

# Auf den Spuren der *Pavane Royale* von Alexander Sacharoff

---

Rose Breuss, Julia Mach, Ursula Brandstätter<sup>1</sup>

Gemeinsamer Brennpunkt der folgenden Beiträge der drei Autorinnen – der Choreografin Rose Breuss, der Tänzerin Julia Mach und der Kunsttheoretikerin Ursula Brandstätter – ist das Re-enactment der *Pavane Royale* von Alexander Sacharoff, die – basierend auf einer ca. 1660 entstandenen Komposition für Clavecin, der *Pavanne in fis-moll* von Louis Couperin<sup>2</sup> – in die Geschichte des Tanzes eingegangen ist. Die im Rahmen des Symposions gemeinsam durchgeführte Lecture Performance wird hier in lineare Texte aufgelöst, sie gibt den unterschiedlichen Perspektiven der Beteiligten Raum.

Am Anfang steht die Perspektive der Choreografin Rose Breuss. Sie weist auf die vielfältigen historischen Quellen, die der choreografischen und tänzerischen Forschungsarbeit zugrunde liegen. Dazu gehören nicht nur historische Tanzfotografien und Kostümbilder, sondern auch Texte und Notationen. In der Zusammenarbeit mit der Tänzerin Julia Mach wurde vor allem ausgewähltes Textmaterial als Inspirationsquelle für den Nachvollzug kinetischer und motorischer Spuren genutzt. Rose Breuss beschreibt die choreografische Tätigkeit als einen Movement Research Prozess, der die Räume der vorhandenen visuellen wie textlichen Archive auslotet, etwa indem sie als Anlass für eigene Tanznotate genutzt werden. Die Suchbewegungen betreffen jedoch nicht nur die Choreografin, sondern ebenso die Tänzerin, die über die Akti-

---

**1** | Der vorliegende Beitrag stellt eine modifizierte Fassung eines Artikels der Autorinnen dar: Brandstätter, Ursula/Breuss, Rose/Mach, Julia: Auf der Suche nach verlorenen Bewegungsspuren ... Eine Sacharoff-Interpretation aus verschiedenen Perspektiven künstlerischer Forschung, in: Oberhaus, Lars/Stange, Christoph (Hg.): *Musik und Körper. Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik*. Bielefeld: transcript [im Erscheinen]. Der Wiederabdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung durch den Verlag.

**2** | Manuscrit Bauyn, Bibliothèque Nationale Paris, Rés. Vm7 674-675, f. 73.

vierung gespeicherter Bewegungs- und Tanztechniken hinaus historische und aktuelle Möglichkeiten des Tanzes erforscht.

Der Beitrag von Julia Mach ist sehr persönlich gehalten. Er gibt Einblick in die Interessenslage und Arbeitsweise der Tänzerin. Ein wichtiger Ansatzpunkt für die Auseinandersetzung mit Alexander Sacharoff ist das sowohl bei Sacharoff als auch bei ihr verortbare Interesse an Fragen der Transzendenz, das Julia Mach in Verbindung mit schamanischen Techniken bringt. Ziel ist es, über den Tanz andere, nicht alltägliche Wirklichkeiten zu erfassen. Eine zentrale Rolle spielt dabei die Idee des »innerlichen Vibrierens«. Analog zum Welle-Teilchen-Dualismus in der Physik wird die Wirklichkeit des Tanzes im Spannungsfeld zwischen innerlich vibrierenden Bewegungsformen und äußerlich sichtbaren, klar geformten Bewegungsmustern konstituiert. Im Wechselspiel zwischen Innen und Außen, Materialität und Transzendentalität wird die *Pavane Royale* re-enacted.

Ausgangspunkt für die Überlegungen Ursula Brandstätters ist das Erlebnis des Tanzes aus der Perspektive einer Rezipientin. Der Textbeitrag beginnt mit einer Momentaufnahme des Tanzes, die Leserinnen und Lesern die Möglichkeit geben will, selbst Momente des Tanzes in der Imagination nachzuvollziehen. Daran schließen sich Überlegungen zum Wechselspiel von Tanz und Musik an. Im Fokus stehen dabei weniger Gemeinsamkeiten zwischen den beiden künstlerischen Ausdrucksmedien, sondern vielmehr Differenzen und unerwartete Konfrontationen – sie lenken das Auge, das Ohr und den Körper auf neue Weisen der Wahrnehmung, abseits der gewohnten und vertrauten Pfade. Der letzte Abschnitt schließlich ist grundsätzlichen Fragen der Wahrnehmung gewidmet: Wie arbeitet der Wahrnehmungsapparat und wie verändert sich die Wahrnehmung, wenn verschiedene Sinneskanäle gleichzeitig aktiviert werden? Ästhetische Wahrnehmung wird in diesem Zusammenhang als besondere Weise eines mimetischen Umgangs mit der Welt beschrieben.

## SPURENSUCHE IN DEN ARCHIVEN VON ALEXANDER SACHAROFF

*Rose Breuss*

Sich den Tänzen Alexander Sacharoffs choreografisch und tänzerisch, in tanzpraxeologischen Studien anzunähern, bedeutet ein über ihn existierendes Archiv mit historischen und zeitgenössischen Materialien zu dekodieren. In der Auseinandersetzung mit Sacharoffs Biografie, seinen Tänzen, seinen Schriften über Tanz und den zeitgenössischen bzw. heutigen Rezensionen über sein künstlerisches Schaffen dominiert vorerst der Blick auf den Reichtum der Tanzphotografien und die von ihm gezeichneten bzw. gemalten Kostümbilder.

Der Blick fällt auf phantastische Oberflächen, präzise Figurationen, theatrale Hüllen, raffinierte Gesten und eine provokant wirkende Körperlichkeit.<sup>3</sup>

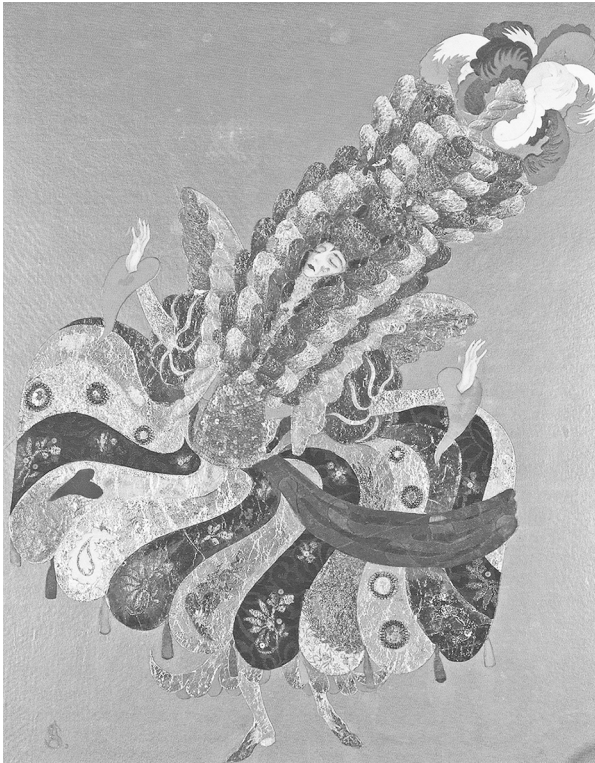


Abb. 1: Alexander Sacharoff: *Pavane fantastique*, Kostümentwurf, um 1916/18, Collage, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Aus: Peter/Stamm 2002: 235.

