

3. Interaktionen von Choreografie und Architektur in der künstlerischen Praxis

Historisch gesehen gibt es eine ausführliche Theorie über die Bedeutung der Bewegung in der Architektur des zwanzigsten Jahrhunderts¹ und auch zahlreiche Architekten², die ihre architektonischen Formen aus Bewegungskonzepten ableiten. Doch finden sich bislang keine Betrachtungen über die Auswirkungen von Bewegung im Entwurfsprozess als einem performativen Übertragungsprozess der Qualitäten von architektonischen Räumen. Durch die Notationen von Tänzen wird hingegen ein Aspekt des Raumes notiert, der bisher durch Architekturtheoriker angedeutet³, und durch Halprins Motation auch versucht wurde zumindest in eine landschaftsarchitektonische Entwurfspraxis städtischer Räume zu übertragen. Kann man diese Ansätze in eine zeitgenössische Praktik des Entwerfens überführen. Es geht um einen qualitativen relationalen Raum im Zusammenhang mit einem leiblich erfahrenen Raum, der in der Praxis der Notation und dem Entwurf von Choreografie in dem Konflikt von Normierung und Individuation Eingang findet. Es sind aber nicht nur die Notationen des Tanzes, sondern gerade auch der Umgang und die Bezüge, die Tänzer mit ihrem Körper und dem Raum herstellen, die den Raum auf eine ihnen jeweils eigene Art vermitteln. Dieser Aspekt fließt zum Teil in choreografische Arbeit intensiv mit ein, wie wir an den Beispielen in diesem Kapitel genauer nachvollziehen können. Architektur wird als kompositorisches Werkzeug für die Entwicklung von Choreografien offensichtlich, und Tänze machen unerwartete Aspekte des architektonischen Raumes wahrnehmbar, ergänzen typologische Aspekte der Architektur durch den topologischen Raum des Tanzes. Typus wird so zum Beispiel in Sasha Waltz' *Dialoge 09* als eine narrative Form erfahrbar gemacht, als ein Mythos, der auf immer neue Art und Weise in den Moment seiner Erzählung durch Bewegung eingeflochten wird und nicht vollständig durch Zeichensysteme zu übertragen ist, sondern nur durch körperliche Vermittlung. Der Aspekt der Wahrnehmung des Tanzes sowie

1 Vgl. Noell 2004; Giedion 1941; Arnheim 1975; Hauser 2013.

2 Vgl. Borromini, Mendelssohn, Mies v. d. Rohe, Zaha Hadid, Peter Eisenmann, Greg Lynn.

3 Vgl. Virilio 1994, Nijenhuis 20

architektonischer Räume bleibt immer an ihre leibliche Erfahrung gebunden, die in einer beständigen Metamorphose von Formen begriffen ist.

Dieser Gedanke muss genauer erklärt werden, und zwar sowohl anhand von Beispielen, an denen der Gedanke plastisch wird, als auch im Sinn einer philosophischen Intuition, mit dem Ziel, von den gewählten Beispielen auf eine eigene Entwurfs- und Denkpraxis abstrahieren zu können, wie es in Kapitel 3 anhand der durchgeführten Anordnungen experimentell erprobt wird.⁴

Die spezielle Praxis des Tanzes im Kontext architektonischer Räume und die Beschreibung der dabei zu beobachtenden räumlichen Phänomene ist besonders gut geeignet, um sich der analytischen Betrachtung von Phänomenen der Raumkunst über Bewegung zu nähern, und das deshalb, weil Tanz und Architektur traditionell mit einander gegensätzlichen Kategorien des Raumes arbeiten.⁵ Anhand historischer und aktueller Beispiele aus Tanz und Architektur zeigt sich, wie gerade die Konfrontation gegensätzlicher Prinzipien den Schaffensprozess eines Raumkunstwerks vermitteln kann, im Sinne eines gegenseitigen Hervorbringens und der Ausbildung und Überlagerung von Gegensätzen und Gemeinsamkeiten in der Anschauung dessen, was ein architektonischer Raum im Zusammenhang mit sich bewegenden Körpern der Tanzenden noch sein kann.⁶

Die beiden sehr unterschiedlich konzipierten Loïe Fuller gewidmeten temporären Architekturen von Henri Sauvage oder Dan Graham⁷, die Dialogeserie von Sasha Waltz, die Tänze aus der Choreographie Umwege von Anna Huber sind eine Auswahl von Tänzen im Dialog mit Architekturen aus dem zwanzigsten Jahrhundert, die in dieser Hinsicht noch sehr wenig besprochen wurden und an denen die Qualitäten eines transdisziplinären Zusammenspiels von Architektur und Tanz gut ablesbar werden.

Welche Bewegungsqualitäten entstehen, wenn Sasha Waltz in ihren Dialogen mit Bauwerken Choreografien entwickelt oder Anna Huber in Beizeiten-Umwege bestimmte Architekturen zum Anlass für ihre Performances nimmt? Wie stehen die Choreografie und die Wahrnehmung des Tanzes im Zusammenhang zu den entwerferischen Intentionen der Architekten? Wie wird der Raum des Bauwerks im Tanz lesbar? Welchen nur ihnen eigenen Raum entfalten die Bewegungen der Tänzer? Ergänzen sich architektonisches und choreografisches Konzept zu einem

4 Vgl. Kapitel 3 dieser Arbeit.

5 Vgl. Kapitel 1.2 dieser Arbeit.

6 Diese Formulierung ist inspiriert von Susan Fosters Überlegungen zu dem, was ein Körper noch sein kann. In: Foster, Susan Leigh: *Choreographing History*. Indiana 1995.

7 Vgl.: 1. Sauvage, Henri; Roche, Pierre: *Théâtre de la Loïe Fuller*. Temporäre Architektur auf der Pariser Weltausstellung. Paris 1900; 2. Graham, Dan; Ochaim, Brygida: *Altered Two-Way Mirror Revolving Door and Chamber (for Loïe Fuller)*. Two-way mirror, glass, and aluminum. 7-3/8 x 9-7/8 x 13-1/8 feet. Collection Le Consortium. Dijon, France 1987.

Zeit-Raum-Gefüge, welches überraschende Phänomene hervorbringt, die weder im Konzept der Architektur noch in dem der Choreografie vortotiert waren? Die allgemeine Wirklichkeit eines relationalen Raumes der Bewegung, der auch in der Architekturtheorie oder dem phänomenologischen Denken⁸ über architektonische Räume besprochen wurde, individualisiert sich in der Wahrnehmung der Bewegungen des Tanzes im Raum der Architektur. Das vibrierende Zusammenspiel von Tanz und Architektur wird als eine Durchdringung und Aktivierung der Substanz ihrer Konzepte beschreibbar. Andere Dimensionen des architektonischen Raumes, die weder im Konzept der Architektur noch der Choreografie angelegt waren, eröffnen sich im Dialog der beiden Künste. Wie gehen Architekten und Choreografen konzeptionell und notationell mit den jeweiligen vorgegebenen Kontexten bei der Entwicklung ihrer Stücke um?

Intuitiv versteht man als Entwerfer, zum Beispiel aus der Zeichenpraxis oder anderen experimentellen Wahrnehmungstechniken heraus, dass es einen wichtigen Zusammenhang gibt zwischen einer leiblich nachvollzogenen Bewegung und der Qualität des Entwurfes, und zwar kann diese Bewegung weder vollständig an eine andere Person noch an einen Apparat delegiert werden. Je größer die physische Distanz, desto höher der Verlust in der Vermittlung. Dies kann produktive Missverständnisse hervorrufen, aber auch zu Bedeutungsveränderungen führen. Je weiter vom Körper entfernt, desto höher das Potential von Interferenzen. Der Körper ist immer als Raum mitkonstituierend im Spiel. Der eigene sinnliche Zugang zur atmosphärischen Wirkung von Räumen kann aber in ein wirksames Zusammenspiel gebracht oder theoretisch beschrieben werden, wenn man ihn wie Sybille Krämer als Ergebnis eines ästhetischen und performativen Mediengebrauchs⁹ beschreibt. Dieser über den Leib bestimmte Wahrnehmungsmodus wird in besonderer Weise in der Performativität des Tanzes vollzogen. Wie ist aber diese Intuition eines performativen Übertragungsprozesses von qualitativen Räumen durch Bewegungen des Tanzes genauer zu verstehen?

Man kann diese Frage unter Rückgriff auf Bergsons Methode der Intuition¹⁰ präziser sortieren. Gilles Deleuze filtert aus Bergsons Methode der Intuition vier Grundprinzipien heraus,¹¹ von denen mir hier das Prinzip einer Annäherung an räumliche Qualität über die Frage der Zeit besonders wichtig erscheint: Die zeitli-

8 Vgl. Waldenfels, Bernhard: »Zur Phänomenologie des architektonischen Raumes«. In: Susanne Hauser, Julia Weber (Hg.): *Architektur in transdisziplinärer Sichtweise*, Berlin 2015. S.73–97.

9 Vgl. Krämer 2004.

10 Bergson, Henri: *Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge*. Übers. v. Leonore Kottje. Einl. v. Friedrich Kottje. Meisenheim am Glan 1948. Nachdruck: Frankfurt a. M. 1985. S. 126. Oder, in dieser Arbeit, Kapitel 1.: »Vibration und Verflechtung. Qualitäten des Raumes aufgrund von Dispositionen des Leibes«.

11 Vgl. Deleuze 1966: *Die 4 Grundsätze der Methode der Intuition*.

che Betrachtung des raumentwerfenden Prozesses von Bewegungen gliedert sich in drei Teile auf, die wir mit Labans Modell der Kinesphäre und den in ihr herrschenden Antriebskonfigurationen auch als eine Struktur räumlicher Gerichtetheit ausmachen können.¹² Dem Prozess der Bewegung wohnt immer, ähnlich dem Bewusstsein, die Struktur eines gegenwärtigen Momentes, eines vergangenen Momentes und eines zukünftigen Momentes inne, die unsere weiteren Antriebe beeinflussen. In der Aktualität der Bewegung ist der Zugang sowohl zu dem vergangenen (virtuellen) Moment als auch zu dem zukünftigen als Tendenz angelegt. Der virtuelle Moment ist sozusagen der Erinnerungsmoment einer stattgefundenen Bewegung. Bergson bezeichnet dies als Erinnerungsgedächtnis. Diesem kommt eine analytische Funktion zu, das gilt auch für die tänzerische Bewegung und die Analyse ihrer performativen und medialen Aspekte im Zusammenspiel mit Architekturen. Die Erinnerung an diese Bewegung beinhaltet eine Aussage über den Raum, in dem sie stattgefunden hat; wir können ihr einen Sinn verleihen, wenn wir mehr über die Bedeutung von Bewegung wissen. Dem zukünftigen Moment der Bewegung, welcher sich als Tendenz im Gegenwärtigen Präsenz verschafft, kommt das Potential des Entwurfs einer neuen, unvorhersehbaren Bewegung und damit auch eines neuen Raumes zu. Beide entfalten die Dimension eines Raumes, der untrennbar und in gleichen Teilen mit der Wirklichkeit der Architektur verbunden ist: dem Moment ihrer Wahrnehmung, welcher gleichsam entwerfend und entworfen ist, im Zwischenraum des Materials des Körpers und der Elemente der Architektur.

Der Kontrolle von zeitlichen Aspekten kommt auch im Entwurfsprozess von Architektur eine immer wichtigere Rolle zu. Die aktuellen Tools des Architekten versuchen die Aspekte von Zeit- und Raumplanung auf ein Maximum zu rationalisieren. Der zuvor angesprochene Aspekt einer inneren Zeitwahrnehmung, der durch das Konzept der Dauer formuliert ist, tritt in Konflikt mit den äußeren scheinbar kontrollierbaren Eigenschaften von Zeiten und Räumen; ein Aspekt, der sich als maximaler Stress für den Körper bemerkbar macht. Denn in einer äußeren Betrachtung von Zeit und Raum kommt das für ihre Erfahrbarkeit entscheidende Moment der Schwerkraft im Zusammenspiel mit dem Körper nicht vor. Die Schwerkraft im Zusammenhang mit der Gerichtetheit unseres Körpers ist jedoch das erste Moment unserer Raumorientierung und in seinen Auswirkungen nur schwer abstrahierbar. Die Notationen des Tanzes versuchen, diesen Aspekt im Gegensatz zu den Zeichnungen und Beschreibungen von Architektur zu berücksichtigen. Zeit, Raum und Schwerkraft in ihrer Auswirkung¹³ auf den

¹² Vgl. Laban 1991, S. 50.

¹³ Das in dieser Hinsicht am weitesten gedachte Modell scheint mir immer noch die Analyse von Antrieb (effort) und Form (shape) von Rudolph von Laban und dessen Nachfolgern zu sein. Vgl. Laban 1981, 1991; Kennedy 2010.

Leib sind die drei ersten intuitiven Kategorien, die betrachtet werden müssten, um den Aspekt der Raumwirkung von Tänzen in Architekturen beschreiben zu können.

In der Tanznotation sind diese beiden durch die zeitliche Struktur der Bewegung hervorgerufenen Potentiale verankert: Die Grundlage eines durch sie neu geschaffenen Raumes, die Analyse der Wirkung eines räumlichen Kontextes auf die Bewegung und die Analyse der Struktur räumlicher Wirkung von Tänzen. Die Zeichnungen und Notationen enthalten aber natürlich weder den vergangenen noch den zukünftigen Moment vollständig, sondern legen immer nur Tendenzen und Möglichkeitsfelder fest. Genau darin liegt ihr entwerferisches Potential: in der Herstellung einer Wirklichkeit, die eine größtmögliche Anzahl an Freiheitsgraden beinhaltet.

Die Notationen und Zeichnungen beinhalten Normierungs- und Individualisierungsmomente und können dadurch Stile oder Typologien analysierbar machen. Die Typen oder Stile der Räume und Bewegungen sind aber nicht stillstehende, unveränderliche Ideen, die sich auf die immer gleiche Art und Weise manifestieren. Im Gegenteil, sie legen auf immer unterschiedliche Art und Weise, je nach Verwendung, auch stets ein unvorhersehbares Feld individualisierenden Ausdrucks frei, dessen Topologie nicht durch feststehende Zeichen zu erfassen ist, sondern immer nur im unmittelbaren Moment durch körperliche Vermittlung übertragen und dadurch erlernbar werden kann. Diese Topologie kann man auch im Mythos als erzählerische Vermittlung von sich wiederholenden und dabei fortlaufend differenzierenden Vorstellungsräumen wiederfinden.¹⁴

In diesem Sinne werden Notationen und Objekte bis hin zum Raum der Architektur von Choreografinnen wie Sasha Waltz als raumzeitplanerische oder auch eigenständige Ausdrücke interpretierbar, sie werden immer wieder performativ mit in die Stücke einbezogen und konfigurieren dort den Tanz. In den Dialogen werden die Körper der Tänzer sowohl zu verlängerten Elementen architektonischer Räume als auch zu einer vom Kontext unabhängigen narrativen Struktur. Die Körper der Waltz'schen Tänzer werden zum Beispiel von der Decke abgehängt¹⁵ oder zwischen Glasscheiben eingeklemmt¹⁶ und so in ihren Bewegungen einem zwingenden Einfluss der spezifischen Anordnung des Materials unterworfen. Die Bewegungen ihrer Tänzer erzählen aber auch von im architektonischen Konzept angelegten Raumstrukturen. So wird in Dialoge 09 im Neuen Museum das von August Stüler entworfene museale Konzept eines Kunstepochen übergreifenden Rundgangs durch Räume mit den jeweiligen formstilistischen

14 Vgl. Brandstetter, Gabriele: »Tanzscripte«. In: Gabriele Brandstetter; Franck Hoffmann; Kirsten Maar (Hg.): Notationen und choreografisches Denken. Berlin 2010. S. 87–100.

15 Vgl. Sasha Waltz: MAXXI – Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo. Rom 13.–15. Nov. 2009.

16 Vgl. Waltz, Körper 2000. Schaubühne am Lehniner Platz Berlin.

Merkmale¹⁷ erzählerisch durch die Choreografie vermittelt. In beinahe archäologischer Weise werden räumliche Stimmungen durch Bewegungen sondiert und, ähnlich dem Konzept des Umbaus durch David Chipperfield, in die Substanz des aktuellen architektonischen Raumes eingeflochten.

In den Choreografien von Anna Huber scheint hingegen eher eine bewegungs-erzeugende Raumdimension der unbewegten Massen architektonischer Elemente sichtbar zu werden. Die Vibrationen des Materials der Architektur, die durch ihren Körper gehen, versetzen das Material ihres Körpers in Schwingungen, und gleichzeitig scheint sie diese Vibrationen vom Material selbst zu empfangen. In Umwege in der Therme Vals von Peter Zumthor entsteht ein verwirrendes Moment, in dem die Kausalität der kraftgeladenen Materie der feinen Schichtungen und Zuschnitte des Schiefers, der in strengen Formen gehaltenen Flüssigkeit des Wassers und den zitternden Bewegungen ihres Körpers in Frage steht.

Das Aufeinandertreffen von Tanz und Architektur hat einen Wirkungsradius entfaltet, dessen Folgen bis heute nicht ausreichend Beachtung gefunden haben. Woran liegt es, dass die Zusammenarbeit von Rudolph von Laban und Mary Wigman, von Anna Halprin, Lawrence Halprin und deren Treffen mit Walter Gropius, die Beschäftigung Oskar Schlemmers mit den Bezügen von Tanz und Architektur auf der Bühne des Bauhauses, László Moholy-Nagys Visionen des raumkompositorischen Potentials des Tanzes, Corbusiers Promenade architecturale zur Neuerfindung der Künste beigetragen haben und mitverantwortlich sind für die Bedeutung der heutigen Installations- und Performancekultur?¹⁸ Welchen Aspekt heute selbstverständlich gewordener Praktiken und Formen architektonischer Entwürfe hatten sie vorausgesehen? Denn auch im architektonischen Entwurfsprozess und in der Theorie gibt es heute ein immer größer werdendes Interesse

17 Vgl. Stüler, Friedrich August: Das neue Museum in Berlin. Berlin 1862. Stüler beschreibt hier in akribischer Genauigkeit, wie sich die Form des architektonischen Raumes typologisch bis hin zur Bemalung der Wände an den Vorbildern des jeweiligen kulturellen Kontextes orientiert, so zum Beispiel: »Zwischen dem historischen und dem mythologischen Saale mitten inne liegt eine Folge von Räumen, welche wohl geeignet sein dürfet, einigermaßen einen Begriff von den Haupteintheilungen eines ägyptischen Tempels zu geben, insofern dass die wesentlichsten Theile die Vorhöfe, das Hypostyl und die Cellenräume sind. Der Vorraum, den man zuerst betritt und in welchem eine Säule mit Palmenkapitäl von der Insel Philae aufgerichtet ist, nimmt die Stelle ein, welche in einer ägyptischen Tempelanlage dem Pylone zukommen würde [...] In der Mitte des Hofes pfl egte ein Opferaltar zu stehen. So steht in unserem Raume ein Altar, der aus einem Meroitischen Tempel genommen ist.«

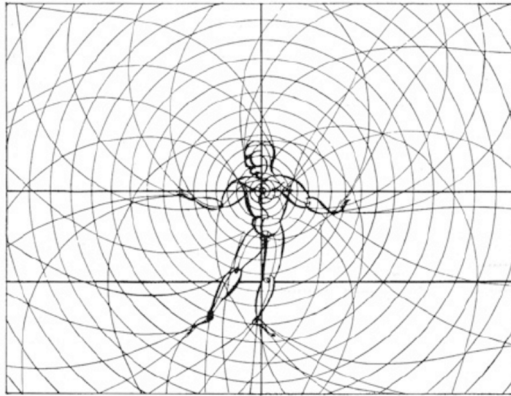
18 Vgl. Weibel, Peter: »Zwischen performativer und installativer Wende«. In: Sasha Waltz: Installations, Objects, Performances. Karlsruhe 2013. S. 8–32.

an Simulationen transformatorischer Aspekte des architektonischen Raumes in Echtzeit.¹⁹

Diese Wirklichkeit einer auf quantitativen Datenerfassungen basierenden Raumsimulation schafft Möglichkeiten für einen neuen Qualitätsbegriff beziehungsweise eine Überlagerung alter Qualitätsbegriffe und eröffnet zugleich neue Erfahrungsräume. Eine mögliche Tektonik virtueller sowie aktueller taktiler Räume muss angesichts des Aufkommens neuer Technologien und deren Teilhabe an der Wirklichkeit architektonischer Räume immer wieder neu überprüft werden. Das Zusammenspiel von Tanz und Architektur kann als Forschungsfeld begriffen werden, um diese Wirklichkeit erfahrbar zu machen und sie zu entwerfen.

3.1 Das Unmechanisierbare – Tanz, Bewegung und architektonischer Raum bei László Moholy-Nagy und Oskar Schlemmer

Abb. 3: Egozentrische Raumlineatur. pen and ink on paper, 20.6 cm x 26.7 cm, 1924. Bühnenarchiv Oskar Schlemmer



Von der Seite des Subjekts aus ist also Raum am unmittelbarsten erlebbar durch Bewegung, auf einer höheren Stufe durch den Tanz. Der Tanz ist gleichzeitig ein elementares Mittel zur Erfüllung raumgestalterischer Wünsche. Er kann den Raum verdichten, ihn gliedern: der Raum dehnt sich, sinkt und schwebt – fluktuierend in alle Richtungen.²⁰[...]

¹⁹ Vgl. Latour, Bruno; Yaneva, Alberta: »Give me a Gun and I will all buildings make move«. In: Reto Geiser (Hg.): Explorations in Architecture. Teaching, Design, Research. Basel 2008. S. 80–89.

²⁰ Moholy-Nagy, László: Vom Material zur Architektur. Bauhausbücher. München 1929. S. 195.

