

1. Raum und Erfahrung in der Notation von Tänzen

Um das Problem der Übertragung räumlicher Wahrnehmung in ein entwerferisches Potential zu verwandeln, soll in diesem Abschnitt die Tanzwissenschaft zur Übertragung und Erweiterung von Wahrnehmungen des Raumes durch die Notation von Tänzen befragt werden. Erweitert Tanzpraxis die Raumwahrnehmung? Erweitert Tanztheorie die Vermittelbarkeit von Raumwahrnehmung durch Notation? Wie gehen Tänzer und Choreografen mit architektonischen Räumen um?

Um die Bewegungen des Tanzes im Sinne eines architektonischen Raumes verstehen oder entwerfen zu können, müssten wir sie in einem durch Maß und Proportion bestimmtes Verhältnis zu ihrem Umraum bringen und dadurch auch vermessen. Die Vermess- oder Normierbarkeit von Bewegung und Körpern wird von der Tanzwissenschaftlerin Susan Foster jedoch in Frage gestellt. Was ist der Unterschied zwischen dem besonderen Material unseres Körpers und den Materialien, die üblicherweise unsere Bewegungen im Raum begrenzen oder stimulieren? Wie interagieren sie und wie gestalten sie sich zueinander? Gabriele Brandstetter sieht im Erlernen von Normen und dem synchronen Bruch mit diesen das Potential von Gestaltung am Beispiel der Entwicklung einer persönlichen Handschrift. Was geht aber von der Bedeutung der Bewegung verloren, wenn wir generell Ordnungssysteme für Bewegung definieren, welchen Mehrwert haben Normierung und Vereinfachung von Bewegungen für Entwurfsprozesse? Können wir durch Verfahren der Bewegungsnotation, wie sie im Tanz benutzt und erforscht werden, auch die individuelle Körperperspektive auf den architektonischen Raum darstellen und verallgemeinernd entwerfen?

Aus dem Versuch einer differenzierten Verbindung der Beobachtung von tänzerischer Bewegung und deren qualitativer Analyse entsteht das Potential der Raum- und Bewegungstheorie von Rudolph von Laban, die u. a. in der Choretik ausformuliert wird.¹ Diese kann eine Erweiterung der Darstellungsmethoden von Räumen im architektonischen Entwurfsprozess bedeuten, da hier immer noch fast ausschließlich geometrische Methoden auf Grundlage eines mechanistischen Raumdenkens zu Entwurf, Planung und Umsetzung eingesetzt werden.

¹ Vgl. dazu Kapitel 2.2: »Rudolph von Laban – Tanznotation als Raumentwurfslehre«.

Und selbst dieser historisch gewachsene und ausdifferenzierte Ansatz, räumliche Qualitäten zu definieren und zu übertragen, wird heute durch neuere Methoden des Modellierens von physikalischen Informationen einer schon definierten Welt abgelöst, deren Kontrolle das einzige Ziel von Entwurfsprozessen wird.² Durch die geometrische Darstellung der Überlagerung quantitativer und qualitativer Räume des Tanzes in der Kinesphäre, also dem unmittelbar durch die Extremitäten des Körpers beschreibbaren Raum um ein Körperzentrum, welches Laban mit Kubus oder Ikosaeder veranschaulicht hatte, werden die Gegensätze einer kinästhetisch bedingten Raumwahrnehmung und ihrer Symbolisierung durch Geometrie und die Zeichen der Laban'schen Tanzschrift besonders deutlich. Die zeichnerischen Diagramme des Architekten könnten jedoch auf ähnliche Weise wie die geometrischen Darstellungen der Kinesphäre Labans im Tanz und in der Bewegungsanalyse gedeutet werden: Indem sie nicht den Raum notieren, der durch Bewegung entsteht, sondern den, in den sie sich einschreiben, und so eine kreative Leerstelle formulieren. Es deutet sich eine Gelenkstelle im methodischen Prinzip der Doppelperspektive Architektur und Tanz in der entwurfs- oder künstlerisch basierten Forschung zwischen Theorie und künstlerischer Praxis an. In der Notation von Tanz wird das Spannungsfeld zwischen einer normierenden didaktischen Praxis durch regelhafte, wiederholbare Anweisungen und der Öffnung zu einem singulären, nicht klassifizierbaren Entwurfsprozess par excellence deutlich, welches auf der Basis von Phänomenen der leiblichen Wahrnehmung in ein Zusammenspiel gerät und zu einer rekursiven Praktik im Entwurfsprozess werden kann.

