

# Sound – Traces – Moves

## Bewegungs- und Klangspuren in Choreografie und Performance

---

*Sound, Traces* und *Moves* bildeten den Ausgangspunkt zu einem Symposium, das vom 18. bis 20. November 2016 am Orff-Institut für Elementare Musik- und Tanzpädagogik der Universität Mozarteum in Salzburg stattfand und mit dem gleichzeitig das 30-jährige Bestehen der Gesellschaft für Tanzforschung gefeiert wurde. In knapp fünfzig Vorträgen, Performances, Lecture Performances, Workshops und auch einem Soundwalk präsentierten rund siebzig (choreografierende) Tänzer\*innen, (komponierende) Musiker\*innen bzw. (spartenübergreifend agierende) Performer\*innen sowie Tanz-/Musik-/Theater- und/oder Medienwissenschaftler\*innen bzw. Vertreter\*innen unterschiedlicher Kombinationen dieser Disziplinen ihren jeweils spezifischen, künstlerisch-praktischen und/oder theoretisch-reflektierten Zugang zu dieser sehr absichtsvoll weitgreifend angelegten Thematik.<sup>1</sup> Die vorliegende Symposiumsdokumentation kann naturgemäß nur Bruchstücke, gleichwohl sehr aufschlussreiche und bunt schillernde Mosaiksteine dieser facettenreichen Präsentationen widerspiegeln, zumal sie sich – von wenigen Abbildungen abgesehen – auf das Medium der Schriftsprache beschränken muss, deren Begrenztheit in Anbetracht der sich in Raum und Zeit rasch verflüchtigen Kreationen eine besondere Herausforderung darstellt. Klänge und Bewegungen, mehr noch: aus ihren komplexen Zusammenspielen resultierende Wahrnehmungsergebnisse zu beschreiben, um ihre Konturen den Leser\*innen imaginär vor Augen und/oder Ohren zu führen, darf bereits als Akt eines Spurenschreibens bzw. Spurenlegens gelten, der niemals eindeutig sein kann, sondern dessen Potenzial sich gerade in einer kreativen Vielfalt an Deutungsmöglichkeiten entfaltet – ungeachtet der Bemühungen um äußerste Präzision bei den Beschreibungen der den Performances zugrunde liegenden Konzepte und ebenso bei den Umschreibungen des Wahrgenommenen.

---

**1** | Das detaillierte Programm mit Abstracts zu den einzelnen Darbietungen kann weiterhin auf der Homepage der Gesellschaft für Tanzforschung eingesehen werden: [www.gtf-tanzforschung.de/tagungen/symposium-2016/](http://www.gtf-tanzforschung.de/tagungen/symposium-2016/) (letzter Zugriff: 1. Juni 2017).

Während die *Sounds* dabei auf einen erweiterten Musikbegriff und die *Moves* auf einen weitgespannten Tanzbegriff verweisen, eröffnen die zwischen den Klängen und Bewegungen gleichsam als Schnittstelle oder auch (durchaus im medientechnologischen Sinn) als Interface positionierten *Traces* ein breites Assoziationsspektrum, das neuralgische Punkte jüngerer und jüngster Entwicklungen im Bereich intermedialer und transdisziplinärer Kunstproduktionen und deren (digital unterstützte) Aufzeichnungen umfasst, die sich keineswegs allein auf dokumentarische Intentionen beschränken, sondern ebenso Anregungen zu künstlerischen Praktiken und Prozessen bieten wollen. Insofern sollte der Spurenbegriff dazu auffordern, unterschiedliche Kunstsparten, Medien und Disziplinen verbindende und überschreitende, aber deshalb deren Spezifika nicht zwangsläufig nivellierende Phänomene zu kreieren oder zu reflektieren.

Im Deutschen leitet sich Spur (lat. *vestigium*) von dem althochdeutschen »spor« ab, der einen Fußabdruck bezeichnete. Vor diesem Hintergrund erschien es naheliegend, ein Foto jener Fußabdrücke, die die Tänzerinnen der installativen Choreografie THINK von Fernanda Ortiz in Zusammenarbeit mit der Musikerin Moxi Beideneagl in Salzburg hinterließen, als Coverabbildung für das vorliegende Jahrbuch zu wählen – stellvertretend für die Vielzahl performativer und reflektierender Spuren, die auf diesem Symposium gelegt wurden.<sup>2</sup> Dennoch bezieht sich der Begriff der »Spuren« nicht nur auf Sichtbares und wendet sich somit nicht ausschließlich an den Sehsinn, sondern steht auch in einem engen Zusammenhang mit jenem landläufigen sechsten oder gar siebten Sinn, der auf einen (mehr oder weniger untrüglichen) Instinkt oder auch eine (vorzugsweise unbeirrbare) Intuition, kurzum: ein gutes »Gespür« verweist – worauf auch schon das von Jacob und Wilhelm Grimm herausgegebene *Deutsche Wörterbuch* (Leipzig 1854-1860) mit einem Hinweis auf die Verwandtschaft von »Spur« und »Spüren« aufmerksam macht. Tendenziell oder vielleicht auch nur traditionell wird dieses Gespür – soweit es nicht als »Bauchgefühl« identifiziert wird – in der Nase lokalisiert (»Spürnase«), somit in das Zentrum des Gesichtsfeldes gerückt und nicht den Augen oder Ohren, geschweige denn dem Tastsinn, d.h., einer sich über unseren gesamten Körper ausbreitenden Oberflächensensibilität zugeordnet. Doch, muss sich dieses

