

Sinnhaftigkeit in fluiden Zeiten

Künstlerische Recherche zur Relation zwischen Sinneswahrnehmung und Bewegungsqualität

Karin Hermes

Einführung

Der folgende Text reflektiert eine Lecture Demonstration, welche Schnittstellen zwischen Tanzpraxis und Tanztheorie aufzuzeigen suchte. Die tanzpraktischen Elemente werden im folgenden Text nicht beschrieben, der Text fokussiert stattdessen auf die inhaltlichen Zusammenhänge zwischen Sinneswahrnehmungen und Bewegungsqualitäten. Damit wird ein Referenzraster dargestellt, um über Zusammenhänge zwischen historischen Werken und dem aktuellen Tanzschaffen zu reflektieren. Dass diese Relationen komplex sind, wenn sich tänzerisch bewegt wird, ist ebenso einfach nachzuvollziehen, wie dass dem folgenden Text ohne die tänzerischen Darstellungen ein Standbein fehlt. Nun bitte ich Sie, liebe Leserinnen und Leser, dieses Standbein in ihrer Vorstellung zu ergänzen, denn ich hoffe, dass es mir gelingt, Sie mitzunehmen auf die Spurensuche in die Vergangenheit, um schließlich in der Gegenwart anzukommen.

Orientierung in fluiden Zeiten

In Momenten des praktischen Tanzes brauchen wir unterschiedliche Referenzraster, um Choreografien in Tanz umzusetzen. Wenn wir schnelle Drehbewegungen ausführen oder in einem Ensemble einen Kanon tanzen, ist es offensichtlich, dass wir dafür geklärte Bezüge und Relationen brauchen, anderenfalls würden wir das Gleichgewicht verlieren oder unsere Einsätze

verpassen. Ebenso brauchen wir Referenzraster, wenn Sinneswahrnehmungen in Zusammenhänge von Bewegungsqualitäten, historischem Werkverständnis und aktuellem Tanzschaffen gestellt werden (Lepecki 2007; Burt 2003).

Insbesondere an Schnittstellen zwischen Tanztheorie und Tanzpraxis ist die Klärung, welche Referenzraster genutzt werden, notwendig, denn nur mit geklärten Referenzsystemen habe wir jene Orientierung, die für die Einordnung unserer Wahrnehmung notwendig ist. Der Begriff Orientierung bezieht sich auf die Schlussfolgerungen von *La Production de l'espace* von Henri Lefebvre (1974). In diesen Schlussfolgerungen thematisiert Lefebvre die Problematik der Orientierung in der sich damals etablierenden Postmoderne. Die Frage der Orientierung hat bis heute nichts an Brisanz verloren. Susan Sontag setzt sich in ihrem Buch *Against Interpretation* mit Herausforderungen und Risiken auseinander, wenn nonverbale Kunst in Sprache übertragen wird und damit Bedeutungszusammenhänge verbalisiert werden (Sontag 1961). Auch die Schnittstellen zwischen Tanzkunst und Tanzwissenschaft erfordern Übersetzungsprozesse zwischen Nonverbalem und Verbalem. Diese Prozesse sind Interpretationen, die subjektive Entscheidungen voraussetzen, kritisch hinterfragt werden müssen und stets Chancen und Risiken beinhalten. Im besten Fall öffnen sie neue Räume und Erkenntnisse. In ihrem Essay *Selbstüberraschung: Improvisation im Tanz* bezieht sich Gabriele Brandstetter (2010) auf Sontag. Sie beantwortet darin die Frage, ob die Freiheit des Betrachters Muster zu erkennen – oder wiederzuerkennen – virtuell grenzenlos ist, mit »Ja und Nein. Es gibt kein richtig oder falsch im Assoziationsfeld, in der Interpretationsfläche, in der Rezeptions-Responsivität des Betrachters.« (Brandstetter 2010: 195)

Wir haben alle die Berechtigung, unsere subjektiven Erfahrungen zu gestalten und in unseren Diskurs über die Bedeutung der Sinnhaftigkeit, der Sens(e)ation, in Kunst und Wissenschaft zu integrieren.

