

Reflexionen tänzerischer/choreografischer Routinen und Schreibpraktiken in, durch und über Scores

Miriam Althammer, Anja K. Arend, Anna Wieczorek

In den vergangenen Jahren sind Scores zu einem festen Bestandteil von Praktiken im zeitgenössischen Tanz geworden. Angesiedelt zwischen Dokumentation, Vermittlung und Kreation prägt das Konzept des Scores Theorien und Praxis des Tanzes. Scores generieren und modifizieren Choreografien und Performances auf vielfältige Weise. Eine einzelne, spontan entstandene Linie auf einem Blatt Papier kann dabei genauso als Score verstanden werden wie komplexe Konzepte, schriftliche Bewegungsanweisungen oder diffizile (Zeichen)Systeme.

In unserem Beitrag gehen wir der Frage nach, wie Scores und ihre Schreibpraktiken tänzerische Routinen konstituieren, strukturieren, befragen und durchbrechen. Dabei scheinen Scores herauszuführen aus dem oft als Einengung empfundenen Umgang mit Tanznotationen als schriftfixierten (Zeichen)Systemen, denn sie eröffnen durch ihr Aktionspotenzial (vgl. Sabisch 2005) ein produktives, wenn auch paradoxes Spannungsfeld zwischen Freiheit und Fixierbarkeit (vgl. Burrows 2010). Sie gehen sowohl mit der Sehnsucht des Tanzes nach Fixierbarkeit als auch mit dessen Unverfügbarkeit um, sind sie doch meist nicht systematisch dechiffrierbar.¹

1 Diesen heterogenen Verständnissen von Scores sind wir im Sommersemester 2022 im Rahmen der Ringvorlesung *SCORES – Zwischen Dokumentation, Vermittlung und Kreation* nachgegangen. Die Vorlesung war eine Kooperationsveranstaltung zwischen unseren – einen unterschiedlichen Umgang mit Scores pflegenden – Instituten: dem Institut für Zeitgenössischen Tanz der Folkwang Universität der Künste in Essen, des Zentrums für Zeitgenössischen Tanz der Hochschule für Musik und Tanz Köln sowie der Stiftung Universität Hildesheim.

Anhand dreier Beispiele untersuchen wir den spezifischen Umgang mit Scores in der tänzerischen bzw. choreografischen Praxis und das hieraus resultierende Dokumentations-, Vermittlungs- und Kreationspotenzial (vgl. Althammer/Arend/Wieczorek 2023: 6–11): Die Choreografin, Tänzerin und Bewegungsforscherin Foteini Papadopoulou aus Essen, die drei Choreografinnen Carolin Jüngst, Lisa Rykena und Ursina Tossi, die in Hamburg und München arbeiten, sowie die bildende Künstlerin und Choreografin Lena Grossmann, ansässig in München, setzen sich in ihren Arbeiten auf verschiedene Art und Weise mit Scores auseinander. Sie etablieren an und mit ihnen Routinen, nutzen sie aber auch, um Routinen (wieder) zu durchbrechen und schaffen so immer neue künstlerische Perspektiven (und Herausforderungen). In der Betrachtung der drei Beispiele stehen einerseits die Dynamiken medialer Übersetzungen sowie andererseits die Befragung der Funktionen von Scores in der künstlerischen Praxis als ein Verfolgen und Durchbrechen von Routinen in Produktions- und Aufführungszusammenhängen im Fokus. Fragen, die sich für uns während unserer Auseinandersetzung mit den Künstlerinnen stellten, waren u.a.: Welche Möglichkeiten der Beschreibung und Dokumentation geben Scores? Inwiefern produzieren und destabilisieren sie Routinen innerhalb einer künstlerischen Praxis? Welchen Einfluss hat der alltägliche Vorgang des Schreibens und Notierens auf künstlerische Prozesse? Wie verändern und multiplizieren Scores Wirk- und Rezeptionsweisen künstlerischer Arbeiten und choreografischer Zusammenhänge? Wie verändern sie körperliches Aktionspotenzial, Routinen von Körpern im Raum und vice versa?

Dieses eng an die Tanzpraxis gebundene Verständnis von Scores trifft in unseren Überlegungen auf einen Routinebegriff, der sich qua Definitivon ebenfalls durch eine Praxis konstituiert. Während wir uns dem Score dezidiert durch unsere Beispiele nähern, orientieren wir uns in unserem Verständnis von Routinen an den Ausführungen von Rose Breuss in ihrem Artikel *Phatic Etudes* (Breuss 2020), in dem sie sich der Praxis des Notierens und dessen Verbindungen mit tänzerischen und choreografischen Routinen unter praxeologischer Perspektive widmet.

Changierend zwischen der Anwendung tanzpraktischer Routinen und deren Durchkreuzung bildet die Notation eine besondere Herausforderung für Routinen der Tanzpraxis. Auf der einen Seite »etablieren sich Feldnotizen, Video-Annotationen, Gesprächsskizzen, Interviews, signature practices als relevante Archivmaterialien.« (Breuss 2020: 24) Diese »(Auf)Zeichnungs-Praxeologie«, wie Breuss (2020: 24) sie bezeichnet, werden von Tänzer*innen

und Choreograf*innen »besonders in Bezug auf Methodenbildungen, als Stütze für Gedächtnisprozesse und in der Ausgestaltung von Bewegungsmaterial« genutzt (2020: 24). Damit sind sie fester Bestandteil tänzerischer und choreografischer Routinen. Sie schaffen und konstituieren tänzerisches Wissen, beinhalten bei einer kritischen Reflexion aber auch das Potenzial, Vorgänge der »Wissensproduktion von Tanz [und damit] routinisierte Abläufe in den Blick zu rücken.« (2020: 25)

Gleichzeitig stellt die Arbeit mit diesen Aufzeichnungsmethoden, allen voran mit Tanznotationen, die tänzerische Praxis vor zahlreiche Herausforderungen, denn »die Arbeit mit den Tanz-Partituren/Notationen setzt tänzerische Routinen vorerst außer Kraft.« (Breuss 2020: 25) Dies tut sie, da »Akte des Schreibens und Lesens von Tanzpartituren/-notationen komplexe Akte der Verkörperung [sind].« (Breuss 2020: 25; vgl. Loyer 2017) Breuss konkretisiert diese Vorgänge, wenn sie betont, dass »was sich in der Realisierung einer Partitur ereignet, keine simple Transposition von Zeichen in einen Körper [ist]. Tänzer*innen durchlaufen im Übertragungsakt eine Vielzahl von Interpretationsfiltern, mitunter körperliche Widerstände und Brüche.« (2020: 25) Und genau hier setzt sie einen Bruch an, den wir als einen Bruch mit tänzerischen Routinen verstehen. Gleichzeitig zeigt sie jedoch komplexe Wechselbeziehungen auf. Denn obwohl dieses Lesen, Übertragen und Neu-Zusammensetzen tänzerische Routinen bricht, sind diese doch wieder notwendig, um solche Vorgänge überhaupt zu ermöglichen. Denn »Routinen werden als Erkenntnispotential gebraucht. [Erst] sie ermöglichen das Entziffern der Zeichen.« (Breuss 2020: 25f.)

Das Verhältnis, das Rose Breuss zwischen tänzerischer Praxis, tänzerischen Routinen und Notationen setzt, ist also ein komplexes, das von vielschichtigen Wechselwirkungen geprägt ist. In ihm treffen Anwendung, Durchbrechung und Neu-Ausrichtung von Routinen aufeinander: »Notations- und Leseprozesse scheinen die routinierten, routinisierten, praxeologischen Gefüge von TänzerInnen zu verschieben, sie zu transformieren.« (Breuss 2020: 26) Diesen potenziellen Verschiebungen und Transformationen gehen wir in den folgenden drei Teilen *Routinen des Kreierens | Routinen des Schreibens, Befragungen von Sehroutinen durch Audiodeskription* sowie *Körperpolitische Verhandlungen von Raum-Routinen* aus unserer jeweiligen Autorinnenperspektive nach.

Bei Foteini Papadopoulou, über die Anja K. Arend schreibt, liegt das Augenmerk auf der Hinterfragung von Kurationsprozessen im Tanz durch tägliche tänzerische und notierende Routinen. Dabei rückt sie übliche Memorie-

rungsprozesse ebenso in den Blick wie Fragen nach der Dokumentation von Bewegung und dem kreativen Potenzial von Notationen.

Die Choreografinnen Ursina Tossi, Carolin Jüngst und Lisa Rykena durchbrechen, wie Anna Wiczorek beschreibt, Wahrnehmungsroutinen von Zuschauer*innen, indem sie den tanzenden Körpern Audiobeschreibungen hinzufügen und dadurch neue Synergien zwischen Sprache und Tanz und vice versa erschaffen, die neue Wahrnehmungsmodi evozieren und zugleich als Access Tool dienen, um die visuelle Kunstform Tanz auch für andere Sinne zu öffnen und dadurch multisensorisch erfahrbar zu machen. Außerdem dienen die Audiobeschreibungen in der Probenpraxis auch als Scores, wenn die Beschreibungen zu Aufforderungen und dadurch zu einem choreografischen Mittel werden.

Miriam Althammer befasst sich mit den räumlichen Scores und Notationen einer Ausstellung von Lena Grossmann und analysiert, wie Haltungen und Positionierungen der Besucher*innen über visuelle Zeichen und Handlungsanleitungen verändert werden. Durch die Übersetzung von Bewegungsmaterial aus Alltagsroutinen von Passant*innen in eine künstlerische Praxis werden dabei nicht nur die Ordnungen von Ausstellungs- und Aufführungsraum befragt, sondern auch die veränderte Wahrnehmung von Nähe-Distanz-Verhältnissen im Spiegel der Covid-19-Pandemie beleuchtet und Raum-Routinen verschoben. Auf vielfältige Weise zeigt sich hier, wie in, über und durch Scores Körperpolitiken sowie die Brüchigkeit von Gemeinschaft einer öffentlichen Körperlichkeit verhandelt und transformiert werden können.

**Routinen des Kreierens | Routinen des Schreibens:
 Movement Journals | Moving Journals (2020)
 von Foteini Papadopoulou
 Anja K. Arend**

2020 – ein Jahr so herausfordernd wie selten und doch auch so gleichförmig wie kaum ein anderes. Aufstehen, den Alltag bewältigen, Arbeit, Kinderbetreuung, Freizeit, das Leben als Paar, alles muss laufen, muss funktionieren. Ein Tag im Lockdown. Wie neben diesen alltäglichen Herausforderungen noch Kunst machen, kreativ sein, tanzen? Doch ist dieser Alltag nicht bereits Kunst? Ist er nicht so herausgenommen aus dem Alltäglichen, dass er selbst unsere ganze Kreativität fordert, nur in Bewegung – im weitesten Sinne des Wortes – zu bewältigen ist?