**2** | In dieser Performance wurden choreografische Elemente im Beisein der Zuschauer\*innen in eine Soundcollage und gleichzeitig in Grafitzeichnungen verwandelt, die die Bewegungsspuren der Tänzerinnen sichtbar machten. Gemeinsam mit den Performance- und Bewegungstheoretikerinnen Jessica Buchholz und Pamela Goroncy wurde vor diesem Hintergrund die intermediale Darstellbarkeit und Wahrnehmung von Bewegung konzeptionell untersucht. Zu weiteren Informationen zu THINK vgl. [www.think-dance.com](http://www.think-dance.com) (letzter Zugriff: 1. Juni 2017). Wir danken den Künstlerinnen sehr herzlich, uns dieses Foto von Véronique Langlott zur Verfügung gestellt zu haben.

Gespür tatsächlich nur auf einen Sinn beschränken? Wie lassen sich mit möglichst vielen, wenn nicht sogar allen Sinnen Spuren verfolgen?

Schließlich finden sich Spuren (dem Modell der Fußabdrücke folgend) vor allem in den randständigen Regionen unserer Aufmerksamkeit und graben sich dort in eine Materie ein bzw. ziehen sie (mehr oder weniger) tiefe Furchen: Man denke an die Spuren bzw. Rillen auf den alten Schellack- und späteren Schallplatten, oder an die nachfolgenden CD-Tracks, die in jüngerer Zeit zunehmend von MP-Formaten ersetzt werden, die allerdings solche (Audio-) Spuren fast spurlos zum Verschwinden bringen – vergleichbar jenen Spurenelementen, die als winzige Substanzen (zumeist von großer Wirksamkeit) mit dem bloßen Auge kaum oder nicht zu erkennen sind. Doch, wer denkt schon bei Spuren sogleich an Bewegungen, die sich in schwindelerregende Höhen emporschrauben oder durch virtuelle Räume wirbeln und dabei vielleicht sogar Klänge erzeugen – oder zumindest mit letzteren in einer (wie auch immer gearteten) Verbindung zu stehen?

Keineswegs zufällig zieht sich der Begriff der Spur – bzw. seine angloamerikanischen Pendanten *Traces* und *Tracks*, die wiederum mit *Lines* und *Loops* korrespondieren – wie ein roter Faden durch die Choreografie- und Notationsgeschichte des 20. und beginnenden 21. Jahrhundert:<sup>3</sup> Erinnert sei an dieser Stelle an Rudolf von Labans Konzept der Spurformen, stellvertretend für Wege bzw. das Zeichnen von Bewegungslinien durch die Kinesphäre (Laban 1991: 54-62; vgl. hierzu auch Kennedy 2010: 20 und Salter 2010: 229-231), an die William Forsythe bei der Entwicklung seiner CD-ROM *Improvisation Technologies* anknüpfte, ihre qualitative und quantitative Begrenzung bei Laban jedoch erheblich erweiterte und ausdifferenzierte (Forsythe 1999/2003/2012; vgl. hierzu auch Kennedy 2010: 372 und Ziegler 2017). Auf Labans choreutisches Modell als Matrix für Bewegungsspuren bezog sich auch Stephan Thoss in seiner Produktion *Loops and Lines* für das Hessische Staatstheater Wiesbaden (2013) und ließ dabei ebenso von den Musiker\*innen des Ensembles Modern Bewegungslinien in den Raum zeichnen, um ein »Gesamtkunstwerk aus Bewegung und Klang«<sup>4</sup> entstehen zu lassen. Zuvor hatte Merce Cunningham einen virtuosen Händetanz erarbeitet, der durch eine nicht minder virtuose digitale Bearbeitung Feuerwerks-ähnliche virtuelle *Loops* entstehen ließ (in fünf Versionen:

---

**3** | Vgl. generell zu dem Interesse an Bewegungslinien bzw. Linienführungen durch einen Raum (seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die jüngste Vergangenheit) in den Bildenden Künsten, von denen sich der Tanz immer wieder inspirieren ließ Butler/Zegher 2010 sowie Gansterer/Cocker/Greil 2017.

**4** | Zitiert nach der Dokumentation dieses Projekts auf der Homepage des Tanzfonds Erbe, von dem diese Produktion maßgeblich unterstützt wurde: <http://tanzfonds.de/projekt/dokumentation-2013/loops-and-lines/> (letzter Zugriff: 1. Juni 2017).

