

Musikchoreographische Forschungspraxis

Eine Fallstudie zur Historiographie des Experimentellen im Zusammenspiel von Tanz, Musik/Klang und Bildender Kunst

Stephanie Schroedter

In der Fülle der in den letzten Jahren exponentiell angewachsenen Literatur zu möglichen Themenfeldern und Methoden von *Artistic Research* (als einem Teilbereich von *Practice as Research*) bleiben Beiträge zu einer spezifisch tänzerisch-choreographischen *Künstlerischen Forschung* weiterhin eine Randerscheinung.¹ Sie überschneiden sich häufig mit Ausführungen zu einem spezifisch tänzerischen Wissen bzw. Körperwissen und mit Erörterungen zu prozessorientierten choreographischen Arbeitsweisen, darunter auch praxeologisch ausgerichtete Untersuchungen tänzerischer Kreativität. Dabei können sie unmittelbar zu Fragen der Vermittlung von Tanz als einer Kunstform bzw. kulturellen Praxis überleiten und gewinnen an wissenschafts- und kulturpolitischer Brisanz, wenn sie tradierte Formen tänzerischer Wissens- bzw. Kulturvermittlung kritisch hinterfragen, in weiterer Konsequenz ökonomische Ressourcen für eine Neuorientierung (im Hochschulsektor oder Kulturbetrieb) beanspruchen. Vor allem an diesem Punkt kann (tanz-)künstlerische Forschung zu einem Problem zu werden, zu einer – zumindest im deutschen Sprachraum – vergleichsweise neuen Herausforderung für politische Entscheidungsträger. Doch, sieht man von solchen Kontexten ab und konzentriert man sich stattdessen auf die Frage, welche Ausprägungen Künstlerische Forschung im Tanz annehmen kann, so zeigt sich sehr bald, dass choreographische Arbeit ohne Forschung kaum möglich ist, immer mit einer forschenden Neugier verbunden sein muss – vorausgesetzt, sie will kreativ und innovativ sein, d.h. eine kritisch

1 | Vgl. hierzu neben dem sich dieser Thematik sehr ausgiebig widmenden Band von Gehm/Husemann/von Wilcke (Hg.) 2007, in jüngerer Zeit die Artikel von u.a. Goroncy und Petraccaro-Goertsches 2015; Jeschke 2015; Klein 2014 und 2015, zudem die in dem vorliegenden Band abgedruckten Beiträge.

operierende ästhetische Intelligenz anregen.² Neu ist an diesem Phänomen die zunehmend breitgefächerte Reflexion über Besonderheiten einer dezidiert praxisorientierten Tanzforschung bzw. von der Tanzpraxis ausgehenden Forschung, die – so die Intention dieses Beitrages – auch historische Facetten nicht ausblenden sollte, um Verfahren und Tendenzen in ihrer Vielfalt zu eruieren und im besten Fall auch auf dieser Basis profunde Argumente zu den einschlägigen (kultur- und wissenschaftspolitischen) Diskussionen liefern zu können.

Im Folgenden möchte ich solche Facetten am Spezialfall des Experimentellen³ – jenseits von Improvisationen, die ebenso als eine genuin experimentelle Kunstpraxis begriffen werden können⁴ – exemplifizieren. Als ein meines Erachtens besonders eindrucksvolles Beispiel hierfür wählte ich Gerhard Bohners (1936-1992)⁵ Trilogie *Im (Goldenen) Schnitt* aus, die er 1989 als Produktion der Akademie der Künste in Berlin uraufführte. Auf Pakes Erörterungen (2009) zu einem spezifisch choreographischen Wissen Bezugnehmend soll dargelegt werden, inwiefern Bohners Soli als eine spezifische tänzerisch-choreographische Künstlerische Forschung *avant la lettre* umschrieben werden können, d.h. als Beispiele für eine Künstlerische Forschung vor ihrer diskursi-

2 | Intelligenz wird hier im ursprünglichen Sinn von *einsehen* und *erkennen* (lat. *intelligere*) verstanden, die jedoch nicht einer ausschließlich rationalen Einsicht und Erkenntnis verpflichtet ist. Zum Begriff der ästhetischen Intelligenz (im Kontext von Theorien zu multiplen Intelligenzen bzw. der Spezifizierung unterschiedlicher Gedächtnisformen) vgl. insb. Selle 1998 sowie Hagenbuechle 2006, der sie auch als kulturelle Intelligenz umschreibt. Diskussionen um eine ästhetische bzw. kulturelle Intelligenz führen unmittelbar zu Fragen eines spezifisch künstlerischen Wissens. Hierzu finden sich besonders aufschlussreiche Hinweise, die einen aktuellen Forschungsstand repräsentieren, in Jung 2016.

3 | Mit Bezug auf Rheinberger 1992 formuliert Rickli in dem jüngst erschienen Handbuch zur Künstlerischen Forschung zu dem Begriff des »Experimentierens«: »Experimentalsysteme, bestehend aus Bündeln menschlicher und nichtmenschlicher Akteure, können ,als kleinste funktionale Einheiten der Forschung angesehen werden; sie werden eingerichtet, um Antworten auf Fragen zu geben, die wir noch nicht klar zu stellen in der Lage sind. Ein Experimentalsystem [...] erlaubt überhaupt erst, die Fragen zu formulieren, die man beantworten kann. Es ist eine Materialisierung von Fragen.« [...] Im Unterschied zu den (Natur-)Wissenschaften, die Unsicherheiten klären möchten, verweisen allerdings die experimentierenden Künste in ihrer Arbeit besonders auf die möglichen Vagheiten vermeintlicher Sicherheiten. [...]« Rickli 2015: 137f. Auf den experimentellen Aspekt Künstlerischer Forschung geht auch Brandstetter 2013 näher ein.

4 | Vgl. hierzu auch den Beitrag von Rose in dem vorliegenden Band bzw. Rose 2016; weiters zur Improvisation im Schnittfeld von Tanz und Musik Gagel/Schwabe (Hg.) 2016.