Mit verschiedenen Materialien zu Alexander Sacharoff kam ich 2013 durch Claudia Jeschke in Berührung. Sie produzierte im Auftrag des *Tanzfonds Erbe*, unterstützt von der deutschen Kulturstiftung des Bundes, mit der Filmema-

---

**3** | Alexander Sacharoff (1886-1963) kreierte vor allem Solotänze und Duos in Zusammenarbeit mit seiner Frau und Tanzpartnerin Clothilde von Derp. Die beiden tourten mit ihren Tanzprogrammen von München aus sehr erfolgreich durch die Welt. Sacharoff provozierte und faszinierte sein Publikum mit einer »damals als riskant empfundenen Auseinandersetzung mit Cross Gender, seinem spektakulären Kunstwillen und seiner utopistischen und ästhetisierten Spiritualität [...]«. (Jeschke 2017: 59)

cherin Stella Tinbergen den Tanzfilm *Forschungsprojekt Sacharoff*.<sup>4</sup> Die Realisierung verschiedener Tänze der Sacharoffs in Zusammenarbeit mit dem Tänzer Rainer Krenstetter sind Annäherungen und lassen sich als *embodied scores* bezeichnen, d.h., als visualisierte, tänzerische Materialien in den kulturellen und ästhetischen Zwischenräumen zwischen Historie, Gegenwart und Zukunft. Claudia Jeschkes Auseinandersetzung mit Fragen zur Rekonstruktion der Tänze inspiriert diese Movement Research Studie. Die Lektüre der teilweise noch unveröffentlichten Schriften und Notationen erfolgt als transitorisches Verfahren und in Strategien des Lesens, die nach Bewegungen, physischen Aktionen, Qualitäten und nach einer Kinetik der Tänze suchen. Lesen ist zugleich Schreiben, ein Mit- und Aufschreiben von Bewegungen im Nachvollzug kinetischer und motorischer Spuren durch das Archiv der Texte.

Auf der Suche nach solchen Spuren sind die Imitation und Interpretation des visuell erschließbaren Materials unvermittelt und scheinbar selbstverständlich anwendbar. Tanzbewegungen werden beispielsweise im *Griechischen Tanz* aus den gezeichneten Stellungen bzw. Posen wie aus einer Bilderschrift ablesbar. Die »ruhigen Stellungen« des Körpers deutete Sacharoff als Bewegung – als eine »gleichsam erstarrte Bewegung« (Peter/Stamm 2002: 46). Er unterschied zwischen »Zweckbewegungen, wie Laufen, Fassen, Tragen usw.« und »Ausdrucksbewegungen, die ein Seelisches durch die Gebärde unmittelbar versinnlichen« (2002: 46).

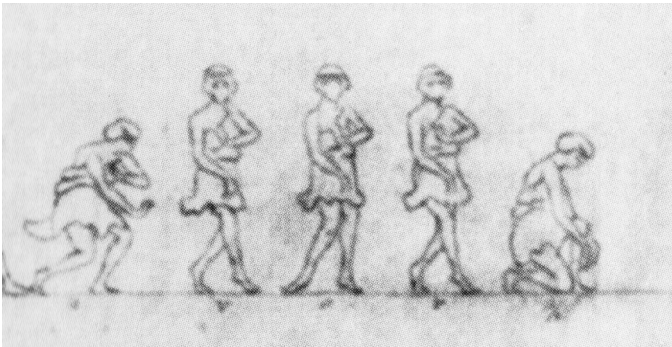


Abb. 2: Ausschnitt aus dem *Griechischen Tanz*.

Aus: Peter/Stamm 2002: 53

Die Suchprozesse in dem verfügbaren Archivmaterial ergeben jedoch auch Lesarten, die nicht nur das visuelle Material imitativ entschlüsseln. Auch das ausgewählte Textmaterial lässt sich physisch, in Bewegung verhandeln und in *enactments* thematisch konstruieren (in unserem Fall nicht rekonstruieren).

**4** | Ausschnitte des Filmes sind einzusehen unter <http://tanzfonds.de/en/project/documentation-2012/sacharoff-research-project> (Zugriff am 12.8.2016).

Dem streifenden, die tänzerische Physis motivierenden Blick auf das bestehende Bildmaterial wird ein emotives bzw. emotivierendes, nach Bewegung suchendes Lesen des Textmaterials gleichgestellt. Die Wirkungen der Worte, ihre Musikalität und ihr assoziiertes Bewegungspotenzial führen zu kinetischen und motorischen Versuchsanordnungen in den Movement Research Prozessen. Einige Sätze bleiben wie fragmentarische Textspuren im Proberaum *hängen*. Sie werden zum *Bewegungsmaterial* in der syn- und kinästhetischen experimentellen Praxis des Tanzens und Choreografierens.

## Dekodierungsspur 1 – Synästhesien aus Textfragmenten

### *Satz 1: Dekodierung durch Verschlucken*

[...] ein Gedicht, das sich sozusagen verschlucken lässt und dann tanzen [...] (Rilke 1987: 1472)<sup>5</sup>

### *Satz 2: Dekodierung eines getäuschten Stiftes*

Die Kronen-Naht des Schädels [...] hat – nehmen wir an – eine gewisse Ähnlichkeit mit der dicht gewundenen Linie, die der Stift eines Phonographen in den empfangenden rotierenden Cylinder des Apparates eingräbt. Wie nun, wenn man diesen Stift tauschte und ihn, [...] über eine Spur lenkte, die nicht aus der graphischen Übersetzung eines Tones stammte, sondern ein an sich und natürlich Bestehendes [...] eben (z.B.) die Kronen-Naht wäre –: Was würde geschehen? (Rilke 1987: 1089-1090)

### *Satz 3: Dekodierung durch Hören: Ohr, Retina, Epidermis hören*

Hören beschreibt der Musikkritiker und Sacharoff-Biograf Emile Vuillermoz (1878-1960) als einen Vorgang, der über das Ohr, das Trommelfell hinaus mit dem ganzen Körper stattfindet. Unser Organismus sei »un appareil récepteur« (Vuillermoz 1933: 74), eine Art Empfänger-Einheit: Die Frequenzen der uns umgebenden Welt würden nicht nur durch das Trommelfell und Ohr, sondern