2001/2005/2007/2011/2017)<sup>5</sup> – sonifiziert durch seine eigene Stimme, mit der er Passagen aus seinen frühen Tagebüchern vorträgt und die mit einer virtuellen bzw. *extended piano music* emergiert. Letztere greift auf Kompositionsverfahren zurück, die John Cages für sein präpariertes Klavier entwickelte, so dass es auf der klanglichen Ebene gleichsam zu einem imaginären Dialog zwischen Cunningham und Cage kommt. Die hierfür verantwortliche, auf digitale Medienkunst spezialisierte *openendedgroup*<sup>6</sup> arbeitete bei seiner Entwicklung derartiger Bewegungs- und Klangspuren immer wieder mit Tänzer-/Choreograf\*innen zusammen: Vorstudien zu Cunninghams *Loops* boten die Installation *Hand-Drawn Spaces* (1998) und die virtuelle Szenographie für *BIPED* (1999) – ebenfalls gemeinsam mit Cunningham entstanden –, um diesen Ansatz in Kollaborationen mit Bill T. Jones (*Ghostcatching*, 1999, und *After-Ghostcatching*, 2010, vgl. hierzu auch Dixon 2010: 192-195, Rosiny 2013: 271-275), Trisha Brown (*How long does The Subject Linger On The Edge of the Volume*, 2005) und Wayne McGregor (*Choreographic Language Agent*, 2007ff, *Stairwell*, 2010) kontinuierlich weiter zu entwickeln. Aber auch Forsythe setzte nach seinen *Improvisation Technologies* seine Arbeit an zunehmend komplexer gestalteten Bewegungsspuren, die auf Linienkonzepte zurückgehen, fort – sei es auf der Basis seiner Installations-Performances *Human Writes* (2005) (vgl. Brandstetter 2010)<sup>7</sup> oder im Kontext seiner interaktiven Datenbank *Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced* (2009), in der Bewegungsspuren als *Alignments* visualisiert werden (vgl. Maar 2010, Shaw 2011 und 2017).<sup>8</sup> Dagegen werden in der als virtueller Workshop konzipierten Installation *Double Skin/Double Mind* von Emio Greco | PC vor allem Spuren zu Bewegungsintentionen

**5** | Vgl. zu der ursprünglichen Version <https://www.youtube.com/watch?v=6snBo0fyyp0> bzw. zu deren Digitalisierung von der *openendedgroup* <http://openendedgroup.com/artworks/loops.html> (letzte Zugriffe auf beide Internetadressen: 1. Juni 2017), zu dem Kaiser 2017.

**6** | Dieses Künstlerkollektiv bestand zunächst aus Paul Kaiser und Shelley Eshkar. Letzterer verließ 2014 die Gruppe – an seine Stelle rückte Marc Downie.

**7** | Forsythes Installations-Performances dienten Peter Welz als Ausgangspunkt für videobasierte Installationen, in denen die Bewegungsimprovisationen auf ihr figürlich-skulpturales Potenzial befragt wurden (vgl. hierzu Huschka 2008). Durch diesen Vorgang einer selektiven und den Tanz modifizierenden Mediatisierung werden die fraglichen Bewegungsspuren zwar reproduzierbar, aber auch in eine neue Materialität überführt, die sie aus den ursprünglichen Zusammenhängen herauslöst. Vgl. hierzu auf der Homepage von Peter Welz die Arbeiten *whenever on on on nohow on* | *airdrawing* (2004), *retranslation* | *final unfinished portrait (francis bacon)* | *figure inscribing figure* (2005) und *architectural device for a forsythe movement* | *right hand movement* | *collage of fake concrete walls* | *side*: [www.peterwelz.com](http://www.peterwelz.com) (letzter Zugriff: 1. Juni 2017),

**8** | Vgl. <http://synchronousobjects.osu.edu> (letzter Zugriff: 1. Juni 2017).

nen und Bewegungsqualitäten gelegt, um nicht nur motorische, sondern auch energetische Aspekte und schließlich auch Phänomene der Bewegungswahrnehmung zu erfassen (vgl. hierzu Greco/Scholten/Bermúdez 2007, zudem Maar 2010 und Bermúdez Pascual 2017). Klangspuren finden sich in Forsythes *One Flat Thing, reproduced* bzw. den daraus hervorgegangenen *Synchronous Objects* vor allem in Form hör- und/oder sichtbarer *Cues*, die sich die Tanzenden gegenseitig geben, während in *Double Skin/Double Mind* durch ein Motion Capturing-Programm, dem von Frédéric Bevilacqua und Mitgliedern seines Teams am IRCAM entwickelte *Gesture Follower*, Sounds generiert werden, die den Tanzenden ein klangliches Feedback geben.

Solche Ansätze zu einer Soundgenerierung auf der Basis von Bewegungsspuren bzw. deren algorithmischen Verarbeitung werden in Projekten, an denen Komponist\*innen und Klangkünstler\*innen bzw. Musik-Medien-Künstler\*innen maßgeblich mitwirken, noch stärker gewichtet. Einen dezidiert experimentell-forschenden Ansatzpunkt hierzu bot in jüngerer Zeit eine Arbeit, die sich weiterhin *in progress* befindet und gerade aus diesem Grund besonderes Interesse verdient: *On Traces* unter der künstlerischen Leitung von Gerhard Eckel, Christine Ericsson, Alexander Gottfarb und Anna Maria Nowak (2015 mit einer ersten Präsentation von Zwischenergebnissen im Tanzquartier Wien), bei dem durch die Stimmen der Performer\*innen Klangspuren, die mit Linienführungen korrespondierten, frei in den Raum geschrieben und später wieder neu aufgesucht werden konnten, um durch Bewegungen eine klingende Choreografie, anders gewendet: choreografierte Klanglandschaften entstehen zu lassen.<sup>9</sup>

Im Unterschied zu dieser Versuchsanordnung wurde im ersten Teil von *Eadward's Ear – Muybridge extended* (2017 im Rahmen einer deutsch-schweizerischen, dreiteiligen Aufführungsserie uraufgeführt) unter der künstlerischen Leitung von Penelope Wehrli in Zusammenarbeit mit dem Komponisten Ger-