Foteini Papadopoulou, Choreografin und vor allem Bewegungsforscherin, wie sie immer wieder betont, durchlebt dieses Jahr auf eine ganz besondere Art und Weise. Sie erspürt diese Verknüpfung von Alltag und Kunst in all ihrer Komplexität, Einfachheit, Herausforderung und Selbstverständlichkeit, lotet es aus, dieses Verhältnis von Leben, Kunst und Bewegung. Doch angefangen hatte alles schon viel früher, denn *Movement Journals | Moving Journals – ein Experiment in Prozessen der Transformation und Praktiken der Erinnerung von Bewegung* ist nicht eines der vielen im Zuge der Covid-19-Pandemie entstandenen Projekte, es wurde bereits vor der Pandemie erdacht, konzipiert und gefördert.

Movement Journals | Moving Journals macht das Jahr 2020, ein Schaltjahr mit 366 Tagen, zu einem Jahr voller Bewegung. Jeden einzelnen Tag kreiert Papadopoulou zwei Bewegungen – eine davon notiert sie in Kinetographie Laban, die zweite erinnert sie. Doch: Wie wird notiert? Was wird notiert? Wie wird erinnert? Was wird erinnert?

Für Foteini Papadopoulou, die sich nach einem Tanzstudium an der Folkwang Universität der Künste mit einem Master in Tanzkomposition, Studienrichtung Bewegungsnotation/-analyse spezialisiert hat, stellt der Umgang mit verschiedenen Formen des Notierens und Systematisierens einen zentralen Zugang zu Bewegung dar. Dabei werden Notationssysteme in ihrer ganzen Breite verwendet, modifiziert, umgedeutet und hinterfragt, um ihr kreatives Potenzial als Mittel der Bewegungsfindung, Bewegungsformung und Bewegungsgestaltung auszuloten. Notieren – im Sinne von Analysieren, Schreiben und Systematisieren – wird zum kreativen Tool, das nicht nur zeitgenössische choreografische Praktiken hinterfragt, sondern auch einen neuen Zugang zum Verständnis von Kreativität eröffnet. »Notating is for me first and foremost

composing; I compose by creating scores«, so Papadopoulou selbst zu der engen Verschränkung von Notation und Choreografie, die ihre Arbeiten prägen (Papadopoulou 2022: o.S.²).

Im Fokus von *Movement Journals | Moving Journals* steht die Frage nach Transformation. Wie transferiert sich Leben in Bewegung, wie die Bewegung in unterschiedliche Formen des Notierens und Erinnerns? Der Umgang mit Routinen war dabei kein spezieller Fokus, spiegelt sich in dem Projekt jedoch auf vielfältige Art und Weise.

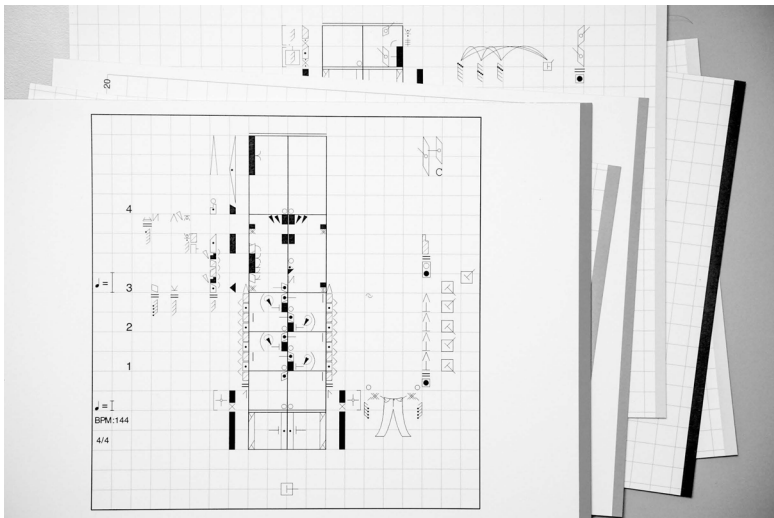


Abb. 1: Notate aus »Movement Journals | Moving Journals«, erstellt von Foteini Papadopoulou (Foto und Copyright: Foteini Papadopoulou)

Jeden Tag zwei Bewegungen zu entwickeln, ist eine Herausforderung. Papadopoulou legte keine Regeln fest, was die Bewegungen betraf. Es durfte

2 Dieses sowie die folgenden Zitate aus Papadopoulou 2022 entstammen der Präsentation von Foteini Papadopoulou zu ihrem Vortrag *MOVEMENT JOURNALS/MOVING JOURNALS: Looking Back at a Year of Journaling With Kinetography Laban*. Long Paper, vortragen am 20. Juli 2022, 32nd Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban/Labanotation, 17–23 Juli 2022, Hungarian Dance University, Budapest (Ungarn).

sich um eine alltägliche Geste handeln, genauso wie eine kurze tänzerische Phrase entstehen konnte. Grenzen wurden lediglich durch den grundlegenden Rahmen gesetzt: die Bewegungen mussten in dem einen Fall notiert und in dem anderen erinnert werden. Dieses Wissen sollte die Bewegungen zwar (auf konzeptioneller Ebene) nicht einschränken, es ist aber davon auszugehen, dass sich dies im praktischen Prozess nicht ganz umsetzen ließ. Konkret lassen sich diese Bewegungen heute nur im Fall der notierten nachvollziehen, können hierzu doch die vorhandenen Kinetogramme übersetzt werden. Die erinnerten Bewegungen bleiben in Papadopoulous Gedächtnis und finden eine für andere wahrnehmbare Dokumentation lediglich in im Nachhinein mit dem Fotografen Christian Clarke gemeinsam erstellten künstlerischen Fotografien. Da das Ziel des Projekts nicht darin bestand, etwa eine Tanzperformance zu entwickeln, bleibt das konkrete Bewegungsmaterial nur in seiner Dokumentation und Archivierung nachvollziehbar. War zu Beginn noch geplant, jede zu notierende Bewegung direkt aufzuschreiben, erwies sich dies im Laufe des gesamten Jahres als nicht umsetzbar. Jedoch musste am Tag der Bewegung eine erste Skizze entstehen, die dann die Basis einer ausführlichen Notation bildete. Sonst wäre die zu notierende Bewegung zu einer zu Erinnernden Bewegung geworden und die Prämisse des Projekts nicht eingehalten. Zur Notierung wurde die Kinetographie Laban verwendet und es sollten keine nachträglichen Korrekturen möglich sein. Fehler in der Partitur wurden als Teil des künstlerischen Prozesses gesehen, die einen ebenso hohen Aussagewert besitzen wie korrekte Notate. Papadopoulou bringt dies selbst auf den Punkt: »Notating is caring. What I choose to notate from the movement shows what I care for in the moment.« (Papadopoulou 2022: o.S.) Aus persönlichen Gründen entschied sie sich dafür, digital zu notieren.³ Es fällt auf, dass die Partituren in ihrer Ausführlichkeit und Genauigkeit sehr variieren. Hier gab es keine festen Regeln, die Partitur entstand basierend auf jeder einzelnen Bewegung und wurde selbstverständlich auch von der jeweili-

3 Die Entscheidung für ein digitales Notationsprogramm hat nicht nur Einfluss auf den Akt des Notierens, ist doch die körperliche Involviertheit eine andere im analogen handschriftlichen Schreiben oder in der Bedienung digitaler Tools, sondern auch auf die Form des Ergebnisses, der Notate. Auch diese Entscheidung bricht mit einer langen Tradition an Schreibroutinen im Tanz, orientiert sich dafür jedoch an zeitgenössischen Routinen des digitalen Arbeitens. In welcher Form dies die Nutzung der Notate als Scores in zukünftigen künstlerischen Prozessen beeinflussen wird, bleibt abzuwarten.

gen Alltagssituation beeinflusst – war Zeit zum Notieren, war Papadopoulou konzentriert oder etwa krank oder, oder, oder ...

Die zu erinnernde Bewegung wurde ausgeführt und musste dann immer wieder memoriert werden. Hier wurde eine klare Regel gesetzt, die besagte, dass alle in der Tanzpraxis üblichen Methoden des Erinnerns nicht genutzt werden sollten. Dies schloss etwa die Anfertigung von schriftlichen Bewegungsnotizen, Videoaufzeichnungen aber auch das weit verbreitete Markieren der Bewegung ein. Es war lediglich erlaubt, die Bewegung vollständig auszuführen oder aber Notizen zum Impuls, d.h. zur Inspiration der Bewegung, anzufertigen. Es geht hier also um eine Fokusverschiebung im Zusammenhang mit dem körperlichen Erinnern von Bewegung. Tanztechnische und tanzspezifische Erinnerungsmuster sollten ausgeschaltet werden, um neue Formen des körperlichen Erinnerns zu ermöglichen. Dies führt zu einer neuen Bewusstheit von tänzerischen Erinnerungsroutinen, da sich bekannte Routinen immer wieder einschleichen werden und bewusst gestoppt werden müssen. Sie können nicht als Allzu-Selbstverständliches Teil der Praxis bleiben. Inwieweit es mit diesem Vorgehen allerdings tatsächlich möglich ist, neue Erinnerungsroutinen zu etablieren, möchte ich noch als offene Frage stehen lassen. Papadopoulou verfügt als professionelle Tänzerin und Choreografin über ein über viele Jahre ausgebildetes motorisches Gedächtnis, das bestimmte Routinen des körperlichen Erinnerns tief verankert haben dürfte. Ob ein intellektuelles Ausschalten einzelner Erinnerungstechniken diese auch auf physischer Ebene nicht greifen lässt, erscheint mir keine notwendige Relation zu sein.

In beiden Fällen, für die zu notierenden sowie die zu erinnernden Bewegungen, befasste sich Papadopoulou ausgiebig mit der Frage, woher ihre Bewegungen stammen, also wie sich der kreative Prozess verhielt. Relativ bald kristallisierte sich heraus, dass ganz bestimmte Impulse aus ihrem Leben sie zu den Bewegungen inspirierten. Diese Inspirationen ließen sich, wie sich in der Nachbearbeitung zeigte, sechs Themenfeldern zuordnen, die Papadopoulou folgendermaßen benennt: »che idea!; thank you for the music; the movements of others; watching her grow; coordinate system; me, myself, and I« (Papadopoulou 2022: o.S.). Diese verschiedenen Inspirationsquellen sind in den fertigen Kinetogrammen über die Farbgebung der Blattränder dokumentiert.