5 | Zu der eher spärlichen Forschungsliteratur zu Gerhard Bohner vgl. die Vorbemerkung im Literaturverzeichnis.

ven Etablierung gelten dürfen⁶ – und gleichzeitig deren Inszenierung bieten, Künstlerische Forschung also auch als solche explizit ausstellen. Um diesen Sachverhalt darlegen zu können, muss zunächst das Stück selbst in seiner Genese (soweit sie aus heutiger Perspektive nachvollziehbar ist) und seiner Struktur vorgestellt werden.⁷

MUSIKALISIERTE BEWEGUNGSRECHERCHEN »DURCH DEN KÖRPER, DURCH DEN RAUM«

Folgt man einem Bericht Gerhard Bohners zu dem Entstehungsprozess seiner Choreographie,⁸ so baten ihn offensichtlich sehr zeitnah drei Künstler um eine Choreographie für ihre jeweils sehr unterschiedlich gestalteten Rauminstallationen: Es handelte sich dabei um die Bildhauerin Vera Röhm, die an einer Werkgruppe arbeitete, in der durch die Addition von Einzelobjekten eine begehbare Konstellation entstehen sollte, die den Zusammenhang von Raum und Zeit veranschaulicht. Anstelle der eher zufälligen Bewegungen eines Betrachters wünschte sie sich »geordnete«⁹ Bewegungen eines Choreographen. Zudem war der Freiburger Plastiker Robert Schad an einer intermedialen Zusammenarbeit mit Bohner interessiert. Er wollte eine »Urbewegung«¹⁰ des

6 | Bohners Zugang zu einer Künstlerischen Forschung ist zweifellos der historischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts verpflichtet, deren tänzerisch-choreographischen Forschungsambitionen auch von Fleischle-Braun in dem vorliegenden Band thematisiert werden. Für Bohner sollte sich allerdings vor allem die Bauhaus-Bewegung um Oskar Schlemmer, insbesondere dessen *Triadisches Ballett* (1916/1922), mit dem er sich künstlerisch eingehend auseinandersetzte (1977), als besonders einflussreich erweisen. Es stellt sich die Frage, ob sich Bohner für die Dreiteilung seines (*Goldenen*) *Schnitts* nicht sogar in direkter Anlehnung an Schlemmers *Triadischem Ballett* entschied. Eine weitere Parallele zeigt sich in dem Einsatz einer elektronischen Orgel für eine Neukomposition Paul Hindemiths im dritten Teil des *Triadischen Balletts*, während Bohner Roland Pfrengle als künstlerischen Partner für eine elektroakustische Neukomposition im dritten Teil seines (*Goldenen*) *Schnitts* heranzog (vgl. hierzu weiter unten).

7 | Die folgenden Ausführungen geben einen ersten Einblick in ein größeres Forschungsprojekt zu Bach-Choreographien, die markante Stationen der Choreographiegeschichte des 20. Jahrhunderts abstecken (ohne hiermit teleologische Entwicklungslinien nachzeichnen zu wollen).

8 | Vgl. hierzu das mit »Drei Ja« überschriebene, maschr. Dokument Nr. 340 im Gerhard Bohner-Archiv der Akademie der Künste Berlin (im Folgenden abgekürzt als GB-Archiv der AdK Berlin).

9 | Ebd.

10 | Ebd.

Tänzer-Choreographen zu einer Raumschulptur aus Baustahl, einem von ihm bevorzugten Material, künstlerisch verarbeiten. Die in dieser Plastik erstarrte Bewegung sollte dann zu einem Partner von Bohners choreographierten Bewegungen werden. Schließlich beabsichtigte der Berliner Komponist Roland Pfrengle in einer Zusammenarbeit mit Bohner das Verhältnis von Musik und Tanz auf der Basis einer elektroakustischen Rauminstallation neu zu reflektieren, wobei er erstaunlicherweise (bedenkt man die Entstehungszeit dieser Produktion) vor allem an dem Aspekt der Synchronität interessiert war – wie er auch in einem Gespräch, das ich vor kurzem mit ihm führte, nochmals sehr nachdrücklich betonte.¹¹ Pfrengle wollte ein *Experiment* erarbeiten, bei dem die Bewegung die Musik auslöst, so dass das Ausgangsmaterial für den Klangraum weitgehend im Bewegungsraum verortet ist.

Durch Einladungen von John Cage und Merce Cunningham an die Berliner Akademie der Künste waren ihm vergleichbar kritische Ansätze zu einer Hinterfragung gängiger Verfahren der Musikalisierung von Bewegung (im Zuge postmoderner Ästhetiken) nicht unbekannt, wie er mir versicherte. Nicht zuletzt wurden die *Variations V* von 1965, eine frühe interaktive Echtzeitkomposition mit John Cage, David Tudor und Gordon Mumma bzw. Merce Cunningham und seiner Dance Company bereits 1966 vom NDR in Hamburg aufgezeichnet und deutschlandweit ausgestrahlt.¹² Doch Roland Pfrengle ging es gerade nicht um eine weitgehende Unabhängigkeit von Musik und Tanz, weil er davon ausging, dass eine Synchronität der beiden Künste ohnehin nicht erreicht werden könne. Stattdessen sah er seine Herausforderung darin, das scheinbar Unerreichbare (mit Hilfe jüngster Technologien) doch möglich zu machen.

Bohners Notizen zur Konzeption seiner Trilogie ist zu entnehmen, dass er den Anfragen der Künstlerkollegin und Kollegen zunächst durchaus »skeptisch« gegenüberstand. Er fragte sich »wie der Tanz, die Bewegung, sich in diesen Räumen behaupten kann, ob er sich nicht zusehr unterordnen muss?«¹³ Erst nachdem ihm klar wurde, dass er für die sehr divergierenden Interessenslagen seiner künstlerischen Kollaborateure ein in seiner Konstruktion ebenso »elementares« wie in seinem Ausdruck »grundsätzliches« Material entwickeln müsse, ließ er sich auf die Produktion ein und entwarf eine *Experimentalanordnung* zur Beantwortung seiner Ausgangsfragestellung:

11 | Dieses Gespräch fand im November 2015 statt. Ich möchte Roland Pfrengle auch an dieser Stelle nochmals sehr ausdrücklich für seine Gesprächsbereitschaft danken, die mir wertvolle Einblicke in seine Zusammenarbeit mit Gerhard Bohner eröffnete.

12 | Büscher 2007 bzw. zum weiteren Kontext: Salter 2010: 235-239. Diese Produktion wurde vor kurzem auch auf DVD veröffentlicht, vertrieben von mode records New York (2013).

13 | Vgl. Dok. Nr. 340 im GB-Archiv der AdK Berlin.

Die Choreographie sollte keinesfalls nur auf das Umfeld reagieren, sollte ihre eigene Notwendigkeit haben und trotzdem nicht nur zufällig neben den Arbeiten der Künstler stehen. Auf der Suche das zu finden schaute ich mich um nach allen die Bewegungen ordneten, systematisierten. [sic] Ich nahm aus der Tanzschrift die Richtungszeichen, machte für jedes eine Studie, ging wie Bach in seinem Wohltemperierten Klavier durch die Tonarten ging, durch meinen Körper. [sic] Vom Kopf bis zu den Füßen. Ging durch den Raum, zunächst mal auf allereinfachsten Wegen. – Das war das Konzept, manche Kompromisse musste ich machen. Doch das ist auch das Stück. Ich möchte mit seinen 24 Teilen so etwas wie einen Baukasten haben, aus kleinen Strukturen, die gegebenenfalls zu größeren zusammengefügt werden können, mit denen ich dann so beweglich bin, daß ich reagieren kann, wenn z.B. ein mir nicht zur Verfügung stehender Raum nur die Breite von 2m hat, dafür entsprechend lang ist.¹⁴