---

**9** | Die Ursprünge dieser Arbeit gehen auf das 2007-2010 vom Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) unterstützten und am Institut für Elektronische Musik und Akustik der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz (KUG) durchgeführten Projekt *Embodied Generative Music* zurück, das sich mit dem Verhältnis von musikalischem und körperlichen Ausdruck beschäftigte, indem es Tänzer\*innen mit Hilfe von Motion-Capture-Technologien ermöglichte, mit ihren Körpern virtuelle Instrumente zu steuern (vgl. <http://egm.kug.ac.at/index.php?id=7916> bzw. *Bodyscapes*: <https://vimeo.com/4949316>, letzte Zugriffe: 1. Juni 2017). *On Traces* ist insofern als Fortsetzung dieser Arbeit zu verstehen, als nun mögliche Verbindungen zwischen Tanz und den Bewegungen des menschlichen Stimmapparats neu ausgelotet werden. Vgl. hierzu die Dokumentation auf: <https://vimeo.com/137819047> (letzter Zugriff: 1. Juni 2017), bzw. generell zu dieser Thematik Bevilacqua/Schnell/Fdili Alaoui 2011; Peters/Eckel/Dorschel 2012.

riet K. Sharma und dem Musiker/Informatiker Joa Glasstetter ein »Interface für Komponist, Tänzer und Musiker« entwickelt, bei dem tänzerische Bewegungen über Sensoren in eine musikalische Notation übersetzt werden, die jedoch nur Fragmente der Bewegungsinformationen an die Musiker weiterleitet, ihnen zudem interpretatorische Freiräume lässt und auch grundsätzlich minimal verzögert realisiert wird. Da die Musizierenden – die Fagottistin Stephanie Hupprich, die E-Gitarristin Alejandra Cardenas und der Schlagzeuger Alexander Nickmann – und Tanzenden – Jutta Hell und Dieter Baumann von der Tanzcompagnie Rubato – auf weit voneinander positionierten Spielflächen agieren, die durch eine zwischen ihnen aufgestellte Projektionsfläche mit gleichsam chronofotografischen Momentaufnahmen der Tanzbewegungen getrennt sind, können sie sich nicht sehen, gleichwohl hören. Auf diese Weise können die Tanzenden ebenso auf die Musizierenden reagieren, wie die Musizierenden aus den für sie nicht sichtbaren Bewegungen die Tanzenden Klänge generieren, die Gerriet K. Sharma als eine »Fast-schon-und-gerade-noch-Musik« umschreibt – während sich das Publikum zwischen diesen Flächen frei bewegen kann, um die Performenden aus verschiedenen Perspektiven gleichzeitig zu sehen und zu hören. Bemerkenswert ist die kognitive Leistung, mit der uns unser Gehirn bei solchen Experimenten immer wieder überrascht: Unweigerlich versuchen wir die hör- und sichtbaren Bewegungen, die zwar in einer Relation zueinander stehen, jedoch über willkürlich gesetzte Bruchstellen auch dezidiert voneinander getrennt werden, zusammenzufügen und als Einheit – einen dynamischen, sich immer wieder neu formierenden und frappierenden Bewegungs-Klang-Raum – wahrzunehmen.

Um derartige, selbstreflexive Wahrnehmungsexperimente im Zusammenspiel von *Sound*, *Moves* und interaktiven Medientechnologien kreist der zweite Teil zu *Bewegungsspuren im Konzert der Medien* des vorliegenden Jahrbuchs, das von einem in diese Thematik überblicksartig einführenden Beitrag von JOHANNES BIRINGER eingeleitet wird. Er versteht sich als Einladung, die Klanglichkeit von Bewegungen und ebenso das implizite, gleichsam choreografierte Bewegungspotenzial von Klängen aufzuspüren. Vor diesem Hintergrund setzt Birringer Entwicklungen und Theorien aus dem Bereich der Klangkunst/Sonic Art mit Tanzpraktiken aus dem Umfeld der Entwicklung choreografischer Objekte miteinander in Beziehung, um schließlich zu seiner eigenen künstlerischen Arbeit an immersiven Bewegungs-/Klanginstallationen auf der Basis von Sensortechnologien, die in die Kostüme der Performer\*innen eingearbeitet werden (wearables), überzuleiten.

Auch JAN SCHACHER und ANGELA STOECKLIN geben in ihrem Beitrag einen Einblick ihre eigene künstlerisch-experimentelle Forschungspraxis, die der Entwicklung und Analyse von Bewegungs-Klangrelationen unter Einsatz von Sensortechnologien dient. Eine grundsätzliche Intention des in diesem Zusam-

menhang erörterten Projekts bestand darin, ein elektronisches Musikstück zu kreieren, dessen Form, Energie und Dynamik Tanzbewegungen entspringt, die wiederum choreografischen Verfahren unterliegen. Dennoch kommen in dieser Versuchsanordnung keine präskriptiven Anordnungen bzw. Notationen zum Einsatz, stattdessen entwickelt sich das Stück aus dem gemeinsamen Erfahrungsaustausch zwischen dem Musik-Komponisten und der Tänzer-Choreografin, die als asymmetrische Interdependenz charakterisiert wird.

