



Kirsten Maar

Entwürfe und Gefüge

William Forsythes
choreographische Arbeiten
in ihren architektonischen
Konstellationen

Kirsten Maar
Entwürfe und Gefüge

Editorial

Tanzwissenschaft ist ein junges akademisches Fach, das sich interdisziplinär im Feld von Sozial- und Kulturwissenschaft, Medien- und Kunstwissenschaften positioniert. Die Reihe **TanzScripte** verfolgt das Ziel, die Entfaltung dieser neuen Disziplin zu begleiten und zu dokumentieren: Sie will ein Forum bereitstellen für Schriften zum Tanz – ob Bühnentanz, klassisches Ballett, populäre oder ethnische Tänze – und damit einen Diskussionsraum öffnen für Beiträge zur theoretischen und methodischen Fundierung der Tanz- und Bewegungsforschung.

Mit der Reihe **TanzScripte** wird der gesellschaftlichen Bedeutung des Tanzes als einer performativen Kunst und Kulturpraxis Rechnung getragen. Sie will Tanz ins Verhältnis zu Medien wie Film und elektronische Medien und zu Körperpraktiken wie dem Sport stellen, die im 20. Jahrhundert in starkem Maße die Wahrnehmung von Bewegung und Dynamik geprägt haben. Tanz wird als eine Bewegungskultur vorgestellt, in der sich Praktiken der Formung des Körpers, seiner Inszenierung und seiner Repräsentation in besonderer Weise zeigen. Die Reihe **TanzScripte** will diese Besonderheit des Tanzes dokumentieren: mit Beiträgen zur historischen Erforschung und zur theoretischen Reflexion der sozialen, der ästhetischen und der medialen Dimension des Tanzes. Zugleich wird der Horizont für Publikationen geöffnet, die sich mit dem Tanz als einem Feld gesellschaftlicher und künstlerischer Transformationen befassen.

Die Reihe wird herausgegeben von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein.

Kirsten Maar (Dr.phil.) ist Juniorprofessorin für Tanzwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Von 2007-2014 arbeitete sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am SFB 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« ebenfalls an der FU Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen choreographische Verfahren im 20. Jahrhundert, Entgrenzungen zwischen Choreographie, Architektur und Kunst sowie Raumkonzeptionen und deren kinästhetische Erfahrung.

KIRSTEN MAAR

Entwürfe und Gefüge

William Forsythes choreographische Arbeiten

in ihren architektonischen Konstellationen

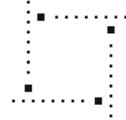
[transcript]

Diese Publikation wurde durch den SFB 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste« an der Freien Universität Berlin gefördert und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der ihm von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

Deutsche
Forschungsgemeinschaft



Sonderforschungsbereich 626
Ästhetische Erfahrung im Zeichen
der Entgrenzung der Künste
Freie Universität Berlin



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2019 transcript Verlag, Bielefeld

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

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Szene aus »Heterotopia« von William Forsythe (Schauspielhaus Zürich/Schiffbau, 2006) mit Jone San Martin und Cyril Baldy;

Photographie © Dominik Mentzos

Korrekturat, Lektorat & Satz: Dr. Vito Pinto

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-2377-2

PDF-ISBN 978-3-8394-2377-6

<https://doi.org/10.14361/9783839423776>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

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

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

Inhalt

Vorwort | 9

Einleitung | 15

Kapitel 1 – Entfaltung von Bewegung | 47

1 Körper-Extensionen – Körper-Relationen | 47

- 1.1 Zur Erweiterung der Kinesphäre als Interaktions-Modell im relationalen Raum | 47
- 1.2 Forsythes *Improvisation Technologies*: Körperbilder im Prozess | 50

2 Empfinden, Erfahren, Erkennen | 56

- 2.1 Zur Bedeutung kinästhetischer Empfindung bei Edmund Husserl | 56
- 2.2 Kritik und Perspektivierung des Husserl'schen Denkens | 61

3 Räumliche Relationen:

Rudolf von Labans Raumharmonielehre | 63

- 3.1 Zur Konzeption der Kinesphäre | 63
- 3.2 Kritik und Perspektiven des Laban'schen Modells | 72

4 Vom kinästhetischen Leib zum architektonischen Raum | 75

- 4.1 August Schmarsow und Heinrich Wölfflin | 75
- 4.2 Der nichtsimultane Raum: Neue Raum-Zeit-Modelle | 78

5 Richard Buckminster Fuller | 80

- 5.1 Entwerfen als Form-Findung | 80
- 5.2 Navigieren | 85
- 5.3 Faltung und Entfaltung: Die Jitterbug-Transformation | 88

6 Falten und Entfalten | 93

- 6.1 Gilles Deleuze: *plier, expliquer, perpliquer, dépliquer – plié*: Die Dimensionen des Faltens | 93

- 6.2 Bewegung ent-falten? Faltung in computergenerierten Entwurfsverfahren der Architektur | 96
- 6.3 Kieslers *Endless House* als Modell der Phasenübergänge | 102
- 6.4 Forsythes *Synchronous Objects* als Werkzeug der Übertragung? | 106
- 6.5 Warum man einen Körper haben muss: Phänomenologische Überlegungen zum Falten | 109
- 6.6 Zur Verschränkung von Subjekt und Welt im phänomenologischen Ansatz | 117

Kapitel 2 – Decreation:

Prinzipien der Ent-Schöpfung | 121

- 1 Der Körper als Passage** | 125
 - 1.1 Bewegungsmodi in Forsythes *Decreation* | 125
 - 1.2 Zum Prinzip des Entwerdens bei Simone Weil und William Forsythe | 128
 - 1.3 Rezeptive Transformation des Materials: Zustände generieren durch den Körper hindurch | 131
 - 1.4 Topologische Gefüge im Tanz | 141
 - 1.5 Affizierungen | 146
- 2 Entwerfen – Entwerden – Entschöpfen** | 148
 - 2.1 Kreativität jenseits des Autorsubjekts | 148
 - 2.2 Techniken und Praktiken der Entsubjektivierung | 154

Kapitel 3 – Wolken: Medien der Übertragung flüchtiger Erfahrung. Zu Forsythes *Clouds after Cranach* und *Three Atmospheric Studies* | 159

- 1 Ent-Setzungen: Unterbrechung und Störung** | 159
 - 1.1 Intermediale Rahmungen nachträglicher Erfahrung | 159
 - 1.2 Zwei kurze Bildbeschreibungen | 162
 - 1.3 Wolken: Bildtraditionen, Medienkonstellationen und Wahrnehmungsmodelle | 164
- 2 Übertragungen und Überlagerungen: Nachträglichkeit und Verschiebung** | 169

3 Three Atmospheric Studies:

Zwischen Dispartheit und Verdichtung | 171

- 3.1 Zu den verschiedenen Versionen der Inszenierungen | 171
- 3.2 *Three Atmospheric Studies* (Version Berlin 2006, erster Teil) | 173
- 3.3 *Three Atmospheric Studies* (Version Berlin 2006, zweiter Teil) | 176

4 »Things fall apart« | 178

- 4.1 Störungen als konstitutives Merkmal des Atmosphärischen | 178

5 Architektur und Atmosphäre | 189

- 5.1 Eintauchen und Umhüllt-Werden als mediales Ereignis:
Diller & Scofidios *Blur*-Wolke | 189
- 5.2 Blurring the Boundaries | 192

6 Clouds after Cranach | 203

- 6.1 *Variation one* | 203
- 6.2 Die Übersetzung als Entsetzung | 204

Kapitel 4 – Verzeichnen und Verwischen der Spuren: Diagrammatische Relationen | 209

1 Peter Welz und William Forsythe: *Whenever on on on nohow on/ Airdrawing: Interdependenzen von Zeichnung, Bewegung und Raum* | 209

2 Nachzeichnen, aufzeichnen, verzeichnen, vorzeichnen: Möglichkeitsdenken im Entwurf | 214

- 2.1 Aufzeichnung des Lebendigen oder Verlebendigung? | 214
- 2.2 Das Potential und das Potentielle der Linie zwischen Konzept und Zeichnung, zwischen Präskript und Werkzeug | 216

3 *Retranslation/Final Unfinished Portrait (Francis Bacon)* | 221

- 3.1 Das Diagramm | 221
- 3.2 Das Verwischen der Spuren | 222
- 3.3 Zur Operationalität des Diagramms | 229

4 Verräumlichung: Konstellative Werkzeuge des Entwerfens | 232

- 4.1 Architekturzeichnung und Diagramm | 232
- 4.2 Das Diagrammatische im und über den zeichnerischen Entwurf hinaus – Cedric Price: Utopische Potenziale der Architektur | 234
- 4.3 Bernard Tschumis ›Ereignisse‹ | 239

- 5** *Human Writes* | 245
- 5.1 Entwurf einer diagrammatischen Konstellation | 245
- 5.2 Ephemere Komplizenschaften | 248

Kapitel 5 – Installationen choreographieren: Zur Handlungsmacht des choreographischen Objekts und zur Organisation des Raumes | 257

- 1** *Heterotopia: Vom Anders-Werden des Raumes* | 257
- 2** *Installieren/choreographieren* | 266
 - 2.1 Zwischen Choreographie und Installation | 266
 - 2.2 Aufstellen und herstellen: Das Gestell | 272
- 3** *You made me a Monster* | 275
 - 3.1 Unheimliche Verbindungen zwischen Objekt und Subjekt | 275
 - 3.2 Zur Handlungsmacht des choreographischen Objekts | 279
- 4** *Spielerische Verhandlungsräume des Öffentlichen* | 285
 - 4.1 *White Bouncy Castle* und *City of Abstracts* | 285
 - 4.2 Publikum und situatives Handeln | 289
- 5** *Architektur als »Planung des Unvorhersehbaren«* | 295
 - 5.1 Choreographien des Alltäglichen | 295
 - 5.2 Architektur als Modell | 297

Schluss und Ausblick: Choreographie als die Kunst, ein bewegliches Gefüge zu entwerfen | 305

Dank | 311

Bibliographie | 315

Besuchte Vorstellungen der Forsythe Company | 339

Abbildungsverzeichnis | 343

Vorwort

2015 – im selben Jahr, in dem sich die Forsythe Company auflöste, stellte William Forsythe einzelne seiner *Choreographic Objects* im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main im Rahmen der von ihm kuratierten Ausstellung »The Fact of Matter« zusammen mit Werken aus der Sammlung aus.¹ In der Konstellation von Arbeiten der Bildenden Kunst mit den installativen Ansätzen der *Choreographic Objects* entfaltete sich ein spezifisches Zusammenspiel von unterschiedlichen Akteuren: Betrachter*innen, die zu Teilnehmenden wurden, die durch einzelne der *Objects* erst in Bewegung gesetzt und durch die Konfrontation mit diesen genötigt wurden, eine Haltung einzunehmen, und die durch die spezifischen Anordnungen schließlich selbst choreographiert wurden. Forsythe umschrieb die Aufgabe, die der Ausstellung zugrunde lag, mit den Worten: »You have to move to know.«²

