

# Audio-visuellen Bewegungen auf der Spur

## Zum Konzept eines klangperformativen Spurenlegens und Spurenlesens

---

*Stephanie Schroedter*

Musik, Klänge oder Geräusche<sup>1</sup> unmittelbar als Bewegung zu begreifen ist keineswegs selbstverständlich – unbestreitbar ist allein, dass uns Musik bewegt, indem sie uns entweder direkt zu physischen und somit sichtbaren Motionen verleitet oder zu unsichtbaren Bewegungen – wie Emotionen und Imaginationen – anregt. Bereits dieser Sachverhalt mag hinreichend belegen, dass Musik auch als eine Energiequelle,<sup>2</sup> eine wirkende Kraft und somit als eine Bewegungsenergie verstanden werden darf, die wir in unserer Wahrnehmung direkt *als* Bewegung konzeptualisieren können (aber nicht müssen) – auch wenn es sich dabei vielleicht nur um eine Metapher handelt, die auf unser körperliches Erleben und Verstehen von Musik (jedoch nicht die Musik selbst) verweist.<sup>3</sup> Und hiermit bin ich schon bei der ersten Voraussetzung für meine folgenden

---

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

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

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

Ausführungen: Musik als (unsichtbare, aber hörbare) Bewegung zu begreifen, um damit einer spezifischen (keineswegs einzig möglichen) Wahrnehmung von Musik Nachdruck zu verleihen, bedeutet zwangsläufig auch, sie als *Spur* zu etwas Verborgenem, nicht direkt Ersichtlichem (allerhöchstens Hörbarem), d.h. nicht unmittelbar Lesbarem und somit als Spur zu etwas Abwesendem im Lacan'schen Sinne<sup>4</sup> oder Spur zu etwas Anderem in Anlehnung an Emmanuel Levinas<sup>5</sup> zu verstehen.

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

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

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

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

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

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

Schließlich ließe sich gegen den hier vorgestellten Begriff von Bewegungs- und Klangspuren einwenden, dass letztere nicht ebenso zufällig entstehen, wie jene Spuren, die beispielsweise ein Dieb unabsichtlich hinterlässt und damit die ihn Verfolgenden auf seine Fährte lockt. Doch wesentlich entscheidender als dieses immer wieder konstatierte Kennzeichen der Zufälligkeit und Unabsichtlichkeit bzw. Nichtintentionalität von Spuren im Akt ihrer Entstehung<sup>8</sup> – vergleichbar einem produktionsästhetischen Blickwinkel, um nun wieder zu den hier virulenten künstlerischen Phänomenen zurückzukommen –, ist die Nachträglichkeit des Spurenlesens aus einer rezeptions- bzw. perzep-

---

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

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

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

tionsästhetischen Perspektive. Vor diesem Hintergrund bieten Spuren in dem audio-visuellen Entzifferungsprozess vor allem *orientierungsstiftende Anhaltspunkte* (Stegmaier 2007), die eher zufällig hervorstechen und ihre Existenz nicht selten einer ausgeprägten Intuition<sup>9</sup> des Spurenlesenden – oder landläufig ausgedrückt: einer guten *Spürnase* – verdanken. Als *Punkte des Anhaltens* und *Innehaltens* zeichnen sich Spuren vor allem dadurch aus, dass sie offene und flexible Deutungs(spiel)räume bieten, anders gewendet: Sie sind immer vieldeutig, polysemisch (Krämer 2007 und Kessler 2012), und entziehen sich beharrlich eindeutigen Zuschreibungen (ohne deshalb in beliebige Deutungsmöglichkeiten abzurutschen) – ansonsten wären es keine Spuren, sondern Zeichen mit vergleichsweise verbindlichen Bedeutungszuschreibungen.<sup>10</sup>

