

Inside the Solo

Die Autorschaft des Körpers im
zeitgenössischen Autorensolo

Prof. Dr. Christina Thurner

Tina Mantel

11.7.2014

Zeichen: 167'156

Universität Bern

Institut für Theaterwissenschaft

Master Major: Tanzwissenschaft

Master Minor: World Arts

Tina Mantel

Kurfürstenstr. 20

8002 Zürich

079 522 73 66/044 202 41 06

Matrikelnummer: 10-127-124

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	4
1.1 Gegenstand und Fragestellung	11
1.2 Begriffsbestimmung: Autorensolo	13
1.3 Aktueller Forschungsstand	14
1.4 Vorgehen und These	20
1.5 Methodik	21
1.6 Ästhetische Abgrenzung	25
2. INSIDE THE SOLO – DIE FUNKTIONSEBENEN DES AUTORENSOLOS	27
2.1 Die Funktion ‚Tänzerin‘	28
2.1.1 Begriffliche Abgrenzung von Improvisation und Choreographie	32
2.2 Die Funktion ‚Choreographin‘	34
2.3 Die Funktion ‚Autorin‘	39
2.3.1 Begriffliche Abgrenzung von Choreographin und Autorin	42
2.3.2 Schlussfolgerung	44
2.4 Die Funktion ‚Körper‘	45
2.4.1 Multiple Tanzkörper	47
3. INSIDE THEORY - KÖRPER	52
3.1 Körper Diskurse	52
3.1.1 Körper als Objekt	53
3.1.2 Körper als handelndes Subjekt	55
3.1.3 Körper und Leib	57
3.2 Körperwissen und –intelligenz	61
	2

4. INSIDE THEORY - AUTORSCHAFT	65
4.1 Roland Barthes: Der Tod des Autors (1968)	66
4.2 Michel Foucault „Was ist ein Autor“(1969)	68
4.3 Schlussfolgerungen für den Tanz	70
5. INSIDE DANCE - DIE AUTORSCHAFT DES KÖRPERS	72
5.1 Definition ‚Autorschaft des Körpers‘	72
5.2 Autorschaftsmodelle im Zeitgenössischen Tanz	74
5.2.1 Molissa Fenley: „State of Darkness“	82
5.2.2 Trennung von Autorschaft und Körper	86
5.2.3 Xavier Le Roy: „Le Sacre du Printemps“	93
6. INSIDE THE SOLO – DER KÖRPER SPRICHT	98
6.1 Körper als Agens	99
6.2 18. Internationales Solo-Tanz-Theater Festival Stuttgart	104
7. OUTSIDE THE SOLO - FAZIT	109
8. LITERATURVERZEICHNIS	113
8.1 Webseiten	119
8.2 Aufführungen	120

1. Einleitung

*Solo*¹

Die Tänzerin steht in der Mitte einer kleinen Bühne und obwohl sie uns den Rücken zuwendet, ist ihre Präsenz bis in den Zuschauerraum stark spürbar. Sie trägt einen weissen Body, Beine und Füße sind unbekleidet, so dass sich auch minutiöse Veränderungen im Körper klar abzeichnen. In slow motion hebt sie zuerst nur einen Arm, dann erhebt sie sich auf ihre Zehenspitzen, führt beide Arme über den Kopf, macht einen Schritt. Ihre Bewegungen sind sehr langsam und kontrolliert, so dass diese sich ähnlich einer fließenden Abfolge von Fotografien in unserem Gedächtnis verhaften. Der Körper projiziert sich in den leeren Raum, über die Grenzen der Bühne im Keller der Riverside Church hinaus. Die Bewegung folgt seiner vorausgeschickten Energie scheinbar schwerelos. Linien und Kurven werden in den Raum geschrieben, der Körper wird selbst zum Zeichen. Nach einigen Minuten beginnt leise die Musik: der Donauwalzer von Johann Strauss, einer der berühmtesten Walzer der Musikgeschichte. Starke Assoziationen und körperliche Erinnerungen an getanzte Walzerschritte werden geweckt. Diese klassische Tanzmusik, bei der sich normalerweise alles um das schwindelerregende Herumwirbeln in den Armen eines Partners dreht, geht hier die Verbindung mit einer einzelnen Tänzerin ein, die sich einem konstant langsamen und kontrollierten, gebundenen Bewegungsfluss hingibt.² Während die Musik sich aufbläht und wieder zusammenfällt, das Orchester gekonnt mit aufbauender Spannung und Entladung spielt, feine Töne sich mit Paukenschlägen abwechseln, bleibt die Tän-

¹ Gesehen 1980, Riverside Church, New York. Der Abend bestand aus Solos die von Janet Eilber und Peggy Lyman getanzt und gemeinsam gestaltet wurden. Titel unbekannt. Keine Quellen vorhanden.

² Ich bediene mich hier der Unterscheidung nach Rudolf von Laban von freiem gegenüber gebundenem Bewegungsfluss. Fluss bezeichnet bei Laban die aktive Einstellung zur Kontinuität der Bewegung. Der gebundene Bewegungsfluss ist so kontrolliert, dass ein Anhalten der Bewegung jederzeit möglich ist. Vgl. Laban, Rudolf von: Die Kunst der Bewegung. Wilhelmshaven 1988, S. 82-83

zerin davon unberührt. So ergibt sich für die Zuschauer eine spannungsvolle Diskrepanz zwischen auditiven und visuellen Eindrücken, zwischen unserer kinästhetischen Reaktion zur Musik und der Verlangsamung der Tänzerin, zwischen leichtfüssigem $\frac{3}{4}$ Takt einerseits und zeit- und taktlosem Tanz andererseits. Konsequenterweise endet dieser Tanz auch nicht mit dem Schlussakkord des Walzers. Er hat ja auch vor dessen ersten Klängen begonnen. Die Bewegungen der Tänzerin, die sich im Laufe der knapp zehn Minuten nur unwesentlich beschleunigt haben – oder haben wir uns nur an ihre zeitliche Ausdehnung gewöhnt? – zeichnen ihre Spuren weiter in den Bühnenraum und darüber hinaus in meinen Erinnerungsraum, lange nachdem die Bühne verdunkelt wurde.



Um tanzende Körper differenziert wahrzunehmen, zu analysieren und zu theoretisieren, bedarf es verschiedener bewusster und unbewusster Fähigkeiten. Wir nehmen Tanz nicht nur visuell, sondern auch mit unserem kinästhetischen und auditiven Sinn auf. Gleichzeitig können wir während dem Aufführungsereignis emotional bewegt und/oder intellektuell herausgefordert werden. Wir erleben eine Tanzaufführung in Echtzeit und unsere Seherfahrung, unser kultureller Hintergrund und unsere körperlich-emotionale Befindlichkeit prägen die Erfahrung, die wir dabei machen. Wie bei allen performativen Künsten ist die Ko-Präsenz von Zeigenden und Rezipienten von fundamentaler Bedeutung für das Aufführungsereignis. Die Wahrnehmungserfahrung während der Aufführung steht also am Anfang, die Analyse und die theoretische Einordnung des Tanzereignisses finden erst später statt. Das gilt auch für andere Kunstformen, doch ist den performativen Künsten eigen, dass das Kunstwerk - die Aufführung - in dieser Form nur einmal miterlebt werden kann. Beim Zeitgenössischen Tanz kommt hinzu, dass es keine Unterscheidung zwischen dem Stücktext (der nachgelesen werden kann) und seiner Inszenierung und Aufführung, gibt.³ So bleibt für die

³ Unter Zeitgenössischem Tanz verstehe ich die Tanzentwicklung, die seit den 1980er Jahren von freien Tanzkompanien in Europa und Amerika vorangetrieben wird. Er greift auf somatische Körpertechniken zurück und hat die postdramatische Verschiebung von Repräsentation zu Präsenz im Auf-

analytische Arbeit als wichtigste, vielleicht einzige Quelle die Erinnerung, mit all ihren Defiziten. Auch wenn visuelle Medien die Erinnerungsarbeit unterstützen, so rekurrieren Tanzwissenschaftlerinnen und Tanzwissenschaftler in der Regel immer auf das miterlebte Aufführungsereignis. So muss auch die körperliche Wahrnehmung dieses Ereignisses in die Analyse einfließen. Deidre Sklar hat für die auch körperlich einfühlende Form der Wahrnehmung von bewegten Körpern den Begriff „empathic kinesthetic perception“⁴ definiert:

Whereas visual perception implies an “object” to be perceived from a distance with the eyes alone, empathic kinesthetic perception implies a bridging between subjectivities. This kind of “connected knowing” produces a very intimate kind of knowledge, a taste of those ineffable movement experiences that can’t be easily put into words.

Dieses „connected knowing“, ein Wissen, das auf der Koppelung von unterschiedlichen, subjektiven Wahrnehmungen gründet, findet im Tanz zwischen Zuschauer und Tänzerin statt. Emphatische kinästhetische Wahrnehmung bildet eine Brücke zwischen Tanzenden und Publikum und erleichtert diesem den Zugang zum Tanzgeschehen. Befinden sich mehrere Tanzende auf der Bühne, verteilt sich die Wahrnehmung auf die verschiedenen Körper und springt zwischen diesen und der Gruppe als Ganzem hin und her. Das schafft mehr Abstand zu den einzelnen Tänzerinnen, was eine körperliche Empathie erschwert. Zusätzlich gibt es zahlreiche andere Faktoren, die unsere Aufmerksamkeit beanspruchen, wie die Verbindungen zwischen und die Beziehungen unter den Tanzenden oder die räumlichen und zeitlichen Muster, die sie als Gruppe schaffen. Handelt es sich um ein Tanzsolo, können wir uns auf den einen Körper konzentrieren. Die emphatische kinästhetische Wahrnehmung wirkt in diesem Fall besonders intensiv.

föhrungsereignis massgeblich geprägt. Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt 1999

⁴ Sklar, Deidre: Five Premises for a Culturally Sensitive Approach to Dance. In: Cooper Albright, Ann, Dils, Ann (Hsg.): Moving History/Dancing Cultures. Middletown 2001, S. 30-32, hier S. 32

