

Gabriele Klein (Hg.)

— CHOREO  
GRAFISCHER  
BAUKASTEN  
DAS BUCH —

Zweite Auflage

[transcript]

Gabriele Klein (Hg.)

Choreografischer Baukasten. Das Buch

**TanzScripte**

hrsg. von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein | Band 54

**Gabriele Klein** (Dr. rer. soc.) ist Professorin für Soziologie mit den Schwerpunkten Bewegung und Tanz an der Universität Hamburg.

GABRIELE KLEIN (Hg.)

# Choreografischer Baukasten. Das Buch

Zweite Auflage

**[transcript]**

Das Projekt *Choreografischer Baukasten* wurde gefördert durch das Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF). Die Behörde für Schule und Berufsbildung (BSB) der Freien und Hansestadt Hamburg hat die Durchführung von Pilotstudien unterstützt.

### **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 Gabriele Klein

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.

GESTALTUNG & SATZ Andreas Brüggmann

LEKTORAT Gabriele Klein, Gitta Barthel, Esther Wagner

Printed in Germany

PRODUKTION Die Produktion, Düsseldorf

Print-ISBN 978-3-8376-4677-1

PDF-ISBN 978-3-8394-4677-5

<https://doi.org/10.14361/9783839446775>

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](mailto:info@transcript-verlag.de)

# Inhalt

*Vorwort* 7

*Einleitung und Dank* 11

*Essay*

Gabriele Klein: Zeitgenössische Choreografie 17

Gebrauchshinweise 51

*Modulhefte*

Modulübersicht 56

GENERIERUNG 59

FORMGEBUNG 81

SPIELWEISEN 109

ZUSAMMENARBEIT 127

KOMPOSITION 155

*Interviews*

MARTIN NACHBAR Stückentwicklung 221

NIK HAFFNER Bewegungsgenerierung 227

JONATHAN BURROWS Komposition 233

THOMAS KAMPE Choreografie Vermittlung 238

ANNA HUBER & HUBERT MACHNIK Musik und Choreografie 245

JOCHEN ROLLER Interkulturalität 254

*Verweise* 261

*Literatur* 267



## Vorwort zur zweiten Auflage

Der *Choreografische Baukasten*, 2011 als ein tragbarer Kasten mit frei kombinierbaren, handlichen und für die tänzerische und choreografische Praxis entwickelten Modulheften erschienen, war schnell vergriffen. Die Resonanz aus dem In- und Ausland zu dieser Sammlung an Materialien zeitgenössischer Choreografie hatte uns ermuntert, den Baukasten in einem kostengünstigeren Buchformat neu aufzulegen. So erschien 2015 erstmals die Publikation »Choreografischer Baukasten. Das Buch«.

Die im Baukasten in Modulheften, Praxiskarten, Leporellos und Textband angelegte anwendungsbezogene Umsetzung der Materialien war einerseits als Alternative zu herkömmlichen Publikationsformaten konzipiert und so gestaltet, dass der Baukasten eine Brücke zwischen künstlerischer Praxis und wissenschaftlicher Forschung schlagen konnte. Andererseits gestattete der aus handlichen Modulheften bestehende Baukasten in Zeiten digitaler Informations- und Wissenspräsentationen, die sich auch im Feld des Tanzes etablieren, eine haptische und praxisnahe Umsetzung.

Das Buch versammelt die fünf Modulhefte *Generierung*, *Formgebung*, *Spielweisen*, *Zusammenarbeit* und *Komposition* sowie einen Essay und mehrere Interviews zu zeitgenössischer Choreografie. Die Pfade und Links, die im Baukasten mit Hilfe der Icons ein rhizomartiges Bewegen durch die Modulhefte erlaubten, sind in dem Buchformat in Marginalspalten gesetzt. Die dem Baukasten zugehörigen 33 Praxiskarten und der Leporello *Bewegungsanalyse* sind über die Webseite des Verlages abrufbar und können kostenlos für eine praxisnahe Umsetzung heruntergeladen werden ([transcript-verlag.de/choreografie](http://transcript-verlag.de/choreografie)).

Ob in der künstlerischen Praxis, in Master- und Bachelor-Studiengängen an Universitäten und Hochschulen, in Weiterbildungen, in Schulen oder im Kursbetrieb, auch die Buchversion ist in der tänzerischen und choreografischen Praxis nach wie vor sehr nachgefragt, so dass der »Choreografische Baukasten. Das Buch« nun in der zweiten Auflage erscheint.

Hamburg, im Januar 2019

GABRIELE KLEIN





Gabriele Klein, Gitta Barthel, Esther Wagner:  
CHOREOGRAFISCHER BAUKASTEN (Hg. von Gabriele Klein),  
transcript: Bielefeld 2011.