Ob die Besucher*innen bereits in der Eingangshalle angesichts der Videoinstallation *City of Abstracts* mit den verzögert projizierten und verzerrten eigenen Abbildern zu tanzen begannen, ob es sich um die im Wind tanzende Tüte in den Straßen New Yorks in der Arbeit *Incidents* von Svetlana und Igor Kopystiansky handelte, oder um Fred Sandbacks dünne, aufgespannte Fäden, die, einer Notation vergleichbar, den Raum aufteilten, der durch die sich daraus ergebende unterschiedliche Positionierung der Betrachter*innen den Ausstellungsraum zu einem »dance floor« werden ließ:³ Stets wurde ein anderer Blick auf die Ebene des Choreographischen gerichtet oder der Bewegung im Verhältnis von Körper und Umgebung eine andere Perspektive hinzugefügt. Der groteske Eigen-Sinn der Dinge, die uns herausfordern, wie in Anna und Bernhard Blumes Photoserien von fallenden Vasen, wurde den schwingenden Pendeln aus *Nowhere and Everywhere at the Same Time* gegenübergestellt, die die Besucher*innen wiederum mit dem schwierigen *task* herausforderten, beim Durchqueren des Raumes diese nicht zu berühren. Eine andere Arbeit, *Towards*

1 | Die Ausstellung »The Fact of Matter« war vom 17.10.2015–31.01.2016 im Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main zu sehen. Ich beziehe mich im Folgenden auf meinen Besuch am 27.12.2015.

2 | Ausstellungsfilm des MMK zu »The Fact of Matter«, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=OAYNzdaKjIk> (letzter Zugriff: 31.01.2019)

3 | Vgl. hierzu das Beiheft zur Ausstellung »The Fact of Matter«, S. 14.

a *Diagnostic Gaze*, ein Staubwedel aus Federn, konfrontierte die Besucher*innen mit der Anweisung: »Hold the object absolutely still«. Sie zeigte so nicht nur die Unmöglichkeit dieses Unterfangens, sondern erinnerte zugleich an Steve Paxtons *small dance*, in dem selbst der bloß stehende Körper den Ausführenden demonstriert, dass absolute Ruhe eine Illusion ist und selbst die winzigen Bewegungen der Wirbelsäule stets dabei sind, Gewicht und Schwerkraft auszubalancieren und damit aufzuzeigen, wozu der Körper in der Lage ist und wozu nicht.

Auf diesen unterschiedlichen Ebenen etablierte die Ausstellung Relationen zwischen aktuellen künstlerischen Arbeiten und den Entgrenzungen der Avantgarde seit den 1960er-Jahren, zwischen Minimalismus und Conceptual Art. Explizit nahm Forsythe keine Verortung im Rahmen der Tanzgeschichte vor, sondern situierte seine *Choreographic Objects* als installative Arbeiten, die mit der Referenz auf die Verwendung von Handlungsanweisungen in der Kunst die Fragen von Autorschaft, Partizipation und Produktion neu stellten.

Damit wurde erneut der Ansatz thematisiert, den er bereits in den Jahren zuvor mehr und mehr verfolgt hatte, nämlich die Idee einer *Expanded Choreography*. So ließe sich ausgehend von Rosalind Krauss' einflussreichem Aufsatz »Sculpture in the Expanded Field« aus dem Jahr 1979, in dem die Kunsthistorikerin die Kohärenz der Gattung angesichts der zunehmenden Verzeitlichung der Skulptur und Prozessualisierung der Objektform infrage stellte,⁴ die vorliegende Arbeit auch explizit unter den Fragestellungen einer »Choreography in the Expanded Field« lesen, wie sie sich im zeitgenössischen Tanz – nicht nur bei Forsythe – perspektiviert. Denn die Erweiterung des Begriffs von Choreographie, wie sie Forsythe mit seinen *Choreographic Objects* vorantrieb, ist mit einem Ineinandergreifen der Sphären von Bildender Kunst und Choreographie, wie wir sie in den letzten zehn Jahren zunächst im Zusammenhang mit Retrospektiven von Choreographinnen der Judson Church beobachten konnten, eng verbunden. Die Präsentation von Tanz und Performance im Ausstellungskontext hat in diesen Jahren, nicht zuletzt über ein Interesse an Reenactment, eine erneute Auseinandersetzung mit Performance und Tanz bzw. dem Körper als Objekt seitens der Institutionen der Bildenden Künste forciert.⁵ Produktionen wie Xavier Le Roys *Expanding Choreography*, Boris Charmatz' *Musée de la danse*, Aus-

4 | Rosalind Krauss: »Sculpture in the Expanded Field«, in: *October* 8, Frühjahr 1979, S. 30-44; siehe auch Michael Lüthy: »Expanded Field«, in: *Skulptur Projekte Münster 07*, Münster: Walter König, Glossar, S. 56f.

5 | Vgl. dazu: Kirsten Maar: »Le Musée de la danse – or: What a body can do: Reconsidering the Role of the Moving Body in Exhibition Contexts« [2016], unter: <http://www.stedelijkstudies.com/journal/what-a-body-can-do/> (letzter Zugriff: 30.01.2019).

stellungen wie *Move: Choreographing You* oder Arbeiten im öffentlichen Raum, wie etwa diejenigen von Alexandra Pirici, belegen diese Entwicklung.⁶

Doch was passiert, wenn das Ausstellungsobjekt durch den bewegten Körper ersetzt wird? Wie lässt sich Choreographie jenseits des Tänzerkörpers denken und auf die Bewegung von nicht allein menschlichen Körpern im Raum projizieren? Was ein Körper vermag, ist in diesen Konstellationen nicht lediglich abhängig von äußeren Strukturen. Körper sind mit ihrer Umwelt verbunden, angesichts ihrer Vermögen, angesichts der Kräfte, die sie durchwandern, angesichts der Affekte, die sie übersteigen. So bilden sie ephemere Relationen und Gefüge und eröffnen alternative Erfahrungsräume innerhalb der Ausstellung.

Die Überlappung der Dispositive von Ausstellung und Aufführung ließe sich mit den Überlegungen zu *scoring practices* als ›Anordnungen‹ im doppelten Sinne einer Anweisung und eines räumlichen Arrangements verbinden.⁷ *Scores*, wie sie seit den 1960er-Jahren als Präskripte für regelbasierte Improvisationen fungieren, suggerieren ein Verständnis von Choreographie als »art of command«,⁸ wie es Forsythe beschreibt. Doch welche Perspektiven lassen sich daraus für das Verhältnis von Choreographie und Tanz ableiten? Es kann, so schlägt es die vorliegende Studie vor, im Zusammenspiel von Anweisung oder Präskript und deren Interpretation, die stets den Spielraum des Unbestimmten beibehält, als »Planung des Unvorhersehbaren« verstanden werden, als ein Entwerfen eines Verhandlungsraumes. Denken wir die einzelnen Akteure innerhalb dieser *instant composition* in gegenseitiger Abhängigkeit voneinander, entwickeln wir ein Verständnis eines Gefüges oder, um einen Begriff Buckminster Fullers einzuführen, einer *ecology*, das heißt eines Gefüges, das in gegenseitiger Abhängigkeit seiner einzelnen Teile ephemer, im Entwurf, in Bewegung existiert.

Von dieser Idee einer Planung des Unvorhersehbaren, von einem improvisatorischen Wissen ausgehend, ist auch ein weiterer zentraler Gedanke meiner Untersuchungen inspiriert: Choreographie und Architektur nicht als abgeschlossene Projekte, sondern in ihren Entwurfsprozessen, in ihren Verfahren

6 | Studiengänge zum »Kuratieren in den szenischen Künsten« (Paris Lodron Universität Salzburg) oder zu »Kulturen des Kuratorischen« (Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig) spiegeln dies wider ebenso wie zahlreiche Veröffentlichungen in diesem Bereich.

7 | Vgl. dazu den aus der gleichnamigen Tagung hervorgegangenen Band von Maren Butte/Kirsten Maar/Fiona McGovern/Marie-France Rafael/Jörn Schaffaff (Hg.): *Assign and Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*, Berlin: Sternberg, 2014.

8 | William Forsythe, zitiert in Mark Franko: »Dance and the Politics of Exemption«, in: Susanne Franco/Marina Nordera (Hg.): *Dance Discourses. Keywords in Dance Research*, London/NewYork (NY): Routledge, 2016, S. 11-29, hier S. 16.

und Praktiken zu betrachten. Nicht umsonst nimmt die Studie Randgänge der Architektur in den Blick, die ihren Entwurfscharakter nicht verbergen und oftmals nicht darüber hinausgehen, die eher den (Infra-)Strukturen nachgehen und weniger einen systematischen Blick auf die gebaute Umwelt oder auf die Medien des Entwurfsprozesses richten als vielmehr eine imaginäre, oftmals utopische Potentialität eröffnen. Von Buckminster Fullers geodätischen Sphären über Cedric Prices diagrammatische Zeichnungen, Bernard Tschumis *Advertisements for Architecture* oder seine *Manhattan Transcripts* bis hin zu Nikolaus Hirschs Modellversuch *Cybermohalla Hub* liegt hier eine Auswahl unterschiedlicher Entwürfe vor, die nicht auf abgeschlossene architektonische Objekte oder Bauwerke zielen, sondern eher den Charakter interventionistischer Praktiken spiegeln – und bei denen es sich eher um Formate als um spezifische Formen handelt.

Dies wiederum verbindet Architektur und Choreographie, versteht man sie im Sinne einer »public sphere by performance«⁹ – eines performativ zu entwerfenden öffentlichen Verhandlungsraumes. Das angeführte Laban'sche Modell der Kinesphäre, als Umraum des Tänzers, ebenso wie die Thematisierung des Atmosphärischen lassen sich hier mit Jean-Luc Nancy als Weise des singular plural Seins oder des Mit-Seins denken, als ephemere und flüchtige *ecologies* – Ökologien des Sozialen, der Beziehungen und Verteilungen.