Nun könnte man meinen, dass diese Form der Wahrnehmung eine affektive Nähe zwischen Zuschauerin und Tänzerin schafft, die den analytischen Blick der Tanzwissenschaftlerin behindert. Die feministische Psychologin Judith Jordan sagt aber über Empathie:

This is the paradox of empathy; in the joining process one develops a more articulated and differentiated image of the other and hence responds in a more accurate and specific way, quite the opposite of what regressive merging would lead to.⁵

Statt einer Verschmelzung, was die Auflösung des Subjekts bedeuten würde, bringt die Empathie also eine klarere Vorstellung des Gegenübers hervor. Sklar beruft sich auf Jordan wenn sie postuliert, dass die zeitlich begrenzte Verbindung, die durch Empathie entsteht, eben nicht eine undurchsichtige Verschmelzung, sondern im Gegenteil, eine kritischere Wahrnehmung von Differenzen und Übereinstimmungen mit dem Anderen hervorbringt.⁶ Ich folge diesem Ansatz, wenn ich behaupte, dass einfühlende kinästhetische Wahrnehmung ein wichtiges Instrument für Analyse, Reflexion und Theoretisierung von Tanz ist. Bei der Rezeption des Tanzsolos gilt dies in besonderem Masse. Da der im Dunkeln des Zuschauerraums auf sich selbst zurückgeworfene Zuschauer sich einer Figur gegenüber sieht, die in diesem Moment genau so alleine ist wie er, gibt es eine starke Fokussierung auf diesen einzelnen Körper und damit eine besonders intensive, empathisch kinästhetische Wahrnehmung. Sie erlaubt es dem Zuschauenden, die Choreographie mitzuerleben, welche die Tanzende sozusagen an seiner Stelle ausübt und vorführt. In zeitgenössischen Choreographien wird das Verhältnis zwischen Bühne und Zuschauerraum oft explizit hinterfragt und ausgestellt. Dort erleichtert die emphatische kinästhetische Wahrnehmung den Dialog mit der Tänzerin und wird sozusagen zum elektrischen Leiter für Erika Fi-

⁵ Jordan, Judith: Empathy and Self Boundaries. In: dies. (Hsg.): Women's Growth in Connection: Writings from the Stone Center. New York 1991, S. 67-80, hier S. 73

⁶ Siehe Sklar in Cooper Albright/Dils 2001, S. 32: „Paradoxically, as feminist psychologist Judith Jordan points out, the kind of temporary joining that occurs in empathy produces not a blurry merger but an articulated perception of differences.“

scher-Lichtes ‚autopoietische Feedbackschleife‘.⁷ Darunter wird die Wirkung verstanden, welche die Zuschauenden auf die Auftretenden und damit auf das Aufführungereignis haben, was die Auftretenden beeinflusst und somit wieder die Reaktion der Zuschauenden verändert - und so weiter, in einer endlosen Schleife.

Wer sich also auf die Solistin, den Solisten einlässt, kann sich dieser intensiven Gegenüberstellung nicht entziehen. Das Tanzsolo ist für Zuschauende wie auch für Tanzende eine persönliche, sogar eine intime Angelegenheit, wie Sklar das „connected knowing“ auch nennt. Dabei verstehe ich das Persönliche nicht als losgelöst vom kulturellen und sozialen Kontext, sondern immer als Resultat einer Wechselwirkung zwischen Gesellschaft und Individuum.

Auf der Verknüpfung des Persönlichen mit dem Kulturellen baut die Autoethnographie auf, eine Art des Forschens und Schreibens, die in den 90er Jahren als Antwort auf die Herausforderungen des Poststrukturalismus an die Ethnographie entstanden ist.⁸ Autoethnographen beziehen explizit ihre Autobiographie in theoretische Analysen mit ein. Sie machen ihre persönliche Geschichte und Erlebenswelt transparent und nutzen sie, zusammen mit anderen Quellen, für ihre Forschungsanalysen. Autoethnographische Vorgehensweisen wollen die Grenzen zwischen „self/other, inner/outer, public/private, individual/society, and immediacy/memory“ auflösen.⁹ Subjektive Erfahrungen werden in ihrer gesellschaftlichen Dimension gelesen, reflektiert und sowohl emotional beschreibend wie auch theoretisch analysierend beschrieben. Dadurch wird der (nur scheinbar) objektive Status traditioneller wissenschaftlicher Erkenntnisgewinnung demontiert. Ziel ist es, auf diese Weise den wissenschaftlichen Diskurs zu erweitern, wie auch eine Leserschaft ausserhalb dieses Diskurses zu erreichen.

⁷ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M. 2004, S. 63-128

⁸ Vgl. Ellis, Carolyn, Bochner, Arthur P.: Taking Ethnography into the twenty-first Century. Introduction. Journal of contemporary Ethnography. Vol 25, Nr. 1, 1996. Thousand Oaks ; Bochner, Arthur P., Ellis, Carolyn: Ethnographically Speaking. Autoethnography, Literature and Aesthetics. Walnut Creek 2002; Modulbeschreibung von „Autoethnographie und ihre Relevanz für die kulturanthropologische Forschung“, Uni Graz: https://online.uni-graz.at/kfu_online/lv.detail?clvnr=335260 (28.3.2013)

⁹ Sparkles, Andrew, C.: Autoethnography: Self-Indulgence or Something More? In Bochner/Ellis 2002, S. 216

Methodisch orientiere ich mich an dieser Verknüpfung zwischen subjektiver Erfahrung und kulturwissenschaftlichen Theorien. So wird diese Arbeit immer wieder auf meine persönlichen Erfahrungen als Tänzerin, Choreographin und Pädagogin zurückgreifen. Dabei wechseln sich phänomenologisch beschreibende, poetische Passagen mit analytischem Schreiben ab, wobei ich sowohl auf meine (Tanz)Biographie wie auch auf kulturwissenschaftliche und soziologische Theorien rekurriere.

Mit diesem Hintergrundwissen knüpfen wir nun beim oben beschriebenen Solo von Peggy Lyman an. Nach über dreissig Jahren ist es mir immer noch sehr lebhaft in Erinnerung, als erste und sehr nachhaltige Begegnung mit dem Solotanz, zentralem Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit. Was hat die nachhaltige Wirkung dieses Stückes ausgemacht?

War es die unglaubliche Präsenz der Tänzerin?

Das für die damalige Zeit ungewohnte Konzept?

Die Reibung der unspektakulären, abstrakten Bewegungssprache an der traditionellen Tanzmusik?

Oder die Wirkung, die eine Tänzerin allein über ihren Körper entfalten kann?

Bestrebt, als Tanzstudentin einen eigenen Weg im Tanz zu finden, fühlte ich mich ganz im Sinne von Sklar bei allen Aufführungen in die Tanzkörper hinein, bewegte mich innerlich im Zuschauerraum mit, um heraus zu finden, ob mir diese Ausprägung von Tanz entsprechen könnte. So stand beim Betrachten von Tanzaufführungen lange Zeit im Vordergrund wie es wäre, das Gesehene selbst zu tanzen und weniger die Erfassung des ästhetischen Werkes als Ganzes. Heute kann ich dieses Einfühlen als Betrachten mit dem ganzen Körper bezeichnen, eben als empathische kinästhetische Wahrnehmung. Daraus resultierte eine Beurteilung des Gesehenen, die mehr als mir damals bewusst gewesen ist, von meiner kulturellen Prägung als weisser,

europäischer Frau beeinflusst war.¹⁰ Die Wirkung von Lymans Körper zusammen mit Strauss' Musik kann ich jetzt auch über meinen kulturellen Hintergrund begründen, der mir die Erfahrung mit zahlreichen Walzer tanzenden Paaren in langen Roben und Fracks beschieden hat. So empfand ich die Reibung zwischen Musik und Tanz anders als eine Zuschauerin mit zum Beispiel asiatischem oder afrikanischem Hintergrund. Neben dem kulturellen und sozialen Umfeld ist bei dieser stark körperfundierten Erfassung einer Tanzaufführung, die Prägung des rezipierenden Körpers ein wichtiger Faktor bei der Einordnung des Gesehenen. In meinem Fall geprägt durch klassisches Ballett und Modern Dance, konnte ich die Bewegungssprache Lymans gut lesen. Doch vereinte ihr Solo Bekanntes und Ungewohntes in einem optimalen Verhältnis, was es gleichzeitig lesbar und überraschend machte. Da waren die choreographierende Tänzerin und die Unabhängigkeit von Tanz und Musik als neue Phänomene. Auch die Absenz von dynamischen Veränderungen und Bewegung ohne explizit emotionalen Inhalt kannte ich bis dahin nicht. Das Neue, in Wechselwirkung mit Strauss' Musik und ihrer gesellschaftlichen und kulturellen Rahmung, machte die Kraft dieses Solos aus, dessen Titel ich leider nicht mehr ausfindig machen konnte.

Peggy Lyman war in den 1970er und 1980er Jahren Solistin der Martha Graham Company.¹¹ Dass sie neben ihrer Tätigkeit für die Martha Graham Company selbständig nach eigenen tänzerischen Ausdrucksformen suchte und fand, hat mich damals sicher beeindruckt. Aber die nachhaltigste Wirkung hatte die Intensität des einzelnen Körpers auf der Bühne. Wie er ohne zusätzliche Hilfsmittel, alleine Kraft seiner Ausstrahlung, die Zuschauer in seinen Bann zog. Denn von klein auf von klassi-

¹⁰ Ich beziehe mich auf Erkenntnisse aus den Cultural Studies, eine interdisziplinäre, kulturwissenschaftliche Ausrichtung. Ihre von Marx beeinflussten Prämissen besagen, dass kulturelle Prozesse und Produkte immer in Beziehung zu den sozialen Verhältnissen, die sie hervorgebracht haben, zu lesen und verstehen sind. Insbesondere gesellschaftliche Hierarchien auf Grund von Rasse, Geschlecht oder Klassenzugehörigkeit werden mit den Künsten zementiert, wenn sie in der Kritik nicht mitreflektiert werden. Vgl. Johnson, Richard: What is Cultural Studies Anyway?. *Social Text* 16 (Winter 1986-1987), S. 38-80. Hall, Stuart: *The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities*. *October* 53 (Sommer, 1990) S. 11-23

¹¹ Peggy Lyman wirkt seit ihrer Tätigkeit als Solistin der Martha Graham Kompanie (1973) als Meisterdozentin am Martha Graham Center of Contemporary Dance und inszeniert Repertoire Stücke von Graham

schem Ballett geprägt, kannte ich Solos nur in der dort üblichen Form der solistischen Einlage.