Bewegungsqualitäten in den Systemen Effort Shape und Eukinetik

Stephan Brinkmann (2013) schreibt in seiner Dissertationsschrift *Bewegung erinnern: Gedächtnisformen des Tanzes*, dass die Proben im Studio, das gemeinsame Suchen und Erarbeiten wesentlich seien. Das gemeinsame Su-

chen sei ein zentraler Aspekt, der die Entwicklung des Modernen Tanzes in Deutschland grundlegend prägte. Experimente und Theorien von Rudolf Laban legten ein Fundament dafür. Dieses gemeinsame Suchen bedeutet hier zunächst, dass wir uns vergegenwärtigen, dass Labans Ideen in unterschiedliche Richtungen emergierten und sich seine Theorien seither in unzähligen Verästelungen weiterentwickelten. In meinem Beitrag beziehe ich mich auf die Systeme Effort Shape und Eukinetik innerhalb der Tanznotationstheorie der Kintographie Laban sowie der Labanotation. Effort Shape ist ein Analyse- und Notationssystem, um »die Qualität und den Ausdruck einer Bewegung zu erfassen« (Hutchinson 1947: 12).

Effort Shape basiert auf der Annahme, dass jede Bewegung aus unterschiedlichen Qualitäten besteht. Diese Qualitäten sind leicht, schwer, direkt, indirekt, frei im Fluss (flüssig), komprimiert im Fluss (kompakt), zeitlich im Legato (verbunden) oder im Staccato (unterteilt). Vereinfacht formuliert erfasst Effort Shape die Art und Weise, wie eine Bewegung ausgeführt wird, ausgedrückt durch ein System von Adjektiven. Die Bewegung in ihrer Form, Koordination oder Raumorientierung kann durch Effort Shape nicht erfasst werden. Die inneren Impulse, aus welchen Bewegungen entstehen, konstituieren Effort (Snell 1929).¹ Analysen der inneren Impulse werden auch als Dynamik, der Unterscheidung zwischen qualitativen und quantitativen Aspekten der Rhythmen der Bewegung oder der Muskelspannung, erfasst (Maletic 1987). Effort Shape wird primär zur Bewegungsanalyse genutzt, wurde von unterschiedlichen Tanzschaffenden aus Labans Theorien entwickelt und wird im Index des International Council of Kinetographie Laban detailliert dargestellt (Rowe/Venable/van Zile 1993).

1 Laban experimentierte mit dem Bewegungsantrieb, um die Grundlagen einer freien Tanztechnik zu entwickeln (Laban 1975). Der Begriff »Antrieb« wird gegenwärtig im deutschen Sprachraum in der Laban-Bartenieff Bewegungsanalyse sowie in Labanstudien benutzt. Die Notationssysteme Kinetographie Laban und Labanotation brauchen den Begriff Bewegungsantrieb nicht, sondern basieren auf dem Zeichensystem des Effort Shape. Der Begriff »Antrieb« ist erklärungsbedürftig. Ich benutze ihn hier nicht.

wegungsausdruck und den Bewegungsqualitäten. Aktuell werden vitale und energetische Aspekte im Tanz verhandelt als Kriterien der Orientierung und Kategorisierung (Leigh Foster 2019), die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu Theorien des Effort Shape und der Eukinetik werden jedoch nicht untersucht.

Spurensuche anhand von Tanzpartituren

Die Spurensuche nach der Darstellung von eukinetischen Angaben in den Tanzpartituren von Sigurd Leeder zeigt, dass die Eukinetik in den Partituren nicht aufgeschrieben wurde. *March 70* ist ein Beispiel aus über 50 Partituren von Sigurd Leeder, welche keine eukinetischen Hinweise enthält, obwohl *March 70* eine »eukinetische Etude« ist in »firm peripheral and central qualities« (Leeder Tanzpartitur *March 70*, 1931). Im folgenden Bild zeigen die Balken die Bereiche der Partitur, welche normalerweise Angaben der Bewegungsqualitäten enthalten. Es ist sichtbar, dass keine Angaben notiert wurden, die Balken zeigen Leerräume.