Auf diese Weise formulierte der Bauhausmeister László Moholy-Nagy Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts die höchste künstlerische Formenmotivation für den architektonischen Raum motivierte durch den Tanz. Er begreift die Aufgabe der Architektur als eine avantgardistische Auseinandersetzung mit dem Raum:

[...] Denn die avantgardistischen Künste haben den Drang zur Entmaterialisierung. In der Architektur vom geschlossenen hin zum offenen Raum, vom gebundenen Innenraum hin zum absoluten Raum.²¹

Diesen Raum zu definieren und zu projizieren sei die Aufgabe der künftigen Architektur. Um diesen Raum zu beschreiben, versucht er zunächst über das Volumen und seine Orientierung vom raumbegrenzenden Material zur Architektur zu gelangen. Die von Moholy-Nagy vorgeschlagene Kategorisierung von Raumvolumen hinsichtlich ihrer orientierenden Öffnung zum Raum ist folgende:

1. einzellig, geschlossen, Hohlkörper
2. einzellig, eine Seite offen (z.B. eine 5 Seiten CAVE)
3. mehrzellig, geschlossen, durch ungebrochene Wände verbunden
4. geometrische Formung der Zellendurchdringung (z.B. Guarino Guarini: Chiesa Senza Nome)
5. offen, fluktuierend in der Horizontalen (z.B.: F. L. Wright)
6. offen, fluktuierend in der Vertikalen (z.B.: Typ Schiffsbrücke, die Öffnung erfolgt nicht nur nach den Seiten hin, sondern auch nach oben; der Deckengrundriss ist anders als der Bodengrundriss).²²

Erst die offen fluktuierenden Varianten ermöglichen nach Meinung von Moholy-Nagy den Übergang von der Plastik zum Raumkunstwerk, zur »raumgestalterischen Fassung« der Architektur. In den Experimenten wurden solche Varianten insofern erprobt, als der Experimentalraum nicht nur in der Horizontalen, nach den Seiten hin, geöffnet wurde, sondern sogar in der Vertikalen, nach unten hin.

Raum ist Lagebeziehung von Körpern, demnach ist Raumgestaltung die Bestimmung der Lagebeziehung von Körpern und deren Volumen. Diese physikalische Definition müssen wir mit dem organmäßigen Erleben konfrontieren, um sie richtig erfassen zu können.²³

²¹ Moholy-Nagy 1929. S. 174.

²² Moholy-Nagy 1929. S. 211.

²³ Moholy-Nagy 1929.

Laut Moholy-Nagy ist hier Forschungsarbeit zu leisten, und zwar eine, die visuelle, taktile und akkustische Aspekte der Raumerfassung über Bewegung und den Gleichgewichtssinn berücksichtigt. Weitere raumerlebend funktionierende Empfindsamkeiten unseres Körpers werden von ihm vermutet, sie gehören seiner Auffassung nach in jene Gruppe der Sinnestätigkeiten, die Atmosphärisches und Telepathisches weiterleiten können.²⁴ Nagy verbindet in seinen Äußerungen eine andere Perspektive auf den Zusammenhang von Raum und Bewegung vor allem mit den neuen technischen Möglichkeiten seiner Zeit. Dazu gehören sowohl die neuen Transportmöglichkeiten, insbesondere die Sicht aus dem Flugzeug, wie die Möglichkeiten, Perspektiven und Bewegung über Film und Video festzuhalten. Diese neuen technisch bedingten Perspektiven ergänzen das Wissen über den Raum dort, wo noch keine Sprache gefunden wurde, ihn zu beschreiben, und antizipieren eine künftige, noch nicht realisierte Architektur. Im Unterschied zu einer Forschung von Kulturtechniken des Raumentwurfs werden bei Moholy-Nagy die neuen Medien, insbesondere die Fotografie, zu einem darstellerischen Verhandlungs- und Ausgangspunkt im Entwurfsprozess für eine mögliche Wirkung von Architekturen. Für die Forschung kann dies nun zweierlei Konsequenzen haben: Entweder kann man sich über einen historischen Vergleich von Praktiken des Entwerfens und dem gebauten Resultat eine Erklärung von deren architekturtheoretischer Bedeutung geben,²⁵ oder man erforscht neue Praktiken und Techniken sowie deren Potentiale für die Grundlegung eines neuen Raumverständnisses, so wie es Nagy in seinen kinetischen Objekten, Fotografien und Filmen getan hat. Dabei geht es sowohl um eine Erforschung der Einbindung des Raumerlebens aus der Perspektive einer gesteigerten Aufmerksamkeit in der Bewegung als auch darum, diese neue Perspektive auf den Raum durch Notationen oder Bilder sichtbar zu machen.

Eine ähnliche Vorstellung von einer bereinigten Raumästhetik des Tanzes und deren medialer und diskursiver Form wie jene Nagys klingt am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts in Paul Valérys Vergleich des Tanzes mit den typischen Bewegungen einer Qualle an, die gleichsam ein rhythmisch pulsierendes Erscheinen und Verschwinden phantastischer Raumgestalten in Form von fließenden, sich in dauerhafter Bewegung befindlichen gläsernen Kuppeln evozieren.²⁶

Mit den Vergleichen und Fragen nach einer idealisierten Raumästhetik, die in den Bewegungen des Tanzes zum Ausdruck kommt, geht immer die Frage nach

24 Moholy-Nagy 1929. S. 196.

25 Vgl. Bollé, Michael: »Vom Modul zur Zelle zum Raster. Entwurfparameter und ihre Veranschaulichung vor dem 19. Jahrhundert.« In: Daniel Gehrtman; Susanne Hauser (Hg.): Kulturtechnik Entwerfen. Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science. Bielefeld 2009. S. 65–84.

26 Vgl. Valéry, Paul: Dégas und der Tanz. Paris 1933–35.

deren Mediatisierung einher, sind die durch den Tanz evozierten Raumgestalten doch immer flüchtiger Natur, welche in dem Beispiel der Medusen als Raumtänzerinnen durch das Medium des Filmes übertragen, festgehalten, aber auch transformiert werden.

Dies gilt ebenso für das Verhältnis von Tanz und Architektur und der Erklärung der Zusammenhänge und Differenzen der beiden Kunstgattungen spezifischen Medialität. Kann die Architektur einerseits als ein Bewegung übertragendes und transformierendes Medium gelten, so kann auf der anderen Seite der Tanz als ein Medium flüchtiger Architektur und Raumtransformation gedeutet werden. In Valérys Beispiel macht das Zwischenmedium Film diese flüchtigen Architekturen wahrnehmbar und generiert durch den Tanz der Medusen hervorgerufene räumliche Vorstellungen.

Wie werden Qualitäten des architektonischen Raumes sichtbar, wenn wir den Entwurfsprozess aus einer Perspektive des Tanzes betrachten? Wie können durch Tanz ausgelöste Bewegungsphänomene als Gestaltungen und Vollzüge von architektonischen Räumen gedeutet werden?

Wir können Architektur als Verkörperungsakt unserer Wahrnehmung²⁷ denken. Ist dann unsere Frage nach der flüchtigen Qualität architektonischer Räume wie im Eingangszitat von Moholy-Nagy nur von der Seite des Subjekts zu stellen oder, wie bei Valéry, eine Feststellung durch mediale Übertragung höherer bereinigter Formeninspiration durch die phantastischen Raumgebilde eines Narturtanzes? Bei Valéry ist es die sich verausgabende Bewegung der Tänzerin, die zur Inspiration seines poetischen Schaffensprozesses wird.²⁸ Raumbildung lässt sich aber auch über die empirische Erfassung habitualisierter Techniken des Körpers,²⁹ also von Alltagsbewegungen, in den Entwurfsprozess überführen, wie es zum Beispiel in Studien des Bauhauses zur Quantifizierung der Periodizität von Lebensraum in Form von Jahres- und Tagesdiagrammen und deren räumlich-gestalterischen Entsprechungen versucht wurde so wie die von Gernot Weckherlin beschriebene Studienarbeit von Edmund Colleyn zu Lebensabläufen in einem Dessauer Wohnhaus um 1928.³⁰ Die künstlerische Auffassung von Bewegungs-

27 Vgl. Krämer 2004.

28 Zur Pathosformel der inspiratrice bei Paul Valéry vgl. Brandstetter 1995. S. 290.

29 Vgl. Mauss, Marcel: Soziologie und Anthropologie. 2: Gabentausch, Soziologie und Psychologie, Todesvorstellung, Körpertechniken, Begriff der Person. München 1975; Lefebvre, Henri: »Die Produktion des Raumes« [La production de l'espace. 1974]. In: Susanne Hauser; Christa Kamleitner; Roland Meyer (Hg.): Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Zur Logistik des sozialen Raumes. Bielefeld 2013. S. 387–397.

30 Vgl. Weckherlin, Gernot: »Vom Betriebscharakter des Entwerfens. Konjunktoren der Verwissenschaftlichung in der Architektur«. In: Sabine Ammon; Eva Maria Froschauer (Hg.): Wissenschaft Entwerfen. Vom forschenden Entwerfen zur Entwurfsforschung der Architektur. Basel 2013. S. 188–189.

raum und die durch die Pragmatik einer durch Alltagsbewegungen evozierten Raumerfahrungen unterscheiden sich in den Betrachtungen von Tanz, Bewegung und architektonischen Räumen am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts maßgeblich. Es gibt aber auch Beispiele, die versuchen, beide Perspektiven parallel zu führen: Rudolph von Laban hatte aus seinen Analysemethoden tänzerischer Bewegung auch Analysen alltäglicher Bewegungen von Arbeitsprozessen oder militärischer Körperdisziplinierung entwickelt. Ihm war zu der speziellen künstlerischen Motivation, die den deutschen Ausdruckstanz prägte, immer daran gelegen, auch eine allgemeine rituelle Dimension von Bewegung und Tanz freizulegen, die auch Laien, zum Beispiel durch Massenchoreografien, integrieren konnte. Diese Dimension seiner bewegungstheoretischen Beschäftigungen wollten die Nationalsozialisten für ihre Propaganda instrumentalisieren.

Wo endet aber bei einer gleichwertigen Betrachtung von Produktions- und Wahrnehmungsprozessen als generelle gesellschaftliche Realität der Raumentwurfsprozess für den Architekten? Bedeutet dies, dass wir Bewegung als sekundäre, qualitative Funktion des architektonischen Raumes und seiner primären, quantitativen Funktionen entwerfen müssen? Oder umgekehrt, dass wir Bewegung als primäre Funktion zur Formbildung architektonischer Räume annehmen müssen, die andere Funktionen vorstrukturiert?

Der Entwurfsprozess wird in dieser Arbeit als eine Steigerung und Überschreitung der Praxis eines pragmatischen, problemlösenden Denkens verstanden, welches sich auf die Alltagsbewegungen bezieht. So betrachtet wird der Entwurfsprozess zu einer Form der Autopoiesis qualitativer Räume durch Bewegungen im räumlichen Gefüge der Architektur.

Der Aufbau für die Untersuchungen der tänzerischen Bewegungen in taktilen, virtuellen und gemischten Umgebungen ist darauf ausgerichtet, Erkenntnisse an der Grenze von mathematisch-physikalischen Bestimmungen beziehungsweise über das Unmechanisierbare, wie Oskar Schlemmer es bezeichnet, zu gewinnen. Es geht hier nicht um eine naive Technikbegeisterung im digitalen Zeitalter, sondern gerade darum, die Dinge zu erforschen, welche nicht durch Daten aufgefasst und archiviert werden können. Die Erfassung von Bewegungsdaten und alltäglichen Verhaltensweisen ist heute eine Informationsquelle, die auf effiziente Weise für die Herstellung von politischen Wirklichkeiten benutzt wird. Bedeutet dies, dass wir dasjenige, was Oskar Schlemmer und Heinrich von Kleist als das Unmechanisierbare herausstellen wollten, durch neue Möglichkeiten, Daten auszuwerten, hinter uns gelassen haben und dass der Mensch mechanisierbarer geworden ist?

Am Bauhaus wurde die biomechanistische Interpretation des menschlichen Körpers als Zusammenspiel von mechanistischen Übertragungen ähnlich wie bei Kleists Marionette als Inspirationsmotor für Raumanschauung und höchste

Formvorstellungen in Form von kinetischen Objekten, Bühnenstücken bis hin zu Vorstellungen von Architektur und der zukünftigen Stadt benutzt.³¹

Als Beispiel, wie sich László Moholy-Nagy das Ineinandergreifen von körperlicher Mechanik vorgestellt haben mag, könnte sein nie zu Lebzeiten aufgeführtes Bühnenstück »Mechanische Exzentrik« betrachtet werden – obwohl zumindest die Rekonstruktion des Stücks weit hinter dem dort angestrebten schwerelos schwebenden raumkompositorischen Potential der tänzerischen Bewegung zurückbleibt.³²

Die Auflösung der räumlichen Wirkung des Tanzes in mechanische Prinzipien erreicht nicht die in sprachlichen Imaginationen über das Raumpotential des Tanzes evozierte fluktuierende Lebendigkeit. Es mag an technischen Unzulänglichkeiten gelegen haben, wie die Produzenten behaupten, dass das Stück nicht aufgeführt wurde. Ebenso ist es aber möglich, dass Moholy-Nagy die nicht medialisierbare Raumwirkung seiner reinen, höheren Formvorstellung vom Tanz vorausgeahnt hatte und es deshalb zu keiner Aufführung kam.

Oskar Schlemmers Versuch, Erkenntnisse über das Unmechanisierbare menschlicher Bewegung durch künstlerische Methoden zu erweitern, indem er menschliche Bewegungen über Kostüme in seinem Triadischen Ballett an die Grenzen ihrer natürlichen Erscheinung bringt, sind im Kontext einer zunehmenden Mechanisierung der industriellen Arbeitswelt und des menschlichen Lebensraumes zu verstehen. Seine Überzeugung, dass der Mensch ein vom Raum her bestimmtes, ein »raumbehextes«³³ Wesen ist, ist getragen von der Sorge um den Einfluss des mechanischen Zeitalters auf die Bewegungen, die Empfindungen und letztlich die Autonomie des Menschen gegenüber den Maschinen. Gleichzeitig führt Schlemmer mit seinen Untersuchungen eben gerade diese Autonomie des künstlerischen Ausdrucks vor Augen und ruft zu einem experimentellen Umgang mit der Inspiration und den Möglichkeiten auf, die vom Mechanisch-Konstruktiven der neuen Technologien ausgehen. Dies geschieht eben gerade aus dem Selbstbewusstsein um die Nicht-Mechanisierbarkeit, die Nicht-Aufzeichenbarkeit der flüchtigen Qualitäten menschlicher Bewegung im Raum.

Doch was ist es, das Künstler in Tanz und Performance dazu bringt, eine Notation, eine Verschriftlichung des Entwurfsprozesses ihrer Stücke abzulehnen,

31 Vgl. Hauser, Susanne: »Projektionen der künftigen Architektur. Zu László Moholy-Nagy: »von material zu architektur««. In: Daniel Gehrtman; Susanne Hauser (Hg.): Kulturtechnik Entwerfen. Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science. Bielefeld 2009. S. 131–148. S. 143.

32 Vgl. Ausschnitte aus der 1987er Erstinszenierung der Partitur zu einer »mechanischen Exzentrik« von László Moholy-Nagy durch J. U. Lensing für das Doppelprogramm »Die mechanische Bauhausbühne« des Theaters der Klänge. Clownerie: Axel Heinrich; Tänzer: Rainer Behr; Choreografie für den Abschlusstanz: Malou Airaud; Inszenierung und Musik: J. U. Lensin. <https://vimeo.com/155849829>. Zugriff am 22.6.2019.

33 Vgl. Brandstetter 1995. S. 361.

was führt dazu, dass sie diese für ungeeignet zu halten, das Wesentliche ihrer Kompositionen und Formen zu transportieren? Was führt zum Bedürfnis der Verschriftlichung von Tanz und was hat das mit dem Entwurfsprozess von Räumen und von Architektur zu tun? Was geht verloren im Prozess des Zeichnens und Aufzeichnens anfänglicher Intuition und wie kann man einen solchen Verlust vermeiden? Ist es überhaupt ein Verlust oder, im Gegenteil, ein Prozess der Verdichtung ursprünglicher Ideen? Geht es um den eigenen Schaffensprozess des Künstlers oder vielmehr um die Sicherstellung von Autorschaft? Und inwiefern kann man das Aufzeichnen selbst als einen Prozess mit medienspezifischen und performativen Qualitäten begreifen? Was können Architekten aus dem Umgang mit der Bewahrung künstlerischer Qualität im Prozess von den Tänzern lernen, wo doch gerade die Architektur auch als ein Werk betrachtet werden könnte, welches gezeichnet wird von der Zeit, der Bewegung, kurz: vom Leben ihrer Nutzer und Bewohner in einem geteilten Raum ihrer leiblichen Existenz?

3.2 Narration, Typus und phänomenale Wirklichkeit – Sasha Waltz’ Dialog 09 mit dem Neuen Museum Berlin von David Chipperfield

Sasha Waltz’ Choreografien beginnen mit dem Raum der Architektur³⁴ und werden wahrnehmbar durch die bewegten Körper der Tänzer. Noch vor der Bewegung denkt sie an den Raum. Der Raum sei der erste Ausdruck ihrer Stücke, sagt sie in einem Interview mit Michaela Schlangenwerth.³⁵ Insbesondere die spezifischen Eigenschaften des Raumes und seiner Geometrien färben das gesamte künstlerische Vorhaben, so heißt es an anderer Stelle.³⁶ Und tatsächlich ähnelt der Entwurfsprozess, der durch ihre Choreografien initiiert wird jenem architektonischer Räume, wenn man Waltz’ Äußerungen folgt:

Ich versuche den gleichen Prozess mit der Raumgestaltung zu vollziehen, wie mit den Bewegungen und den Körpern.³⁷ Raum und Körper stehen im Kurationsprozess in Wechselwirkung miteinander: Wir erschaffen die Begrenzungen des Raumes unter anderem mit unseren Körpern und damit arbeite ich. Ich schaffe mir oft Limitierungen, an denen ich die Choreografie aufbaue. Ich lege mir Flächen und

34 Schlangenwerth, Michaela: Interview mit Sasha Waltz. Berlin 2008. S. 9–23.

35 Ebd.

36 Froreich, Harriet von: »Artistic Cooperation in the Work of Sasha Waltz«. In: Sasha Waltz. Installations, Objects, Performances. Karlsruhe 2013. S. 260–268. S. 264.

37 Aus einem Gespräch mit Yvonne Hardt, geführt am 14.6.2005 in Berlin.

Achsen in den Raum, gebe mir selbst einen Rahmen, und innerhalb dessen entsteht ein anderes Universum.³⁸

Peter Weibel positioniert die Arbeiten von Sasha Waltz an der Schnittstelle von raum- und zeitbasierten Künsten, was die Auflösung der Grenze zwischen Aufführungen auf der Bühne und Ausstellungen im Museum zur Folge hätte.³⁹ Folgt man Weibel, so leiten ihre Stücke, die sich wahlweise als installative Performances oder performative Installationen ausprägen, eine installative Wende ein. Tanz würde zur Installation und Installation zur Handlung.⁴⁰ Greift aber diese medienanalytische Perspektive, in der sich alles in alles übersetzen lässt, nicht zu kurz, beachtet sie doch eben die Räume des Tanzes nicht, die sich einer Übertragbarkeit entziehen, die sich nicht ausstellen oder objektivieren lassen und gerade dadurch ihre spezifische Bedeutung erhalten?

So ist es verwunderlich, dass bei der Verwandlung von allem in alles, wie es Weibels Analyse der Erscheinungsformen der Arbeiten von Sasha Waltz entspricht, und deren Einordnung in nahezu jede Kunstform oder dem Ausrufen einer neuen Kunstform⁴¹ so wenig von der Bewegtheit des Tanzes der Performances oder des Raumes der Architektur gesprochen wird, in denen die Stücke stattfinden. Warum verwandelt sich die Bewegung des Tanzes nicht auch in den Raum der Architektur und die stillstehende Architektur in die Bewegung des Tanzes, wo sich doch »Bewegung in Stillstand, ephemere Bewegungsform in dauerhafte Installation und Ausstellungsraum in einen Bühnenraum verwandeln können«⁴²? Was hindert nun Peter Weibel Architektur und Tanz als Medien zu bezeichnen?

Zu dieser Fragestellung möchte ich mich der Dialogserie, im Besonderen den Dialogen 09 im Neuen Museum Berlin unter phänomenologischen und medienspezifischen Gesichtspunkten annähern. Meine These ist, dass Dialoge 09 einen aktuellen Wahrnehmungsraum aus Architektur und bewegten Tänzerkörpern im Sinne eines von Merleau-Pontys Wahrnehmungsobjekten eröffnet. Dieses Objekt ist weder der Struktur einer um es herum angeordneten Architektur noch einem Körperschema⁴³ der Tänzerinnen zuzuordnen. Es ermöglicht uns einen Zugang zur ambivalenten Wirklichkeit des architektonischen Raumes, der ebenso aus materiellen Grenzen wie aus ephemeren Grenzsetzungen durch bewegte Körper besteht.

38 Schlangenwerth 2008. S. 16.

39 Weibel, Peter: »Zwischen performativer und installativer Wende«. In: Sasha Waltz. *Installations, Objects, Performances*. Karlsruhe 2013. S. 8–32. S. 25.

40 Ebd.

41 Weibel 2013. S. 30: »Und in den Museen ahnt man, dass hier eine neue Kunstform heranwächst [...]«.

42 Ebd.

43 Vgl. Merleau-Ponty 1945. S. 127–184: »La spatialité du corps propre et la motricité«.

In welchem Verhältnis stehen Tanzraum und architektonischer Raum in den Dialogen von Sasha Waltz? Wirkt der architektonische Raum etwa wie ein dreidimensionaler Score⁴⁴, welcher die Bewegungen der Tänzer anleitet? Welche verborgene Dimension des architektonischen Raumes macht Dialoge09 wahrnehmbar?

Die Choreografien der Dialogeserie explorieren eine zuvor unsichtbare Ebene der architektonischen Räume, in welcher Schwerkraft, Raum, Körper und Zeit durch Bewegung zu einer temporären, visuell und kinästhetisch wahrnehmbaren Stofflichkeit verflochten werden – soweit meine auf Grundlage der Betrachtung der Bewegungen im Video aufgestellte These.

Da ich der Choreografie nicht beiwohnen konnte, greife ich hier auf die Archivierung des Tanzstücks auf der eigens dafür eingerichteten Website zurück und möchte an ihr das Verhältnis von Tanzraum und architektonischem Raum unter dem Aspekt des Typus und der Narration im Zusammenspiel mit bewegungsanalytischen Gesichtspunkten und der phänomenalen Wirkung der Bewegungen und des Raumes beschreiben. Den spezifischen Einfluss auf die Wahrnehmung von Bewegungen aus der Livebeobachtung, den Verlust der dreidimensionalen Bewegungen und die Veränderung der Aufführung durch den »Live Beobachtungsprozess«, der durch das Medium Video außer Acht gelassen wird,⁴⁵ möchte ich hier nur am Rande kommentieren, um mich ganz auf das Zusammenspiel von Architektur und Tanz konzentrieren zu können.