Während in den Tendenzen des ersten Kapitels das Konzept der leiblichen Wahrnehmung für eine allgemeine philosophische Annäherung an die Übertragung räumlicher Qualität durch Bewegung eingeführt wurde, werden in diesem Kapitel Prinzipien einer allgemeinen und singulären Struktur von Notationen im Tanz und in choreographischer Praxis auf ihr Potential der Beschreibung von Bewegung und deren Entwurf architektonischer Räume hin untersucht. In der philosophischen und theoretischen Tendenz des ersten Kapitels wurden allgemeine konzeptuelle Beschreibungen von Ideen über die Bedeutung leiblicher Disposition und räumlicher Qualität vorgenommen. Tanznotationen hingegen bezeichnen eine Form, in der allgemeine und spezifische Vorstellungen über Bewegungen und Raum auf verschiedene Weisen interferieren und dadurch zu einem Entwurfsprinzip eines wahrnehmbaren Ausdrucksgeschehens werden: Als Beispiel für allgemeine Symbolisierung und Rahmung der Bedeutung von

² Gemeint sind hier die Methoden des Building Information Modelling (BIM), die jedoch an dieser Stelle nicht genauer ausgeführt werden können. Sie sind selbst noch im Entstehen begriffen, aber z. B. in Deutschland ab dem Jahr 2020 gesetzlich vorgeschriebene Anwendung bei der Errichtung öffentlicher Bauten.

Bewegung durch Notation sind hier Aspekte der Raum- und Bewegungstheorie von Laban angeführt, auf der anderen Seite stehen Notationen als individueller Ausdruck der Formmotivation von Choreografinnen und Choreografen, die sich häufig als eigenständige Praxis eines der bildenden Kunst ähnlichen Verfahrens lesen lassen und nicht selten über Trainingsaspekte hinaus nicht nur durch die Tanzenden verkörpert werden, sondern bis in die räumliche Inszenierung von Choreografien als Zeichnungen, Objekte oder Installationen hineinspielen. In den explizit untersuchten Praxisbeispielen im Zusammenspiel von choreografischer und architektonischer Entwurfspraxis soll der architektonische Raum als Resultat einer dialogischen Struktur zwischen Menschen, Objekten, Notationen und Bewegungspraxis herausgearbeitet werden.

1.1 Normierung und Individuation von Körpern und Räumen

Jeder Körper ist ein be- und ge-schriebener, durch kulturelle Praktiken. Aus dieser Praktik bestehend aus Bewegungen etabliert sich seine Bedeutung. Ist es möglich, diese Bedeutungen festzuhalten, sie durch Notation normativ zu übertragen? Kann man die Geschichte eines solchen Körpers schreiben?³

Die hier einleitend zitierte Frage von Susan L. Foster betrifft die Bewegungsanalyse in einem größeren zeitlichen (geschichtlichen) Maßstab. Sind diese Überlegungen auf einen zeitlich näheren beziehungsweise kleineren zeitlichen Ausschnitt der Beschreibung von Erfahrung übertragbar? Susan Foster stellt hier ein Körperdenken vor, dessen Relevanz für die kulturellen Praktiken im digitalen Zeitalter und seiner Arbeitswelt, dem virtuellen Raum, unbestreitbar ist. Ihre Reflexionen sind anthropologischer Natur und gehen auf Marcel Mauss' Überlegungen zu den Körpertechniken zurück: Inwiefern wird ein Körper und seine Bedeutung, seine Fähigkeit, Bedeutung zu generieren, von seiner Umwelt geprägt, inwiefern prägt er Umwelt? Foster überträgt diese Überlegungen auf die Praktik des Schreibens (oder allgemeiner des Spuren-Hinterlassens), genauer gesagt des Geschichte(n)-Schreibens, das bedeutet hier, Zeugnis über stattgefundene Bewegungen abzulegen, sie zu re-choreografieren, ihren (Wirkungs-)Raum zu entwerfen und damit eine neue Bedeutungsebene freizulegen, neue Räume zu eröffnen.

Aus Fosters Sicht ist es unmöglich, die Geschichte eines Körpers anhand seiner Spuren zu verallgemeinern:

³ Foster, Susan Leigh: *Choreographing History*. Indiana 1995. S. 3–4.

[...] too chaotic, too insignificant, vanished, evaporated in the thinnest air, leave only the most disparate residual traces⁴

Der bewegte Körper ist immer im Begriff, heterogene Spuren zu hinterlassen.