Die Frage nach den Entwurfsverfahren und -praktiken ist gebunden an die Untersuchung der Herangehensweisen, die unter dem Stichpunkt *Decreation* – in der kritischen Betrachtung von Autorschaft und Kreativität – beschrieben werden. Ent-Schöpfung wird hier als ein Entwerfen gedacht, das seine eigene Bedingtheit stets mitreflektiert und in Auseinandersetzung mit den heteronomen Aspekten von Kunstproduktion Choreographie als ein Handwerk der Übersetzung – als Ent-Setzung – perspektiviert.

Aus verschiedenen Gründen habe ich mich letztlich entschieden die vorliegende Studie, die ich zwischen 2007 und 2011 verfasst und 2012 verteidigt habe, ohne große Überarbeitungen oder Aktualisierungen zu veröffentlichen. Abgesehen davon, dass mit meinen anschließenden Forschungen zur Judson Avantgarde und deren retrospektiven Präsentationen im Ausstellungsraum die Fragestellung eine zwar verwandte, aber doch ganz anders ausgerichtete Perspektive erhalten und die Prämissen der ursprünglichen Dissertation verschoben hätte, habe ich hier einzelne Punkte dargelegt, die mir aus heutiger Sicht eine andere Akzentuierung erlauben. Viele der erwähnten Diskurse haben sich in den vergangenen Jahren zu eigenen Forschungsfeldern etabliert. Diese Ansätze, die ich hier rückblickend beschreibe, sind in der vorliegenden Studie aus ihren

9 | Bojana Cvejic/Ana Vujanovic (Hg.): *Public Sphere by Performance*, Berlin: b_books, 2015.

Anfängen heraus konzipiert. Insofern eröffnet diese Arbeit, auch wenn oder gerade weil das Verfassen derselben einige Jahre zurückliegt, eine fast historiographische Perspektive auf einen bestimmten Zeitraum der choreographischen Arbeiten der Forsythe Company und veranschaulicht retrospektiv deren Bedeutung, die sich vom heutigen Standpunkt aus noch einmal anders darstellt.

Einleitung

1 Architekturen choreographieren: *Nowhere and everywhere at the same time*¹

Die Zuschauertribüne der großen Halle des Festspielhauses in Hellerau wurde entfernt, der Saal ist leer, nur am Rand befindet sich eine Reihe mit Sitzmöglichkeiten, auf denen sich die Zuschauer niederlassen. An einem Gestell an der Decke befestigt hängen über den ganzen Raum verteilt unzählige Pendel an dünnen Nylonfäden. Fast jede noch so kleine Bewegung der Tänzerinnen und Tänzer² setzt diese Pendel in Bewegung, und so schaffen sie vielfältige ineinander greifende Räumlichkeiten, die sich entsprechend der Bewegungen und Entscheidungen der Tänzer jeweils neu ergeben, vergleichbar einem beweglichen Labyrinth. Die transparente Architektur der Installation wird so zum Mobile, zum kinetischen Labyrinth, das aus fast Nichts zu bestehen scheint denn aus Licht und Fäden und den von Thom Willems komponierten Klangfeldern. Diese Schwingungen lassen den Raum selbst scheinbar schwanken. Immer wieder versuchen einzelne Tänzer ein Pendel in den Zustand der Ruhe zu versetzen, fassen das unten hängende Gewicht, ziehen das Seil von oben nach unten und versuchen es auszutarieren, doch eine minimale Schwingung bleibt stets erhalten. Die Manipulation der Pendel beeinflusst ebenso den Bewegungsraum der anderen Tänzer und schafft ein komplexes Bedingungsgefüge möglicher Bewegungen: So werden die Tänzer in ihren Bewegungsintentionen von den Absichten der anderen unterlaufen, sie müssen auf Unvorhergesehenes reagieren. Ausladende Bewegungen, die gekonnt gerade noch die Berührung der Aufhängungen vermeiden, oder minimale Bewegungen, nah am eigenen Körper in den beweglichen Zwischenräumen bestimmen die Choreographie. Die Tänzer scheinen eine Art »inneres Sehvermögen«³ zu aktivieren, ein körperliches Wis-

1 | Ich beziehe mich auf die Vorstellung, die ich am 12.09.2009 in Hellerau gesehen habe.

2 | Aus stilistischen Gründen verwende ich im Folgenden fortlaufend die maskuline Form personenbezogener Substantive, bitte jedoch darum, weitere Genderperspektiven entsprechend mitzulesen.

3 | Zitiert aus dem Programmheft zur Aufführung vom 12.09.2009: »Als der blinde französische Widerstandskämpfer Jacques Lusseyran, der über ein inneres

sen, wie die Bewegungen des Pendels zu antizipieren und wie ihnen auszuweichen ist. Die Schwerkraft der Pendel und das Austarieren des Gleichgewichts eröffnen den Tänzern Spielräume, die erst in der Interdependenz verschiedener Ebenen zu verstehen sind: eines bestimmten, unregelmäßigen Rasters, nach dem die Aufhängungen und das Gestänge an der Decke gesetzt sind und das den der Aufführung zugrunde liegenden *score*⁴ mitbestimmt, der wiederum die zeitliche Abfolge und die Bedingungen zwischen den Tänzern regelt. Innerhalb dieser Rahmungen sind sie aufeinander angewiesen. Aber ebenso vermag die Beherrschung bestimmter Bewegungstechniken sowie eine besondere technische Einrichtung des Raumes jenes System zu manipulieren, dessen Grenzen zu erkunden gerade im Fast-Scheitern zur Herausforderung wird, und in den Momenten, in denen alle oder fast alle Tänzer im Pendelfeld agieren, den Eindruck eines geregelten Chaos vermittelt.



Abb. E.1: William Forsythe: *Nowhere and Everywhere at the same time*,
© Dominik Mentzos.

Sehvermögen schrieb, das es ihm ermöglichte, Formen und Gedanken zu sehen und zu manipulieren, schilderte dies treffend als eine unbegrenzte mentale Leinwand oder Projektionsfläche, die ›gleichzeitig nirgendwo und überall‹ existiert. In gleichem Maße lässt sich diese Formulierung auch auf die Allgegenwärtigkeit der Schwerkraft beziehen.« Vgl. dazu genauer den Schlussteil.

4 | Der Begriff *score* ist seit den 1960er-Jahren im Tanz üblich und wird hier und im Folgenden im Sinne einer der Improvisation zugrunde liegenden Partitur gebraucht, welche bestimmte Regeln für die Choreographie festlegt.

In dieser choreographischen Installation⁵ werden Aspekte einer Ästhetik des Entwerfens angesprochen, für die Interferenzen zwischen Choreographie und Architektur entscheidend sind: Die sich in jedem Moment neu ergebende, labyrinthische Struktur erfordert vonseiten der Tänzer eine sehr präzise Raumvorstellung, die bereits in der Konzeption deren mögliche Veränderungen und Manipulationen mitbedenkt. Es geht darum, einen Bereich ins Unbekannte hinein zu kartographieren.⁶ Die Eigendynamiken des eingeschlagenen Weges bzw. der Bewegung und der sich daraus ergebenden Alternativen, die Um- und Abwege, die daraus folgen, sind gebunden an Zufälle, die konstitutiv für jedwelle Entscheidung werden, sie erfordern somit eine Form der Navigation, die nicht auf vorliegende Kartierungen zurückgreifen kann,⁷ und so entspricht die im Programmheft erwähnte Blindheit, die auf andere denn visuelle Modi der Orientierung zurückgreifen muss, der Idee des Labyrinths in korrelierender Weise.

Damit sind Modi einer Ästhetik des Entwerfens angesprochen, innerlicherer im Folgenden sowohl die Spannung zwischen choreographischen Verfahren und tänzerischem Wissen als auch die Korrespondenzen eines architektonischen Denkens betrachtet werden. Das Entwerfen wird hier nicht als lineare Bewegung gefasst, sondern als ständiges Vor- und Zurück, als ein Ent- und wieder Verwerfen, als eine stete Suche nach möglichen und immer nur vorläufigen Teillösungen. Dabei gibt es keine eindeutige Verfahrensweise, keinen Plan, der vorschreibt, wie ein Schritt nach dem anderen auszuführen wäre. Ganz im Gegenteil spielen die Momente der Desorientierung und des Nicht-Wissens eine zentrale Rolle in diesem Prozess; zwingen sie doch dazu, die eigenen Vorannahmen zu überprüfen und gegebenenfalls infrage zu stellen, sich dem Unbekannten zumindest für einen produktiven Moment lang zu überlassen.

5 | Jene Arbeit wurde zuerst mit einem einzelnen Tänzer, Brock Labrenz, 2005 in New York entwickelt. Hier war es dem Publikum teilweise erlaubt, die Installation auch selbst zu betreten; später wurde die Arbeit mit den Tänzern der Forsythe Company in der Londoner Tate Modern im Museumskontext aufgeführt.

6 | Vgl. dazu Gilles Deleuze/Felix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve, 1991, S. 23ff.; S. 36. Die Karte wird bei Deleuze/Guattari der Kopie gegenübergestellt, sie ist Grundprinzip eines rhizomatischen Denkens (im Gegensatz zum baumartigen, das in Genealogien verläuft); ein ihr wesentliches Charakteristikum ist, dass sie im Gegensatz zur Kopie grundsätzlich viele Zugangsmöglichkeiten aufweist. »Bei der Karte geht es um Performanz, während die Kopie immer auf eine angebliche »Kompetenz« verweist«; ebd., S. 24.

7 | Vgl. Philipp Stoellger: »Im Labyrinth des Lebens. Der Umweg als Modus Vivendi«, in: 31. *Das Magazin des Instituts für Theorie* 16/17, Dezember 2011, Was ist ein Weg? *Bewegungsformen in einer globalen Welt*, ith Zürich, S. 47-61, hier S. 49.

Nowhere and Everywhere at the same time scheint mir paradigmatisch viele der für Forsythe charakteristischen Arbeitsweisen zu beinhalten: Er und seine Tänzer experimentieren hier mit choreographischen Verfahren der Anordnung, d.h. bestimmten Regelkombinationen, die wiederum bestimmte raum-zeitliche Arrangements generieren. Voraussetzung dafür ist die improvisatorische Virtuosität der Tänzer, die imstande sind, imaginierte Raumfiguren in flüchtige Topographien zu übertragen, sie erkunden den Umgang mit Objekten und schaffen durch Umordnungen im Raumgefüge der Theaterarchitektur Situationen oder Spiel-Räume, die den Betrachter mehr oder weniger aktiv involvieren. An dieser Stelle jedoch möchte ich die Ausführungen zum Stück vorerst abbrechen, um in meinen Schlussbetrachtungen diesen Faden wieder aufzunehmen.