Festzuhalten ist, dass die Einrichtung von Websites und Plattformen zur Archivierung von Bewegungen und Choreografien zur gängigen Praxis der prozessualen Notation und Weitergabe von choreografischem Denken⁴⁶ geworden ist. Als Notationspraxis verdient sie eine größere Aufmerksamkeit, als an dieser Stelle möglich ist. Was in diesen Plattformen nämlich nicht nachvollziehbar wird, ist die zeitliche Dimension, die Wirkung der Eigenbewegung des Betrachters und eine daraus entstehende kinästhetische Wirkung im Zusammenspiel mit der Bewegung der Tänzer. All dies ergibt sich, wenn man der Aufführung beiwohnt.

Dieses leibliche Beiwohnen macht einen wesentlichen Bestandteil der auch durch Waltz' Choreografien hervorgerufenen Raumwirkung aus, wie ich an anderer Stelle am eigenen Körper nachvollziehen konnte.⁴⁷ Diese Dimension ist nicht in der Repräsentation von architektonischen Räumen und Tänzern durch Video

44 Der Score wird als eine ergebnisoffene Notationsform des Tanzes in der Tanztheorie und Tanzpraxis verwendet. Vgl. Sabisch, Petra: »A little inventory of scores«. In: Maska, Performing Arts Journal. Vol. 20, 2005. http://everybodytoolbox.net/index.php?title=Petra_Sabisch. Zugriff am 13.6.2013.

45 Vgl. Kennedy 2010.

46 Vgl. William Forsythe: Motion Bank. <http://motionbank.org>; Watching Dance: Kinesthetic Empathy. <http://www.watchingdance.org>. Zugriff am 23.6.2019.

47 Vgl. Performance von Sasha Waltz Company im C/O Berlin im Dialog mit Irving Penns Fotografien und den Räumen des C/O am 22.6.2018.

oder räumliche Diagramme zu vermitteln, sondern eröffnet sich lediglich im Moment der leiblichen Erfahrung. Dies, so sei hier bereits vorweggenommen, ist der wichtigste Grund für die Durchführung der in Kapitel 3 beschriebenen empirischen Anordnungen zur Beobachtung der räumlichen Wirkung von experimentell im Zusammenspiel mit den Bewegungen des Tänzers Joris Camelin.

Wie lässt sich also aus einer durch den Tanz und die Choreografie erweckten Dimension des architektonischen Raumes eine noch nicht vorhandene Perspektive auf den architektonischen Raum beschreiben? Eine Perspektive, die weder in den bisherigen Architekturdarstellungen des Neuen Museums noch in einer Ortsbegehung wahrnehmbar wurde? Findet mittels der Bewegungen eine Art Dechiffrierung des architektonischen Raumes in seinem Hier und Jetzt statt? Lesen sie den Raum oder schreiben sie einen neuen Raum, der als virtuelles Volumen in die Architektur eingestellt wurde, ähnlich den materiellen und räumlichen Eingriffen David Chipperfields im Neuen Museum? Man könnte behaupten, dass Architektur und Tanz in einem sich illustrierenden Figur-Grund-Verhältnis stehen: Der Tanz illustriert die Architektur, die Architektur rahmt den Tanz. Dies wird deutlich an architektonischen Elementen wie der großen, zentralen Treppe des Neuen Museums, welche die Realität der Bewegung der Tänzerkörper in die Räume der Architektur einrahmt.⁴⁸ Mit dem klassischen Prinzip der Rahmung und eines Figur-Grund-Verhältnisses von architektonischen Räumen und in ihnen stattfindenden Handlungen ist jedoch noch lange nicht alles über das Aufeinandertreffen architektonischer und tänzerischer Räume im Neuen Museum ausgesagt. Durch den Tanz werden diese Grenzen überschritten. Die Beziehungen, in denen der architektonische Raum und die Körper der Tänzerinnen zu einer Form verflochten werden, ist nicht immer mit einer eindeutigen Figur-Grund-Zuweisung oder einer rahmenden Funktion der Architektur erfasst. Vielmehr wechselt dieses Verhältnis fließend und lässt die Grenzen unscharf werden: Einmal wird der Raum Voraussetzung für die Bewegung, das andere Mal transformiert die Bewegung die Wirklichkeit des architektonischen Raumes.

Einführung in den Raum

Wie können wir dieses Verhältnis sich gegenseitig bedingender und inspirierender Körper- und Raumdurchdringungen analysieren? In Dialoge 09 zur Neueröffnung des Neuen Museums spiegelt die Choreografie neu eingebrachte Qualitäten des architektonischen Raumes, entworfen vom Büro David Chipperfields, und bindet sich in das Konzept des historischen Gebäudes von August Stüler ein. Die Bewegungen der Tänzerinnen werden zu einem performativen Vollzug des Gebäudes, welcher die räumliche Dimension des Neubaus verzeitlicht und damit

48 Vgl. Anhang: Interview mit Wim Nijenhuis: The space of the fall. S. 15.

zu einem Narrativ innerhalb des Rahmens der Aufführung verdichtet. Das lichtdurchflutete Volumen des Haupttreppenhauses als zentraler Orientierungsraum überträgt sich in andauernde Spiralbewegungen einer Tänzerin und löst beim Betrachter einen Höhentaumel aus. Das ursprüngliche Konzept des Gebäudes als räumliche Organisation von Kunstepochen in einer Art Promenade architecturale⁴⁹ wird in der Choreografie belebt und aktualisiert den historischen Körper des Gebäudes, man könnte meinen, ganz im Sinne von David Chipperfields Raumkonzept einer kontinuierlichen Fortschreibung der Geschichte durch das Gebäude.⁵⁰ Doch überrascht die Choreografie auch durch Brüche, indem sie gewohnte Rezeptionen des architektonischen Raumes spielerisch in Frage stellt. Die Geländer der großen Haupttreppe werden zum Bewegungsspiel benutzt, welches die eindeutige Orientierung der großen Treppe aufbricht. Zwischenräume von Säulen werden beklettert, die materiellen Affektwirkungen spiegeln sich als ekstatische Zustände vibrierend im Körper der Tänzer wider. Immer wieder taucht der tänzerische Dialog mit den Stützen von Gebäuden in Waltz' Dialogen mit Architekturen auf. Es scheint dabei, als träte der durch Druckkraft verursachte Kraftfluss in der Säule über die Bewegungen der Tänzerinnen nach außen. Die Gegenüberstellung von vibrierendem Tänzerkörper und Marmorsäule in der Performance im griechischen Saal erinnert sowohl an Paul Valérys sich verausgebende Tänzerin⁵¹ als auch an Heinrich Wölfflin, der in der kräftigen Säule das Potential einer energischen Innervation erkennt und in der Enge und Weite der räumlichen Verhältnisse einen Einfluss auf die Respiration ausmacht.

Wir innervieren, als ob wir diese tragende Säule wären, und atmen so tief und voll, als wäre unsere Brust so weit wie die Hallen, Asymmetrie macht sich oft als körperlicher Schmerz geltend, uns ist, als ob ein Glied fehle oder verletzt sei ... Die Formen der Architektur werden uns nur bedeutend dadurch, dass wir in ihnen den Ausdruck einer fühlenden Seele erkennen. Das Bild unserer Erscheinung schieben wir allen Erscheinungen unter. Architektur wird zum Akt des Symbolisierens durch eine anthropomorphe Auffassung räumlicher Gebilde. Um das räumliche Gebilde ästhetisch zu verstehen, müssen wir es auf Kraftwirkung und Bewegungen deuten und diese sinnlich mit unserer körperlichen Organisation miterleben.⁵²

Diese Gedanken von Heinrich Wölfflin, die durch Einfühlung in die räumlichen Gebilde der Architektur am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts eine neue Ästhe-

49 Vgl. Le Corbusiers Konzept der Promenade architecturale, z. B. in der Villa Savoie.

50 Vgl. Keates, Jonathan (Hg.): David Chipperfield: Architectural Works 1990–2002. Basel 2003.

51 Vgl. Valéry 1933–35.

52 Vgl. Wölfflin, Heinrich: »Prolegomena zu einer Psychologie des Raumes«. [1886]. In: Fritz Neumeyer: Quellentexte zu Architekturtheorie. München 2002. S. 276–277.

tik begründen wollen, sind aus der heutigen Sicht der Erkenntnis über Wahrnehmung von Räumen verstanden als topologische Gefüge in ihrer Begrifflichkeit unbefriedigend. Inwiefern eine solche Analyse der architektonischen Einzelelemente eine Möglichkeit der Einfühlung in das komplexe Gefüge architektonischer Räume und ihrer Form beschreibt, sei dahingestellt. Auch Wölfflin fragt sich, wie ein solches Miterleben der Form des Raumgebildes vonstattengehen soll, und wirft Theoretikern der Einfühlung wie Theodor Vischer Verdunkelung und eine pantheistische Auffassung der Welt vor.⁵³ Er stellt die entscheidende Frage:

Ist das Miterleben räumlicher Gebilde der Architektur ein sinnliches oder vollzieht es sich bloß in der Vorstellung? Ist das Mitfühlen fremder Zustände und Formen etwas, das allein der Tätigkeit der Phantasie angehört?⁵⁴

Dass Wölfflin hier als Theoretiker der Einfühlung die Idee der Phantasie als reiner Vorstellungskraft bemühen muss, um zur Erklärung der Wirkung architektonischer Räume zu gelangen, geht auf eine Körper-Seele-Dichotomie zurück, die Wahrnehmung als leiblichen Vollzug oder so, wie sie von Erkenntnissen der gestalttheoretischen⁵⁵ und neurokognitiven Forschung⁵⁶ belegt sind, noch nicht kennt. Die Trennung des Körpers vom Umraum als der Architektur gegenübergestellte Gestalt ist keine wirklich räumliche Betrachtung, sondern vereinfacht das Verhältnis von Leib und architektonischem Raum auf ein Figur-Grund-Verhältnis, dessen Eindeutigkeit schon die Experimente der Gestalttheorie widerlegt hatten. Dies hebt Maurice Merleau-Ponty in der Analyse von Koffkas Gestaltprinzipien in den Strukturen des Verhaltens noch einmal deutlich hervor.⁵⁷ Der Beweis einer Wahrnehmung als eines physikalisch eindeutig messbaren Vorgangs ist nach wie vor nie erbracht worden. Für Merleau-Ponty zeichnet sich die Form von Wahrnehmungsobjekten durch eine Überschreitung ihrer physikalisch messbaren Zustände als ambivalenter Zustand zwischen Subjekten und Objekten ab. Diesen Zustand der Wahrnehmung nennt er *chair* als ein ständig zirkulierendes Sich-Kreuzen (*chiasme*) zwischen Fühlendem (*sensible*) und Gefühltem (*sentant*).

Diese Art der Überschreitung eines Raumes als feststehender Form und die gleichzeitige Präzision in der Beschreibung eines ambivalenten Raumes tänzerischer Bewegung findet man in Rudolph von Labans aus der Tanzpraxis gewonne-

53 Ebd. S. 277: »Mit meinem Vitalgefühl lege ich mich dunkel in das Objekt hinein.«

54 Ebd. S. 277.

55 Vgl. Noe/Thompson 2002.

56 Vgl. Merleau-Ponty 1942.

57 Vgl. Koffka, Kurt; Stadler, Michael: Zu den Grundlagen der Gestaltpsychologie. Ein Auswahlband. Wien 2008.

ner Bewegungserforschung wieder. Die Raumformen Rudolph von Labans,⁵⁸ die Wahrnehmungsobjekte⁵⁹ Maurice Merleau-Pontys und die Erklärung der Übertragung von Wahrnehmungsvorgängen als performativen Akten,⁶⁰ die eine flüchtige Evidenz⁶¹ jenseits einer endgültigen Zeichenhaftigkeit oder Materialisierbarkeit hervorbringen, überschreiten sowohl die Idee einer reinen Vorstellung als auch die Idee einer bestimmten Form räumlicher Gebilde, die über die Einfühlung in anthropomorphe Proportionsverhältnisse vom Standpunkt eines Subjekts aus gewonnen wird. Räumliche Qualität entsteht jenseits der visuellen Anschauung im kinästhetischen Modus, im vibrierenden Zwischenraum der Materie bewegter Körper und gestalterischer Anordnungen der Materie.

Diesem Zwischenraum geben die Bewegungen der Tänzerinnen der Dialoge 09-Serie einen kontextuellen Ausdruck, der eine Reduktion der Räume des Museums auf ein rein materielles Gefüge in Frage stellt. Man kann die Bewegungen als eine Überschreitung des angelegten architektonischen Konzeptes durch dessen Aktualisierung in einem Sich-Ereignen des Tanzes erklären. Diese Bedeutung des Raumes kann man anhand der Dialogeserie, aber auch durch die in den folgenden Kapiteln gewählten Beispiele von Choreografie und Architektur⁶² illustrieren.

Eine parallele, diskontinuierliche Dimension des architektonischen Raumes tritt im performativen Vollzug der Bewegungen des Tanzes als koexistierende Wirklichkeit zum eigentlichen architektonischen Raum in Erscheinung. In Dialoge 09 gewinnt dies besondere Prägnanz durch das von den Architekten intendierte Konzept einer Kontinuität der Geschichte in der Architektur des Neuen Museums. Die im gewöhnlichen Museumsbesuch nachvollziehbare Narration anhand der räumlichen Anordnung kulturgeschichtlicher Erzeugnisse und Ereignisse in Form von Reliefs, Skulpturen, Schmuckstücken, Gräbern oder Arbeitsgegenständen wird durch Sasha Waltz' choreografische Inszenierung zu einer aktuellen Wirklichkeit, von der man sich nicht so leicht entziehen kann wie von sich hinter spiegelndem Glas befindlichen Skulpturen oder Schriftrollen.

Hier wäre allerdings zu fragen, auf welche andere Art und Weise die choreografische Inszenierung kinästhetisch-empathische Wirkungen im Zuschauer auslöst, zum Beispiel im Vergleich mit einer 5.000 Jahre alten Kopfskulptur oder einem zehn Meter langen Relief mit Figur und Schriftzeichen. Was bewirkt die

58 Vgl. Laban 1991.

59 Vgl. Merleau-Ponty 1942.

60 Vgl. Krämer 2004.

61 Vgl. Brandstetter, Gabriele: »Flüchtige Evidenz – Evidenz des Flüchtigen«, Vortrag auf dem Symposium: Listen der Dokumentation. Von der Eigengesetzlichkeit der Performancefotographie. FU Berlin 31.5.2018.

62 Vgl. Kapitel 2.2.

mimetische Inszenierung eines Reliefs oder ein imaginiertes Opferritual mit gestisch geprägter Bewegung, die man auch als eine Art Vorschau auf die erst später aufgestellten Ausstellungsstücke der Sammlung des Neuen Museums betrachten könnte? Werden die Ausstellungsstücke durch die performativen Inszenierungen buchstäblich wiederbelebt, zu einem eigenen Leben im Hier und Jetzt erweckt, oder führen uns Sasha Waltz' Tänzerinnen die Unmöglichkeit der Archivierung von bewegter Wirklichkeit menschlicher Körper spielerisch vor Augen? Waltz' Inszenierung von Tanz im Museum reiht sich ein in eine avantgardistische, spätestens seit Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts bestehende Tradition, die den Tanz auf Augenhöhe mit den anderen Kunstformen gebracht hat.

Die Tänzerin im Museum, mit dieser Formel ist nicht nur der körperbezogene Akt der Bild-Aneignung im Archiv der Kunstgeschichte bezeichnet, sondern auch der Prozess der Verwandlung der musealen Repräsentation von Kunstwerken in die bewegte Präsentation im Tanz. Mit anderen Worten, die Tänzerin geht nicht nur ins Museum, um die Werke der Antike als Bildmodelle ihrer Darbietung zu studieren, sondern auch, um sie dort – am Ort ihrer Archivierung – als getanzte Figuren ins Gedächtnis der Zeit zurückzurufen.⁶³

Der Dialog 09 bildet in dieser Tradition der Weihung von Ausstellungsorten und der wechselseitigen Beziehung von Repräsentation in Präsentation einen Höhepunkt, ist doch der Museumsraum im Moment der Aufführung leer und der Bezug zu den antiken Ausstellungsstücken allein den Bewegungen der Tänzerinnen und der Vorstellungskraft des Betrachters überlassen. Der Dialog zwischen Statuen und Tänzerinnen wird jedoch schon am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts vom Tanz im Museum zum Tanz-Museum weitergeführt, einem eigens für Tänzerinnen wie Loïe Fuller oder Charlotte Bara als Experiment errichteten Tanz-Tempel-Bauwerk, welches die Funktionen von Bühne und Museum, von Aufführungsort und Dokumentationsstätte des Tanzes miteinander verband.⁶⁴ Insofern ist zu fragen, ob die Dialoge noch immer diesen avantgardistischen Charakter der Kämpfe einer Isadora Duncan um die Gleichberechtigung des Tanzes innerhalb der Künste tragen oder ob nicht schon mit den eigens für den Tanz errichteten Architekturen am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts die Choreografie im musealen Kontext als ein gleichberechtigtes Zusammenspiel von Tanz und Architektur zu lesen ist, welches eine interpretierende Funktion des Tanzes als Weihung und Ehrerbietung vor den Bildnissen anderer Kunstgattungen überschreitet. Diese eigene Gebäudeform für den Tanz, die Mittel der Architekten zur Umsetzung räumlicher Phänomene des Tanzes und der Umgang mit Medien zur

63 Vgl. Brandstetter 1995. S. 83: »Tanz im Saal der Statuen: Isadora Duncan und Mata Hari«.

64 Ebd. S. 89.

Erweiterung des Tanzes sollen im nächsten Kapitel anhand der Pavillons für Loie Fuller genauer untersucht werden.

Architektonische Motive und choreografische Strukturen

Diese Vorüberlegungen sollen nun anhand der Analyse choreografischer und architektonischer Fragmente aus den Dialogen 09 und des Neuen Museums genauer ausgeführt werden. Dialoge 09 besteht, soweit man der zur Dokumentation eingerichteten Internetseite⁶⁵ zur Archivierung der Aufführung entnehmen kann, aus insgesamt 26 Performances, die thematisch den jeweiligen Raumzellen des Museums zugeordnet sind.

Die Räume des Neuen Museums sind zum einen durch das ehemalige Raumkonzept August Stülers, zum anderen durch die Überlagerungen mit den baulichen Instandsetzungen des Büros David Chipperfield Architekten geprägt. Die Choreografie orientiert sich in erster Linie an den gestalterischen Strukturen, die bereits durch das Konzept August Stülers festgelegt waren und im Wesentlichen durch das Konzept von Chipperfield im Sinne einer Kontinuität der Geschichte⁶⁶ rekonstruiert wurden. Das ist zum einen die im architektonischen Rundgang choreografierte Geschichte, zum anderen sind es die stilistisch-formalen Ausprägungen der Ausstellungssäle im Zusammenklang mit den sich darin befindlichen Ausstellungsstücken, deren formale Ästhetiken ebenfalls von Sasha Waltz' Tänzerinnen performativ inszeniert werden. Die durch den Umbau neu gewonnenen räumlichen Qualitäten wie die Transformation der Raumvolumina, verursacht durch das Herausnehmen von Geschossdecken, sind nicht explizit erkennbar in die Choreografie eingeflossen, führen aber zu einer stark veränderten Wirkung der Proportionalität von Körpern und Räumen in der Betrachtung. So wirken die Tänzerinnen in der Reliefperformance im derart veränderten griechischen Hof⁶⁷ sehr klein und die Proportion der neuen, durch Chipperfield eingestellten Plattform sehr angemessen im Verhältnis zu den Körpern des Tänzerduos.⁶⁸

Die drei Beispiele sind so gewählt, dass sie, erstens, in Räumen stattfinden, die im Wesentlichen exakt nach den Plänen Stülers rekonstruiert wurden beziehungsweise aus dem Originalmaterial bestehen (Nordwestkuppel), zweitens, neu eingestellte Räume Chipperfields sind, in denen das historische Gebäude in den Hintergrund gerät (Galerie), und dass, drittens, eine vollständige tektonische Durchdringung der historischen und der neuen Elemente zu beobachten ist (Haupttreppenhaus). Das erste hier exemplarisch analysierte Beispiel ist die Nord

65 Vgl. <https://www.sashawaltz.de/en/neues-museum-interaktive-website/>.

66 Vgl. Keates, Jonathan: David Chipperfield. Architectural Works 1990–2002. Basel 2003.

67 Vgl. <http://sashawaltz.neuesmuseum.com/#/vestibul>. Zugang am 1.4.2018.

68 Vgl. <http://sashawaltz.neuesmuseum.com/#/plattform>. Zugang am 1.4.2018.

kuppel, in der sich heute die Büste der Nofretete befindet. Das zweite Beispiel ist das große Haupttreppenhaus, das dritte die eingestellte Galerie (Plattform), auf der heute Kopfskulpturen von Pharaonen und Pharaoninnen der Atonzeit in Stahlglaskästen ausgestellt sind. Alle Räume waren zur Zeit der Aufführung von Dialoge 09 noch ohne die Ausstellungsgegenstände zu sehen. Die der Analyse zugrunde gelegten Videos wurden mit einer Ausnahme in Probensituationen ohne Zuschauer aufgenommen. Dieser Umstand begünstigt eine Analyse der rein choreografischen Intentionen und der Wirkungsweise der Tänze im Zusammenspiel mit den leeren Räumen der Architektur. Die Zuschauer⁶⁹ können wesentlichen Einfluss auf die Performance⁷⁰ nehmen, der jedoch in dieser Beschreibung nicht berücksichtigt wurde. Hier soll die Analyse auf die narrative Struktur und den Typus im Dialog mit der phänomenalen Wirklichkeit der Räume und Bewegungen so weit wie möglich auf die Ebene einer reinen architektonischen oder choreografischen Idee reduziert werden, um größtmögliche Klarheit zu erzeugen.

