernt, wie sie es überhaupt wahrnehmen können, als etwas, das mehr ist als konzeptionslos aneinander gereihte Ton-Anarchie. Ein übergeordneter Konsens im Verständnis der Musik wurde nicht angestrebt, sondern vielmehr mögliche Zugänge aufgezeigt: z. B. mit dem Gedankenbild, dass Klänge Farben sind, oder durch die angefertigte graphische Notation, die zur Veranschaulichung dienen sollte (siehe auch Teil 1.4). Diese Hilfestellungen schafften Vereinfachungen, einerseits durch Strukturierung, andererseits mittels Zugängen, die sich aus etwas Bekanntem speisten, wie den Anleihen aus der Bildenden Kunst. Die resultierende Offenheit der Gruppe für eine ihnen fremdartige Musik, schaffte auch den Boden für eine Erweiterung des Musikbegriffs. Wir nahmen „Intermission 5“ als Ausgangspunkt um zu diskutieren, was wir unter Musik verstehen. Die Musik Feldmans wurde zur Normalität, da sie bekannt wurde, antizipierbar und somit auch verständlich. Es wurde Normalität zu dieser Musik zu tanzen und auch, sich in der Bewegung von ihr abzusetzen: Wie im Projektteil beschrieben, hatten die Akteure eine ganz eigene Stimme in der Bewegung, die sich nicht auf Impulse in der Musik beziehen musste. Es bestand also die Freiheit, sich auf unterschiedliche Art zur Musik zu verhalten. Das trug dazu bei, die Musik immer wieder aufs Neue zu erleben und zu beleben. Die Akteure konnten sich selbsthandelnd neue Wahrnehmungsräume eröffnen, indem sie ihr Verhältnis zur Musik immer neu aushandelten. Nach der ersten Annäherung an die Musik mit Hilfestellungen meinerseits konnten sie also die Art des In-Kontakt-Tretens mehr und mehr aufgrund des Spielraums, den die improvisatorische Struktur ihnen ließ, selbst steuern. Das individuelle Verstehen der Musik blieb also durch unterschiedliche Arten des In-Beziehung-Tretens wandlungsfähig. Die Motivation zum Handeln konnte dabei sehr unterschiedlich sein (vgl. 1.4).

---

<sup>259</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 230. Hier thematisiert Fischer-Lichte den Rückgriff auf Restriktionen im „Untitled Event“, die für dieses Happening in seiner charakteristischen Erscheinungsweise unabdingbar sind.

Damit wären wir bei einem möglichen Anliegen von zeitgenössischer Kunst: Wahrnehmung durch Kunst zu verändern (vgl. 5.1 Nicolas Bourriaud). Wahrnehmung wird hier verändert durch Zugänge, die helfen, mit dem spezifischen (Klang-)Material umzugehen: durch Formalisierung und Reduktion.

Der Rückgriff auf einfache, limitierte Aktionen, wie das Stehen in der Choreographie M/R, steht jedoch nicht nur im Dienste der Anpassung an die Möglichkeiten und Verständnisfähigkeit der Akteure. Es diente dazu, eine übergeordnete Entsprechung zur musikalischen Komposition „Intermission 5“ zu schaffen: Das Stehen war in der Choreographie M/R ein gleichwertiges Element neben der Bewegung im Raum und sollte einen spezifischen Zustand verkörpern.

„Aber das ist, [...], lediglich eine Frage, diese Spannung zu halten, diesen Zustand (Stasis). [...] Das ist das Wort. Stasis. Es ist wie eingefroren, und gleichzeitig vibriert es.“<sup>260</sup>

Der Begriff „Stasis“, wie ihn Feldman verwendet, beschreibt diesen Zustand sehr gut: Das äußerliche regungslose Stehen der Akteure ist zugleich ein Stehen, das lebt. Reaktionsbereit, der Musik lauschend, das Geschehen im Raum mit verfolgend, sind die Akteure aktiv involviert. Diese Bereitschaft drückt sich im Körper aus. Das Stehen ist somit nicht weniger bewegt als die Gänge oder Inseln. So sollte die Choreographie Ähnlichkeit zur Musik Feldmans gewinnen: Stetige Bewegung und doch etwas Schwebendes, Gleichbleibendes. Kein Ausbrechen aus dem Timbre, trotz der unerwarteten Inseln, die als Bewegungsereignisse das Pendant zu den unvermittelt auftauchenden, dissonanten Klangkonstellationen darstellten. Sowohl in der Musik als auch in der Bewegung finden wir ein gleichbleibend ruhiges Wandeln, unterbrochen von unerwarteten Ereignissen. Dies ist eine Ähnlichkeit von musikalischer Komposition und der Anlage der Bewegung, die nicht von einer direkten Übersetzung herrührt. Dies wahrzunehmen, liegt natürlich im Auge des Betrachters und ist in meiner Wahrnehmung sicherlich beeinflusst von meinen Kenntnissen über Feldmans Kompositionsweise und Anliegen.

Das Projekt M/R war ein Experimentieren mit verschiedenen Ansätzen im choreographischen Prozess: Analyse der musikalischen Struktur und Merkmale auf der einen Seite, Aleatorik auf der anderen Seite (u. a.), wobei die Aleatorik erst auf Grundlage einer sich an der Komposition orientierenden Gliederung des Stücks zum Einsatz kam (vgl. 1.4). In Anlehnung an Cage habe ich aleatorisch ermittelt, welcher Akteur in welchem der



drei von mir bestimmten Abschnitten welchen Score ausführt. Die Verwendung der „Teilaleatorik“<sup>261</sup> hat mir einen neuen Zugang zum Tun aufgezeigt. In einem Interview sagt Merce Cunningham über Cages Arbeitsweise:

„Das ist das Buddhistische, das zweckgerichtet-zwecklose Tun. Man tut, was man tut, mit ernsthafter Absicht, und zu gleicher Zeit weiß man in gewisser Weise, daß es nutzlos ist. Sie kennen die Bemerkung, die er so oft äußerte: ‚Man muß aufmerksam sein.‘ Was immer es ist – Kochen, Pilze, Musik, irgendetwas: beachte es.“<sup>262</sup>

Dieses Zitat drückt aus, dass es wichtig ist, in konzentrierter Auseinandersetzung mit den Dingen zu handeln. Dabei ist ein intellektueller Unterbau, also beispielsweise meine Auseinandersetzung mit der Musik Morton Feldmans, ein Ansatz zur Erarbeitung einer Choreographie. Ein solcher Unterbau ist aber nicht immer vonnöten, sondern die Erarbeitung kann sich auch mittels Aleatorik im Tun vollziehen.

Wichtig beim Projekt M/R ist die Gleichzeitigkeit und Relationierung eigentlich unabhängig voneinander bestehender Abläufe, die sich aus der beschriebenen Arbeitsweise bei Cage und Cunningham ergeben. Die Idee, zwei autonom nebeneinander existierende Medien auf die Bühne zu stellen, habe ich im Projekt M/R durch eine Choreographie erprobt, die nicht direkt Bezug auf die Komposition nimmt, z.B. durch zeitliche oder rhythmisch-metrische Synchronizität in den Klang- und Bewegungsereignissen oder durch eine unmittelbare Übersetzung des Spannungsgehalts der Musik in einen Körperausdruck, wie es die Rhythmik traditionell postuliert. Stattdessen wird Autonomie realisiert durch die Akteure, die rhythmisch-metrisch und vom Ausdruck her möglichst unabhängig von der Musik ihre Scores ausführen. Die Unabhängigkeit besteht aber nur bedingt: Die Wahl der Scores geschah in Anlehnung an die ästhetischen Prämissen Feldmans (vgl. 2.1). Außerdem waren die Akteure oft verleitet, ihre Bewegungsgestaltungen in den Inseln der Spannung der Musik anzupassen, wenn parallel ein lauter dissonanter Klang ertönte. Der geforderte möglichst neutrale Ausdruck in den improvisierten Teilen unterlag dabei zuweilen einer reflexartigen Reaktion der Akteure auf die Dissonanzen, z. B. durch einen plötzlich erhöhten Spannungsgrad im Körper beim Stehen. Wenn man zu einer heftigen Dissonanz einfach stehen bleibt, muss man sich der Schärfe des Klangs gewissermaßen widersetzen. Dabei die Intensität nicht gleichlautend im Körper sichtbar werden zu lassen, ist für Laien besonders anspruchsvoll. Wir können daran erahnen, wie anspruchsvoll das

---

<sup>260</sup> Feldman, Morton, XXX Anekdoten & Zeichnungen, in: Morton Feldman, hrsg. v. Zimmermann, S. 168.