## 10 EINLEITUNG UND DANK

## Einleitung

Tanz und Choreografie haben seit den 1990er Jahren an Aufmerksamkeit gewonnen. Nach mehreren historischen »Schüben« in der Geschichte des Modernen Tanzes und der gleichzeitigen Erneuerung des Balletts zu Beginn des 20. Jahrhunderts, dem Postmodern Dance der 1960er und dem Tanztheater der 1970er sind seit den 1990er Jahren zeitgenössischer Tanz und Choreografie als Kunstform verstärkt Gegenstand theoretischer Reflexion und in künstlerischen Vermittlungsprojekten zugleich Gegenstand kultur- und bildungspolitischer Diskussion geworden. Der zeitgenössische künstlerische Tanz hat sich dabei als ein gesellschaftliches, politisches und ästhetisches Reflexionsmedium par excellence erwiesen: Denn während die neue Aufmerksamkeit auf den Tanz auch darin begründet liegt, dass die flüchtige Kunst des Tanzes zum Symbol einer globalisierten, auf Beschleunigung, Flüchtigkeit, Vergänglichkeit setzenden Mediengesellschaft geworden ist, stellt gerade die zeitgenössische Tanzkunst die Fragen, was Tanz ist, ob und wie er von Bewegung unterscheidbar ist und wie die flüchtige Kunst des Tanzes sich kritisch zu der Flüchtigkeit des Sozialen stellen kann. Anders als noch in den tanzkünstlerischen Auseinandersetzungen des Modernen Tanzes ist diese Frage nach einer Phänomenologie des Tanzes nunmehr in den Kontext einer Reflexion von Choreografie gestellt.<sup>1</sup> Choreografie, traditionell verstanden als festgelegte, wiederholbare Bewegungsordnung, die Bewegung regelt, organisiert und vorschreibt, wird nunmehr selbst auf ihre Instabilität, Flüchtigkeit und Performanz befragt. In den Blickpunkt des Interesses rückt die situative Organisation von Bewegungen in Raum und Zeit, die nicht fremdbestimmt, sondern, wie ein Fußgängerverkehr, selbstorganisiert sind. Damit lösen sich nicht nur der enge Zusammenhang von Tanz und Choreografie, die Hierarchie von Choreograf/in und Tänzer/in sowie die Nachrangigkeit der Dramaturgie für die Choreografie auf. Die Vorstellung von Choreografie als permanente Transformation von Bewegungsorganisation provoziert auch eine Reflexion des Werkbegriffs zugunsten performativer Aufführungsformate und Echtzeit-Kompositionen.

Mit diesen Transformationen haben sich auch das Verständnis und die Praxis des künstlerischen Prozesses verändert: Offene, kollaborative, an Forschung und Recherche ausgerichtete, interdisziplinäre Praktiken kennzeichnen zunehmend den choreografischen Prozess und haben damit klassische Hierarchien, repetitive und interpretative Arbeitsweisen in Frage gestellt. War dies bereits im Zuge der Demokratisierungs- und Emanzipationswelle seit den 1960er Jahren ein Kennzeichen zeitgenössischer Choreografie, so ist seit den 1990er Jahren der künstlerische Arbeitsprozess selbst zum Untersuchungsgegenstand und zugleich zu einem Experimentierfeld des Sozialen geworden. Choreografie lässt sich als eine spezifische, weil an körperlicher Praxis orientierte gemeinschaftliche Forschung ansehen, die traditionellen Formen der Wissensproduktion eine auf körperlicher Erfahrung beruhende Wissenskultur entgegensetzt. Mit diesen paradigmatischen Transformationen der choreografischen Praxis reflektiert der zeitgenössische Tanz auch den Arbeitsbegriff in der postindustriellen Gesellschaft, die diesen als Wissensgesellschaft verändert und ihn in die Nähe ehemals der Kunst vorbehaltener Praktiken gerückt hat: Charakteristika künstlerischer Arbeit wie Intuition, Kreativität oder Virtuosität werden nicht mehr als gesellschaftliche Nische sondern immer mehr als zentral für Produktionsprozesse des Wissens angesehen. Der *Choreografische Baukasten* ist eine an der zeitgenössischen choreografischen Praxis orientierte »Werkzeugkiste«. Er reflektiert in seinem Aufbau die Prinzipien der Offenheit, Prozesshaftigkeit, der praktischen Erkenntnis und der forschenden Wissensgenerierung. Seine Architektur bietet ein offenes System praxisorientierter Module zu den Themen Generierung, Formgebung, Spielweisen, Komposition und Zusammenarbeit, die als Instrumentarium zur praktischen und theoretischen Vermittlung zeitgenössischer Choreografie dienen können.

Der *Baukasten* ist von der Idee getragen, Möglichkeitsräume für eine choreografische Praxis zu schaffen und ein Spektrum von zeitgenössischen Arbeitsweisen anzubieten. Das hier versammelte Material lädt zur Gestaltung choreografischer Prozesse und zu einem spielerischen Umgang mit Bewegung und Tanz in einer choreografischen Praxis ein.

**Entstehungsprozess** Der *Choreografische Baukasten* beruht auf einem Forschungsprojekt, das von 2008 bis 2011 an der Universität Hamburg, Institut für Bewegungswissenschaft/ Performance Studies durchgeführt wurde. Das Projekt wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) finanziert und von der Behörde für Schule und Berufsbildung der Freien und Hansestadt Hamburg unterstützt. Das empirische Material, das in den *Baukasten* Eingang fand, entstand in Plattformen und durch Interviews mit international renommierten Choreograf/innen, die ihre künstlerische Praxis reflektierten und Erfahrungen von eigenen choreografischen Projekten einbrachten. Es fanden Plattformen zu den Themen Generierung von Bewegung, Komposition, Vermittlung, choreografische Vermittlungsprozesse, intermediale Arbeitsweisen und Musik statt. In Interviews wurden Choreograf/innen und Theaterschaffende zu ihren Arbeitsweisen befragt. Darüber hinaus wurde für das Thema relevante Literatur verarbeitet. In drei Pilotphasen wurden einzelne Module in der Praxis erprobt. Ausgewählte Künstler/innen haben schließlich als Mentor/innen die Modulhefte durchgearbeitet.