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

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

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

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

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

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

## **BEWEGUNGS- UND KLANGSPUREN ZWISCHEN INTERFERENZEN UND DIFFERENZEN**

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

Derartige Wahrnehmungsirritationen, insbesondere das Spiel mit Interferenzen und *Entrainement*, d.h. einem raffinierten Changieren zwischen Synchronisierungen und De-Synchronisierungen von Bewegungen, sind für das Verständnis der sich in den späten 1950er Jahren herausgebildeten *Minimal Music* essenziell<sup>16</sup> und werden von De Keermaeker minuziös in eine Tanzästhetik überführt, die sich somit – ungeachtet ihrer inneren Verwandtschaft

---

**15** | Es würde an dieser Stelle zu weit führen, auf solche Sachverhalte näher einzugehen. Eine Einführung in neurowissenschaftliche Untersuchungen zum Musikverstehen bieten beispielsweise Spitzer <sup>9</sup>2009, Gruhn <sup>4</sup>2014 oder Levitin 2006. Das Zusammenspiel von Musik und Tanz bzw. körperlicher Bewegung bleibt jedoch in diesen Studien (aufgrund seiner nochmals potenzierten Komplexität) weitgehend ausgeklammert und gehört zu den Herausforderungen zukünftiger Forschungen, die derzeit auch von der Systematischen Musikwissenschaft bzw. Musikpsychologie verstärkt aufgegriffen werden. Vgl. hierzu z.B. Gruhn 2014b, Leman 2016, Wöllner 2017.

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

mit dem US-amerikanischen Postmodern Dance<sup>17</sup> und dessen latenten Verweigerung musikchoreografischer Arbeit – weiterhin auf eine intensive Auseinandersetzung mit Musik einlässt. Dennoch genügt sich das ebenso hochgradig strukturierte wie relational organisierte Zusammenspiel der hör- und sichtbaren Bewegungen in *Violin Phase* keineswegs selbst, sondern verweist gerade durch seine vergleichsweise abstrakte Konzeption als ein dicht gewebtes Beziehungsgeflecht von Bewegungs- und Klangspuren auf etwas weit über die Formenstrenge der Komposition und Choreografie Hinausreichendes. Mussumi und Manning umschreiben in Anlehnung an Susanne Langer (1953) dieses Phänomen mit dem Begriff der Ähnlichkeit (*Semblance*), dem ebenfalls *Spurenelemente* innewohnen.

Something more will always have to emerge, something that exceeds the concretized space of the composition. An architecting of mobility must emerge. In *Violin Phase*, it is not the drawing per se that is this architecting. What is architected is much more subtle, much more ephemeral. The drawing is the *trace* [Hervorhebung St.Sch.] of the effort of what will never quite be seen, but might be heard.

A semblance of a composition is crafted.