Mein Interesse als Tänzerin und Choreographin wie auch als Tanzwissenschaftlerin gilt dem Körper und seiner Bewegung als zentralem Bedeutungsträger im Tanz. Im Tanzsolo ist dieser bewegte Körper besonders ausgestellt, denn die Mittel des Tanzes sind hier auf seine elementarsten Bestandteile reduziert: dem Körper in Bewegung, im Raum und in der Zeit. Mit der vorliegenden Arbeit soll diese noch wenig untersuchte Besonderheit innerhalb des Tanzkanons, in den Mittelpunkt gestellt werden.

1.1 Gegenstand und Fragestellung

Mich interessiert in dieser Arbeit diejenige Form des Solos, in welcher die Tänzerin das Stück für sich selbst choreographiert, respektive Choreographin beziehungsweise Autorin ihr Stück auch selbst interpretiert.¹² Mit Solotanz *Form* meine ich diese Reduktion auf den singulären Körper auf der Bühne, der sich in erster Linie über seine Bewegung artikuliert. Im Sinne Marshall McLuhans „the medium is the message“ behaupte ich, dass diese Form an sich eine Wirkung ausübt, dass ihr eine Aussage innewohnt, unabhängig von der Protagonistin oder dem Inhalt eines Stückes.¹³ Auf welche Weise diese Wirkung zustande kommt, gehört zur Fragestellung dieser Arbeit.

Die Eigenart des zu untersuchenden Tanzsolos besteht aus der Gleichzeitigkeit der Funktionen von Autorin, Choreographin, Tänzerin, der Bühnenfigur (falls eine geschaffen wird) und der biografischen Person. Um diese besondere Ausgangslage

¹² Ich verwende in dieser Arbeit hauptsächlich die weibliche Form, da im Autorensolo der Anteil an Frauen überwiegt (im Corpus von „La danse en solo“ (S. 159-189) werden 49 weibliche gegenüber 40 männlichen Solotanzkünstlerinnen aufgelistet) Selbstverständlich sind auch männliche Solotanzkünstler mitgemeint.

¹³ Die bekannte These McLuhans „The medium is the message.“ wurde zuerst publiziert in: McLuhan, Marshall: *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York 1964. Sie ist Fundament für die Medienwissenschaften und wird auch im Zusammenhang mit Tanz und neuen Medien zitiert. Zum Beispiel in: Evert, Kerstin: *DanceLab: Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*. Würzburg 2003, S. 151

begrifflich zu fassen nenne ich es ‚Autorensolo‘.¹⁴ Da das Material im Tanz der Körper ist, beim Solo also aus dem Körper der Choreographin, die auch Tänzerin ist, besteht, kommt zusätzlich zur Verdichtung der Funktionen in der Solofigur noch die Überlagerung von Autorin und Werkzeug, also der Künstlerin und ihrem Material, hinzu. Das Subjekt der eigenen Erfahrung und das Objekt der Repräsentation stehen über-, neben-, vor- und hintereinander und dies im wechselseitigen Dialog mit den Zuschauern.

Wie erwähnt, werde ich auf meine Erfahrungen als Autorensolistin rekurrieren. So kommt bei dieser Arbeit zur Überlagerung der unterschiedlichen Tanzfunktionen noch die Position der Tanzwissenschaftlerin hinzu: Sie reflektiert und analysiert die Rollen der Tänzerin, Choreographin und Autorin, die immer kulturell und gesellschaftlich geprägt zu verstehen sind. Die vorliegende Arbeit möchte einen Dialog herstellen zwischen Theorie und Praxis und die Verschränkung der einzelnen Funktionen auch im Schreibprozess widerspiegeln. Meine Fragestellungen haben somit eine inhaltliche und eine formale Ebene. Sie lauten:

- Welche Erkenntnisse über Autorschaft lassen sich am Beispiel des Autorensolos für den Tanz gewinnen?
- Wie lässt sich die leibliche Körpererfahrung des Tanzens verschriftlichen, damit sie für Leser und Leserinnen nachvollziehbar wird?
- Lässt sich ein eigenständiger Platz für das Autorensolo im tanzwissenschaftlichen Diskurs und in der Tanzaufführungspraxis begründen?

Diesen Fragen soll im weiteren Verlauf dieser Arbeit nachgegangen werden.

¹⁴ die Definition dieses Begriffes folgt in Kapitel 1.2

1.2 Begriffsbestimmung: Autorensolo

*Un danseur en solo est sans doute le seul artiste qui rassemble entièrement sur lui le moyen, la forme, la fin, l'instrument. Il n'a besoin de rien d'autre.*¹⁵

Jean-Luc Nancy

Für das Symposium „La danse en solo. Une figure singulière de la modernité“ wurde für das, von der gleichen Person getanzte und choreographierte Solo, der Begriff „le solo ‚pur‘“ definiert. Jean-Luc Nancy greift in seinem Dialog mit Mathilde Monnier unter dem Titel „Seul(e) au Monde“ darauf zurück. Nancy spricht mit diesem Zitat die Verdichtung von Mittel, Form, Zweck und Instrument im Solokünstler an, die seiner Meinung nach einzig im Tanzsolo vorkommt (mit dem Vorbehalt, dass dessen Choreographie nicht vorgängig aufgeschrieben wurde).¹⁶ Auf seine weiteren Überlegungen werde ich im nächsten Kapitel kurz eingehen.

Der französische Tänzer und Choreograph Dominique Dupuy verwendet „faute de mieux“ den Begriff „le solo intégral où le danseur interprète se confond avec le chorégraphe“.¹⁷ Für andere Autorinnen dieser und anderer Publikationen scheint die Einheit von kreierender und ausführender Rolle im Solo eine selbstverständliche Voraussetzung für ihre Ausführungen zu sein, die nicht explizit erwähnt oder durch eine spezifische Bezeichnung definiert werden muss. Eine Ausnahme ist Christina Thurner, die den Begriff „Auto-Soloperformance“ verwendet, für „die Performance, die eine Künstlerin für sich kreiert und selber aufführt.“¹⁸ Sie verweist damit auf den selbstreflexiven Charakter des ersten Solos von Simone Aughterlony: „Public Property“. Die Tänzerin von Meg Stuarts „Damaged Goods“ Kompanie stand mit diesem Solo zum ersten Mal in ihrem eigenen Namen auf der Bühne. Dabei nutzte sie den

¹⁵ Nancy, Jean-Luc, Monnier, Mathilde: Seul(e) au monde. In: Rousier, Claire (Hsg.): La danse en solo: une figure singulière de la modernité. Paris 2002, S. 51-61, hier S. 53

¹⁶ Vgl. Nancy/Monnier in Rousier 2002, S. 53

¹⁷ Dupuy, Dominique: La traversée en solitaire. In: Rousier 2002, S. 131 – 138, hier S. 131

¹⁸ Thurner, Christina: Manifestationen des Körpers. In Adorf, Sigrid u.a. (Hsg.): Is it now? - Gegenwart in den Künsten. Zürcher Jahrbuch der Künste. Zürich 2006, S. 156 – 165, hier S. 161

autobiographischen Charakter ihrer Performance als Ausgangspunkt, um Autor-, respektive Ich-Funktionen gleichzeitig zu hinterfragen, zu subvertieren und vor den Augen des Publikums zu vervielfachen.¹⁹

Statt dem Präfix „auto“, vom griechischen autos (selbst, eigen, persönlich) beziehe ich mich auf Autor, lateinisch auctor (Urheber, Schöpfer, eigentlich Mehrerer, Förderer), um die strukturellen und formellen Voraussetzungen eines Solos zu beschreiben, das von der Autorin selbst getanzt wird. So habe ich die Bezeichnung „Autorensolo“ gewählt, um die multiplen Funktionen der Solotanz Performerin begrifflich fassen zu können. Dies in Anlehnung an Sandra Noeth, die in der Fussnote eines Textes bemerkt, dass sie sich auf „what may be specified as ‚author’s solo‘ “ fokussieren wird.²⁰ Dass ich auf den Zusatz „Performance“ verzichte, hat mit der Sperrigkeit des Wortes „Autorensoloperformance“ zu tun und unterstreicht die Bedeutung der Autorschaft im Begrifflichen, während sich der Stellenwert der Performance in der Aufführung selbst manifestiert.

1.3 Aktueller Forschungsstand

Für einen Überblick des aktuellen Forschungsstandes zum Autorensolo wähle ich eine historische Perspektive. Ich beginne bei den Anfängen des Modernen Tanzes mit seinen Ikonen des Autorensolos und gehe über zum Zeitgenössischen Tanz und der ihm nahestehenden Performance Kunst.

Die Solotanzform als eigenständige tänzerische Ausdrucksform, nicht als solistische Einlage innerhalb einer grösseren Formation, ist im Zuge der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden. Tanzsolos wurden zuerst ausschliesslich von Frauen geschaffen, die sich im Rahmen der gesellschaftlichen Umwälzungen, die das Individuum in den Vordergrund brachten, vom traditionellen Rollenbild der Frau sowohl im

¹⁹ Vgl. Thurner in Adorf 2006, S. 161

²⁰ Noeth, Sandra: (Re)-Channeling the singular: Reflections on the solo in dance. In: Ertem, Gurur (Hsg.): Solo? In Contemporary Dance. Istanbul 2009, S. 14-23, hier S. 22

Tanz wie auch in der Gesellschaft befreiten.²¹ Als Choreografinnen ihres durch sie selbst verkörperten Stückes, beanspruchten sie eine aktive Rolle als Frau und Künstlerin. Sie übernahmen die Kontrolle über ihren Körper und seine Funktion als Objekt des Begehrens für den (traditionellerweise meist männlichen) Zuschauer. Die Pionierinnen des frühen Modern Dance und Ausdruckstanzes untersuchten die Beziehung zwischen Individuum, Körper und Bewegung und schufen mit ihren Werken neue Modelle der Repräsentation. Eugenia Casini Ropa schreibt, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Tanz für einmal die sozialen und kulturellen Veränderungen angeführt hat: als Labor um den Körper, seine Bewegung, seinen Ausdruck, seine Art zu sein und zu kommunizieren neu zu erfinden.²² So sind die Anfänge des Modernen Tanzes in den USA wie auch Europa eng verbunden mit dem Autorensolo.²³

Pionierinnen wie Ruth St. Denis, Isadora Duncan, Martha Graham und Mary Wigman mit ihren Autorensolos, sind Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher und tanzhistorischer Texte.²⁴ Dabei werden historische, politische und kulturelle Rahmenbedingungen befragt, feministische Ansätze verfolgt oder tanzästhetische Konsequenzen analysiert. Untersuchungen hingegen, welche das Autorensolo als Form, unabhängig von seinen Protagonistinnen, ins Zentrum stellen, gibt es kaum.