<sup>261</sup> Klein, Modulheft Spielweisen, S. 31.

unabhängige Tanzen der Choreographien von Merce Cunningham und seiner Company war. Unabhängigkeit der Bewegung von der Musik war also nur bedingt realisierbar. Es stellt sich generell die Frage nach der Realisierbarkeit der angestrebten unabhängig-gleichberechtigten Koexistenz von Musik und Bewegung bei Cage und Cunningham. Folgen wir Noë, so ist Wahrnehmung Konstruktion von Realität. Demnach konstruiert der Rezipient immer etwas und eine Koexistenz ohne Bezug-Bildung scheint fragwürdig. Dies entspricht auch den Thesen Fischer-Lichtes in 5.1. Diese schreiben dem Rezipienten einmal mehr eine partizipatorische Rolle zu, eine das Kunstwerk konstituierende Funktion.

Noch einen Aspekt des Schaffens von Cage und Cunningham, nämlich das Experimentieren mit neuen Verbindungen von theatralen Innenräumen zur Umwelt, was zugleich eine strenge Grenze von Kunst und Leben aufhebt, möchte ich auf das Projekt M/R beziehen. Die Akteure bringen ihre Alltagskompetenz von sich aus und von außen mit in den Prozess des künstlerischen Arbeitens hinein. Ihre Fähigkeiten des täglichen Lebens, insbesondere ihre Bewegungspotentiale, finden Eingang in die Choreographie. Somit ist M/R auch ein Projekt, das an der Grenze von Kunst und Leben angesiedelt ist.

Der Aspekt der Momentwirkung eines künstlerischen Geschehens, wie Bourriaud sie beschreibt, ist in der entstandenen Choreographie eindeutig gegeben, v. a. durch die in weiten Teilen improvisatorische Anlage, die eine Wiederholbarkeit unmöglich macht. Die Choreographie ist nie gleich, immer anders, immer neu. Wie auch bei Feldman beschrieben, bewirken sowohl die Musik als auch das Choreographie-Konzept eine Hervorhebung des Augenblicks, mehr als das Wahrnehmen eines Kontextes. Die Choreographie M/R zeichnet sich durch die potentiell unendlichen Möglichkeiten an Bezügen aus, die entstehen können, wenn sich das Verhältnis von Musik, Raum und Bewegung immer wieder neu konstituiert. Sie spielt mit deren Relationalität und schafft ständig neue Konstellationen: Durch die immer neu entstehenden Konstellationen auf der Bühne, durch etwa kleine Bewegungen des Kopfes oder Ortswechsel, ist der Zuschauer mit einem stetig wechselnden Bild konfrontiert (vgl. Bourriaud, 5.1). Diese spezielle Form von Augenblickswirkung ergibt sich auch dadurch, dass die Handlungsmotivationen der Akteure von außen nicht eindeutig zu bestimmen sind. Dies führt zu Unvorhersehbarkeit, die ein hohes Maß an Aufmerksamkeit einfordert, wenn man verstehen will. Wir sind an immer neuen Orten: der Zuschauer, Feldmans Klänge ‚auf der Leinwand‘ und natürlich die

---

<sup>262</sup> Salzman, Er war der ernsteste Humorist, S. 22.

Akteure selbst. Kein Bezug zum Vorhergegangenen wird dabei erkennbar. Dies wird auch nicht angestrebt.

Der Umgang mit dem Raum, der nicht von einem zentrisch-hierarchischen Konzept ausgeht, ermöglicht den unvermittelten Wechsel zu allen erdenklichen Orten. Dabei hat mich Cunninghams Raumkonzept bei der Choreographie M/R beeinflusst: Der Zuschauer wird nicht vor den Guckkasten gesetzt, sondern findet eine Bühne vor, die alle vier Seiten gleichermaßen zur Front erklärt.<sup>263</sup> Vergleichbar mit Feldman, der harmonische Hierarchien für nichtig hält, scheint diese Liberalisierung des Raumes eine neue Wahrnehmungsweise zu provozieren: Beim ersten Bild der Choreographie M/R stehen vier Akteure im Raum. Zwei in der hinteren rechten Ecke, der eine den anderen verdeckend. Ein anderer einige Meter vor ihnen auf gleicher Linie, sodass auch er beide verdeckt. Der vierte Akteur steht alleine im linken hinteren Feld der Bühne. Wollte man alle Akteure sehen, müsste man zunächst links vor der Bühne sitzen und sich im Verlauf der Choreographie M/R als Zuschauer selbst an neue Orte begeben, um das Sichtfeld den Gegebenheiten auf der Bühne anzupassen. Solch ein Ortswechsel der Zuschauer war so nicht geplant und auch räumlich nicht realisierbar, erinnert aber an Nicolas Bourriaud, der von der Anpassung der Zuschauer an das Kunstwerk spricht (vgl. 5.1). Aus dem Anfangsbild können die Akteure jeden beliebigen Ort im Raum aufsuchen, wenn sie sich im Score Gehen befinden. Sie beschreiben also den Raum<sup>264</sup> durch ihre Gänge, ohne eine Hierarchie der Orte erkennbar werden zu lassen.

Virtuosität und eine quasi freie Verfügbarkeit des Tanzkörpers, gemäß Cunningham, konnte ich natürlich nicht voraussetzen. Der polyzentrische Umgang mit dem Raum und die Erweiterung der Tanzbewegungen aber, wie von Cunningham postuliert, haben meinen choreographischen Ansatz mit der Gruppe beeinflusst. Cunninghams Ansatz, den Körper selbstreferentiell mit streng durchkomponierten Bewegungen in allen erdenklichen Kombinationen in den Vordergrund zu rücken, eröffnete mir Freiraum für spielerischen Umgang mit Bewegung im Raum. Gleichzeitig ist Cunninghams technisch höchst anspruchsvoller Tanz weit mehr als spielerische Konstruktion. Der Rückgriff auf Tanztechnik und -tradition und dessen virtuose Beherrschung lassen ihn beides sein: ein Erfinder und ein begnadeter Tänzer.