---

**5** | Dass Rainer Maria Rilke mit Sacharoffs Frau und Tanzpartnerin Clothilde Sacharoff in Verbindung stand, brachte uns zur Lektüre einiger Rilketexte. In unserer Auseinandersetzung mit Sacharoffs künstlerischem Schaffen suchten wir nach Ideen, Bildern, Formulierungen für Übersetzungsvorgänge und fanden in Rilkes sinnlich-physischen, zwischen verschiedenen Materialitäten changierenden Übertragungen einen Ausgangspunkt für experimentelle Herangehensweisen mit Dekodierungsprozessen. Dekodierungstechniken anzuwenden könnte heißen, den Medienwechsel nicht zu vollziehen und synästhetisch vorzugehen. Fragen nach Dekodierungsmitteln und -techniken standen hier im Mittelpunkt.

auch durch die Retina bzw. die Epidermis eingefangen. Das Leben der Sinne sei eine Symphonie von Vibrationen. Die Sinne teilen sich die Arbeit. (1933: 74 f.)

Den Tanz, der über die syn- und kinästhetischen, experimentellen Prozesse mit diesem Textfragmenten entstand, machte Andreas Kurz in einem experimentellen Kurzfilm sichtbar: <https://www.youtube.com/watch?v=g3rGQG4fgH8> vom 12.8.2016.

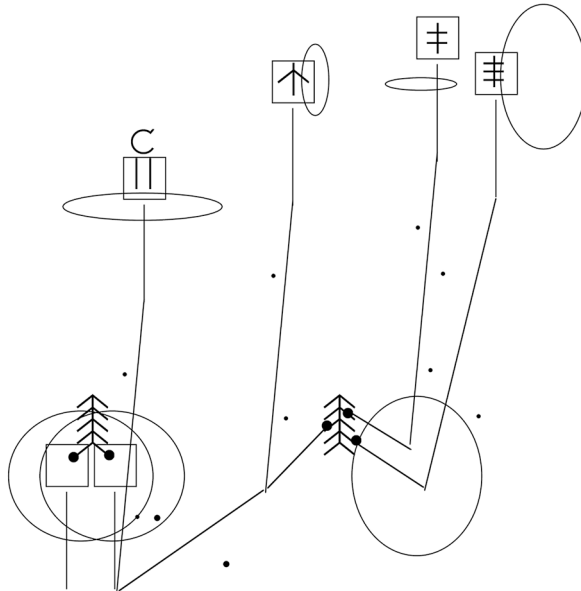


Abb. 3: Notationsausschnitt der *Pavane Royale* von Rose Breuss.<sup>6</sup>

## Dekodierungsspur 2 – Musikalische Muskeln/Pavane Royale

Im zweiten Versuch arbeiten wir mit Textpassagen von Alexander Sacharoff und Emile Vuillermoz, die ausgewählte Tänze der Sacharoffs besonders im Hinblick auf musikalische Analysen, Bemerkungen, Aspekte thematisieren.<sup>7</sup> Emile Vuillermoz beobachtete und beschrieb die Tänze der Sacharoffs vor

**6** | In der Tanznotation sind Zeichen aus der Labanotation verwendet. Dieses Notationssystem sieht eigentlich eine Verwendung der Zeichen in einem bestimmten Zeilensystem vor. Hier »hängen« die Zeichen aneinander. Sie determinieren Raum und Zeit nicht als quantitative Größe.

**7** | Alexander Sacharoff sah in der Musikalität des Tanzens die Möglichkeit »die ganze Fülle der Bewegungen zurückzugewinnen [...]»: »Bei einem Tanz, der nichts anderes sein

allem anhand musikalischer Parameter. Der »aufzeichnende Stift« wird in dieser Versuchsanordnung über jene Textpassagen – insbesondere über Vuillermoz' musikalisch inspirierte Beschreibung der Choreografie *Pavane Fantastique* – »gelenkt« und in eine experimentelle Laban-Tanznotation übertragen. Die Tänzerin Julia Mach benutzt diese Notate im Generieren und Komponieren des Bewegungsmaterials.

Ausgewählte Bestandteile der Notation:

- Bestimmte Körperteile sind Vuillermoz zufolge bei Sacharoff akzentuiert und wirken in seinem Tanz wie »elektrifiziert« (Vuillermoz 1933: 49). Die Notation übernimmt und variiert eine Auswahl.

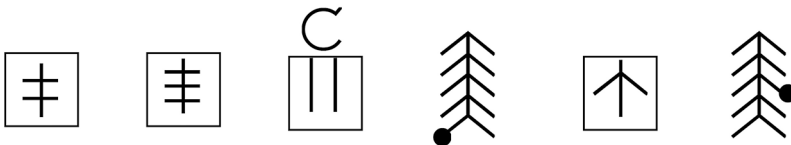


Abb. 4: Oberflächen von rechtem und linkem Knie, rechtem und linkem Knöchel, Nacken, linkem kleinen Finger, Schulterblättern, rechtem Mittelfinger.

- Sacharoff tanze rhythmisch ungenau und widerstehe der gewohnten Arithmetik der Zeit, in der alle Bewegungsabläufe in 4 und 8 geteilt sind. Er reagiere nicht auf die Schwerzeiten der Takte, sondern seine Muskeln greifen auf kleinste Triolen, auf Synkopen, Vorschläge, Grupetto, Arpeggi zu (Vuillermoz 1933). Die Kreise in der Tanznotation markieren einen bestimmten, von der Tänzerin zu wählenden Ort. Der Ort kann im Raum auftauchen oder an einen Körperteil gebunden sein; er kann sich vergrößern und verkleinern. So wie Arpeggi, Vorschläge, Nachschläge usw. einen bestimmten Ton umgeben, umspielt die Tänzerin bestimmte Orte.

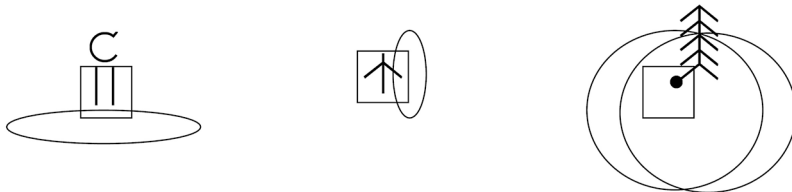


Abb. 5: Die in Punkt 1 gelisteten Körperteile motivieren und führen die Bewegungen.

will als der körperliche Ausdruck der Musik, tritt eine Verarmung ein« (Peter/Stamm 2002: 46).