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

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

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

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

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

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

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

---

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

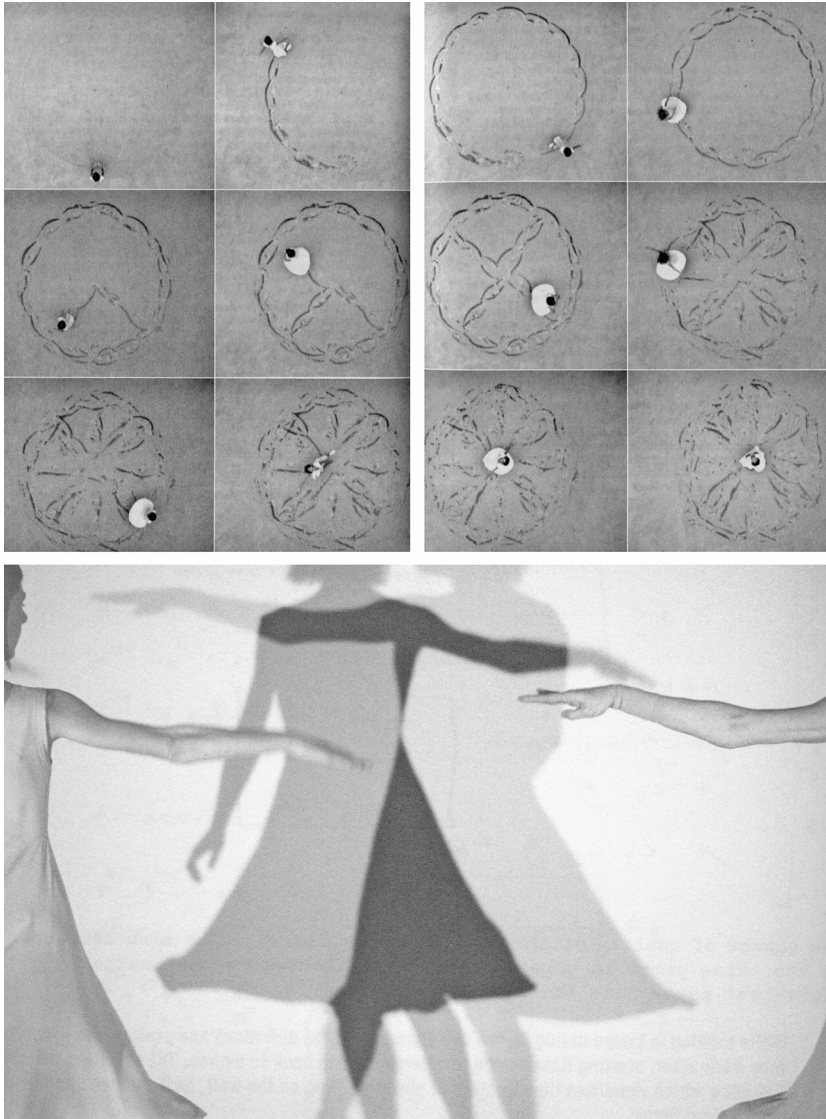


Abb. 1: Von Anne Teresa De Keersmaecker in den Sand gezeichnete Bodenwege in *Violin Phase* (oben) und (unten) Schattenwürfe der beiden Tänzerinnen Anne Teresa De Keersmaecker und Michèle Anne De Mey in *Piano Phase* (aus: *Fase. Four Movements to Music of Steve Reich*, getanzt von Rosas). Foto: Herman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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