Jeder Körper in seiner ihm eigenen Art sich zu bewegen steht in einem bestimmten Schwingungsverhältnis zu ästhetischen und politischen Werten.⁵

Die komplex geprägten Körpertechniken sind laut Foster in keinem Gerüst, in keiner generellen Struktur unterzubringen. Genau dies macht sie zum Ausgangspunkt jeder (künstlerischen) Haltung und gibt dem Körper gleichzeitig seine individuelle Fähigkeit, sich über Sprache und Geste auszudrücken. Jedes Zusammenwirken mit einem Instrument, jede mediale Anordnung, welche in der Lage ist, eine ganzkörperliche Positionierung des Körpers zu affizieren, fördert diese Fähigkeit, jede mediale Anordnung, die diese Prägung negiert oder unifiziert, schwächt diese Fähigkeit. Insofern sind die Körpertechniken, die Bewegungen, die einen von Geburt an begleiten, die prägendsten für die Fähigkeit, eine Haltung einzunehmen. Sie können nur durch ein zeitlich in seinem Umfang äquivalentes Training in ihrer Bedeutung für den Ausdruck geformt werden, verschwinden aber nie aus dem lebenden Körper! Foster nennt diese durch die Alltagsgewohnheiten geprägten Körpertechniken das »Skelett der Bewegungen«.⁶

Die Konditionierung dieser Bewegungen außerhalb ihres momentanen räumlichen Kontextes ist also in erster Linie prägend für die Art sich zu bewegen. Der Körper ist durch die verschiedenen räumlichen Situationen, die er durchlaufen hat, vorstrukturiert, er befindet sich insofern in einem permanenten Zustand der Unfreiheit, des Kampfes, insofern als sein Maß und seine Fähigkeit, sich räumlich zu entfalten, einerseits vorbestimmt sind und sich andererseits zu einer momentan auf ihn wirkenden Umgebung verhalten müssen. In diesem Suchen nach einem Gleichgewicht, das in dem Ankämpfen gegen allgemeine äußere Krafteinwirkung wie die Erdanziehung und in dem Erspüren eines momentanen Einflusses aus dem Umraum besteht, werden Räume der Wahrnehmung durch Bewegung geformt.

In their movements past bodies also rubbed up against or moved alongside geological and architectural constructions, music, clothing, interiors, whose materials leave further indications of those bodies dispositions. Insofar as any bodies writing invited measurement, there endure documents from the disciplines of calculation

⁴ Ebd.

⁵ Foster 1995, S. 5.

⁶ Foster 1995.

addressing the body's grammatical make up – its size structure, composition, and chemistry – that tell us something what shape the body was in.⁷

Wie also diesen geformten Körper schreiben, im Nachhinein, wie ihn trainieren im Jetzt für einen zukünftigen Akt? Fest steht für Foster: Das Bewusstsein über den eigenen Körper und seine Schreibfähigkeit als (Körper-)Techné ist immer schon geformt, muss trainiert werden, um einen kontrollierten individuellen Ausdruck möglich zu machen. Das Werden des Körpers muss bewusst werden, um in es eingreifen zu können. Nur das Wissen um seine Bewegungen, seine Spuren, sein Schriftbild im Raum eröffnen die Möglichkeit, dieses zu entwerfen. Das Üben dieses Aktes, das Vorbereitet-Sein auf ein »Immer-nur-einzigartig-sein-Können« des raumentwerfenden Aktes der Bewegungen ist Grundlage der Raumgestaltung. Denn letztlich kennen wir unseren Körper nie ganz, er ist »nie-mals nur das, was wir denken«. Tänzer sind sehr aufmerksam gegenüber diesen sich immer wieder manifestierenden Unterschieden, so Susan Foster. Nach einer dauerhaften Schulung und Wiederholung von Bewegungen könnte man fast an einen allgemeinen Körper zu glauben anfangen, wenn man bereit ist, auf all die kleinen subtilen Unterschiede zu verzichten, die sich bei genauerem Hinsehen auftun. Aber auch bei einer geschulten Aufmerksamkeit gegenüber dem Körper werden wir doch immer wieder von neuen Äußerungen überrascht:

But then it does something marvelous aberrant, it gives out, comes through or somehow turns up outside the bounds of what was conceivable.⁸

Trotzdem sind gerade diese Differenzen der ungeahnten Äußerungen (oder eines Scheiterns) des Körpers geeignet für eine grundlegende Semiotik des Körperlichen. Mit ihrem dauerhaften Erfindungsreichtum können sie Wahrnehmungssensibilitäten herausfordern oder erschüttern und somit die sprachliche Beschreibung von Bewegung und Körper (bodily semiosis) kalibrieren sowie dem räumlichen Zeich(n)en einen Maßstab in Form von Grenzen geben.