3. Umspielungen »wiederholen« gewissermaßen diese Orte.

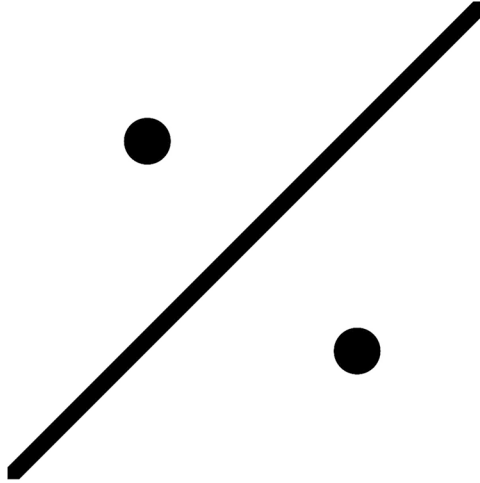


Abb. 6: Wiederholungszeichen werden zur konstruktiven Struktur der Notation.

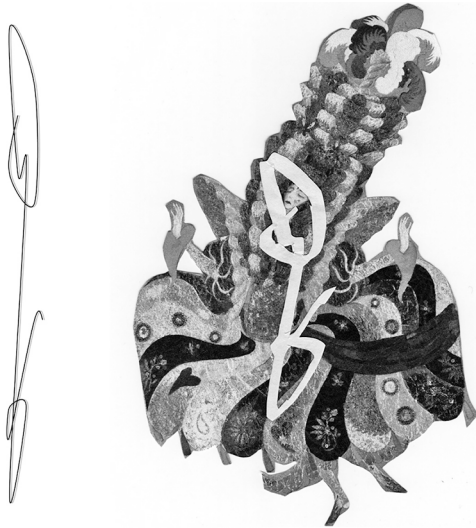


Abb. 7 (links): Figur x zeigt eine vibrierende, sich fortsetzende Bewegung.

Abb. 8 (rechts): Figur x wird von den einem oder mehreren in der Pavane selektierten Körperteilen ausgeführt. Die Zeichnung schematisiert die Vibrationsbewegung, die am Nacken ansetzt.

4. Umspielungen finden durch ununterbrochene Raumrichtungsänderungen statt. Die Beschleunigung solcher Bewegungen erzeugt Vibrationen. Anhand einer schematischen Bewegungsfigur lassen sich Kompositionsvorgänge mit solchen Umspielungen exemplarisch darstellen.

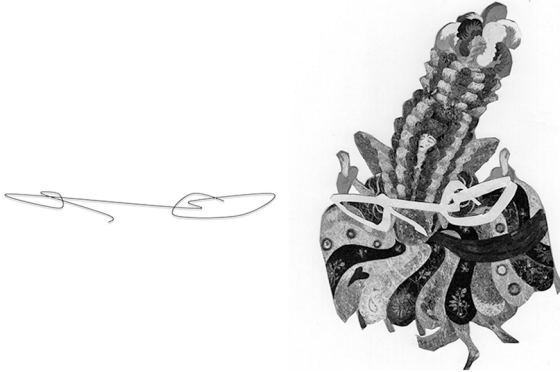


Abb. 9 (links): Figur x wird gedreht.

Abb. 10 (rechts): Die Vibrationsbewegung setzt am rechten Handgelenk und am linken Unterarm an.

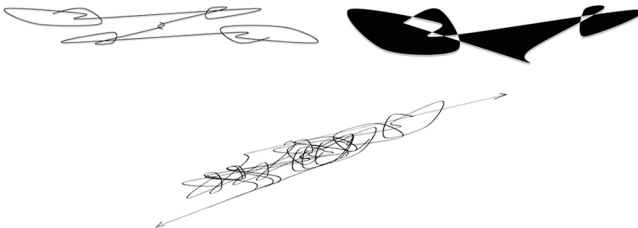


Abb. 11 (links): Figur x wird gedreht, gedehnt, und verkehrt gespiegelt aneinandergelängt.

Abb. 12 (Mitte): Figur x bildet Vibrationsflächen.

Abb. 13 (rechts): Figur x wird gedehnt, gedreht, gespiegelt, fragmentiert; die Bewegungen laufen in schnellen Wiederholungen und in zwei Richtungen auseinander.

Solche Tanznotationen konkretisieren weder Zeit noch Raum. In einer konventionellen Darstellung von Bewegung legt ein bestimmter Körperteil einen in Raum und Zeit beschreibbaren Weg zurück. Die Bewegung figuriert eine Raum- und Zeitlinie. Sie fusioniert Raum und Zeit.<sup>8</sup>

**8** | Siehe dazu den experimentellen Kurzfilm über Bewegungsparameter *Movement Research. Eine Skizze* von Rose Breuss und Andreas Kurz: [www.youtube.com/watch?v=btt4Ck-6asl](https://www.youtube.com/watch?v=btt4Ck-6asl) vom 18.8.2016.

Die experimentelle Tanznotation beschreibt Bewegung nur fragmentarisch. Indem die Tänzerin mit den Fragmenten operiert, konkretisiert sie Raum und Zeit im Tanz. Deutlich wird die Lücke zwischen dem, was in der Tanznotation festgehalten wurde, und dem, was die Tänzerin in der Performance kreiert. Der räumliche Verlauf der Bewegungen und die durch das Fehlen eines Metrums »schwerelose« Zeit bilden eine Leerstelle. In dieser ereignet sich der Tanz; in der Erschließung des Raumes und im Einschreiben von Zeit inszeniert die Tänzerin ihre Körper- und Tanzpraxis als komplexe kognitive Operationen.

## **MOVEMENT RESEARCH PROZESSE ALS SUCHBEWEGUNGEN IN DEN ARCHIVEN DES TANZENS**

*Rose Breuss*

Julia Mach verschränkt die Konzeptualisierungen der Suchbewegungen mit den senso-motorischen Erfahrungen ihrer Tanzpraxen. Sie operiert zwischen tänzerischen Routinen und Suchrouten. Die Auseinandersetzung mit der Körperlichkeit der Tänzerinnen und Tänzer kommt als Faktor in den operativen Prozessen des Tanzens zur Wirkung. Der (tanzende) Körper ist wesentlich an Denkprozessen beteiligt. Er operiert nicht »als Grundgröße [...], noch als passive Einschreibe –Instanz« (Stenzel 2010: 37). In der tänzerischen Verkörperung »überkreuzen sich die kontinuierlich und stetig ablaufenden biologischen, neuronalen Vorgänge mit komplexen Programmen des Performativen« (Jeschke/Breuss 2010: 29). Tänzerinnen und Tänzer konzipieren in den zeitgenössischen Tanzpraxen Suchrouten in mannigfaltige (Bewegungs-)Prozesse. Sie experimentieren in Movement Research Praxen mit Potenzialen des Körpers und orte offene künstlerische Fragen in Bezug auf ihre Körper- und Bewegungspraxen.