Nordkuppel⁷¹

Die Nordkuppel ist im Wesentlichen vollständig im Sinne der Planung August Stülers rekonstruiert worden. Dies betrifft ihren räumlich geometrischen Typus und die Oberflächenbehandlung des Raumes in Gestalt von farbigem Anstrich und Bodenmosaiken. Das Mosaik des Bodenbelags sowie die Wände weisen starke Spuren der Zerstörung und des Umbaus auf, welche in die Gesamtwirkung des Neuen Museums als Spur der Zeit integriert sind. Die Kuppel wurde im Zweiten Weltkrieg durch Bombenangriffe zerstört und durch die Planung Chipperfields in zurückhaltend moderner Formsprache⁷² neu aufgemauert und dadurch behutsam wieder in Stand gesetzt.

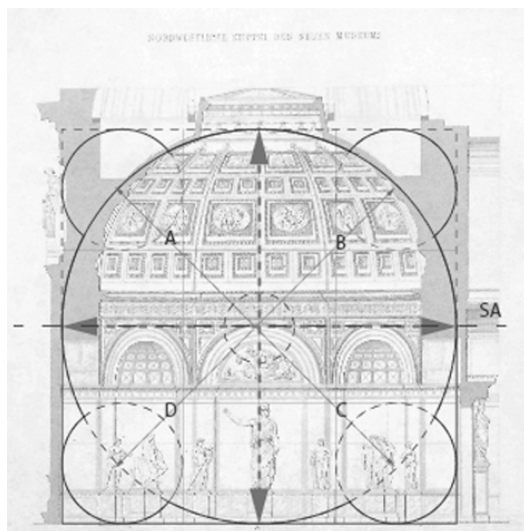
69 Im Entwurfsprozess der empirischen Anordnungen dieser Arbeit ist das performative Zusammenspiel mit den Zuschauern wesentlich für die räumliche Wirkung des Experiments. Dies zeigt sich besonders in der Anordnung A7 Kinesphäre 1. Vgl. S. 185-192 dieser Arbeit.

70 Brandstetter, Gabriele; Egert, Gerko; Zubarik, Sabine (Hg.): *Touching and being touched. Kinesthesia in Movement and Dance*. Berlin 2013.

71 Vgl. <http://sashawaltz.neuesmuseum.com/#/nordkuppel>. Zugang 01.4.2018.

72 Vgl. <http://www.neues-museum.de/nm/index.html?r=vestibuel#/nordkuppelsaal/>. Zugang 1.4.2018.

*Abb. 4: Nordkuppel des Neuen Museums Berlin
überlagert mit Grundrissdiagramm*



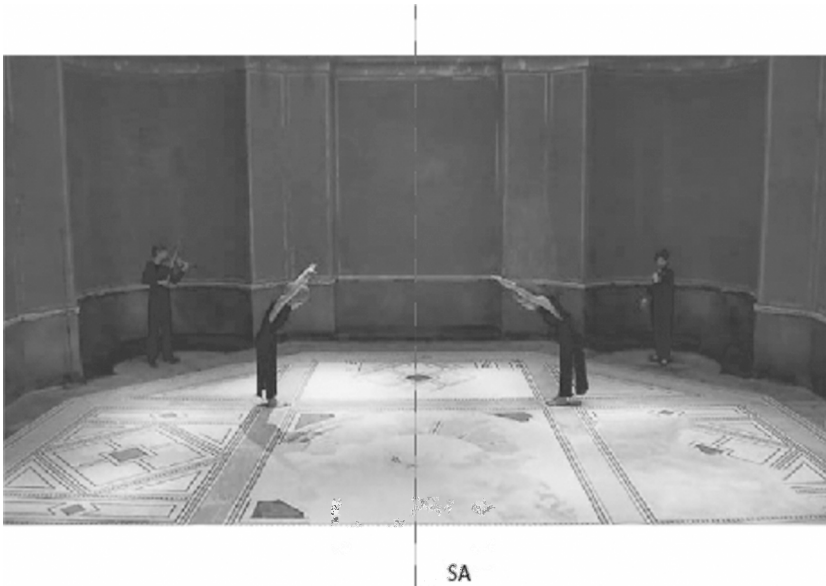
Virtuelle Spiegelungen

Die grundlegende Geometrie des Raumes besteht aus einer in einen Würfel eingestellten Sphäre, deren obere Hälfte die Kuppel ausbildet und deren untere Hälfte virtuell im Raum präsent ist. Damit meine ich, dass sich deren nicht materialisierte Hälfte als spürbares Volumen im Raum des Würfels vervollständigt – in einer schematischen Schnittdarstellung wird dies besonders gut erkennbar. Dieses Motiv, welches man als virtuelles Spiegelmotiv bezeichnen könnte, findet sich in der choreografischen Grundstruktur der in diesem Raum stattfindenden Performance wieder, die von zwei Tänzerinnen ausgeführt wird. Am Beginn der Performance spiegeln sich die Bewegungen der beiden Tänzerinnen so präzise, dass man meinen könnte, eine Person stehe vor einem Spiegel (Abb.3). Diese Irritation der Beobachterposition wird durch die Bewegung des Betrachterstandpunktes der Kamera und die sich damit vollziehenden Perspektivwechsel gestört: Bei näherem Hinsehen verschwindet der Spiegeleffekt. Man könnte dies als inhärente Störung der Übertragung durch die Repräsentation im Medium Video und somit auch als eine Zerstörung der diskontinuierlichen Wirkungen des Tanzes durch die Live-Beobachtung deuten.⁷³ Man wird allerdings auch im Video der unterschied-

⁷³ Vgl. Brandstetter, Gabriele: »Flüchtige Evidenz – Evidenz des Flüchtigen«, Vortrag auf dem Symposium: Listen der Dokumentation. Von der Eigengesetzlichkeit der Performancefotographie. FU Berlin 31.5.2018. Gabriele Brandstetter bezeichnet die Irritation der Beobachterposition von

lichen Ausprägungen der Körper der Tänzerinnen gewahr, welche, durch das gleiche Kostüm verhüllt, den Spiegeleffekt anfangs ebenfalls unterstrichen hatten. Im Verlauf der Choreografie löst sich die Symmetrie mehr und mehr auf. Die Geometrie des Spiegelmotivs als auffälligstes architektonisches Motiv des Raumes erinnert an das in Rom stehende Pantheon, eins der meistrezipierten und -zitierten Bauwerke der Architekturgeschichte.⁷⁴ Durch die Vielzahl dadurch entstehender Bezugspunkte zu Bedeutungen und Motiven des Pantheon können ebenfalls Bezüge zur mythologischen Bedeutung von Raum und Bewegungsordnung hergestellt werden, beispielsweise zu religiösen Riten, die im Pantheon stattgefunden haben, von denen aber wenig überliefert ist, deren imaginäre Existenz gleichwohl in Sasha Waltz' choreografische Interpretation eingeflossen sein dürfte.

Abb. 5: Analytisches Diagramm: Choreografische Figur zur Nordkuppel



August Stüler hatte den Raum zusätzlich innerhalb der Ausstellung so angeordnet, dass er Bezüge zu einer mythologischen Ordnung erkennen lässt und diese durch

Performances als Sismologie, also die Übertragung einer Wellenbewegung. Die Wellenbewegungen, die durch den Tanz übertragen werden, sind nicht im Übertragungsmedium Video enthalten, da sie sich größtenteils der visuellen Wahrnehmung entziehen.

74 Vgl. Winkler, Siegfried: Das Zitat in der Architektur am Beispiel der Pantheonrezeption. Göttingen 2016; Macdonald, William Lloyd: The Pantheon. Design, meaning and progeny. London 1976; Licht, Kield de Fine: The Rotunda in Rome. A Study of Hadrian's Pantheon. Kopenhagen 1968.

die Zusammenhänge und Übergänge zu den jeweils angrenzenden Ausstellungsbereichen vermittelt. Er befindet sich im Grundriss in der nördlichen rechten Ecke des Gebäudes als Übergang zwischen Griechischem Saal und Römischen Saal, mit den ihnen vor- und nachgestellten, den Gottheiten Apoll und Bacchus gewidmeten Sälen. Damit ist gleichsam die epochenspezifische Einbindung des Motivs, welches mit dem Gründungsmythos Roms zusammenfällt, durch das Auftauchen in einer räumlichen Sequenz im Museumsbau kontextualisiert: Griechischer Saal – Apollosaal – Nordkuppel – Niobidensaal – Bacchussaal – Römischer Saal.

Bei der Analyse der Nordkuppel und der darin stattfindenden Performances wird hier jedoch eine möglichst genaue, geometrische Bestimmung der räumlichen Typologie und der Topologie des Tanzes vorgenommen. Welche mythologischen Narrative und welche kreativen Freiräume sich dadurch für choreografische Interpretationen ergeben, müsste an anderer Stelle genauer geklärt werden. Es ergibt sich aus dieser Perspektive aber die Möglichkeit, einen geometrischen Typus als eine potentielle narrative Struktur des Raumes durch choreografische Anordnungen zu deuten. Parallel zur typologischen Betrachtung des Raumes entsteht aus diesem Blickwinkel eine topologische Raumfigur, die man mit Gabriele Brandstetter in Anlehnung an Aby Warburgs Pathosformeln als eine Toposformel⁷⁵ bezeichnen könnte. Dadurch entsteht das Potential eines räumlichen Speichers als lebendigem Erinnerungsort von Bewegungen und von Bewegungen als ephemeren Entwurfsmoment des architektonischen Raumes.

Kinesphäre – vitruvianischer Mann und architektonischer Körper

In der Nordkuppel des Neuen Museums wird die Typologie des Pantheon in kleinerem Maßstab zitiert. Dessen räumlich-geometrische Typologie lässt sich eindeutig an der Nordkuppel ablesen. Wie aber beschreibt man die Topologie des choreografierten Zusammenspiels von Tanzraum und architektonischem Raum? Ich möchte hierzu erneut auf Labans Raummodelle der Kinesphäre und der Dynamosphäre zurückgreifen, um die topologische Dimension der Nordostkuppel mit der Typologie des volumetrisch begriffenen Pantheon-Motivs,⁷⁶ einer in einen Würfel eingestellten Sphäre, anzunähern. Die Kinesphäre beschreibt den maximalen Bewegungsraum eines Menschen in Form eines Ikosaeders oder, vereinfacht, eines Würfels um ein leibliches Zentrum, welches ungefähr in der Position des Bauchnabels liegt.

⁷⁵ Vgl. Brandstetter 1995. S. 317–321.

⁷⁶ Es ist hier nicht das Motiv gemeint, welches man in der kunstwissenschaftlichen Forschung als Pantheon-Motiv bezeichnet. Ich verwende den Begriff zur Beschreibung des Volumens, welches aus der Schnittfigur von Kugel und Würfel gebildet wird. Zum Pantheonmotiv aus kunsthistorischer Sicht vgl. Bay, Jürgen: Das Pantheon-Motiv. Heidelberg 2003.

Abb. 6: »Uomo inscritto nella pianta di una chiesa«, Francesco di Giorgio Martini, 1490. Francesco die Giorgio Martini, Cod. Magliab. II.I.141. Florenz, Biblioteca Nazionale

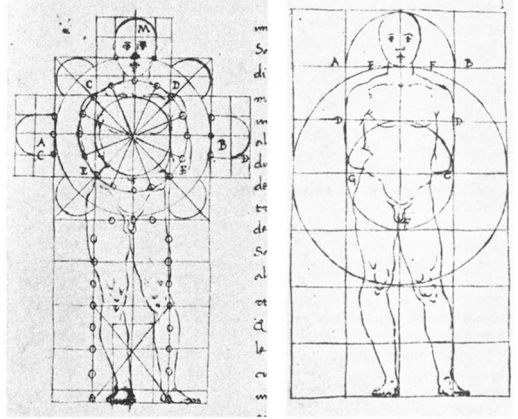


Abb. 7: Vitruvianischer Mensch. Francesco die Giorgio Martini (1439-1501)



In der architekturgeschichtlichen Betrachtung lässt dieses geometrisch-anthropologische Motiv an die Zeichnung des vitruvianischen Mannes denken, in der eine menschliche Figur mit ausgestreckten Gliedmaßen in ein Quadrat und einen Kreis eingeschrieben ist. Der vitruvianische Mann stand in der Architekturtheorie für die Forderung nach der anthropomorph begründeten Proportionierung von Bauwerken. Vitruv versteht das geometrische Schema in einer Textpassage aus seiner *De Architectura* (III,1) als mathematische Begründung dafür, dass, wie beim Menschen, auch beim Bauen die einzelnen Glieder auf die Gesamtgestalt abgestimmt sein müssen.⁷⁷

Für Alberti steht die Zeichnung darüber hinaus für einen metaphorischen Zusammenhang von Bauwerk und Mensch über den Begriff des Körpers, dessen einzelne Glieder durch den Architekten zur Gestalt über ein Ebenmaß (*concinitas*) geformt werden. In diesem Herstellungsprozess einer ebenmäßigen Form erregen »Erhabenheit und Vollendung unser Innerstes und machen sich sofort bemerkbar«⁷⁸. Alberti scheint allerdings Zweifel daran zu hegen, dass sich solche Bezüge zwischen innerer und äußerer Formen als allgemeine Norm eines Bauwerks festschreiben lassen, denn wie beim menschlichen Körper ist es für ihn selbstverständlich, dass unterschiedliche Ausbildungen des Körpers unterschiedliche Geschmäcker ansprechen.⁷⁹ Doch wie geht dieser Formungsprozess des ebenmäßigen, individualisierten architektonischen Körpers vonstatten? In Albertis Äußerung wird nicht nur ein Bezug zwischen Bauwerk und Mensch über die Metapher des Körpers offenbar, sondern auch Bedingungen des Betrachtens und des Benutzens.⁸⁰ Bauwerk und Mensch werden zu einer prozessualen Einheit aus Vorgängen des Wahrnehmens und der Bewegung. Wahrnehmung und zielgerichtete Handlung im Raum interferieren im Entwurfsprozess architektonischer Räume. Man könnte Albertis Vorstellung über die Wohlgestalt der architektonischen Form als eine Affizierung der kinästhetischen Aufmerksamkeit,⁸¹ als einen Aspekt ihrer Nutzung, bezeichnen. Die Bewegtheit der architektonischen Form überträgt sich auf den Körper des wahrnehmenden Betrachters und löst dort ein »Mitbewegt-Sein«⁸² aus, welches sich in Form einer inneren Erregtheit bemerkbar macht. Im Skeptizismus Albertis gegenüber Grenzen der Normierung des architektonischen Körpers und der Eröffnung der Dimension korporal bestimmter

77 Vgl. Erben, Dietrich: *Architekturtheorie. Eine Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart*. München 2017.

78 Ebd. S. 33. Erben zitiert und übersetzt hier Alberti IX,5.

79 Ebd.

80 Ebd.

81 Vgl. Brandstetter 2010. S. 163–181.

82 Vgl. Waldenfels, Bernhard: »Architektur am Leitfaden des Leibes«. In: ders.: *Sinnesschwellen, Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1999. S. 200–215. S. 205.

Wahrnehmungsvollzüge durch die Beziehung von Mensch und Bauwerk unter der Bedingung des Betrachtens und Benutzens deutet sich eine Sichtweise von Architektur als komplexes räumliches Beziehungssystem an, welches topologisch von der Bewegung her gedacht werden muss. Diese Betrachtung steht im Gegensatz zu ebenfalls auf die Renaissance zurückgehenden Überlegungen in der Nachfolge Albertis, zu Parallelen des menschlichen Körperbaus zum architektonischen Bauwerk als symbolische Ordnung. So wollte Francesco di Giorgio Martini die antike Gebäudelehre modernisieren,⁸³ indem er die Gebäudetypen seiner Entwürfe modellhaft auf Grundlage des menschlichen Körpers darstellte.

Dem Aspekt der Bewegtheit innerhalb geometrischer Grenzen kommt eine Zeichnung des vitruvianischen Mannes von Leonardo da Vinci⁸⁴ näher. Denn im Unterschied zur Zeichnung Vitruvs deutet diese Zeichnung die Beherrschung der dynamisch-räumlichen Bezüge zwischen dem menschlichen Körper und der Architektur an, auch wenn er selbst von Maßbezügen unbewegter Gliedmaßen spricht.⁸⁵ Die männliche Figur schreibt sich unter maximaler Streckung ihrer Gliedmaßen – relativ entspannt im Vergleich zu dem vitruvianischen Mann – in zwei verschiedenen Positionen in einen Kreis und ein Quadrat ein. Es sind zwei Bewegungsphasen des Körpers, die einen Raum zwischen zwei diametral gegenüberstehenden geometrischen Formen eröffnen, welche leicht verschoben sind, also keine Kongruenz aufweisen, wie es in der Zeichnung Vitruvs noch der Fall war. Durch die Darstellung zweier Bewegungsphasen, welche den Übergang zwischen Kreis und Quadrat in Bezug zu einem Körperzentrum herstellen, ist jedoch auch in der Darstellung Leonardos das ausgelassen, was man mit Laban in der ikosaedrischen Kinesphäre⁸⁶ und ihrem Bezug zur Dynamosphäre⁸⁷ als Bewegung begreifen und beschreiben kann: nicht der Wechsel zwischen zwei unbewegten Zeitpunkten einer körperlichen und hier auch geometrischen Konfiguration, sondern der organische Übergang zwischen räumlichen Formen, die sich

83 Erben 2017. S. 33.

84 Erben 2017. S. 31.

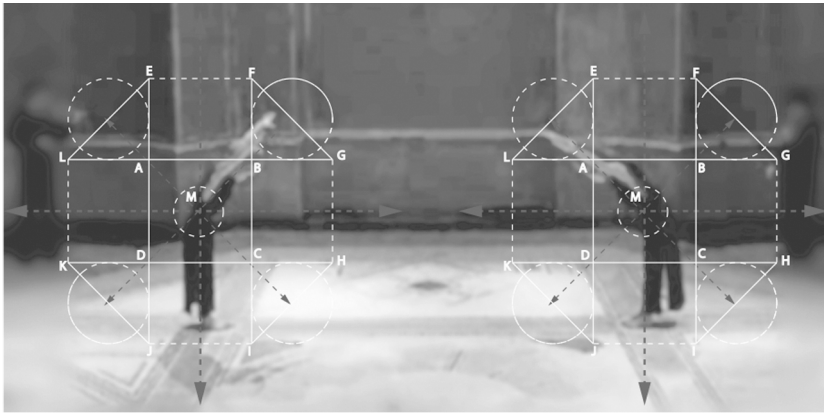
85 Vgl. Klein, Gabriele: *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*. Bielefeld 2004. S. 8: »Die moderne Naturwissenschaft und Technik forcieren die Vorstellung von Bewegung als einer Kategorie der Machbarkeit und Gestaltbarkeit. Sie verstehen Bewegung nicht mehr, wie noch das kosmische Weltbild, als ein grundlegendes Prinzip einer göttlichen Ordnung, sondern als eine Tatsache, einen beobachtbaren, messbaren, schriftlich und bildlich fixierbaren Gegenstand. Um ihre Gesetze zu erkunden, wird Bewegung stillgestellt und als ein vom Betrachter losgelöstes Phänomen wahrgenommen. [...] Die scheinbar vollständige Beherrschung der Bewegung durch die Mechanik ist zu einem Kennzeichen der Moderne mit der Erfindung des Filmes geworden, die sich bis heute fortsetzt.«

86 Laban 1991. S. 144.

87 Laban 1991. S. 37, S. 62, S. 88.

als spezifische qualitative Färbungen⁸⁸ zwischen bewegtem Körper und Umraum als exzentrische Positionalität des Leibes⁸⁹ vollziehen können und damit sein Bezogensein auf die Umwelt definieren. Diese Dimension des Übergangs zwischen Kreis und Quadrat durch Bewegung wird in den Darstellungen des vitruvianischen Mannes und denen Albertis zu einer nicht weiter beschriebenen Leerstelle der individuellen Erfahrung des Betrachters und der Wahrnehmungskunst des Architekten.

Abb. 8: Überlagerung eines Grundrissdiagramm der Nordkuppel mit einem Videostill der Choreographie in der Nordkuppel



Was könnte der Grund dafür sein, dass Laban in seinen Darstellungen von Bewegungen mithilfe von Geometrie nicht auf eine Gegenüberstellung von Kugel und Quadrat, sondern auf die Übergangsform des Ikosaeders zurückgreift? Er hat, soweit mir bekannt ist, auf die Kugeldarstellung der Kinesphäre verzichtet. Dies könnte so sein, da es ihm um die dynamischen Beziehungen in Form von Antrieben (effort) ging, welche sich durch nur temporär lokalisierbare Geometrien darstellen lassen. Die punktuellen Lokalisierungen leiten jedoch über zu einer nächsten Bewegung, die in dem betrachteten Punkt immer schon wesentlich vergangen und nur noch virtuell vorhanden ist.⁹⁰ Die Wahl des Ikosaeders als vermit-

88 Vgl. Anhang Dialog 02: »Antriebs- und Form-Aspekte der Bewegungsanalyse in den Laban/Bartenieff-Bewegungsstudien«. S. 257.

89 Plessner, Helmuth: Die Stufen des Organischen und der Mensch. Berlin 1975. Zitiert nach Schüler, Beate: Leib-Wahrnehmung-Bewegung. Leibliche Eigenerfahrung bei Rudolph von Laban, Frederick Alexander und Anna Halprin. Marburg 2014. S. 10.

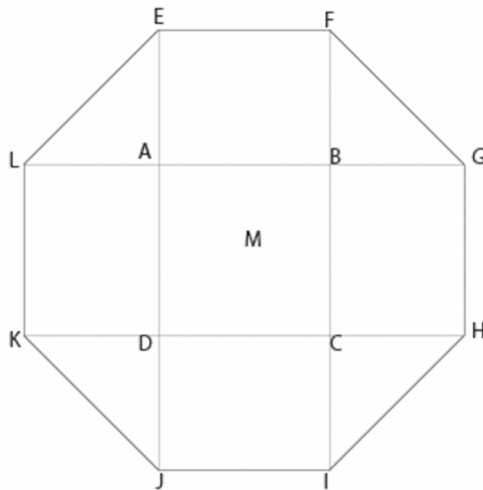
90 Vgl. Bergson, Henri: Schöpferische Entwicklung. Übers. v. Gertrud Kantorowicz. Jena 1921: Das Gleichnis Zenons.

telnde Geometrie von Würfel und Kugel gibt diesen dynamischen Zwischenzustand einer räumlich geometrischen Gestalt zwischen zwei Formen an, die man mit dem statischen Würfel und der sich in einem ständig, unteilbar kreisenden Fluss befindlichen Kugel beschreiben könnte. Den Würfel nutzt Laban zur vereinfachenden Veranschaulichung räumlicher Prinzipien.