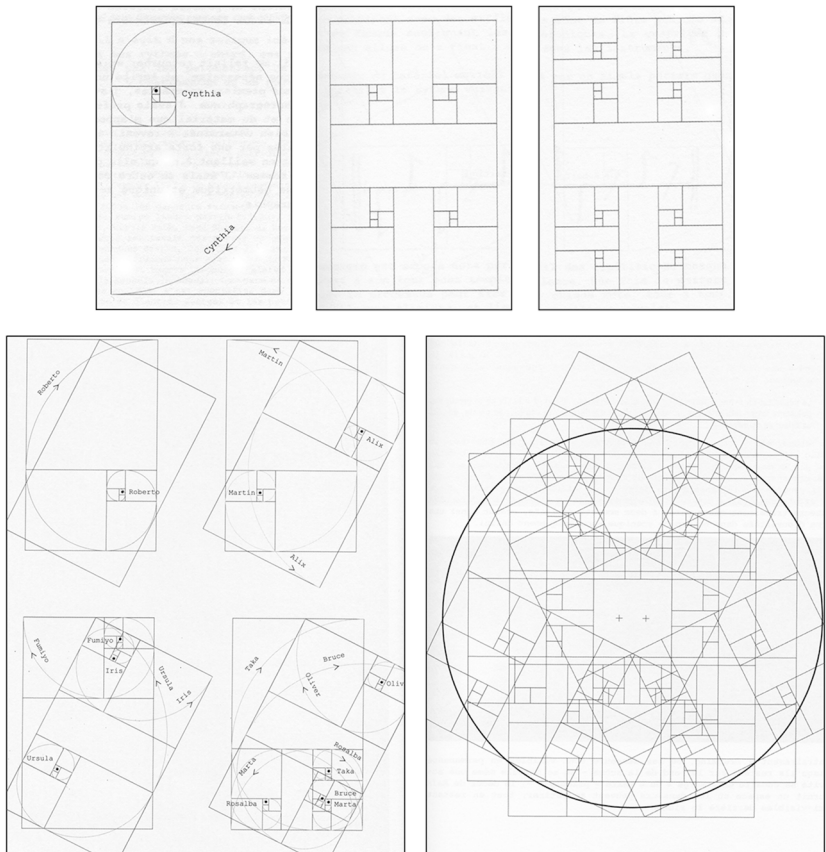


Abb. 2: Die durch Quadrate strukturierten Raumaufteilung bzw. Bodenwege in *Drumming* (oben und unten links) und (unten rechts) in *Rain*, wo sie nicht mehr nur ineinander verschoben, sondern auch in eine Kreisformation eingepasst werden. Der Größe der Quadrate liegt das Verhältnis der Fibonacci-Reihe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

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

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

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

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

---

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

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

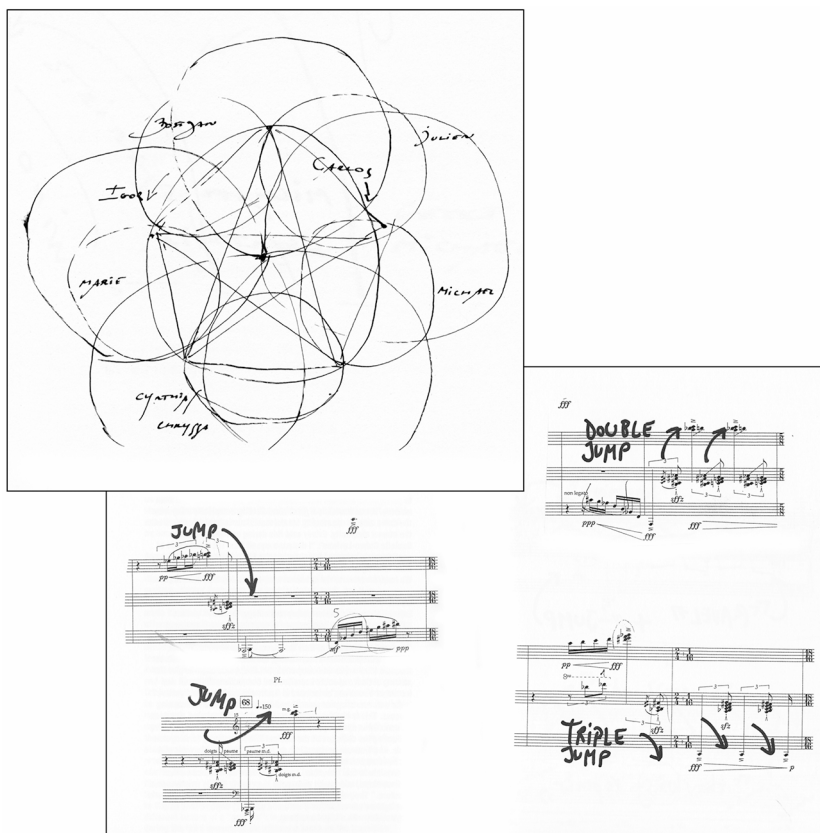


Abb. 3: Ineinander verschachtelte Kreisformationen, denen sternförmige Muster zugrundeliegen, aus *Vortex temporum* in einer Zeichnung von Anne Teresa De Keersmaeker (oben) sowie (unten) Eintragungen zu den Tanzbewegungen in Griseys Partitur von Jean-Luc Plouvier, die das relationale Verhältnis der tänzerischen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

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

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

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

## LITERATUR

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

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

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

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