Die Tänzerinnen und Tänzer benutzen in Movement Research Prozessen gespeicherte Bewegungs- und Tanztechniken, deren Bewegungsformen sie aktivieren und aktualisieren können. Das im Tanzkörper gespeicherte und verfügbare Bewegungsrepertoire wird nicht (nur) eingesetzt, um es zu reproduzieren. Es wird in den Forschungsprozessen als Instrumentarium benutzt und verweist auch auf den tanzenden Körper selbst. Sein körperliches Potenzial wird in Movement Research Prozessen anders aktualisiert. Der Tänzerkörper avanciert einerseits zum Archiv und Speicher und andererseits ermöglicht er Abweichungen, Unterscheidungen, Umwege, Aufschub, Nachträglichkeit und Temporalität der tänzerischen Routinen.

Ausgearbeitet wurde diese Tanz- und Movement Research-Studie im IDA Dance Lab der Anton Bruckner Privatuniversität in Linz. Dort werden u.a.

Methodiken gesucht, die eine gleichzeitige Präsenz von Tänzerinnen und Tänzer bzw. Theoretikerinnen und Theoretiker ermöglichen sowie zulassen, Forschung, »im Modus des Erlebens zu praktizieren« (Gumbrecht 2004: 149), in einem »Intervall zwischen der physischen Wahrnehmung eines Objektes und der (endgültigen) Sinnzuschreibung« (2004: 149). Es geht uns hier um ein Intervall, einen Raum oder Zwischenraum für praktisch-theoretische Studien über die operativen und performativen Prozesse des Tanzens. In unseren tanzpraxeologischen Studien über den Tänzer Alexander Sacharoff wurde *embodiment* – das unbewusste (Körper-)Wissen – zum (interdisziplinären) Relais. Medienwechsel, die Verschiebung der Begriffe und Parameter bedeuten auch Wechsel in den bewussten und unbewussten Denkprozessen der Tänzer. Sie stimulieren mentale Operationen im Vollzug des Tanzens. Die Suchprozesse erfolgen auch über unbewusstes Assoziieren; Verknüpfungen werden geändert; neue Fahrten gelegt und Verknüpfungen für die Tanzbewegung verändert.

Sacharoff verwendete den Ausdruck »techniques de synthèse« (Vuillermoz 1933: 58) – die physische Fähigkeit der Tänzerinnen und Tänzer zu synthetisieren. Synthesen, Verknüpfungen ereignen sich nicht ohne »Einschaltungen« der Denkprozesse. Die Tänzerin Julia Mach experimentiert mit Sacharoffs »techniques de synthèse«, indem sie Sinneseindrücke aus Licht, Farbe, Kälte, Wärme, Töne »hörend« in ihrem Tanz subsumiert.

## AUF SACHAROFFS SPUREN

*Julia Mach*

Was interessiert mich an Alexander Sacharoff, diesem wohl etwas exzentrischen Tänzer, dessen Schaffen zu seiner Zeit gewiss Bedeutung hatte, aber dessen Spuren in unserer Zeit kaum mehr im kollektiven Gedächtnis zu finden sind?

Besonders fasziniert mich seine Hingabe an das Äußerste, seine Sehnsucht nach dem Transzendenten und sein Wunsch, eine Brücke von jener unerreichen Welt in unsere Welt der Wahrnehmung zu schlagen. Es ist sein Anspruch an das künstlerische Wirken, die tiefsten Themen des Seins zu erschließen, welche in unserem Alltag nicht oder nur selten an die Oberfläche treten. Es ist ein höchst unmoderner Anspruch – zeitlos und gerade darin voller Anziehungskraft über die Jahrzehnte hinweg. Wer würde heute in unserer westlichen Welt von sich behaupten, in seinem künstlerischen Schaffen noch die Transzendenz einfangen zu wollen? Dennoch können wir diese Dimension unseres Seins nicht negieren, sie nicht abschaffen und uns ihr auf die Dauer

unseres Lebens nicht ganz entziehen. Vielleicht sollten wir also doch dem Ruf Sacharoffs folgen und uns auf seine Spur begeben?

Wenn ich mich persönlich mit meinem aktuellen Zugang zu Transzendenz beschäftige, kommt mir in dieser Phase meines Lebens die Auseinandersetzung mit traditionellen schamanischen Techniken in den Sinn. Die Rückbesinnung auf solche uralten Traditionen in Nischen unserer zeitgenössischen westlichen Welt fasziniert mich seit geraumer Weile. Hier findet sich auch Hinwendung zu etwas, das Sacharoff als das Transzendente bezeichnen mag; die Verbindung zu etwas, das über unseren Alltag hinausgeht und im schamanischen Kontext gerne als *nicht alltägliche Wirklichkeit* bezeichnet wird. In diesen alten Traditionen war der Körper immer schon ein Bindeglied zu jener anderen Wirklichkeit; Tanz war hier immer schon ein Mittel, mit den Kräften der *Transzendenz* in Kontakt zu treten. Dabei geht es dem schamanisch Praktizierenden nicht primär um die *äußere* Wirkung des Tanzes, also nicht so sehr um seine Wirkung auf ein Publikum, als auf das *innere* Wirken, also seine persönliche Kontaktaufnahme mit der nicht alltäglichen Wirklichkeit. In diesem Kontext fand ich also einen Zugang zu Transzendenz, den ich auf den Spuren von Sacharoff verfolgen wollte.

Im Dialog mit meiner Choreografin Rose Breuss fanden wir eine Bewegungssprache, die sich in Anlehnung an den Zustand eines schamanisch Praktizierenden entwickelt. Der Fokus ist stark verinnerlicht, der Atem darf frei fließen und im Sinne des Aufbaus von Kraft dürfen auch Laute, die sich durch die Ausrichtung auf diesen Zustand entwickeln, frei werden. Ein innerliches Vibrieren hat sich zum Aufbau dieser Kraft als hilfreich erwiesen. Interessant erscheint mir in diesem Zusammenhang, dass Vibration im Grunde ganz allgemein als die Ursprache des Lebendigen überhaupt verstanden werden kann. So weit ich die Grundlagen der Physik verstehe, ist Vibration eine Wellenbewegung – so etwas wie die Kehrseite unserer materiellen Welt. Die Welle-Teilchen-Dualität scheint uns darüber in Kenntnis zu setzen, dass alles, was uns in unserer alltäglichen Wahrnehmung als festes Materieteilchen erscheint, aus einem anderen Blickpunkt betrachtet zugleich in seiner Wellenform als bewegte, vibrierende Energie verstanden werden könnte. In meinem Tanz auf Sacharoffs Spuren wechsele ich daher die Perspektive von einem innerlichen Vibrieren zu einer klaren, *materiellen* Form im Sinne von mehr oder weniger klassisch anmutenden Ballett-Zitaten; der Fokus wechselt von innen nach außen und wieder zurück. Es ist ein Spiel zwischen archaischen Kräften und kulturell geprägter Körperlichkeit – zwischen unserem ursprünglichen, (vermeintlich) *natürlichen* Sein und einem sozialisierten, kulturell entwickelten Auftreten.