Am Ende des 20. Jahrhunderts stellt Hans-Thies Lehmann fest, dass sich mit der Verschiebung des Theatralen zum Performativen die Grenze zwischen Performance Kunst und Postdramatischem Theater nicht scharf ziehen lässt. Allen gemeinsam ist die Unmittelbarkeit der gemeinsamen Erfahrung von Performer und Publikum.

²¹ Zu den wichtigsten Vertreterinnen gehören Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Mary Wigman. Vgl. Casini Ropa, Eugenia : Le solo au xxe siècle : une proposition idéologique et une stratégie de survie. In: Rousier 2002, S. 13-24

²² Vgl. Casini Ropa 2002

²³ Vgl. Gitelmann, Claudia: Introduction. In : Gitelmann/Palfry 2012, S. 1; Im gleichen Band siehe auch Toepfer, Karl : Aesthetics of Early Modernist Solo Dance in Europe. S. 73; sowie Casini Ropa in Rousier 2002, S. 13

²⁴ Zum Beispiel: Foulkes, Julia L.: Modern Bodies: Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey. North Carolina 2002. Huschka, Sabine: Moderner Tanz : Konzepte - Stile – Utopien. Reinbek 2002. Partsch-Bergsohn, Isa: Modern Dance in Germany and the United States: Crosscurrents and Influences. Chur 1994

*Die Unmittelbarkeit einer gemeinsamen Erfahrung von Künstler und Publikum steht im Zentrum der Performance-Art. So liegt es auf der Hand, dass ein Grenzbereich zwischen Performance und Theater entstehen musste, je mehr sich Theater einem Ereignis und der Geste der Selbstdarstellung des Performance-Künstlers annähert.*²⁵

Diese Annäherung gilt in hohem Masse auch zwischen Performance Kunst und zeitgenössischem Tanz, wo die Ereignishaftigkeit des Körpers besonders zum Tragen kommt. Deshalb hier ein kurzer Exkurs in die Literatur der Performance Kunst, die, wie wir sehen werden, in weiten Teilen eine Kunst des Solos ist.

Performance Art, oder Performance Kunst, wurde ab den 1960er Jahren, zu einer eigenständigen Ausprägung innerhalb der Bildenden Kunst. Wie in der Literatur stehen auch hier in erster Linie Einzelkünstler und –künstlerinnen im Zentrum. So wirkten am Berliner Performance Festival Escape 2012 elf Künstler-gruppierungen und 55 Einzelkünstlerinnen und Künstler mit. Am Internationalen Performance Festival Turbine sind es 2013 ausschliesslich Solo Performer, um nur wenige Beispiele zu nennen.²⁶ Die Einheit von Autorin, Produzentin und Akteurin gilt in der Performance Kunst als selbstverständlich, da sie sich aus einem Bedürfnis heraus entwickelte, die Warenform der Kunst zu hinterfragen. Dies gelang, indem die Trennung von Künstler und Kunstwerk in der Performance aufgelöst wurde.

Kultur- und theaterwissenschaftliche Texte rund um Performance Art betonen also die Verschiebung vom Kunstobjekt zum Kunstereignis. Das ist für die Tanzwissenschaft gegeben und deshalb nicht erkenntnisfördernd.²⁷ Dass sich Performance

²⁵ Vgl. Lehmann 1999, S. 241

²⁶ Siehe Rust, Dorothea: „Die Performance Kunst ist (meistens auch) eine Solokunst, auch dann wenn in Gruppen agiert wird.“ Rust, Dorothea: Tanzperformance in der Schweiz. in Performance Chronik Basel, 2009, S. 96. Siehe auch Webseite von Open Space, Organisator des Festivals <http://www.openspace32.de> und des Performance Festivals Turbine <http://www.performanceart.ch/Home.html> (beide Juni 2014)

²⁷ Siehe: Apfelthaler, Vera: Die Performance des Körpers – Der Körper der Performance. St. Augustin 2001. Banes, Sally: Subversive Expectations. Performance Art and Paratheater in New York, 1976-85.

Kunst mehrheitlich des Solos bedient, wird nicht ausdrücklich verhandelt, da in der bildenden Kunst bereits seit dem 15. Jahrhundert der autonome Künstler (erst viel später auch die autonome Künstlerin) als alleiniger Autor seines Werkes gilt.²⁸ Die solistische Form entspricht in der bildenden Kunst, im Gegensatz zum Tanz, der Norm.

Eine spezielle Ausprägung des Autorensolos waren die autobiografischen Soloperformances, die von feministisch orientierten Performerinnen wie Carolee Schneemann, Meredith Monk, Rachel Rosenthal oder Laurie Anderson geprägt waren. Sie entstanden in den 1970er Jahren mit der ersten Welle des Feminismus und verwendeten Ausdrucksmittel aus Tanz, Theater, Musik und Performance Kunst. In den 1980er Jahren bedienten sich Künstler und Künstlerinnen, die auf Grund ihrer Rasse oder sexuellen Orientierung zu gesellschaftlichen Randgruppen gemacht wurden, zunehmend ähnlicher Mittel und -methoden, um mit ihren Autoportraits normierte Identitätskategorien und gesellschaftliche Ordnungen zu kritisieren.²⁹ Literatur über diese Werke behandelt vor allem die politische und gesellschaftliche Relevanz der Performance Kunst und die Verschiebung von Narration zu Dokumentation, die sich mit der inszenierten Autobiografie vollzog.³⁰ Die Form des Autorensolos galt als selbstverständlich und wurde nicht gesondert reflektiert.

Wie verhält es sich nun mit der Literatur zum Autorensolo im Zeitgenössischen Tanz? Die Tanzwissenschaft hat dem Autorensolo, wobei es nicht explizit als solches gekennzeichnet wird, bisher drei Sammelbände gewidmet.

Ann Arbor 1998. Carr, Cynthia: On Edge. Performance at the End of the Twentieth Century. Hanover 1993

²⁸ Caduff, Corina: Selbstporträt, Autobiografie, Autorschaft. In: Caduff, Corina, Wälchli, Tan (Hsg.): Autorschaft in den Künsten. Zürich 2008. S. 54-67

²⁹ Vgl. Schulte, Philipp: Identität als Experiment. Ich-Performanzen auf der Gegenwartsbühne. Frankfurt a.M. 2011. S. 173-175

³⁰ Für einen Überblick über Literatur zu Performance Art siehe: Loeffler, Carl, Tong Darlene (Hsg.): Performance Anthology. Source Book of California Performance Art. San Francisco 1989 (erste Ausgabe 1980). Zu inszenierten, autobiographischen Performances siehe: Marranca, Bonnie: The self as text: Uses of Autobiography in the Contemporary Theatre. In: dies. (Hsg.): Performance Art Journal IV, Nos. 1-2, New York 1979. S. 85-105. Hier S. 86

Das vom Centre National de la Danse unter der Leitung von Claire Rousier 2002 herausgegebene „La danse en solo: une figure singulière de la modernité“, ist das Resultat eines Symposiums gleichen Namens, das 2001 im Théâtre de la Cité internationale stattfand. Es umfasst theoretische Beiträge, die den singulären Subjektbegriff sowohl affirmieren (Eugenia Casini Ropa, Bernhard Rémy) wie auch kritisieren (Rebecca Schneider). In der bereits erwähnten Aufzeichnung des Dialogs zwischen Jean-Luc Nancy und Mathilde Monnier spricht Nancy die radikale Einsamkeit der Solotänzerin an. Sie sei losgelöst von allem, was für Nancy gleichzeitig bedeutet, allem, also der ganzen Welt, ausgesetzt zu sein. So sieht er das Autorensolo als eine Verbindung zur Welt aus der Position der absoluten Einsamkeit heraus.³¹

Zusammen mit Werkanalysen, Erfahrungsberichten von Tanzschaffenden und einer umfangreichen Übersicht über Solowerke internationaler Künstler von 1892 – 1980, offeriert der Band sehr verschiedene Zugänge und lädt zu weitergehenden Forschungen ein.

Sein amerikanisches Pendant, der 2012 erschienene Sammelband „On stage alone. Soloists and the Modern Dance Canon“, herausgegeben von Claudia Gitelman, versteht die Moderne als Bewegung fort von Repräsentation, hin zur Abstraktion, im Spannungsfeld zwischen sozialer Anpassung und Individualität.³² Solotanz wird hier als Inbegriff der Moderne verhandelt, was mit internationalen Beispielen vom Beginn des 20. Jahrhunderts (Maud Allan) bis 2008 (Anna Huber) belegt wird.