Nach der Analyse der choreographischen Mittel wird nun untersucht, welche

---

<sup>263</sup> Kostelanetz, *Twenty Years*, S. 18.

spezifischen Merkmale das „Handlungsfeld“ M/R in Anlehnung an Fischer-Lichte, Shusterman und Noë aufweist. Das Projekt M/R ist eine besondere Art von Leben, weil Leben sozusagen gespielt wird. Um es mit Fischer-Lichtes Worten zu sagen, handelt es sich bei der performativen Kunst um eine „bestimmte Weise des In-der-Welt-sein“.<sup>265</sup> Die Akteure befinden sich in einem Als-Ob-Modus, in einem künstlichen Zustand, einer Illusion. Sie müssen nicht wirklich in eine Ecke gehen. Es liegt dort kein Objekt ihres Interesses. Sie brauchen sich auch nicht umzuschauen. Dies alles sind Maßgaben der Improvisation, die aufgrund ihrer Regelhaftigkeit und einem undefinierten Verlauf und Ausgang dem Spiel sehr ähnlich ist.<sup>266</sup> In Choreographien wie „Tuning Scores“ oder im Projekt M/R werden demnach nicht nur Handlungen gezeigt und neue Wahrnehmungsmodalitäten eröffnet. Während wir lebendige Prozesse zeigen, spielen wir Leben.<sup>267</sup> Dies ist sicherlich ein wichtiges Kriterium für die Faszination an Kunst im Allgemeinen und Choreographie. Wie an dem Projekt M/R zu sehen ist, ist dieses ‚Spiel Kunst‘ schon mit wenigen, einfachen Regeln zu spielen: Das Projekt M/R lässt sich dabei mit „Tuning Scores“ vergleichen. Wir haben einen Raum, Akteure und einfache Anweisungen, die schon Einblick in choreographische Arbeit ermöglichen. Die Akteure auf der Bühne sind handelnde Individuen, die im improvisierten Teil spontan über ihre Aktionen verfügen: Sie verändern die Blickrichtung, gehen auf geraden Linien, verändern die gesamte Ausrichtung oder stehen. Ganz einfach gesprochen gibt es für jeden Score Tun und Nicht-Tun, wo bei Nicht-Tun auch ein Tun ist, da es auf aktiven Wahrnehmungs- und Entscheidungsprozessen beruht und innere Bewegung einschließt.

Für die Gruppe bot diese einfache Spiel- bzw. Tanzsituation eine Transparenz der Parameter, die die Choreographie M/R konstituieren. Wir finden im Kleinen die Gesetzmäßigkeiten oder „Mechanismen“<sup>268</sup> des Großen. Die Akteure bekamen also einen Einblick in zeitgenössische Choreographie und mögliche Arbeitsweisen. Die choreographische Arbeit war ein Ausschnitt des Kunstschaffens. Dies geschah mittels einer ganzkörperlichen Auseinandersetzung mit der Materie. Die „Konversation über ein Kunstwerk“<sup>269</sup>, als die Noë die „Tuning Scores“ auch beschreibt, sehe ich bei M/R v. a. in den spontanen Entscheidungen der Akteure verwirklicht. Sie müssen in der Improvisation

---

<sup>264</sup> Vgl. Klein, *Zeitgenössische Choreografie*, S. 19.

<sup>265</sup> Fischer-Lichte, *Grenzgänge und Tauschhandel*, S. 11.

<sup>266</sup> Vgl. Klein, *Modulheft Spielweisen*, S. 4.

<sup>267</sup> Vgl. Shusterman, *Leibliche Erfahrung*, S. 105.

<sup>268</sup> Noë, *Welten verfügbar machen*, S. 129.

in jedem Moment neu aushandeln, was für sie stimmig ist. Sie treten dabei auf verschiedenen Ebenen in einen Dialog: mit dem Raum, mit der Musik, mit den anderen Akteuren, die soziale Bezüge darstellen. Die Motivationen zu Gestaltung können vielfältigen Motiven entspringen (siehe 1.4). Dieses Handeln in Bezügen können wir als Merkmal von Konversation verstehen. Es ist zugleich Merkmal des Performativen (vgl. 2.2).

Wenn wir die Choreographie M/R als Performance auffassen, auch in Anlehnung an die Definition von Erika Fischer-Lichte (vgl. 2.2), so stellt sie einen Ort veränderter Wahrnehmung, außergewöhnlicher Wahrnehmung dar und also auch einen Ort der besonderen Handlung. Mit ‚besonders‘ meine ich keine extravaganten Aktionen oder magische Ereignisse. Das Besondere ist das Setting selbst und der Ablauf innerhalb des Settings, was die Performance erst entstehen lässt. Die Anerkennung der Bedeutung eines Rahmens für eine künstlerische Produktion, wie Shusterman schreibt, spielt im Projekt M/R eine zentrale Rolle. Nur durch den Rahmen ‚Wir machen eine Choreographie‘ können wir Gehen, Stehen und Sehen zu choreographischem Bewegungsmaterial umdefinieren. Den Rahmen bildet dabei nicht nur die Entscheidung im Jetzt zu choreographieren, sondern auch der historisch gewachsene erweiterte Choreographie-Begriff, der insbesondere für die Arbeit mit Laien viele Möglichkeiten bereithält (vgl. 4.3 Judson Dance Theater, 5.1 Nicolas Bourriaud: Relational Aesthetics. Das Verstehen von Kunst nach Erika Fischer-Lichte).

An dieser Stelle füge ich zur Veranschaulichung ein Gedankenspiel zum Besondere-machen-alltäglicher-Handlungen durch die ‚Rahmung Performance‘ am Beispiel des Gehens als zentrales Bewegungsmaterial der Choreographie M/R ein:

Indem wir Gehen auf eine Bühne stellen, ist es nicht mehr das Gehen, das wir auf der Straße beobachten. Wir nehmen es anders wahr, weil wir in der Performance sind, um (Gehen) zu sehen. Gehen ist an sich kreativ und kann sich hier als solches zeigen. Insofern ist das Gehen hier selbstreferentiell, da es bedeuten kann, was es vollzieht.<sup>270</sup> Die Vielfalt an Bedeutungen und Assoziationen, die potentiell selbstreferentielle Handlungen auf der Bühne bergen, lässt sich in Bezug auf M/R mit einer Auswahl an Verben zur Charakterisierung der Scores, veranschaulichen:

Die Veränderung des Blicks könnte man benennen mit: etwas anvisieren, etwas erblicken, etwas suchen, etwas finden, etwas erwarten (u. a.). Das Gehen auf Linien könnte (auch in

---

<sup>269</sup> Ebenda, S. 132.

Hinblick auf minimale Tempounterschiede) bedeuten: schreiten, eilen, zu jemandem gehen (u. a.). Man könnte das Tun und Nicht-Tun, das Gehen und Stehen interpretieren als Warten, Geschehen lassen oder Eingreifen (u. a.) und so eine Qualität suggerieren.

Diese Öffnung der Begrifflichkeit macht deutlich, dass wir als Zuschauer und als Akteur mehr tun, als die Scores zu sehen, bzw. auszuführen. In jedem Moment füllen wir unser Tun mit einer individuellen Bedeutung. Diese Bedeutung können wir immer neu umdefinieren und uns somit vergegenwärtigen, welche Komplexität das Feld bietet.<sup>271</sup> Es ist der Prozess des Aneignens von Leben und Welt, der hier das Besondere ist<sup>272</sup>: Die Bühne wird zum Mikrokosmos für subjektive Wahrnehmung und menschliches Handeln, die wichtiges Merkmal des Lebendigen sind. Dieses Lebendige kann sich in vielen unterschiedlichen Zuständen und Qualitäten äußern.

Die Kunst als ein Abbild der vitalen Vorgänge des Lebens zu begreifen, führt uns zu Shustermans Philosophie- und Kunstbegriff. Orientieren wir uns an Shusterman, so stellt Choreographie einen Ort der praktischen Erkenntnis durch Wahrnehmung und Handlung dar. Wenn die Verkörperung der Ursprung unserer wahrnehmenden Existenz ist, so erleben körperpraktische Ansätze wie Tanz und Choreographie, die in direkter Weise mit Körper und Wahrnehmung arbeiten, ja wo Körper und Wahrnehmung selbst das Material sind, eine neue Form der Legitimation.

Wir können choreographischer Arbeit als Ort der Erkenntnis somit einen Bildungswert zusprechen. Künstlerische Bildung bedeutet Wahrnehmungsbildung. Gleichzeitig ist sie auf Wahrnehmungsfähigkeit angewiesen. Für das Projekt M/R bedeutet dies, dass solche Art choreographische Arbeit, die Einblick in Wahrnehmungs- und Choreographie-Prozesse gewährt, eine praktische Erfahrbarkeit von Kunst ermöglicht. Praktische künstlerische Bildung, die sozusagen in medias res vonstatten geht.<sup>273</sup> Dahinter steht ein Bildungsbegriff, der Bildung insbesondere als das Ausbilden und Weiterbilden sinnlicher Fähigkeiten begreift. Diese Bildung verändert das Urteilsvermögen in Kunst und Leben, wie sich von Shusterman ableiten lässt. Gleichzeitig ist die Qualität des Denkens selbst an Muskelkontraktionen gebunden. So lässt sich auch die reine Denkleistung über Bewusstseinsarbeit am Körper steigern (vgl. 5.2).<sup>274</sup>

---

<sup>270</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 32ff.