**Adressat/innen** Der *Baukasten* richtet sich an Choreograf/innen, Theaterschaffende, Tanzpädagog/innen, Lehrende, die an Universitäten, im Bildungs- und Kulturbereich institutionell oder nicht institutionell gebunden in den Bereichen Choreografie, Tanz, Performance, Bewegung oder ästhetische Bildung tätig sind. Das Material des *Baukastens* kann entsprechend in der Produktion einer Choreografie, in Lehrveranstaltungen, Workshops, Aus- und Fortbildungen oder in Kursen Anwendung finden. Es kann sowohl in der Arbeit mit Tänzer/innen als auch in Projekten mit Menschen ohne Tanz- und Choreografieerfahrung eingesetzt werden.

Erfahrene Choreograf/innen können Anregungen erhalten, ihre künstlerische Praxis zu vertiefen oder zu erweitern. Das Material des *Baukastens* kann auch bereichernd für Menschen sein, die in der szenischen Kunst (Theater, Performance, Installation) oder auch in therapeutischen Settings mit Gestaltungsprozessen befasst sind. Der *Baukasten* stellt schließlich Einsteigern, die

bislang wenig Erfahrung mit Tanz und Choreografie hatten, aber auf verwandten Feldern tätig sind, ein Handwerkszeug zur Verfügung, um Themen zu entwickeln, Arbeitsweisen zu erproben, den choreografischen Prozess zu gestalten und ihre (Zwischen-)Ergebnisse zu sortieren und zu präzisieren.

**Dank** Die Entwicklung des *Choreografischen Baukastens* war selbst ein offener und kollaborativer Forschungsprozess, der ohne die großartige Unterstützung vieler Personen und Institutionen nicht durchführbar gewesen wäre. Zunächst sei den Choreograf/innen für ihr großes Interesse und ihre vielfältigen Anregungen herzlich gedankt, die sie in den Interviews und Plattformen eingebracht haben. Mehrstündige Interviews haben wir geführt mit Jonathan Burrows, Jacqueline Fischer, Monika Gintersdorfer, Nik Haffner, Thomas Hauert, Dieter Heitkamp, Anna Huber, Thomas Kampe, Jörg Lensing, Xavier Le Roy, Hubert Machnik, Mieke Matzke, Martin Nachbar, Peter Oswald, Jochen Roller, Steffen Schmidt, Filip van Huffel. Einblicke gewähren die aus Platzgründen ausgewählten kurzen Ausschnitte weniger Interviews, die in diesem Band fokussiert auf die Themen der Modulhefte versammelt sind.

An den Plattformen teilgenommen haben: Jenny Beyer, Danielle Brown, Martin Clausen, Jenny Coogan, Katrin Deufert, Antoine Effroy, Jo Fabian, Christine Gaigg, Angela Guerreiro, Nik Haffner, Victoria Hauke, Helge Musial, Nicole Peisl, Antje Pfundtner, Peter Pleyer, Thomas Plischke, Jochen Roller, Anne Rudelbach, Angela Schubot, Saga Sigurdardottir, André Wenzel, Christoph Winkler.

Den Mentor/innen Karl-Heinz Blomann, Katrin Deufert, Christine Gaigg, Nik Haffner, Thomas Kampe, Bojana Kunst, Martin Nachbar, Thomas Plischke, Steffen Schmidt, Mone Welsche danken wir herzlich für ihre Anregungen bei der Überarbeitung der Module.

Unseren Kooperationspartnern K3 – Zentrum für Choreographie | Tanzplan Hamburg, insb. Kerstin Evert, Matthias Quabbe und Friederike Lampert sowie dem Gymnasium Corveystraße sei gedankt für die organisatorische Unterstützung der Pilotphasen. Besonderer Dank gilt Philipp van der

Heijden, Gabriela Wögens und den Studierenden des Master-Studiengangs Performance Studies und der Bewegungswissenschaft, die durch das praktische Erproben einzelner Module zusammen mit den Teilnehmenden des K3-Jugendclubs und den Schüler/innen wichtige Hinweise geliefert haben. Das Forschungsteam dankt auch Heike Lüken für die kooperative Zusammenarbeit, die sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin des ebenfalls an der Universität Hamburg angesiedelten und vom Tanzplan Deutschland finanzierten Projektes »Choreografieren mit Schüler/innen« geleistet hat. Den Studierenden Pauline Schlesier und Alexander Vogt der Bauhaus-Universität Weimar, die unter Leitung von Jens Geelhaar, Professor für Interface Design, erste Versuche unternahmen, den *Baukasten* digital zu übersetzen, danken wir für ihr Interesse und ihre Einsatzbereitschaft.

Ohne eine finanzielle Förderung wäre das Projekt nicht durchführbar gewesen. Deshalb richtet sich der Dank des Forschungsteams besonders an das Bundesministerium für Bildung und Forschung und an Arnim Holewa und Volker Urban für die verwaltungstechnische Unterstützung. Kristin Kröger hat die Finanzverwaltung des Projektes an der Universität Hamburg übernommen und sich immer wieder um kreative Lösungen bemüht.

Werner Frömming, Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg, hat erste Initiativen einer Kooperation mit dem BMBF und den Hamburger Behörden befördert. Norbert Rosenboom, Leiter des Amtes für Bildung der Behörde für Schule und Berufsbildung Hamburg, und Gunter Mieruch, ehemaliger Fachreferent für Darstellendes Spiel am Landesinstitut für Lehrerbildung und Schulentwicklung Hamburg, sei herzlich für ihre Unterstützung gedankt.