Die Ordnungen innerhalb des Kubus (Würfel), den wir rein als Raumform, ohne Bezug zum Körper und seinem Einsatz, betrachten können, sind wegen der rechten Winkel und der gleich langen Kanten leicht verständlich«⁹¹

Die Kugel, so könnte man meinen, steht bei Laban hingegen für die Erfahrungen der Körperperspektive der organischen Tanzbewegungen welche sich ihrer geometrisierung entzieht.

Abb. 9: Notationsdiagramm auf Basis der Grundrissfigur Nordkuppel nach Samuel Becket's Quadrat



91 Laban 1919. S. 141: »Unterteilungen des Raumes durch den bewegten Körper«.

Toposformel der Nordkuppel

So möchte ich am Ende dieser Betrachtung auf ein kreatives, reduktives Verfahren zur Aufzeichnung von Bewegung zurückgreifen, welches durch Samuel Becketts Stück *Quadrat* inspiriert ist, als Vorschlag einer Analyse des Tanzes, welche die Choreografie als räumliche Wirklichkeit mit impliziten Freiheitsgraden präzise als Score notiert. Die Choreografie in der Nordkuppel, ihr Bezug zum architektonischen Raum und die Entfaltung einer dem Tanz eigenen Räumlichkeit lässt sich am einfachsten über den Bezug zum Boden und seine Geometrie als prozesuale Form notieren. Über weite Strecken orientiert sich die Choreografie an der Bodengeometrie des Mosaiks, das im Folgenden als Strukturmodell zur Notation der Bodenwege des Tanzes genutzt werden soll:

Tänzerin 1:

EL, LA, A, A, AB, BM, MD, DI, IJ, JM, MD, D, DC, C, CM, M// ME, EC, CM, #LAKC, Solo ABCD, M-Ausgang, ID, DC, CK, KL, LE, EF, FB, BG, GF, FE, EA, AC, CD, DB, BA, AL, LE, EA, AC, LAKC, LAKC-E, E-Ausgang

Tänzerin 2 :

FG, GB, BD, DC, CA, AL, L, L, LG, GA, A, A, AC, C, CM, M//, MF, FB, BM, #ABCD, Auflösung des Spiegelmotivs, M-Ausgang, Solo ABCD, MB, BF, FG, GH, HI, ID, DH, HI, ID, DB, BF, FE, EC, CK, KL, LE, EF, FB, ABCD-F, F-Ausgang

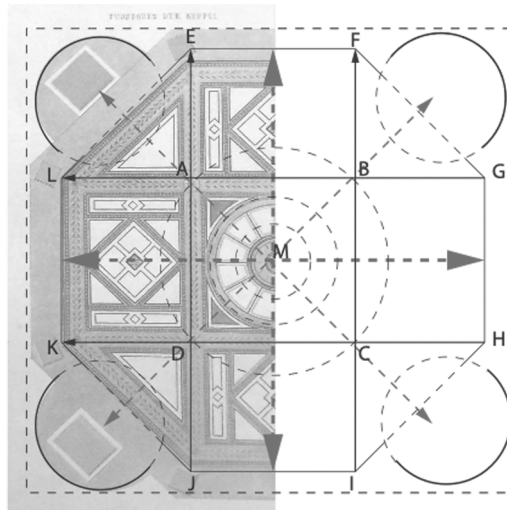
Samuel Beckett hatte in seinem Theaterstück *Quadrat* ein ähnliches Prinzip zur Notation der Bewegungen genutzt.⁹² Er führt folgende zusätzliche Kategorien als Regieanweisungen in seinem Skript auf, die ich für eine erweiterte analytische Beschreibung heranziehen möchte:

Beleuchtung:

Das sehr gleichmäßig verteilte Licht im Raum wird durch die kreisförmige Öffnung in der Kuppel und durch im Abstand von ca. 2 Metern an der Unterkante der Kuppel angeordnete Strahler hergestellt. Die Körper der Tänzerinnen werfen keine Schatten.

92 Vgl. Beckett, Samuel: *Quadrat, Geister Trio,... nur noch Gewölk..., Nacht und Träume. Stücke für das Fernsehen*. Übers. v. Erika u. Elmar Tophoven. Mit einem Essay von Gilles Deleuze: »Erschöpft«. Übers. v. Erika Tophoven. Frankfurt a. M. 1996.

*Abb. 10: Überlagerung des Notationsdiagrammes,
Grundrissgeometrie und Bodenbelag der Nordkuppel*



Musik:

Ruth Wiesenfeld, Hautfelder für Streichquartett (2007)

Kostüme:

bodenlange schwarze Kleider mit freien Armen, barfuß, große, den Hinterkopf stark überformende Kopfbedeckungen in altrosa-goldfarbener Tönung mit punktuell reflektierendem Besatz

Tänzerinnen:

weiblich, unterschiedlich groß, ansonsten von ähnlicher Statur

Kamera:

zwei Kameras; Kamera 1: leicht über Augenhöhe, fest installiert zwischen Punkt J und I (Abb. 6); am Anfang vertikaler Schwenk oben–unten, am Ende Schwenk unten–oben; Kamera 2: stetiger Positionswechsel zwischen Detail und Übersicht

Zeit:

Die Performance dauert ca. eine halbe Stunde. Es lässt sich keine eindeutige Zeitstruktur in Bezug auf Schritte und Bodenwege feststellen. Sie scheint vielmehr einer improvisatorischen Struktur zu folgen.

Problem: Es scheint schwierig, die komplexen Bezüge zu der Raumatmosphäre und den reichhaltigen historischen Bezügen herzustellen. Der Bezug zur Boden-geometrie des Mosaiks reicht nicht aus, die Komplexität der Bewegungen des Tanzes zu notieren. Durch die Videoaufnahme kann die Präsenz und atmosphärische Raumwirkung nicht vollständig analysiert werden.

Was können wir anhand einer solchen Notation und der erwähnten räumlich-geometrischen Typologien über die Wirklichkeit des Raumes im Moment der Auf-führung von Dialoge 09 zur Eröffnung des Neuen Museums sagen? Welchen Aus-tauschprozess zwischen architektonischem Raum und Tanzraum können wir an ihr ablesen? Zunächst deutet sich eine Grenze der geometrischen Definierbarkeit räumlicher Erscheinungen der Architektur und des Tanzes an. Eine geometrisch aufgefasste Notation eröffnet eine Leerstelle, die durch die Erfahrung und Wahr-nehmung des Raumes in Form des schon erwähnten »Mit-bewegt-Werdens«⁹³ Er-gänzung erfährt. Im Prozess des Notierens tritt immer ein kreatives Vermögen von Notation zutage, welches weniger als Mittel der Rekonstruktion, denn als Werk-zeug im Entwurfsprozess verstanden werden kann.⁹⁴ In der Betrachtung der Nota-tion als Variante einer diagrammatischen Mischform stellt auch Sybille Krämer ein Erschließungspotential für das Ordnungs- und Organisationsprinzip von Räum-lichkeit fest.⁹⁵ Durch die Verbindung von diagrammatischen Darstellungsweisen wie dem vorliegenden Grundrissdiagramm der Nordkuppel mit der Bezeichnung der Kreuzungspunkte des Bodenmosaiks und der Notation der Abfolge der Gän-ge durch den Raum wird weniger die Wirklichkeit des Tanzes als vielmehr eine Arbeitsgrundlage für eine räumliche Komposition im Sinne eines Scores eröffnet.

A score is a realized composition of articulations that urges for other realizations, interpretations and translations. It is a partition of sensible agencies ...⁹⁶

Dieser Umstand verweist auf die Potentialität des architektonischen Raumes als Medium alterierender Bewegungsprozesse, welche durch notationelle Verfahren entworfen, jedoch durch keine Geometrie und keinen Graphen jemals gehalten werden können.⁹⁷

93 Vgl. Lehmann 2004.

94 Brandstetter/Maar/Hoffmann 2010. S. 18.

95 Krämer, Sybille: »Notationen, Schemata und Diagramme: Über Räumlichkeit als Darstellungs-prinzip«. Sechs kommentierte Thesen. In: Gabriele Brandstetter; Kirsten Maar; Franck Hoff-mann (Hg.): Notationen und choreografisches Denken. Berlin 2010. S. 29–47.

96 Maar 2010. S. 202. Maar zitiert Petra Sabisch: »A littel inventory of scores«. In: Maska, Perfor-ming Arts Journal. Issue: Open Work. Bd. 20. 2005.

97 Vgl. Brandstetter 2000. S. 102–134.

Zwischenfazit

Die Choreografie von Dialoge 09 ist in ihrer zeiträumlichen und narrativen Struktur, die sich durch die Qualitäten der Bewegungen im Raum der Nordkuppel, der großen Treppenhalle und auf der Plattform entfalten, bei weitem zu komplex, um vollständig notiert oder einer Typologie zugeordnet werden zu können. Im oberen Teil des Textes wurde versucht, den Tanz in der Nordkuppel in einen beschreibenden Vergleich zu der architektonischen Typologie des Pantheon und dessen auffälligster geometrischer Grundlage, einer in einen Würfel eingestellten Sphäre und deren virtueller Spiegelung, zu bringen. Das Spiegelmotiv ist die erste auffällige Anwesenheit, die durch den Raum der Architektur und des Tanzes spürbar wird. Gernot Böhme bezeichnet dieses Spüren von Anwesenheit als ersten Gegenstand der Wahrnehmung, der das Atmosphärische ausmacht.⁹⁸ Im Prolog dieser Dissertation wurde der erste Gegenstand der Wahrnehmung als Wahrnehmungsobjekt bei Maurice Merleau-Ponty eingeführt.⁹⁹ Die virtuelle Spiegelung, die sich in diesem Tanz und im Motiv des Pantheon ereignet, ist Wahrnehmungsobjekt insofern, als sie sich weder in den Körpern der Tänzerinnen noch in den materiellen Begrenzungen der Architektur noch in meinem eigenen Körper als Beobachter ereignet, sondern in deren relationalem Zwischenraum. Auch im vitruvianischen Mann, dessen Beschreibung durch Vitruv ungefähr zur gleichen Zeit wie die Erbauung des Pantheon datiert,¹⁰⁰ ist die Relation zwischen architektonischem als geometrischem Raum und menschlichem Körper dargestellt. Ein Umstand, der im Nachhinein als Formulierung einer anthropomorphen gestalterischen Grundlage in Überlagerung der Exaktheit der Geometrie interpretiert wurde.¹⁰¹ An Leonardo da Vincis Zeichnung des vitruvianischen Mannes wird ein weiterer Aspekt der Interferenz von anthropomorpher und geometrischer Raumdarstellung ersichtlich: Die Darstellung von zwei Bewegungsphasen lässt die Interpretation zu, dass Leonardo die Beziehung zwischen Körper und Umraum als eine Bewegung denkt, die sich nicht nur selbst in geometrische Grenzen einschreiben lässt, sondern die ihrerseits Grenzen festzulegen imstande ist. Ein Prozess, in dem sich mehrere Momente im Raum zu einer ambivalenten Form kontrahieren. Eine Form, die sich nur als ein sich aktualisierendes Ereignis im Übergang begreifen lässt. In Rudolph von Labans Kinesphäre wird das geometrische Motiv, welches im vitruvianischen Mann angelegt war, nicht nur um die dritte Dimension des Raumes erweitert, sondern auch die durch Leonardo da Vinci angedachte Wirklichkeit der Beziehung von Bewegung und Raum wird differenzierter darstellbar.

98 Vgl. Böhme 2001.

99 Vgl. Kapitel 1. S. 28–34.

100 Vgl. Macdonald 1976.

101 Vgl. Erben 2017.

Doch auch die außerordentliche Komplexität einer Bewegung als geometrischer Prozess in Relation zu ihren emotional-dynamischen Qualitäten, die sich im chorografischen Denken Rudolph von Labans ausdrückt, ist nicht in der Lage, Raumwirkungen von Bewegung und Tanz in ihrer ganzen Wirklichkeit zu erfassen. Labans Notationsansatz intendiert eher eine kreative, individuierende Wirkung normativer Aufschreibe- und Regelsysteme für Bewegungen des Tanzes. Ihm ging es nicht um eine vollständige Archivierbarkeit oder objektive Aufklärung des Verhältnisses von Bewegung und Raum unter Ausschluss von Übertragungen impliziten Körperwissens.

3.3 Medialisierungen des Körpers - Theater Loïe Fuller von Henri Sauvage und *Altered Two-Way Mirror Revolving Door and Chamber (for Loïe Fuller)* von Dan Graham

Abb. 11: Henri Sauvage, Pierre Roche: *Théâtre de la Loïe Fuller*, 1906. Temporäre Architektur auf der Pariser Weltausstellung



»Der Leib war nirgends zu finden. Doch statt des Leibes eine Blume. (Ovid, *Metamorphosen*, III, 509 f)¹⁰²

¹⁰² In Anlehnung an das ebenso von Brygida Ochhaim und Gabriele Brandstetter vorangestellte Zitat ihrer Veröffentlichung über Loïe Fuller aus Ovids *Metamorphosen*. Vgl. Brandstetter/Ochhaim 1989. S. 1.

Am Theater Loïe Fuller, welches anlässlich der Pariser Weltausstellung 1900 von der Tänzerin Loïe Fuller an den Architekten Henri Sauvage in Auftrag gegeben wurde, sind aus heutiger Sicht vor allem zwei Dinge besonders erstaunlich: das ist zum einen die Kooperation von Tänzerin, bildenden Künstlern und dem Architekten unter Anleitung der Tänzerin, zum anderen die Errichtung einer temporären Architektur für den Tanz einer Tänzerin, welche mit allen Elementen eines (dauerhaften) Gebäudes ausgestattet ist. Diese Elemente versuchen in ihrer Gestaltung, dem Wesen des Tanzes der Loïe Fuller Ausdruck zu verleihen, zum Beispiel mit einer Fassade, die die Form des durch ihre Tänze zu komplexen plastischen Gebilden geformten Schleiers hat. Die Zusammenarbeit von bildenden Künstlern und Architekten kommt bei besonders renommierten Architekturprojekten auch heute vor,¹⁰³ die zwischen einer Tänzerin und Architekten hingegen selten. Wenn es dazu kommt, so handelt es sich eher um die Realisierung einer Bühne für den Tanz in Form von räumlichen Gestaltungen¹⁰⁴ und nicht um ein gleichberechtigtes Zusammentreffen von Architektur und Tanz in Form von unabhängigem Solitär im Stadtraum oder als konstruktivistisches Laboratorium in Form einer Studiobühne, so wie sie z.B. der Architekt Jean-Jules Eggericx für die Tänzerin Akarova umgesetzt hat¹⁰⁵ und wie sie auch am Bauhaus von Oskar Schlemmer eingerichtet wurde. Dieser Personenkult in Form einer Verehrung von Tänzerinnen und der Errichtung von Musentempeln¹⁰⁶ aus privaten Mitteln ist heute schwer vorstellbar. Wenn heute im Zusammenhang mit Tanz gebaut und entworfen wird, so in Gestalt von Tanzschulen¹⁰⁷ oder für erfolgreiche Tanzkompanien, gepaart mit gutem Management und staatlicher Finanzierung, wie bei Sasha Waltz' Radialsystem.¹⁰⁸

103 Vgl. die dauerhafte Zusammenarbeit des Büros Herzog und de Meuron mit dem Künstler Remy Zaugg. Projekte mit dem Künstler Ai Wei Wei in Peking oder die Bibliothek in Eberswalde mit Thomas Ruff. <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/101-125/105-eberswalde-technical-school-library.html>. Zugriff am 23.6.2019.

104 Vgl. Adams/Childs/Gehry: Available Light. MoCA Massachusetts. 2015.

105 So hatte die Tänzerin Akarova den Architekten Jean-Jules Eggericx in den 1920er Jahren mit dem Entwurf eines auf die Inszenierungen ihres Tanzes zugeschnittenen Theaters beauftragt, welches dieser als Studiobühne in ihrem Haus in der Rue d'Ardenne in Brüssel umsetzte. Auch sie war u. a. bekannt geworden durch die Entwicklung eines individuellen Tanzstils im Zusammenspiel mit dem synkretistischen Gebrauch neuer Medien. Vgl. Brandstetter 1995. S. 88, S. 422.

106 Vgl. Eggericx, Jean-Jules: Theater der Akarova. Rue des Ardennes, Brüssel. 1920

107 U. a. Herzog & de Meuron: Laban Center. London 2003: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/151-175/160-laban-dance-centre/image.html>; John Cranko Ballettschule Stuttgart: <http://www.john-cranko-schule.de>; Hoffmann, Franck: »Eine Landschaft der Verkündigung. Der Pavillon Noir für das Ballett Preljocaj und die Notation von Bewegung«. In: Gabriele Brandstetter; Franck Hoffmann; Kirsten Maar (Hg.): Notationen und choreografisches Denken. Berlin 2010. S. 255–279.

108 Vgl. Radialsystem Berlin. Compagnie Sasha Waltz.

Die Form eines Tanzes wurde jedoch nie wieder so charakteristisch in einem Gebäude mit Außen- und Innenwirkung reflektiert wie im Theater der Loïe Fuller. Was war es, das die Verehrung des Tanzes der Loïe Fuller ausgelöst und zur Errichtung eines Gebäudes geführt hatte, welches Tanz-Theater und Tanz-Museum in einem war? Wie können wir den Entwurfsprozess dieses architektonischen Experiments nachvollziehen, in welchem die Tänzerin gleichzeitig als Darstellerin und als Plastik inszeniert und archiviert wurde?¹⁰⁹

Urszenen als Gestaltmerkmale des Tanzes und der Architektur

Der Entwurf des Theaters Loïe Fuller orientiert sich in erster Linie an den Inszenierungspraktiken von Loïe Fullers tänzerischen Darbietungen. Um die formalen Merkmale des temporären Theaters nachvollziehen zu können, müssen wir also die gestalterischen Merkmale des Tanzes nachvollziehen. Gabriele Brandstetter macht drei Urszenen des Serpentinanzes, also des Tanzes, durch den Loïe Fuller berühmt geworden ist, gleichzeitig als Gestaltungsmerkmale des Theaters aus.¹¹⁰ Das sind einmal die Faltungen des Schleiers, hervorgerufen durch die Bewegungen der Tänzerin, die von Pierre Roche als im Schwung gefrorene Draperie des Fassadenreliefs in Gips modelliert wurden. Außerdem die wechselnden farbigen Beleuchtungen von außen, welche die Fassade wieder in Bewegung zu versetzen scheinen und an die Beleuchtung ihrer Tänze erinnern, die farbigen Glasfenster mit dem Lichtspiel im Glas, welches durch die Beleuchtung von innen initiiert wird und Loïes Entdeckung des farbigen Glaslichtes in der Kathedrale von Notre Dame wiederholen, welche sie oft erwähnt.

Das Theater gilt als Schmuckstück der Art-Nouveau-Architektur. Gestaltet wurde es von den Architekten Henri Sauvage in Zusammenarbeit mit den Künstlern Francis Jourdain und Pierre Roche. Es ist jedoch nicht die Gestalt des Gebäudes, sondern die experimentellen Inszenierungen des Tanzes und die exotische Programmierung¹¹¹ als Zusammenspiel formaler Erscheinungen des Theaters, die auch für die Faszination der Ästhetik des architektonischen Raumes ausschlaggebend gewesen sein dürften. Inwiefern die Gestaltung und Raumordnung der Architektur des temporären Gebäudes durch die formale Mimesis der Gestaltprinzipien des Serpentinanzes die Wirkung der Aufführungen gefördert hat,

¹⁰⁹ Brandstetter 1995. S. 88.

¹¹⁰ Brandstetter/Ochaim 1989. S. 101.

¹¹¹ Das Thema der Weltausstellung war nicht zuletzt durch das Exotische und eine Ideologie des Fremden in einer westlichen Welt geprägt, durch Decadence und Kolonialismus, die im Theater Loïe Fullers in den Aufführungen der japanischen Schauspieltruppe von Kawakami Otojirō und dessen Frau, der Tänzerin Sada Yaco, Gestalt annahmen. Loïe Fullers Schleiertänze waren selbst stark von exotischen Tänzen wie dem indischen Nautch-Tanz und anderen Skirt Dances wie dem Tanz der Bajadaren und dem Tanz der Salome geprägt. Vgl. Brandstetter 1989. S. 93.

ist dabei fraglich. Vielleicht hätte eine zurückhaltendere Gestaltung mit klarerer Volumetrie das dynamische Raumereignis des Tanzes noch besser hervorgebracht? So, wie das Gebäude heute wahrnehmbar wird, hat es zunächst einen rein repräsentativen Charakter, ähnlich den Art-Nouveau-Plakaten von Loïe Fuller,¹¹² nur eben in plastisch-räumlicher Form – im Moment der Aufführung verschwindet es im Dunkel.

Das Theater und der Tanz Fullers wurden in der Folge als Einheit beschrieben, die in der Architektur Gestalt annehmen konnten.¹¹³ Diese Einheit möchte ich allerdings in Frage stellen, denn die räumlichen Qualitäten des Tanzes und der Architektur vermitteln sich zunächst sehr unterschiedlich, auch wenn sie scheinbar gleichen Gestaltkriterien folgen. Die Qualitäten von Bewegungen des Tanzes und Räumen der Architektur kommen aus unterschiedlicher Distanz und in einem anderen zeitlichen Modus auf den Wahrnehmenden zu, berühren und werden auf unterschiedliche Weise durch die Sinne berührt.¹¹⁴ Das Theater versucht, die Phänomene der medialen Inszenierungen des Tanzes in Raumgestalt zu übertragen. Was ihm allerdings fehlt, ist der Ausgangspunkt der Erscheinungen, der zum Beispiel den Faltenwürfen des Gewandes im Tanz seine lebendige Form verleiht. So transportiert sich zwar die Idee eines räumlichen Abgusses des Serpentinertanzes¹¹⁵ in die Fassade des Pavillons, jedoch gehen die formalen Phänomene des Raumkleides in Bewegung verloren. Die organisch-dynamische Erscheinung der Metamorphose des Körpers durch das Gewand, die im Maßstab der Skulpturen von Pierre Roche noch gelingt, scheitert in ihrer Übertragung in die Fassade. Die regelmäßigen Faltungen hängen von der Oberkante der Gebäudekante herunter wie der Überwurf über einen unbelebten Gegenstand und verlieren vollständig ihren überraschenden, dynamischen Ausdruck der Gleichzeitigkeit von Wiederholung und Differenz, den der Schleier der Tanzenden zur Erscheinung bringt, und die damit verbundene ästhetische Erfahrung der Metamorphose.