ANDI OTTO stellt seine Arbeit mit gestischen Controllern vor, die dazu dienen, aus Körperbewegungen bei einem elektronisch verstärkten Instrumentalspiel Daten zu generieren, die Modulationen der elektroakustischen Klangerzeugung bewirken. Am Beispiel des von ihm selbst entwickelten *Fello*, einem mit Sensoren ausgestatteten Cellobogens, beschreibt er die subtile Interaktionen von Klangbewegungen, die durch ein im Korpus des Cellos positioniertes Mikrofon eingefangen werden, mit jenen Bewegungsklängen, die entstehen, wenn der Cellobogen – freilich kontrolliert und um die programmtechnischen Steuerungsmechanismen wissend – durch die Luft geschwungen wird. Hier von ausgehend begibt er sich auf eine dreifache Spurensuche, mit der er medienästhetische, technische und historische Aspekte dieser mediatisierten Bewegungs-Klangkonstellation verfolgt.

Aus einer primär historisch-analytischen Perspektive widmet sich ANNA-CAROLIN WEBER dem Verhältnis von Klang, Bewegung und Medientechnologie, indem sie am Beispiel von Robert Rauschenbergs *Open Score* (1966) medienchoreografische Verfahren untersucht, die eine Grundlage für die Auseinandersetzung mit medienübergreifenden Choreografien auf der Basis von Mediendispositivanalysen bilden. In diesem Zusammenhang erörtert sie das erkenntnistheoretisch-produktive Moment von »Störungen« als Spur zu der »jeweils spezifischen Funktionsweise« entsprechender Versuchsanordnungen. Grundsätzlich geht es ihr dabei um die Offenlegung der innerhalb dieses Gefüges wirksamen Netzstrukturen und Mechanismen, die – auf der Seiten der Rezipierenden – mit historisch, kulturell und individuell geprägten Wahrnehmungskonventionen interagieren.

Diesem Großkapitel, das insbesondere den Einsatz von Medientechnologien im Zusammen- und Wechselspiel von Klängen und Bewegungen thematisiert, geht ein Kapitel voran, das sich *klangperformativen Spurensuchen in zeitgenössischen wie (tans-)historischen Dimensionen* widmet: So bietet der Beitrag zur *Pavane Royale* von Alexander Sacharoff (zu einer Pavanenkomposition von Louis Couperin) von ROSE BREUSS, JULIA MACH und URSULA BRANDSTÄTTER, der zwischen der Offenlegung einer künstlerischer Forschungspraxis und einer reflektierenden Beobachtungsposition changiert, ein überaus gelungenes Beispiel für einen transhistorischen Ansatz, bei dem weder das Phantasma einer vermeintlich authentischen Rekonstruktion beschworen wird, noch

der Versuch, sich einer unwiederbringlich verloren gegangenen Kreation neu-konstruierend zu nähern, grundsätzlich abgewehrt wird, um aus einer zeitgenössischen Perspektive eine Performance zu kreieren, die im Wissen um die Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart vor allem die Spurensuche nach einem verborgenen, vielleicht auch verloren gegangenen Bewegungswissen in das Zentrum der künstlerischen Arbeit rückt.

Von grundsätzlichen Anmerkungen zu der Kulturtechnik des Spurenlesens ausgehend entwickelt STEPHANIE SCHROEDTER ein Konzept eines klangperformativen Spurenlegens und Spurenlesens, das sie am Beispiel der (musik-)choreografischen Arbeit von Anne Teresa De Keersmaeker veranschaulicht. Bemerkenswert ist die in diesem Zusammenhang zu beobachtende Verschiebung von Interferenzen zwischen den Bewegungs- und Klangspuren hin zu Differenzen, die – ungeachtet der inneren Verwandtschaft von Musik und Tanz als sich in Raum und Zeit bewegenden Künsten – gerade die jeweils spezifische Materialität und Medialität von Körper- und Klangbewegungen eigens hervorheben. Anstelle mechanistischer Ursache-Wirkungs-Modelle kommt es dabei zu permanenten Verschiebungen hör- und sichtbarer Bewegungsimpulse, die Grenzen menschlicher Wahrnehmung neu ausloten.

MARIA HECTOR, HANNE PILGRIM und DOROTHEA WEISE berichten über ein künstlerisches Forschungsprojekt, das sich – im Rahmen des Rhythmikstudiengangs an der Universität der Künste Berlin – mit der ersten Etüde von *Ile de feu* aus den *Quatre Études de Rythme* von Olivier Messiaen auseinandersetzt und in Salzburg erstmals zur Aufführung kam. Unter Berücksichtigung der Spurenthematik, die zu Beginn der Arbeit freie Assoziationsfelder eröffnete, wurde dabei zunächst die Zeitgestaltung von Messiaens Komposition untersucht und auf choreografische Parameter übertragen. Anschließend wurde die Musik über das gestalterische Moment der Verkleinerung in eine neue Klangspur überführt, zudem instrumentale Spielgesten durch choreografierte Gesten augmentiert. Visuelle Einblicke in diese Arbeit bieten die unter dem Stichwort »UdK Rhythmik youtube« recherchierbaren Videosequenzen.