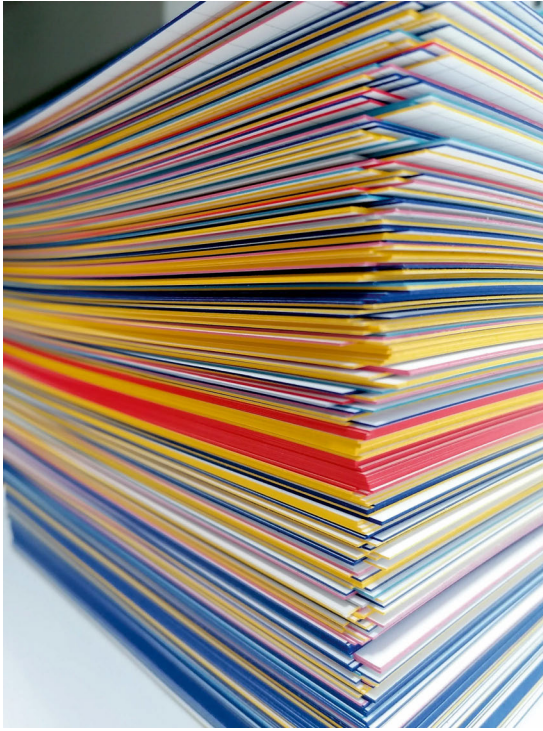


Abb. 2: Ansicht der 366 Kinetogramme mit farblicher Sortierung nach Inspirationen aus »Movement Journals | Moving Journals« (Foto und Copyright: Foteini Papadopoulou)

In *Movement Journals | Moving Journals* setzt sich Foteini Papadopoulou mit Routinen der Bewegungsfindung genauso auseinander wie mit Routinen des Alltags. Dies geschieht in einem ersten Schritt dadurch, dass sie bestimmte Routinen etabliert, indem sie sich Regeln für einen so langen Zeitraum auferlegt, dass deren Anwendung zu einer Routine wird. In der ständigen Wiederholung und der Reflexion über den Prozess der Bewegungsfindung legt sie diese Routinen offen. Indem Inspirationsquellen benannt und systematisiert werden, wird das als Routine etablierte Tun – das Erfinden von zwei Bewegungen – durch seine Bewusstmachung wieder aus der Routine herausgelöst. Das Er-Finden von Bewegung, das zum Bestandteil der meisten choreografischen Prozesse gehört, wird so von diesen gelöst und als eigenständiges künstlerischer

ches Tun etabliert. Zum Teil parallel, zum Teil im Nachgang rückten Fragen der Dokumentation in den Fokus. Es existierten bereits die 366 Kinetogramme. Doch wie die erinnerten Bewegungen in ein neues Medium überführen? Zu versuchen, sie eins-zu-eins festzuhalten, würde der Grundidee des Projekts widersprechen. Daher entschied sich Papadopoulou mit dem Fotografen Christian Clarke, eine neue künstlerische Position in das Projekt zu integrieren. Papadopoulou und Clarke übertrugen die erinnerten Bewegungen in künstlerische Fotografien, die die Bewegungen damit erneut transformieren. Dieser erneute Transformierungsprozess fügte sich nahtlos in das Projekt ein, da es auch bei den Kinetogrammen – wie nun bei den Fotografien – nicht (in erster Linie) um eine Dokumentation ging, sondern um die Generierung von Material, das ein künstlerisches Weiterarbeiten erlaubt.⁴

Papadopoulou hinterfragt tänzerische und choreografische Routinen also, indem sie sie sichtbar macht. Dies geschieht in erster Linie dadurch, dass vorhandene Routinen immer wieder gebrochen werden, durch exzessive Wiederholung und/oder bewusste Ausschlussmechanismen. Besonders deutlich wird dabei, dass sich die Routinen erst im (aktiven) Tun manifestieren. Es braucht die Regelmäßigkeit eines für jeden Tag festgelegten Tuns sowie den langen Zeitraum eines ganzen Jahres, um die (neuen) Routinen zu etablieren, sie aus der Normalität herauszunehmen und ihre Transformationskraft auszuloten. Vorhandene Routinen werden nicht in allen Fällen durch neue ersetzt, und doch entfalten alle Routinen neues Potenzial. Versteht man den Prozess des Re-Routings als einen Transformationsprozess, d.h. als die Überführung eines Vorhandenen in ein zumindest teilweises Anderes, dann wäre genau dieser Vorgang von Beginn an ein essenzieller Bestandteil von *Movement Journals* | *Moving Journals* gewesen.

4 Selbstredend entstand im Laufe des Projekts eine Vielzahl an dokumentierenden Materialien. Nicht zuletzt, da eine Dokumentation von Seite der offiziellen Förderer verlangt wurde. In ihrem Umgang mit den entstandenen Materialien, die Papadopoulou immer wieder zwischen ihrer dokumentierenden und inspirierenden Funktion betrachtet und bearbeitet, sind Vorgänge des Dokumentierens und des Erstellens von Scores, im Sinne von Material, das als Ausgangspunkt neuer künstlerischer Auseinandersetzungen dient, ineinander verschränkt.



Abb. 3: »Movement Journals | Moving Journals« Foteini Papadopoulou (Foto und Copyright: Christian Clarke)

Das Projekt basiert ganz wesentlich auf dem Vorgang des Notierens und dem damit einhergehenden Erstellen von Partituren (mit Blick auf die Kinetogramme) oder Scores (mit Blick auf die Gesamtheit der entstandenen Materialien). Dies ist zum einen sicherlich ihren persönlichen künstlerischen Interessen an der kreativen Arbeit mit Notationssystemen geschuldet. Andererseits scheint die Auseinandersetzung mit Scores, und hier wären dann auch die farbliche Sortierung der Notate sowie die entstandenen Fotografien hinzuzurechnen, jedoch auch auf einer prinzipiellen Ebene prädestiniert zu sein, um Transformationsprozesse in Gang zu setzen. Ist das Er-Finden der täglichen Bewegungen ein aufs engste mit dem Körper der Künstlerin, ihrem momentanen physischen und psychischen Zustand verknüpfter Prozess, wird dieser Prozess durch den Vorgang des Notierens, der zwar mit aber zum größten Teil außerhalb des eigenen Körpers stattfindet, externalisiert.⁵ So entsteht ein Gegenüber, mit dem es sich immer wieder aufs Neue auseinanderzusetzen gilt. Ein Gegenüber, das Papadopoulou immer wieder auf die gesetzten Regeln zurückwirft und damit die etablierten und/oder zu etablierenden Routinen täg-

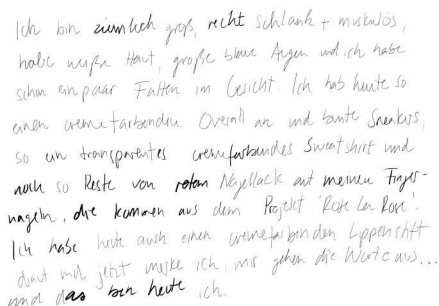
5 Diese Externalisierung wird durch die Nutzung digitaler Notationstools vermutlich noch verstärkt, da die analoge Körperarbeit nicht in einen analogen Schreibprozess überführt wird, sondern durch die Nutzung digitaler Schreibtechniken eine erneute Transformation im Sinne eines Medienwechsels erfährt.

lich aufs Neue aufzeigt und in ihren Herausforderungen ernst nimmt. In und durch diese Kommunikation wird ein Reflektieren über Routinen, seien sie bisher unbewusst oder bewusst gesetzt, möglich.

Ich möchte nun noch einmal zurückkommen auf Rose Breuss' Ausführungen zu Routinen des Tanzens und Notierens. Wenn sie mit Rückgriff auf Jean-Luc Nancy schreibt, dass »Striche, Linien und Zeichnungen Bewegungen auf einem formlosen Grund [generieren]. Gezeichnetes, Geschriebenes, Entworfenes (meist beiläufig entstanden, [...]) die spezifischen Berührungspunkte des Physisch-Sensorisch-Intelligiblen zum Vorschein [bringt]« (Breuss 2020: 24), so trifft dies auf die Arbeit von Papadopoulou nur zum Teil zu. Auch in ihren Scores treffen sich das physische, das sensorische und das intelligible Potenzial von Bewegung. *Movement Journals | Moving Journals* weicht aber auch entscheidend von dieser Praxis des Scorings ab, denn hier wird gerade nicht zufällig notiert. Notate und Scores werden mit größter Bewusstheit erstellt, reflektiert, neu eingeordnet. In diesem bewussten Umgang mit ihren Scores bricht Papadopoulou mit einer üblichen Praxis des Schreibens im Tanz. Das Notat, der Score ist nicht mehr (Neben-)Produkt des Tanzens oder Choreografierens, er wird zum essentiellen Bestandteil von Tanzen und Choreografieren selbst. Nutzen »TänzerInnen und ChoreografInnen (Auf)Zeichnungen auf produktive Weise, besonders in Bezug auf Methodenbildungen, als Stütze für Gedächtnisprozesse und in der Ausgestaltung von Bewegungsmaterial« (Breuss 2020: 24), so entstehen die Scores in *Movement Journals | Moving Journals* gerade nicht aus der Tanzpraxis heraus, sondern gestalten diese konstitutiv mit. Wenn Scott deLahunta in Scores einen »new knowledge space« (deLahunta 2014: 15) sieht, würde ich für die Scores von Papadopoulou proklamieren, dass sie einen neuen Raum für tänzerisches Arbeiten eröffnen. Routinen tänzerischer Praxis, die von jeher Dimensionen des Aufzeichnens, Dokumentierens und Schreibens beinhalten, werden hier neu-geschrieben (im Sinne eines »Re-Routing«). Die tänzerische Praxis beinhaltet nun konstitutiv den Score. Er befindet sich mitten im kreativen (tänzerischen) Prozess.

Befragungen von SehROUTINEN durch Audiodeskription. Beispiele aus der choreografischen Praxis von Rykena/Jüngst und Ursina Tossi

Anna Wieczorek



Ich bin ziemlich groß, recht schlank + muskulös,
habe weiße Haut, große blaue Augen und ich habe
schon ein paar Falten im Gesicht. Ich hab heute so
einen cremefarbenen Overall an und bunte Sneakers,
so ein transparentes cremefarbenes Sweatshirt und
noch so Reste von rotem Nagellack auf meinen Finger-
nägeln, die kommen aus dem Projekt ›Rose la Rose‹.
Ich habe heute auch einen cremefarbenen Lippenstift
drauf und jetzt merke ich, mir gehen die Worte aus...
und das bin heute ich.