Zu dem Forschungsteam gehörten als studentische Hilfskräfte Eva Bernhard, Anne Gelderblom, Nicole Hartmann und Deva Taminga. Sie haben mit ihrer sorgfältigen und motivierten Arbeit vielfältige Unterstützung geleistet. Andreas Brüggmann zeichnet für das grafische Konzept und das Layout des *Baukastens* verantwortlich, Christian Weller übernahm die Redaktion und das Lektorat. Beiden sei herzlich für ihr großes Engagement,

ihre hohe Professionalität und ihre Sorgfalt gedankt, ohne die der *Baukasten* in dieser Form nicht hätte umgesetzt werden können. Langebartels Druck in Hamburg hat sich auf das Unternehmen eingelassen, das »Objekt« zu realisieren, und der transcript Verlag, Bielefeld, hat in bewährter Zusammenarbeit den Vertrieb übernommen. Johanna Tönsing und Frau Dr. Karin Werner sei für ihr großes Interesse an dem Projekt herzlich gedankt.

Schließlich und in besonderem Maße richtet sich mein Dank an die beiden wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen Gitta Barthel und Esther Wagner, die während des gesamten Prozesses mit hoher Einsatzbereitschaft, Neugierde, Motivation, Kraft und Ausdauer und einem außergewöhnlichen Teamgeist dabei waren und das Material wesentlich erarbeitet und mitgestaltet haben.

# Gabriele Klein: Zeitgenössische Choreografie

OR

g

An IZ

A Tion

Of

M o v e

me nt

I

N

Tim

E

And s

Pace

Im Jahr 2007 stellte die Online-Zeitschrift CORPUS 52 Künstlern, Wissenschaftlern, Kuratoren und Kritikern die Frage: Was ist Choreografie? Die Antworten waren erwartungsgemäß vielfältig. Tim Etchells zum Beispiel versteht unter Choreografie die Organisation von Bewegung in Zeit und Raum, Xavier Le Roy sieht sie als »künstlich inszenierte Handlung(en) und / oder Situation(en)« an, Raimund Hoghe deutet Choreografie als »ein Schreiben mit dem Körper«. Jonathan Burrows fokussiert weniger auf die topografische Dimension von Choreografie, sondern eher auf den Handlungsmodus: es gehe darum, »eine Wahl zu treffen, inklusive der Wahl, keine Wahl zu treffen«. João Fiadeiro thematisiert die subjektive Dimension, wenn er festhält, dass »Choreografie das ist, was immer wir uns entscheiden, Choreografie zu nennen«.<sup>2</sup>

Simone Augtherlony will Choreografie als »das Wieder(er)leben, Überarbeiten und Wiederkäuen der Bewegungen« verstanden wissen. Dabei gehe es darum, »alles Wissen, das durch unsere Bewegung entsteht, zu assimilieren und zu synthetisieren, und dadurch eine Art Graphen herzustellen – nicht zu dem Zweck reiner statistischer Auswertung, sondern zum Erlernen und Erproben künftiger Möglichkeiten«.<sup>3</sup> Jan Ritsema wiederum versteht Choreografie als »einen Denkraum über die (zirkuläre und lineare) Organisation von Bewegung oder (greifbaren und ungreifbaren) Beziehungen der Bewegung zwischen Objekten und Subjekten in Zeit und Raum auf der Bühne«.<sup>4</sup> Thomas Lehmen interpretiert diesen Denkraum als einen gesellschaftlichen Raum, wenn er behauptet, dass Choreografie als eine Organisation von Raum und Zeit immer auch zeigen muss, »in welcher Konstruktion von Welt wir diese Organisation vornehmen«.<sup>5</sup>

Diese ausgewählten Zitate demonstrieren einschlägig das zu Beginn des 21. Jahrhunderts aktuelle Verständnis von Choreografie als Gegenwartskunst. Damit ist zugleich ein historischer Kontext gesetzt und der Terminus als historisch markiert: Zeitgenössische Choreografie meint immer das, was in einem bestimmten Zeitraum von Zeitgenossen produziert und von anderen Zeitgenossen als relevant für die jeweilige Gegenwartskunst des Tanzes wahrgenommen wird. Zeitgenössische Choreografie

ist von daher nicht zwangsläufig normativ bestimmt, also keine Festschreibung hinsichtlich eines choreografischen Konzeptes oder eines künstlerischen Stils, einer Tanz- und Bewegungstechnik oder künstlerischen Form. Der Begriff zeitgenössisch wird zwar mitunter verwendet, um die historisch besetzten Begriffe Avantgarde oder Moderne zu umgehen. Er ist aber nicht zwangsläufig an ein bestimmtes Tanzgenre oder mit bestimmten Choreografen oder Tanzkompanien verbunden. Verwendet man den Begriff nicht für einen bestimmten historischen Zeitraum, zum Beispiel die zeitgenössische Choreografie des Barock, sondern bezogen auf die Tanzkunst der Gegenwart, dann versammeln sich unter diesem Begriff derzeit verschiedene Richtungen wie Postmodern Dance, New Dance, Tanztheater, choreografisches Theater, choreografische Oper, Neuer Tanz, Physical Theatre, Konzepttanz.