Neben diesen beiden Bänden gibt es Aufsätze von Johannes Odenthal³³ und Sandra Noeth³⁴, die das Autorensolo fokussieren. Odenthal behauptet, ähnlich wie Gitelman,

³¹ Vgl. Nancy/Monnier in Rousier 2002, S. 53

³² Gitelman, Claudia, Palfry, Barbara (Hsg.): On Stage Alone. Soloists and the Modern Dance Canon. Florida, 2012., S. 1

³³ Odenthal, Johannes: Tanz – Subjekt – Ritual. Drei Thesen zum Solo. In: ebd. Tanz Körper Politik. Texte zur zeitgenössischen Tanzgeschichte. Eggersdorf 2005, S. 69-72

³⁴ Noeth, Sandra: (Re)-Channeling the singular: Reflections on the solo in dance. In: Ertem, Gurur (Hsg.): Solo? In Contemporary Dance. Istanbul 2009. S. 14-23. Noeth, Sandra: Call and Response. Zum Solo im zeitgenössischen Tanz. In: Fleischle-Braun, Claudia, Stabel, Ralf (Hsg.): Tanzforschung & Tanzausbildung. Berlin 2008, S. 140-145

dass dieses wie keine andere Kunstform, das moderne Subjekt verhandelt und so die Entwicklung des modernen und zeitgenössischen Tanzes entscheidend mitbestimmt hat. Während er Solos von Meg Stuart, Jerome Bel oder Emio Greco erwähnt, die gesellschaftlich konstruierte Ich-Identitäten demontieren, argumentiert Odenthal gleichzeitig, dass mit dieser Dekonstruktion wirkliche Identitätsbildung und damit das Finden einer eigenen Sprache für das Solo möglich sind.³⁵ Dieser Widerspruch zwischen der Vorstellung eines autonomen Subjekts und dem multiplen Subjektbegriff des Poststrukturalismus muss bei der Diskussion des Solos immer wieder reflektiert werden.

Ganz dem Zeitgenössischen Tanz verpflichtet ist die Publikation „Solo? In Contemporary Dance“, die aus der 2007 durchgeführten Konferenz „Solo?“ während des iDANS Istanbul International Dance and Performance Festivals resultierte.³⁶ Hier wird das Solo aus soziologischer, historischer und künstlerischer Perspektive diskutiert, wobei alleine Sandra Noeths Beitrag das Autorensolo verhandelt. Sie schlägt mit ihrem Aufsatz „(Re)-Channeling the singular: Reflections on the solo in dance“ vor, das Tanzsolo unter dem Aspekt des Kurations- und Produktionsprozesses zu analysieren, statt aus seiner historisch festgeschriebenen Perspektive des Singulären und Individuellen.³⁷ So würden Durchlässigkeit, Instabilität und Bruchstellen des Solos hervortreten und sich die Kategorie Solo „as expression of the manifold – common and collective (...) as a contemporary form of art, as a ‚cultural paradigm‘“³⁸ herausbilden. Fast zeitgleich schreibt Noeth den Aufsatz „Call and Response. Zum Solo im zeitgenössischen Tanz“ für den Sammelband „Tanzforschung & Tanzausbildung“, der anlässlich des gleichnamigen Symposiums der Gesellschaft für Tanzforschung 2007 in Berlin stattfand.³⁹ Hier bezieht sie Jean-Luc Nancys Verständnis von Alterität auf das Solo und argumentiert für Alterität und Subjektivität als

³⁵ Odenthal 2005, S. 70

³⁶ Ertem, Gurur (Hsg.): Solo? In Contemporary Dance. Istanbul 2009

³⁷ Vgl. Noeth 2009, S. 21

³⁸ Noeth 2009, S. 22

³⁹ Noeth, Sandra: Call and Response. Zum Solo im zeitgenössischen Tanz. In: Fleischle-Braun, Claudia, Stabel, Ralf (Hsg.): Tanzforschung & Tanzausbildung. Berlin 2008, S. 140-145

ineinander verschränkte Konzepte, die nicht als Dichotomien sondern als zwei Seiten des gleichen Gegenstandes zu verstehen sind.⁴⁰ Weiter kann ich hier nicht auf dieses Konzept eingehen. Noeth kommt wieder zum Schluss, dass die methodologische Konsequenz für die Untersuchung des Solos, die über Betrachtungen des Individuellen und Originalen hinausgehen, eine Verschiebung vom ‚Produkt Solo‘ hin zum Prozess seiner Kreation und Produktion bedeutet. Mein Vorgehen, den Entstehungsprozess eines Solos von Innen heraus zu analysieren, folgt demnach Noeths Vorschlag.

Das Solo ist weiterhin in aktuellen Spielplänen freier Tanzhäuser vertreten, wo Soloperformances durch ihre Radikalität und Experimentierfreude auffallen.⁴¹ Angesichts der bedeutenden Rolle, welche Tanzsolos für die Entwicklung des modernen und zeitgenössischen Tanzes hatten, ist die Forschungsliteratur allerdings noch bescheiden, was auch die von mir erwähnten Herausgeberinnen feststellen. Seine historische Bedeutung ist dokumentiert und es gibt philosophische Ausführungen über das Subjekt-Objekt Verhältnis oder die Frage nach dem unsichtbaren Partner des Solos. Aber ich sehe eine Lücke in der Durchdringung der formalen Bestandteile der Solotanzform, eine Analyse die, über ein einzelnes Werk hinaus, die besonderen Bedingungen des Autorensolos in Bezug auf Körper und Autorschaft untersucht. Die vorliegende Arbeit soll dazu beitragen, diese Lücke zu füllen.

1.4 Vorgehen und These

Als erstes werden die multiplen Funktionen im singulären Körper des Autorensolos phänomenologisch beschrieben und analysiert (Kapitel 2). Nachfolgend werden Körperobjekt- und Körpersubjekt Theorien erläutert, die zu Theorien über den empirisch erfahrbaren Körper und zu Körperwissen führen (Kapitel 3). Der zweite Theorieblock ist Diskursen der Autorschaft aus Literatur- und Kunstwissenschaft gewidmet (4. Ka-

⁴⁰ Vgl. Noeth, 2008, S. 143

⁴¹ Beispiele: Festival „Solo?“ im Tanzquartier Wien 2013, Festival „Keine Disziplin“ im Theaterhaus Gessnerallee 2014, Internationales Solo-Tanz-Theater Festival Stuttgart, jährlich

pitel). Kapitel 5 verknüpft Körper- und Autorschaftsdiskurs miteinander und stellt die Definition der Autorschaft des Körpers vor. Diese wird anschliessend mit bestehenden Autorschaftsmodellen im Zeitgenössischen Tanz verglichen und an zwei Autorensolos angewendet. In Kapitel 6 vervollständigt das Konzept des Körper als Agens den Nachweis für die vorläufig angenommene These der Autorschaft des Körpers, die zum Schluss an mehreren Beispielen überprüft wird.

Vorläufige These

Ich behaupte, dass dem Körper eine eigenständige, nicht vom Verstand geleitete, kreative und produktive Rolle im Entstehungsprozess eines Tanzwerks zukommt, so dass von einer eigentlichen Autorschaft des Körpers gesprochen werden kann. Im Fall des Autorensolos ist, so meine weitere Annahme, die auktoriale Kraft des Körpers besonders virulent. Auf dieser, durch meine persönliche Erfahrung gestützte Überzeugung, beruht die These der Autorschaft des Körpers im Zeitgenössischen Autorensolo.

1.5 Methodik

Wird ein Stück für die Bühne geschaffen, müssen die Tätigkeiten des Konzipierens, Kreierens, Ausführens und Interpretierens ineinander greifen. Beim Autorensolo übernimmt die Solistin sämtliche dieser Aufgaben, sie schlüpft gewissermassen in unterschiedliche Rollen. Diese Rollen stehen in ständigem, wechselseitigem Dialog. Um sie analysieren zu können ist es aber hilfreich, sie getrennt, nach ihren Funktionen innerhalb des Kurationsprozesses, zu befragen. Die Begriffe Tänzerin, Choreographin und Autorin sind historisch und kulturell geprägt und verweisen auf eine reale Person, die den Begriff als Bezeichnung ihrer Tätigkeit trägt. Ich schreibe deshalb über die *Funktion* Tänzerin, Choreographin oder Autorin, da deren Aufgaben von mehreren Individuen oder Instanzen erfüllt werden können oder, wie im Falle des

Autorensolos, alle nur von einer Person.⁴² Über den Begriff der Funktion wird die Loslösung von einer biographischen Person markiert und der Aufgabencharakter des Begriffes in den Vordergrund gerückt. Autorin, Choreographin, Tänzerin und ihr Körper werden deshalb in Kapitel 2 als unterschiedliche Funktionsebenen des Autorensolos analysiert.

Gleichzeitig bringe ich meinen Erfahrungshintergrund als Tänzerin und Choreographin von Solos sowie als Zuschauerin von Soloperformances reflektiert in die analytische Arbeit ein, um den Gegenstand Solotanz „von beiden Seiten des Vorhangs aus“⁴³ für die Analyse fruchtbar zu machen. Methodisch verwende ich hierfür phänomenologische Beschreibungen, die sich nach Husserl „zwischen Abbildung und Konstruktion“ bewegen und mit der Beschreibung auch eine Bedeutungsbildung vollziehen.⁴⁴ Diese entsteht durch das Erfassen und Formulieren nicht-sprachlicher Vorgänge und Erlebniswelten und der Herausarbeitung struktureller Zusammenhänge über die Untersuchung körperlicher Erfahrung. Als Beispiel dient exemplarisch meine Vorgehensweise als Tänzerin und Choreographin im Probenprozess an einem Solo. Vom Aufwärmen des Körpers als Vorbereitung für das Suchen von Bewegungsmaterial über die Improvisation, zum Sammeln, Wiederholen, Verwerfen und Variieren, um die Choreographie zu konstruieren. Die Entwicklungsschritte werden aus der Perspektive der jeweils zur Hauptsache verantwortlichen Rolle der Tänzerin und Choreographin beschrieben, im Wissen, dass diese Rollen in einer kontinuierlichen Wechselwirkung zu einander stehen. Die Funktion der Autorin wird bezüglich der Verwendung des Begriffes im Tanz analysiert und gegenüber dem Begriff Choreo-

⁴² Vgl. die von Michel Foucault beschriebene Egopluralität der Autorfunktion. Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In Jannidis, Fotis u.a. (Hsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 198-232, hier S. 251

⁴³ In Anlehnung an Ann Cooper Albright, die über den Text eines Künstlermodells schreibt: „What interests me is that Hollander places herself on both sides of the picture.“ Cooper Albright, Ann: Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance. Hanover 1997. S. 16. Cooper Albright bezieht sich auf den Aufsatz ‚On the Pedestal: Notes on Being an Artist’s Model’ (Raritan 6, Nr. 1, 1986), wo Elizabeth Hollander über ihre doppelte Erfahrung als Objekt der Aufmerksamkeit der sie umgebenden Maler und als Subjekt des Kunstwerkes, auf dem ihr Körper abgebildet wird, schreibt.