Abb. 4: Die Abbildung zeigt einen handschriftlich verfassten Text mit den folgenden Worten: »Ich bin ziemlich groß, recht schlank und muskulös, habe weiße Haut, große blaue Augen und ich habe auch schon ein paar Falten im Gesicht. Ich hab heute so einen cremefarbenen Overall an und bunte Sneakers, so ein transparentes cremefarbenes Sweatshirt und noch so Reste von rotem Nagellack auf meinen Fingernägeln, die kommen aus dem Projekt ›Rose la Rose‹. Ich habe heute auch einen cremefarbenen Lippenstift drauf und jetzt merke ich, mir gehen die Worte aus ... und das bin heute ich.« (Foto von Anna Wieczorek)

Selbstbeschreibungen sind eine gängige Praxis, wenn es um das Thema Audiodeskription (AD) geht, die genutzt wird, um einem blinden Publikum und Zuschauer*innen mit Seheinschränkungen einen Zugang zur darstellenden Kunst zu ermöglichen. In Film und Fernsehen ist die Audiodeskription mittlerweile ein gängiges Access-Tool, inklusive fester Richtlinien und Regeln für das Verfassen dieser Beschreibungen (vgl. Benecke 2019). In der darstellenden Kunst und insbesondere im Tanz ist es noch ein recht neues Phänomen.⁶

6 In einigen Stadttheatern werden mittlerweile einzelne Aufführungen mit Audiodeskription angeboten, v.a. das Stadttheater Leipzig nimmt hierbei im deutschsprachigen Raum eine Vorreiterposition ein. Im Tanz wird diese Praxis eher von einzelnen Personen/Gruppen betrieben – zum Beispiel von Max Greyson und der Kölner mixed-abled Tanzkompanie Un-label: <https://un-label.eu/about/> [13.01.2023] oder Jess Cur-

Seit einigen Jahren, zeitgleich mit politischen Bestrebungen in der zeitgenössischen Tanz- und Theaterszene, die eine Forderung nach mehr Teilhabe – im Sinne eines inklusiveren Umgangs mit Tanz einfordern –, entwickelt sich unter dem Schlagwort »Aesthetic of Access«⁷ ein künstlerischer Umgang und ästhetischer Mehrwert, der mit dieser politischen Forderung einhergeht. Eine solche Entwicklung und Spielweise, die seit einiger Zeit immer mehr Aufmerksamkeit generiert, ist die »kreative AD« (Neises o.J.: Absatz 3) bzw. die »künstlerisch integrierte AD« (Lisa Rykena zit. n. Jüngst/Rykena/Tossi 2021: TC 17:31-17:35). Diese unterscheidet sich insofern von anderen Audiobeschreibungen, als dass sie nicht dem fertigen Produkt nachträglich hinzugefügt wird, sondern von Beginn im künstlerischen Prozess mitgedacht wird (vgl. Jüngst/Rykena/Tossi 2021: TC 17:23-18:39).

Die Chancen von Selbstbeschreibungen liegen, wie die drei Choreografinnen und Tänzerinnen Ursina Tossi, Carolin Jüngst und Lisa Rykena 2021 in dem bereits genannten Interview der Hamburger Radiosendung *Plateau* erklären, für sie darin, die Zuschreibungen, die die jeweiligen Körper auf der Bühne erfahren, zu kreuzen, man könnte sagen, zu queeren. Damit dienen die Beschreibungen einerseits als selbstermächtigendes Instrument und politisches Tool (also die eigene Entscheidung, welche Teile meines Körpers sollen wie beschrieben werden und ob ich bspw. die Hautfarbe thematisiere). Andererseits bieten sie aber immer auch die Möglichkeit, mit diesen Zuschreibungen zu spielen – so wie ich dies in Ansätzen ebenfalls getan habe, indem ich die drei Selbstbeschreibungen von Ursina Tossi, Carolin Jüngst und Lisa Rykena zitiert habe, ohne sie direkt zuzuordnen und damit vielleicht kurze

tis und seiner Kompanie Gravity: <https://www.jesscurtisgravity.org/> [13.01.2023]. Einzelne Akteur*innen wären neben Rykena/Jüngst und Ursina Tossi beispielsweise Sofia Neises, Xenia Taniko, Zwoisy Mears-Clarke und viele andere, die sich innerhalb eines wachsenden Netzwerkes engagieren und durch zahlreiche Workshops zu Multiplikator*innen in diesem Feld geworden sind. Da Tanz weniger handlungsorientiert ist, lassen sich die Richtlinien der Audiodeskription im Film nicht so leicht adaptieren und als »Service-Leistung« in die Institution integrieren, wie dies innerhalb der Institution Stadt- oder Staatstheater möglich ist. Diese Herausforderung bringt andererseits die Möglichkeit größerer Freiheiten in Bezug auf die künstlerische und autonome Erarbeitung einer Audiodeskription in diesem Kontext mit sich.

- 7 Der Begriff kommt aus der Theaterpraxis und wird seit den 1980er Jahren von der Londoner Kompanie Graeae Theatre genutzt (vgl. Sealey/Lynch 2012). Im deutschsprachigen Raum forscht Un-Label seit 2013 dezidiert an einer Aesthetic of Access, wobei die theoretische Reflexion des Konzeptes noch aussteht.

Überschneidungen/Verrückungen erzeugen konnte, indem die Leser*in nicht sicher sein kann, ob die Beschreibungen sich auf die Autorin, auf eine einzelne Tänzer*in oder auf mehrere Personen bezieht.⁸

Ich habe auch weiße Haut und habe auch noch so Reste von lilanem glänzenden Nagellack auf meinen Händen, auch von 'Rose la Rose' von letzter Woche in München. Ich trage so eine richtig ausgewaschene, ausgebeulte Jeans und so Laufschuhe, die auch richtig dreckig sind, aber richtig bequem. Ich trage schwarze Socken und ein samtenes, blaues Oberteil. Ich habe lange braune Haare, die so ein bisschen gelockt sind und trage so einen kleinen Dutt auf dem Kopf. Ich habe ziemlich buschige Augenbrauen, blaue Augen und einen eher schmalen Mund.

Ich bin 1,78 groß, habe lange Arme, lange Beine, habe ne schlanke, sportliche Statur, meine Hautfarbe ist weiß, ich habe Tattoos an Armen, Rücken und auch an den Unterbeinen. Ich habe eine Glatze, keine Augenbrauen, keine Wimpern – die sind rein geschminkt in mein Gesicht. Ich habe volle Lippen. Ich trage gerade schwarz: schwarze Trainingshose, schwarze Reeboks und so ein schwarzes, ausgewaschenes T-Shirt

Abb. 5: Die Abbildung zeigt einen handschriftlich verfassten Text mit den folgenden Worten:

»Ich habe auch weiße Haut und hab auch noch so Reste von lilanem glänzenden Nagellack auf meinen Händen, auch von <Rose la Rose> von letzter Woche in München. Ich trage so eine richtig ausgewaschene, ausgebeulte schwarze Jeans und so Laufschuhe, die auch richtig dreckig sind, aber richtig bequem. Ich trage schwarze Socken und ein samtenes blaues Oberteil. Ich habe lange braune Haare, die so ein bisschen gelockt sind und trage so einen kleinen Dutt auf dem Kopf. Ich habe ziemlich buschige Augenbrauen, blaue Augen und einen eher schmalen Mund.« (Foto von Anna Wieczorek)

Abb. 6: Die Abbildung zeigt einen handschriftlich verfassten Text mit den folgenden Worten:

»Ich bin 1,78 groß, hab lange Arme, lange Beine, habe ne schlanke, sportliche Statur, meine Hautfarbe ist weiß, ich hab Tattoos an Armen, Rücken und auch an den Unterbeinen. Ich hab eine Glatze, keine Augenbrauen, keine Wimpern – die sind rein geschminkt in mein Gesicht. Ich habe volle Lippen. Ich trage gerade schwarz: schwarze Trainingshose, schwarze Reeboks und so ein schwarzes ausgewaschenes T-Shirt.« (Foto von Anna Wieczorek)

8 Alle drei Beschreibungen sind leicht angepasste Transkripte aus dem Interview mit Plateau. Das erste Zitat (Abb. 4) ist die Selbstbeschreibung von Ursina Tossi, das zweite (Abb. 5) die von Carolin Jüngst und das dritte (Abb. 6) zitiert die von Lisa Rykena (vgl. Jüngst/Rykena/Tossi 2021: TC 02:46-05:05).

Für unsere Ringvorlesung *SCORES* haben wir die drei Hamburger Choreografinnen und Tänzerinnen für einen Workshop eingeladen, bei dem sie Scores aus ihrer Probenpraxis geteilt und zusammen mit den Teilnehmer*innen ausprobiert haben. Wir haben sie zu dritt eingeladen, weil sie immer wieder in verschiedenen Kontexten miteinander arbeiten und das Thema der künstlerischen Audiodeskription sie gemeinsam beschäftigt, auch wenn Rykena/Jüngst als eigenständiges Choreografinnen-Duo, genauso wie Ursina Tossi, jeweils auch unabhängig voneinander arbeiten.⁹

Ursina Tossi hat mittlerweile bereits drei Stücke mit integrierter Audiodeskription herausgebracht und zwei Stücke mit einer zusätzlichen Audiodeskription ausgestattet.¹⁰ Sie hat außerdem eine Audiodeskription für das Stück *She Legend* gesprochen, mit dem Rykena/Jüngst zur Tanzplattform 2021 eingeladen waren. Rykena/Jüngst arbeiten aktuell an der Produktion *Sense of Wonder*, für die Sophia Neises und Xenia Taniko eine integrierte AD erarbeiten. Gemeinsam standen die drei wiederum für *Rose la Rose* von Rykena/Jüngst auf der Bühne. Zusammen mit der blinden Performer*in Amelia Lander-Cavallo, die aufgrund der Covid-19-Pandemie nur über Video am Arbeitsprozess teilnehmen konnte, sowie dem Performer Tian Rotteveel feierte *Rose La Rose* während des Lockdowns eine Online-Premiere, die über die Seite von Kampnagel gestreamt werden konnte.¹¹

Tossi, Jüngst und Rykena haben gemeinsam außerdem das Rechercheprojekt *Spoken Dance* gestartet, bei dem es um die Etablierung von Audiodeskription als künstlerische Praxis geht, aber auch darum, die festen Strukturen und Institutionalisierungen dieser Praxis zu schaffen. Dafür haben sie neben Workshops, Diskussionen und öffentlichen Panels eine Webseite (www.spokendance.com) erstellt, die als Plattform dienen soll, Tanz und Audiodeskription sichtbar zu machen, aber auch zum Netzwerken einlädt, indem Stücke und Personen aufgelistet werden, die sich bereits mit dem Thema befassen.