Bei dieser künstlerischen Intention wird sogleich verständlich, warum sich Bohner für seine ebenso künstlerisch-kreativ wie analytisch ausgerichtete Bewegungsrecherche eine Komposition von Johann Sebastian Bach und zwar just dessen *Wohltemperiertes Klavier* auswählte (im Folgenden abgekürzt als WTK), eben jenem Zyklus, mit dem Bach systematisch den Quintenzirkel abschritt, um den Ton-Raum der seinerzeit neuartigen, gleichschwebenden Stimmung zu erforschen – wobei Bohner im ersten Teil seines (*Goldenen*) *Schnitts* (im Folgenden abgekürzt als GS) auf eine Einspielung des Jazz-Pianisten Keith Jarrett zurückgriff und sich im zweiten Teil von der auf klassisches Repertoire spezialisierten Pianistin Heidrun Holtmann live begleiten ließ. Auch hierbei dürfte es sich um eine sehr bewusste Entscheidung gehandelt haben, die der experimentellen Versuchsanordnung der Choreographie Nachdruck verleiht: Unter dieser Voraussetzung mussten seine Bewegungen nicht nur den unterschiedlichen Tempi der Interpreten, sondern auch sehr divergierenden Ausdrucksgestaltungen der Bach'schen Komposition standhalten. In der filmischen Dokumentation von Bohners GS wird dieses Phänomen sehr deutlich nachvollziehbar: Während die Einspielung von Keith Jarrett naturgemäß nicht auf Bohners Choreographie reagieren kann und eine vergleichsweise neutrale, sich dezent zurückhaltende Tonspur bildet, geht Holtmann sehr direkt auf die Choreographie ein und unterstützt die tänzerische Bewegungsdynamik durch entsprechende musikalische Phrasierungen. Zudem fällt ihre Interpretation generell wesentlich virtuoser und expressiver aus, während bei Jarrett der ursprüngliche Übungscharakter der Komposition stärker gewichtet wird.

Schließlich ordnete Bohner die insgesamt 14 aus Bachs WTK ausgewählten Präludien und Fugen¹⁵ in den drei Teilen seiner Triologie immer wieder neu

14 | Ebd.

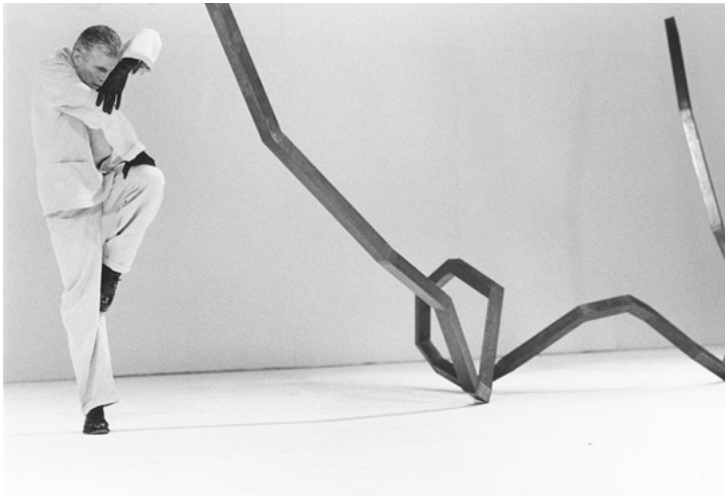
15 | Es handelt sich hierbei um die ersten 12 Präludien und Fugen aus dem ersten Band des WTK (BWV 846-857), im zweiten Teil des GS ergänzt durch Präludium und Fuge Nr. 13

an. Eine nähere Analyse dieser Arrangements belegt ein auch in diesem Punkt äußerst planvolles, konzeptionelles Vorgehen, dem jene Zahlensymbolik inneohnt, die auch zahlreichen Kompositionen von Bach zugrundeliegt: In einem ersten Großabschnitt des ersten Teils des GS, der acht Nummern (zu BWV 854-857) umfasst, schreitet Böhner zunächst in unterschiedlichen Richtungen durch den Raum (auf einer Geraden, Diagonalen, in einem Winkel, einer Kurve und einem Kreis, im Quadrat etc.). Das sich daran anschließende C-Dur Präludium (BWV 846) als Nr. 9 der 24 Nummern des ersten Teils des GS markiert einen dramaturgischen Wendepunkt: Böhner verharrt im Stillstand und lässt nun gleichsam der Musik den Vortritt, während sich das Licht allmählich aufhellt. In den darauffolgenden 15 Musiknummern werden den Präludien und Fugen (BWV 847-853) jeweils einzelne Körperteile zugeordnet (Kopf, Schulter, Arme, Brust, Ellebogen, Hand, Taille, Knie, Hüfte, Becken, Fuß bzw. Füße, Bein), die in Hinblick auf ihr Bewegungspotenzial analytisch untersucht werden.

Im Gegensatz zu dieser noch vergleichsweise blockartig statischen Disposition der Bewegungsbausteine im ersten Teil des GS – durchaus der statischen Anordnung der Holzpfähle in der Installation von Vera Röhm vergleichbar –, wechseln in der zweiten Fassung des GS jeweils zwei Körperbewegungselemente mit jeweils zwei Raumwegen ab, wobei die Zuordnung der Raumwege und Körperteile zu den einzelnen Präludien und Fugen erhalten bleibt, allein ihre Abfolge geändert wird. In Analogie zu den dynamischen Raumskulpturen von Robert Schad wird somit auch die Choreographie in ihrem formalen Aufbau aufgelockert. Schließlich ähnelt die Anordnung der einzelnen Präludien und Fugen im zweiten Teil des GS durch die Ineinander-Schachtelung von zwei absteigenden Zahlenreihen geradezu einem Zickzacklauf oder im übertragenen Sinn: einem Kreuzweg. Das bereits im ersten Teil des GS bedeutungsträchtig aufgeladene Präludium mit Fuge in C-Dur steht nun am Schluss und scheint das Geschehen zu transzendieren.¹⁶

aus dem ersten Band (BWV 858) und Nr. 20 aus dem zweiten Band des WTK (BWV 889). In einem Interview mit Johannes Odenthal erwähnt Böhner, dass er bei der Entwicklung seiner Choreographie zunächst – offensichtlich in Analogie zu den zunächst 12 ausgewählten Präludien und Fugen – von 120 Metronom-Schlägen ausging (vgl. hierzu Odenthal 1989: 14). **16** | Nach einer unchoreographierten Einleitung des zweiten Teils des GS mit BWV 889 werden die Präludien und Fugen Nr. 7-2 aus dem ersten Band von Bachs WTK, also in absteigender Reihenfolge angeordnet, jeweils durchbrochen von den Präludien und Fugen Nr. 13-8 (ebs. aus dem ersten Bd. und ebenfalls in umgekehrter Reihenfolge). Aus der Ineinanderschachtelung der Abfolgen Nr. 7 - x - 6 - x - 5 - x - 4 - x - 3 - x - 2 - x - 1 und 13 - x - 12 - x - 11 - x - 10 - x - 9 - x - 8 resultiert folgende Reihe: 7 - 13 - 6 - 12 - 5 - 11 - 4 - 10 - 3 - 9 - 2 - 8 - 1, bei der jeweils ein aufeinanderfolgendes Zahlenpaar in Subtraktion 7 ergibt: (13 - 6 = 7), (12 - 5 = 7), (11 - 4 = 7), (10 - 3 = 7), (9 - 2 = 7), (8 - 1 = 7).