Ob dies an technischen Schwierigkeiten der materiellen Ausführung einer solchen Form im Maßstab eins zu eins gelegen haben mag, sei dahingestellt. Meine These ist, dass die Faszination der Raumgestaltung durch Tanzinszenierung für den Entwurfsprozess von Architektur nicht nur davon abhängt, wie visuelle Erscheinungen des Tanzes durch handwerklich-technisches Geschick in Formen übersetzt werden, sondern auch davon, welche medialen Anordnungen kinästhetische Wahrnehmung begünstigen und inwiefern diese Wahrnehmungen ein räumliches Erleben auslösen, dessen Ästhetik von der Vergänglichkeit einer Be-

112 Vgl. Meunier, Georges: Loïe Fuller-Plakat für die Folies Bergère. Farblithografie 1898.

113 Brandstetter/Ochaim 1989. S. 100.

114 Vgl. Brandstetter/Egert/Zubarik 2013.

115 Ebd. S. 101.

wegung abhängt, die durch mediale Bestimmung zu einer wiederholbaren Form werden kann. Bernhard Waldenfels äußert sich wie folgt zum kinästhetischen Wahrnehmungsmodus:

Es handelt sich dabei nicht bloß um einen zusätzlichen«Bewegungsvollzug» der sich in einer Bewegungsempfindung kundtut als etwas, das sich im Raum abspielt, vielmehr wird die lebendige Bewegung, die sich auf etwas richtet, erfasst als ein Mit-Bewegtsein mit uns selbst [...] ¹¹⁶

Im Entwurfsprozess des Theaters Loïe Fullers ist dies zum Beispiel eher die räumliche Organisation zwischen Statik (Museum/Archiv) und Dynamik (Theater/Aufführung) als die von Gabriele Brandstetter in Anlehnung an Aby Warburg als Pathosformel bezeichnete formale Essenz der Skulpturen¹¹⁷ von Pierre Roche oder die Beleuchtungseffekte und deren Übertragung in die Gestaltungen der architektonischen Elemente. Die Codierungen von Material und Wahrnehmung geraten in diesen Übertragungsvorgängen in ein wechselseitiges Verhältnis. Der bewegte Körper, seine Wahrnehmung und Aufzeichnung sind jedoch in keinem Medium oder Material endgültig fixierbar. Sie werden vielmehr zum Antrieb des Entstehungsprozesses einer zwischen Körper und Raum oszillierenden Form. Der architektonische Raum ist also als Akteur selbst in diese wechselseitigen Übertragungs- und Formungsprozesse eingebunden und erweitert temporär potentielle Grenzen der Wahrnehmung. Diese Phänomene treten auch in den gelungenen künstlerischen Darstellungen des Tanzes und deren Herstellungsverfahren wie in den skizzenhaften formvollendeten Zeichnungen Henri Toulouse-Lautrecs und deren Übertragungen in das Verfahren der Farblithografie¹¹⁸ auf. Der Herstellungsprozess von Henri Toulouse-Lautrecs Bildern beginnt meist mit der Verkörperung einer Wahrnehmung in Form einer schnell dahingeworfenen Zeichnung,¹¹⁹ deren lebendige Kraft in diesem Fall erfolgreich in die serielle Technik übertragen wird und so das Medium und die Performance des Tanzes von Loïe Fuller vereint.¹²⁰

¹¹⁶ Waldenfels 1999. S. 205.

¹¹⁷ Vgl. Brandstetter 1995. S. 43–49.

¹¹⁸ Brandstetter/Ochaim 1989: Henri de Toulouse-Lautrec: La Loïe Fuller. Farblithografien 1893. S. 141.

¹¹⁹ Brandstetter/Ochaim 1989: Henri de Toulouse-Lautrec: Loïe Fuller. Kreide auf Papier 1893. S. 140.

¹²⁰ Ebd. S. 140: »[...] und schließlich, als die vielleicht am besten gelungenen Versionen von Loïes Tanz im Bild: die mehrfach mit verschiedenen Farbplatten experimentierende Lithographien-Serie Toulouse- Lautrecs.«

Differenz und Wiederholung als Formmerkmale

In der modernen Architektur kennt man das Prinzip von Differenz und Wiederholung zum Beispiel von der seriellen Produktion von Bauteilen und dem Entwurf von Le Corbusiers Dom-Ino House oder der Habitation Unité, deren gelungene Abstraktionen menschlicher Proportionen in der serienhaften Adaptation eines internationalen Stils ins Triviale verfällt. Die Idee einer seriellen Architektur mit der Festlegung eines architektonischen Vokabulars von Peter Eisenmann wurde in dessen Adaptation zum Urtypus des parametrischen, am Computer generierten Hauses. Eisenmann spielte dort rechnerisch eine Anzahl von Volumen- und Grundrisskombinationen als mögliche Ausführungen seines Dom-Ino House durch, eine Entwurfsstrategie, die von seinem Mitarbeiter Greg Lynn in Projekten wie Embryo House fortgesetzt und radikalisiert wurde. Aus einer unendlichen Anzahl rechnerischer Formtransformationen werden dort per Zufallsverfahren Momente festgelegt, in denen der Transformationsprozess gestoppt wird und die eingefrorene Form als Entwurfsvariante aus dem Prozess extrahiert wird. Die durch die Rechenkraft des Computers animierten Formen erinnern an chronofotografische Aufnahmen des Tanzes Fullers.

Die Entpersonalisierung der Kunst rückt durch das Medium Fotografie noch stärker in den Vordergrund.

Ausgehend von dieser These möchte ich mich dem Zusammenhang der medialen Strategien und Erfindungen der Loïe Fuller und deren Übertragung auf die Raumgestalt der Architektur des Theaters Loïe Fuller im Vergleich mit dem Pavillon Loïe Fuller des Künstlers Dan Graham¹²¹ nähern.

Besondere Relevanz hat die Frage im Hinblick auf die Verwendung von Medien im heutigen architektonischen Entwurfsprozess, könnte man doch behaupten, dass der Gestalter im Entwurfsprozess heute mehr denn je im eigentlichen Sinne Bildhauer des Lichtes¹²² geworden ist, von mehr oder weniger immersiven Erscheinungen auf Bildschirmen, welche die plastische Wirkung und den Anspruch an die räumliche Wirkung von Architektur formulieren sollen. Doch was zu den Zeiten der *Fée de l'Electricité*¹²³ zur alle Grenzen sprengenden Erweiterung und Reinheitsvorstellung von Formen und Lebensweisen durch das künstliche Licht – so in den Bildern des Films oder der symbolistischen Poesie Paul Valérys und Stéphane Mallarmés – geführt hat, könnte in heutigen Entwurfsprozessen von Architektur deren einseitige Verarmung bedeuten: Sowohl der Körper des Gestalters als auch die physischen zeichnerischen Erzeugnisse des Architekten be-

121 Graham/Ochaim 1987.

122 Loïe Fuller hatte ihre Arbeit ebenso beschrieben: »Je sculpte la lumière.«

123 Diesen Namen gab man Loïe Fuller aufgrund der magischen Wirkung ihrer Erscheinung durch die Erfindung des elektrischen Lichtes. Vgl. Brandstetter/Ochaim 1989. S. 101.

schränken sich inzwischen fast ausschließlich auf ihre Repräsentation durch das Medium des künstlichen Lichtes am Computerbildschirm und lassen die Rolle des Leibes in Beziehung zu den komplexen Proportionen und materiellen Wirkungen von räumlichen Kontexten im Entwurfsprozess in den Hintergrund geraten.

Doch geht es nicht nur um die körperlose planerische Voraussicht einer künftigen Raumwirkung, die durch das elektrische Licht des Bildschirms hergestellt werden soll; mehr und mehr bestimmt der Lichtraum der virtuellen Welten nicht nur Entwurfsprozesse der Architektur, sondern hat selbst Anteil an der fluiden Wirklichkeit netzwerkartiger architektonischer Raumstrukturen, welche Gebäude und Stadträume überlagern und mitgestalten. In der Wirklichkeit der digitalisierten Räume wird die Reduktion der Bewegungen des Körpers und seiner Haltungen auf Zeichen jedoch auf eine bislang ungeklärte Weise Ausgangspunkt für Raumbildung. Die raumbildenden Bewegungen des Körpers am Computer stehen durch ihre übertragenen Erscheinungen in keinem nachvollziehbaren Zusammenhang mehr zum bewegten Körper. Ebenso prägt die Erfahrung eines am Computer modellierten Raumes ein ganz eigenes Raumgefühl, welches weit entfernt von der Wirklichkeit seiner intendierten materiellen Erscheinung liegt, es sei denn, sie ist in der Materialität des Lichtes und der technischen Apparaturen seiner Umsetzung, wie zum Beispiel in Computerspielen, intendiert. Dies steht im Gegensatz zu den durch den Tanz Loïe Fullers und seine medialen Inszenierungen gebildeten Räumen, die ihren Nullpunkt in ihrem tanzenden Körper haben und dadurch ihre Faszination gewinnen – so lässt sich zumindest anhand von Berichterstattungen und Videoaufnahmen vermuten. Wenngleich ihr Körper dort verschwindet und andere Formen annimmt, ist ihm die Funktion eines leiblichen Nullpunktes (Husserl) und damit eines Ursprungs von Raumdifferenzen niemals ganz zu nehmen, sondern bleibt präsent. Ort und Raum befinden sich in einem nachvollziehbaren Sinn(es)-Zusammenhang. Dieser Zusammenhang gerät durch Fullers Inszenierung ins Wanken, verschwindet aber nicht. Erscheinen und Verschwinden überlagern sich im bewegten Körper Loïe Fullers, eingehüllt in Schleier und unterstützt durch eigens erfundene Inszenierungstechniken von Farbe Licht und mechanischen Verlängerung einer Form im Ortsraum der Bühne des Theaters von Henri Sauvage und Pierre Roche. Bernhard Waldenfels macht im virtuellen, digitalisierten Raum hingegen einen Ortsmangel aus:

»Alles ist irgendwo an einer beliebig wechselnden Raumstelle aber nichts an seinem eigenen Ort.«¹²⁴

124 Waldenfels, Bernhard: »Die Bühne als Brennpunkt des Geschehens«. In: Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater. Norbert Otto Eke; Ulrike Haß; Irina Kaldrack (Hg.). Paderborn 2014. S. 13–28. S. 18.

Das »ich bin an einem Ort und habe einen Raum«, welches Waldenfels in Anlehnung an Helmuth Plessner formuliert, ist selbstverständlich auch durch den digitalisierten, virtuellen Raum nicht aufgehoben, sondern führt zu einer intensivierten Spaltung des Verhältnisses von Ort und Raum und damit zu einer Entfernung von Körper und Leib. Den gespaltenen Raum, der sich daraus ergibt, sucht Waldenfels mit dem Begriff des Ortsraumes zu vereinen, der im Begriff des Leibkörpers eine Entsprechung findet.

»Damit nimmt der Eigenort Züge eines Fremddortes an; denn ich bin nie ganz und gar hier. Ich befinde mich hier und zugleich anderswo an einer anderen Stelle; ich bin nicht nur dort, wo ich selbst sein könnte, sondern zugleich dort, von wo aus mich etwas trifft, was ich mir nicht eigentätig und eigenhändig zurechnen kann.«¹²⁵

Die Leiblichkeit setzt der Technisierung Grenzen, indem sie ihren Ursprung in einem hier und jetzt zu ihrer Voraussetzung macht. Die Leiblichkeit setzt der Technisierung jedoch nicht nur Grenzen, sondern prägt und erweitert ihre Erscheinungen, genauso wie die Technisierung die Erscheinung von Leiblichkeit erweitern kann. Dieser Umstand wird am Beispiel der durch korporalisierende Performativität¹²⁶ erweiterten Medialität der Tänze Loïe Fullers deutlich.

Um die wechselseitigen Erweiterungen und Reduktionen von Leiblichkeit und technischen Instrumenten besser verstehen zu können und die Übertragung auf den Entwurfsprozess von Architektur zu versuchen, ist es zunächst aufschlussreich, anhand der Techniken, die Loïe Fuller zur Inszenierung ihrer Tänze nutzte und die in die Gestaltungen des Theaters und des Pavillons übertragen wurden, eine medientheoretische Betrachtung ihrer Arbeitsweise aus heutiger Perspektive vorzunehmen.

Versuch einer medienanthropologische Deutung des Pavillons

Loïe Fullers Inszenierungen gehen auf den Mythos von Urszenen¹²⁷ einer körperlichen Erfahrung zurück, die sie anschließend als Konfiguration einer Szene im Sinne eines architektonischen Gerüsts in den raumbildenden Vorgang¹²⁸ ihrer Tänze überträgt. Auf diese Weise machen ihre Inszenierungen den Bühnenraum als einen irreversiblen Ort des Werdens¹²⁹ wahrnehmbar. Aus einer medienan-

125 Ebd.

126 Vgl. Krämer 2004, S. 17-18.

127 Brandstetter/Ochaim 1989. S. 92.

128 Ebd.

129 Ebd.

thropologischen Perspektive können wir alle dort zur Definition eines Mediums bestimmten Kategorien von Techniken finden, die sich gegenseitig transformieren¹³⁰ und den Raum des Tanzes zu einem Wahrnehmungsobjekt¹³¹ im Sinne Maurice Merleau-Pontys steigern. Die sich wiederholenden Pendelbewegungen des Oberkörpers lassen sich als Körpertechnik ausmachen, die sich über Arme und eine eigens dafür entwickelte Apparatur aus Holzstäben¹³² in die Faltenbewegungen und die seidige Materialität ihres selbstgenähten Kleidungsstücks fortsetzen. Sie sind instrumentaltechnisch gestützte Inszenierungen eines Tanzes, der aus dem Ritual und der körperlichen Erfahrung von Hypnose sowie dem Zustand der Trance entsteht. Der Körper verschwindet in der Draperie der Falten und wird in der äußeren Wahrnehmung zum metamorphisierten Körper einer Naturerscheinung verklärt: »Ein Schmetterling, eine Orchidee!«, so sollen Zurufe aus dem begeisterten Publikum ein mythisches Selbstverständnis der Loïe Fuller mitgeprägt haben.¹³³ Die Grafiken, Skulpturen und Fotos der Art-Nouveau-Künstler wie Pierre Roche, Renée Lalique, Toulouse Lautrec oder William Bradley erklären die Erscheinung der Tanzenden teilweise bis zur zeichenhaften Eindeutigkeit eines Symbols und der Textur von Sprache.¹³⁴ Diese medialen Übergänge von Initiationserfahrung durch Wahrnehmung und deren Ritualisierungen sowie die Übertragung in materielle und Zeichentechniken ließen sich ebenso für die anderen in den Entwurfsprozess eingeflossenen Gestaltprinzipien nachzeichnen. Die Schwerpunkte fallen dabei unterschiedlich aus. In der Erzählung Loïe Fullers lässt sich jedoch eine gewisse Hierarchie einer ursprünglichen Schöpfungsmythologie ablesen, auf deren unterer Stufe die Überführung in ein Symbol steht, während sich auf der obersten das Initiationsereignis einer leiblichen Erfahrung befindet, welche die Einmaligkeit der Konstitution des schöpferischen Subjekts und damit ein Grundmuster der Produktion von Kunst herstellt.¹³⁵

130 Schüttelpelz, Erhard: Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken. S. 12. https://www.unisiegen.de/phil/medienwissenschaft/personal/lehrende/schuettpelz_erhard/literatur/schuettpelz_kulturtechniken.pdf. Zugriff am 17.4.2018.

131 Merleau-Ponty 1942.

132 Eine genaue Beschreibung dieser patentierten Apparatur findet sich in: Brandstetter/Ochaim 1989. S. 25.

133 Brandstetter/Ochaim 1989. S. 93.

134 Brandstetter/Ochaim 1989: Bildnachweise im Anhang (Abb. 1, 2, 11, 32, 40, 46 und 47).

135 Ebd. S. 92.

Leibliche Erfahrung – Ritualtechniken – Körpertechniken – Tanz – materielle Techniken – instrumentelle Techniken – Zeichentechniken

Die Operationskette eines Prozesses aus Ritualtechniken, materiellen Techniken und Zeichentechniken¹³⁶ schließt sich, wird durch Körpertechniken¹³⁷ und Wahrnehmungsvorgänge zur gleichzeitig regulierten und individualisierten Form. Die Entwurfsprozesse werden innerhalb dieser Kette ständig neu erfunden und zum autopoietischen Vorgang des Schreibens von räumlichen Differenzen aus dem leibhaftigen Nullpunkt des Körpers. Edmund Husserl versteht laut Bernhard Waldenfels den leiblichen Nullpunkt als einen Kreuzungspunkt von Raumachsen, der sich auf mehrere Richtungen gleichzeitig beziehen kann, ohne dabei einer dieser Achsen zugerechnet werden zu können. Dieser Kreuzungspunkt kann sich nicht an zwei Stellen gleichzeitig befinden und auch nicht mit einem anderen kongruent sein. Er zeugt aber von einer Verdoppelung der Frage: Wo befinde ich mich, wo befinden sich die Dinge? Waldenfels' Antwort darauf ist der Ortsraum. Ein Dazwischen, welches sich aus einem responsiven Verhältnis von Hier und Dort ergibt. Die Dinge befinden sich gleichzeitig in einem von außen einteilbaren möglichen Raum (spatium) und an einem Ort (topos), der sich als leiblicher Nullpunkt in den Raum einschreibt.¹³⁸ Der Ort fungiert im Mythos der Loïe Fuller als mediatisierter Ursprung in Form eines auf vielfache Art und Weise erscheinenden Raumes. Dies gilt auch für den architektonischen Raum des Theaters Loïe Fuller.

Der große Ruhm der Tänzerin erklärt sich auch dadurch, dass Loïe Fuller sich die modernste Technik¹³⁹ angeeignet hat, den vollständigen medientechnischen Prozess maßgeblich selbst bestimmt und bis zur Patentierung¹⁴⁰ als rekursiven Vorgang und somit auch als anwendbare Kulturtechnik festgeschrieben hat, die damit allerdings auf ihre authentische Ausführung angewiesen war. So applizierte sie z.B. das von Marie Curie entdeckte Radium auf ihre Kostüme um einen besonderen Leuchteffekt im Dunklen zu erhalten. Die technisch-materiellen Effekte vom Schleier bis zur Beleuchtung und die Körper- beziehungsweise Tanztechniken waren technisch wiederholbar und fanden viele Nachahmer, die hofften, so am Erfolg teilnehmen zu können, damit gleichzeitig zur Verbreitung des

136 Vgl. Schüttpelz: Kulturtechniken. S. 12.

137 Der Begriff der Körpertechniken ist hier im Sinne der techniques corporelles von Marcel Mauss zu verstehen, also gleichsam als Handhabung eines mittels bestimmter Techniken und durch Initiationsriten, Lebens-, Monats- und Tageszyklen in verschiedenen Kulturen unterschiedlich regulierten und dadurch konstruierten Körpers.

138 Waldenfels 2014. S. 18.

139 Vgl. Brandstetter/Ochaim 1989.

140 US-Patent Nr. 513.102 vom 23.1.1894: »Mechanics for the production of stage effects«; US-Patent Nr. 518.347 vom 17.4.1894: »Garment for Dancers«; US-Patent Nr. 533.167 vom 29.1.1895: »Mirror Dance. Theatrical stage mechanism«; Deutsches Patent Nr.115.853 vom 10.11.1899: »Spiegelvorrichtung für Bühnenzwecke«.

Namens Loïe Fuller beitrugen und die Originalität ihrer eigenen Tänze bezeugten. Die Zusammenführung von Kunst und Handwerk als Kulturtechnik ist charakteristisch für die Art Nouveau und zeigt sich auch in der Architektur in Form von Fassadenornamenten und Wandbemalung bis hin zur eigentümlichen formalen Prägung von Volumen der Baukörper. Die Gestaltungen des Theaters Loïe Fuller überschreiten hingegen die oft im Äußerlichen, Oberflächlichen und Kunsthandwerklichen verharrenden Gestaltungen der Art Nouveau durch die Bezüge zur medialen Inszenierung der Raumfigur ihres Tanzes. Die oben erwähnten, aus dem Serpentinanz übertragenen Gestaltungsprinzipien verflochten Innenraum und Außenraum miteinander, teilweise durch gekonnte Übertragungen künstlerischer und wissenschaftlicher Techniken, zur Architektur eines Raumereignisses. Doch es ist nicht nur die besondere Qualität der spektakulären Lichteffekte der Bühnenshow, welche das Gebäude zu einer Ausnahme machen. Die hybride Gebäudestruktur aus Theater und Ausstellungsraum vermittelt in ihrer räumlichen Organisation zwischen dynamischen und statischen Erscheinungen des Tanzes, zwischen Fixierung des Körpers in den Bildern und Skulpturen der Ausstellung und ihrer Auflösung auf der Bühne. Zwischen diesen beiden Erscheinungen vermittelt auch die durch die Eigenbewegung ausgelöste Wahrnehmung des Theaterbesuchers. Im Prozess der wechselnden Betrachtung von Bild und Performance wird der Zuschauer durch die Kunst bewegt und bewegt sie seinerseits durch seine Bewegungen. In der performativen Vermittlung von verschiedenen Zuständen der Bewegtheit durch die Gestalt des architektonischen Raumes liegt das Potential des Theaters Loïe Fuller von Henri Sauvage und Pierre Roche.

Mediengenerativismus und korporalisierende Performativität¹⁴¹

Damit ist ein zweiter medialer Aspekt des Theaters Loïe Fuller angesprochen: Mit Sybille Krämer könnte man ihn als Verbindung von Medialität und Performativität im Zusammenhang mit der Aisthesis bezeichnen, verstanden als ein Spannungsfeld zwischen einem Ereignis und seiner Wahrnehmung.¹⁴² Die Unzulänglichkeit einer medienanthropologischen Erklärung der Produktion des Tanzes der Loïe Fuller wurde bereits angedeutet. Dies gilt sowohl für die Rezeption des Tanzes als auch für eine performative Bestimmung des architektonischen Raumes des Theaters als kinästhetisches Ereignis durch die Übertragung der Medien der Tanzschöpfung in das Theater Loïe Fuller. Die durch den Tanz entworfenen Beziehungen zwischen Bewegung und Raum sind nicht allein durch eine technische Operationskette zu erklären. Der Medien-transformierende Aspekt der Körpertechniken und eine daraus hervorgehende Unbestimmbarkeit von Medien führen

¹⁴¹ Vgl. Krämer 2004, S. 17-18.