<sup>271</sup> Vgl. Schaefer, *Rhythmik*, S. 153-158.

<sup>272</sup> Vgl. Shusterman, *Leibliche Erfahrung*, S. 112-115.

<sup>273</sup> Vgl. Klein, *Zeitgenössische Choreografie*, S. 7.

<sup>274</sup> Vgl. Shusterman, *Leibliche Erfahrung*, S. 127.

Choreographische Arbeit mit Körpern in Bewegung bedeutet auch im elementaren Bereich ein ganzheitliches Einbeziehen des Menschen. Der Mensch wird als vitales, bewegtes, wahrnehmend-handelndes Wesen angesprochen, wie wir es aus den Thesen Shustermans und Noës ableiten können. Es finden zudem auf der kognitiven Ebene Reflexionsprozesse beispielsweise hinsichtlich eines erweiterten Musik- und Tanzbegriffs statt, wie zu Beginn des Kapitels ausgeführt wurde. Nicht zuletzt stellt der Mensch sich selbst dar. Auch wenn wir keinen Ausdruckstanz tanzen und schlichte Alltagsbewegungen zeigen, sind es doch die Personen selbst, die diese ausführen und somit sich selbst ausdrücken. Insofern enthält Choreographie auch eine stark kommunikative Komponente, die außerhalb der Verbalität liegen kann. Der Mensch zeigt sich und zeigt sich doch nur in Ausschnitten, was ihm Schutz verleiht und das Publikum vor Überforderung bewahrt. In der Arbeit mit Laien kann eine Bewusstmachung über unbewusste Bewegungen oder Mimik eine Erweiterung des Selbstbildes bedeuten, indem die Akteure vom Choreographen objektiv Rückmeldung über unbewusstes Beiwerk im Auftreten und dessen Wirkung erhalten. Durch Sinnesschärfe und gesteigerte Bewusstheit können sie sich als Darsteller vor Nacktheit schützen, wenn sie besser über das verfügen können, was sie zeigen wollen. Dies eröffnet den Übergang zum therapeutischen Potential der Arbeit mit Bewegung, Tanz und szenischer Darstellung. Dies ist nicht Thema dieser Arbeit, sollte aber immer mitgedacht werden, selbst wenn man, wie im Projekt M/R, einen formalen Zugang wählt.

Shusterman lehnt sich an die Lehre von Moshè Feldenkrais an, wenn er den ganzheitlich-therapeutischen Bereich betritt und die negative Auswirkung von unbewusster Körperspannung auf die Handlungsfreiheit thematisiert. Unbewusstheit schafft Eindimensionalität im Handlungsspektrum. Berufen wir uns auf Shusterman und Feldenkrais, so stellt eine Choreographie, wie im Projekt M/R, nicht nur ein Feld für Handlungen dar, sondern birgt selbst das Potential einer Bewusstwerdung von Handlungsmustern. Es wären im Unterschied zu Feldenkrais allerdings Muster im Zusammenhang eines Gruppengeschehens zu Musik, die nicht im Mikrobereich von Gelenkstellungen zu finden wären. Insbesondere Improvisation ermöglicht die Erprobung des Handelns in seiner Vielfalt. Sie bietet die Möglichkeit, neues Bewegungsverhalten anzuwenden, was zugleich ein verändertes Handeln im Gruppengefüge bedeuten kann. Aufgrund des Freiraums kann es aber, wie es auch Cunningham unterstellt hat, eher dazu verleiten, in den Mustern zu verharren. Dies stellt im Fall von M/R einen Schutz der

Akteure dar. Sie können selbst entscheiden und werden somit nicht ‚therapiert‘, sondern gestalten ihren Handlungsradius selbst. So kann die Choreographie dennoch zentrales Anliegen der Vermittlung bleiben.

Dies würde den Wert choreographischer Arbeit in Hinblick auf die Vielfalt des Handlungspotentials unterstreichen.<sup>275</sup> Choreographie lässt sich also ähnlich wie die Ästhetik des Performativen nach Erika Fischer-Lichte als ein Ort besonderen Handelns und Seins begreifen. Allerdings geht es bei Shusterman um eine strukturell feinere Betrachtung von Handlungsmustern, die sich körperlich manifestieren und auflösen lassen. Fischer-Lichte dagegen nutzt den Handlungsbegriff um das Phänomen Performance, welches durch Handlungen lebt, in einem übergeordneten Zusammenhang zu beschreiben (siehe 2.2).

### **Situationen der Begegnung**

Wenn der Körper ein „sinnliches Medium“ darstellt, das „unseren Umgang mit allen anderen ästhetischen [...] Objekten vermittelt und strukturiert“<sup>276</sup>, so ist choreographische Arbeit als Arbeit mit dem Körper und Umgang mit Objekten<sup>277</sup> genau an diesem Übergang angesiedelt. Greifen wir den körperpraktischen Aspekt von Choreographie heraus, also eine Sensibilisierung des Körpers in Hinblick auf Muskelspannung und im Kontakt zu anderen Körpern und Objekten, bedeutet sie idealerweise einen veränderten Umgang mit Objekten auch im täglichen Leben. Bewusstseinsarbeit am Körper steigert folgerichtig auch die Verständnisfähigkeit bezüglich Kunst, weil Wahrnehmung involvierend stattfindet, das Medium Körper selbst Teil der Wahrnehmung ist und die Erlebnisfähigkeit bestimmt.

Was Shusterman in Anlehnung an Feldenkrais noch thematisiert, ist eine der Situation adäquate Handlung<sup>278</sup>, also die Möglichkeit des Menschen, in jeder Situation neu zu verhandeln, wie er sich verhält, und nicht nur auf stereotype Muster zurückgreifen zu müssen. Dies gilt auch für die Rezeption von Kunst. Nicht nur der Zuschauer transformiert das Kunstwerk. Umgekehrt kann auch das Kunstwerk transformierend wirken, wenn der Zuschauer sich auf die Situation einlässt, also ohne konkrete Erwartungen den Raum betritt und im Moment agiert. Jede Art von Erwartung, die auf Lehrsätzen oder Prägung basiert,

---

<sup>275</sup> Vgl. Schaefer, Rhythmik, S. 148-152

<sup>276</sup> Shusterman, Leibliche Erfahrung, S. 135.

<sup>277</sup> Vgl. Lampert, Tanzimprovisation, S. 61f.

<sup>278</sup> Vgl. Shusterman, Body Consciousness, S. 20f.



spielt sich in der Vergangenheit ab. Auch Feldenkrais kritisiert das etablierte Verhalten in Mustern bei Menschen in der westlichen Zivilisation, „Ziele direkt anzugehen“<sup>279</sup>, also verstehen zu wollen, ohne zu wissen, auf welchen objektiven Lehrsätzen ein mögliches Verständnis beruht.<sup>280</sup> Er stellt den Erwerb der Mittel zur Selbsterkenntnis und -beherrschung in den Vordergrund. Hemmung als ein zentrales Mittel der Selbstbeherrschung in der Feldenkrais-Lehre hilft uns, nicht in Stereotypen zu verfallen (siehe 5.2). Offenheit wird möglich, eine Offenheit, die zugleich Differenzierung fördert und so ermöglicht, aus Kunst den größten Nutzen zu ziehen.