Abb. 1 und 2:



Bohner neben einer pfahlähnlichen Skulptur aus der Installation von Vera Röhms im ersten Teil seines *Goldenen Schnitts* und vor dem »rhythmischen Weg« aus Stahl von Robert Schads im zweiten Teil. Foto: Gert Weigelt

Im Verbund mit den sehr konträren Raumplastiken von Röhm und Schäd führte dieses experimentell entwickelte choreographische Konzept dazu, dass trotz gleicher Bewegungselemente, die in allen drei Teilen – wenngleich in unterschiedlicher Anordnung – zur Aufführung kommen, letztlich der Eindruck von drei zwar miteinander verwandten, dennoch sehr unterschiedlichen Choreographien entsteht. Jene *Ars inveniendi* und *Ars combinatoria* als Kunst einer ebenso vielseitigen wie komplexen Verarbeitung eines (vorzugsweise ökonomisch reduzierten) thematischen Materials, die Bach gleichsam zum Inbegriff kontrapunktischen Komponierens avancieren ließ, überträgt Bohner somit sehr behutsam, permanent neu und kritisch reflektierend in sein Medium, den Tanz. Stellenweise entwirft Bohner dabei für die unterschiedlichen Körperteile Themen, die kontrapunktisch miteinander verflochten werden.

Die Begrenztheit einer filmischen Aufzeichnung – und sei es auch eine künstlerisch so wertvolle wie jene von Cosima Santoro – wird gerade bei dieser multiperspektivisch angelegten Choreographie besonders offensichtlich und potenziert sich nochmals im dritten Teil des GS zu der elektroakustischen Rauminstallation von Pfrengle. In diesem Schlussteil wurden mit Hilfe von drei (aus heutiger Perspektive beeindruckend überdimensionierten) Ultraschallsensoren von zwei Seiten der Bühne Bohners Bewegungen in Signale umgewandelt und an einen Computer weitergeleitet – was freilich nur geschehen konnte, wenn ihn seine zuvor festgelegten Bewegungsabfolgen in den sensiblen Aufnahmebereich führten. Mit einem Programm, dessen Code einen stattlichen Papierstapel umfasst, der eindrucksvoll vor Augen führt, mit welchem (rechnerischen) Aufwand Ende der 1980er Jahre die Produktion elektronischer Musik verbunden war,¹⁷ wurden die live aufgenommenen Signale mit zuvor digitalisierten, konkreten Klängen¹⁸ von Bohner beim Tanz (z.B. Atemgeräusche oder durch die Bewegungen hervorgerufene Geräusche seines Mantels) gemischt und auf der Basis von Reihen- und Variationsverfahren zu synthetischen Klangstrukturen weiterverarbeitet, um sie anschließend über vier Lautsprecher zurück in den Bühnen- und Zuschauerraum auszustrahlen. Auf diese Weise wurde die Bühne bis hinter das Auditorium akustisch verlängert, so dass den Zuschauern/Zuhörern zumindest partiell suggeriert werden konnte, sich *mitten im* (auditiven) Geschehen zu befinden. Zudem saß vorne an der Bühnenrampe Pfrengle selbst, der als Musiker – live am Keyboard improvisierend – stellenweise in die Bewegungs-Klang-Interaktionen eingriff. Aus dieser Konstellation resultierte eine Klanginstallation, bei der durch die choreographierten Bewegungen im Raum Klänge generiert und manipuliert wurden, die sich ebenso im Raum bewegten – wobei nicht vergessen werden

17 | Er wird ebs. im GB-Archiv der AdK Berlin aufbewahrt.

18 | Der Begriff der konkreten Klänge versteht sich in Anlehnung an Pierre Schaeffers Konzept einer *Musique concrète*.

darf, dass Klang als solcher bereits einen musikalischen Raum impliziert. In Bezug auf das Zusammenspiel der hör- und sichtbaren Bewegungsereignisse zeigten sich bei dieser Versuchsanordnung sowohl von den choreographierten Bewegung total abhängige als auch völlig unabhängige Klangstrukturen.

Dennoch hat die Musik ohne Bohners Choreographie keinen Bestand, wie Pfrengle mehrfach betonte, ohne diesen Umstand, der für das wenig ruhmvolle Image von Tanzkompositionen bzw. ihrem Missverständnis als minderwertige Konzertmusik verantwortlich ist, auch nur ansatzweise zu bedauern. Denn genau diesem Punkt galt Pfrengles experimentelle Neugier, die bei der Suche nach einer maximalen Synchronität von Bewegung und Klang »ein enges Netz selbständiger Partner [anstrebte], die gerade durch ihre gewisse Unabhängigkeit auf einer auch geistigen Ebene dialektische Prozesse erlauben.«¹⁹ Zentral war hierbei die Frage nach der *Körperlichkeit* von Musik bis hin zu ihrer *Entkörperung* in elektroakustischer Musik, die gerade durch die körperlosen Klängen eine differenziertere Gestaltung musikalischer Räumlichkeit in der Interaktion mit den Tanzbewegungen erlaube, wie Pfrengle betont:

Gewiss trägt Musik auch eine starke Körperlichkeit in sich, die sich aber nicht unbedingt in äußerer Bewegung, sondern im Innern zeigt (Atem, Anspannung, Entspannung usw.), ein wichtiger Faktor, dessen Akzentuierung es mir erleichtert, die Gefahr eines simplen Gleichlaufs der Partner zu umgehen. Instrumentale Musik als auch sichtbare körperliche Aktion fördert eine Thematisierung der verschiedenen Körperlichkeiten von Tanz und in sich bewegtem Klang. Elektroakustische Musik andererseits eröffnet Möglichkeiten, die Raumbezüge der beiden Ebenen in unmittelbar verständliche Schnittpunkte zu bringen und die Abhängigkeiten der akustischen Seite vom Tanz und umgekehrt über technische Zwischenglieder zu einer großen Differenziertheit und Unmittelbarkeit auszu dehnen. Zudem vermag sie durch Miteinbeziehen von konkreten Klängen, die ihrerseits wieder musikalischen Prinzipien unterworfen werden, die Realität des menschlichen Körpers in einem musikalischen Raum zu spiegeln, der ihn entmaterialisierend in Klang überführt.