9 Homepage von Ursina Tossi: <https://ursinatossi.hotglue.me/> [13.01.2023], von Rykena/Jüngst: <https://rykenajungst.com/works> [13.01.2023].

10 Künstlerisch integrierte Audiodeskription gibt es für *Swan Fate* (AD von René Reith, 2022), *Cosmic Body* (AD von Zwoisy Mears-Clarke, 2022) und *Fux* (AD von Carolin Jüngst 2021) – zusätzliche Audiodeskription gibt es für *Revenants* (2020) und *Witches* (2019).

11 *Rose La Rose*: <https://kampnagel.de/produktionen/carolin-juengst-lisa-rykena-rose-la-rose> [13.01.2023]. Es gab eine zusätzliche Wiederaufnahme/Erstaufführung in Präsenz in der Münchner Spielstätte HochX: <https://theater-hochx.de/veranstaltung/rose-la-rose/2021-07-26/> [13.01.2023].

In diesem Beitrag interessiert mich das Verhältnis von (Audio-)Beschreibung und Bewegung, insbesondere in Bezug auf Routinen, die dadurch gestört werden können. Diesem besonderen Verhältnis werde ich im Folgenden anhand der Arbeit von Tossi, Jüngst und Rykena nachgehen. Fragen, die ich mir dabei stelle, schließen zunächst an das bereits zu Beginn aufgeworfene Thema von Selbst- oder Fremdzuschreibungen an, also: wie beschreibt »man«? Wer ist dieses »man«? Welche Zuschreibungen werden produziert und wie können sich diese in eine kritische Perspektivierung wandeln?

Das Sujet der Ein- und Ausschlüsse von Beschreibung ist und war ohnehin immer schon relevant im analytischen Umgang mit Tanz und Bewegung – denn um Tanz analytisch greifbar zu machen, ist die Übersetzung in ein anderes Medium, das den Tanz als diskursives Wissen immer auch mit hervorbringt – notwendige Bedingung (vgl. Klein/Leopold/Wieczorek 2018). In der langen Geschichte von Tanz und Notation wird jedoch v.a. die Übersetzung von Tanz in Schrift und nicht in gesprochene Sprache und das Sprechen als orale Praxis fokussiert.¹² Besonders beim Verhältnis Tanz und Audiodeskription ist zunächst, dass die Beschreibung *zeitgleich* mit der Aufführung stattfindet, also nicht erst nachgelagert ist, wie es die gängige Praxis einer Analyse wäre – als Übertragung des Gegenstandes in ein Medium, um diesen Gegenstand über die Erinnerung zu versprachlichen, während die Aufführung selbst ja durch ihre eigene Zeitlichkeit ein präsentisches Erleben zu produzieren sucht. Damit stört die Audiodeskription die Wahrnehmung der Bewegung auf der Rezeptionsebene. *Stören* möchte ich dabei produktiv verstehen, denn das Interessante an dieser Störung ist ja, dass die Wahrnehmung nicht etwa reduziert, sondern im Gegenteil erweitert wird: Dem Primat von Tanz als visuellem Ereignis wird eine weitere Ebene hinzugefügt und dadurch Tanz als multisensorisches Erleben zugänglich gemacht (vgl. Bläsing 2022). Die beschreibende Ebene ist

12 Die einzige mir bekannte Ausnahme bildet Katja Schneiders grundlegende Studie *Tanz und Text* (2016), die Semiosen zwischen Text und Körper-Bewegung aus wahrnehmungsästhetischer Perspektive beforcht und für die Beforschung von Audiobeschreibung spannende Impulse liefern kann. Zur Audiodeskription im Tanz gibt es aktuell nur sehr vereinzelt wissenschaftliche Aufsätze (Bläsing 2022), stattdessen gibt es v.a. kurze Statements, Artikel oder Interviews mit Akteur*innen aus der Szene (vgl. z.B. Neises o.a.).

Insgesamt lässt sich jedoch ein gesteigertes Interesse für erweiterte Sinneswahrnehmungen im Tanz feststellen (vgl. Bischof/Lampert 2022), bzw. das Interesse für die Analyse von Audio/Geräuschen im Tanz, v.a. an der Schnittstelle zur Musikwissenschaft (vgl. Karoß/Schroedter 2017 oder Arend 2014).

dabei, wie bereits erwähnt, bei der integrierten künstlerischen Audiodeskription nicht nachträglich dem Gesehenen hinzugefügt, sondern ein aktiver Teil der jeweiligen Aufführung. Oftmals spielt sie mit den Informationen, die gegeben werden, ebenso wie mit dem Rhythmus, den die zeitgleiche Beschreibung von Bewegungen produzieren kann. So entstehen, wie Rykena im Interview erzählt, und wie sie – während der Überarbeitung von *Rose la Rose* für die Wiederaufnahme gemeinsam mit der blinden Beraterin Nicole Meyer – herausgefunden hat, eigentlich zwei verschiedenen Dramaturgien, eine Hördramaturgie und eine visuelle Dramaturgie, wobei beide Dramaturgien zeitweise parallel laufen, sich dann aber immer wieder kreuzen und wieder verlieren können (vgl. Jüngst/Rykena/Tossi 2021: TC 22:10-23:55).

Für weitere Einblicke in den künstlerisch-praktischen Umgang mit Tanz und Audiodeskription werde ich mich im Folgenden auf Beobachtungen stützen, die ich als Dramaturgin bei Ursina Tossis Produktion *Swan Fate* machen konnte.¹³ Während der Proben war die Erarbeitung der künstlerischen Audiodeskription immer wieder mit einer Vielzahl von Entscheidungen und Fragen konfrontiert, von denen ich hier nur beispielhaft ein paar aufzähle: Mit welchem Fokus, welcher Haltung wird die jeweilige Szene beschrieben? Sollen die Bewegungen möglichst tanztechnisch beschrieben werden? Und was bedeutet »technisch« in Bezug auf das Vokabular? Werden Begriffe aus dem Ballett oder aus zeitgenössischen Tanzpraktiken verwendet? Sollte das Vokabular wechseln, je nachdem welche Bewegungen ausgeführt werden? Sollen Metaphern und Bilder gewählt, Interpretations-Angebote gemacht oder Freiräume gelassen werden? Welche Strategien lassen sich finden, damit die ästhetische Vieldeutigkeit von darstellenden Künsten – und insbesondere Tanz – erhalten und/oder vervielfältigt werden kann? Was ist »das Wichtige« einer Szene und wie selektiert man diese Auswahl, die man zwangsläufig treffen muss? Wie schafft man Orientierungen und Rahmungen, die für ein blindes oder sehingeschränktes Publikum ein grundlegendes Verständnis schaffen? Wie lassen sich Details hervorheben, ohne den Überblick zu verlieren?¹⁴

13 *Swan Fate* war sowohl über integrierte Audiodeskription als auch über Gebärdensprache zugänglich für verschiedene Publikumsgruppen zugänglich. Das Team bestand aus einer Vielzahl von Dramaturg*innen, Berater*innen und Dolmetscher*innen, die jeweils Expertisen zu den verschiedenen Perspektiven mitbrachten: <https://kampnagel.de/produktionen/ursina-tossi-swan-fate> [13.01.2023].

14 Lisa Rykena schlug im Interview z.B. die Methode des »Zooming in und Zooming out« vor – also einen Wechsel von kleinen, detailreichen Beschreibungen und welchen, die eher einen Überblick erschaffen (Jüngst/Rykena/Tossi 2021: TC 16:15-16:40). Eine ande-

Die vielen Entscheidungen, die im Prozess der Audiobeschreibung getroffen werden mussten, waren einerseits interessant in Bezug auf die künstlerische Eigenständigkeit der Audiodeskription, da diese ja von einer weiteren Person, bei *Swan Fate* von der Hamburger Choreograf*in René Reith, erarbeitet, sodass verschiedene Perspektiven in einem spannungsreichen Verhältnis stehen und dabei immer auch Fragen nach Autor*innenschaft aufwerfen können. Andererseits, und hier möchte ich zu meinen Überlegungen zum Score-Begriff zurückführen, war ich während des Prozesses immer wieder erstaunt von der starken Relationalität zwischen Bewegung und Beschreibung. Diese tritt wechselseitig auf – die Beschreibung wird nicht nur durch die Bewegung hervorgebracht, sondern bedingt selbst die Bewegung, kann sie beeinflussen und verändern. Plötzlich kippen Momente in einen anderen Modus, Beschreibungen werden zu Aufforderungen, werden zu Scores, weil sie als Instruktionen in eine Richtung weisen, Handlungspotenziale aktivieren, einen auffordernden Charakter besitzen, der zur Veränderung der Situation (sowohl in der Wahrnehmung als auch in der tänzerischen Praxis) führen kann. Dieses transformative Potenzial ist es meiner Meinung nach, das Score und Audiodeskription miteinander verbindet und viele interessante Verknüpfungen entstehen lassen kann.

An dieser Stelle komme ich kurz auf die Choreografin und Philosophin Petra Sabisch zurück, die in ihren als Selbstgespräch inszenierten Thesen *A little inventory of scores* interessante Überlegungen zum Score liefert und den Score v.a. über die besondere Potentialität möglicher Artikulationen definiert:

A score is what tends to be exercised and thus waits latently for actualization, for realization. This latent tendency towards a practice is inscribed in the score itself, for it does not have to be realized in order to become a score. (Sabisch 2005: 97)

Diese Gleichzeitigkeit von Realisierung und andere Übersetzungen, nach denen der Score »drängt«, lässt sich meiner Meinung nach produktiv mit den Per-

re Strategie, die v.a. in *Rose La Rose* Anwendung findet, besteht darin, die eigene Verletzlichkeit und Subjektivität herauszustellen, damit deutlich wird, dass auch »Sprachlosigkeit« zur künstlerischen Audiobeschreibung gehört und es zudem immer eine subjektive Perspektive ist, die beschreibt. Eine weitere Strategie, die z.B. in *Fux* sehr präsent ist, ist die Nutzung verschiedener Zeitformen (denn wenn eine Situation auf der Bühne als etwas Vergangenes oder etwas Zukünftiges beschrieben wird, ist die Eindeutigkeit, zumindest in Bezug auf die zeitliche Einheit nicht gegeben) oder das Vorwegnehmen und/oder Nachstellen von Informationen.

spektivierungen verknüpfen, die auch der Einsatz von Audiobeschreibung im Tanz stetig kreiert. Denn auch die Audiodeskription

- 1) tritt als eine Mittlerin zwischen Zuschauer*innen und Performer*innen,
- 2) erschafft (u.a. zeitliche) Potenzialitäten, indem Beschreibungen das Geschehen auf der Bühne transformieren können und dabei immer auch nach anderen Übersetzungen drängt,
- 3) gibt etwas vor, hat zugleich aber das Potenzial, die Routinen des eigenen Beschreibens zu kommentieren und dadurch zu verändern.