Hier kommen natürlich viele fruchtbare Gespräche mit Rose Breuss ins Spiel, denn es gilt auch die historischen Spuren der Person Sacharoff in die Erschließung des Bewegungsmaterials mit aufzunehmen. Bestimmte Körperteile werden als besonders tragend und die Bewegung initiiierend hervorgehoben:

der kleine Finger, das Handgelenk, der Fußknöchel, das Knie, der Nacken. Raumrichtungen wollen ausgelotet werden, Ebenen erschlossen und bewegte Figuren oder auch Posen ausgefüllt sein. Ganz zentral ist zugleich das Verhältnis zur Musik; Kritiker seiner Zeit sagen über Sacharoff, dass er sehr frei mit der Musik umgegangen sei; sich nicht an die »Schwerzeiten« der Musik gehalten habe. Auch wir suchen daher einen bewussten, höchst respektvollen, aber dennoch freien Umgang mit Musikalität; der innere Rhythmus des Körpers wird dem äußeren Rhythmus der Musik zuweilen auch entgegengestellt. In anderen Momenten wiederum verbindet sich der Rhythmus der Bewegung deutlich mit der Musik, lässt sich von ihrer Welle tragen. Auch hier ist es ein Perspektivenwechsel zwischen dem nach innen gerichteten Fokus, der nur auf die Dynamik des Körpers hört, und einer Projektion nach außen, worin sich die subjektive Körperlichkeit in ein größeres Ganzes einordnen darf.

In Freude an unserem Erforschen verneige ich mich also letztlich in Dankbarkeit vor Alexander Sacharoff, der mit seiner Leidenschaft für das Unerreichbare, für das Transzendente und mit seinem hohen Grad an Eigenwilligkeit frischen Wind in meine tänzerische Recherche gebracht hat. Ich danke auch für den fruchtbaren Dialog mit Rose Breuss, welche mit viel Offenheit meinen Recherche-Ansätzen entgegengekommen ist und mit einem stets freundlichen und klaren Blick von außen meine Suche mit ihrer eigenen Suche verbinden ließ.

## MOMENTAUFNAHMEN DES TANZES

*Ursula Brandstätter*

Der Körper der Tänzerin aufrecht vor dem Publikum: gleichermaßen entspannt und konzentriert. Minimale Bewegungen der rechten Hand und des rechten Unterarmes. Wann haben sie begonnen? Zunächst nicht mehr als ein Oszillieren, das in ein behutsames Abtasten des die Hand und den Arm umgebenden Luftraums, in ein Schütteln und schließlich in ein Schwingen übergeht. Erst jetzt setzt die Musik ein.

Eine Energie, die noch vor der Musik da ist, sucht ihren Weg von innen nach außen. Mit Eintritt des ersten Klanges wird sie auch hörbar. Sie durchströmt den Körper der Tänzerin und erfasst immer mehr Teile: die Arme, die Schultern, den Rumpf, die Beine. Die Bewegungen werden ausgreifender, sie erforschen den gesamten Raum. In Sprüngen wird die Vertikale ausgelotet. Horizontal schwingende Bewegungen folgen. Der Raum wird als Umraum erfahrbar: ausgehend vom Körper der Tänzerin und ihren Bewegungen in die Seite, nach vorne und nach hinten.

Immer wieder gehen die von unsichtbaren inneren Impulsen bzw. von der Musik geleiteten Bewegungsfolgen in Sprünge und Drehungen des klassischen Balletts über. Immer wieder aber brechen sie ab, stürzen gewissermaßen in sich selbst zusammen. Energie, die sich aufbaut und wieder in sich zusammenbricht.

Energie tritt in vielen verschiedenen Gestalten auf. In oszillierender, schwingender Gestalt bleibt sie in gewisser Weise auf sich selbst bezogen. Als gerichtete Energie erscheint sie kanalisiert und gebündelt in klassischen Bewegungsfolgen, die aber immer wieder in ein elementares Pulsieren der Energie zurückgeführt werden. Im Wechselspiel zwischen ungerichteter und gerichteter Energie entfaltet sich der Tanz.

Dem tastenden Suchen und Erforschen von Bewegungsmöglichkeiten folgt ein Finden, das sich jedoch wieder verliert. Ist es die Bewegungssprache von Alexander Sacharoff, die hier immer wieder neu tänzerisch erforscht wird? Die vergebliche Suche nach einer Sprache, die sich in der Vergangenheit verliert? Auf der Suche nach verlorenen Bewegungsspuren ...

Der Tanz endet, wie er begonnen hat: ohne Musik, in Bewegungen, die sich in sich selbst zurückziehen. Und gerade in diesen Momenten, da keine Musik mehr hörbar und schließlich auch keine Bewegung mehr sichtbar ist, schwingt die Energie in besonders intensiver Weise hörbar und spürbar bei den Rezipierenden nach.

## MUSIK UND TANZ IM WECHSELSPIEL

*Ursula Brandstätter*

Die tänzerische Umsetzung der Pavane bricht mit den gängigen Erwartungen an eine Choreografie in mehrfacher Hinsicht. Weder handelt es sich um eine klassische Umsetzung der Pavane im Sinne des 17. Jahrhunderts, noch wird der Versuch unternommen, die *Pavane Royale* im Sinne *Alexander Sacharoffs* zu rekonstruieren. Darüber hinaus verzichtet der Tanz in weiten Teilen auf eine direkte Umsetzung der Musik. Vielmehr scheint der Fokus darin zu liegen, mit Differenzen zwischen Musik und Tanz zu spielen. Sie sind es, die dem Tanz besondere ästhetische und erkenntnisfördernde Qualitäten geben.

### Schreittanz versus Schwebetanz

Die Pavane des 16. und 17. Jahrhunderts ist als höfischer, feierlich-gravitätischer Schreittanz zu charakterisieren. Zwei Einzelschritte und ein Wechselschritt folgen aufeinander. Die tänzerische Idee des feierlichen Schreitens ist bereits in der musikalischen Gestaltung der Pavanne von Louis Couperin künstle-

risch-musikalisch transformiert. Noch deutlicher wird die ästhetische Transformation des ursprünglich funktionell gedachten, repräsentativen Tanzes auf der tänzerischen Ebene. Die Tänzerin scheint bewusst die Schwerzeiten zu vermeiden. An die Stelle von metrisch gegliederten Tanzbewegungen treten schwebende Bewegungen. Der Tanz ist gewissermaßen von Schwerpunktlosigkeit bzw. von Schwerpunkten an unerwarteten Stellen geprägt: etwa wenn sich die Tänzerin mitten in einem Taktgefüge mit dem Fuß oder mit der Hand vom Boden abstößt und damit dem Fluss der Musik – auch akustisch – einen Kontrapunkt entgegensetzt.