Steht bei instrumentaler Musik dem präsenten Tänzer der präsente Musiker gegenüber, so fehlt dies bei Musik, die ausschließlich aus Lautsprechern tönt. Authentisches wird hier nicht durch unmittelbare Anwesenheit erreicht, sondern durch die sehr spezifische Anordnung des Beziehungssystems Körper – Raum – Computer – Klang.²⁰

Der Unterschied zu der Cage/Cunningham-Kollaboration mit ihrem Interesse an Emergenzeffekten, die aus einem (weitgehend) zufälligen Aufeinandertreffen von Bewegung und Klang resultierten, könnte kaum größer sein – gleichwohl bei der Suche nach neuen Bewegungs-Klang-Relationen durch ein

19 | Vgl. hierzu Pfrengle 2004: 36.

20 | Ebd.

erweitertes, dezentriertes Raumverständnis (anstelle der zuvor generell überbewerteten Zeitkategorie bzw. rhythmischen Parameter) auch Berührungspunkte unverkennbar sind.

Paradox und frappierend zugleich ist an diesem dritten Teil des GS, dass einerseits Bachs Musik nun nicht mehr hörbar, aber (durch die zu seiner Komposition entwickelten Bewegungsmotive) sichtbar ist, und andererseits die Körperbewegungen als Auslöser der Klangstrukturen nicht nur sichtbar, sondern auch deutlich hörbar sind. Auf der Basis des technischen Bauplanes²¹ in Kombination mit Skizzen und Notizen von Bohner²² gelang es mir, die Abfolge der Bach'schen Präludien und Fugen auch in diesem Teil zu rekonstruieren. Dabei zeigte sich, dass Bohner bei ihrer Neukombination im dritten Teil des GS sehr häufig jeweils zwei Präludien und zwei Fugen miteinander wechseln ließ, so dass nicht nur die ursprüngliche Abfolge der Präludien und Fugen-Paare durchbrochen wird, sondern auch die Paare selbst vielfach getrennt werden. Zudem ließen sich nun zwei aufsteigende Zahlenreihen ermitteln – das transzendierende C-Dur Präludium fehlt jedoch in dieser Fassung. Trotzdem oder auch gerade weil sich Bohner in diesem Teil noch entschiedener als in den vorangegangenen Fassungen von der ursprünglichen Anordnung der Präludien und Fugen im WTK löste, erscheint die Proportionierung der Körperbewegungen und Raumwege zum Abschluss seiner Trilogie besonders ausbalanciert, einen im übertragenen Sinn Goldenen Schnitt zu erreichen.

Schließlich war im dritten Teil der Choreographie eine *Farbton-Komposition* von Paul Uwe Dreyer²³ zu sehen, der als einer konkreten Malerei (in Analogie zu den konkreten Klängen Pfrengles) das Prinzip des Goldenen Schnitts²⁴ (in Analogie zu Bohners Choreographie) zugrunde lag. Sie wies daher sowohl zum Klangraum als auch zum Bewegungsraum Bezugspunkte auf und konnte neben dem kinästhetischen Erleben des Auditiven ein synästhetisches Erleben des Audiovisuellen befördern, bei dem die Bewegungen und Klänge im Raum mit farblichen Kolorierungen verbunden werden.

21 | Ein Abdruck dieses Bauplanes findet sich – zusammen mit einem kurzen, prägnanten Statement des Komponisten zu seiner musikalischen Versuchsanordnung – in Pfrengle 1991.

22 | Zum dritten Teil des GS liegen besonders umfangreiche Notizen Bohners vor, die belegen, dass er hier einen choreographischen Komplexitätsgrad suchte (und fand!), der auf die Erfahrungen, die er in den vorangegangenen Teilen gewonnen hatte, aufbaute, um die Choreographie nochmals zu verdichten. Vgl. hierzu insb. das mit der Signatur 227 versehene Notizbuch Bohners im GB-Archiv der AdK Berlin.

23 | Zu seinem künstlerischen Œuvre vgl. [Dreyer] 1985 und 2001.

24 | Die einfachste Definition des Goldenen Schnitts verweist auf ein ausgeglichenes proportioniertes Verhältnis von Höhe (a) und Breite (b) auf der Basis der Formel $a : b = [a + b] : a$.

KÖRPERGEDÄCHTNIS UND *EMBODIED MUSIC COGNITION* IM (UND DURCH) TANZ

»What does choreography have to do with knowledge?«, fragt Anna Pakes zu Beginn ihrer anregenden Erörterungen zu einer spezifisch tänzerisch-choreographischen Künstlerischen Forschung (Pakes 2009: 10), deren Beginn sie – im englischsprachigen Raum – bis in die späten 1970er Jahre zurückverfolgt. Frühen kognitionswissenschaftlichen Forschungen folgend konstatiert sie, dass choreographisches Wissen vor allem auf praktische Erfahrungen zurückgehe (»embedded in the doing«, ebd. 12), dabei insbesondere daran interessiert sei, wie etwas gemacht sei, weniger auf Tatsachen (*was* gemacht wurde) fixiert sei. Gleichzeitig stelle es ein körperlich grundiertes Wissen dar (*embodied knowledge/embodied cognition*), das zunächst keiner rationalen Überlegungen bedürfe, letztere jedoch nicht ausschließe: »Thought and knowledge are embodied in the activity of those *who know how* [Herv. St. Sch. – im Gegensatz zu: *who know that*]. That intelligent action is not – as often assumed – a twostage process of thinking, then acting in accordance with the thoughts.« (Ebd.) Zudem handle es sich hierbei um ein prozessorientiertes Wissen, das die künstlerischen Intentionen immer wieder mit aktuellen Bedingungen und Umständen der choreographischen *Exploration* abgleiche. Von (bewussten oder unbewussten) Intentionen oder auch Fragen ausgehend sei es daher auch in einem ständigen Wandel begriffen, anstatt primär ein vorgefasstes Ziel zu verfolgen. Schließlich sei tänzerisch-choreographische Kreativität weniger an generellen, verallgemeinerbaren Ergebnissen, stattdessen vielmehr an individuellen Lösungen bzw. Gestaltungen interessiert. Hieraus lässt sich schließen, dass einem derartigen choreographischen Wissen auch ein genuiner Hang zum Experimentellen innewohnt.²⁵

Solche Sachverhalte lassen sich auf der Basis der Filmaufzeichnungen von Bohners GS (sowohl in seiner eigenen Interpretation als auch in der Neueinstudierung von Cesc Gelabert) in Kombination mit den zahlreichen Skizzen und Dokumenten zur Entwicklung seiner Choreographie in idealer Weise exemplifizieren (wie an dieser Stelle aus Platzgründen nur angedeutet werden konnte). Sie können um den Aspekt eines spezifisch tänzerischen Körpergedächtnisses²⁶ sowie einer spezifisch tänzerischen, körperlich grundierten

25 | Vgl. hierzu oben Anm. 3. Pakes Ausführungen entsprechen weitgehend jenen Sachverhalten, die Jung generell zum Wissen *der Kunst* und zur *impliziten Dimension von Wissen* festhält, sich dabei jedoch nicht explizit auf den Tanz bezieht. Vgl. Jung 2016: insb. 28ff.