Susan L. Foster spricht hier von Abweichungsmustern des Körpers (patterns of bodily deviance) vom Erwarteten, die weder ironisch noch umgekehrt oder pervertiert im Hinblick auf das zu Erwartende sind. Ihre Einzigartigkeit ergibt sich aus der Summe der Abweichungen. Anders gesagt: Die Einzigartigkeit als Sammelbecken von Abweichungen der Normalität körperlicher Äußerungen stellt gleichsam eine generelle Erkenntnis in Form des Raum-schreibenden Körpers dar.

⁷ Foster 1995.

⁸ Foster 1995, S. 4.

Der Körper des Schreibenden, der in dieser Arbeit als Körper des den architektonischen Raum Entwerfenden gesonderte Aufmerksamkeit bekommt, bildet dieses Sammelbecken der Abweichungen. Sein Interesse besteht darin, die verschwundenen Körper zum Leben zu erwecken, um ihre Geschichte schreiben zu können. Er befindet sich ständig im Hier und Jetzt zwischen dem vergangenen und dem/der zukünftigen Körper(-Raum-Zeit = Bewegung). In Fosters Aufsatz geht es um den Körper des (Geschichte-)Schreibenden in Bezug zu den Körpern, über die er schreiben möchte, aber auch um die untrennbar Bezüge des Geschichte Schreibenden zu dessen eigenem Körper und dessen Techniken, mit denen er untrennbar verwoben ist und die sein Schreiben und seine Entscheidungen lenken. Für die Bewegungsanalyse bedeutet dies, dass Beobachter und bewegendes Subjekt/Objekt sich in einem ständigen Fluss der gegenseitigen kinästhetischen Prägung befinden. Ein synchrones Werden von Körper und Umraum ist die Folge.

Der forschende Körper hat seine ihm eigenen Körpertechniken, die sich mit den Bewegungen des Beobachteten über den kinästhetischen Sinn verbinden: Die kinästhetische Erfahrung leitet unsere Wahrnehmungen an und verbindet uns mit dem, was der andere fühlt. Ebenso verbindet sie uns auf ihre bestimmte Weise mit dem Raum. Jede architektonische Raumgestalt verkörpert auch eine bestimmte kinästhetische Erfahrung.

1.2 Gestaltübertragung durch Bewegung

Gabriele Brandstetter erklärt das Verständnis der Übertragung von Bewegung anhand des Erlernens einer gleichzeitig normierten und individuell geprägten Handschrift als bürgerliches Bildungsideal der Goethezeit bis ins 19. Jahrhundert.

Das Paradox dieses Konzeptes von Schreiben liegt in der Interferenz von Norm im Sinne des Befolgens eines Gesetzes, eines Präskripts als Bewegungs- und Notationsnorm und zugleich im Brechen dieser Norm.⁹

Was können Notationen von Tanz von diesem Konzept übertragen, und worin liegt dabei die Präzision räumlicher Beschreibung von Bewegung als gleichzeitig normiert und offen für Transformationen bis hin zum Bruch? Denn das, was Notationen sicherlich nicht leisten können, ist eine Aufbewahrung oder Vorschrei-

⁹ Vgl. Brandstetter, Gabriele: »Notationen im Tanz. Dance Scripts und Übertragung von Bewegung«. In: Gabriele Brandstetter; Franck Hoffmann; Kirsten Maar: Notationen und choreografisches Denken. Berlin 2010.

bung der gesamten Bewegungen eines Tanzes¹⁰ und seiner räumlichen Wirklichkeit. Vielmehr umschreiben sie die Lücke, die zwischen der Notation und ihrer Performance entsteht. Sie vermitteln das Nichtgeschriebene zwischen Aufzeichnung und Aufführung. Es kann kein Zeichensystem im Sinne eines Alphabets geben, das eine Körperperformance vollständig denotieren würde. So ist auch Labans Bewegungsnotation, obwohl sie einen lebendigen architektonischen Raum durch die Spuren eines in Bewegung lesenden Körpers mithilfe von geometrischen Modellen sichtbar macht, nicht als vollständige Denotation oder Fixierung der Wirklichkeit von Bewegung im Raum zu begreifen.¹¹

Vielmehr könnte man das von Laban entwickelte Zeichensystem als einen Versuch deuten, Aspekte des Raumes durch seine Integration in Bewegungsqualitäten zu erfassen. Seine räumlichen Modelle und Bezeichnungen von Bewegung führen ins Offene, bleiben lückenhafte Andeutung des Unsagbaren der Bewegung von Gliedern, der Atmung der gesamten oszillierenden Bewegung zwischen Graph und Körper. Interessant ist, dass sich die Notationen im Tanz heute eher als individuelle Aufzeichnungen von Choreografien denn als Systematisierung eines allgemeinen Systems zur Aufzeichnung von Bewegung entwickelt haben.¹² In ihnen wird das Individuationsprinzip der Choreografien zum Beispiel in Form der Darstellung von Zeitrahmen und Duktus des Zeichners sichtbar. Diese Praxis der Notation formuliert sich als Aktion des Löschens und des Skripturalen, die sich in den Aufzeichnungen von Choreografen wie Mary Wigman, Lucinda Childs, Trisha Brown oder William Forsythe zeigen.