¹⁴² Vgl. Krämer 2004.

im kulturtechnischen Verständnis immer wieder zu ungelösten Komplikationen. Die Implikationen von Körpertechniken in Mediendefinitionen verweisen darauf, dass Medien nicht nur Informationsübertragung von beispielsweise Licht oder physikalisch bestimmbar Formen den Raumes generieren, sondern diese Formen auch durch deren Verkörperung in Gestalt eines Akteurs überschreiten und damit Neues entwerfen. Was das bedeutet, möchte ich anhand von Dan Grahams Installation anlässlich des Ausstellungsprojekts Loïe Fuller – Tanz der Farben von Brygida Ochhaim deutlich machen.

Die Architektur des Theaters Loïe Fuller bildete den Ausgangspunkt dieser Ausstellung unter Mitwirkung von Judith Barry, Christian Boltanski und Dan Graham.¹⁴³ Dan Graham entwarf dafür die Installation *Altered Two-Way Mirror Revolving Door and Chamber (for Loïe Fuller)*. Sein Entwurfsansatz spiegelt ebenfalls eine spezifische Auseinandersetzung mit dem Einsatz von Medien in Loïe Fullers Inszenierungen wider, allerdings mit einer zwangsläufigen Verlagerung des gestalterischen Schwerpunktes, da ihm der raumschöpfende Ursprung der Gestaltungen in Form von Loïe Fullers Tanz nicht mehr als lebendige Präsenz gegeben war. Wie geht Dan Graham mit dieser Veränderung der Umstände um, und was ändert sich dadurch an dem räumlichen Ereignis seiner Installation gegenüber dem des Theaters Loïe Fuller?

Zum einen kann man sagen, dass Dan Graham das Gestaltungsprinzip, welches auch schon Henri Sauvage für das Theater Loïe Fuller angewendet hatte, in einer für seine Kunst charakteristischen Ausdrucksweise in puncto Materialität und klaren, begehbaren Volumen wiederholt. Seine Installation kann aber ebenfalls als architektonische Übertragung einer der Erfindungen Loïe Fullers, nämlich ihrer patentierten Spiegelkonstruktionen, gelesen werden. Im Gegensatz zur tanzenden Loïe Fuller steht nun allerdings der Betrachter im Mittelpunkt der Installation und erfährt die visuellen Effekte der Spiegelung aus der eigenen Bewegung heraus. Der Betrachter bewegt sich und wird bewegt, durch den rotierenden zylindrischen Raum einer verspiegelten, leichtgängigen Zwei-Weg-Drehtür, welcher zum ebenfalls verspiegelten und mit dem Zylinder verschnittenen oktagonalen Volumen eines Vorraumes zu der Ausstellung von Loïe Fullers Arbeiten überleitet. Durch die verzerrt gespiegelte Selbstwahrnehmung – sie erscheint und verschwindet mit der Drehung und dem Wechsel der Beleuchtungssituation – entsteht beim Eintreten in den Raum der Installation eine mehrfach gestaffelte Spielsituation.¹⁴⁴

143 Brandstetter/Ochhaim 1989. S. 81.

144 Ebd. S. 82: Dan Grahams Beschreibung des Pavillons.

Im Ein- und Austreten der Zuschauer wird der Tanz als Reduktion einer allgemeinen physikalischen Aufgabe interpretiert, was Loïe Fullers in die Nähe des späteren American Dance rückt.¹⁴⁵

Die Abwesenheit des Körpers von Loïe Fuller und seiner Metamorphosen macht Dan Graham durch das gebaute Symbol einer Tür wahrnehmbar; die Abwesenheit der Tänzerin ist in ihr als Anwesenheit eines konstituierenden Zeichens in Form einer räumlichen Organisation gegeben, so könnte man in Anlehnung an Sybille Krämers Ausführungen einer kunsttheoretischen Reflexion des Performativen sagen.¹⁴⁶ Die korporale Performativität des Zuschauers kommt als formgebende Komponente ins Spiel und macht die Raumgestalt der Tür zu einem Ereignis.

Die Drehtür wird somit zu einem Ortsraum als Umschlagstelle¹⁴⁷ zwischen präzise vermessenem Raum und leiblichem Topos des Zuschauers, der dessen kreisförmige Verschiebungen einteilt und dadurch Wahrnehmungen organisiert. Das Zentrum der Drehtür könnte man in dieser intelligenten Raumorganisation als Fixpunkt von Loïe Fullers leiblichem Nullpunkt an einer Raumstelle begreifen. Graham inszeniert den Durchgang als Übergang metamorphosierender Wahrnehmungen der Körper der Besucher durch Lichtspiegelungen und Drehbewegung. Damit kehrt er die Wahrnehmungssituation der Inszenierungen Fullers um. War es vorher der Körper der Tänzerin, der einen ständigen Formenwandel des Raumes exterozeptiv durch farbiges Licht auf ihrem Kleid vor Augen führte, ist es nun der Zuschauer selbst, dessen egozentrische Erscheinungsformen sich im Durchgang wandeln. Der Übergang zwischen Wahrnehmungswelten mit unterschiedlicher Wirklichkeit wird zum leiblichen Vollzug, die Tür ist weder der einen noch der anderen Seite eines Innen- und Außenraumes zuzuordnen und nimmt damit die Position eines Dritten¹⁴⁸ zwischen innen und außen ein. Der Zuschauer wird zum Medium zwischen einem Innen und Außen, transportiert durch Drehbewegung und Lichtspiegelungen. Es ist seine Bewegung, die dem Kunstwerk seine Bedeutung verleiht. Als Medium interpretiert, generiert Grahams Installation komplexe Formprozesse durch die räumliche Organisation einer Bewegung und deren visuelle Erscheinung. Damit kommt ihr eine eindeutig konstituierende Funktion zu, die ähnlich den medialen Inszenierungen Loïe Fullers die corporale Performativität¹⁴⁹ des Akteurs auf einen minimalen Kraftaufwand mit maximaler Wirkung zu reduzieren sucht (das Drücken der leichtgängigen Tür, die reduzierten Bewegungen von Loïe Fuller, deren Ausführungen sie im Fall ihrer Abwesen-

145 Ebd.

146 Krämer 2004. S. 20.

147 Vgl. Waldenfels 2014. S. 18; Waldenfels 2015. S. 78.

148 Schüttpelz: Kulturtechniken. S. 4.

149 Vgl. Krämer 2004.

heit an andere delegieren konnte). Die konstruktive Kraft der Medien ist sowohl in Fullers Darbietungen als auch in der Installation Grahams als ein Erzeugen im Widerfahren¹⁵⁰ nicht zu übersehen. Ist es aber nicht auch so, dass in den Erscheinungen der tanzenden Loïe gleichzeitig eine Botschaft übermittelt wird, die die mitwirkenden Medien zu einer Gestalt anderen Ursprungs vereint und sie damit transparent macht – mithin das Medium hinter der Botschaft verschwinden lässt? So fragt man sich nicht, durch welche Techniken das Licht erzeugt wurde oder von welcher Art Stoff ihr Kleid ist, sondern ist überwältigt vom unfassbaren, inspirierenden Text der *écriture corporelle*¹⁵¹, von den sich in

[...] dauernder Metamorphose befindlichen Zeichen [...]

und wird verzaubert von der

[...] magische[n] Stofflichkeit der tanzenden Lichtgestalt [...]¹⁵²

Ein Verständnis und Übertragungsstrategien, die allein an medientheoretischen Gesichtspunkten orientiert sind, machen weder die besonderen Beziehungen zwischen Raum und Bewegungen des Tanzes der Loïe Fuller noch deren Übertragungen in das Theater von Henri Sauvage und den Pavillon Dan Grahams erklärbar. Wir müssen das, was Sybille Krämer *korporale Performativität* nennt, das, was den Zuschauer oder Akteur und dessen Verkörperungen nicht als Medium aufgehen lässt¹⁵³ – und sei deren Anteil an der Konstitution eines Raumes als bedeutungsgebender Faktor noch so gering –, am besten durch eigenen körperlichen Vollzug nachempfinden können, um dessen Anteil am Kunstwerk beschreiben und begreifen zu können. Die besondere räumliche Qualität, die durch den Tanz Loïe Fullers und deren Kleid im Licht erzeugt wird, erreicht wohl nur im Tanz Loïe Fullers ihren unübertrefflichen Höhepunkt als oszillierendem Übergang von Materie und Form unter Mithilfe der Fee Elektrizität. Diese Form ist in ihrer Präsenz nicht als physikalische Form, sondern nur als Wahrnehmungsobjekt erklärbar. Das hatte vielleicht auch August Rodin begriffen, als er sich dazu entschied, nie eine Skulptur von Loïe Fuller anzufertigen,¹⁵⁴ und das hat wohl auch Dan Graham verstanden, wenn er versucht, seine Hommage an Loïe Fuller als Wahrnehmungsobjekt und nicht als Mimesis einer physikalischen Erscheinung zu formulieren.

150 Krämer 2004. S. 23.

151 Vgl. Brandstetter 1995. S. 332–340.

152 Brandstetter 1995. S. 332–339.

153 Vgl. Fischer-Lichte, Erika: »Was verkörpert der Körper des Schauspielers?« In: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*. Berlin 2004. S. 141–163.

154 Brandstetter/Ochaim 1989. S. 140.

3.4 Präzise Unschärfen des Raumes – Anna Hubers »Umwege« und Peter Zumthors Therme in Vals

Abb. 12: Foto von Ute Schendel: Anna Huber in der Therme Vals (2002)



»The poet of the vague is the poet of precision.«
(Italo Calvino)

Dem architektonischen Raum der Therme Vals von Peter Zumthor und seiner tänzerischen Lektüre durch die Choreografin und Tänzerin Anna Huber möchte ich mich aus zwei verschiedenen theoretischen Perspektiven nähern: Die erste ist die reflexive Haltung, die Peter Zumthor in seinem Text *Thinking Architecture*¹⁵⁵ gegenüber der Architektur und ihrem Entwurfsprozess einnimmt, die andere liest man unter anderem in dem Text »Zur Choreographie des architektonischen Raumes« der Tanzwissenschaftlerin Isa Wortelkamp, welche sich mit dem Raum der Therme aus choreografischer Perspektive beschäftigt hat. In diesen Texten werden zwei gegensätzliche Haltungen offenbar, deren eine die eines reflektierenden Künstlers als Architekt ist und deren andere die einer kunstreflektierenden Wissenschaftlerin. Die beiden Haltungen zeigen zwei verschiedene Annäherungen an den architektonischen Raum aus der Bewegung: Dies ist zum einen das subjektiv-phänomenologisch geprägte Denken von Architektur als atmosphärischem Bild und zum anderen ein Versuch der Bestimmung architektonischer Räume als Text, der sich durch Bewegungen des Rezipienten gleichsam liest und schreibt und damit eine in ihr enthaltene Choreografie ausliest.

¹⁵⁵ Vgl. Zumthor, Peter: *Thinking Architecture*. Basel 1998.

Die in die Architektur eingetragene und in ihr enthaltene Choreographie wird durch die körperliche und bewegte Lektüre aktualisiert und transformiert – die Schrift in ein Schreiben von Bewegung übertragen.¹⁵⁶

Die Lektüre von architektonischen Räumen als Verkörperungsprozess und Entwurfspotential wird in beiden Texten deutlich und bringt damit das Denken von Architektur in Bildern und Tanz auf den gemeinsamen Nenner eines leeren, auf sich selbst verweisenden Zeichens, welches im Moment seiner leiblichen Erfahrung seine sich aktualisierende Bedeutung erfährt. Der bewegte Körper von Tänzer und Architekt wird in ihnen als Umschlagstelle lebensweltlicher Erfahrungen in präzise gestimmte räumliche Einteilungen von Ereignissen durch künstlerische Praktiken beschrieben. Um diese Interpretation zu verdeutlichen, gehe ich zunächst vom Text Zumthors aus und möchte die dort beschriebenen Haltungen zum Raum herausarbeiten. Der Text stellt eine nachträglich reflektierende Ebene Zumthors zu seinen Entwürfen dar. Er ist nicht mit der Beschreibung der Erfahrung seiner Bauten zu verwechseln, sondern ist eher eine Be-Gründungsschrift seiner Entwurfsprozesse. Für den Aspekt der Erfahrung greife ich auf den Text Isa Wortelkamps zurück, die ihre Wahrnehmungen aus der Erfahrung sowohl der Räume der Terme als auch des Tanzes Anna Hubers in den Räumen der Architektur wie folgt beschreibt:

»Sichtbar wird eine feine Faserung und Musterung der Graustufen des Gesteins. Die einzelnen Platten schichten sich zu Wänden, die dem Gebäude außen und innen seine Struktur geben. Das Mauerwerk spiegelt sich auf der Fläche des Wassers, dessen Grenze sich in den Fugen wiederkehrt. Im Blick durch das Wasser erscheint der Stein bewegt; das Wasser durch den Stein wie (an)gehalten. In den Schichtungen und Schraffuren des Gesteins können sich die Blicke verlieren, während der Körper vom Wasser umfasst wird, sich in und auf seine Tiefe und Wärme einlässt. Im Schweben an der Wasseroberfläche kehren sich die Dinge um, verkehren sich oben und unten, beginnt sich das Wasser im Himmel zu spiegeln.«¹⁵⁷

Inwiefern enthalten also architektonische Räume choreografische Strukturen, und in welchem Verhältnis steht diese Choreografie zu Notationsverfahren des Tanzes, der Entwurfshaltung Zumthors und seinem phänomenologisch geprägten Denken über den Körper der Architektur? Welche spezifischen Ausprägungen erhält diese Choreographie durch die Terme? Wie vermittelt Anna Huber in

¹⁵⁶ Vgl. Wortelkamp, Isa: »Umwege | Abwege. Zur Choreographie des architektonischen Raums«. In: corpus. Internetmagazin für Tanz, Choreographie, Performance. 2009. URL: www.corpus-web.net/apc-umwege-abwege.html. Zugriff am 25. Juni 2013.

¹⁵⁷ Vgl. Wortelkamp 2009.

ihrem Tanz die Räume der Therme und wie vermittelt das Gebäude die Bewegungen der Tänzerin?

Auf der Suche nach einem verlorenen Raum – Urszenen des architektonischen Denkens bei Peter Zumthor

Auch Peter Zumthors Entwurfshaltung kann man wie Loie Fullers Tanzinszenierungen mit Gründungsmythen in Form von Urszenen¹⁵⁸ in Verbindung bringen. Die Urbilder dieser Szene bei Zumthor ergeben sich aus fragmentarischen Erinnerungen an die Sinneseindrücke, die er für seine Architektur als bedeutend beschreibt.¹⁵⁹ Die erinnerte Atmosphäre, deren Erinnerung sich im Moment einer neuen Entwurfsaufgabe aktualisiert, dient zur Orientierung für ein Entwerfen von innen heraus in einem von außen bestimmten Entwurfsprozess. Entwerfen wird zu einer Rekonstitution der Verbindung von Erfahrungen räumlicher Stimmungen, in Verbindung mit dem selbstverständlichen, professionellen Wissen der architektonischen Praxis, die sich nach und nach durch den entwerfenden Architekten im Kontext einer neuen Entwurfsaufgabe in Materie übersetzen.

Die intellektuelle Herausforderung, die in der Aktualisierung von Erinnerungen, dem Suchen nach Urbildern mit den Mitteln des architektonischen Entwerfens liegt, kann man mit Zumthor als die Suche nach einer verlorenen Architektur,¹⁶⁰ deren Übertragung in den Entwurfsprozess und in die Materie einer zukünftigen Architektur bezeichnen. Die erste dieser verlorenen Architekturen ist bei Zumthor eine Kindheitserinnerung der sinnlichen Erfahrungen des Gartens seiner Tante. Die mythische Erfahrung der Materialien und Räume spaltet sich durch ihren körperlich gefühlten Bezug in eine qualitative Vielheit¹⁶¹ von Erinnerungen auf, die zur Intuition seiner Entwürfe wird.

Some of the other images have to do with my childhood. There was a time when I experienced architecture without thinking about it. Sometimes I can almost feel a particular door handle in my hand, a piece of metal shaped like the back of a spoon. I used to take hold of it when I went in my aunt's garden. That door handle still seems to me like a special sign of entry into a world of different moods and smells. I remember (..) the sound of gravel under my feet, the soft gleam of the waxed oak

158 Vgl. Kapitel 2.3.3, S. 123 dieser Arbeit. Der Begriff der Urszene wird von Gabriele Brandstetter bezüglich der Inszenierungspraktiken Loie Fullers zur Beschreibung des Entstehungsmythos von deren Serpentinanz verwendet, welchen Brandstetter in drei Urszenen ausmacht. Diese werden immer wieder in der medialen Inszenierung von Fullers Aufführungen erkennbar.

159 Zumthor 1988. S. 37–45.

160 Zumthor 1988. S. 1.

161 Vgl. Deleuze 1966.

stair cases [...] the sound of the heavy door closing behind me [...] the walk along a dark corridor ...¹⁶²

Die gefühlte Erinnerung an die Berührung des Türgriffs zum Garten bedeutet den Übergang in eine Welt anderer und doch vertrauter Stimmungen und Gerüche, dessen Symbol der Türgriff ist. Das Tönen und Scheinen von Materialien unter der Berührung des Körpers, der Übergang von dunklen zu hellen Räumen, durch ihre Feinheit nahezu nicht wahrnehmbare Details des Hauses sind Initiationserfahrung für ein subjektives architektonisches Bewusstsein aus einer vergangenen Wahrnehmung heraus. Man fühlt sich dabei an Marcel Proust und den Biss des Erzählers in die Madeleine erinnert nachdem er sie in seinen Tee getaucht hatte und welcher die ganze Erinnerungswelt der Kindheit in Combray als sinnliches Ereignis weckt.¹⁶³ Die Suche nach der verlorenen Zeit wird zur Suche nach dem verlorenen Raum. Denken über Architektur wird zum bildhaften Bewusstsein, zur Imagination subjektiver Erfahrung, deren vergangener Horizont sich über ein aktuelles Ereignis in eine potentielle Zukünftigkeit projizieren kann und damit zum Ursprung des Entwerfens von Architektur wird. Zumthor drückt es ganz einfach aus:

When I think about architecture, images come to my mind.¹⁶⁴

Qualität des architektonischen Körpers

Das Denken über Architektur von Peter Zumthor ist phänomenologisch geprägt. Er versteht die Realität des Architekten in Übereinstimmung mit Heideggers Konzept des Wohnens als Beziehung des Menschen zu Orten, Räumen und Dingen. Es ist die Wirklichkeit konkreter Architektur und ihre Beziehung zu dem Akt des Wohnens, im Gegensatz zu einer von den Dingen losgelösten Theorie, die seinen Entwurfsprozess bestimmen. Die Realität der Dinge, das sind für Zumthor in erster Linie die Materialien des Bauens wie Stein, Stahl oder Leder.¹⁶⁵ Die Wirklichkeit der Architektur, das ist für Zumthor der konkrete Körper, in dem Formen, Volumen und Räume entstehen.

The reality of architecture is the concrete body in which forms, volumes, and spaces come into being. There are no ideas except in things.¹⁶⁶

162 Zumthor 1988. S. 1.

163 Vgl. Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu*. Tom1. Paris 2013. S. 62–63.

164 Zumthor 1988. S. 1.

165 Zumthor 1988. S. 34.

166 Zumthor 1988.

Diese Aussage lässt eine doppelte Sichtweise auf den Körper der Architektur als Entstehungsort für Räume zu: Zum einen ist da das Material des architektonischen Körpers, welches Formen generiert, zum anderen können wir den konkreten Körper als das spezifische Material des anderen Körper Entwerfenden deuten, in dessen Vorstellungen Formen, Volumen und Räume durch Wahrnehmung und Erinnerung entstehen. In dieser ambivalenten Deutung von architektonischer Wirklichkeit als einem wechselwirksamen Entwurfsprozess zwischen dem konkreten Körper der Architektur und dem des Rezipienten (denn auch dieser könnte in dieser Sichtweise an der Stelle des Entwerfenden stehen) scheint die Bedeutung der leiblichen Disposition für die Wahrnehmung räumlicher Qualität durch, so wie wir sie bei Henri Bergson und Maurice Merleau-Ponty im Begriff des *chair* ausmachen konnten. Architektur, verstanden als konkreter Körper, ist Wahrnehmungsobjekt und *chair du monde*, welches sich im Zusammenspiel von tausendfach sich im Körper des Wahrnehmenden spiegelnden Qualitäten von Materie und deren äußerlicher Erscheinung herausformt. In Zumthors Vorstellung verankert sich dieser Körper durch eine spezifische Erdanziehung in seinem und löst Vibrationen im Ort seines Entstehens aus.¹⁶⁷ Der Ort des Entstehens ist sowohl der menschliche Körper, der von seiner Umwelt erschüttert wird, als auch die Umwelt, die durch den Übertrag des Rhythmus der Schritte auf den Boden zu vibrieren beginnt. Henri Bergson hatte die Frage nach einer möglichen Empfindbarkeit des Raumes auf die Ausdehnungsstufe von Materie und deren Wiederhall im wahrnehmenden Körper gebracht:

All unsere Empfindungen sind extensiv, alle haben Volumen und sind ausgedehnt [...] und die empfundenen Qualitäten verweisen auf die Materie nicht weniger als auf uns selber. Sie gehören zu Materie, sie liegen kraft der Vibrationen und der das innere Echo skandierenden Anzahl in der Materie. Was ausgedehnt ist, hat also Qualität, ist von den Kontraktionen untrennbar, die sich in ihnen abspannen; und die Materie erreicht niemals diesen Punkt, an dem sie reiner Raum würde und nicht mehr jene Mindestkontraktion bereithalten würde, durch die sie an der Dauer teilhat und ein Stück weit Dauer ist.¹⁶⁸

Architektonischer Raum als leeres Zeichen

Die Bedeutung des Ortes und seiner Materialität für die Architektur eröffnet ein ganzheitliches, essentialistisches Weltbild Zumthors. In diesem werden die Essenz des Ortes und des Materials als bedeutungsvoll erfahren im Gegensatz zur

¹⁶⁷ Zumthor 1988. S. 37.