### **Relationalität. Überlagerung von Wahrnehmungsfeldern**

Wenn wir, angelehnt an Shusterman, Wahrnehmung als Verkörperung begreifen, also immer relational zum Objekt selbst und als Ineinander von Subjekt und Objekt, von Mensch und Umwelt, so stellt Tanz eine besondere Form von Wahrnehmung dar. Er geht vom Medium Körper aus und hat diesen selbst zum Inhalt. Choreographie ist ein Feld der Wahrnehmung für den Akteur bzw. Tänzer selbst, aber auch für den Zuschauer. Auch hier finden wir ein relationales Gefüge der Wahrnehmung. Der Akteur ist Objekt, zugleich aber auch wahrnehmendes Subjekt. Wir können nicht bestimmen, ob das Publikum oder die Akteure auf der Bühne Subjekt oder Objekt sind. Sie sind beide beides, und dies geht nur, wenn wir sie relational denken. Auch in Bezug zu Noës Vorschlag, Wahrnehmung als aktiven Akt zu begreifen, nehmen Choreographien im Allgemeinen und das Projekt M/R eine Sonderstellung ein. Da der sich bewegende Körper selbst Inhalt der Choreographie ist, stehen die Wahrnehmung und die damit verbundenen Handlungen selbst auf der Bühne. Umgekehrt sehen wir die Bewegungen, die Handlungen des Körpers und diese existieren, um wahrgenommen zu werden – von den Akteuren und den Zuschauern. Das Medium Körper als Medium der Wahrnehmung, wie es Shusterman nennt, ist selbst Objekt der Wahrnehmung der jeweils anderen Akteure und der Zuschauer. Choreographie basiert also auf Wahrnehmung, braucht Wahrnehmung und schafft Wahrnehmungsmöglichkeiten. Wenn alles Wahrnehmen Handeln ist, geht es immer vom Subjekt aus und wir können übergeordnet keine Trennung von Akteur und Publikum setzen. Beide sind wahrnehmende

---

<sup>279</sup> Shusterman, Körperliche Erfahrung, S. 166.

<sup>280</sup> Vgl. ebenda.

und somit handelnde Akteure in einem gemeinsamen, durch Regeln bestimmten Feld. Dies ergab sich mit dem Fokus auf das Performative ähnlich auch schon bei Fischer-Lichte<sup>281</sup> und trifft auf Kunst im Allgemeinen zu. Da Wahrnehmung ein Wechselspiel von Subjekt und Objekt ist, können wir Kunst als Katalysator einer besonderen Form von „Subjekt-Objekt-Verschmelzung“<sup>282</sup> begreifen. Kunst ist also ein Feld, das die Wahrnehmung selbst zum Thema hat. Pirkko Huseman beschreibt dieses zeitgenössische Selbstverständnis von Kunst auch in Bezug zu Bourriauds „Relational Aesthetics“ folgendermaßen:

„Im Zentrum steht nicht (wie etwa im Theater der 1960er Jahre) die Provokation des Publikums, sondern die Produktion einer Situation, die [...] der Selbstbefragung und ‚Selbsterfahrung‘ aller Beteiligten dient.“<sup>283</sup>

Diese Selbstbefragung wird realisiert durch das Eröffnen neuer Wahrnehmungsmodalitäten und Kontexte.

Wie steht es dabei, angelehnt an Noës Anleihen aus der Phänomenologie, um die Abhängigkeit von Publikum und Objekt? Publikum und Kunst stammen immer aus einem Medium, dem Leben, sodass die Übereinstimmung der sie kennzeichnenden Parameter gegeben sein muss. Beide sind gleichzeitig Ausdruck und Eindruck von Leben. Wenn der Mensch die Phänomene der Umwelt erst durch seine Wahrnehmung konstituiert, wie Noë andeutet, hat der Mensch eine zentrale Funktion als ‚Beleber‘. Schaffen die Objekte selbst die Lebenswelt des Menschen, können wir aber auch sie als belebend bezeichnen und ihre Funktion und ihren Wert im künstlerischen Sinne und in der Verortung im Leben betonen, nach dem Motto: Der Mensch ‚braucht‘ die Phänomene und die Phänomene ‚brauchen‘ ihn.<sup>284</sup>

Eine objektive Wahrheit bzgl. der Objekte, bzw. der Phänomene gibt es jedoch nicht, wenn wir Noë folgen. Dies hat sich im Projekt M/R am Beispiel der geometrischen Anordnungen gezeigt: Selbst wenn man versucht, Parameter des Tanzes und der Choreographie ‚herunter zu brechen‘, zu formalisieren oder zu vereinfachen, eröffnet sich dennoch ein unbestimmbarer individueller Wahrnehmungsraum der Akteure (siehe Teil 1.2). Also selbst wenn ich einen konkreten Zugang schaffe, dadurch, dass sich die Akteure als möglichst neutrale Figuren in geometrischen Beziehungen zum Raum auf den imaginierten Linien eines Netzes positionieren, kann ich die Wahrnehmung der Akteure

<sup>281</sup> Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 271.

<sup>282</sup> Vgl. ebenda.

<sup>283</sup> Husemann, *Choreographie als kritische Praxis*, S. 18.

nicht kanalisieren und schon gar nicht objektivieren. Natürlich könnte ich durch meine Art des Fragens die Richtung der Auswertung in Hinblick auf die Linien und die Menschen als Figuren auf Linien steuern. Eine Übereinstimmung der Wahrnehmung, der Assoziationen und Interpretationen, die sich jenseits davon auf tun, scheint aber nicht möglich. Dies ergab sich auch schon aus den Thesen von Erika Fischer-Lichte und Nicolas Bourriaud (siehe 5.1).

Aus den Ausführungen Noës und Shustermans können wir Kunst als lebensnah auffassen. Also können wir im Umkehrschluss das Leben selbst als einen ästhetischen Prozess begreifen. Der Transfer vom „Handlungsfeld“ Kunst als einen Ort intensiver Wahrnehmung zum Leben kann uns ausgehend vom Begriff Ästhetik und den Ausführungen Shustermans dazu anregen, mit den Sinnen bewusst an dem, was wir tun teilzunehmen. Auch in alltäglichen Aufgaben wie Putzen oder Auto fahren. Die sinnliche Qualität sollte erfahrbar bleiben um einer Abstumpfung und Funktionalisierung des Seins, die sich aus der zunehmenden Anonymisierung und Technisierung der Gesellschaft ergeben kann, entgegenzuwirken. Die Errungenschaft „L’art pour l’art“ könnte folglich lauten „La vie pour la vie“, womit wir bei Shustermans Anleihen aus der Feldenkrais-Lehre angelangt wären. Es sollte nicht primär die Zielorientierung im Vordergrund stehen, sondern die Qualität des Tuns, indem sie sich als einen den Dingen angemessenen Kontakt darstellt. Dies gelingt auf der Basis eines ausgebildeten und entfalteten Körpers, der als Ganzes in das Tun einbezogen werden kann. Ein Körper also, der das Nötige tut und das gut tut, wenn die Bewegungsenergie direkt an den Ort der Ausführung gelangt. Aus einer gesteigerten Einsetzbarkeit des ganzen Menschen folgt ein Zugewinn an Eigenverantwortlichkeit, weil der Mensch weniger auf Kompensationen und Hilfestellungen anderer angewiesen ist. Das Ausbilden eines ‚besseren Menschen‘ kann folglich nur aus der Erfahrung und Handlung geboren werden,<sup>285</sup> aus der unausweichlichen Konfrontation mit den Dingen,<sup>286</sup> nicht aus objektiven Lehrsätzen. Grundlage und zugleich Ausdruck einer Verbesserung des Menschen sind, angelehnt an Shusterman, eine (größere) Offenheit zur Wandlung und eine Empfängnisbereitschaft der sinnlichen Eindrücke, aus denen sich Erkenntnisse bilden können. Dies steht auch im Zusammenhang mit den Prämissen der Rhythmik-Pionierin

---

<sup>284</sup> Vgl. Noë, Action in Perception, S. 79-84.