2 Forsythes »Architecture of Disappearance«⁸ und ihre Fortführungen

Die Arbeit des Choreographen William Forsythe und seiner Tänzerinnen und Tänzer zeichnet sich seit seinen Anfängen mit dem *Ballett Frankfurt*⁹ durch den Umgang mit dem Unvorhersehbaren aus und dient daher als Ausgangspunkt meiner Überlegungen zu den Prozessen des Entwerfens verschiedenartiger relationaler Raumgefüge zwischen Choreographie und Architektur. Bereits das kurz beschriebene Beispiel veranschaulicht, dass Forsythes Arbeiten mit einem besonderen Sinn für das Architektonische wahrgenommen werden können. Das »Architektonische« bezeichnet hier und im Folgenden nicht lediglich die gebaute Umwelt, sondern in bestimmten Verfahren emergierende dynamische Gefüge. Das Labyrinth in *Nowhere and Everywhere at the Same Time* kann als ein Beispiel für ein solches Gefüge gelten, das durch die Bewegung der Tänzer und der Pendel erst hervorgebracht wird.

Nicht nur arbeitet Forsythe an einer spezifischen Ästhetik des zeitgenössischen Theaters, die sämtliche Mittel des Theaters – Bewegung, Stimme und Klang, Licht, Bühnentechnik, Kostüm und Narration – zu einer Choreographie

8 | Patricia Baudoin/Heidi Gilpin: »Vervielfältigung und perfektes Durcheinander. William Forsythe und die Architektur des Verschwindens«, in: Gerald Siegmund (Hg.): *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel, 2004, S. 117-124 (im Original: »Proliferation and Perfect Disorder: William Forsythe and the Architecture of Disappearance«).

9 | Seit 1984 leitete William Forsythe das Ballett Frankfurt, das 2005 in die Forsythe Company überführt wurde. Seitdem wurde die Company durch die Etats der Städte und Länder Frankfurt am Main, Dresden, Hessen und Sachsen-Anhalt ko-finanziert und verfügt sowohl in Frankfurt als auch in Hellerau über feste Spielstätten.

der verschiedenen Medien zusammenführt, sondern vor allem entwickeln er und seine Tänzer eine eigene Bewegungssprache.¹⁰ Insbesondere der Aspekt eines analytischen Raumverständnisses, das sich unter anderem aus dem klassischen Ballett und den Bewegungsprinzipien Rudolf von Labans entwickelte, ist zentral für die Forsythe'sche Arbeitsweise. Wie sich ausgehend von den Relationen der Körperteile zueinander und zu bestimmten Punkten im Raum Interaktionen mit den anderen Tänzern entwickeln, und wie diese wiederum die Zuschauer affizieren und in den Prozess des Entwerfens bestimmter choreographischer Raumrelationen einbeziehen, wird im Folgenden an einzelnen Arbeiten seit 2003 untersucht.¹¹

Der Blick wird in der vorliegenden Studie auf einzelne Arbeiten gerichtet, in denen sich das komplexe Verhältnis von Bewegung und Raum, Objekten, Performern und Zuschauern gegenüber den älteren Arbeiten, welche vornehmlich die Dekonstruktion des Balletts und des theatralen Bühnenraums und der damit einhergehenden traditionellen Zuschauerperspektive betrieben, bis hin zu choreographischen Installationen erweitert hat, in denen die Zuschauer selbst zu Akteuren werden.

Zunächst jedoch schaffen die Tänzer der Company durch ihre Bewegungen jenen Raumzusammenhang, innerhalb dessen sich Möglichkeiten der Bedeutungszuschreibung und des Handelns entfalten. Über Techniken der ›Entschöpfung‹ und der Entsubjektivierung, in denen die Intentionalität von Bewegung und die zeitweise Aufgabe von Kontrolle in steter Oszillation stehen, wird ihr Körper zu einem Medium, welches das Ereignishafte der Bewegungen in situative Entscheidungszusammenhänge setzt. Dabei kann gerade der Tanz als relationale Kunstform schlechthin betrachtet werden: Denn selbst wenn ein Tänzer sich allein im Raum bewegt, werden doch immer spezifische Ver-

10 | Explizit wurde seine Arbeit ausgewählt, um diese spezifische Art der Bewegungsrelationen zu verdeutlichen, im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Choreographen, die eher ein Paradigma des Stills favorisieren. Neben dem Topos des Stills (als Rahmen des Nicht-Tanzens) hat Gabriele Brandstetter das Schreiben (als Reflexion auf das eigenen Tun) und die Passage (Dezentrierung des Körpers) als charakteristisch für den Postmodernen Tanz herausgearbeitet, wovon vor allen die beiden letzteren auch für die Arbeit Forsythes bestimmend sind; vgl. Gabriele Brandstetter: »Still/Motion. Zur Postmoderne im Tanztheater«, in: Claudia Jeschke/Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.): *Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Forschung*, Berlin: Vorwerk 8, 2000, S. 122-137.

11 | *Decreation* wurde am 27. April 2003 im Bockenheimer Depot in Frankfurt am Main uraufgeführt; anhand dieser Arbeit wird im 2. Kapitel die für die vorliegende Arbeit grundlegende Idee der Entschöpfung behandelt. Mit den letzten Arbeiten des Ballett Frankfurt zeichnet sich bereits eine Entwicklung zu anderen Verfahren ab, die ich in der vorliegenden Arbeit darstellen werde.

hältnisse zwischen den einzelnen Körperteilen, zwischen seinem Körper und anderen Objekten und dem umgebenden Raum, oder zuweilen sogar zu imaginären Körperdoubles entworfen. Die Beherrschung und Umsetzung dieser Relationierungen werden umso komplexer, wenn die regelbasierte Improvisation zentraler Bestandteil der Arbeitsweise ist. Bereits in den Arbeiten, die Forsythe seit Ende der 1980er-Jahre entwickelte, steht diese Art der *real-time-composition* im Vordergrund seines Interesses,¹² welches das »Sich-Selbst-Überraschen« als zentrale Motivation begreift.¹³

In den frühen 1990er-Jahren entwickelte Forsythe die *Improvisation Technologies*, eine CD-Rom, die mithilfe gezeichneter Linien Bewegungsabläufe im Raum konzipierbar und analysierbar machte und die die Relationierung der Körperteile zueinander und deren Ausrichtung im Raum konzeptionalisierte. Den Umgang mit solchen notationellen Systemen verfolgen er und seine Tänzer weiter mit dem in den letzten Jahren entwickelten Online-Tool *Synchronous Objects*, das mithilfe verschiedener Darstellungsverfahren aus anderen Disziplinen Raumorganisation, Interaktionen und Synchronisierungen zwischen den Tänzern visualisiert und für den Betrachter nachvollziehbar macht, sowie mit dem *Motion Bank*-Projekt, das digitale Online-Partituren von verschiedenen Choreographen darstellt. Angesichts einer so intensiven Beschäftigung mit den Modi der Aufzeichnung des Tanzes wird bereits deutlich, dass Choreographieren bei Forsythe nicht bloß als das einfache Schritte setzen oder als Kompositionsprozess im Sinne von Doris Humphreys »The Art of Making Dances« zu verstehen,¹⁴ sondern innerhalb einer Tradition des post-modernen und zeitgenössischen Tanzes zu verorten ist, die alternative choreographische Verfahren entwickelt. Dies lässt sich zum einen in Anlehnung an Merce Cunninghams zufallsbasierte Kompositionsverfahren und der sich daraus ergebenden Multi-Perspektivität des Raumes erklären, die die gerichtete Fluchtpunktperspektive des Zuschauers auflöste. Zum anderen wurde seit den 1960er-Jahren von den Judson-Choreographen Kritik an traditionellen Kreativitäts- und Autorschaftskonzepten formuliert und ausgehend davon eine Transformation der choreographischen Verfahren angestoßen, die in ihren vielfältigen Umdeutungen

12 | Vgl. dazu Kerstin Evert: *Dance Lab. Tanz und Neue Technologien*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, insbes. Kap. 4: »Choreographie als Hypertext: William Forsythe«, S. 117-155.

13 | Vgl. dazu Gabriele Brandstetter/Hans-Friedrich Bormann/Annemarie Matzke (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Bielefeld: transcript, 2010, darin insbes. G. Brandstetter: »Selbst-Überraschung: Improvisation im Tanz«, S. 183-200.

14 | Vgl. dazu Gabriele Brandstetter: Lemma »Choreographie«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2005, S. 52-55.

bis in den zeitgenössischen Tanz reicht. In dieser Tradition (post-)moderner und zeitgenössischer choreographischer Entwurfsverfahren sind für Forsythe vor allem die Arbeit mit Regelkombinationen und deren improvisatorischer Ausführung bestimmend sowie die Neu-Aufteilung des Verhältnisses von Performer und Zuschauern über eine Umstrukturierung des Bühnenraums,¹⁵ und schließlich eine Ausweitung des choreographischen Denkens im Austausch mit anderen Kunstformen.

Bereits in *Limb's Theorem* (1990) arbeitete Forsythe ausgehend von den Skizzen des Architekten Daniel Libeskind an Formen und Strukturen und deren Veränderungen in der Wahrnehmung. Das Stück handelte von den Zusammenhängen der einzelnen Gliedmaßen und deren kombinatorischen Regeln, die von Forsythe und seinen Tänzern neu formuliert wurden. Vergleichbar den dekonstruktivistischen Prinzipien, die in der Architektur bzw. insbesondere in den Architekturzeichnungen Libeskinds die Räume aufsplintern und das »rationale, ordentliche Gitter (engl.: grid; im Architekturkontext hier besser: Raster; KM) als eine Reihe von dezentrierten Räumen« entfalten, zeigte Forsythe, »dass die Einheit des tanzenden Körpers trügerisch und irreführend ist«. ¹⁶ Indem er in Anlehnung an Libeskind das Raster als architektonisches Werkzeug der proportionalen Darstellung als Medium der Verzerrung und Distortion nutzt und, wie in den *Improvisation Technologies* sichtbar, den Körpermittelpunkt verschiebt und die Tänzer immer wieder anders an den Rand des Equilibriums bringt, schafft er eine Ästhetik, die sich gegen Reproduzierbarkeit und Objektstatus wendet und dagegen mit Diskontinuitäten und Brüchen arbeitet.¹⁷

15 | Dies gilt sowohl für Performances mit aktiver Beteiligung der Zuschauer, die deren Handeln und Entscheidungen herausfordern, als auch für solche ohne aktive Beteiligung, die »lediglich« eine gesteigerte Aufmerksamkeit fordern.

16 | Baudoin/Gilpin: 2004, S. 122.