¹⁶⁸ Deleuze 1989. S. 113.

Informationsfülle und Bedeutungslosigkeit der Zeichen im Raum in unserer Zeit, welche die wirklichen Dinge immer verdecken.

When I come across a building that has developed a special presence in connection with the place it stands in, I sometimes feel that it is imbued with an inner tension that refers to something over and above the place itself. It seems to be a part of the essence of its place and at the same time it speaks of the world as a whole.¹⁶⁹

Geometrie ist die Grundlage für die Komposition der offenen und geschlossenen Körper eines ganzheitlich gedachten architektonischen Raumes. Sie hilft uns, den Raum zu verstehen und mit ihm umzugehen, allerdings nicht, ihn als Ganzes zu verstehen:

Geometry can help us to handle space in architecture. [...] I do not claim to know what space really is. The longer I think about it, the more mysterious it becomes.

Der Raum der Architektur umfasst dabei immer nur einen sehr geringen Ausschnitt eines unendlichen Raumes, der ihn in Teilen enthält. Es überlagern sich Kontinuum und Ausschnitt, Ganzheit und Fragment. Der Raum der Architektur wird gleichzeitig zum Behälter, Durch- und Übergang. Der Körper der Architektur versetzt nicht nur den Ort in Schwingungen, sondern gute Gebäude, so Zumthor, lassen auch den Raum vibrieren durch die Art und Weise, wie sie ihn umfassen:

Buildings that have a strong impact always convey an intense feeling of their spacial quality. They embrace the mysterious void called space in a special way and make it vibrate.¹⁷⁰

Die Geometrie als komplexes Zeichensystem des Raumes wird jedoch durch unsere sinnliche Wahrnehmung beruhigt, wenn ein Gebäude nichts als es selbst bedeutet, jenseits aller Botschaften, die es enthalten könnte. Mit anderen Worten kein Medium also, sondern reine Präsenz durch den Akt des Wahrnehmens, der unsere Sinne hinter die Zeichen und Symbole zu ihrem offenen Ursprung entführt.

Our perceptive qualities grow quiet, unprejudiced and unacquisitive. They reach beyond signs and symbols, they are open, empty.¹⁷¹

169 Zumthor 1988. S. 36.

170 Ebd. S. 21.

171 Zumthor 1988. S. 17.

Peter Zumthors Wille zu einer Architektur als leeres Zeichen, welches nichts als sich selbst bedeutet, bewahrt im Tone seiner Beschreibung des Denkens über Architektur ein Mysterium des Inneren. Die inneren Details ursprünglichen elementaren Wissens über Materialien und deren Verbindung sind zu einem größeren Ganzen zugehörig und werden als Ursprung der Vibrationen und des Leuchtens einer eigenen, geheimnisvollen Sprache der Architektur ausgemacht, die ihren Ursprung im lesenden Wahrnehmen des Raumes hat und mit den Mitteln des Architekten in einen Text übertragen wird.

Schreibende Lektüre des architektonischen Raumes – Anna Hubers »Umwege« in Peter Zumthors Therme in Vals

Das von Zumthor beschriebene Denken über Architektur, die Atmosphäre seiner Erinnerung an räumliche Erfahrungen, die Qualitäten des architektonischen Raumes und Körpers von Architektur kann man präzise anhand der Auseinandersetzung Isa Wortelkamps mit Anna Hubers Choreografie »Umwege« in der Therme Vals wiederfinden. Die Phänomene des architektonischen Raumes werden dort für die Choreografin und Tänzerin Anna Huber Grundlage des Entwurfsprozesses eines Tanzes, den man mit Isa Wortelkamp als ein Lesen der in die Architektur eingelassenen choreografischen Strukturen und deren Umschreibung durch Bewegung verstehen kann.

Erst mit der Bewegung in und durch die Architektur werden ihre verschiedenen Räume wahrnehmbar, erst durch das Gehen werden sie zugänglich, werden auch Um- und Abwege möglich. Dabei gestalten die Bewegungen den Raum ebenso, wie sie von ihm gestaltet werden. Die Gestaltungen jener Räume setzen Bewegungen unseres Körpers frei und fort, be- und entgrenzen sie, verlangsamen oder beschleunigen sie, halten sie an, kehren sie um – schreiben sie (vor). In diesem Sinne ließe sich Architektur als Choreografie lesen – und zwar zunächst als eine Bewegungsschrift, die den Körpern Wege und Bewegungen nahelegt, sie vorschreibt, ohne sie festzuschreiben.¹⁷²

Die Figur des Lesens und Schreibens tänzerischer Bewegungen findet man in den poetischen Beschreibungen des Balletts in den »Divagations« von Stéphane Mallarmé, dessen Bewegungen er als »écriture corporelle« bezeichnete. Dieser Ansatz wird von Gabriele Brandstetter in eine »lecture corporelle« tänzerischer Bewegungen umgeschrieben und darum vervollständigt.¹⁷³ Die Gegenüberstellung von Text und Tanz, Schrift und Bewegung eröffnet eine Doppelperspektive von wahr-

172 Wortelkamp 2009.

173 Brandstetter 1995. S. 21.

nehmungs- und produktionsästhetischen Gesichtspunkten, die wir auch in der »Umwege-Choreografie« von Anna Huber ausmachen können. Tanz wird zu einer Inszenierungsform des architektonischen Raumes und analysiert den in Peter Zumthors Architektursprache verfassten Text in der raumschreibenden Lektüre. Die Bewegungen ihres Tanzes werden gleichzeitig zu einer Analyse- und Darstellungsform ortsspezifischer Raumfiguren der Therme in den spezifischen Körperbildern ihres Tanzes. Die Architektur und der Tanz beinhalten eine Toposformel, welche Bewegung und Raum in einen Bedeutungszusammenhang einschließt, so könnte man das doppelte Potential von Tanz und Architektur mit Gabriele Brandstetters Tanz-Lektüren beschreiben.¹⁷⁴ Tanz und Architektur stehen am Anfang einer komplexen Beziehung von Bewegung und Raum, die in unterschiedliche Ansätze der Notation, Gestaltung von Bühnenbildern, bildenden Kunstwerken und Poesie übertragen wurde.¹⁷⁵ Es ergibt sich eine Doppelperspektive auf koexistierende Raumfiguren und Körperbilder von Architektur und Tanz, die sich durch kinästhetische Wahrnehmungsvorgänge aufeinander beziehen und zu einer interferierenden vibrierenden Form werden.

Jedoch kann Architektur in diesem Beziehungsgeflecht nicht als Choreografie im Sinne einer festgeschriebenen Tanznotation bezeichnet werden und der Tanz nicht als eine Auslese der Essenz der Architektur. So kann also der Raum einer Architektur weder als Choreografie im Sinne einer fest- und vorgeschriebenen Tanznotation gelesen werden, die in mehr oder weniger eindeutigen Handlungs- und Handlungsanweisungen Bewegungen des Körpers vorgäbe, noch entwickeln sich diese Bewegungen unabhängig von jener. Vielmehr entstehen die Spiele der Schritte im Zwischenraum von Schrift und Schreiben – durch eine Lektüre, die selbst choreografisch verfährt. Und zwar, indem sie Bewegungen sucht und erfindet, sie ent- und verwirft, ihre in den Räumen vor- und angelegte Schrift liest und [...] ausliest und (sich) verliert.¹⁷⁶

Wie nun verkörpert sich dieser Auslese- und Transformationsprozess choreografischer Strukturen der Architektur im Sich-Ereignen des Tanzes Anna Hubers? In welchem Verhältnis steht der durch die lesenden Vollzüge der Bewegungen geschriebene, choreografierte Raum zu den Imaginationen und Beschreibungen der

174 Ebd. S. 317.

175 Ebd. S. 317–450: Gabriele Brandstetter entwirft hier eine beeindruckende intermediale Perspektive zwischen den Künsten und der Bedeutung von Bewegungen des Tanzes als räumlichem, plastischem, bild- und zeichenhaftem Ausdruck der Avantgarde in Bühnenbild, Kostüm, Text und Film u. a. bei Loie Fuller, Stéphane Mallarmé, Mariano Fortuny, Gabriele D'Annunzio, Leon Bakst, Carl Einstein, Oskar Schlemmer, Michel Fokin, Akarova, Rudolph von Laban, Charlie Chaplin, Wsewolod Meyerhold, Valeska Gert und René Clair.

176 Vgl. Wortelkamp 2009.

Therme, die wir Zumthors Text entnehmen konnten? Helfen uns ein zeichenhaftes Verständnis des Tanzes und des architektonischen Raumes sowie die Doppelperspektive Lesen-Schreiben bei der Erklärung von durch Körpertechniken bestimmten Entwurfsprozessen weiter?

Anna Huber beschreibt ihr Vorgehen beim Entwerfen ihrer architekturbezogenen Choreografien als eine Vorbereitung ihres Körpers durch die Erkundung des Raumes, bei der sie alle Sinne einsetzt. Dazu gehören das Erasten und Erspüren der Materialien und Oberflächen bei Ortsbegehungen ebenso wie ein paralleler reflexiver Prozess der Befragung des Raumes:

Was gibt der Raum vor, wie ist er strukturiert? Wie wird meine Wahrnehmung durch die im Raum angelegte Funktion beeinflusst? Wie ist die Geschichte des Raumes? Gibt es überhaupt eine Struktur oder ist es ein unspezifischer Raum, der sich durch seine tänzerische Exploration in einen spezifischen Raum verwandeln kann?¹⁷⁷

Die umfassende Auseinandersetzung mit Strukturen vorgegebener Räume,¹⁷⁸ ihrer Geschichte und sogar der experimentelle Übertrag von körperlicher Bewegung in diagrammatische Zeichensysteme durch Zeichenmaschinen¹⁷⁹ gehören zu bekannten Vorgehensweisen in Theorie und Praxis architektonischer Entwurfsprozesse.

In der Auseinandersetzung mit den als solchen scheinbar kulturell unschuldigen Elementen¹⁸⁰ wie Berg, Fels und Wasser innewohnenden Energien, Gesetzen und Strukturen, die den Entwurf der Therme in Vals generiert haben, erkennt man jedoch eine außergewöhnlich hohe Konzentration auf elementare leibliche Wahrnehmungen bei der Generierung von Formen und damit eine Parallelität im Entwurfsprozess Peter Zumthors und Anna Hubers. Beide lassen sich auf ambi-

177 Vgl. Wortelkamp, Isa: »erkunden | entwerfen | vertanzten. Eine choreographische Konzeption von Architektur«. In: MOVE. Architektur in Bewegung. Dynamische Komponenten und Bauteile. Hg. v. Michael Schumacher; Oliver Schaeffer. Basel 2010.

178 Vgl. Kühn, Christian: »Erste Schritte zu einer Theorie des Ganzen. Christopher Alexander und die »Notes on the Synthesis of Form««. In: Daniel Gethmann; Susanne Hauser (Hg.): Kulturtechnik Entwerfen. Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science. Bielefeld 2009. S. 161–179.

179 Vgl. Carpo, Mario: »Aufstieg und Fall der identischen Reproduzierbarkeit«. In: Daniel Gethmann; Susanne Hauser (Hg.): Kulturtechnik Entwerfen. Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science. Bielefeld 2009. S. 49–65. Carpo beschreibt hier anhand von Albertis Methode »Descriptio Urbis Romae«, wie der Stadtplan Roms durch die Verbindung von einer auf dem Kopf befestigten Apparatur mit dem gehenden Körper mittels räumlicher Punkte erst in eine Zahlenreihe und dann in den maßstäblichen Plan der Stadt übertragen werden kann.

180 Zumthor 1988. S. 29.

valente Verhältnisse ein, die aus dem leiblichen Erspüren räumlicher Atmosphären resultieren,¹⁸¹ deren Übertragungen bis in präzise ausgeführte Details von Raumkunstwerken vorgenommen werden.

Works or objects of art that move us are multi faceted: they have numerous and perhaps endless layers of meaning which overlap and interweave, and which change as we change our angle of observation.¹⁸²

Huber und Zumthor nutzen diese Ambivalenz einer präzisen Unschärfe des Raumes, die aus seiner als produktiv aufgefassten kinästhetischen Wahrnehmung erwächst, für ihre Entwürfe. Denn die im Gebäude mit den Mitteln der Architektur inszenierten Wirkungen der Elemente und ihres Energiepotentials sowie die Erfahrung des Gebäudes durch eine aufmerksame Begehung scheinen auch für Anna Huber noch vor der Funktion und Geschichte der Therme bestimmend gewesen zu sein. Die Entdeckungen der Zwischenräume architektonischer Fügungen leiten zu den feineren, natürlichen Strukturen des Steines über, dessen Zeichnung Anna Hubers Bewegung inspiriert:

»In diese Linien und Zwischenräume konnte ich meinen Körper einfügen. Aber während des Arbeitens an einer dieser Wände habe ich plötzlich diese kleinen, fast verspielten Zeichnungen, die Maserungen im Stein entdeckt.«¹⁸³

Wenn man Anna Huber beim Tanz der »Umwege« betrachtet, könnte man meinen, dass sich die feinen Lineaturen des Gesteins in den zitternden Körperbildern ihres Tanzes fortsetzen und in unhaltbare Formen im Raum jenseits einer physikalisch bestimmbaren Grenze auflösen. Man könnte Anna Hubers Entwurfsprozess damit auch als eine Umkehrung der architektonischen Komposition betrachten. Durch den Entwurfsprozess Peter Zumthors wurden essentielle Eigenschaften des Berges und seiner Materialien in eine wohlkomponierte räumliche Anordnung übertragen, die sich auch in den Urbildern seiner räumlichen Erfahrungen im Garten und Haus seiner Tante sowie den dortigen Wahrnehmungen von Übergängen heller in dunkle Räume und kaum sichtbarer Fugen der Terrakottafliesen des Bodens findet.

Die Koppelung von Selbsterfahrung und materiellen Eigenschaften entfaltet sich im Körper der Architektur und im Körper der Tänzerin als qualitative Räume gleichen Ursprungs. Durch den Tanz Anna Hubers wird der Entwurfsprozess der Therme vom Berg – Wasser – Stein zum Raum der Architektur in einen zyklischen

181 Vgl. Böhme 2001.

182 Zumthor 1988. S. 29.

183 Vgl. Wortelkamp 2010.

Lese- und Schreibprozess tänzerischer Bewegungen umgewandelt. Damit wird ein elementares, archaisches Formverständnis als ständiger Prozess stofflicher Übergänge durch Bewegungen des Tanzes deutlich. Der Tanz entwirft mithin einen anderen Raum der »unendlichen Modulation von Wahrscheinlichkeiten«¹⁸⁴ einer Form im Gegensatz zu den festen Körpern der Architektur, die sich über Geometrie und Zahl in Zeichnungen unterschiedlichen Maßstabes präzise und eindeutig darstellen lassen. Trotz gleicher Ansätze im Entwurfsprozess bei »Umwege« und der *Therme* zeigen sich also wesentliche Unterschiede zwischen dem Raum des Tanzes und dem architektonischen Raum.

Körper und Räume im Strom

Martin Burckhardt weist auf den Ursprung der Zeichen und deren Arbitrarität nach ihrer Überführung in das Alphabet durch die Griechen hin.¹⁸⁵ Erst die Ordnung des Alphabets mache das Zeichen willkürlich und austauschbar für ein anderes, während in den früheren Alphabeten das Aussehen der Zeichen noch in einem unmittelbaren Bedeutungszusammenhang mit seinem bildhaften beziehungsweise rituellen Ursprung gestanden habe. Es erscheine durch das »Typenrad des Alphabets« als bloßes, nur noch auf sich selbst verweisendes Zeichen.¹⁸⁶ Das Alphabet selbst sei eine Maschine.¹⁸⁷ Dieser Vorgang ist durch die von Burckhardt als elektrische Schrift bezeichnete Mediatisierung der Schrift- und Bildzeichen, durch die technischen Voraussetzungen eines gleichzeitig lesenden und schreibenden Computers, dynamisiert worden.

Wenn man die Architektur der *Therme* als Zeichen auffasst, welches die Wahrnehmung für die Leere hervorruft, indem sie Phänomene des Berges, des Gesteins und des Wassers in die Wirkung architektonischer Räume überträgt, dann ist man der Frage, wodurch sich die Entleerung der Zeichen vollzieht, durch die Reflexionen über Anna Hubers »Umwege« ein Stück näher gekommen: Der Tanz verwandelt die formalen Erscheinungen des Materials in ihr ursprüngliches Wesen zurück, welches aus Bewegung und Übergang besteht, und entwickelt gleichsam im Material des Körpers von Anna Huber einen neuen Raum, der untrennbar mit ihr verbunden ist. In dem von Zumthor zitierten Akt des Heidegger'schen Wohnens liest sich die Beziehung vom Körper der Architektur zum Körper des Rezipienten als Prozess einer ambivalenten Form des Wohnens im Sinne eines

184 Vgl. Merleau-Ponty 1986.

185 Burckhardt, Martin: »Unter Strom. Der Autor und die elektromagnetische Schrift«. In: Sybille Krämer (Hg.): *Computer, Medium, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt a. M. 1998. S. 27–54.

186 Ebd. S. 28.

187 Ebd. S. 29.

Bewegungsprozesses, der ausgehend von konkreten Dingen Bedeutung generiert. Die Bedeutung des Wohnens besteht in einem Akt der Bewegung, welcher Raum generiert, indem er den Aspekt der Leere an den Dingen betont.

Wenn wir den phänomenologischen Aspekt der Leere durch den Wahrnehmungsakt und die medientheoretische Sichtweise auf das nur auf sich selbst verweisende leere Zeichen, welches in mechanischer Weise alles in alles übertragen kann, miteinander verknüpfen, wird die Therme in Vals als nur auf sich selbst verweisendes Zeichen (Zumthor) zu einer Wohnmaschine ganz anderer Art: Wurde in der als Wohnmaschine bezeichneten Habitation Unité Corbusiers noch der funktionale Aspekt des Gebäudes betont, wird in dem durch die »Umwege« Anna Hubers verkörperten architektonischen Raum der sich bewegende Körper zu einer alphabetischen Inschrift (Burckhardt) in die leuchtenden Schnittstellen der materiellen Setzungen des Gebäudes (die scheinenden Eichenbohlen im Haus der Tante, die Reflexionen auf dem Wasser). Er schreibt sich lesend in die Vor-schrift der Räume (Wortelkamp) ein und enthüllt deren choreografisches Potential im Sinne einer Bewegungsnormierung und -individuation. Gleichsam ist die Therme als konkretes, Materie gewordenenes Zeichen, welches auf die Bedeutung von Berg, Fels und Wasser verweist, als eine Art ursprüngliche Zeichensammlung zu verstehen, in der die Abstraktionen von Naturphänomenen auf die Bedeutung der unmittelbaren Wirklichkeit eines durch Architektur bildgewordenen Ereignisses hinweisen. Dieses Sich-Ereignen des Materials im Raum der Architektur wird durch die »Umwege« Anna Hubers in eine Komposition aus Haupt- und Nebenwegen übertragen, die bereits in der Materie der Architektur angelegt waren.

Zwischenfazit

Die Betrachtung des Aufeinandertreffens von tänzerischer und architektonischer Entwurfspraxis und deren spezifischer Räume erlaubt folgende vorläufige Schlussbemerkung: Zum einen lassen sich der architektonische wie der choreografische Entwurfsprozess als eine Modulation von materiellen Phänomenen verstehen. Diese sind in besonderer Art an Wahrnehmungen durch unterschiedliche Dis-positionierungen des Körpers gebunden und lassen sich durch Methoden der Architektur in quantifizierbare Materie übertragen, welche den ursprünglichen Bedeutungszusammenhang als Zeichen und räumliche Stimmung abstrahiert erhält. Der architektonische Raum lässt sich in diesem Zusammenhang als choreografische Struktur verstehen, die allerdings nicht im Sinne eines eindeutigen Zeichens oder einer fixierten Tanznotation ablesbar wird, sondern eher einem potentiellen Feld für Bewegungsentwürfe und einem zyklischen, sich verdichtenden Prozess des Lesens und Schreibens ähnelt. Dieses potentielle Bewegungsfeld ist durch präzise Unschärfe charakterisiert, die von dem Einlassen auf den ambivalenten Zustand einer Wahrnehmung herrührt, welche in der Akzeptanz der Si-

multanität von wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommenem Objekt besteht. Die gefühlten Oberflächen der Materialien werden zu einem Teil des Körpers, der Körper wird zum Material, ein Chiasmus, aus dem die Qualität des Raumes entsteht.

Sowohl die Entwurfsprozesse des Tanzes als auch die der Architektur sind nicht in objektive zeichenhafte Strukturen übertragbar, sondern entfalten sich auch immer im spezifischen Material des Körpers der Architektur und dem des agierenden Künstlers als Präsenzphänomen eines nur auf sich selbst verweisenden, leeren Zeichens. Dieses ist nicht medial vermittelbar, sondern zeichnet sich durch das kinästhetische Mit-Bewegtsein im aktuellen Moment seiner Wahrnehmung aus.

Dennoch leben wir heute auch in einer im Wesentlichen durch das Medium des Computers vermittelten Wirklichkeit, in die sich unsere Körper einschreiben und die sich in unsere Körper einschreibt und somit ihre Präsenz beeinflusst und vermittelt. Dafür sind technische Voraussetzungen eines mechanischen Lesens und Schreibens sowie der Echtzeitübertragung von Ereignissen und deren virtueller Repräsentation erforderlich, die Wahrnehmungen und Bewegungen von Körpern und Räumen verändern. Abschließend sollen diese Zusammenhänge anhand einer eigenen experimentellen Anordnung in Kapitel 3 untersucht werden, in der sowohl die Präsenz eines durch die Körpertechniken des Tanzes sensibilisierten, sich bewegendes Körpers als auch die heutigen technischen Möglichkeiten der Mediatisierung von Bewegungen und Räumen gegeben sind. Mit der experimentellen Anordnung verfolge ich nun das Ziel, genauere Aussagen über die wechselwirkenden Wahrnehmungen der durch Tanz entstehenden Räume und architektonisch gestalteter Räume machen zu können, die ich in den vorhergehenden Kapiteln versucht hatte, eindeutig voneinander zu unterscheiden.