Wenn die AD also als »Mittlerin« zwischen Zuschauer*innen und Performer*innen tritt, kann sie zeitgleich zu den Beschreibungen immer auch Befragungen dieser Beschreibung mitliefern. Also die bereits aufgeworfenen Fragen nach Vokabular, Auswahl der Begriffe, nach Schwerpunkten und Auslassungen etc. Man könnte also sagen, die Audiodeskription stört die Routine des Beschreibens, die sie zugleich selbst generiert.

Dabei bietet das Zusammendenken von Score und Audiodeskription ein gedankliches Potenzial, das in den von mir kurz skizzierten Thesen nur als Denkanstoß dienen soll. Weitergehende Überlegungen könnten die vielschichtigen Verflechtungen, die der Umgang mit Tanz und Sprache produziert, ausdifferenzieren: In welchem Verhältnis stehen Autorität und Freiraum, wenn die Audiodeskription zu einem Score wird? Welche Zeitlichkeiten produzieren beide Praktiken sowohl auf der Bühne als auch im Probenprozess? Wie kann das produktive wechselseitige Verhältnis von Tanz und Sprache neue Denkräume eröffnen?

Wie meine Ausführungen gezeigt haben, eröffnet die Beschäftigung mit AD im Tanz eine Vielzahl von Möglichkeiten und führt außerdem zu – und an dieser Stelle möchte ich mit meinen Gedanken vorerst zu einem Schluss kommen – einer radikalen Öffnung des Tanz-Begriffs, der, wie Bojana Kunst in ihrem Aufsatz *The Voice of the Dancing Body* von 2009 ausführt, mit der Entdeckung der Stimme im Zeitgenössischen Tanz beginnt:

Through the discovery of voice, the dancing body shatters in its foundations, reveals itself and ventures into the unknown. The voice gets emancipated and radically opens the medium of dance itself; dance as such no longer exists. (Kunst 2009: o.A.)

**Körperpolitische Verhandlungen von Raum-Routinen:
Lena Grossmanns partizipative Installation *MIMETIC BODIES* (2022)**
Miriam Althammer

Ich betrete einen scheinbar leeren Raum. »Synchronise breath«, »Looking back«, »Follow an instruction« lese ich auf dem Boden. Pfeile, Linien und allerlei Symbole weisen mir die Wege, fordern dazu auf, mich zu positionieren. Sonst sind die Räume der Münchner Lothringer13 Halle, in der ich mich befinde, leer. Die Wände sind weiß, wo sonst Bilder hängen oder Objekte im Ausstellungsraum platziert sind. Nur der Boden ist übersät mit Wörtern und Zeichen in verschiedenen Farben: gelbe Pfeile, weiße gestrichelte Linien, Kreise, langgezogene Bögen, immer wieder öffnen sich größere blaue Flächen, dazwischen finden sich filigrane Symbole in schwarz oder gelb sowie Begriffe, Instruktionen und Bewegungsanleitungen für Soli, Duos oder Gruppenaufgaben – etwa »Pretend to fly (solo)«, »Walk through the space together« oder »Find a waiting posture. Freeze it for a moment, release the posture and leave the spot, imitate your partner's posture by replacing it at the same spot (duo).«



Abb. 7: »MIMETIC BODIES« von Lena Grossmann, Performance und Ausstellungsansicht, Lothringer 13 Halle, 2022 (Foto: Linus Schuierer, © Lena Grossmann)

Dringt man weiter in den Ausstellungsraum der Lothringer¹³ Halle, der sich in kleinere und größere Räume verschachtelt, lassen sich verschiedene Themenfelder entdecken, die aus situativen Elementen eigene Räume, Narrative und Logiken entwickeln. Begriffe und Beschreibungen wie »Empathy«, »Imagine and embody the same thing« oder »Watch, being watched« verweisen als Modi und Wahrnehmungsweisen eines Körpers auf Beziehungsverhältnisse. Diese Modi und Wahrnehmungsweisen sind das, was die bildende Künstlerin und Choreografin Lena Grossmann interessiert: ein alltägliches Körpersprachvermögen, daraus resultierende Gesten und wie diese wahrgenommen und in Relation zueinander gesetzt werden. Daneben sind ein wiederkehrendes Thema in ihren Arbeiten Prinzipien der Wiederholung, Kopie und Nachahmung – wie der Titel der Ausstellung *MIMETIC BODIES* aufzeigt –, demnach routinierte Abläufe und deren Formen von Aneignung.

Mimesis wird hier aber nicht als simple Reproduktion verstanden, sondern als eine Suche nach Korrelationen in einem interpersonellen Beziehungsgeflecht, die sich aus vielschichtigen Qualitäten des Beobachtens ergeben und in intimen gemeinsamen Bewegungen praktiziert werden. Diese Qualitäten des Beobachtens von Beziehungen und gemeinsamen Bewegungen fasst Lena Grossmann mittels Scores und diffizilen Zeichensystemen. In der als partizipativen Installation titulierten Ausstellung gibt sie erstmals einen umfassenden Einblick in ihre künstlerische Praxis.

Einem Netzwerk ähnlich eröffnen sich in der eingangs beschriebenen Bodengrafik zwei wesentliche Aspekte: Zum einen visuell als Ansammlung von abstrahierten Symbolen und Formen der Dokumentation und Vermittlung, so dass sich beim Durchschreiten Bodenwege, Instruktionen und Bewegungszonen ergeben, die als Referenz zum Körper mal auf eine Bewegung, mal auf eine Situation oder Blickbeziehung verweisen. Zum anderen eröffnet sich auch eine historische Ebene. Denn die Symbole, Begriffe und Instruktionen geben nicht nur Lena Grossmanns Arbeit wieder, sondern reflektieren ihren Kontext der Tradierung und rekurrieren auf ihre Inspirationsquellen – wie etwa *Accumulation* (1971) von Trisha Brown, *Admiring la Argentina* (1977) von Kazuo Ohno oder *Sleep Walkers (aka Zoo mantras)* (1968) von Simone Forti. Diese Verknüpfung von historischen Verweisen und von meinen eigenen Erinnerungen während des Lesens und Imaginierens dieser Beispiele im Ausstellungsraum produziert eine Verflechtung verschiedener Zeitebenen tanz- und performance-geschichtlicher Momente, aber auch in den sich überlagernden Ereignissen des Ausstellungsraums, so dass sich die Scores einem unendlichen Kontinuum der Ausführung, des Praktizierens und Wie-

derholens sowie des Kreierens immer neuer Situationen öffnen. Dabei ist der Ausstellungsraum ein mit mir kommunizierender Raum, den ich zugleich erst durch meine Anwesenheit selbst kommunikativ erschaffe. Als Besucherin beginne ich durch den Eintritt in die performative Raumstruktur mit dem Entziffern von Zeichen und Reagieren auf Signale, begeben mich demnach in ein Netzwerk möglicher Handlungen, das als Score erst »durch die Konfrontation mit dem Körper artikuliert, bestätigt und verändert« (Siegmund 2012: 118) wird. Erst hierdurch wird Lena Grossmanns künstlerischer Ansatz erfahrbar und damit auch die zwei Modi, die in *MIMETIC BODIES* miteinander verschränkt werden: die Ausstellung in Form einer Bodengrafik sowie die Performance, also Szenen und Sequenzen aus den situativen Elementen, die neben den Besucher*innen an manchen Öffnungstagen auch von Performer*innen aktiviert werden.¹⁵

Basis des Bewegungsmaterials war eine Recherche im Münchner Stadt- raum (etwa in der U-Bahn-Station Münchner Freiheit), die im Frühjahr 2022 als Teil einer Forschungsresidenz bei *What is the city?* an den Münchner Kammerspielen stattfand. Hierbei beobachteten Lena Grossmann und ihre Performer*innen – im Sinne eines Betrachtens und Betrachtet-Werdens¹⁶ – Bewegungen von Passant*innen, imitierten alltägliche Bewegungen und Gesten und abstrahierten diese zu subtilen Bewegungsrepertoires. Bei dieser Untersuchung öffentlicher Körperlichkeit beschäftigte sich Grossmann vor allem mit dem Kontext des Social Distancing und wie sich dieser auf die Ordnung und Organisation im Raum auswirkte und Bedürfnisse nach Nähe und Distanz – individuell und kollektiv – evozierte:

Wie strukturieren wir mittels kollektivem Körpersprachvermögen unsere zwischenkörperlichen, sozialen, öffentlichen, aber auch privaten Räume?

-
- 15 Hierzu erhalten die Ausstellungsbesucher*innen einen Flyer zur Ausstellung, der sich zu einem größeren Plakat, das die Bodengrafik abbildet und die verschiedenen Symbole erklärt, auffalten lässt. Oder begegnet eben in einem bestimmten Zeitfenster vier Performer*innen an der Eingangstür, die dazu einladen, ihnen zu folgen und im gemeinsamen Teilen des Raums verschiedene Scores auszuprobieren.
 - 16 Dieser Ansatz wird 2023 in der Recherche *BETRACHTEN – BETRACHTET WERDEN* weiterentwickelt. Das Verständnis der körperlichen Kommunikation will Lena Grossmann hinsichtlich der aktiven und passiven Aspekte von Wahrnehmung vertiefen und – im Dialog mit Tanzschaffenden und Theoretiker*innen – anhand der Fragestellung »Wie werden Strategien und Machtstrukturen in der Wahrnehmung in Tanz- und Performanceformaten eingesetzt?« – erörtern.