Im Werk von Kurt Jooss ist ersichtlich, dass die Bewegungsdynamik häufig kontrastierend eingesetzt wird, um Bedeutungen zu vermitteln, welche mit rhythmisch-musikalischer Komplexität verbunden wird. Jeschke nutzt dafür den Begriff »Multilayered Structure« (2003: 21). Ein Beispiel für diese Komplexität ist die Überlagerung von ternären und binären Zeitstrukturen, die simultan in den Bein- und Oberkörperbewegungen ausgeführt werden. Das Hauptmotiv des Solos des Todes im *Der grüne Tisch* sowie der Überlagerung der Gruppenchoreografien des Charleston und die Musette in der 3. Szene von *Grossstadt* sind zwei berühmte Beispiele dafür (Litbury 2000). In der Partitur *Der grüne Tisch* wurden 1977 in den Notationsbearbeitungen von Mariel Topaz, Charlotte Wile und Gretchen Schumacher teilweise Bewegungsqualitäten anhand des Effort Shape Systems hinzugefügt. Diese Ergänzungen reichen jedoch nicht aus, um anhand der Notationen die immanenten bewegungsqualitativen Strukturen zu erkennen und dadurch zu einer stilistischen und tanztechnischen Interpretation zu gelangen.

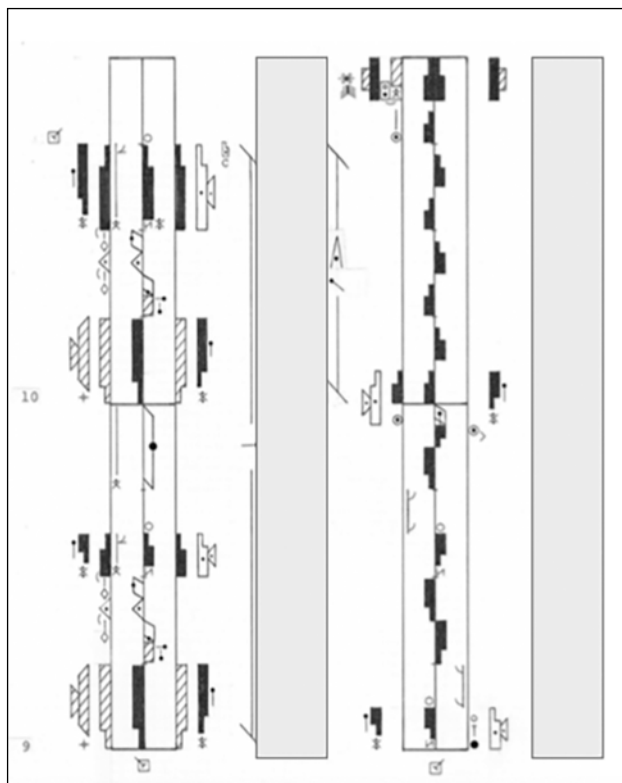


Abb. 2: Ausschnitt Tanzpartitur March 70, eine eukinetische Etude (1931). Fonds Sigurd Leeder, SAPA, Lausanne

Über die Gründe der häufigen Absenz von Bewegungsqualitäten in den Partituren bestehen unterschiedliche Annahmen. Möglicherweise führte die eurozentrische Weltsicht der damaligen Zeit zur Annahme, dass die künstlerische Dimension der Choreografien zeitlos gültig sei und dementsprechend keiner weiteren Erklärung bedürfe. Möglicherweise galt auch die Annahme, dass die Tänzerinnen und Tänzer selbstverständlich ihre Sinneswahrnehmungen mit den Bewegungsqualitäten koppeln, um zu einer entsprechenden Interpretation zu gelangen. Es ist auch denkbar, dass die Notationsexperten annahmen, dass sich die Bewegungsqualität aus der Choreutik erschließt, welche im Notationssystem der Kinetographie Laban erfasst wird.