26 | Vgl. hierzu Brinkmann 2013 sowie zu der essentiellen Bedeutung des Körpergedächtnisses für eine praxeologisch ausgerichtete Künstlerische Forschung im Tanz: Klein 2015: 135.

Musikalität (*Embodied Musical Cognition*) erweitert werden, deren generelle Erforschung allerdings noch weitgehend aussteht.²⁷ So fällt an Bohners Auseinandersetzung mit Bachs WTK sogleich auf, dass er sich bei der Gestaltung seiner Bewegungsstudien keineswegs in erster Linie an dem Rhythmus und dem ohnehin gleichbleibenden Metrum bzw. *Puls* der Musik orientierte, sondern auch die *Gangart* der Melodieverläufe, ihre diastematische Konstruktion und hieraus resultierende, charakteristische melodische Konturen choreographisch reflektierte. Neben der kompositorischen Struktur, insbesondere der kontrapunktische Anlage der Fugen (aber auch einiger Präludien), schien ihm gerade die Kinetik der Musik und ihre Plastizität²⁸ wesentliche Impulse zu sei-

27 | Obgleich insbesondere in der angloamerikanischen Musikwissenschaft schon seit längerer Zeit die Bedeutung des Körpers bzw. von physischen Bewegungen für die Wahrnehmung von Musik an Interesse gewinnt, bleiben die entsprechenden Forschungen dennoch zumeist auf den Körper bzw. die Bewegungen von Instrumentalisten bzw. deren Wirkung auf die Zuschauer/Zuhörer begrenzt. Allein die Popmusikforschung erkennt auch zunehmend den Stellenwert von Tanzbewegungen für das Verständnis von Musik an, wobei allerdings das Repertoire dieser Bewegungen tendenziell eher eng und die Analyse vor allem auf rhythmische Parameter beschränkt bleibt. Ein noch weitgehend zu erschließendes Forschungsfeld eröffnet sich mit der Fragestellung, wie Choreographen bzw. (Profi-)Tänzer, die mit komplexen Kompositionen oder Improvisationen arbeiten, Musik hören bzw. wahrnehmen. Um auf diese Problematik aufmerksam zu machen, entwickelte ich in meiner Habilitationsschrift zu Bewegungs- und Klangräumen im Paris des 19. Jahrhunderts, in der ich unterschiedliche Ebenen tänzerischer Aktivitäten vor dem Dispositiv einer aufblühenden Großstadt der Moderne untersuchte, den Begriff eines kinästhetischen Hörens, das Musik *zu Bewegung* (z.B. im Theater), *in Bewegung* (z.B. durch eigene Tanzpraxis) und ebenso *als Bewegung* (eine wenn auch nicht sichtbare, so doch hörbare Bewegung) versteht. Musik wird hier sehr essentiell mit dem Bewegungssinn begriffen, um mit ihr in einen Dialog treten bzw. Dialoge zwischen Musik und Bewegung wahrnehmen zu können. Auch dieser Sachverhalt lässt sich meines Erachtens in idealer Weise an Bohners Choreographie bzw. ihrem Verhältnis zur Musik nachzeichnen (vgl. hierzu – wenngleich nicht mit Bezug auf Bohner – Schroedter 2012 und 2015).

28 | Diesen Aspekt betont auch Steve Paxton in einem Kommentar zu seinen *Goldberg Variations*, jenen Improvisationen (zu Bachs gleichnamigen Komposition), die er zwischen 1986 und 1992 ca. 200mal zeigte und nicht zuletzt vor dem Hintergrund dieser Erfahrungen sein *Material for the Spine* entwickelte: Er umschreibt die Musik bzw. deren Interpretationen durch Glenn Gould, die nun als »unchanging recordings« verfügbar seien, als »sound sculptures, sonic paintings, acoustical architecture«. Vgl. hierzu die Aufnahme von Walter Verdin auf <https://www.youtube.com/watch?v=-8iTMmKtwYQ> (bei 01:35) bzw. Paxton 2008 (mit Aufnahmen seiner frühen und späten Improvisationen zu Musik von Bach).

nen Bewegungsgestaltungen geliefert haben.²⁹ Auch Cesc Gelabert betont diese essenzielle Bedeutung der Musik für das Verständnis der inneren Logik der Bewegungen im Zusammenhang seiner Wiederaufnahme der ersten beiden Teile des GS:

The understanding of the music has been essential during the rehearsals, as the movements are musically constructed and naturally placed. When I saw the video for the first time, it seemed to me as though Gerhard was improvising freely, because of the seemingly fluid and subtle structure, and once I began the rehearsals and studied it in detail, inevitably every movement was revealed to be closely related to the music.³⁰

Schließlich fällt bei einer näheren Analyse des Bewegungsrepertoires auf, wie sehr Bohner mit dieser Choreographie seine tänzerische Laufbahn, genauer: seine *Bewegungsbiographie* reflektierte, somit bei ihrer Kreation (bewusst oder unbewusst) auf sein individuelles Körpergedächtnis zurückgriff, mit dem er neuralgische Punkte der (west-)deutschen Choreographieggeschichte des 20. Jahrhunderts abzustecken vermochte.³¹ Nicht zuletzt dieser Umstand macht eine *Rekonstruktion* seiner Soli, die über strukturelle Aspekte hinausgehen will, unmöglich – wie auch bei der Gegenüberstellung des Filmmaterials zur Bohners Aufführungen mit der Wiederaufnahme der ersten beiden Teile des GS durch Gelabert sogleich ins Auge springt. Letztere bietet zweifellos wertvolle Annäherungen an Bohners Interpretation, bedarf jedoch einer eigenen Reflexion über unterschiedliche Dimensionen tanzpraktischer Forschungen, d.h. direkt von der tänzerischen Praxis ausgehender Recherchen bzw. sich im Medium Tanz vollziehender Erkenntnisse.

Abgesehen davon, dass den Raumwegen der Trilogie Proportionen des Goldenen Schnitts zugrunde lagen,³² suchte Bohner offensichtlich auch auf der Ebene der Körperbewegungen nach einem (im übertragenen Sinn) Goldenen Schnitt, um die ungleichen Elemente seiner sehr divergierenden Bewegungserfahrungen in ein ausgewogen proportioniertes Verhältnis zueinander zu bringen, gleichzeitig mit seinen Bewegungen »durch den Körper, durch den Raum« zu einer quasi gleichschwebenden, wohltemperierten Kör-

29 | Diesen Sachverhalt im Detail zu belegen muss einer weiteren Studie vorbehalten bleiben, die sich auf eine musikchoreographische Analyse konzentriert. Sie soll im Kontext eines größeren Forschungsprojekts zu Bach-Choreographien erarbeitet werden (s. oben Anm. 7).