17 | Der Kontext, innerhalb dessen die neueren Arbeiten Forsythes im Folgenden betrachtet werden sollen, bezieht sich auf diese Ansätze, ist jedoch über das dekonstruktivistische Denken hinaus weniger auf die Destrukturierung von Form und Sinn, sondern vielmehr auf handlungstheoretische Ansätze zu projizieren, die Architektur als Kunst des Kontextes, als Entfaltung von Möglichkeitsräumen, als situativ und relational, und insofern ebenfalls als flüchtig auffassen. Dass die Arbeitsweise Forsythes, vor allem in den Choreographien der 1990er-Jahre, wesentlich innerhalb der Dekonstruktion und des Poststrukturalismus zu verorten ist, hat u.a. Gabriele Brandstetter ausführlich beschrieben in: »Defigurative Choreographie. Von Duchamp zu Forsythe«, in: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Metzler, 1997, S. 598-623; darüber hinaus haben Baudoin/Gilpin: 2004 sowie Steven Spier und Valerie Briginshaw aufschlussreiche Aufsätze zum Verhältnis von Choreographie und Architektur bei Forsythe vorgelegt: Steven Spier: »Danc-

Für *Limb's Theorem* entwarf der Bühnenbildner Michael Simon verschiedene bewegliche Objekte – ein Segel, Stäbe und Kugeln, die es notwendig machten, ihnen auszuweichen, andere Wege zu wählen, und so die Komplexität der Anordnung der Tänzer steigerten. Das große Segel und die Lichtgestaltung, die mit vielen Blacks operierte, verunmöglichte eine kontinuierliche Sicht auf die Bewegungen der Tänzer und regte so die Zuschauer zu eigenen, imaginierten Ergänzungen an.¹⁸ Die Fragmentierung und Aufsplitterung sowie die daraus resultierenden Verschiebungen, die so charakteristisch für die Architektur der Dekonstruktion sind,¹⁹ lassen sich auch in den choreographischen Arbeiten nachvollziehen und zeitigen in der Zersplitterung des Körperbildes und der stets schon entschwundenen Bewegung eine Abwesenheit, die für Forsythes Ästhetik bestimmend ist.²⁰

Betrachtet man Tanz als flüchtige Kunstform unter dem Paradigma der sich stets entziehenden Bewegung, so wird Abwesenheit zum zentralen Merkmal einer Kunst des Flüchtigen, die sich vor dem Hintergrund der Spektakelgesellschaft einer stetigen Forderung nach erfüllender Präsenz entzieht und damit auch eine ethische Dimension der Unverfügbarkeit des Körpers und des Subjekts behauptet. Sie wendet sich gegen ein allzu emphatisches ›Hier und Jetzt‹

ing and Drawing, Choreography and Architecture«, in: *The Journal of Architecture* 10/4, 2005, S. 349-364; ders.: »Engendering and Composing Movement: William Forsythe and the Ballett Frankfurt«, unter <http://www.frankfurt-ballett.de/spier.html>, (letzter Zugriff: 16.09.2007); ders.: »Inside the Knot Two Bodies Make«, in: *Dance Research Journal* 39/1, Sommer 2007, S. 49-59; Valerie Briginshaw: *Dance Space and Subjectivity*, London: Palgrave, 2001, darin insbes. »Introduction«, S. 1-26, und »Architectural spaces in the Choreography of William Forsythe and Anne Teresa de Keersmaeker's Rosa Danst Rosas«, S. 183-206.

18 | Ich nenne *Limb's Theorem* hier nur als eine von vielen Arbeiten, die paradigmatisch Forsythes Umgang mit dem Bühnenraum beschreiben. Ebenso könnte man Arbeiten, wie *Endless House* (1999) und *Kammer/Kammer* (2000) hervorheben, auch hier wurde ein Spiel aus Zeigen und Verbergen inszeniert, indem das Raumgefüge des Theaters durch verschiedene mediale Anordnungen gebrochen wurde.

19 | Vgl. dazu v.a. Jacques Derrida: »Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur«, in: Wolfgang Welsch (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim: VCH, 1988, S. 215-232; sowie Peter Eisenman: *Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*, hg. v. Ulrich Schwarz, Wien: Passagen, 1995.

20 | Gerald Siegmund: *Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld: transcript, 2006.

und fragt vielmehr danach, mittels welcher medialer Formate das Spiel von Abwesenheit und Präsenz hergestellt wird.²¹

Dies zeigt sich bei Forsythe bereits am Umgang mit den Bewegungstechniken: Er begreift das Ballett oder auch andere Bewegungstechniken nicht als Ideologie, sondern als eine Form des Wissens, mit der man arbeiten und umgehen muss.²² Eine Arabeske, so betont Forsythe, bestehe gerade nicht in der Perfektion der Pose, sondern im stetigen Verfehlen derselben; sie sei genau zwischen zwei Punkten zu verorten²³ – als eine Figur des Transitorischen und des Transfers: »Niemand kann eine absolute, richtige Arabeske tanzen. Alles, was ein Tänzer machen kann, ist, sich mit seinem individuellen Körper und seinen Fähigkeiten durch die Figur Arabeske hindurchzubewegen wie durch eine leere Form.«²⁴ Diese Beschreibung einer »mögliche[n] Form im Kontinuum der Bewegungen und Perspektiven«²⁵ verweist auf das Potential, Choreographie als einen stets un abgeschlossenen Prozess des Entwerfens zu betrachten.²⁶

Der Entwurf einer Arabeske vollzieht sich also zwischen zwei Momenten: der Erinnerung an die gerade vergangene Bewegung und der Antizipation der folgenden. Diese Fähigkeit der Tänzer, unterschiedliche Informationen zwischen zwei Momenten zu übertragen, weist die Arabeske als Beispiel einer zeitlichen Übertragungsfigur aus. Doch nicht nur die Arabeske als transitorische Figur, sondern auch das *épaulement* als komplexes Gefüge von klassischen Fußpositionen, korrespondierenden Armhaltungen, der Neigung des Kopfes und der Gerichtetheit des Blicks, das insgesamt in seiner Ausrichtung zum Publikum bestimmt wird und mit dem Zeigen und Verbergen spielt, wird von den Forsythe-Tänzern mittels bestimmter Körpertechniken transformiert, und bildet einen zentralen Ausgangspunkt, um Möglichkeiten der Entfaltung von Bewegung weiterzuentwickeln.²⁷

Der Begriff des Gefüges als Relation, die sich durch die Organisation der einzelnen Elemente zueinander und durch ihre Zwischenräume bestimmt sowie jene choreographischen Prozesse konturiert, soll in dieser Arbeit als wesentlich für eine Ästhetik des Entwerfens herausgearbeitet werden, sind im Spiel der

21 | Vgl. dazu auch Evert: 2003.

22 | Siegmund: 2006, S. 255 und 235ff.

23 | William Forsythe, zitiert in Siegmund: 2006, S. 255.

24 | Ebd.

25 | Ebd.

26 | Dass Form hier als dynamisch und generativ gedacht ist, wird auch im Rückbezug auf Laban und dessen Idee der Spurformen deutlich, vgl. Kap. 1.3.

27 | Die Beispiele sind zwar aus dem Bewegungsrepertoire des klassischen Balletts gewählt, an dessen Dekonstruktion Forsythe in den 1990er-Jahren intensiv gearbeitet hat, lassen sich jedoch auch auf die Weiterentwicklungen eines von Laban inspirierten, zeitgenössischen Bewegungsvokabulars übertragen.

einzelnen Elemente doch das Bewegliche, das Im-Werden-Begriffene bereits angelegt. Hierbei spielt das Intervall²⁸ als Lücke oder produktive Leere, als nicht fixierbare Größe und als ein Moment einer Ästhetik der Abwesenheit eine wichtige Rolle: Es schafft einen Zwischenraum, der sich erst durch die Beziehungen untereinander genauer bestimmt, und kann als potentiell zu füllendes Möglichkeitsfenster jene beweglichen Relationen beschreiben.²⁹ In ihrer Einleitung zu *Tausend Plateaus* beschreiben Gilles Deleuze und Félix Guattari das Gefüge als »agencement«, was im Französischen so viel wie Einrichtung, Anordnung, Aufstellung oder Arrangement bedeutet und hauptsächlich im Handwerklichen verortet ist.³⁰ Der Begriff der Agency bzw. Handlungsmacht, der im Französischen mitschwingt, erlaubt es, das Gefüge als eine Figur des Entwerfens zu denken. Dabei jedoch ist der Entwurf nicht linear – vom Körper, vom Objekt oder von der Architektur aus – zu bestimmen, sondern gerade im Hin- und Her, Vor- und Zurück als Prozess vorzustellen. Dieser kann nicht auf ein abschließbares Werk gerichtet sein, sondern entfaltet sich gerade in den verschiedenen möglichen Operationen. Handlungsmacht kann in umgekehrter Weise auch vom einzelnen Objekt oder von der räumlichen Anordnung ausgehend das Subjekt verändern, es erlaubt aber noch viel weitergehend Handlungen jenseits der Hierarchien von Subjekt und Objekt, von aktiv und passiv zu denken. In diesen Gefügen geht es um das Zusammenwirken unterschiedlicher Körper, Materialien und Konzepte – die als Assoziationen von Aktion, Bewegung, Körperhaltungen und in sozialen Formierungen in nicht-deterministischer/nicht linear-teleologischer Weise funktionieren, sondern in denen sich ein Ensemble von Dingen, Individuen und Milieus als *compositum* herstellt. Insofern können auch die daraus hervorgehenden Prozesse niemals als statisches Objekt oder Werk gedacht werden.

28 | Gabriele Brandstetter: »Intervalle. Raum, Zeit, Körper im Tanz des 20. Jahrhunderts«, in: Martin Bergelt/Hortensia Völckers (Hg.): *Zeit-Räume-Raumzeiten-Zeiträume*, München/Wien: Hanser, 1991, S. 225-278.

29 | Deleuze/Guattari: 1991, S. 12. Dieses Gefüge besteht selbst nur in Verbindung mit anderen Gefügen; vgl. ebd., S. 13. Sie nennen das Beispiel eines Reiters, der nur im Zusammenhang mit Steigbügel, Pferd und Lanze zu einem Gefüge wird, das den Ritter als Geschwindigkeitsvektor hervorbringt; ebd., S. 549ff.