Welcher Verhaltensweisen und Codes bedienen wir uns ganz selbstverständlich? Auf welche Weise nehmen wir die Bewegungen in unsere Umgebung auf und ahmen sie nach? Welche körperlichen Reaktionen produziert das Nachgeahmt-Werden? Wird mimetisches Verhalten erst dann sichtbar, wenn dieses nicht exakt identisch, sondern vielmehr als ›Idee der Bewegung‹ nachvollzogen wird? (Programmheft *MIMETIC BODIES* 2022)

Das sind die Fragen, die Lena Grossmanns Beschäftigung mit interpersonellen, mimetischen Prozessen, Formung von Gruppen und ihren Verortungen im Raum vorausgingen – und sich während ihrer Arbeit zu *MIMETIC BODIES* zu einem Interesse an Strategien und Machtstrukturen in der Wahrnehmung von Körpern im Kontext von Aufführungen und Ausstellungen erweiterten.

Während der Performances fallen die kleinen, fast unmerklichen Gesten und Bewegungen der Performer*innen manchmal kaum auf: Eine Hand, die sich minimal verschiebt, Atemholen, ein Oberkörper, der sich leicht zur Seite neigt, eine Fußspitze, die tippelt ... Im Raum entsteht so ein filigranes Netz aus Blickperspektiven, Bewegungsaktionen und abstrahierten Alltagskörpern, die sich zwischen Mimesis, Übersprungshandlungen und Verhaltensadaptation bewegen. In und zwischen den Instruktionen und Symbolen der Bodengrafik scheint Bewegungsmaterial als assoziatives und imaginiertes Material auf, das sich aus dem eigenen Vor-Wissen entwickelt und in der Konfrontation mit den Körpern der Performer*innen ausgehandelt wird. Dies ist kein einfaches Umsetzen eines Zeichens oder einer Instruktion in den eigenen Körper, sondern unterliegt im Spannungsfeld des Betrachtens und Betrachtet-Werdens einem komplexen Akt der Verkörperung. Mit diesen Mikrobewegungen geht eine spezifische Phrasierung von Bewegungssequenzen und Situationen im Raum einher, die einerseits Routinen im Sinn von Bewegungsgewohnheiten sichtbar machen und andererseits gleichsam die Wahrnehmung der Besucher*innen – also ihre Routinen der Rezeption – irritieren.

Dabei wird ein Prozess des Positionierens im Raum, des Lesens und Interpretierens, des Übertragens, Aneignens, Verweigerns und Annehmens durchlaufen, der geprägt ist von »eine[r] Vielzahl von Interpretationsfiltern, mitunter körperliche Widerstände und Brüche« (Breuss 2020: 25) und den ich als Besucherin erfahre. Denn beim Durchqueren der mit der Bodengrafik strukturierten Räume wird das einfache Gehen und Schlendern zu einer Herausforderung. Meine Rezeptionsgewohnheiten als Ausstellungsbesucherin werden durchbrochen und immer wieder verwoben mit den Blickperspektiven des theatralen Raums – markiert durch die blauen Flächen. Ich befinde mich al-

so immer wieder in einer klassischen Zuschauer*innenposition, die fixiert ist und mich aus einer bestimmten, oftmals aus einer an ein Kollektiv gebundenen Perspektive betrachten lässt. Und dass, obwohl ich mich in einem Ausstellungsraum befinde, der, wie auch der theatrale Raum, einem Ritual unterliegt, in dem »eine Ordnung von Werten und Vorstellungen« eingeführt wird: in Bezug auf das »spezifische Verhältnis [...] zwischen Individualität und materiellem Objekt«, und damit auf einen seit den 1950er Jahren entwickelten »Erfahrungsraum«, in dem es zunehmend um den »Modus der Wahl« sowie »um die Erfahrung eines Verhältnisses zu sich selbst und zu anderen geht.« (Hantelmann/Meister 2010: 8–10) Zugleich werde ich immer wieder dazu aufgefordert, mich zu bewegen, andere Körper wahrzunehmen und mit ihnen in Kontakt zu treten – mir also eine teilhabende Perspektive zu eigen zu machen, wie es im Programmtext heißt. Hierdurch nehme ich verschiedene Haltungen ein. Meine Routinen, wie ich den Raum der Kunsthalle betrete, andere Körper wahrnehme und ihnen begegne, werden in andere Bezüge zueinander gesetzt, indem die Scores und Zeichensysteme, die den Raum durchwirken, Instruktionen erteilen, Bewegungssequenzen imaginieren und die Körper – seien es jene der Besucher*innen oder jene der Performer*innen – im Raum (an)ordnen (vgl. Butte/Maar et al. 2014: 19–30) und die Zeit des Aufenthalts durch verschiedene Situationen, Szenen und Sequenzen strukturieren. Dabei erscheint die Funktion von Partizipation und die damit einhergehende Aktivierung des Publikums auf eine ambivalente Weise: Denn die Scores dienen Lena Grossmann vielmehr als Access Tool, das nur scheinbar demokratisch funktioniert und die das gemeinsame, oftmals symbiotisch bzw. kollektiv verstandene Partizipieren der 1960er Jahre nicht zuletzt durch die seit der Covid-19-Pandemie stark veränderten Nähe- und Distanzbedürfnisse unterläuft: Das Handlungspotenzial, das sich aus der performativen Raumstruktur der Scores und Körper ergibt, unterliegt demnach einer Ambivalenz, die sich zwischen Aktivierung und Beschränkung, Engagement und Innehalten, kontinuierlichem Adaptieren und Verschieben von Verhaltenskonventionen bewegt und komplexe Handlungsqualitäten zwischen Einladung und Kontrolle hervorbringt.



Abb. 8: »MIMETIC BODIES« von Lena Grossmann, Performance und Ausstellungsansicht, Lothringer 13 Halle, 2022 (Foto: Linus Schuierer, © Lena Grossmann)

Als Besucherin trete ich in der Auseinandersetzung mit der Bodengrafik damit zugleich in ein machtvoll System ein, das sich meinen Körper zu eigen macht, Regelverstöße klar markiert und durch seine gleichsam einladende Geste, eine Sicherheit im Tun gibt. Denn ich kann nach wie vor selbst selektieren, auf welche Teile des Raums und damit des Scores ich mich fokussiere, wie ich mich mit Aktivität einbringe und in welchen Bezug ich mich zu den anderen Körpern setze – dies jedoch stets im eng gesteckten Rahmen der Bodengrafik, die klare Blickperspektiven vorgibt. So werden (scheinbar) demokratische Prozesse, die kennzeichnend waren für die Praktiken des Postmodern Dance, von Fluxus und Happening in den 1960er Jahren (vgl. Baner 1993), durch das klare Zeichensystem, das zum Ausprobieren und Aushandeln auffordert, gleichermaßen in eine autoritäre Geste verkehrt – oder um es mit der Denkfigur der Vor-Schriften André Eiermanns zu beschreiben: Lena Grossmann arbeitet in diesem Raum des Erprobens und Vor-Schreibens an der »Reflexion von Bedingtheit der Bewegung«. Denn Bewegung unterliegt »immer schon – aufgrund kultureller Vor-Schriften [also hier etwa den Verhaltensregeln eines Ausstellungsbesuchs sowie der veränderten Wahrnehmung von Begegnungen durch die Pandemie], Einschreibungen, Prägungen [also hier etwa einem be-

stimmten Vorwissen bzw. Verhaltensveränderungen durch die Pandemie] und Prä-Positionen« (Eiermann 2012: 177). Die Ideen, Skizzen und Instruktionen der Bodengrafik können demnach nur durch die Bedingtheit der Bewegung die Erfahrung der Ausstellung/Aufführung kreieren und die Rezeption dieser in dem Maße, in dem es die Bedingtheit ihrer Bewegung und ihres Körpers vermittelt, verschieben. Lena Grossmanns Score wird so *auch* zu einer Vor-Schrift, die erst durch das Notieren der beobachteten Bewegungen im Stadtraum auf potenziell Mögliches verweisen kann, und wiederum durch die Instruktionen und Symbole der abstrahierten Bewegungsrepertoires erfahren wird. Die Körper, die diese Vor-Schriften hervorgebracht haben, sind jedoch nicht mehr anwesend. Die Scores referieren lediglich auf die vergangenen Körper der Passant*innen im Stadtraum, deren Verhaltensroutinen beobachtet, aufgenommen und in Bewegungsrepertoires abstrahiert wurden. Die Scores referieren demnach auf eine »immaterielle Form der Bewegung eines bestimmten Körpers« (Breuss 2020: 26) und transformieren den Ausstellungsraum hierüber in ein soziales Feld (vgl. Fraser 2005), in dem man nicht künstlerische Objekte rezipiert, sondern die Scores der Bodengrafik die Besucher*innen in eine Situation einweben. Zwischen Einladung und Kontrolle werden die Besucher*innen in einen Modus versetzt, in dem die Blickperspektiven und Bewegungsrepertoires mitverhandelt werden, in dem Routinen der Rezeption gestört, aufgehoben oder verschoben werden und man zugleich in die Routinen einer künstlerischen Praxis mit eingebunden wird. Hierdurch verändert sich auf eklatante Weise die Wahrnehmung des verwendeten Materials – sei es die Bodengrafik als Impulsgeber und Regelsystem, oder die Körper im sozialen Feld der Kunsthalle, die eben nicht nur Performer*innen und Besucher*innen sind, sondern in jener situativen Anordnung Regeln von Nähe und Distanz aushandeln, eine durch die Pandemie ausgelöste Verunsicherung einer Gesellschaft erfahren und damit zusammenhängende, neu zu erlernende Routinen erproben.



Abb. 9: »MIMETIC BODIES« von Lena Grossmann, Performance und Ausstellungsansicht, Lothringer 13 Halle, 2022 (Foto: Linus Schuierer, © Lena Grossmann)

So wendet sich Lena Grossmanns künstlerisches Handeln in diesem erweiterten Verständnis von körperlichen Wechselverhältnissen immer auch einer sozialen Realität und damit einer körperpolitischen Dimension zu, welche sie beobachtet und seziert, um das erforschte Material wiederum in eine abstrahierte Form zu übertragen und eine Situation für die beobachtete Realität herzustellen. Die Bodengrafik, changierend zwischen Dokumentation, Vermittlung und Kreation, ist dabei ein System für Lena Grossmanns Denkbewegungen und Entwurf für mögliche Begegnungsprozesse im Ausstellungsraum. Über die Bodengrafik wird der Raum erfasst und in ihm die Beziehungen zwischen den Besucher*innen selbst, den Besucher*innen mit dem Score sowie den Besucher*innen mit den Performer*innen nachempfunden und in ein Handeln gebracht. Dabei geht es nicht darum, ein temporäres *Wir* in einer Versammlungssituation zu schaffen, sondern im Kontakt über textuelle und symbolische Anweisungen eben jene Flüchtigkeit und Kontrolliertheit, die den stummen Bewegungen im System des Scores der Bodengrafik inhärent sind, zu explorieren.