<sup>285</sup> Vgl. Shusterman, Richard, Practising Philosophy. Pragmatism and Philosophical Life, New York/London 1997, S. 157.

<sup>286</sup> Vgl. Kappert, Detlef, Tanz zwischen Kunst und Therapie, Frankfurt am Main 1993, S. 11.

Mimi Scheiblaue (1891–1968), die sagte: „Erleben-Erkennen-Benennen“<sup>287</sup> und damit die Methodik der Rhythmik mit drei Stufen der Bewusstwerdung umschrieb – die Wahrnehmung und die Qualität der Wahrnehmung, das Wie führt uns zum Was.

Nicht zuletzt ist es das Fach Rhythmik selbst, das sich u. a. als sensomotorische<sup>288</sup> Erziehung begreift und sowohl in der Vermittlung als auch in der künstlerischen Arbeit Wahrnehmung ins Zentrum rückt.<sup>289</sup> Wahrnehmungsbildung bedeutet Körperbildung. Rudolf Konrad, der maßgeblich für die wissenschaftliche Fundierung der Rhythmik tätig ist, resümiert in seinem zentralen Werk „Erziehungsbereich Rhythmik“: „Körperferne ist Bewußtseinsferne.“<sup>290</sup> Wir finden also auch hier den Körper als Ausgangspunkt. Diese Körperbildung ist im Studienplan fest verankert. An der Universität der Künste Berlin ist die Feldenkrais-Methode fester Bestandteil des Lehrplans des Studiengangs Rhythmik. Musik, Bewegung und Sprache sind die Medien, die in ihrer Gestaltungsfähigkeit erforscht und differenziert werden. Dabei ist die Wahrnehmungsbildung auf körperlich-motorischer Ebene zugleich Grundlage und Bestandteil des Lernens mit den Medien Musik und Bewegung. Die Differenzierung der sensomotorischen Fähigkeiten geschieht auch mittels Objekten. Sie sind dabei sowohl Mittel zur Differenzierung als auch Anwendungsbereich für verfeinerten Kontakt und Umgang. Dies erinnert an Shusterman, der den verbesserten Umgang mit jeglichen Objekten des täglichen Lebens als Transferleistung, die sich aus der Bewusstseinsarbeit am Körper ergibt, darstellt. Die Rhythmik, die innerhalb des Unterrichts vielfach mit dem Transfer gestaltbildender Elemente der Medien Musik, Bewegung und Sprache arbeitet<sup>291</sup>, sieht ein Transferpotential auch zum Leben hin.<sup>292</sup> Intermediales Arbeiten ist seit jeher konstitutiv für die Rhythmik. Sie strebt eine Öffnung der Künste zueinander an.<sup>293</sup> Dies macht sie zugleich kompatibel mit zeitgenössischen Praktiken.

In Bezug zu Shusterman und Noë muss erwähnt werden, dass die Rhythmik sich als eine handlungsorientierte Methode und Disziplin begreift.<sup>294</sup> „Sinnlich-praktische“<sup>295</sup>

<sup>287</sup> Scheiblaue, Mimi, Musikerziehung und Heilpädagogik, in: Lobpreisung der Musik. Blätter für Musikerziehung und für allgemeine Erziehung 24 (1956) 2, S. 5.

<sup>288</sup> „[...] Sensomotorik bezeichnet das Ineinanderwirken der sensorischen und motorischen Systeme des Organismus; es beruht auf dem komplexen Regelmechanismus des Nervensystems, das durch die Sinne aufgenommene Reize unmittelbar mit Bewegungsimpulsen koppelt (Afferenzen) und dadurch wiederum auf die Tätigkeit der Sinne zurückwirkt (Efferenzen).“ (Schaefer, Rhythmik, S. 76.)

<sup>289</sup> Schaefer, Rhythmik, S. 76-122.

<sup>290</sup> Konrad, Erziehungsbereich Rhythmik, S. 156.

<sup>291</sup> Vgl. Schaefer, Rhythmik, S. 73.

<sup>292</sup> Vgl. Lexikon der Rhythmik, hrsg. v. Ring, Reinhard; Steinmann, Brigitte, Regensburg 1997, S. 309f.

<sup>293</sup> Vgl. Konrad, Erziehungsbereich Rhythmik, S. 215.

<sup>294</sup> Schaefer, Rhythmik, S. 149-152.

<sup>295</sup> Ebenda, S. 150.

Aktivitäten stehen im Zentrum des Unterrichts. Dies macht Rhythmik gleichwohl vereinbar mit dem Selbstverständnis der zeitgenössischen choreographischen Praxis nach Gabriele Klein. „Prozesshaftigkeit“, „Offenheit“, „praktische Erkenntnis“ und „forschende Wissensgenerierung“ nennt sie als wesentliche Merkmale.<sup>296</sup>

So ergibt sich schließlich eine potentielle Vereinbarkeit wesentlicher Aspekte einer praktischen Philosophie bei Richard Shusterman mit den Merkmalen der zeitgenössischen choreographischen Praxis und den Zielen und Methoden der Rhythmik. Die Ausführung und Realisierung dieser Merkmale ist dabei natürlich unterschiedlich, zumal sie auf unterschiedlichen Ebenen stattfindet: auf der feinstofflichen Mikroebene des menschlichen Organismus, bei der Realisierung künstlerischer Produktionen und in der künstlerisch-pädagogischen Arbeit.

Wir können M/R demnach als ein Choreographie-Projekt verstehen, das sich an der zeitgenössischen choreographischen Praxis orientiert. Es verwendet choreographische Mittel, deren Wurzeln im Postmodernen Tanz in Amerika zu finden sind, aber auch in der Dekonstruktion des traditionellen Kunst- und Musikbegriffs durch die Avantgarde der Neuen Musik in Amerika. Das Projekt M/R macht Musik und Tanz und ihre praktische Anwendung in der künstlerischen Praxis für die Akteure erfahrbar. Diese Erfahrung vollzieht sich wesentlich im Handeln. M/R schafft ein „Handlungsfeld“. Es setzt an der Wahrnehmung, Bewegung und Handlung der Akteure an. So können wir das Projekt M/R als ein lebensnahes Projekt begreifen, das Situationen der Begegnung schafft: zwischen Menschen und dem Medium Kunst und zwischen Menschen in einer Gruppe, die sich freiwillig und selbstbestimmt ein vieldimensionales Lernen ermöglicht haben.

---

<sup>296</sup> Vgl. Klein, *Zeitgenössische Choreografie*, S. 7.

## Literaturverzeichnis

### Selbstständige Veröffentlichungen:

Banes, Sally: *Democracy's Body. Judson Dance Theater. 1962–1964* (= *Studies in the Fine Arts: The Avant-Garde, No. 43*, hrsg. v. Foster, Stephen C.), Ann Arbor 1980.

Bourdieu, Pierre: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt am Main 1970.

Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*, Dijon 2002.

Brandstätter, Ursula: *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper*, Köln 2008.

Brandstetter, Gabriele: *Tanzlektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1995.

Burrows, Jonathan: *A Choreographer's Handbook*, London/New York 2010.

Cage, John: *Für die Vögel. John Cage im Gespräch mit Daniel Charles*, Berlin 1984.

Claren, Sebastian: *Neither. Die Musik Morton Feldmans*, Hofheim 2000.

Copeland, Roger: *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*, New York/London 2004.

Cunningham, Merce: *Changes. Notes on Choreography*, New York 1986.

Cunningham, Merce: *Merce Cunningham. Der Tänzer und der Tanz. Gespräche mit Jacqueline Lesschaeve*, Frankfurt am Main 1986.

Feldenkrais, Moshé: *Die Entdeckung des Selbstverständlichen*, Frankfurt am Main 1985.