Auffallend ist, dass die genannten Choreografen selbst Tänzer mit intensiver eigener tänzerischer Parxis sind. Auch Rudolph von Laban war Tänzer, doch können wir sagen, dass der Anteil seiner forschenden Theorie aus der Sicht einer heutigen Rezeption überwiegt. Die Praxis seiner theoretischen Beschäftigungen verkörpert sich eher in der Person Mary Wigmans. Ihre Notationen sind interessanterweise sehr verschieden von den Laban'schen Systematisierungen von Bewegung. Individueller Ausdruck in Form von Zeichengestus ist hier

[...] mit der Dynamik und performativen Energie der Aufführung und dem Einsatz der Körperschwere ins Schriftbild übertragen.¹³

Mit anderen Worten: Mary Wigmans Zeichnungen haben selbst eine kinästhetische Wirkung, übertragen durch ihren erfahrenen Tänzerkörper. Sie sind Ausdruck einer spezifischen kinästhetischen Erfahrung, die sich in die Zeichnung

¹⁰ Brandstetter 2010.

¹¹ Brandstetter 2010, S. 95.

¹² Brandstetter 2010, S. 95.

¹³ Brandstetter 2010.

überträgt. Die Zeichnungen sind nicht nur Symbolisierung, sondern auch eine andere Form der Verkörperung ihrer tänzerischen Bewegung.

Was können wir daraus für den Entwurfsprozess in der Architektur lernen, der besonders von dem Konflikt zwischen Normierung sowie der Notwendigkeit von Gestaltung auf äußerst begrenztem Spielraum (beispielsweise durch Bauge setze oder Zeichenkonventionen) und Individuation (durch die Aneignung dieser Normen im Entwurfsprozess) betroffen ist? Befördern die normativen Begrenzungen das Gestaltpotential des Entwurfsprozesses oder schränken sie es ein? Der Körper des Architekten mit seinen kinästhetischen Wahrnehmungen beginnt als Bedingung von Gestaltungen des Raumes in den Vordergrund zu rücken.

Die individuelle und singuläre Wirkung sich bewegender Körper im Raum mit ihren Form- und Antriebsqualitäten ist nur durch die Praxis erfahrbbar. Die Entwicklung der Labanotation ist heute deswegen im Interesse einer Bewegungs didaktik durch verschiedene Schüler Labans weiterentwickelt worden.¹⁴ Sie beschäftigen sich mit therapeutischer oder analytischer Anwendung von Labans Bewegungsstudien und inspirieren choreografische Entwurfsprozesse. Zudem bezeichnen sie gerade auch jene unsichtbare Ästhetik der körperlichen Erfahrung von Räumen über die Analyse von Bewegungen, welche nicht in einem Schrift system, sondern am unmittelbarsten über Bewegungstechniken des Körpers und ihre unterschiedlichen kinästhetischen Wirkungen zu erfassen ist. Diese sind ähnlich wie die Bewegungen des Tanzes weder durch Notationen noch durch starre Gesetze für architektonische Räume und deren bewegungsbeeinflussende Anordnungen festzuhalten.

Choreografie ist ein Schreiben an der Grenze von Anwesenheit und Nicht-mehr da- Sein: Eine Schrift der Erinnerung an jenen bewegten Körper, der nicht mehr präsent zu halten ist. Choreografie ist ein Versuch, als Graph zu halten, was nicht haltbar ist – Bewegung.¹⁵

Man könnte das eventuell auch so sagen: In der Bewegung überlagern sich Anwesenheit und Abwesenheiten in einer Form. Diese Überlagerung verkörpert einen Präsenzraum, der nicht anders materialisiert werden kann als durch den aktuellen Körper des Tänzers oder, auf andere Weise, durch den Körper des Rezipienten eines Tanzes. Der Tänzerkörper vermittelt ein räumliches Gefüge mit einer nur ihm eigenen Architektur, die nur dann in Erscheinung treten kann, wenn er auf-

¹⁴ Vgl. Kennedy, Antja (Hg.): *Bewegtes Wissen. Laban-Bartenieff-Bewegungsstudien verstehen und erleben*. Berlin 2010.