⁴⁴ Husserl zitiert in: Fellmann, Ferdinand: Phänomenologie zur Einführung. Hamburg 2006, S. 28

graphin abgegrenzt. Zuletzt führt die Funktion ‚Körper‘ zum zentralen Punkt meiner These, der in Kapitel 3 theoretisch untermauert wird.

Als Quellenmaterial ziehe ich, neben phänomenologischen Beschreibungen meiner Erfahrungen und von Aufführungsbesuchen, auch Videoaufnahmen, Texte über die gesehenen Stücke, sowie Literatur aus Tanz- und Kunstwissenschaft sowie Wissenschaftstheorie und Philosophie hinzu.

Da ich grundlegende Merkmale des Solotanzes als eigenständiger Form untersuchen möchte, verzichte ich auf ausführliche Aufführungsanalysen und verwende stattdessen phänomenologische Beschreibungen - dies im Sinne der „freien Variation“, einem Verfahren der eidetischen Reduktion Husserls. Damit wird beabsichtigt, von „der empirischen Realität des Gegebenen zur Anschauung von ‚Wesen‘ vorzudringen.“⁴⁵ Das heisst, über das unmittelbar Wahrnehmbare hinaus, zu einer Erkenntnis zu kommen, die weitreichende Gültigkeit hat. Dafür empfiehlt Husserl das Verfahren der freien Variation, die ich als freie Assoziation zum zu untersuchenden Gegenstand verstehe. Mit Hilfe der Phantasie werden verschiedene Variationen erdacht oder assoziiert, die durch den Wesenskern miteinander verbunden sind, erkennbar als das durch alle Variationen durchgehende Gleiche.⁴⁶ Im Falle des Autosolos ist dieses durchgehende Gleiche, die auf den einen Körper reduzierte Form und die damit einhergehende Verdichtung multipler Funktionen. Ob die These der Autorschaft des Körpers auch dazu gehört, wird sich zeigen müssen.

Auf formaler Ebene suche ich nach einem Weg, tänzerische Prozesse für die Leser nachvollziehbar zu machen, Tanzerlebnisse zu verschriftlichen und damit der leiblichen Körpererfahrung des Tanzens eine Stimme zu geben. Dabei berufe ich mich auf tanzende Tanzwissenschaftlerinnen wie Ann Cooper Albright, Susan Leigh Foster oder Rosa Walker, die auf verschiedene Weise ihre körperlichen Erfahrungen in einen Dialog mit theoretischen Analysen bringen. Sie betonen die Bedeutung der

⁴⁵ Fellmann 2006, S. 69

⁴⁶ Vgl. Fellmann 2006, S. 68-70

kinästhetischen Wahrnehmung, um Tanz besser verstehen zu können.⁴⁷ Dafür wird eine gleichzeitig präzise wie auch poetische Sprache benötigt, um die Leserschaft kinästhetisch anzusprechen. Mir ist bewusst, dass es sich bei einer solchen Kunstbeschreibung, um eine eigene (Beschreibungs)kunst handelt, an der ich mich im Rahmen dieser Arbeit nur versuchen kann.⁴⁸ Die beschreibenden Textpassagen sollen auch immer wieder die Wahrnehmung für den Körper in Bewegung ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Zur besseren Übersicht sind diese Abschnitte kursiv dargestellt. Methodisch orientiere ich mich an Ann Cooper Albright, die ebenfalls beschreibende Bewegungsanalysen einsetzt, um Tanz im Text nicht nur intellektuell erfassbar, sondern auch körperlich erfahrbar zu machen. Sie sagt darüber:

One way to keep the bodies of contemporary choreography at the center of my discussions is to evoke the experience of watching a dance by luxuriating for a moment in a more lyrical and descriptive style of writing. My attempts thus to engage the reader's kinesthetic imagination come from a dual desire to recreate textually the dancing through descriptive movement analysis and to keep those real live bodies in the reader's mind as well.⁴⁹

Mein Bestreben, die kinästhetische Vorstellungskraft der Leser anzuregen, verfolgt ebenfalls mehrere Ziele. Einerseits das im Tanz generierte und kultivierte Körperwissen zu veranschaulichen und somit für die (nicht tanzende) Leserschaft auch ausserhalb des Diskurses zugänglich zu machen. Andererseits dieses Wissen für tanzwissenschaftliche Untersuchungen aufzubereiten. Und nicht zuletzt um andere Tanz-

⁴⁷ Siehe: Cooper Albright 1997, insbesondere Einleitung und Kapitel 4; Foster, Susan Leigh: *Choreographing Empathy*. London 2011; Walker, Rosa: „Ganz schön langweilig!“ – Eine Reflexion über ästhetische Erfahrungen im Rahmen tanzkünstlerischen Schaffens mit Schulkindern. In: Arbeitsgruppe Evaluation und Forschung des Bundesverband Tanz in Schulen e. V. (Hsg.), *Empirische Annäherungen an Tanz in Schulen. Befunde aus Evaluation und Forschung*. Oberhausen 2010, S. 55-69

⁴⁸ Vgl. der Begriff der Ekphrasis, der die Beschreibung der Wahrnehmung von Kunst als rhetorische Disziplin in der Antike verwurzelt. Siehe: Wortelkamp, Isa: *Sehen mit dem Stift in der Hand*. Freiburg i. Br./Berlin 2006, S. 9

⁴⁹ Cooper Albright 1997, S. XIV

schaffende zu inspirieren, ihr verkörperlichtes Wissen über seine Verschriftlichung für andere greifbar zu machen. Ich verspreche mir eine Brückenfunktion zwischen Tanzpraxis und Theorie, die für beide Seiten Erkenntnisse hervorbringt und auch einer Leserschaft ausserhalb des Diskurses Wissen über den tanzenden Körper vermittelt.

1.6 Ästhetische Abgrenzung

*Is the movement material truly your own, in shape, quality and dynamics? Was the movement developed through the process of moving?*⁵⁰

Doris Rudko

Mein tanzpraktischer und –wissenschaftlicher Zugang zum Autorensolo beruht auf einem Tanzverständnis, das den Körper in Bewegung ins Zentrum des Interesses stellt. Daher grenze ich diese Arbeit von anderen möglichen und ebenfalls Erkenntnis bringenden Zugängen wie einem philosophisch-konzeptuellen Tanzverständnis ab. Das körperbezogene Tanzverständnis gründet in meiner choreographischen Ausbildung, die geprägt war von Doris Rudko (1919-2008), Dozentin für Tanzkomposition an der Juilliard School. Sie war langjährige Assistentin von Louis Horst (1884-1964), der als Komponist und Wegbegleiter Martha Grahams das Fach „Tanzkomposition“ für Tanzausbildungen in Nordamerika begründet hat.⁵¹ Rudko verlangte für den Anfang jeder choreographischen Recherche die konkrete Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper. Andere tanzkompositorische Ansätze üben die visuelle Vorstellung von Gruppenformationen oder imitieren choreographische Modelle bekannter

⁵⁰ Zitat aus Doris Rudkos „Choreographic Questions“, Unterlagen für Tanzkompositions Unterricht, Juilliard School, 1980-1983. Unveröffentlicht. Privatbestand Tina Mantel.

⁵¹ Siehe seine Lehrbücher: Horst, Louis: Pre-Classic Dance Forms. Princeton 1987 (orig. 1937), Modern Dance Forms, Princeton 1960. Für Informationen über Horsts Bedeutung für die Entwicklung des Modernen Tanzes als Kunstform siehe: Soares Mansfield, Janet: Louis Horst. Musician in a Dancer's World. Durham 1993

Choreographen.⁵² In neuen, zeitgenössischen Ausbildungen werden Konzepte für Stücke aus philosophischen Fragestellungen heraus entwickelt. Bei unseren Lehrveranstaltungen hingegen stand immer wieder die Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper in Bewegung im Zentrum, im unauflösbaren und dynamischen Wechselspiel mit Raum, Kraft und Zeit. Es war selbstverständlich, dass Tanzstudierende eine Reihe von Solos erarbeiten müssen, bevor sie sich an Gruppenstücken ausprobieren. Die Fragen, die Rudko im obigen Zitat stellt, stehen exemplarisch für diesen Ansatz. Nach der wahrhaft ‚eigenen‘ Bewegung zu suchen, war zentraler Bestandteil der choreographischen Auseinandersetzung im Modernen Tanz des 20. Jahrhunderts. Sie wirft die Frage nach Autorschaft auf und zwar aus einer im bewegten Körper verankerten Perspektive. Heute geht es nicht mehr in erster Linie darum, neue Bewegungen zu erfinden, wie Gerald Siegmund bestätigt, sondern um die Beziehungen, die sich über die Bewegungen herstellen, sowie die Mechanismen ihrer Produktion und Inszenierung. Dabei steht aber auch die „Beziehung der Tänzer zu ihren eigenen Körpern und ihren Bildern“ im Zentrum des Interesses.⁵³ Rudkos „truly your own“ kann heute auf eine persönliche Auseinandersetzung mit dem biographischen Körper und gesellschaftlich sowie tanzhistorisch geprägten Körperbildern bezogen werden.

Neben der ästhetischen Abgrenzung dieser Arbeit durch die körperzentrierte Perspektive, bedeutet auch die Auswahl der besprochenen Stücke eine Abgrenzung gegenüber zahlreichen anderen Möglichkeiten. Sie ist beschränkt durch Anzahl und Art der Solos, die ich selbst auf der Bühne gesehen habe und beschränkt sich auf Modernen und Zeitgenössischen Tanz. Beispiele von Solos im japanischen Butoh Tanz oder aus anderen Kulturkreisen müssen für diese Arbeit ausgeklammert werden.

⁵² Beruhend auf meinen Erfahrungen im Rahmen von Choreographie Angeboten am Internationalen Tanzworkshop in Köln oder Tanzausbildungen in Osteuropa. Im klassischen Ballett wurde die Förderung choreographischer Talente traditionellerweise so gestaltet, dass ein Tänzer im Stil des Choreographen kurze Passagen gestalten durfte.