Sinneswahrnehmungen und Bewegungsqualitäten

Sinneswahrnehmungen sind bedeutsam für Bewegungsqualitäten. Mehr noch: Bewegungsqualitäten erfordern Sinneswahrnehmungen. In der Tanzpraxis sind Bewegungsqualitäten stets mit propriozeptiven Wahrnehmungen verknüpft. Komplexe Bewegungsabläufe erfordern die hochkomplexe Koordination von Sinneswahrnehmungen und Bewegungsausführungen. Dieses Zusammenspiel zeigt sich in der Interpretation, der prozessorientierten Ästhetik und der Rezeption, der rezeptionsorientierten Ästhetik, aus unterschiedlichen Blickwinkeln und führt zur Frage, wie die subjektive Komponente von Sinneswahrnehmungen und Bewegungsqualitäten einzuordnen und zu vermitteln ist.

Reflektiere ich mein professionelles Bühnentanzengagement der letzten Jahrzehnte, gelange ich zum Schluss: Es geht grundsätzlich um Übertragungsprozesse. In der Tanzpraxis sind es physische Interaktionen, welche sich anhand der Konditionierung durch entsprechende Tanztechniken zwischen Bewegungsstrukturen, -inhalten und -qualitäten orientieren. Konkret bedeutet dies, dass die ausführende Tänzerin stets die Methoden ihrer jeweiligen Zeit und Kultur nutzt, dass sie sich beispielsweise auf tanztechnische Aspekte konzentriert wie Gewichtsverlagerungen oder Bewegungsinitiierungen, welche für den Rezipierenden meist nicht erkennbar sind. Je nach Choreografie und deren Interpretationsansprüche werden auch Empfindungszustände oder innere Bilder und Vorstellungen genutzt, um Bewegungsqualitäten auszuführen. Abstrahiert formuliert bedeutet dies, dass Bewegungsqualitäten situativ mit entsprechenden Sinneswahrnehmungen verknüpft werden. Sie resultieren stets im räumlich-zeitlichen Zusammenspiel der jeweiligen Bewegung im aktuellen Bewegungsfluss sowie ihrer Spannung und Dynamik (Cébron 2017).

Embodiment

Im zeitgenössischen Tanz wird in Prozessen der Interpretation zunehmend der Ausdruck Embodiment benutzt. Insbesondere in historischen Re-Interpretationen, aber auch in der historischen Tanzforschung sind die Einsichten über das Embodiment bedeutsam. Das Konzept des Embodiment stammt aus der neueren Kognitionswissenschaft und basiert auf der Er-

kenntnis, dass Bewusstsein einen Körper benötigt, also eine physikalische Interaktion voraussetzt (Barret 2011). Leitend ist der Gedanke, dass Bewusstsein in einem lebendigen Körper geschieht und damit ein Grundlagenproblem thematisiert: Das Verhältnis von Körper, Leib und Seele. Die Frage, wie der Zusammenhang von Körper, Leib und Seele interpretiert werden soll, ist ungeklärt. Im Konzept des Embodiment ist mit Leib der lebendige, mit Sinneswahrnehmungen der erlebte und gelebte (eigene) Körper gemeint, in Unterscheidung zum physischen Körper, der das Objekt naturwissenschaftlicher Untersuchung sein kann. Im Tanz ist diese durch den Leib gegebene Einheit von körperlicher und sinnlicher Erfahrung relevant, wobei deren Unterscheidung sowohl für den praktischen Tanz als auch für die Tanznotation anspruchsvoll ist. In der Tanznotation wird primär der physische Körper erfasst, sowohl in prä- als auch deskriptiver Hinsicht (van Zile 1999). In der Terminologie des Embodiment gesprochen, wird in der Notation der Leib auf den Körper reduziert. Dies hat Folgen für die Re-Interpretation, die mich hier vor allem interessiert. Im ersten Arbeitsschritt einer Re-Interpretation geht es um die Dechiffage, die Entzifferung, also darum, entsprechend dem Konzept von Embodiment, den Körper der Notation wieder als gelebten, wahrnehmenden (eigenen) Leib zu verstehen.