30 | Das Gefüge wird an anderer Stelle mit dem Rhizom gleichgesetzt; ebd., S. 12: »Ein Rhizom besteht aus Plateaus, eine in sich selbst vibrierende Intensitätszone, es ist ein Gefüge. Wie diese hat es weder Anfang noch Ende, ist immer Mitte, Dazwischen, von wo aus es wächst und sich ausbreitet.« Die für das Rhizom geltenden Merkmale der Konnexion, Heterogenität, Mannigfaltigkeit, des asignifikanten Bruchs, der Kartographie werden infolge auch für die Gefüge Forsythes zu untersuchen sein. Auch die Falte, die in Kapitel 1 genauer beschrieben wird, stellt ein solches Gefüge dar.

3 Topologien und Topographien des Flüchtigen

Denkt man das Körpermodell bei Forsythe über seine Grenzen hinaus als konnektiv und tendenziell unabgeschlossen, ergeben sich weitreichende Konsequenzen für jene zu beschreibenden Gefüge: Figurationen des Unabgeschlossenen,³¹ wie sie sich in Forsythes Ästhetik beschreiben lassen, scheinen die Körpergrenzen in fließenden Konturen aufzulösen. In dieser Grenzverschiebung und stets neuen Grenzbestimmung liegt ein zentraler Punkt entwerfender Tätigkeit, die sich verschiedene Körperkonzepte zum Ausgangspunkt ihres Denkens von Bewegungsrelationen nimmt.

Im Tanz wird über Bewegungstechniken ein Körpergefühl trainiert, das eine erhöhte Aufmerksamkeit von den Tänzern (wie auch von den Zuschauern) erfordert. Diese Aufmerksamkeit ermöglicht eine Art Erweiterung des Körpers – ein Spüren über die eigenen Körpergrenzen hinaus; es ermöglicht, Impulse über den ganzen Raum aufzunehmen und zu verarbeiten. Dies geschieht jedoch nicht einfach nur über die visuelle Vermessung des Raumes, sondern über ein Training der Nahsinne. Durch Nachbarschafts- und dynamische Austauschverhältnisse werden nicht-metrische Relationen, von z.B. innen und außen in ein spezifisches Verhältnis gesetzt und darüber paradoxe Raumfiguren generiert (vgl. Kap. 2). Diese lassen sich eher topologisch als topographisch beschreiben: In der Topologie, die als Theorie der Strukturen und Verhältnisse relationale Räume beschreibt, wird der Raum nicht als Entität, sondern als Struktur gefasst, sie beschreibt die Abwendung vom Raum hin zur Räumlichkeit, zur Transformation von Raum³² und kann damit im Zusammenhang dieser Arbeit dazu dienen, den herkömmlichen Begriff von Choreographie als Kunst des Schrittesetzens zu erweitern – ein Anliegen, das Forsythe nicht erst in seinem Essay zu den »choreographic objects« beschreibt.³³

Gewöhnlich wird Choreographie aus dem Griechischen als das Schreiben des Raumes übersetzt:³⁴ Als Produkt graphischer Operationen, als *Topo-graphien* verweisen *Choreographien* auf das ›Gemacht-Sein‹ des Raumes, auf ihr Entstehen aus der Anordnung – den Vorschriften und Regeln – die sich wiederum in

31 | Susanne Foellmer: *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*, Bielefeld: transcript, 2009.

32 | Vgl. u.a. Stephan Günzel: »Raum – Topographie – Topologie«, in: ders. (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld: transcript, 2007, S. 13-29; Laura Frahm: *Jenseits des Raumes. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, Bielefeld: transcript, 2010.

33 | William Forsythe: »Choreographische Objekte«, in: *Suspense*, hg. v. der Ursula Blickle Stiftung/Markus Weisbeck, Zürich: Ringier, 2008, S. 8-11.

34 | Vgl. Brandstetter: 2005.

einer räumlichen Anordnung der bewegten Körper spiegeln. Die Spuren dieser Bewegungen können wiederum als Präskripte oder aber als Relikte gelesen werden. Ihre Lage, Gestalt und damit auch ihre Wirkung sind gebunden an Körper-Techniken und Notationen von Bewegungen – an Regeln, die die Bewegungen im Raum organisieren.³⁵

Die Dimensionalität und Ausgedehntheit sowie auch die Instabilität und Dynamisierung des Raumes sind mittels topographischer Techniken erfassbar. Jedoch lässt sich damit die Bewegung selbst und ihre kinästhetische Dimension noch nicht vollkommen beschreiben. Die Beziehungen zwischen dem eigenen Körperempfinden und der sie mit-konstituierenden Räumlichkeit lassen sich oftmals eher annäherungsweise mit relationalen Begriffen, wie etwa innen und außen, oben und unten umschreiben. Die Vorstellung eines plastischen, transformierbaren Raumes ist jedoch nicht nur an ein leibliches Empfinden, sondern ebenso an ein medial vermitteltes (Körper-)Wissen gebunden, welches verschiedene, oftmals auch inkompatible Raumerfahrungen verknüpft. So entsteht kein in sich geschlossener, unbeweglicher Behälterraum, sondern eine sich in Prozessen der Übertragung und Überlagerung erst konfigurierende Räumlichkeit.

Von der Topologie her lässt sich aber auch eine Art der Notation denken, die in Relationen organisiert ist: Die diagrammatische Beschreibung bezeichnet Lagebeziehungen (wie etwa auf den Plänen der Verkehrsnetze)³⁶ und kann bereits im Entwurfsmodus gerade jene Beweglichkeit garantieren und Möglichkeiten eröffnen, die innerhalb eines topographischen Systems erst im Verhältnis von Präskript und dessen Ausführung entstehen.

Differenzerfahrungen und Transformationsprozesse zwischen verschiedenen räumlichen Ordnungen, die Auf oder- Vorzeichnung von Bewegung in notationellen Verfahren, die Modi der Bewegungserzeugung und deren Reversibilität und eine spezifische Art der Raumbildung sind Ausgangspunkt für den choreographischen Umgang mit Relationalität und Transformativität von Räumlichkeit.

Im Rahmen der Arbeit möchte ich zeigen, wie topologisches und topographisches Raumdenken dabei ineinandergreifen und so ungewohnte Modelle des Sich-im-Raum-Bewegens hervorbringen; wie *Choreographie* als die Kunst, den ›Raum zu schreiben‹, an diesen Strategien der jeweiligen Neu-Konfiguration beteiligt ist und inwiefern diese einen ›Raum im Werden‹ definiert, der über eine spezifische Art des Zusammenwirkens von Körpertechnik, der Anordnung

35 | Vgl. ebd.

36 | Vgl. Stephan Günzel: »Spatial Turn, Topographical Turn, Topological Turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen«, in: Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld: transcript, 2008. S. 219-240, hier S. 226.

von Objekten, der Adressierung, Affizierung und Involvierung des Betrachters, eine Relationalität zwischen Tänzern und Zuschauern und schließlich einen Verhandlungsraum herstellt, einen Raum, der immer auch durch ein spezifisches Körper-Wissen angeeignet wird.

An den Überkreuzungen von Topographie und Topologie lässt sich beschreiben, wie der maßstäblich, das heißt optisch vermessene, »gekerbte« (metrische) Raum zu einem »glatten« (nicht-metrischen) Raum der Nahsinne wird (und umgekehrt).³⁷ Wo das Moment des Taktilen wichtig wird, wo der Raum nicht überblickt wird, sondern man sich in ihm vorantastet, wird die Rezeptivität der Hand oder auch des ganzen Körpers zu einem tastenden und rezipierenden und daraus wiederum agierenden Instrument und im Entwerfen produktiv.³⁸ Jedoch ist dieses Moment nur vor dem Hintergrund eines orientierenden, visuellen Denkens zu haben. Trotz Kritik an einem Okularzentrismus und einer Dominanz der visuellen Vermessung des Raumes sind die Grundlagen des Tanzes bei Forsythe nicht ohne jene Maßstäbe der Orientierung zu denken. Die Produktivität eines Moments der Desorientierung, wie er z.B. in der Improvisation zutage tritt, ist nur vor diesem Hintergrund möglich. Wenn die metrische Verfasstheit des Raumes nicht mehr einer traditionellen Vermessung des Raumes durch Zentralperspektive entspricht, sondern vielfältige Modi der Vermessung an diese Stelle getreten sind, kann jeder Ort als Knotenpunkt verschiedener möglicher Fortbewegungen betrachtet werden, die sich nicht (unbedingt) linear entfalten müssen, sondern durch Brüche oder Faltungen erfolgen können.

Diese Überkreuzungen und Verwandlungen verweisen auf die Frage danach, welche Vor-schriften (Graphien) den Raum lesbar machen, und wie sich die Relationen, die sich durch die Interaktion zwischen den Tänzern bzw. zwischen Tänzern und Zuschauern entfalten, die diese Vorschriften auslegen und interpretieren, genauer beschreiben lassen. So ist zu fragen, welche spezifische Einrichtung eines Raumes durch choreographische Praxis möglich wird. Die Aufteilung des Raumes in Zuschauerraum und Szene wird in Forsythes Arbeiten zunehmend aufgelöst zugunsten eines Ineinander, welches dem Betrachter verschiedene neue Rollen zuweist, sein Involviert-Sein unterstreicht. Die spe-

37 | Deleuze/Guattari: 1991, S. 657-693.

38 | Hierzu wird in Kap. 1 ein kurzer Rückblick auf die Einfühlungstheorien vorgenommen; vgl. dazu Robin Curtis/Gertrud Koch (Hg.): *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München: Fink, 2009. Diese Ansätze werden in den folgenden Kapiteln ergänzt durch die Studien von Jean-Luc Nancy: *Corpus*, Berlin/Zürich: diaphanes 2000; ders.: *Die Ausdehnung der Seele*, Berlin: diaphanes 2010; sowie Erin Manning: *Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty*, Minneapolis (MN)/London: Univ. of Minnesota Press, 2007.

zifische (etymologische) Verwandtschaft von Theater und Theorie,³⁹ als Orten des Schauens und Zeigens, von denen aus beobachtet wird und aufgrund derer der Zuschauer die distanzierte Kontrolle über das Geschehen, seine Urteilsfähigkeit behauptet, wird hier infrage gestellt. Nicht als unbeteiligter Beobachter, sondern als potentiell Handelnder wird er in eine zeitliche Spannung zwischen einzelnen Akten der Raumkonstitution gestellt: Welches Potential ist den spezifischen choreographischen Aufteilungen des Raumes inhärent, welche fordern sie heraus? Welche ästhetische Erfahrung ermöglichen sie?