So wie in der Musik ein festes harmonisches Fundament es einzelnen Stimmen erlaubt, sich mit Arpeggien, Verzierungen und Floskeln improvisatorisch darüber hinwegzusetzen, so improvisiert auch die Tänzerin gleich einem selbstständigen Instrument über den Fluss der Musik hinweg. Schreiten und schweben, gliedern und fließen, feste Fügungen und freies Spielen prägen in ihrem Spannungsverhältnis sowohl die Musik als auch den Tanz.

## **Immaterialität versus Materialität**

Im Vergleich der Künste untereinander wird die Musik immer als die immaterielle Kunstform bezeichnet. Der Klang der Musik vergeht in der Zeit, er lässt sich nicht festhalten, die aufeinander folgenden klanglichen Eindrücke werden nur in der Vorstellung der Hörenden zu einem größeren Ganzen zusammengesetzt. Mit der Musik teilt der Tanz den Charakter der Zeitlichkeit. Auch er vergeht in der Zeit, eine Bewegung geht in die andere über, ohne dass irgendein Moment auf Dauer festgehalten werden könnte. Allerdings tritt der Tanz – im Unterschied zur Musik – körperlich in Erscheinung. Die körperliche Präsenz der Tänzerinnen und Tänzer im Raum macht eine wesentliche Wirkung von Tanzaufführungen aus.

In der *Pavane Royale* nun treffen die immaterielle Musik und die materielle Präsenz des Körpers der Tänzerin aufeinander. Aber ist die Zuordnung dieser beiden Erscheinungsweisen von Kunst wirklich so eindeutig? Wird nicht die Musik durch die tänzerische Transformation intensiv körperlich erlebbar? Und verleiht nicht andererseits die Musik dem Tanz einen immateriellen Charakter?

Die Idee der Dematerialisation des Körpers spielte für Alexander Sacharoff eine wichtige Rolle. Sie steht in Zusammenhang mit seinem Interesse für Themen der Spiritualität und Transzendenz. So ist es wohl kein Zufall, dass in Kritiken das Tänzerpaar Clothilde und Alexander Sacharoff als »ambassadeurs de l'invisible« (Maulnier 1965: 70), als Botschafter des Unsichtbaren, charakterisiert wurden. Im Tanz von Julia Mach wird dieses Immaterielle und Unsichtbare direkt erlebbar. Das Unsichtbare (die Musik) wird gewissermaßen

im Tanz sichtbar, so wie umgekehrt durch die Musik und ihre tänzerische Interpretation der Körper immateriell zu werden scheint.<sup>9</sup>

### **Der Einbruch von Atem und Stimme**

Der Atem verbindet Musik und Tanz: sowohl Musik als auch Tanz sind vom Atem getragen. In beiden Kunstformen wird der Atem jedoch künstlerisch transformiert. In der Musik wird der Atem – am direktesten beim Singen oder beim Spielen eines Blasinstrumentes – in Tönen gestaltet und damit musikalisch hörbar gemacht. Im klassischen Tanz hingegen muss der Atem sublimiert werden; das Training zielt darauf ab, den Atem und damit auch die körperliche Anstrengung unhörbar zu machen.

Vor dem Hintergrund dieser Aufführungstradition des Tanzes überrascht es, dass Julia Mach nicht davor zurückscheut, den Atem hörbar zu machen. Die Rezipientin wird unmittelbar mit der körperlichen Anstrengung der Tänzerin konfrontiert. Atem- und Stimmlaute brechen in die ästhetische Welt der musikalischen und tänzerischen Stilisierungen herein. Etwas Archaisches Elementares sucht sich seinen Raum und kontrapunktiert damit die Welt des elaboriert künstlich Gestalteten.

Geht es hier möglicherweise um die Gegenüberstellung verschiedener Erscheinungsformen von Energie? Von ungerichteter, ästhetisch noch nicht überformter Energie (wie sie in den Atem- und Stimmlauten direkt erlebbar wird) auf der einen Seite und ästhetisch gerichteter, gefasster Energie (wie sie in den musikalischen Phrasen und tänzerischen kontrollierten Bewegungen zu Tage tritt) auf der anderen Seite?

Das Spannungs- und Differenzfeld eröffnet nicht nur gedankliche Räume für vielfältige Interpretationen, sondern auch Erfahrungsräume für ein intensives energetisches Erleben sowohl des Tanzes als auch der Musik.

## **WAHRNEHMEN UND VERSTEHEN VON TANZ UND MUSIK**

*Ursula Brandstätter*

Was passiert, wenn in der Rezeption Musik und Tanz aufeinandertreffen? Wie verändert sich die Wahrnehmung? Wie beeinflussen sich die Eindrücke auf den unterschiedlichen Sinneskanälen (den akustischen, visuellen, soma-

---

**9** | Detailliertere Überlegungen zu den Besonderheiten der Kunstformen und ihrem Wechselspiel sind nachzulesen in Brandstätter 2008: vor allem S. 119-192 (Kapitel 5: *Was unterscheidet die Künste? Die Medienspezifik der Künste* sowie Kapitel 6: *Transformationen*).

to-sensorischen) wechselseitig? Um auf diese Fragen mögliche Antworten zu finden, ist es zunächst notwendig, sich über grundlegende Mechanismen der Wahrnehmung Klarheit zu verschaffen.

## **Wahrnehmung ist Bezugnahme**

Wann immer wir »etwas als etwas« wahrnehmen, so beruht dieser Vorgang auf der Zusammenfassung vieler einzelner Eindrücke zu einem größeren Ganzen, einem Sinnzusammenhang. Schon die visuelle Wahrnehmung einer Blume bedarf der analytischen Wahrnehmung vieler Einzelheiten, wie der Wahrnehmung der Kontur, der Farbe, der Materialität, der Form, der Proportionen etc. Alle einzelnen Wahrnehmungsereignisse werden aufeinander bezogen und zu einer Gesamtwahrnehmung bzw. einer Wahrnehmungserkenntnis (»dies ist eine Rose«) zusammengefasst. In diesem Sinne beruht Wahrnehmung auf beziehendem Denken.

Die Prozesse des Analysierens und Synthetisierens verlaufen weitgehend unbewusst und automatisiert. Sie bedürfen nicht unbedingt der Verbalsprache, auch wenn diese eine wichtige Folie für die Kategorisierung von Wahrnehmungen darstellt und sie sowohl begleitend wie auch im Nachhinein zumindest zum Teil sprachlich artikuliert werden können.