Die Bodengrafik wird so zum sozialen Skript, ist nicht mehr nur Erfahrungsraum, sondern wird auch Handlungsanleitung, kommunizierender

Raum, ein Dialogpartner und damit Ersatz für die Abwesenheit der Pasant*innen-Körper. Als Referenz auf eine veränderte Öffentlichkeit und neue soziale Realität im Stadtraum, die im Laufe der Pandemie entstanden ist, umfasst der Raum also nicht nur verschiedene Umräume des Körpers im Ausstellungskontext, sondern die Brüchigkeit von Partizipation und von Gemeinschaft einer öffentlichen Körperlichkeit.

Dahingehend wird nicht zuletzt das paradoxe Verhältnis von der Sehnsucht nach einem In-Kontakt-Treten und dem Bedürfnis nach einer gleichermaßen kontrollierten Distanz und hierdurch das damit einhergehende Gefühl der Entfremdung offengelegt. Die daraus entstandenen und im Score der Bodengrafik festgehaltenen Routinen vermitteln und transformieren so (neue) situative Ordnungen, die sowohl die performativen Räume künstlerischer Praktiken zwischen bildender Kunst und Choreografie als auch die durch die Pandemie erschütterten routinisierten Verhaltenskonventionen in künstlerischen wie auch sozialen Räumen reflektieren und in Relation zueinander setzen.

Fazit

Alle drei von uns besprochenen Beispiele haben, so unterschiedlich sie auch in ihrer Ausgestaltung sind, gemeinsam, dass Scores und Notationen als Mittel dienen, auf vielfältige Weise Routinen zu befragen. Dabei ist ihre Nutzung eng an eine körperliche Praxis gebunden, wodurch tänzerische und choreografische Schreibpraktiken neu gedacht und verwendet werden: »(Auf)Zeichnungs-Praxeologien«, wie Breuss (2020: 24) sie bezeichnet, werden von allen drei Choreografinnen »besonders in Bezug auf Methodenbildungen, als Stütze für Gedächtnisprozesse und in der Ausgestaltung von Bewegungsmaterial« genutzt (2020: 24). Changierend zwischen der Anwendung tanzpraktischer Routinen und deren Durchkreuzung geht es hierbei weniger um Ergebnisse (also Notate und entstandene materielle Dokumente), sondern um den Nachvollzug komplexer körperlicher Prozesse in der künstlerischen Praxis und einem Re-Routing des sich bewegenden Körpers. Damit werden Scores zu einem festen Bestandteil tänzerischer und choreografischer Routinen. Sie schaffen und konstituieren tänzerisches Wissen, beinhalten bei einer kritischen Reflexion aber auch das Potenzial Vorgänge der »Wissensproduktion von Tanz [und damit] routinisierte Abläufe in den Blick zu rücken« (Breuss 2020: 25). Das Verhältnis zwischen tänzerischer Praxis, körperlichen Routinen und Scores bzw.

Notationen ist also ein komplexes, das von vielschichtigen Wechselwirkungen geprägt ist. In ihm treffen Anwendung, Durchbrechung und Neu-Ausrichtung von Routinen aufeinander und machen so Vorgänge des Beschreibens und Dokumentierens, Relationen von Körpern im Raum, Gewohnheiten des Wahrnehmens, Sehens und Hörens sichtbar, demonstrieren aber auch die Grenzen von Zugänglichkeit und machen damit die hierdurch entstehenden Gesetzen von Autorität, Ein- und Ausschlüssen und vielgestaltigen Transformationen erfahrbar.

Literatur

- Althammer, Miriam/Arend, Anja K./Wieczorek, Anna (Hg.) (2023): *SCORES – Zwischen Dokumentation, Vermittlung und Kreation*, München: epodium.
- Arend, Anja K. (2014): Steppen, Schleifen, Schlagen. Eine tanzwissenschaftliche Sicht auf das Geräusch, in: Camille Hongler/Christoph Haffter/Silvan Moosmüller (Hg.), *Geräusch – das Andere der Musik. Untersuchungen an den Grenzen des Musikalischen*, Bielefeld: transcript, S. 139–150. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839428689.33>
- Banes, Sally (1993): *Democracy's Body: Judson Dance Theatre, 1962–1964*, Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822396567>
- Benecke, Bernd (2019): Audiodeskription – Methoden und Techniken der Filmbeschreibung, in: Christiane Maaß/Isabel Rink (Hg.), *Handbuch Barrierefreie Kommunikation (Kommunikation – Partizipation – Inklusion, Bd. 3)*, Berlin: Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur, S. 455–470. <https://10.26530/20.500.12657/43216>
- Bischof, Margrit/Lampert, Friederike (Hg.) (2022): *Sinn und Sinne im Tanz*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839453407-002>
- Bläsing, Bettina (2022): Braucht der Tanz das sehende Auge? Wie ein nicht-sehendes Publikum Tanz erlebt und was der Tanz dadurch gewinnt, in: Margrit Bischof/Friederike Lampert (Hg.), *Sinn und Sinne im Tanz*, Bielefeld: transcript, S. 93–102. <https://doi.org/10.14361/9783839453407-002>
- Breuss, Rose (2020): Phatic Etudes, in: Susanna Zapke (Hg.), *Notation. Imagination und Übersetzung*, Wien: Hollitzer, S. 21–37. <https://doi.org/10.2307/j.ctv18msmmc.5>
- Burrows, Jonathan (2010): *A Choreographer's Handbook*, London/New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203852163>

- Butte, Maren/Maar, Kirsten/McGovern, Fiona/Rafael, Marie-France/Schaffaf, Jörn (Hg.) (2014): *Assign and Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*, London: Sternberg Press.
- deLahunta, Scott (2014): Publishing Choreographic Ideas. A Discourse From Practice, in: *Tanz & Archiv: Mobile Notate. ForschungsReisen*, H. 5, München: epodium, S. 14–21.
- Eiermann, André (2012): Vor-Schriften: Skizzen, Skripte und Scores im Tanz und in der bildenden Kunst, in: Isa Wortelkamp (Hg.), *Bewegung Lesen. Bewegung Schreiben*, Berlin: Revolver Publishing, S. 156–179.
- Fraser, Andrea (2005): From the Critiques of Institutions to an Institution of Critiques, *Artforum* 44, #7 [online] www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Andrea-Fraser_From-the-Critique-of-Institutions-to-an-Institution-of-Critique.pdf [03.11.2022]
- Hantelmann, von Dorothea/Meister, Carolin (2010): Einleitung, in: Dorothea von Hantelmann/Carolin Meister (Hg.), *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Berlin: diaphanes, S. 7–18.
- Jüngst, Rykena, Tossi (2021): Carolin Jüngst, Lisa Rykena und Ursina Tossi im Gespräch mit Heike Bröckerhoff, Radiointerview, veröffentlicht bei PLATEAU – ein monatlicher Vorgeschmack auf die freien darstellenden Künste in Hamburg mit Heike Bröckerhoff und Juliana Oliveira, Sendung #44 _G wie gesprächig vom 19. 8. 2021 [online] <https://soundcloud.com/plateau-hamburg/44-august> [21.01.2023]
- Karoß, Sabine/Schroedter, Stephanie (Hg.) (2019): *Klänge in Bewegung*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839439913-018>
- Klein, Gabriele/Leopold, Elisabeth/Wieczorek, Anna (2018): Tanz – Film – Schrift, in: Christine Moritz/Michael Corsten (Hg.), *Handbuch Qualitative Videoanalyse*, Wiesbaden: Springer VS: Wiesbaden, S. 235–258. https://doi.org/10.1007/978-3-658-15894-1_14
- Kleinschmidt, Katharina (2018): *Artistic Research als Wissensgefüge: Eine Praxeologie des Probens im zeitgenössischen Tanz*, München: epodium.
- Kunst, Bojana (2009): The Voice of the Dancing Body [online] <https://kunstbody.wordpress.com/2009/03/20/the-voice-of-the-dancing-body/> [21.01.2023]
- Lothringer13 Halle (2022): *MIMETIC BODIES* — Ein Performance- und Ausstellungsprojekt von Lena Grossmann, 28.7.–21.8.2022, München: Lothringer13 Halle [online] <https://www.lothringer13.com/programm/ar/mimetic-bodies/> [03.11.2022]

- Loyer, Anaïs (2017): La notation chorégraphique: une forme de survivance du passé, in: *La Revue du Conservatoire* [En ligne], Création/Re-création, Le sixième numéro, La revue du Conservatoire, mis à jour le: 08/12/2017 [online] <https://larevue.conservatoiredeparis.fr:443/index.php?id=1815> [13.01.2023]
- Neises o.a.: Kreative Audiodeskription. Kunst schaffen mit Barrierefreiheit als Haltung. Eine Rede von Sophia Neises [online] https://theaterbremen.de/de_DE/kreative-audiodeskription [13.01.2023]
- Papadopoulou, Foteini. *MOVEMENT JOURNALS/MOVING JOURNALS: Looking Back at a Year of Journaling With Kinetography Laban*. Long Paper, vorgetragen am 20. Juli 2022, 32nd Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban/Labanotation, 17–23 Juli 2022, Hungarian Dance University, Budapest (Ungarn).
- Sabisch, Petra (2005): A Little Inventory of Scores, in (o.A.): *everybody self interviews* [online] <https://archive.org/details/EverybodysSelfInterviews/EverybodySelfInterviews/page/n95/mode/2up> [13.01.2023]
- Schneider, Katja (2016): *Tanz und Text: Zu Figurationen von Bewegung und Schrift*, München: K. Kieser.
- Seale, Jenny/Lynch, Carissa Hope (2012): Graeae: An Aesthetic of Access – (De)Cluttering the Clutter, in: Susan Broadhurst/Josephine Machon (Hg.), *Identity, Performance, and Technology. Practices of Empowerment and Technicity*, London: Palgrave Macmillan, S. 60–73. <https://doi.org/10.1057/9781137284440>
- Siegmund, Gerald (2012): Das Andere des Tanzes: Choreographische Verfahren als Verfahren des Schreibens, in: Isa Wortelkamp (Hg.), *Bewegung Lesen. Bewegung Schreiben*, Berlin: Revolver Publishing, S. 114–128.
- Wortelkamp, Isa (2006): *Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung*, Baden Baden: Rombach Wissenschaft.