Feudel, Elfriede: *Durchbruch zum Rhythmischen in der Erziehung*, Stuttgart 1965.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004.

Graham, Martha: *Der Tanz – mein Leben. Eine Autobiographie*, München 1992.

Huschka, Sabine: *Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*, Würzburg 2000.

Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*, Reinbek 2002.

Husemann, Pirkko: *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen* (= Schriftenreihe TanzSkripte, Bd. 13, hrsg. v. Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele), Bielefeld 2009.

- Kappert, Detlef: *Tanz zwischen Kunst und Therapie*, Frankfurt am Main 1993.
- Konrad, Rudolf: *Erziehungsbereich Rhythmik. Entwurf einer Theorie*, Seelze-Velber 1995.
- Lampert, Friederike: *Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung* (= Schriftenreihe TanzSkripte, Bd. 7, hrsg. v. Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele), Bielefeld 2007.
- Müller, Ulrich: *Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe*, Berlin 2004.
- Noë, Alva: *Action in Perception*, Cambridge (Massachusetts) 2004.
- Pawelke, Sigrid: *Einflüsse der Bauhausbühne in den USA*, Regensburg 2005.
- Schaefer, Gudrun: *Rhythmik als interaktionspädagogisches Konzept*, Remscheid 1992.
- Schwarz, Ullrich: *Rettende Kritik und antizipierte Utopie: Zum geschichtlichen Gehalt ästhetischer Erfahrung in den Theorien von Jan Mukařovský, Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, München 1981.
- Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe. Jérôme Bel. Xavier Le Roy. Meg Stuart* (= Schriftenreihe TanzSkripte, Bd. 3, hrsg. v. Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele) Bielefeld 2006.
- Shusterman, Richard: *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Cambridge (Massachusetts) 1992.
- Shusterman, Richard: *Practising Philosophy. Pragmatism and Philosophical Life*, New York/ London 1997.
- Shusterman, Richard: *Leibliche Erfahrung in Kunst und Lebensstil*, Berlin 2005.
- Shusterman, Richard: *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, New York 2008.
- Tomkins, Calvin: *Marcel Duchamp. Eine Biographie*, München/Wien, 1999.

### Unselbstständige Veröffentlichungen:

- Angermann, Klaus; Barthelmes, Barbara: *Die Idee des klingenden Raumes seit Satie*, in: *Musik zwischen E und U. Ein Prolog und sieben Kongreßbeiträge*, hrsg. v. Jost, Ekkehard (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Bd. 25), Mainz 1984, S. 107-126.

Barthelmes, Barbara: *Der Komponist als Ausführender und der Interpret als Komponist. Zur Ästhetik der Musikperformance*, in: *Improvisation – Performance – Szene. Vier Kongreßbeiträge und ein Seminarbericht*, hrsg. v. Barthelmes, Barbara; Fritsch, Johannes (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 37), Mainz 1997, S. 9-18.

Brandstätter, Ursula: *Transformationen: Zwischen musikalischem und bildnerischem Denken*, in: *Neue Musik und andere Künste*, hrsg. v. Hiekel, Jörn Peter (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 50), Mainz 2010, S. 195-219.

Brown, Earle; Charlip, Remy; Simon, Marianne Preger; Vaughan, David: *The Forming of an Esthetic: Merce Cunningham and John Cage (1985)*, in: *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time. Essays 1944–1992*, hrsg. v. Kostelanetz, Richard, Pennington (New Jersey) 1992, S. 48-65.

Cage, John: *A Composer's Confessions (1948)*, in: *MusikTexte* 40/41 (1991), S. 65f.

Cowell, Henry, *Tageschronik*, in: *John Cage*, hrsg. v. Kostelanetz, Richard, Köln 1973, S. 125-155.

Feldman, Morton: *XXX Anekdoten & Zeichnungen*, in: *Morton Feldman. Essays*, hrsg. v. Zimmermann, Walter, Kerpen 1985, S. 144-180.

Feldman, Morton: *Darmstadt-Vortrag*, in: *Morton Feldman. Essays*, hrsg. v. Zimmermann, Walter, Kerpen 1985, S. 181-213.

Feldman, Morton: *Verkrüppelte Symmetrie*, in: *Morton Feldman. Essays*, hrsg. v. Zimmermann, Walter, Kerpen 1985, S. 124-137.

Feldman, Morton: *Zwischen den Kategorien*, in: *Morton Feldman. Essays*, hrsg. v. Zimmermann, Walter, Kerpen 1985, S. 82-84.

Feldman, Morton: *Middelburg Lecture*, in: *Morton Feldman*, hrsg. v. Metzger, Heinz-Klaus; Riehn, Rainer (= *Musik-Konzepte*, Bd. 48/49), München 1986, S. 3-63.

Feldman, Morton: *Everything is recycled. Middelburg-Lecture vom 2. Juli 1987*, hrsg. v. van Emmerik, Paul; Gasseling, Vincent; Nieuwenhuizen, Michael, in: *MusikTexte* 22 (1987), S. 8-28.

Feldman, Morton: *Sound. Noise. Varèse. Boulez*, in: *Give my Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman*, hrsg. v. Friedman, B. H., Cambridge (Massachusetts) 2000, S. 1-2.

Feldman, Morton: *Warum so ein Geheimnis um das Komponieren? Vortrag vom 3. Juli 1987*, in: *Morton Feldman in Middelburg. Worte über Musik. Vorträge und Gespräche*, Bd. 2, hrsg. v. Mörchen, Raoul, Köln 2008, S. 707-751.



Fischer-Lichte, Erika, *Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur*, in: *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, hrsg. v. Fischer-Lichte, Erika; Kreuder, Friedemann; Pflug, Isabel, Tübingen/Basel 1998, S.11.

Fischer-Lichte, Erika, *Emergenz*, Artikel in: *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, hrsg. v. Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; u. a., Stuttgart/Weimar 2005, S. 86.

Hilger, Silke: *Cage und Cunningham. Von 'rhythmic structures' zu Zufallsoperationen*, in: *John Cage II*, hrsg. v. Metzger, Heinz-Klaus; Riehn, Rainer, (= Musik-Konzepte Sonderband), München 1990, S. 32-71.

Hilger, Silke: „*Cage und Cunningham. Chronik einer Zusammenarbeit*“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 5 (1994), S. 32-36.

Klein, Gabriele: *Zeitgenössische Choreografie*, S. 4, 7, 10f, 14-22, 24, 33, 47, 49f, 52, in: *Choreografischer Baukasten*, hrsg. v. Klein, Gabriele, Bielefeld 2011.

Klein, Gabriele (Hrsg.): *Modulheft Spielweisen*, S. 9, 10, 31, in: *Choreografischer Baukasten*, hrsg. v. Klein, Gabriele, Bielefeld 2011.

Koegler, Horst: „*Lifelong Companions*“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 5 (1994), S. 28-31.

Kostelanetz, Richard: *Twenty Years of Merce Cunningham's Dance (1982)*, in: *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time. Essays 1944–1992*, hrsg. v. Kostelanetz, Richard, Pennington (New Jersey) 1992, S. 15-20.

Laue, Jörg: *...Klangfluchten...Stille...Feedbacks.... Zur Performativen Polyphonie der Lose Combo*, in: *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, hrsg. v. Sting, Wolfgang; Klein, Gabriele, Bielefeld 2005, S. 181-196.

Lipp, Nele: *Tanz x Skulptur x Raum. Ein Lexikon*, in: *Körper – Leib – Raum. Der Raum im zeitgenössischen Tanz und in der zeitgenössischen Plastik* hrsg. v. Rüth, Uwe (= Ausstellung vom 30. Oktober 2005 bis 12. März 2006 im Skulpturenmuseum Glaskasten Marl), Marl 2006, S. 8-11; 48-51; 84; 100f; 146.