4 Zum Verhältnis von Choreographie und Architektur

Vor diesem Hintergrund des Ineinandergreifens verschiedener räumlicher Modelle muss geklärt werden, inwiefern gerade der Begriff des Architektonischen hier als ergänzender Begriff zum Choreographischen gelten soll. Wäre es nicht genauso gut möglich, das Choreographische mit dem Entwerfen von bestimmten Räumlichkeiten zu verbinden, wie sie in den letzten Jahren in den Diskussionen um einen *spatial turn* geführt wurde?⁴⁰

Choreographie und Architektur bestimmen in ihren verschiedenen Ausübungen als Raum bestimmende Denkmodelle nicht nur die Künste, sondern auch das Alltagsleben.⁴¹ Mittels verschiedener Modi der Repräsentation schreiben sie dem Raum ihre Rahmungen, ihr Vokabular, ihren Stil und somit verschiedene Ordnungen ein. Jedoch sind diese Modi der Repräsentation nie neutral. Die Frage ist, wie sie benutzt werden, unter welchen politischen und ästhetischen Anspruch sie gestellt werden, welches Konzept sie verkörpern. Räume entstehen durch Bewegung und umgekehrt räumt der Raum die Möglichkeiten wechselnder Relationen der Dinge und Menschen in ihm ein,

³⁹ | Vgl. Samuel Weber: *Theatricality as Medium*, New York (NY): Fordham Univ. Press, 2004, S. 3.

⁴⁰ | Um hier nur wenige Publikationen zu nennen: Armen Avanesian/Franck Hofmann (Hg.): *Raum in den Künsten: Bewegung – Konstruktion – Politik*, München: Fink, 2010; Döring/Thielmann (Hg.): 2008; Günzel (Hg.): 2007; Franck Hofmann/Jens-Emil Sennewald u.a. (Hg.): *Raum-Dynamik/Dynamique de l'espace. Beiträge zu einer Praxis des Raumes/Contribution aux pratiques de l'espace*, Bielefeld: transcript, 2004; Rudolf Maresch/Niels Werber (Hg.): *Raum – Wissen – Macht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

⁴¹ | Vgl. z.B. Andrew Hewitt: *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Durham (NC)/London: Duke Univ., 2005; oder auch Gabriele Klein: *Stadt. Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen*, Wien: Passagen, 2005.

er ermöglicht einen Prozess, der an den Bedeutungsproduktionen und -verschiebungen und den daraus resultierenden Aktionen beteiligt ist.⁴² Zwischen der phänomenologischen Erfahrung des architektonischen Raumes und der Ambivalenz, welche sich aus deren Versprachlichung und der zeichenhaften, repräsentativen Nutzung des Raumes ergibt, entfalten sich verschiedene Ebenen zu aktualisierender Entwürfe. Entsprechend muss die Betrachtung des Verhältnisses von Körper und Architektur die Bewegung des Körpers⁴³ und deren Aufführungscharakter, Aspekte wie Theatralität und Inszenierung – abhängig von der Zeichen- und Symbolfunktion der Architektur – integrieren.⁴⁴ Dabei ist das Verhältnis von Choreographie und Architektur hier als Gestaltung eines relationalen raum-zeitlichen Gefüges zu verstehen, das Verhandlungsräume generiert.

Nähert man sich dem Begriff der Choreographie unter Bezug auf seine etymologischen Wurzeln – ausgehend vom griechischen *choros*, dem Tanzplatz

42 | Ein Modell relationaler Räumlichkeit entwickelt auch Henri Lefebvre: *La production de l'espace*, Paris: Gallimard, 1974. Hier konzipiert er den sozialen Raum als soziales Produkt, wobei die räumliche Praxis, die Raumrepräsentationen sowie die Repräsentationsräume als voneinander abhängig und aufeinander bezogen gedacht werden.

43 | Zum Verhältnis von bewegtem Körper und Architektur vgl. Joseph Rykwert/George Dodds/Robert Tavernor (Hg.): *Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, Cambridge (MA): MIT Press, 2002; Deborah Hauptmann (Hg.): *The Body in Architecture*, Rotterdam: 010 Publishers, 2006; Catherine Ingraham: *Architecture, Animal, Human: The Asymmetrical Condition*, New York (NY): Routledge, 2006; Anthony Vidler: *Warped Space. Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge (MA): MIT Press, 2000.

44 | Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive sind der Theaterraum und dessen architektonische Gestaltung auf das Verhältnis, welches zwischen Publikum und Performern mit spezifisch inszenatorischen Mitteln eingerichtet wird, u.a. untersucht worden bei Silke Konneffke: *Theaterraum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort 1900–1980*, Berlin: Reimer, 1999. Wesentlich im Zusammenhang zur Performance bzw. zur choreographischen Praxis des 20. Jahrhunderts ist aber auch der Bezug zu ortsspezifischen Arbeiten, die im Rahmen institutioneller Kritik andere Modi der Raumorganisation hervorbringen, wie z.B. in installativen Arbeiten: Juliane Rebetisch hat unter den Stichworten ›Theatralität‹, ›Ort‹ und ›Raum‹ eine *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, entwickelt; vgl. ebenso: Barbara Gronau: *Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov*, München: Fink, 2010; sowie Erin Manning: »Propositions for the Verge. William Forsythe's Choreographic Objects« (2008), unter: http://www.senselab.ca/inflexions/volume_2/nodes/manning_1.html (letzter Zugriff: 01.01.2019).

bzw. Reigen oder Rundtanz –, wird der Zusammenhang von Raum und Bewegung offenbar: Im Mythos weist der Ariadnefaden Theseus den Weg aus dem Labyrinth des Architekten Daidalos, er markiert die ›Choreo-graphie des Raumes‹.⁴⁵ Diese wird auf dem Tanzplatz re-konstruiert und so wird über diese Wieder-holung ein Ort der gemeinschaftlichen (Erinnerungs-)Kultur konstituiert. Das Labyrinth als Bauwerk und als Bewegungsmuster (im Tanz-Platz) bildet so den Ausgang und die Eröffnung – *arché* – für eine mögliche Bewegung.⁴⁶

Architektur wird im Griechischen als *arché tekton*, als das Bauen des Anfangs verstanden, das also nur einen Ansatzpunkt, eine Eröffnung liefert für das zu verhandelnde Öffentliche.⁴⁷ Weniger soll hier auf das Ursprüngliche, Originäre der *arché* abgehoben werden, als vielmehr auf die Geste eines Anfangs, der sich als immer wieder zu verschiebender Anfang begreift. Diese schließt auch immer die Möglichkeiten eines anderen Anfangs ein und lässt sich daher als Figur eines nicht linearen Entwurfsdenkens diskutieren.

Demgemäß bestimmt sich Architektur in der vorliegenden Arbeit nicht als das durch einen Autor-Architekten entworfene, konstruierte Gebäude und die gebaute Form, sondern durch das komplexe Verhältnis von Akteuren und gebauter Umwelt; sie ist performativ zu verstehen. Gleichwohl werden Architekturen unter bestimmten Parametern entworfen und unterliegen in diesem Prozess u.a. Vorstellungen von einem bestimmten Körperkonzept,⁴⁸ von dem aus entworfen wird. Inwiefern diese gebaute Architektur an Prozessen der Interaktion mitwirkt, Gemeinschaft oder Öffentlichkeit ermöglicht, welche Handlungsentwürfe des Miteinander sie bereitstellt, aber auch wie ein solcher Gemeinschaftsbegriff überhaupt zu fassen wäre,⁴⁹ wird hier im Hinblick auf

45 | Karl Kerényi: *Die Mythologie der Griechen* [1966], München: dtv, 1990, zitiert in Gabriele Brandstetter: *Tanzlektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt: Fischer, 1995, Kapitel: »Labyrinth und Spirale«, S. 319-329.

46 | Dementsprechend ließe sich auch der eigentümliche Ort erklären, den der *choros* im antiken Theaterbau einnimmt, wo er zwischen dem Publikum und der Bühne platziert ist, und aus welcher Position der Chor (oft als Vermittler) agiert.

47 | Vgl. Ludger Schwarte: *Philosophie der Architektur*, München: Fink 2009, Kapitel 1: »Arché«, S. 15-57, hier S. 15: »Der erste Anfang ist die Kombination von Politik und Physik durch den Logos. Der erste Anfang ist eine Versammlung.« Wobei hier jedoch *choros* und *theatron* zu unterscheiden sind. Wo das Öffentliche, wo die Gemeinschaft verhandelt wird, ist in Kapitel 5 zu klären.

48 | Dieses Körperkonzept kann sich auf einen sich in diesem Bauwerk bewegenden Körper beziehen, oder auch nur auf den Baukörper selbst.

49 | Vgl. Kap. 5; Jean-Luc Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*, Stuttgart: Schwarz, 1988 (auch übersetzt als *Die entwerkte Gemeinschaft*, Frz.: *La communauté desœuvrée*, 1983); ders.: *singulär plural sein*, Berlin/Zürich: diaphanes, 2005;

die Arbeiten Forsythes, aber auch in den Entwürfen von R. Buckminster Fuller, Friedrich Kiesler, Cedric Price, über Bernard Tschumi und Diller & Scofidio bis hin zu Nikolaus Hirsch untersucht.

Das griechische *theatron* ist im Gegensatz zum *choros* als Ort eines spezifischen Rituals explizit als Ort der Öffentlichkeit konzipiert – als (Ort der) Versammlung, der die Verhandlung nicht etwa des Gemeinsamen, sondern des Streitbaren garantiert. Es ermöglicht das Erscheinen – das Sichtbar-Werden – auf einem Schauplatz. Über je spezifische Verfahren der räumlichen Einrichtung und Aufteilung innerhalb dieses Ortes, die eine gegenseitige Wahrnehmung ermöglichen, wird das Publikum sich seiner selbst und seiner Möglichkeiten bewusst, es entwickelt Geschmacksurteile, es erfährt sich selbst als betrachtend, urteilend und auch als Gegenstand der Betrachtung. Dieser Schauplatz ist jedoch nicht notwendig an den Ort des Theaters gebunden.

Das Potential der Architektur, diese Schauplätze und Handlungsräume herzustellen, ist vielmehr abhängig von Fragen der Anordnung, Ein- und Ausschlüssen, Verschiebungen, Brüchen, Übergängen und Entgegnungen;⁵⁰ ein architektonisches Denken setzt die Regeln der Kombination und Distribution von Bauteilen und stellt damit eine Art Syntax her.⁵¹ Zugleich wird Architektur aber auch als »Kunst der Raumschöpfung« beschrieben, und stellt damit kinästhetische Vollzüge in den Vordergrund.⁵² Zwischen diesen Polen soll im Laufe der Arbeit herausgearbeitet werden, wie beide Aspekte untrennbar verbunden sind. Doch nicht nur die Kombination funktionaler, tragender und schmückender Elemente, wie sie Vitruv mit *utilitas – firmitas – venustas* benennt, sondern auch Lage und Kontext entscheiden über das situative Potential des Architektonischen, das sich wiederum auch in choreographischen Entwürfen beschreiben lässt.