Im 20. Jahrhundert – nach Michel Foucault dem Jahrhundert des Raumes<sup>6</sup> – hat sich ein Verständnis von Choreografie durchgesetzt, das diese topografisch als ein Verfahren des Verteilens und Ordners von Körpern in Raum und Zeit deutet. Der panoptische Blick auf die Bewegung im Raum lässt zwei Dimensionen der Choreografie in den Hintergrund treten, die in der (westlichen) Geschichte der Choreografie von großer Bedeutung waren: zum einen die Praxis, Technik oder Strategie des Sich-Bewegens oder Tanzens, die über viele Jahrhunderte die primäre Perspektive auf eine choreografische Ordnung darstellten. Zum anderen die Tatsache, dass das Schreiben von und über Bewegung und ihre choreografischen Muster über viele Jahrhunderte die Grundlage dafür bildete, dass Choreografie überhaupt als eine räumliche Ordnung wahrgenommen werden konnte. Die topografische Perspektive auf Choreografie ist von daher eng verknüpft mit den technischen Verfahren der Aufzeichnung von Bewegung, haben doch bewegte (und jüngst dreidimensionale) Bilder die räumlichen Muster und die zeitliche Organisation von Körpern in Bewegung erst sichtbar gemacht.

Der Begriff CHOREOGRAFIE bezieht sich dementsprechend auf Bewegen und Schreiben. Er setzt sich zusammen aus dem griechischen *chorós*: Reigenplatz, Tanzplatz, meint also einen gerahmten Aufführungsort, an dem »Tanz« stattfindet, sowie dem

griechischen *graphós* oder *graphein*: Schreiben, Ritzen. Choreografie ist demnach als Raumschrift zu verstehen und dies in einer doppelten Bedeutung: Als ein »flüchtiges Schreiben« der Körper in den Raum, deren Bewegungen und Figuren Spuren hinterlassen, die nicht greifbar oder sichtbar sind, die aufscheinen und verschwinden. Zum anderen meint Choreografie als Raumschrift die Kunst des Dokumentierens und die Diskurse über die Ordnung der Körper im Raum, die sich entsprechend der jeweils historisch aktuellen Techniken der Aufzeichnung von Bewegung über Schrift, Bild, Fotografie, Film oder digitale Verfahren vollziehen. Durch die enge Beziehung zwischen (Auf-)Schreiben und Bewegen ist Choreografie, verstanden als Prozess und als Produkt, immer intermedial. ■■

 INTERMEDIALE

KOMPOSITION

 BEWEGUNGEN

FINDEN UND

ENTWICKELN

Die doppelte Bestimmtheit von Choreografie als Bewegen und Schreiben provoziert in den jeweiligen historischen, sozialen und kulturellen Kontexten unterschiedliche Beziehungen von Schreiben, Erfinden, Gestalten und Ordnen der Körperbewegungen. Wie Choreografie bestimmt ist, steht in einem unlösbaren Zusammenhang mit den historischen, konzeptionellen und praktischen Verfahren und den bewegungs- und aufzeichnungstechnischen Möglichkeiten.

Choreografie reflektiert aus dieser Perspektive das jeweils historische Verständnis von Bewegungsordnung sowie die jeweiligen politischen Konzepte von gesellschaftlicher Ordnung, deren ästhetische Formen in die Choreografie Eingang finden. Der Begriff CHOREOGRAFIE bezieht sich von daher nicht nur auf eine virtuose und reflektierte Form von Tanzkunst. Choreografie ist als ästhetisches Muster gesellschaftlicher Ordnungen im sozialen Raum allgegenwärtig, zum Beispiel in der Art und Weise der Gestaltung von Gärten und Parkanlagen, der Stadtplanung, der Verkehrsinfrastruktur, in der Architektur, in der Kultivierung von Natur, in der Organisation von *Cultural Performances*<sup>7</sup>, zum Beispiel höfischen Festen oder Massenveranstaltungen wie Militärparaden, Parteitagungen, Popkonzerten oder Fußballspielen.

Als ästhetisches Muster gesellschaftlicher Ordnungen reflektiert Choreografie immer auch Strukturkategorien des Sozialen wie Geschlecht, Klasse, Ethnie sowie die jeweils aktuellen kultur-

und theatertheoretischen Konzepte wie Identität, Theater, Aufführung, Performanz. Choreografieren bedeutet demnach, Schreib- und Bewegungsweisen zu entwickeln, durch die Räume gesellschaftlich aufgeladen werden, indem sich die Bewegungsordnungen, die durch die Raumordnungen gerahmt sind, in die Räume einschreiben und sie als sozial distinktive Räume erst hervorbringen, zum Beispiel als Tanz-Räume der höfischen Gesellschaft (der Ballsaal), der bürgerlichen Kultur (der Tanzsaal), der Jugend (Disco, Club), der Populärkultur (Milonga, Salsateca), der avantgardistischen Kunst (Tanzstudio, Tanzlabor). Der Text will zeitgenössische Choreografie in einen historischen Kontext stellen. Er will zum einen zeigen, dass manche Positionen, die zum Zeitpunkt des Verfassens dieses Artikels als zeitgenössisch charakterisiert werden, historische Vorläufer haben und welche dies sind. Deshalb wird zunächst die historische Genese des Begriffs CHOREOGRAFIE in seiner doppelten Bedeutung von Bewegen und Schreiben reflektiert, um im zweiten Abschnitt zentrale Positionen der Tanzmoderne zu beschreiben. Zum anderen ist der Text von dem Anliegen getragen, aktuelle Diskursfelder zeitgenössischer Choreografie als Gegenwartskunst zu markieren. Dies erfolgt im dritten Abschnitt.