Schauen wir uns ein Beispiel anhand des vorher gezeigten Partiturausschnitts *March 70* an: Wenn die Zeichen der Notation in die tänzerische Ausführung übertragen werden, sehen wir in der Partiturspalte rechts eine Rückwärtsbewegung auf der Diagonale. Diese ist rhythmisch strukturiert. Es ist einfach nachzuvollziehen, dass die Ausführung zunächst Konzentration auf die räumlich-zeitliche Koordination erfordert. Anschließend folgt der Einbezug der Sinneswahrnehmung des Tanzenden, damit er zu seiner eigenen Interpretation findet. Anders ausgedrückt bedeutet dies, dass die Re-Interpretation in der praktischen Auseinandersetzung des Tanzenden mit dem Niedergeschriebenen erfolgt. In solchen Prozessen sensibilisiert das Konzept von Embodiment für das Zusammenspiel von Sinneswahrnehmung und Körper, denn sobald es um das Erfassen von Sinneswahrnehmungen geht, welche tanztechnische Aspekte integriert, öffnet sich ein Dickicht an Konditionierungen und Prägunen. Im Tanzstudio lernen, üben, proben oder experimentieren wir. Diese Handlungen und die dazugehörigen Sinneswahrnehmungen sind mit Sozialisationsprozessen verwoben und werden im Körpergedächtnis gespeichert. Wehren (2016) behandelt diese Zusammenhänge in ihrem Artikel *Der denkende Körper*. Die Sensorik, die

dazu führt, dass wir Bewegungen speichern und abrufen können, wird in der Physiologie als »Propriozeption« oder Tiefensensibilität bezeichnet. Das Konzept Embodiment kann unterstützen, um zwischen subjektiven und objektiven Kriterien, zwischen den Erfahrungen, Speicherungen und Prägungen im eigenen Leib und den Beobachtungen eines (anderen) Körpers zu unterscheiden.

Was geschieht, wenn wir Tanznotation nicht nur lesen, sondern interpretieren wollen? Die Notation nach Laban ist ein analytisches, also abstraktes System. Um vom Lesen zum Verstehen zu gelangen, müssen aufgrund der notierten Zeichen propriozeptive und kinästhetische Sinneswahrnehmungen abgerufen und mit Hilfe der eigenen Vorstellungskraft tänzerisch interpretiert werden. Dieser Prozess ist verständlicherweise grundlegend anders, als wenn Re-Interpretationsprozesse konservativ verlaufen, d.h., oral oder bildhaft bestimmt sind. Bildhafte Übertragungen gehen von Leib zu Leib, oder anders formuliert, von subjektiver Erfahrung in subjektive Interpretation. Die Notation nach Laban, die Abstraktion erfordert, konfrontiert zwangsläufig mit der Differenz vom notierten Werk und dessen eigener Aneignung, bzw. Interpretation.

Zusammenfassend können wir feststellen, dass Embodiment hilfreich für das Verstehen von Schnittstellen zwischen Theorie und Praxis ist. Embodiment erfordert, die kognitive Prozessorientierung in die Probenarbeit miteinzubeziehen. Dies wiederum verlangt Übersetzungen, die wiederum Orientierung bedingen sowie Referenzsysteme und die Fähigkeit zu unterscheiden, aber dennoch die Sinneswahrnehmungen zu integrieren.