⁵³ Siegmund, Gerald: KörperSpektren. Der Körper im zeitgenössischen Tanz. In: Arnold, Heinz L.: Theater fürs 21. Jahrhundert. München 2004, S.180-194, hier S. 182

2. Inside the Solo – Die Funktionsebenen des Autorensolos

Wie beginnt nun die konkrete Arbeit an einem Autorensolo im Studio? Welche funktionalen Ebenen lassen sich unterscheiden? Und wie können sie beschrieben werden?

Der leere Raum lädt ein. Er zieht an meinem Körper wie ein dreidimensionaler Magnet. Die Regungen im Innern meines Körpers sind ein steter Fluss von Stimmen, die überhört oder gehört werden können. Ich muss meinem Körper keine Anordnungen geben, nur die Erlaubnis zur Bewegung erteilen, offen sein für das Wo, Wie und Wohin. Tanzfluss ist freies Assoziieren zwischen Körperteilen, Raum und Zeit.

Es improvisiert mit mir.



Spätestens hier versagen Worte. Die Materialität der Bewegung, ihre räumliche Ausdehnung und energetische Spannung lassen sich immer nur in Analogien beschreiben. Tanz kann nicht durch das Wort ersetzt werden, aber die Erfahrung des Tanzens kann im Text analysiert und reflektiert werden. Über das geschriebene Wort können Körperempfindungen und intuitive Praktiken nachgezeichnet werden, um Aufschluss über das Autorensolo zu geben. Dafür werden die Rollen der Tänzerin, Choreographin, Autorin sowie deren Körper untersucht. In diesem Kapitel beschreibe ich dies am Beispiel meiner Rolle als Solistin und damit aus der Perspektive „Inside the Solo“. Aufgaben und Vorgehensweisen der jeweiligen Funktionen werden phänomenologisch beschrieben und aus der Tanzpraxis heraus untersucht. Die Funktion der Tänzerin verantwortet hier die Phase der Improvisation. Die Funktionsebene der Choreographin ist für das Festschreiben der Bewegung und den dramaturgischen Ablauf zuständig. Die Funktion der Autorin steht für die Verantwortung über das gesamte Werk und dem Körper kommt die Funktion des Instrumentes und Materials sowie des Produzenten von Tanzmaterial zu. Diese Aufteilung verdeutlicht meinen

persönlichen Zugang zum Autorensolo und erhebt keinen Anspruch darauf, für alle Autorensolisten und -solistinnen gültig zu sein.

2.1 Die Funktion ‚Tänzerin‘

Ich folge den inneren Stimmen von Muskeln und Gelenken, suche Geschmeidigkeit, um denjenigen Zustand zu erreichen, wo tanzend Neues erfunden werden kann.

Physische Schranken wie Verspannungen und schmerzende Gelenke sind Störfaktoren, die ich in improvisatorischen oder traditionellen Übungen bearbeite. Wenn sie sich nicht wegtanzen lassen, ist die nächste Strategie, bewusst einzutauchen in diese körperlichen Blockaden. Aus Erfahrung weiss ich, dass sie nur noch lauter Aufmerksamkeit fordern, wenn ich versuche, sie zu ignorieren. Und, dass in einem Schmerzknoten Information steckt, die mich zu neuen Bewegungsarten führen kann.

Nach einer gewissen Zeit der Aufmerksamkeit lösen sich die störenden Verkrampfungen. Die Kommunikationskanäle zwischen allen Körperteilen und dem Raum werden frei verfügbar.

Auch die Spuren eingefleischter Bewegungsmuster müssen geglättet werden. Dafür folge ich einem Bewegungsimpuls mit solcher Langsamkeit und Wachsamkeit, dass ich die vorgelegte Spur bewusst verlassen und sich der Körperteil einen neuen Weg bahnen kann. Wie eine Pistenraupe glätte ich alte Spuren, während Pfade für neue geebnet werden. Als Basis sind die einverlebten Muster stetig präsent, wie ein vertrautes Flüstern im Hintergrund. Doch tauchen daraus unbekannte Bewegungsimpulse auf und artikulieren sich über das Flüstern hinweg. Woher diese Impulse stammen? Sie rühren von einer Quelle her, die nicht eindeutig entzifferbar ist. Ich definiere sie als intuitiven Raum, der zwischen Verstand, Emotion und Sinneswahrnehmung aufgespannt ist.



Die Tänzerin übt die Funktion des fühlenden, denkenden und kreativen Instrumentes aus. Sie vereint Subjekt- und Objektposition des tanzenden Individuums, denn sie verantwortet und kontrolliert die Bewegungen des Körpers, der wiederum Bewe-

gungsmaterial produziert und den ich als fühlendes, denkendes und kreatives Objekt verstehe.⁵⁴

Je öfter die Tänzerin Bewegungen wiederholt, desto fester sind sie im Körper eingeschrieben. Auf diesem Eingravieren von Bewegungsmustern beruhen alle traditionellen Tanztechniken. Auch das Bewegungsgedächtnis, welches Tänzerinnen erlaubt, komplexe Abläufe in kurzer Zeit zu speichern, verlässt sich auf Automatismen, die sich die Tänzerin über Wiederholung angeeignet hat.⁵⁵ Doch wie Thomas Hauert in seinem Plädoyer für Improvisation als technisches Training beschreibt, sind einverleibte Bewegungswege auch hinderlich, vor allem, wenn wir sie verlassen wollen, um an unbekannte Orte zu gelangen.⁵⁶ Deshalb widmet sich die Tänzerin im letzten Teil der Aufwärm-Phase dem Glattstreichen von Spuren eingefleischter Bewegungsmuster. Dies geschieht in der Improvisation über die Anwendung unterschiedlicher Strategien der „Destabilisierung des Alten“.⁵⁷ So sieht Gabriele Brandstetter im Verlust der Kontrolle, im Status des Nicht-Wissens, die Voraussetzung für die „(Auf)Lösung gebahnter Gedächtnisspuren von Bewegung (...) und damit die Möglichkeit für unbekannte, ‚fremde‘ Bewegung.“⁵⁸ Die strategische Nutzung der Schwerkraft bietet einen solchen Kontrollverlust: der Körper oder Teile davon werden möglichst unvorbereitet Richtung Boden fallen gelassen.⁵⁹ Steve Paxton nennt dies das absichtliche Verwei-

⁵⁴ Für weitere Ausführungen zu diesem Körpermodell siehe Kapitel 3.2. Leiblichkeit. Unter dem Begriff Leib wird der Körper als Subjekt verstanden, der nur von innen wahrgenommen werden kann. Vgl. Gugutzer, Robert: Soziologie des Körpers. Bielefeld 2004, S. 152

⁵⁵ Für eine detaillierte Analyse des Einschreibungsvorganges durch verschiedene Tanztechniken siehe Lampert, Friederike: Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung. Bielefeld 2007 S. 106-122. Zu Körpergedächtnis und dem daraus resultierenden impliziten Wissen siehe Berger, Christiane, Schmidt, Sandra: Körperwissen und Bewegungslogik. In: Alkemeyer, Thomas u.a.: Ordnung in Bewegung. Choreographien des Sozialen. Körper in Sport, Tanz, Arbeit und Bildung. Bielefeld 2009, S. 65-89, hier S. 71-73

⁵⁶ Siehe: Hauert, Thomas: Training is creating. In: Steven De Belder and Theo Van Rompay (Hsg.) P.A.R.T.S – Ten Years Of Dance Education. Brüssel 2006, ohne Seitenangaben

⁵⁷ Lampert 2007, S. 130

⁵⁸ Vgl. Brandstetter, Gabriele: Choreographie als Grabmahl. In dies., Völckers, Hortensia: (Hsg.): Remembering the Body. Ostfildern-Ruit 2000, S. 102-134, hier S. 126

⁵⁹ Friederike Lampert bezeichnet das Fallen als ‚Paradigma der Improvisation‘. In: Lampert 2007, S. 135-137, hier S. 97

len im Grenzbereich zwischen bewusster und reflexartiger körperlicher Kontrolle.⁶⁰ Allerdings beruht gerade der körperliche Reflex auf unbewussten wie auch gelernten Mustern, die uns vor Unfällen schützen. So muss auch im Fallen, der Status des Nicht-Wissens geübt werden.

Die von mir beschriebene Langsamkeit ist nur scheinbar eine gegensätzliche Vorgehensweise: in der Langsamkeit kann dem Bekannten bewusst ausgewichen werden und so ähnlich wie beim Fallen, der Zufall an Stelle der bewussten Bewegungskontrolle treten. Auch die Strategie der Verstärkung von bestehenden Mustern kann dazu führen, sie über Repetition zu erweitern und zu verändern. So können bekannte Bewegungswege schneller, grösser, auf jeden Fall extremer getanzt werden und verwandeln sich so von vorhersehbaren zu überraschenden Pfaden.