**Historische Genese des Begriffs Choreografie** Der neuzeitliche Diskurs um Choreografie kann auf eine mehr als 400 Jahre alte Geschichte zurückblicken, die vor allem drei historische »Schübe« aufweist: in der Renaissance, dem Barock und der Moderne.

*Renaissance. Die Entdeckung der Choreografie als Bewegungsschrift*

Die Überlieferung von Tänzen war bis ins Mittelalter allein eine Angelegenheit der körperlichen Praxis des Tanzes. Sie wurden von Tänzern zu Tänzern weitergegeben. Aufzeichnungen existierten nicht als Raumschriften, sondern nur in Form ikonografischer Quellen, wie Fresken, Gemälden, Zeichnungen, Buchillustrationen, Reliefs, Statuen, Skulpturen oder Figurinen. Seit dem Aufleben des höfischen Tanzes im 14. Jahrhundert sind die ersten Versuche nachgewiesen, Tanz aufzuzeichnen. Derartige Tanznotationen wurden von den Tanzmeistern im 15. Jahrhundert weiter entwickelt.

In Frankreich erschien 1588 die von dem Kanoniker Thoinot Arbeau (1519–1595) herausgegebene Schrift *Orchésographie et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des danses*.<sup>8</sup> Das Buch enthält vielfältige Anweisungen für die zeitgenössischen Renaissancetänze, wie Branle, Galliarde, Pavane, Allemande oder Courante und beschreibt volkstümliche Tänze wie Moriskentanz oder Canario. Die Schrift ist nicht nur die zentrale historische Quelle über den Renaissancetanz, sie ist auch paradigmatisch für die Geschichte der Tanzschreibung in der Neuzeit. Zur Erläuterung der Tänze schreibt Arbeau die fünfzeiligen Notenlinien von oben nach unten anstatt, wie im Notensystem üblich, von links nach rechts. Neben den Noten sind die einzelnen Tanzschritte aufgeführt, die wiederum durch Klammern zu bestimmten Sequenzen wie Simple, Double, Grue zusammengefasst werden. Dabei verwendet Arbeau für die Notierung von Tanzschritten und -figuren Zeichnungen und Wortkürzel, die einer Konventionalisierung der Schritte und Figuren den Weg bereiten.

Fast ein Jahrhundert nach Arbeaus wegweisender Tanzschrift, im Jahre 1661, wird die *Académie royale de danse* gegründet und damit der Tanz in den Status einer akademischen Disziplin erhoben. Zunächst konzentriert auf die Fuß- und Beinbewegungen, werden fortan Tanz und Choreografie reglementiert, kodifiziert und dokumentiert. Die Akademie macht die Kontrolle der Choreografie zu ihrem Arbeitsgebiet: Choreografie wird damit zur Vor-Schrift, zum Notat, das unabhängig von der getanzten Praxis entwickelt wird. Fügen sich Tänzer in diese Vor-Schrift ein, werden sie zu Repräsentanten der absolutistischen Ordnung. Ein Jahr nach der Gründung erscheinen die *Lettres Patentes* (1662), die erstmalig eine akademische Beweisführung dafür antreten, dass Tanz und Musik unabhängig voneinander zu verstehen seien.

#### *Aufklärung. Vom höfischen Tanz zum Handlungsballett*

Die Trennung des Tanzes von der Musik sowie die Raumordnung der Choreografie in den Tänzen des Barock reflektiert die das 18. Jahrhundert einleitende Tanzschrift, die Notation

von Raoul-Auger Feuillet (1653 – 1710) und Pierre Beauchamps (1631 – 1705).<sup>9</sup> Die *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse, par caractères, figures et signes démonstratifs*, 1700 erschienen, fasst das tänzerische Wissen des Barock zusammen. Anders aber als Arbeau's Schrift marginalisiert sie die Beziehung der Bewegung zur Musik und konzentriert sich auf eine formale Dokumentation der Schrittanalyse, indem sie ausschließlich Bodenwege und Figuren dokumentiert.

John Weaver (1673–1760), britischer Tänzer, Choreograf und Tanzhistoriker, der 1706 die Feuillet-Beauchamps-Notation unter dem Titel *Orchesography* ins Englische übersetzt hatte, leitet 1712 mit der Schrift *Essay Towards an History of Dancing* einen Paradigmenwechsel in der Geschichte des Tanzes ein. Seine Schrift ist paradigmatisch für die Ballettreform im 18. Jahrhundert, die vom *ballet de cour*, vom höfischen Ballett, dem repräsentativen, dekorativen Barocktanz, zum *ballet d'action*, zum Handlungsballett, dem »theatralischen« und pantomimischen Tanz führt. Hierbei rückt die Handlung in den Vordergrund, die mit der tänzerischen Aktion, mit Gesten, Posen und Haltungen verbunden ist und durch Aneinanderreihung der Bewegung zu einem linearen Handlungsstrang zusammengeführt wird.<sup>10</sup> Vermutlich beeinflusst durch die von Isaac Newton in dem Traktat *Philosophiae naturalis principia mathematica* von 1687 niedergelegten Raum- und Zeitvorstellungen schreibt Weaver für das Handlungsballett ein neues Bewegungskonzept fest, das er mit Verweis auf die antike Kunst der Pantomime fundiert: Bewegung versteht er in Beziehung zu ihrer zeitlichen Struktur, ihrer Form und räumlichen Ordnung. In den in Raum und Zeit geordneten Bewegungsabläufen – und schließlich auch in der Anatomie und Physiologie des Tänzers<sup>11</sup> – kommt demnach die Seele des Tanzes zum Ausdruck. Weaver stellt Tanz als eine selbstständige dramatische Kunstform vor, indem er ihn als »theatralischen« Tanz formuliert, dessen »dramatische Handlung« keine Stimme, keine Sprache benötige. Seiner Ansicht nach zeigt sich der Ausdruck von Gefühl in einer exakten, präzisen und geordneten Ausführung des Tanzes, die dann gelingt, wenn sie für den Zuschauer im Akt der Aufführung mimetisch nachvollziehbar wird. Für sein 1717 aufgeführtes Ballett »The Loves of Mars and