Mauser, Siegfried: *Zur Konzeption der musikalischen Zeit in der Musik Morton Feldmans*, in: *Die neue Musik in Amerika. Über Traditionslosigkeit und Traditionslastigkeit*, hrsg. v. Kolleritsch, Otto, Graz 1994, S. 156-163.

Metzger, Heinz-Klaus: *John Cage oder Die freigelassene Musik*, in: *John Cage I*, hrsg. v. Metzger, Heinz-Klaus; Riehn, Rainer (= Musik-Konzepte Sonderband), 1990, S. 5-17.

Müller-Arp, Eberhard: „*Wenn du keinen Maler zum Freund hast, bist du verloren!*“ *Über Morton Feldman, ein Bild von Piet Mondrian, Pierre Bourdieu und die New Yorker Kunst der 1950er Jahre*, in: *Aus der neuen Welt. Streifzüge durch die amerikanische Musik des 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Kreutziger-Herr, Annette; Strack, Manfred (= Nordamerika-Studien, Bd. 8, hrsg. v. Finzsch, Norbert; Meyn, Rolf), Hamburg 1997, S. 165-181.

Neuhoff, Hans: *How musical is Cage? Kulturanthropologische Reflexionen über den Zufall in der Musik*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 5 (1994), S. 44-47.

Noë, Alva: *Welten verfügbar machen*, in: *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, hrsg. v. Gehm, Sabine; Husemann, Pirkko; v. Wilcke, Katharina (= Schriftenreihe TanzSkripte, Bd. 8, hrsg. v. Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele), Bielefeld 2007, S. 125-133.

Paxton, Steve: *Satisfyin' Lover*, in: Banes, Sally: *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Middletown (Connecticut) 1987, S. 71-74. Steve Paxtons choreographische Festlegungen samt Anweisungen zu *Satisfyin' Lover* sind hier abgebildet. Sally Banes bleibt dennoch selbstständige Verfasserin.

Riehn, Rainer: *Who is Who*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 5 (1994), S. 16.

Roesner, David: *Musikalische Spiel-Räume*, in: *Szenische Orte. Mediale Räume*, hrsg. v. Wortmann, Volker; Wartemann, Gesche; Roesner, David, Hildesheim 2005, S. 129-147.

Salzman, Eric: „*Er war der ernsteste Humorist der Welt. Eric Salzman im Gespräch mit Merce Cunningham.*“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 5 (1994), S. 19-22.

Scheiblauber, Mimi: *Musikerziehung und Heilpädagogik*, in: *Lobpreisung der Musik. Blätter für Musikerziehung und für allgemeine Erziehung* 24 (1956) 2, S. 5.

Schlemmer, Oskar: *Mensch und Kunstfigur*, in: *Künstlerschriften der 20er Jahre. Dokumente und Manifeste aus der Weimarer Republik*, hrsg. v. Uwe M. Schneede, Köln 1986, S. 266-268.

Schwartz, Gisela: *Aspekte der Zeitwahrnehmung*, in: *Musik ist Bewegung ist Musik. Wahrnehmung und Bewegung im musikpädagogischen Kontext. Dokumentation des Weimarer Rhythmik-Symposiums 2004*, hrsg. v. Steffen-Wittek, Marianne; Lange, Eckart (= Schriftenreihe des Institutes für Musikpädagogik und Musiktheorie der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar, Bd. 3), Bad Kösen 2005, S. 85-95.

Skempton, Howard: *Counterpoint. Beckett als Librettist*, in: Programmheft des Hessischen Rundfunks, Frankfurt am Main 1990, o. S.

Sylvester, David: *Punkte im Raum*, in: *Freundschaften. Cage. Cunningham. Johns. Susan Sontag. Im Gedenken an ihre Gefühle*, hrsg. v. D' Offay, Anthony, Stuttgart-Bad Cannstatt 1991, S. 47-52.

Vaughan, David: *Merce Cunningham*, in: *John Cage. Anarchic Harmony*, hrsg. v. Schädler, Stefan; Zimmermann, Walter, Mainz 1992, S. 265-268.

Zimmermann, Heidy: *Notationen Neuer Musik zwischen Funktionalität und Ästhetik*, in: *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*, hrsg. v. Amelunxen, Hubertus v.; u. a., Berlin 2008, S. 198-211.

Zimmermann, Walter: *Morton Feldman – Der Ikonoklast*, in: *Morton Feldman. Essays*, hrsg. v. Zimmermann, Walter, Kerpen 1985, S. 10-23.

Zimmermann, Walter: *Personism als das Abstrakte in der Musik von Morton Feldman*, in: *Töne – Farben – Formen. Über Musik und die bildenden Künste*, hrsg. v. Brzoska, Werner; Fontaine, Susanne; Grünzweig, Werner; Schmierer, Elisabeth, Laaber 1995, S. 167-175.

### Nachschlagewerke:

*Duden. Das Fremdwörterbuch*, Bd. 5, 9. aktualisierte Auflage, hrsg. von Wermke, Matthias; Kunkel-Razum, Kathrin; Scholze-Stubenrecht, Werner, Mannheim u. a. 2007, S. 99, 970.

*Lexikon der Rhythmik*, hrsg. v. Ring, Reinhard; Steinmann, Brigitte, Regensburg 1997, S. 309-310.

*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearb. Ausgabe, hrsg. v. Finscher, Ludwig, Sachteil Bd. 7, Kassel und Stuttgart 1997, Spalte 75-122.

### Abbildungsnachweis des Notenbeispiels:

Feldman, Morton: *Projection I* (1950), S. 1, in: Claren, Sebastian: *Neither. Die Musik Morton Feldmans*, Hofheim 2000, S. 46. © 1962, C. F. Peters Corp., New York.

### Abbildungsnachweis der Graphiken:

Abb. 1:

Landesarchiv Berlin, keine weiteren Angaben!, in: Vogel, Herbert: „*Die Sonnenallee – immer voller Leben*“, in: *Nikodemusmagazin*. Evangelische Kirchengemeinde, hrsg. v. Gemeindegemeinderat der Evangelischen Kirche Nikodemus, September–November (2010), S. 3. Jenny Ribbat fügte den Text ein.

Abb. 2:

Schlemmer, Oskar: „*Figur und Raumlineatur*“, 1924, in: Müller, Ulrich: *Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe*, Berlin 2004, S. 40. © 2004, Bühnen Archiv Oskar Schlemmer, I-28824 Oggebbio (VB).

Abb. 3:

Schlemmer, Oskar: „*Egozentrische Raumlineatur*“, ca. 1925, in: Brandstetter, Gabriele: *Tanzlektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1995, S. 356.

© 1994, Oskar Schlemmer, Theater-Nachlaß, D-79410 Badenweiler/ Photoarchiv C. Raman Schlemmer, I-28050 Oggebbio (VB).

Internetseite:

<http://www.medienkunstnetz.de/werke/variations-vii/> (Letzter Zugriff: 4.10.2011).

Tonträger (Audio-CD):

Feldman, Morton (Komponist und Interpret): *Intermission 5, for piano*, in: *Kompositionen von Morton Feldman (1952-1975)*, Edition RZ, Agentur Berliner Editionen, 1994.

## Erklärung

Ich versichere hiermit, dass ich die Arbeit selbstständig und nur mit den angegebenen Hilfsmitteln angefertigt habe und dass alle Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinne nach anderen Werken entnommen sind, durch Angabe der Quellen als Entlehnungen kenntlich gemacht worden sind.

Jenny Ribbat.

## Anhang

### Anhang 1: Tonträger (Audio-CD):

Feldman, Morton (Komponist und Interpret): *Intermission 5, for piano*, in: *Kompositionen von Morton Feldman (1952-1975)*, Edition RZ, Agentur Berliner Editionen, 1994.

### Anhang 2: DVD-Aufnahme:

*Choreographie M/R* (Min: 27:50–32:00), Aufnahme: Hanne Pilgrim, im Rahmen des Vortragabends Rhythmik, 20.1.2011.