Auf der Basis einer Auswertung von Rezensionen begibt sich SWETLANA LUKANITSCHewa auf die Suche nach Bewegungs- und Klangspuren von Isadora Duncans Auftritten in den russischen Ballettmetropolen St. Petersburg und Moskau um 1900, mit denen sie ebenso enthusiastische Anhänger\*innen ihrer neuen Ästhetik gewinnen konnte, wie sie auf vehemente Opponenten stieß. Sie kontextualisiert diese Reaktionen vor dem Hintergrund konservativer wie avantgardistischer russischer Kunst- und insbesondere Theaterströmungen. Duncan schien dabei ebenso einem neuen, markant erotisch aufgeladenen Schönheitsideal entgegen gekommen zu sein, wie sie durch ihre – antiken Skulpturen nachempfundenen – Tanzbewegungen ein neues Körper-Raum-Verständnis protegierte, bei dem allerdings ihr neuartiger Umgang mit präexistenten Musikvorlagen tendenziell eher irritierte.

Einen eng mit der Duncan-Tradition verbundenen künstlerisch-pädagogischen Forschungsansatz stellt HANS BRANDNER vor, der Alexander Truslits Konzept einer kinästhetischen Musikausbildung – im Rahmen seiner Lehre von der Körpermusikalität – vorstellt. Truslit unterrichtete zeitweise an der von Elizabeth Duncan in Berlin-Grunewald geleiteten Tanzschule, so dass ein Austausch über diesen neuen, spezifisch körperlichen Zugang zur Musik zwischen Isadora Duncan und ihm naheliegt. Bemerkenswert ist auch hier wiederum das Zeichnen von Bewegungslinien in den Raum, um musikalische Verläufe als Voraussetzung für ein kinästhetisch grundiertes Instrumentalspiel gleichsam zu korporalisieren. Brandner lässt es jedoch nicht bei der historischen Spurensuche bewenden: Er stellt(e) den Zuhörer\*innen seines Vortrags und ebenso den Leser\*innen dieses Bandes ein iPad App zur Verfügung, mit dem zu einer beliebigen Musik Linien gezeichnet und als Video abgespeichert werden können.

DANIELA HAHN geht in ihrem Beitrag der Frage einer hörbaren Erschöpfung in Tanzperformances nach – und inwiefern diese Erschöpfung auch für die zuhörenden Zuschauenden erschöpfend sein kann. Dabei fokussiert sie vor allem die, insbesondere im Ballett, traditionell unterdrückten Atemgeräusche, denen in Karol Tyminskis Performances ein konstitutiver Stellenwert zufällt: Überaus virtuos werden »hörbare [...] Zustände der Materie, des Organismus, seiner Widerstände und Veränderungen« als »Artikulationen des Körpers [...] wie Bewegungen choreografiert«. Tyminski entwerfe vor diesem Hintergrund »Sound-Anatomien«, die sich – gleichwohl für den zeitgenössischen Tanz charakteristisch – letztlich auf die historischen Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts zurückführen lassen und die der zeitweise beschworenen bzw. befürchteten Entkörperlichung von Musik durch elektronische Klangproduktionen diametral gegenüberstehen.

Hören als ein wesenhaft »körperlicher Vorgang« steht auch im Zentrum von KATHARINA ROSTS Beitrag, in dem sie ihr Konzept eines »Körper-Hörens« als einem Hören von Körpern (und deren Bewegungen) an zwei sehr unterschiedlichen und gleichermaßen aufschlussreichen Beispielen näher erörtert. Während in *VIOLET* (2011) von Meg Stuart & Damaged Goods »brachiale Soundströme« des Musiker-Komponisten Brendan Dougherty die »Tänzerinnen und Tänzer sowie Zuschauerinnen und Zuschauer in permanente Vibrationen« versetzen und eine »Verschiebung« zwischen einer »Selbstwahrnehmung« und einer »eigenartigen Fremd-Selbst-Wahrnehmung« bewirken, produzieren in Keersmaeker & Rosas' *THE SONG* (2009) die Tanzenden selbst Laute, die wiederum durch die Foley-Artistin Céline Bernard geräuschhaft synchronisiert werden, um die Materialität der Körperbewegungen zu verstärken. Diese Audio-Spuren sind »nicht auf herkömmliche Weise lesbar«, betont Rost, sondern sie verweisen auf »leiblich-affektive Zustände«, die »Grenzen aufweichen, Trennungen aufheben« und die »Dynamik, Offenheit und Transitorik« (vermeintlich) fest umrissener Körper hervorheben.

Das dieses Jahrbuch abrundende Kapitel greift Aspekte eines *Grenzen überschreitenden Spurenlegens und Spurenlesens* auf. Diesen Reigen eröffnet CHIEH-TING HSIEH aus seiner transkulturellen Perspektive als in Europa lebender chinesischer Musik- und Tanzwissenschaftler. Er widmet sich dem Taiwanesischen Choreografen Lin Hwai-min, der eine Serie von *shu-fa*-inspirierten Tanzabenden schuf. Aus westlicher Perspektive handelt es sich dabei um eine spezifisch chinesische Kalligrafie, während in China hiermit ein »Gesetz« oder auch eine bestimmte »Art und Weise« zu schreiben gemeint ist. Hsieh erörtert, inwiefern dieser Unterschied weitreichende Konsequenzen für das Verständnis der entsprechenden Choreografien hat, bei denen es sich keineswegs nur um ein Schreiben von schönen, d.h. ästhetisch ansprechenden Bewegungslinien in den Raum handelt, sondern um ein Zeichnen von Spuren, die auf Kräfteverhältnisse (»traces of force«) und insbesondere den Einsatz von Gewicht beim Schreibvorgang verweisen. Eben dieses Moment eines Spurenlegens ist für diese Tanzästhetik essenziell.