Jacques Derrida hat den Raum als *chōra* – als das, was zugleich separiert und einräumt, versammelt und unterscheidet⁵³ – beschrieben. Zwischen den beiden Polen *topos* (< Aristoteles) und *chōra* (< Platon) lässt sich eine Auffächerung des Räumlichen beschreiben, die das Begrenzte, Statische des Ortes einerseits, und das Bewegte, Ausgedehnte, Übergreifende des Raums andererseits in Spannung zueinander setzt. Gegenüber den Topographien als Ortsbeschreibungen

Robert Esposito: *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*, Berlin/Zürich: diaphanes, 2004; Joseph Vogl: *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

50 | Vgl. dazu Schwarte: 2009, S. 26.

51 | Ebd., S. 24.

52 | So bei August Schmarsow: *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* (Antrittsvorlesung, 08.11.1893, Universität Leipzig), Leipzig: Hiersemann, 1894.

53 | Jacques Derrida: *Chōra*, Wien: Passagen, 1990, zitiert in Schwarte: 2009, S. 44.

verweist der Begriff *chōra*, der ein Drittes *zwischen* Ort und Raum bezeichnet, auf eine Dimension zwischen Sein und Werden: Als Raum menschlicher Schöpfung und Teilhabe bezeichnet *chōra* etwas zwischen Bewegung und Raum, Zentrum und Weg, Unveränderlichkeit und Wechsel⁵⁴ – als Beispiel wäre hier der Tanzplatz zu nennen. Damit lässt sich beschreiben, wie einerseits die Präsenz der Architektur ihre Erfahrung konstituiert, diese jedoch gleichzeitig sprachlich oder oftmals auch notationell vermittelt ist.⁵⁵ Die Spannung zwischen Sein und Werden wird durch die Bewegung in ihrem Entstehen erfahren. So bestimmt sich der Körperumraum nicht nur nach vermessbaren Größen, sondern ist, wie es Labans raumanalytisches Modell der Kinesphäre beweist,⁵⁶ vor allem von der Körperbewegung und kinästhetischen Erfahrung aus zu konzipieren.

Anliegen der vorliegenden Studie ist es, das Architektonische als einen Analysebegriff in das Denken über Choreographie, und umgekehrt den Begriff des Choreographischen für die Architektur einzuführen, die erst seit Kurzem aus der Blickrichtung des Performativen betrachtet wird.⁵⁷ Mehr noch aber als im Performativen, scheint sich im Choreographischen die spezifische Korrespondenz beider Künste als raumschöpfende Künste in der Spannung zwischen Notation, Regel und deren Ausführung zu entfalten. So lassen sich die Korrespondenzen zwischen choreographischen und architektonischen Verfahren aus den je verschiedenen Perspektiven aber überhaupt nur dann zueinander in Bezug setzen, wenn offensiv ein anderer, auf die Interaktion und Relationalität gerichteter Begriff von Architektur eingesetzt wird. Die Interferenzen zwischen Architektur und Choreographie in ihrer Verklammerung in Bezug auf Interaktion zu denken, kann als Modell dienen, das es ermöglicht, Architektur jenseits

54 | Alberto Perez-Gómez: »The Space of Architecture: Meaning as Presence and Representation«, in: *Architecture and Urbanism*, Juli 1994, *Questions of Perception – Phenomenology of Architecture*, hg. v. dems./Steven Holl/Juhani Pallasmaa, S. 43-60; als Beispiel nennt Perez-Gómez das Labyrinth des Daidalos und den Tanzplatz, auf dem die Bewegungsfigur des Labyrinths nachvollzogen wird.

55 | Ebenso wie der Plan, die Skizze, der Aufriss, kann die gebaute Architektur selbst als latent in ihr angelegte Bewegungsvorschrift gelesen werden, die jedoch in der Ausführung wiederum neue Bewegungsmöglichkeiten entfaltet; vgl. Isa Wortelkamp: »Choreographien der Architektur: Bewegung schreiben, Wege lesen«, in: Kerstin Hausbei/Franck Hofmann/Nicolas Hube/Jens E. Sennwald (Hg.): *transversale 2, Erfahrungsräume – Configurations de l'expérience*, München: Fink, 2006, S. 174-181. Dabei stellt sich jedoch die Frage, wie sich jene Prozesse zwischen leiblicher Raumerfahrung und semiotischer Sinnzuschreibung gegenseitig kontaminieren.

56 | Rudolf von Laban: *Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1991.

57 | Vgl. Schwarte: 2009.

des abgeschlossenen Werks – eher als eine Tätigkeit zu begreifen, die sich diskursiv und in Suchbewegungen entfaltet und Möglichkeitsräume eröffnet.

5 Prozesse des Entwerfens: Einen Bereich ins Unbekannte kartographieren

Das Entwerfen dieser Möglichkeitsräume vollzieht sich in einem unabschließbaren Prozess, der die verschiedenen Arten des Planens, Erfindens, Konzipierens, Komponierens, des Projektieren, Zeichnens, Darstellens und der Transformation verbindet. Sie sollen hier jedoch nicht in der traditionellen, auf ein Werk hin ausgerichteten Linearität und Funktionalität einer Zweck-Mittel-Relation behandelt werden. Die Techniken und Werkzeuge des Entwerfens werden innerhalb eines beweglichen Gefüges betrachtet, das gerade in einer je spezifischen Konstellation von Körper, Raum und Bewegung erst erscheint. Zu fragen ist, welche Bedingungen die Mittel des Entwerfens selbst schaffen, welche Sichtbarkeiten sie generieren und wie diese durch den Einsatz der Techniken und Werkzeuge verändert werden, wie sie Objekt und Selbstverhältnis der Betrachtung beeinflussen.⁵⁸ Inwiefern wird der Körper durch diese Techniken partialisiert, werden Sequenzierungen von Bewegungsabläufen notwendig und wie werden die einzelnen Teile in Bewegung versetzt?⁵⁹ Dabei spielen spezifische körpertechnische Fähigkeiten ebenso eine Rolle wie imaginative Techniken und mnemotechnische Kapazität. Jedoch kann es hier nicht um die Entdeckung des künstlerischen Subjekts hinter dem Entwurf gehen, sind doch das Ungewisse, Unbekannte, das Nicht-Wissen oder gar das Nicht-Tun ebenso konstitutiv für den Prozess des Entwerfens.⁵⁹ Das potentielle Vermögen eines Objekts/eines

58 | Vgl.: Joseph Vogl: »Medien-Werden. Galileis Fernrohr«, in: Lorenz Engell/ders. (Hg.): *Mediale Historiographien*, Archiv für Mediengeschichte 1, Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität, 2001, S. 115-123.

59 | Ich beziehe mich in den folgenden Kapiteln dabei zum einen auf Publikationen, die im Kontext des Graduiertenkollegs »Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses« der Universität der Künste Berlin hervorgegangen sind, u.a. Gundel Mattenkloft/Friedrich Weltzien: *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*, Berlin: Reimer, 2003; Andreas Haus/Franck Hofmann/Änne Söll (Hg.): *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Berlin: Reimer, 2000; Friedrich Weltzien/Amrei Volkmann (Hg.): *Modelle künstlerischer Produktion*, Berlin: Reimer, 2003; Karin Gludovatz/Martin Peschken (Hg.): *Momente im Prozess. Zeitlichkeit künstlerischer Produktion*, Berlin: Reimer, 2004. Die medialen Dimensionen der Werkzeuge im Prozess des Entwerfens bearbeitete von 2010–2012 das Forschungskolleg »Werkzeuge des Entwerfens« am IKKM Weimar.

Dings oder einer architektonischen Apparatur, wie sie in den Installationen Forsythes eine Rolle spielen, ist dabei ebenso zu berücksichtigen, wie die mögliche Schwächung einer klaren Positionierung des Subjekts.⁶⁰

Die Übertragungen von einem (oft idealisierenden) Konzept in die Aktualisierung bedürfen der Versprachlichung, der Zeichnung und/oder des Modells. Diese dienen als Werkzeuge im Entwurf, als Medium, als (mimetisches) Präskript oder als Simulation; oftmals bedarf es gar nicht mehr der Verwirklichung im Werk, sondern die Entwürfe oder auch die Prozesse werden selbst zum Werk. So entfaltet beispielsweise die Zeichnung im Prozess des Zeichnens selbst Effekte der Mobilisierung, die den Raum des Blattes für Operationen, Korrekturen, Umdeutungen öffnet.⁶¹ Das Diagramm vermag Lagebeziehungen veränderlich darzustellen, Probleme zu zerlegen und auseinanderzusetzen. Im Zuge dieser komplexen, häufig widersprüchlich sich verhaltenden Verfahren kann es allerdings auch zu Brüchen kommen.

Das Risiko des Entwurfs, abhängig von Zufällen und den Kontingenzen zwischen Regel und Ausführung im Improvisatorischen, enthält immer auch die Möglichkeit des Scheiterns.⁶² Das Verwerfen einer Idee ist jedoch zugleich auch schöpferische Denkbewegung, die Wirkungsprinzipien und Strukturen dieser Bewegungen sichtbar macht und das Entstehen neuer Muster befördert.

In den choreographischen Arbeiten der Forsythe Company lässt sich der Begriff der *Decreation* nicht nur auf die einzelne, gleichnamige Produktion anwenden, sondern ist übertragbar auf weite Teile der Entwurfsprozesse. Hier ist es nicht ein schöpferisches Autor-(oder Tänzer-)Subjekt, das den Entwurfsprozess regiert – eher wird über Techniken der Entsubjektivierung der Körper in einem Oszillieren zwischen aktiven und passivem Handeln gehalten. Entfaltung von Bewegung wird hier über die Transformation verschiedenartiger Verhältnisse von Kinesphäre und Dynamosphäre,⁶³ Kinesphäre und Atmosphäre hergestellt, die auch den Zuschauer in den Prozess des Entwerfens miteinbeziehen.

60 | Vgl. Kap. 2; sowie Michael Lüthy/Christoph Menke (Hg.): *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, Berlin/Zürich: diaphanes, 2006.

61 | Vgl. Kap. 4; sowie Carolin Meister/Angela Lammert/Jan Philipp Frühsorge/Andreas Schalhorn (Hg.): *Räume der Zeichnung*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2007.

62 | Vgl. Brandstetter/Bormann/Matzke (Hg.): 2010.

63 | Vgl. Laban: 1991; dazu genauer hier in Kapitel 1.3.