Zum Schluss

Die Spurensuche in der Vergangenheit ermöglicht, die aktuellen Gegebenheiten in den Fluss der Zeit einzuordnen und sich in der kulturellen Entwicklung zu positionieren. Die Spurensuche zeigt auch, dass das Kulturerbe Tanz lebendig ist, auch wenn es nicht oder nur teilweise sichtbar ist. Re-Interpretationen historischer Tanzwerke erfordern die Auseinandersetzung an Schnittstellen zwischen Tanzpraxis und Tanztheorie. Wenn anhand von Tanzpartituren re-interpretiert wird, kann ein Diskurs geführt werden, der zwischen Werkstrukturen und Re-Interpretation unterscheidet. Im Rahmen solcher Arbeitsprozesse sind künstlerische Entscheidungen weg-

weisend. Mein Beitrag endet mit einem persönlichen Plädoyer für ein Verständnis von Tanz, das durch die Sinneserfahrung konstituiert wird und das Konzept des Embodiment integriert.

Erlaube einen Fokus, habe nicht den Anspruch auf Vollständigkeit, diese ist eine Illusion! Gestehe ein: Künstlerische Qualität im Tanz kann historisch nie vollständig sein! Anders formuliert: Unser Körper ist immer in der Gegenwart.

Erlaube ein zirkuläres »Zeitverständnis« (Lightman 1993: 6) und spinne Visionen! Damit fallen Argumentationen von »alt« und »neu« weg. Auch Wertungen wie »gefallen« oder »nicht gefallen« erübrigen sich. Die wertfreie Resonanz verschiedener Rezeptions- und Assoziationsfelder ermöglichen das Öffnen neuer Räume und fordern zu Neuorientierung heraus.

Spiele mit Annahmen, denn es gibt nicht eine Wahrheit! Erinnerungen verformen sich. Die Geschichte besteht aus Fakten und Legenden. Sei aber präzise, genau und ehrlich, sowohl in der Bewegung als auch in der Sprache!

Sei authentisch! Tänzerisch impliziert immer auch körperlich. Authentisch können wir in Bezug auf unseren künstlerischen Prozess sein. Tanzhistorisch bleibt immer ein »garstiger Graben« (Lessing 1777: 36) zwischen dem Damals und dem Heute. Deshalb fokussiere auf die ehrliche künstlerische Suche und die methodisch fundierte Forschung!

Beanspruche Zeit für qualitative Prozesse, integriere Sinneswahrnehmungen und Subjektivität! Sei aber gleichzeitig differenziert, indem du historische Fakten und Werkstrukturen untersuchst und möglich objektiv zu erkennen versuchst!

Sei dir bewusst, dass Tanz nicht eine rein physische Angelegenheit ist, sondern eine Kunstform, die Kognitives, Emotionales, Physisches und Energetisches miteinander verbindet und damit die Gesellschaft bereichert!

Sei bewusst, dass Bewegungsqualitäten immer Sinneswahrnehmungen implizieren! Handlungsfelder schaffen Integration und kultivieren differenzierte propriozeptive Wahrnehmung. Bewegungsqualitäten sind nicht vollständig fassbar und sind für jede Interpretation bzw. Re-Interpretation, jede Kreation bzw. Re-Kreation stets neu eine Herausforderung.

Die Spurensuche zum Aufbruch der Moderne hinterlässt in mir eine tiefe Dankbarkeit, denn durch die zeitliche und kulturelle Distanz wird klar, dass der Anspruch an Qualität bedeutet, dass wir uns praktisch und theoretisch mit Sinneswahrnehmungen auseinandersetzen. Damit bilden wir Referenzsysteme, an denen wir uns heute orientieren können. Die Aus-

einandersetzung mit Werken der Tanzgeschichte ermöglicht ein eurozentristisches Weltbild der Vergangenheit aufzudecken, die Wucht der kollektiven Geschichte zu erkennen und in Abgrenzung dazu neue Visionen zu entwickeln. Die neuen Visionen können unterschiedlich und vielfältig sein, aber wenn sie die Sinneswahrnehmung in die Welt des künstlerischen und wissenschaftlichen Tanzschaffens integrieren, folgen sie derselben Motivation: Sie gestalten unsere Welt wertvoll!