Venus« entwickelt Weaver ein Textbuch, das dem Zuschauer erlauben soll, die Gestensprache und rhythmischen Bewegungen des Tanzes zu dekodieren. Das Textbuch wird hier zu einem Medium, das den Sinn der »stummen Sprache« Tanz dem noch nicht wahrnehmungsgeschulten und im Handlungsballett unerfahrenen Publikum vermitteln soll.

John Weaver leitet einen Prozess ein, der im Laufe des 18. Jahrhunderts das Verständnis von Choreografie fundamental verändert. Im Unterschied zum 16. Jahrhundert tritt Choreografie in Distanz zur Musik, sie meint nun die Erfindung und Komposition von Schritten und Figuren, bzw. die Re-Komposition von Schritten, Schrittfragmenten und Gesten.<sup>12</sup> Gerade die Geste wird im 18. Jahrhundert zum entscheidenden Stichwort eines philosophischen, politischen und anthropologischen Diskurses, der das Problem des Zusammenhangs von Körper und Seele, Ausdruck und Empfindung, körperlicher Darstellung und innerer Bewegtheit (der Tanzenden und der Zuschauenden) thematisiert.

Forciert wird die Ballettreform durch weitere Tanzschriften, die ab Mitte des 18. Jahrhunderts erscheinen. Ein zentrales Werk ist die *Encyclopédie* von Denis Diderot (1713–1784) und Jean Baptiste le Rond d'Alembert (1717–1783), in insgesamt 35 Bänden zwischen 1751 und 1780 publiziert. Sie zielt darauf ab, die Wissenschaften, die Künste und das Handwerk entlang der aufklärerischen Prinzipien der Vernunft, Gleichheit und Wahrheit zu erläutern und möglichst exakt und detailgetreu in Karten und Baumstrukturen einzelne Phänomene nachzuzeichnen.

Die *Encyclopédie* gilt als das wichtigste Werk der Aufklärung. Sie enthält über dreißig Beiträge zum Tanz, die zum großen Teil von dem Dramenautor und Librettisten Louis de Cahusac (1706–1759), Autor der 1754 erschienenen Tanzschrift *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, verfasst wurden. Diese Tanzschriften verdeutlichen das Anliegen, Tanz und Choreografie anderen Künsten gleichzusetzen und ihn in die (westliche) Geschichte der Künste und ihrer Herleitung aus der griechischen und römischen Antike einzureihen.<sup>13</sup> Allerdings führt die *Encyclopédie* Tanz in der Spalte »Imagination« unter den Künsten nicht als eigenes Stichwort auf. In der Spal-

te »Verstand« jedoch finden sich die Stichworte Geste, Pantomime und Deklamation. Denn: »La Danse est l'art des gestes«<sup>14</sup> – unter Tanz werden Mimik und gestische Körperbewegungen verstanden, die seelische Empfindungen ausdrücken. Und dazu bedarf es bestimmter physiognomischer Bedingungen der Tanzdarsteller und veränderter Bewegungstechniken. Denn die Grundannahme des Handlungsballetts ist, dass die Geste zwar universell lesbar sei, aber perfekt vorgetragen werden müsse, um ausdrucksstark zu sein. Nur so könne sie ihr Ziel erreichen, das Publikum zu ergreifen.

Den entscheidenden Schritt einer Ballettreform vollziehen dann etwa zeitgleich die Tänzer und Choreografen Gasparo Angiolini (1731–1803) und Jean-Georges Noverre (1727–1810). Noverres *Briefe über die Tanzkunst*, 1760 erschienen und von Lessing ins Deutsche übersetzt, zählen zu den bedeutendsten theoretischen Schriften über das Ballett.

In Auseinandersetzung mit der bereits von Louis de Cahusac angeregten Reform des Bühnentanzes wendet sich Noverre gegen die Künstlichkeit, Oberflächlichkeit und Starrheit des höfischen Balletts. Getragen vom Geist der Aufklärung spricht er sich für einen Naturalismus der Bewegung aus. Sein Plädoyer richtet sich an eine aufklärerische Tradition des Humanismus im Tanz, die er im dramatischen Handlungsballett, in einer expressiven und natürlichen Darstellung, in realitätsnahen Kostümen, die zudem den Tänzern mehr Bewegungsspielraum erlauben, verwirklicht sieht.<sup>15</sup> Der pantomimische Ausdruck von Leidenschaft und Affekten, die Darstellung der Sitten und Gebräuche des Volks, eine glaubwürdige, an der Grundstruktur des Dramas orientierte Geschichte sowie die aufklärerischen Prinzipien der Wahrheit und Natürlichkeit sind für ihn die tragenden Komponenten einer Choreografie. Ganz im Sinne der Aufklärung versteht er den Tänzer nicht als eine Figur, sondern als ein