¹⁵ Vgl. Brandstetter, Gabriele: »Choreografie als Grabmal des Gedächtnisses«. In: *ReRemembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, anlässlich der Ausstellung STRESS im MAK. Wien 2000. S. 102–134.

tritt. Diese Erscheinung aktualisiert sich nur im Moment der Präsenz einer Aufführung. Nur der Tänzerkörper ist in der Lage, sich selbst zu vermitteln, er ist sein sich ständig aktualisierendes Selbst.

Ist das aber alles, was die lebendige Architektur der Bewegung des Tanzes sichtbar werden lässt und überträgt? Ist nicht ein jeder in Bewegung befindliche Körper auf diese Weise ein tanzender Körper? Der Unterschied besteht in dem Spannungsverhältnis, das sich aufbaut zwischen einem durch choreografische Festlegung von Bewegungsabläufen trainierten, wiederholbaren Körperraum und dem sich im Moment der Aufführung vollziehenden. Die Emergenz räumlicher Erscheinung eines individuellen Körpers kann niemals zum Verschwinden gebracht werden hinter der choreografischen Definition; das haben die Beschreibungen der Medialität und Performativität des Schauspielerkörpers von Erika Fischer-Lichte und das negative Medienverständnis von Dieter Mersch gezeigt.¹⁶

Das individuelle Ausdruckspotential eines durch Körpertechniken bereits vorgeformten und nicht durch klassische Tanztechniken anerzogenen Bewegungsrepertoires ist auch Ausgangspunkt vieler zeitgenössischer Choreografinnen¹⁷ geworden.¹⁸

Interessanterweise spielt auch der Architekt Peter Zumthor die Bedeutung der gekonnten Zeichnung für den Architekten herunter: Er gibt an, dass er gar nicht zeichnen konnte, in dieser Richtung keine besondere Begabung oder Geübtheit vorlag, als er mit dem Studium der Architektur begann. Der Beginn als Architekt hat scheinbar woanders, jenseits des Zeichnens, begonnen. Die Fähigkeit zu zeichnen hat sich erst im Nachhinein entwickelt.¹⁹ Inzwischen kann man jedoch sagen, dass die Art und Weise des Zeichnens zur Praktik eines sehr spezifischen Gestaltungsansatzes bei Peter Zumthor mit dazugehört. Er ist der einzige mir bekannte Architekt, der seine Pläne noch mit der Hand zeichnet. Außerdem verwaltet er ein Archiv von eigenen Zeichnungen, die er ganz bewusst zur repräsentativen Inszenierung seines Entwurfsprozesses nutzt.

¹⁶ Vgl. Kapitel 1.2 dieser Arbeit.

¹⁷ Mit Rücksicht auf die Geschlechtergerechtigkeit verwende ich in dieser Arbeit die weibliche Form im Plural; gemeint sind immer beide Geschlechter.

¹⁸ Z. B. die Arbeit der Choreografen Pina Bausch und Raimund Hoghe.

¹⁹ Vgl. Zumthor Peter: TTT Interview, März 2016.

1.3 Toposformeln und architektonische Raumfiguren

Der Titel dieses Kapitels und der unter ihm zusammengefasste Inhalt orientiert sich an einem Unterkapitel von Gabriele Brandstetters Habilitation Tanz-Lektüren- Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde²⁰. Toposformel, Bewegung des Tanzes und Raumfiguren sollen in dieser Arbeit auf architektonische Räume bezogen werden. Gabriele Brandstetter beschreibt die Raumfiguren des Tanzes durch Toposformeln in Anlehnung an Aby Warburgs Pathosformeln. Spirale und Labyrinth werden zu visuellen Formulierungen von mythischen Raumformeln, entstanden aus einer Idee vom Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt und der Symbolisierung natürlicher und ritualisierter Bewegungsabläufe. Ist nun eine ähnliche Bedeutung und Darstellung eines Mensch-Umwelt-Verhältnisses und der Wahrnehmung architektonischer Räume als Topologie verkörperter Bewegung auch als Raumformel für Architekturdarstellung denkbar?

Das Potential einer solchen Perspektive auf architektonische Räume liegt in einer archaisch-mythologischen Ästhetik, die alltägliche Raumbedürfnisse mit Lebens- und Alltagszyklen, Umweltwahrnehmungen und -symbolisierungen mit einem kosmischen Raumverständnis in Verbindung bringt. Es ist also die eingangs formulierte Bewegung des Menschen als Seinsweise des architektonischen Raumes, die hier in der Spirale und im Labyrinth als Raumfigur des Tanzes ausgemacht wird.