30 | Dieses Zitat findet sich auf der Homepage Gelaberts: <http://gelabertazzopardi.com/en/portfolio/im-goldenen-schnitt-i/>

31 | Vgl. hierzu die Ausführungen weiter unten.

32 | Vgl. hierzu die Skizze zur Aufteilung der Tanzfläche Dok. Nr. 228 im GB-Archiv der AdK Berlin.

perstimmung (in der Bedeutung von Körperspannung) zu gelangen. Bei dem hierbei deutlich zutage tretenden Bestreben nach einer Abstraktion seiner Bewegungskreationen, um (durchaus Bachs Kompositionsverständnis vergleichbar) über Subjektives hinausgehend allgemeingültige Formen zu schaffen, die letztlich auf Metaphysisches verweisen, präsentiert Bohner gerade durch seine dezidierte Zurückhaltung in Bezug auf expressive Ausdrucksgestaltungen einen hochgradig emotional aufgeladenen Querschnitt durch seine künstlerische Laufbahn, in der so gegensätzliche Tanzströmungen wie die seiner Lehrerinnen Mary Wigman, der Ikone des deutschen Ausdruckstanzes, und Tatjana Gsovsky, der in den Nachkriegsjahren an der Deutschen Oper Berlin wirkenden russischen Ballettexpressionistin, auf gleicher Höhe nebeneinander stehen. Mit minimalistischen Bewegungsabläufen balanciert er dabei an der Schwelle von »Mechanischem«³³ und »Inhaltlichem«, wie er die altraditierte Diskrepanz von »Abstraktion« und »Expression« umschreibt, und im Zuge seiner Bewegungsrecherchen feststellt, dass eine »mechanische Bewegung« bereits durch »eine Energie von Außen, ein[en] Anstoß [...]« schon wieder »inhaltlich« werden kann. Mit einem geradezu resignierenden Unterton resümiert er über seine künstlerische Forschungsarbeit: »[...] und so ist es [doch] wieder eine Geschichte, wenn auch nur die banale Geschichte eines alternden Tänzers«.³⁴

Der Versuch, zwei Seiten einer Medaille strikt zu trennen, um nicht immer wieder Geschichten zu erzählen – seien es die ausgedienten Handlungen des Klassischen Balletts, die überlebten Geschichten des Ausdruckstanzes oder die nicht weniger zeitgebundenen Narrationen des Tanztheaters seiner Zeit –, dieser Versuch scheint auf dem ersten Blick gescheitert und ist dennoch – so meine ich – durch die neugefundene Synthese, die auf postmoderne Erzählstrategien im Tanz verweist, geglückt.

LITERATUR

Vorbemerkung: Übersieht man die einschlägige Fachliteratur zu Gerhard Bohner so wird rasch offensichtlich, dass sie in keinem Verhältnis zu seinem außergewöhnlich facettenreichen künstlerischen Schaffen steht, gerade auch in Hinblick auf dessen analytische Erschließung (hervorzuheben sind hier insbesondere der unten angegebene, 1991 von der Berliner Akademie der Künste hg. Sammelband *Gerhard Bohner. Tänzer und Choreograph* mit Beiträgen von

33 | Der Begriff des *Mechanischen* ist hier – ebenso wie jener der *Abstraktion* – in Anlehnung an Oskar Schlemmers Tanzästhetik zu verstehen, die er in seinem Artikel zu *Mensch und Kunstfigur* besonders konzentriert darlegt. Vgl. Schlemmer 1925.

34 | Odenthal 1989: 14.

Nele Hertling, Irene Sieben, Dirk Scheper, Hedwig Müller, Johannes Odenthal und Eva-Elisabeth Fischer, zudem Brandstetter 1991 und 2014 sowie die 2014/2015 von Blume et al. für die Stiftung Bauhaus Dessau herausgegebene Dokumentation *Das Bauhaus tanzt* mit begleitender DVD *Bühne und Tanz. Oskar Schlemmer*).

Dennoch setzte in letzter Zeit verstärkt eine überaus erfreuliche, künstlerisch-kreative Auseinandersetzung mit seinen Choreographien ein – es bleibt zu hoffen, dass diese Neuentdeckung seines für die tänzerisch-choreographischen Entwicklungen im Nachkriegsdeutschland höchst aufschlussreichen Schaffens nicht so rasch abbricht. Vgl. hierzu Cesc Gelaberts sogenannten »Rekonstruktionen« der ersten beiden Teile des *Goldenen Schnitts* (1989) von 1996 sowie von Bohners *Schwarz weiß zeigen. Übungen für einen Choreographen* (1983) von 2010, zudem die »Rekonstruktion und Neuproduktion« von Bohners Fassung des auf Oskar Schlemmer zurückgehenden *Triadischen Ballett* (1977), die 2014 unter der Leitung von Colleen Scott und Ivan Liška mit Mitgliedern des Bayerischen Staatsballett vorgenommen wurde, Helge Letonjas Auseinandersetzung mit Bohners *Zwei Giraffen tanzen Tango* (1980) mit dem Bremer Steptext Dance Project (2016) sowie die für 2017 geplante Neueinstudierung von Bohners *Die Folterungen der Beatrice Cenci* (1971) am Saarländischen Staatstheater unter der Leitung von Cherie Trevaskis.

Zu den von dem Tanzfond Erbe, einer Initiative der Kulturstiftung des Bundes, unterstützten Produktionen vgl.

<http://tanzfonds.de/projekt/dokumentation-2013/das-triadische-ballett/>

<http://tanzfonds.de/projekt/dokumentation-2015/zwei-giraffen-tanzen-tango-bremer-schritte/>

<http://tanzfonds.de/projekt/dokumentation-12-2015/die-folterungen-der-beatrice-cenci-von-gerhard-bohner/> (letzte Zugriffe: 24.6.2016)

Akademie der Künste (Hg.) (1991): *Gerhard Bohner. Tänzer und Choreograph*, Berlin: Hentrich 1991.

Badura/Jens, Dubach/Selma, Haarmann/Anke, Mersch/Dieter, Rey/Anton, Schenker/Christoph, Toro Pérez/Germán (Hg.) (2015), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich/Bern: Diaphanes.

Blume, Torsten (Hg. im Auftrag der Stiftung Bauhaus Dessau) (2015): *Das Bauhaus tanzt*, Leipzig: Seemann.

Blume, Torsten/Hiller, Christian/Oswalt/Philipp (Hg. im Auftrag der Stiftung Bauhaus Dessau) (2014): *Bühne und Tanz. Oskar Schlemmer*, Berlin: absolut Medien.

Brandstetter, Gabriele (1991): Intervalle. Raum, Zeit und Körper im Tanz des 20. Jahrhunderts, in: Martin Bergelt und Hortensia Völkers (Hg.), *Zeit-Räume. Zeiträume – Raumzeiten – Zeitträume*, München: Carl Hanser, S. 225-269.