## **Wechselseitige Projektion von Wahrnehmungskategorien**

Was passiert nun, wenn in der Wahrnehmung verschiedene Sinneskanäle gleichzeitig angesprochen werden? Grundsätzlich nehmen wir immer aus der Einheit der Sinne heraus wahr, das heißt Wahrnehmungsereignisse auf der akustischen, der visuellen, der olfaktorischen Ebene werden immer aufeinander bezogen. Trotzdem können jene Wahrnehmungssituationen, in denen – wie etwa im Tanz – mehrere Sinneskanäle bewusst angesprochen werden, als Sonderfall bedacht und analysiert werden.

Akustische, visuelle und kinästhetische Wahrnehmungseindrücke treffen aufeinander und beeinflussen sich wechselseitig. Zum einen werden in diesen Wahrnehmungssituationen übergreifende, nicht an einen einzelnen Sinn gebundene Kategorien der Wahrnehmung verstärkt wirksam. Dazu gehören z.B. Kategorien der Energie, der Kraft, der Zeit, des Raumes, die in einem übergeordneten Sinn sowohl auf die Bewegung der Musik als auch auf die Bewegung des Tanzes bezogen werden können. Zum anderen kommt es aber auch zur wechselseitigen Projektion von sinnesspezifischen Kategorien. Etwa dort, wo Kategorien der körperlichen Bewegung, wie schreiten und schweben, auf die Musik übertragen werden, oder wo umgekehrt musikalische Kategorien wie z.B. Arpeggien und Verzierungen tänzerisch-körperlich interpretiert werden.

Der Bereich der wechselseitigen Projektion von Wahrnehmungskategorien eröffnet ein weites Feld von neuen Erfahrungsqualitäten. Gerade dort, wo Wahrnehmungsgewohnheiten durchbrochen werden, wo also Automatismen plötzlich nicht mehr greifen, da überraschende Wahrnehmungsereignisse aufeinandertreffen, entsteht Raum für Neues – sowohl für die Tänzerin bzw. den Tänzer als auch für die Rezipierenden.

## Mimetisches Verstehen

Der Begriff der Mimesis blickt auf eine lange Geschichte philosophischen Nachdenkens zurück.<sup>10</sup> Mimesis hat eine doppelte Wortbedeutung: Zum einen meint der Begriff den Vorgang des Nachahmens, des Sich-ähnlich-Machens, zum andern steht er aber auch für grundsätzliche Möglichkeiten des Darstellens und Ausdrückens. In Hinblick auf die Thematik des vorliegenden Beitrags steht vor allem der performative Charakter der Mimesis im Zentrum der Aufmerksamkeit. Im mimetischen Weltzugang ähneln wir uns der Wirklichkeit an – die darin enthaltene körperliche, performative Komponente bleibt auch dort wirksam, wo sich das Mimetische in den Bereich der mentalen Vorstellung zurückzieht.

Wenn Musik und Tanz aufeinandertreffen, wird in beide Richtungen eine mimetische Beziehung hergestellt. Musikalische Prozesse werden körperlich nachvollzogen, der Körper der Tänzerin ähnelt sich der Musik an. Dies kann so weit gehen, dass der Körper selbst immaterielle, musikalische Dimensionen zu bekommen scheint. Umgekehrt ähnelt sich die Musik dem Tanz an. Das körperhafte Moment der Musik, das ihr immer schon innewohnt, wird durch die tänzerische Umsetzung verstärkt und ins Sichtbare transformiert.

Beide Formen der *Verkörperung* können ihrerseits wiederum als Angebot für den mimetischen Nachvollzug durch den Rezipierenden verstanden werden. Möglicherweise unterstützt durch die (in den Neurowissenschaft inzwischen nachgewiesene) Wirkweise der Spiegelneuronen, vollziehen die Rezipierenden sowohl die mimetischen Gesten des Tanzes als auch jene der Musik innerlich nach. Über die nicht-verbalsprachliche, im Körper bzw. in der inneren Vorstellung des Körpers verankerte ästhetische Wahrnehmung erhalten die Rezipierenden einen intensiveren Zugang zu seinen Emotionen und zum Unbewussten. Das mimetische Welt-Erleben stellt einen sehr ursprünglichen Zugang zur Welt dar – im Aufeinandertreffen von Tanz und Musik erfährt es eine ästhetische Vertiefung.

---

**10** | Zu den ästhetischen Implikationen des Begriffs siehe z.B. Gebauer/Wulf 2003 oder auch Brandstätter 2013: S. 32-43.

**LITERATUR**

- Brandstätter, Ursula (2008): *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Brandstätter, Ursula (2013): *Kunst und Erkenntnis. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (2003): *Mimetische Weltzugänge. Soziales Handeln – Rituale und Spiele – ästhetische Produktionen*, Stuttgart: Kohlhammer.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): *Diesseits der Hermeneutik, Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Harner, Michael (1980): *The Way of the Shaman*. New York: Harper & Row.
- Harner, Michael (2013): *Cave and Cosmos. Shamanic Encounters with Another Reality*, Berkeley, CA: North Atlantic Books.
- Hutchinson Guest, Ann (1991): *Labanotation, The System of Analyzing and Recording Movement*, New York: Theatre Arts Books.
- Jeschke, Claudia (2017): Anverwandlungen und Übergänge – Die Sacharoffs, in: Irene Brandenburg/Nicole Haitzinger/Claudia Jeschke (Hg.), *Kaleidoskope des Tanzes. Tanz & Archiv: ForschungsReisen* (Heft 7), München: epodium, S. 58-75.
- Jeschke, Claudia/Breuss, Rose (2010): Embodiment – Choreografie – Komposition, in: Gisela Nauck (Hg.), *positionen, Texte zur aktuellen Musik* (Heft 83), S. 29-32.
- Lipton, Bruce H. (2015): *The Biology of Belief. Unleashing the Power of Consciousness, Matter & Miracles*, London: Hay House.
- Maulnier, Thierry (1965) zitiert nach Albert Testa (1986/87): Les Sakharoff, poètes de la danse, précurseurs de la danse moderne, in: *La Recherche en Danse* Nr. 4, S. 86-87.
- Peter, Frank Manuel/Stamm, Rainer (Hg.) (2002): *Die Sacharoffs: zwei Tänzer aus dem Umkreis des Blauen Reiters*, Köln: Wienand.
- Rilke, Rainer Maria (1989): *Werke VI, Malte Laurids Brigge, Prosa 1906-1926*, Frankfurt a.M.: Insel.
- Stenzel, Julia (2010): *Der Körper als Kartograph? Umriss einer historischen Mapping Theory*, München: epodium.
- Vuillermoz, Emile (1933): *Clothilde et Alexandre Sakharoff*, Lausanne: Editions Centrales.
- Zelinger, Anton (2003): *Einsteins Schleier. Die neue Welt der Quantenphysik*, München: Goldmann.