Doch zunächst zum Um-Raum der Bewegung, den Sphären des Tanzes wie man mit Laban sagen könnte, und deren Verständnis als Raumformel durch Gabriele Brandstetters: Sie leitet Ihre Theorie der Toposformel des Tanzes mit einem am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts stattfindenden Umstrukturierungsprozess der Bedeutung von Einzelementen an der Gestalt und dem Verhältnis von Figur und Grund in den Wissenschaften, den bildenden Künsten und auch im Tanz ein. Körper werden dort zu abstrakten »Figuren und Raummustern« aufgelöst, bis hin zu einem »Postulat der Gegenstandslosigkeit«. Die einzelnen Parameter und Formen der Kunstwerke sind Ergebnis multiperspektivischer Standpunkte, die eine zentralperspektivische Organisation und Balance der Einzelteile innerhalb einer Komposition ablösen. Durch diese Desintegration von Figur und Grund entstehen Raumstrukturen, die sich von einer funktionalen Zuordnung ablösen. Im Tanz bedeutet dies, dass es nicht mehr eine verbindliche Perspektive und die Ausrichtung der Bewegungen auf diese gibt, wie es zum Beispiel im klassischen Ballett der Fall war, sondern vieldimensionale, empirisch nicht mehr erfassbare Räume durch den Tanz auf den Betrachter einwirken. Diese Desintegration der Figur aus dem Grund findet ebenso in der bildenden Kunst statt.

²⁰ Vgl. Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt a. M. 1995. S. 317–454.

Beispiele für bildende Kunstwerke, die zu dieser Zeit solche vieldimensionalen Standpunkte einnehmen, ist »Nu descendant l'escalier« von Marcel Duchamp, die mehrere Perspektiven auf einen Gegenstand überlagernden konstruktivistischen Bilder (Prouns) von El Lissitzky oder auch die kinetischen Objekte von László Moholy-Nagy. In diesen bildnerischen und plastischen Werken wird eine zeitliche Sukzession von Standpunkten als synchrones Geschehen in einem Bildraum ausgebreitet, eine Technik, die zuvor von den Kubisten und Futuristen erprobt worden war und die gemeinhin als Parallelle zu den Erkenntnissen der Relativitätstheorie gedeutet wird, welche die Zeit als vierte Dimension des Raumes begreift.²¹

Dieses neue Raumverständnis über die Integration der Zeit und der Bewegung hatte auch umfassende Auswirkungen auf die Konzeption moderner Architekturen,²² wie zum Beispiel in Le Corbusiers Konzept der »Proménade architecturale«, welche sich in der Villa Savoie über eine den schwebenden Baukörper des Hauses erschließende Rampe erfährt lässt. Es spiegelt aber auch eine allgemeine Wahrnehmungswirklichkeit architektonischer Räume wider, wie sie von August Schmarsow theoretisiert oder von Fritz Schumacher²³ am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts beschrieben wurde und nach deren Muster er seine Bauten ausrichtete.

An der Konstitution eines solchen alldimensionalen Blicks sind die durch neue Medien und Techniken wie Kino und Fotografie veränderten Sehgewohnheiten beteiligt. Als Konsequenzen dieser neuen Perspektiven verschwindet die Vorstellung von Oben und Unten (Malewitsch), der Betrachter der neuen gegenstandslosen Kunst verliert die Orientierung und findet sie wieder im Moment des Erinnerns oder des Erkennens einer Form in einem desorientierten Raum. Diesen Moment des Erinnerns und Erkennens könnte man mit Roland Barthes als ein Punktum des Studiums von Bewegung bezeichnen, welches hier in der Überlagerung verschiedener räumlicher und zeitlicher Eindrücke in einem imaginierten Punkt auf einer zeit- und raumlosen Oberfläche des Tanzes und der Bilder entsteht.

Gabriele Brandstetter macht in diesem Wechsel von Orientierung und Desorientierung die Erfahrung der Raumfigur des Labyrinths und der Spirale aus, in denen sich Prozesse der Metamorphose und Entmaterialisierung in der Bewegung darstellen. Der Raum dieser beiden Figuren des Tanzes ist hier allerdings

21 Vgl. Bergson, Henri: Dauer und Gleichzeitigkeit. Über Einsteins Relativitätstheorie. Deutsche Erstübersetzung aus dem Franz. v. Andris Breitling. Hamburg 2014.