JOSEPHINE FENGER begibt sich in ihrer Rhythmusrecherche nach Neapel und widmet sich dem Marienpilgerfest, einem halb religiösen, halb profanen ekstatischen Ritual, in dem Klang, Tanz und Kultur symbiotisch verbunden sind. Die sogenannte *tammurriata*, der Tanz zur großen Trommel, bewegt sich zwischen Tradition und – tourismusbedingt – einem »kontrakulturellem Dionysismus«. In der Nachahmung traditioneller Gesten der armen Bäuerinnen, im Gesang derber Witze ohne den Hintergrund der Dialektsprache, versinkt rituelle Spiritualität in eine Bedeutungslosigkeit. Bemerkenswert ist die Nähe dieser tradierten Sound Tra/n/ces zu aktuellen Fest-Communities. Der tranceartige Bewegungs- und der innere musikalische Rhythmus bilden die Anziehungskraft zu einem synchron rhythmisierten Kollektivkörper, in dessen Gemeinschaftsrhythmus Opiate freigesetzt werden.

HEIDE LAZARUS interessiert die Benutzung einer Grafik als Ausgangspunkt von Choreografien in inter- und transdisziplinären Zusammenhängen. In der Bedeutung der Visualisierungen unterscheidet sie die Grafik von einer Notation oder Partitur aufgrund ihrer verschiedenen Zielsetzungen. Zunehmend symbolisierende und initiierende grafische Modelle für Inszenierungen entstanden aufgrund der gesellschaftlichen Ereignisse nach 1945 in den Künsten, da man sich mit der Praxis von Fixierung und Selbstentscheidung auseinandersetzen musste. Grafiken als Kompositionspraxis in der Neuen Musik werden beispielhaft beleuchtet und grafische Kompositionen als Raum des Möglichen wie künstlerisch selbständige Realisierungsvorgaben in der performativen Kunst sinnhaft gesehen. Zudem initiieren grafische Kompositionen auch im zeitgenössischen Tanz den Austausch zwischen Vorlage und Realisierung.

ANNA MARIA KALCHER stellt kreative Gestaltungsprozesse als soziales Geschehen dar. Die seit den 1990er Jahren diskutierte »Swarm Creativity« beschreibt eine kreative Leistung, deren Neuheit und Wertigkeit anerkannt wird,

aus der Zusammenarbeit zweier oder mehrerer Individuen. Die kreative Zusammenarbeit fußt auf kommunikativen und interaktiven Prozessen. Um die Dynamik des kreativen Prozesses in kooperativen Akten zu entwickeln, wirken sich für musikalische und tänzerische Kreativität neben individuellen Persönlichkeitsmerkmalen, wie Problemsensitivität, Neugier und Flexibilität, vor allem ein positives Gruppenklima, ein gemeinsames Thema, das Erstellen von ästhetischen Standards und klare Zuständigkeiten fördernd aus.

Als Ausgangspunkt für ihre praxisbasierte künstlerische Forschung stellt ANJA WEBER die Untersuchungsparameter Zeit und Dynamik in zeitgenössischer Komposition vor. Eine Bewegungsaufgabe zu unterschiedlichen Kategorien von Phrasierung mit Tanz und Wort wurde durch Fremd- und Selbstbeobachtung sowie reflektierender Beschreibung auf ihre Wirkung hin untersucht. Diese Aufgabe einer Versprachlichung des körperlich-implizierten Bewegungswissens (*embodied knowledge*) wird bezüglich Zeitgefühl, Rhythmus und dynamischen Kategorien exemplarisch zwischen den Kunstformen Tanz, Musik und Poesie erforscht. Das Zeitempfinden entsteht aus einer komplexen neuronalen Verarbeitung sensorischer und vegetativer Informationen und wird unter anderem vom eigenen Herzschlag beeinflusst. Dass wir Zeit unter Zuhilfenahme des Raumes denken, zeigt sich in der Sprache, wie im Begriff Zeitpunkt. Neurowissenschaftliche Untersuchungen belegen zudem, dass bei der Reflexion von abstrakten Größen, wie der Zeit, spezifische Areale der Raumwahrnehmung im Gehirn verwendet werden.

Dieses breite Spektrum an Themen und Fragestellungen wäre niemals ohne das große Engagement aller Autorinnen und Autoren zu einer zügigen Fertigstellung dieses Bandes zustande gekommen – ihnen gebührt an dieser Stelle ein ganz besonderer Dank. Wertvolle Unterstützung bei der Herausgabe dieses Bandes und der hierfür erforderlichen, inhaltlich abgerundeten Zusammenstellung der Beiträge boten die beiden wissenschaftlichen Beirätinnen Dr. Claudia Fleischle-Braun und Dr. Astrid Weger-Purkhart – auch ihnen sei für den anregenden Gedankenaustausch sehr herzlich gedankt. Unschätzbar und geradezu unerschöpflich war schließlich das Engagement von Prof. Mag. Sonja Stibi und ihrem Team vom Orff-Institut, ohne dessen mehr als beeindruckende Gastfreundschaft das diesem Jahrbuch zugrunde liegende Symposium niemals – und schon gar nicht in dieser Dimension – hätte stattfinden können. Im Namen der Gesellschaft für Tanzforschung sei unseren Salzburger Kolleginnen und Kollegen ganz besonders herzlich gedankt! Wir freuen uns auf weitere, (in vieler Hinsicht) Grenzen überschreitende Kooperationen ...