»Subjekt«, als einen Künstler, dessen dramatische Darbietung dann gelingen kann, wenn er vielseitig gebildet ist. Vor allem Poesie, Geschichte, Malerei, Geometrie, Musik und Anatomie sieht er als notwendig für die Ausbildung der Tänzer an. Das Verhältnis von Schreiben und Bewegen, das bis dahin den Begriff der Choreografie auszeichnet, verwirft Noverre. Tanz-

schrift, so sein Credo, müsse entziffert werden. Dies sei allerdings, anders als bei Texten oder Noten, als spontaner Akt im Tanz nicht möglich. Aber auch ohne Schrift, so seine Vorstellung, würden Choreografien historisch überliefert werden können, indem sie im Repertoire bleiben. Anders als noch zur Zeit der Feuillet-Beauchamps-Notation verliert damit die Notation für die Tradierung der Choreografie an Bedeutung. Dies zeigt sich auch bei dem eher in Vergessenheit geratenen Gasparo Angiolini, der eine Anzahl theoretischer Schriften, aber auch Ballette verfasste, von denen keine Aufzeichnungen der Schrittfolgen überliefert sind.

*Romantik. Technisierte Natur*

Schon zu Noverres Lebzeiten kündigte sich mit der romantischen Bewegung – und hier zunächst in Literatur und Malerei – eine neue Sichtweise der Wirklichkeit an. Durch das Scheitern der französischen Revolution und die Etablierung der Napoleonischen Herrschaft macht sich in der sich entfaltenden Industriegesellschaft eine politische Resignation breit, die zugleich ein »romantisches Lebensgefühl« befördert: Empfindung, Poesie, Traum, Phantasie und Seele sind die entscheidenden Stichworte für eine Versöhnung von Mensch und Natur.

Der Einfluss der Romantik auf das Ballett zeigt sich spät, in den 1830er Jahren: Mit der bildhaften Umsetzung von träumerischen Sehnsüchten, bedrohlichen Phantasien und männlichen Projektionen von Weiblichkeitsbildern finden die romantischen Ideen in den Balletten eine wichtige Ausdrucksform. Zugleich erhält die Tänzerin als Verkörperung des romantischen Naturbegriffs ihre Vormachtstellung im Ballett zurück, einer Kunst, die mehr als hundert Jahre den Männern vorbehalten war.<sup>16</sup> Zeitgleich mit dem Übergang zum romantischen Ballett verändert sich die Balletttechnik. Der Spitzentanz wird erfunden, die Kostüme lassen den Blick frei auf die Beine. Zugleich wird der Bewegungskodex des Balletts festgeschrieben: Carlo Blasis (1797–1878), italienischer Tänzer, Choreograf und Tanztheoretiker, leistet hierzu einen entscheidenden Beitrag. Seine Schriften, so zum Beispiel *Traité élémentaire, théorique, et pratique de l'art de la danse* (1820), konzentrieren sich, anders als die Schriften seiner

Vorgänger, auf den Bühnentanz. Er gilt nicht nur als Erfinder der *attitude*, sondern standardisiert das Balletttraining, indem er *exercices* erfindet, die noch heute die Grundlage des Balletttrainings bilden. Mit ihnen zieht nicht nur eine Arbeits- und Körperdisziplin in den Tanz ein, die der des Frühkapitalismus vergleichbar ist. Durch das formalisierte Balletttraining schreibt sich Choreografie in die Körper der Tänzer ein<sup>17</sup>, wo sie als mikroskopische Ordnung des Sozialen habitualisiert wird. Choreografie – als Bewegen und Schreiben – richtet sich in der Zeit des klassischen Balletts an das Darstellen von Idealen, die in Libretti, aber auch in der Harmonie der Technik und der Raumkomposition des Balletts ihren Niederschlag finden.

Das Streben nach Harmonie ruft immer auch den Gegenpol, Disharmonie, auf – und dieses Potenzial einer Destabilisierung kündigt sich Ende des 19. Jahrhunderts an mit der Modernisierung des Balletts durch die Ballets Russes und den sogenannten Modernen Tanz, der sich als Gegensatz zum Ballett positioniert. Nicht zufällig taucht Ende des 19. Jahrhunderts das Wort kinästhetisch auf, das die Wahrnehmung der Bewegung durch die Sinne meint und den Fokus auf die innere Wahrnehmung der sich Bewegenden richtet. Choreografie thematisiert nun Sichtbarkeit des »Inneren« und dessen Wahrnehmung. Individuelle Bewegungen und ihr Neuerfinden sind die Wege, die zu einem Paradigmenwechsel führen und Choreografie neu bestimmen: Das Verhältnis von Ordnung und Bewegung wird neu gestaltet – und es bedarf neuer Techniken, um diese individualisierte Bewegungssprache zu verschriftlichen.

**Choreografie in der Moderne** Der Begriff der Moderne ist in der Tanzgeschichte ebenso schillernd und uneindeutig wie in der Sozialgeschichte und wird ebenfalls sowohl epochal als auch normativ begründet. Wird die soziale Moderne bereits mit der Neuzeit und den damit einhergehenden geistigen, politischen, ökonomischen und sozialen Umwälzungen wie Aufklärung, französischer Revolution und Industrialisierung in Verbindung gebracht, so setzt die ästhetische Moderne auch im Tanz erst um die Wende zum 20. Jahrhundert ein. Meilensteine sind die Ballets Russes mit ihrem Beitrag zur ästhetischen Modernisie-