22 Zu den allgemeinen Auswirkungen des Raum-Zeitbegriffs und dem Einfluss der Technologie auf die Architektur der aufkommenden Moderne sowie später liegt umfassende Literatur vor, auf die hier jedoch nicht näher eingegangen werden kann: u. a. Noell 2004; Krausse, Joachim: »Raum aus Zeit. Architektur aus der Bewegung«. ARCH+. 148, 1999. S. 22–29. Gidion, Siegfried: Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition. Cambridge 1941.

23 Vgl. Schumacher, Fritz: Der Geist der Baukunst. Stuttgart 1938.

nicht der funktionale Ort der Bühne, sondern auratischer Präsenzraum mit einer eigenen mythopoetisch-ästhetischen Qualität, die sich durch die Tanzbewegung entfaltet.

Gleichzeitig wird das Labyrinth als Grundriss eines räumlichen Gebildes, als abstraktes spiralisches Ornament und als tänzerische Bewegungsfigur gedeutet. Es ist gleichermaßen als mikrokosmisches Spiralmuster des Übergangs oder des Durchgangs aus der Körpermitte in den Raum, vom Zentrum bis zur Haut, als auch der makrokosmischen Bewegungsfiguren der Himmelskörper zu begreifen. Das, was als ein makrokosmischer Bezug von Lebenszyklen zu kosmischen Bewegungen gedacht sein mag, könnte aber ebenso als alltägliche Erfahrungswirklichkeit und neuronale Kognition der Umwelt gedeutet werden: Auch hier ist es das verflochtene Wechselspiel und der Übergang einer inneren (neuronalen) Struktur zu äußeren physischen Strukturen der dinglichen Umwelt, die sich in der Erfahrung ineinander und im Raum in Form von Bewegungsfiguren entfalten.

Was aber, wenn wir die Idee der Raumfiguren des Tanzes in Form von Labyrinth und Spirale einen Moment aus ihrem komplexen ikonografischen und mythischen Zusammenhang lösen und sie als beobachtbare abstrahierte Formen natürlicher Bewegung betrachten, die zwischen einem inneren Antrieb und einem Einfluss gestalteter Umgebung stattfinden? Ist es dann nicht auch möglich, diese Sicht auf den Einfluss kleinteiliger räumlicher Kontexte auf den Menschen zu übertragen und diese als eine Raumfigur zu lesen, die aus einer konkret gestalteten Umwelt und einem auf sie gerichteten inneren Bedürfnis resultiert? Diese maßstäblichen Raumfiguren eines sich im Alltagsraum entfaltenden Körpers zu erfassen ist dann nicht Ausdruck einer symbolisch-mythischen Ästhetik, sondern vielmehr einer Ästhetik von alltäglichen Raumbedürfnissen.²⁴ Zweifelsohne haben sich diese Raumfiguren und die Tänze, deren Topoi sie sind, aus einem genauso feststellbaren Alltagsbedürfnis und dessen Technisierung und Ritualisierung gestaltet. Doch was bedeutet das in unserer heutigen Zeit, in der die Auflösung von Formen und Bildern sich scheinbar unbegrenzt durch technologischen Fortschritt steigern lässt? Welche ablesbaren Raumformen haben sich durch Ritualisierungen und Technisierungen unserer heutigen Lebenswelt herausgebildet und wie viele der durch die Raumfiguren des Labryinths und der Spirale symbolisierten Raumbedeutungen und Bedürfnisse liegen noch in diesen Ritualisierungen? Wie könnten sich die sich rasant entwickelnden Möglichkeiten digitaler Instrumente auf unsere Sehgewohnheiten und räumlichen Symbolisierungen auswirken beziehungsweise wie haben sie sich bereits darauf ausgewirkt? Welcher Sog geht aus

²⁴ Als Beispiel eines solchen Bemühens der funktionalen Auffassung von Alltagsbewegung mit Bezug zum menschlichen Körper und deren maßstäblicher Festlegung kann Le Corbusiers Modulor gelten. Vgl. Le Corbusier: Der Modulor 1 und 2. Darstellung eines in Architektur und Technik allgemein anwendbaren harmonischen Maßes in menschlichem Maßstab. Stuttgart 1953.

von den nicht mehr erfassbaren virtuellen Raumfiguren digitaler Netze? Dieses sind die jetzigen Herausforderungen an eine Erforschung des architektonischen Raumes durch den Tanz und die Schwierigkeit, Bewegungen des Tanzes als architektonischen Topos zu deuten. Die Studien Rudolph von Labans habe ich in dieser Hinsicht als wichtigste Grundlage ausgemacht, um über eine architektonische Betrachtung des Tanzes zu forschen.