*Berlin und Freiburg im Breisgau, im Juni 2017*

*Sabine Karoß*

*Stephanie Schroedter*

*Impression von künstlerischen Beiträgen, die in diesem Band leider nicht dokumentiert werden konnten.*



Oben links: Gianfranco Celestino und Annalisa Derossi/*Duo con piano* (Foto: Jonas Maron), oben rechts: Shaltiel Eloul und Gil Zissu/*42Percent Noir – Animation by Pianist*, darunter links: Ausschnitt aus Helmi Vents *Songs of(f) Stage* und Studierende des Orff-Instituts mit ihren überwältigend köstlichen Koch-Kunst-Kreationen, daneben rechts: Ingo Reulecke und Simon Rose/*The Encounter*, unten links: Corinna Eikmeier, Rémy Mouton (nicht sichtbar) und Martina Reichelt: *mehrspurig 2016*, unten rechts: Fernanda Ortiz, Pamela Goroncy und Jessica Buchholz/*Think, When We Talk of Horses*. Fotos: Stephanie Schroedter.

## LITERATUR

- Bermúdez Pascual, Bertha (2017): *Double Skin/Double Mind*: Emio Greco | PC's interactive installation, in: Maaïke Bleeker (Hg.), *Transmission in Motion. The Technologizing of Dance*, New York: Routledge, S. 91-98.
- Bevilacqua, Frédéric/Schnell, Norbert/Fdili Alaoui, Sarah (2011): Gesture Capture. Paradigms in Interactive Music/Dance Systems, in: Gabriele Klein/Sandra Noeth (Hg.), *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Bielefeld: transcript, S. 183-193.
- Brandstetter, Gabriele (2010): Notationen im Tanz. Dance Script und Übertragung von Bewegung, in: Gabriele Brandstetter/Franck Hofmann/Kirsten Maar (Hg.), *Notationen und choreographisches Denken*, Freiburg i.Br.: Rombach, S. 87-108.
- Butler, Cornelia H./Zegher, Catherine de (2010): *On Line. Drawing Through the Twentieth Century*, New York: Museum of Modern Art.
- Dixon, Steve (2010): *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Forsythe, William (1999/2003/2012): *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye* (CD ROM), Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medientechnologie.
- Gansterer, Nikolaus/Cocker, Emma/Greil, Mariella (Hg.) (2017): *Choreo-graphic Figures: Deviations from the Line. Drawing A Hypothesis: Figures of Thought*, Berlin: De Gruyter.
- Greco, Emio/Scholten, Pieter C./Bermúdez, Maite (2007): *Capturing Intention. Documentation, analysis and notation research based on the work of Emio Greco / PC*, Amsterdam: Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten/eg | pc.
- Huschka, Sabine (2008): Meta-bodies. Choreographierte Körper als Wissensmedium bei William Forsythe, in: Henri Schoenmakers/Stefan Bläske/Kay Kirchmann/Jens Ruchatz (Hg.), *Theater und Medien/Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld: transcript, S. 309-318.
- Kaiser, Paul (2017): Not fade away: thoughts on preserving Cunningham's *Loops*, in: Maaïke Bleeker (Hg.), *Transmission in Motion. The Technologizing of Dance*, New York: Routledge, S. 16-31.
- Kennedy, Antja (Hg.) (2010): *Laban/Bartenieff-Bewegungsstudien verstehen und erleben*. Berlin: Logos.
- Laban, Rudolf von (1991): *Choreutik. Grundlagen der Raum-Harmonielehre des Tanzes* (aus dem Englischen von Claude Perrottet). Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
- Maar, Kirsten (2010): Notation und Archiv. Zu Forsythes *Synchronous Objects* und Emio Grecos *Capturing Intentions*, in: Gabriele Brandstetter/Franck

- Hofmann/Kirsten Maar (Hg.), *Notationen und choreographisches Denken*, Freiburg i.Br.: Rombach, S. 183-206.
- Peters, Deniz/Eckel, Gerhard/Dorschel, Andreas (Hg.) (2012): *Bodily Expression in Electronic Music. Perspectives on Reclaiming Performativity*, New York: Routledge.
- Rosiny, Claudia (2013): *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Medien-geschichte und moderner Tanzästhetik*, Bielefeld: transcript.
- Salter, Chris (2010): *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Shaw, Norah Zuniga (2011): Synchronous Objects, Choreographic Objects, and the Translation of Dancing Ideas, in: Gabriele Klein/Sandra Noeth (Hg.), *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Bielefeld: transcript, S. 207-221.
- Shaw, Norah Zuniga (2017): *Synchronous Objects: what else might this dance look like?*, in: Maaïke Bleeker (Hg.), *Transmission in Motion. The Technologizing of Dance*, New York: Routledge, S. 99-107.
- Ziegler, Chris (2017): William Forsythe's *Improvisation Technologies* and beyond: a short design history of digital dance transmission projects on CD-ROM and DVD-ROM, 1994-2011, in: Maaïke Bleeker (Hg.), *Transmission in Motion. The Technologizing of Dance*, New York: Routledge, S. 41-51.