- Brandstetter, Gabriele (2013): »On research«. Forschung in Kunst und Wissenschaft – Herausforderungen an Diskurse und Systeme des Wissens, in: Sibylle Peters (Hg.), *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld: transcript, S. 63-71.
- Brandstetter, Gabriele (2014): »Kinetische Explorationen. Oskar Schlemmer – Gerhard Bohner – Dieter Baumann«, in: *Mensch – Raum – Maschine. Bühnenerperimente am Bauhaus*, Torsten Blume und Christian Hiller (Hg. im Auftrag der Stiftung Bauhaus Dessau), Leipzig: Spector Books (Edition Bauhaus 38), S. 52-61.
- Brinkmann, Stephan (2012): *Bewegung erinnern. Gedächtnisformen im Tanz*, Bielefeld: transcript.
- Büscher, Barbara (2007): Simultaneität, Überlagerung und technische Koppelung zweier Performance-Systeme. Die Cunningham Dance Company und Live Electronic Music 1965-72, in: Michael Malkiewicz/Jörg Rothkamm (Hg.), *Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett*, Berlin: Vorwerk 8, S. 257-269.
- Cage, John/Cunningham, Merce/Mumma, Gordon/Paik, Nam June/Tudor, David/VanDerBeek, Stan (1966/1967/2013): *Variations V*, aufgezeichnet von dem Norddeutschen Rundfunk (NDR), (Vertreib der DVD-Produktion) New York: mode records.
- [Dreyer, Paul Uwe] (1985): *Sequenzen 1982-1985* (Ausstellungskatalog der Galerie Beatrix Wilhelm Stuttgart.
- [Dreyer, Paul Uwe] (2001): *Malerei*, London: Quantum Books.
- Gagel, Reinhard/Schwabe, Matthias (Hg.) (2016): *Improvisation erforschen – improvisierend forschen. Beiträge zur Exploration musikalischer Improvisation*, Bielefeld: transcript.
- Gehm, Sabine/Husemann, Pirkko/von Wilcke, Katharina (Hg.) (2007): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: transcript.
- Gorony, Pamela/Petraccaro-Goertsches, Jessica (2015): Wie tanzen Kunst und Wissenschaft. Performativ-reflexive Kunstvermittlung, in: Anna-Sophie Jürgens und Tassilo Tesche (Hg.), *LaborARTorium. Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion*, Bielefeld: transcript, S. 181-198.
- Jeschke, Claudia (2015): Tänzer als Forscher, in: *Frankfurt in Takt. Magazin der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt a.M., Schwerpunktthema Künstlerische Forschung*, 15. Jg./Nr. 2 (2015/16), S. 94-95.
- Jung, Eva-Maria (2016): Die Kunst des Wissens und das Wissen der Kunst. Zum epistemischen Status der künstlerischen Forschung, in: Judith Siegmund (Hg.), *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?*, Bielefeld: transcript, S. 23-44.

- Klein, Gabriele (2014): Praktiken des Tanzens und des Forschens. Bruchstücke einer praxeologischen Tanzwissenschaft, in: Margrit Bischof/Regula Nyfeler (Hg.), *Visionäre Bildungskonzepte im Tanz. Kulturpolitisch handeln – tanzkulturell bilden, forschen und reflektieren*, Zürich: Chronos, S. 103-115.
- Klein, Gabriele (2015): Die Logik der Praxis. Methodologische Aspekte einer praxeologischen Produktionsanalyse am Beispiel *Das Frühlingsopfer* von Pina Bausch, in: Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein (Hg.), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer«*, Bielefeld: transcript, S. 123-141.
- Odenthal, Johannes (1989): Abstraktion im Konkreten, in: *tanz aktuell*, 4. Jg. Nr. 7/8, 13-17.
- Pakes, Anna (2009): Knowing through dance-making. Choreography, practical knowledge and practice-as-research, in: Jo Butterworth/Liesbeth Wildschut (Hg.): *Contemporary Choreography. A Critical Reader*, Abingdon/Oxon: Routledge, S. 10-22.
- Paxton, Steve (2008): *Material for the Spine. A Movement Study*, Brüssel: Contredanse [DVD].
- Pfengle, Roland (1991): *Im Schnitt*. Raum/Zeit in einem Projekt für Tanz und elektronische Klänge, in: Martin Bergelt und Hortensia Völkers (Hg.), *Zeit-Räume. Zeiträume – Raumzeiten – Zeitträume*, München: Carl Hanser, S. 305-309.
- Pfengle, Roland (2004): Musik und Tanz – Gegenseitiges. Notizen eines Komponisten, in: *ballet-tanz*, Heft 10 (Oktober), S. 36f.
- Rheinberger, Hans-Jörg (1992). *Experiment, Differenz, Schrift: Zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg: Natur & Text 1992.
- Rickli, Hannes (2015): Experimentieren, in: Jens Badura/Selma Dubach/Anke Haarmann/Dieter Mersch/Anton Rey/Christoph Schenker/Germán Toro Pérez (Hg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich/Bern: Diaphanes, S. 135-138.
- Rose, Simon (2016): *The Lived Experience of Improvisation: In Music, Learning and Life*, Bristol: Intellect.
- Salter, Chris (2010): *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge/Massachusetts.
- Schlemmer, Oskar (1925): Mensch und Kunstfigur, in: *Die Bühne im Bauhaus*, Bauhausbuch Nr. 4, München: Albert Langen, S. 7-21.
- Schroedter, Stephanie (2012): »Neues Hören für ein neues Sehen von Bewegungen. Von der Geburt eines zeitgenössischen Balletts aus dem Körper der Musik – Annäherungen an Martin Schläpfers musikchoreographische Arbeit«, in: dies. (Hg.), *Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 43-110.

- Schroedter, Stephanie (2015): *Paris qui danse. Bewegungs- und Klangräume einer Großstadt der Moderne*, Habilitationsschrift FU Berlin.
- Selle, Gert (1998): *Kunstpädagogik und ihr Subjekt. Entwurf einer Praxistheorie*, Isensee: Florian.

INTERNETQUELLEN

- Gelabert, Cesc (1989): *Im (Goldenen) Schnitt I* <http://gelabertazzopardi.com/en/portfolio/im-goldenen-schnitt-i/> (letzter Zugriff: 1.4.2016)
- Hagenbuechle, Roland (2006): *Kulturelle Intelligenz und Vielweltentheorie*, www.hagenbuechle.ch/pdf/kultint.pdf (letzter Zugriff: 1.4.2016)
- Paxton, Steve/Verdin, Walter (2008): *Steve Paxton's Introduction to the Goldberg Variations*, <https://www.youtube.com/watch?v=-8iTMMKtwYQ> (letzter Zugriff: 1.4.2016)

FOTORECHTE

Gert Weigelt (www.gert-weigelt.de)