Literatur

- Barrett, Louise (2011): *Beyond the Brain, How Body and Environment Shape Animal and Human Minds*, Princeton: University Press.
- Brandstetter, Gabriele (2010): Selbst-Überraschung: Improvisation im Tanz, in: Hans-Friedrich Bormann/Gabriele Brandstetter/Annemarie Matzke (Hg.), *Improvisieren, Paradoxien des Unvorhersehbaren*, Bielefeld: transcript, S. 183-199.
- Brinkmann, Stephan (2013): *Bewegung erinnern: Gedächtnisformen des Tanzes*, Bielefeld: transcript.
- Burt, Ramsay (2003): Memory, Repetition and Critical Intervention: The Politics of Historical Reference in Recent European Dance Performance, in: *Performance Research*, Jg. 8 Nr. 2, S. 34-41.
- Cébron, Jean (2017): Das Wesen der Bewegung, Studienmaterial nach der Theorie von Rudolph von Laban, in: *Programmheft Symposium Folkwang Tanz*, 13.-15. Oktober 2017, Folkwang Universität der Künste, S. 22-23.
- Fleischle-Braun, Claudia (2018): Das tanzpädagogische Konzept von Sigurd Leeder und seine transnationale Verbreitung, [online] https://www.deutsches-tanzarchiv.de/fileadmin/user_upload/www.tanz_archiv-koeln.de/Tanzwissenschaft_online/Ausgaben_der_Zeitschrift_TANZWISSENSCHAFT/SL_Tanzwissenschaft_Sigurd_Leeder.pdf [13.09.2019]
- Hutchinson, Ann (1954): *Labanotation, The System of Analysing and Recording Movement*, New York: Theatre Arts Books.
- Jeschke, Claudia (2003): Jooss's Wise Covenant with Death, in: Ann Hutchinson Guest/Anna Markard (Hg.), *Jooss, Kurt: The Green Table, The Labanotation Score, Text, Photographs, and Music*, New York, NY: Routledge, S. 19-25.
- Laban, Rudolf (1975): *Modern Educational Dance*, London: Macdonald & Evans Ltd.

- Lefebvre, Henri (1974): *La production de l'espace*, Paris: Editions Economica.
- Leigh Foster, Susan (2019): *Valuing dance. Commodities and Gifts in Motion*, New York, NY: Oxford University Press.
- Lepecki, André (2007): The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dance, in: *Dance Research Journal*, Jg. 42 Nr. 2, S. 28-48.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1777): *Über den Beweis des Geistes und der Kraft*, in: Wilfried Barner (Hg.) (1989), *Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe*, Bd. 8: Werke 1774-1778, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Lightman, Alan, P. (1993): *Einstein's Dream*, New York, NYC: Pantheon Books.
- Litbury, Claire (Ed.) (2000): *Kurt Jooss: The Big City*, London: Dance Books.
- Maletic, Vera (1987): *Body – Space – Expression, The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- Müller, Grete (2001): *Sigurd Leeder. Tänzer, Pädagoge und Choreograf; Leben und Werk*, Herisau: Appenzeller Medienhaus.
- Rowe, Sharon/Venable, Lucy/Van Zile, Judy (1993): *Index of Technical Matters and Technical and Non-Technical Papers from the Biennial Conferences of the International Council of Kinetography Laban*, Columbus, OH: ICKL Publication.
- Snell, Gertrud (1929): *Grundlagen einer Allgemeinen Tanzlehre: II. Choreologie, Schrifttanz*, Nr. II, S. 21-24.
- Sontag, Susan (1961): *Against Interpretation and Other Essays*, London: Penguin Books Ltd.
- Van Zile, Judy (1999): Capturing the Dance: Why and How?, in: Theresa J. Buckland (Ed.): *Dance in the Field, Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, London: MacMillan Press LTD, S. 85-99.
- Wehren, Julia (2016): *Körper als Archiv in Bewegung, Choreografie als historiografische Praxis*, Bielefeld: transcript.