Damit die Tänzerin neues Bewegungsmaterial finden kann, muss sie ihren Körper also zuerst von alten Mustern entleeren. So wird er offen für den kreativen Impuls, analog zum weissen Papier des Schriftstellers oder der blanken Leinwand der Malerin. Es ist also nicht nur der leere architektonische Raum, der wie eine dreidimensionale Leinwand vom tanzenden Körper bemalt wird, sondern der ‚geleerte‘ Körperraum selbst wird beschriftet von der Bewegung, die er wiederum selbst hervorbringt.⁶¹ Wie zu Beginn des Kapitels beschrieben, geschieht diese Leerung des Körpers nie bis zur Vollständigkeit, sondern ist als Verschiebung nach hinten oder nach unten zu verstehen, um an der Oberfläche eine aufnahmefähige, weil nicht bereits beschriebene Körperschicht zu ermöglichen. So entstehen bei jeder Probe neue Schichten, die sowohl archäologisch, im Sinne eines Grabens in der Tiefe dieser Erfahrungsschichten wie auch kreativ, für die Entstehung von Neuem, genutzt werden können.⁶²

⁶⁰ Vgl. Paxton, Steve: Drafting interior techniques. In Cooper Albright, Ann, Gere, David (Hsg.): Taken by suprise. A Dance Improvisation Reader. Connecticut 2003, S. 175-183, hier S. 177

⁶¹ Berger/Schmidt beschreiben die „zirkuläre Struktur der wechselseitigen Bedingtheit von Körper und Bewegung: Die Bewegung formt den Körper und der Körper ermöglicht und prägt die Bewegung.“ In dies. 2009, S. 71

⁶² Lampert erklärt den Prozess der Erneuerung in der Tanzimprovisation über das Konzept des gelenkten Zufalls, das sie durch den Wechsel zwischen Ordnung und Chaos erläutert. Vgl. Lampert

Das Aufwärmen ist also bereits eine Improvisation, die zum Ziel hat, den Körper der Tänzerin für die choreographische Suche nach Bewegungsmaterial vorzubereiten. Die Tänzerin setzt sich mit verschiedensten Faktoren auseinander, die gleichzeitig und in komplexer Wechselwirkung auf ihren Körper und dessen Bewegung einwirken. Während alle Ebenen immer latent präsent sind, treten einzelne von ihnen jeweils in den Vordergrund und regen den Bewegungsfluss auf unterschiedliche Weise an. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit sollen hier einige, strukturiert nach ihren Orientierungsebenen, aufgezählt werden:⁶³

Auf der *Körperebene* treten Kraftaufwand, Fliehkraft, Schwerkraft, Orientierung im Raum und die Koordination der Körperorientierungen oben/unten, rechts/links, hinten/vorne, zentral/peripher in Erscheinung. Die *kognitive Ebene* erfasst geometrische Formen und Farben sowie Strukturen wie Wiederholung, Variation, Kontrast. Die *individuelle Ebene* meint die Tagesform und alles was die empirische Person betrifft und über ihr familiäres, soziales und kulturelles Umfeld auf sie einwirkt. Die *affektive Ebene* beschreibt im Moment des Tanzens auftauchende Emotionen und Erinnerungen, die sich auch im Tanzen zu einer inneren Melodie ausdrücken können. Auf der *räumlichen Ebene* wirken die Anziehungskräfte im Raum, relativ zur Positionierung des Körpers. Schliesslich ist historisch gesehen die *akustische Ebene* die wichtigste Orientierungsebene für den Tanz. Denn die Anwesenheit oder Abwesenheit von Musik, Geräuschen oder Text sowie deren individuelle und kulturelle Lesart sind dominante Einflüsse. Oft ist Musik die wichtigste Partnerin für den Tanz überhaupt. Historisch lag die wichtigste Funktion des Tanzes in der Visualisierung von Musik.⁶⁴ Erst der Moderne Tanz emanzipierte sich von der Musik, um als eigenständige Kunstform ernst genommen zu werden, die in einen gleichberechtigten Dialog mit der Musik treten kann oder sogar ganz auf sie verzichtet.

2007, S. 130. Dies entspricht meiner Sicht der verschiedenen Erfahrungsschichten, vom eintrainierten Bewegungsvokabular zu neuen, überraschenden Bewegungselementen.

⁶³ Bezugsrahmen ist meine Erfahrung aus künstlerischer und pädagogischer Praxis. Die Lehr- und Lernebenen stammen aus der Pädagogik.

⁶⁴ Für Lektüre zum Verhältnis von Musik und Tanz siehe: Dahms, Sibylle (Hsg.): Tanz. Stuttgart, 2001. Oder Mühlemann, Marianne: Musik macht Tänze. Musikalische Konzepte. In: Clavedetscher, Reto, Rosiny, Claudia (Hsg.): Zeitgenössischer Tanz. Körper-Konzepte-Kulturen. Eine Bestandesaufnahme. Bielefeld 2007, S. 18-30

Der improvisatorische Prozess des Aufwärmens von Muskeln und Gelenken sowie des Leerens des Körpers von dominanten Spuren dauert unterschiedlich lange. In meinem Falle durchschnittlich ungefähr eine Stunde. Dann geht die Funktionsebene Tänzerin in die der Choreographin über. Hier, an der Schwelle zwischen Improvisation und Choreographie, sollen die beiden Begriffe kurz definiert werden.

2.1.1 Begriffliche Abgrenzung von Improvisation und Choreographie

Sowohl Improvisation wie auch Choreographie sind heterogene Begriffe, deren Bedeutung und Verwendung sich tanzhistorisch gewandelt hat und die je nach Kontext und Diskurs unterschiedlich definiert werden.

Bei Improvisation wird generell von einem gewissen Grad an Unvorhersehbarkeit im Akt des Improvisierens ausgegangen, wie es die lateinische Wurzel (improvisus: nicht vorhergesehen, unvermutet) suggeriert. Der Sammelband ‚Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren‘ definiert Improvisation als „ein Tun, das Unvorhersehbarem begegnet und dessen Verlauf selbst unvorhersehbar ist.“⁶⁵

Das Unvorhersehbare begegnet dem Geplanten und Strukturierten. Im Verhältnis zwischen Plan und Struktur gegenüber Offenheit und Freiheit liegt der Übergang zwischen Choreographie und Improvisation. Eine scharfe Grenzziehung zwischen diesen beiden Begriffen ist für den zeitgenössischen Tanz nicht möglich, da es sowohl innerhalb einer Improvisation festgelegte Strukturen gibt, wie auch jede Choreographie (mehr oder weniger) Platz für spontane Reaktionen offen lässt.⁶⁶

Der Begriff Choreographie bedeutete im 18. Jahrhundert das schriftliche Festhalten von Tanzschritten. Später wurde daraus das Festlegen und Strukturieren von Bewegungsabläufen.⁶⁷ Mit dem Modernen Tanz wird unter dem Begriff ‚Choreographie‘

⁶⁵ Bormann, Hans-Friedrich, Brandstetter, Gabriele, Matzke, Annemarie (Hsg.): Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst-Medien-Praxis. Bielefeld 2010, S.8

⁶⁶ Für eine ausführliche Begriffsbestimmung von Choreographie und Improvisation siehe Lampert 2007, S. 29-44, hier S. 30

⁶⁷ Vgl. Lampert 2007, S. 30

schliesslich das Kreieren von individuellem Bewegungsmaterial sowie die Gestaltung des gesamten Tanzereignisses für die Bühne verstanden. Beispielhaft für die vielfältigen Auslegungen des Begriffes ‚Choreographie‘ ist die Sammlung des Internet Magazins für Tanz, Choreographie und Performance „corpus web“, wo 52 Aussagen von Tanzschaffenden und Tanzwissenschaftlern aufgeführt sind.⁶⁸ Das Künstlerduo deufert+plischke dehnt seine Betrachtungsweise auf den Begriff Choreographie so weit aus, dass es ihrer Ansicht nach gleich viele Antworten auf die Frage nach einer Definition von Choreographie geben sollte, „wie es KünstlerInnen gab, gibt und geben wird, die das Medium der Choreographie benutzen, formulieren, erfinden, verändern etc.“⁶⁹ Die Ausformulierung eines individuellen Choreographie Begriffes ist sicher eine interessante Denkübung für jede Choreographin. In der Praxis wird unter Choreographie aber meist das Erfinden und Festlegen von wiederholbaren Abläufen in der Gesamtstruktur eines Stückes gemeint. Oder wie Claudia Jeschke es definiert:

Choreographie ist die Auswahl von Bewegungen und Positionen, die – von einem Choreographen zusammengestellt, von einem oder mehreren Tänzern ausgeführt – einen inhaltlichen und formalen Zusammenhang aufweisen und, in ihrem Ablauf abgesprochen, wiederholbar sind.⁷⁰

Für meine weiteren Überlegungen schliesse ich mich dieser Definition an, wobei ich für den zeitgenössischen Tanz differenzieren möchte, dass es sich bei der Auswahl der Bewegungen zu einem beträchtlichen Teil um zuerst neu geschaffene oder zumindest neu interpretierte und nicht lediglich neu zusammengestellte Bewegungen handelt.

⁶⁸ Corpusweb: Was ist Choreographie? auf <http://www.corpusweb.net/tongue-7.html> (30.5.14)

⁶⁹ Corpusweb: Was ist Choreographie? Antworten 36-42

⁷⁰ Jeschke, Claudia: Der bewegliche Blick. In: Möhrmann, Renate (Hsg.): Theaterwissenschaft heute. Berlin 1990, S. 149. Auch Friederike Lampert beruft sich auf diese Definition, siehe Lampert 2007, S. 31

In Gruppenchoreographien materialisiert sich die Unterscheidung zwischen festlegender, strukturierender Choreographin und improvisierender Tänzerin meist in der Aufgabenteilung zwischen unterschiedlichen Personen. Auch wenn die Tänzerin gewisse Passagen choreographiert und die Choreographin zeitweise mit in die Improvisation einsteigt, ist die Aufteilung der Rollen für ein Stück schon dadurch gegeben, dass die Choreographin den Entstehungsprozess organisiert und finanziert. Im Autorensolo werden diese Funktionen von der gleichen Person übernommen, ihre Unterscheidung ist demnach fließend. Je grösser der Anteil an Struktur und Wiederholbarkeit wird, desto stärker tritt die Funktion ‚Choreographin‘ in den Vordergrund.

2.2 Die Funktion ‚Choreographin‘

Ich übernehme die Führung, wenn der Tänzerinnenkörper in den Improvisationsfluss eingetaucht ist. Ich beobachte diesen Fluss, bis er eine bestimmte Körperintention hervorbringt, die mein Interesse weckt.

Etwas an dieser Bewegung ist ungewohnt, macht mich neugierig. Um sie besser untersuchen zu können, suche ich nach einer wiederholbaren Form. Ich verfolge eine Bewegung die sich wie ein körperlicher Einfall, eine Körperidee einstellt. Ähnlich wie ein Gedanke, der im Zusammenhang mit einer Fragestellung auftaucht und genauer untersucht werden möchte.

So lasse ich die Tänzerin sich rund um die Körperidee bewegen, sich ihr von verschiedenen Richtungen nähern, bis sich eine Form herauschält, die durch ihren Einsatz von Kraft und die räumliche und zeitliche Dimension definiert ist. Der Weg zur prägnanten und wiedererkennbaren Form einer Bewegung ist voll von Wiederholungen und zahlreichen Variationen.

Als Choreographin wähle ich die definitive Version aus, analog zum Formulieren eines treffenden Wortes. Da die Bewegung aus dem Improvisationsfluss heraus entstanden ist, steht sie nicht für sich alleine, sondern enthält bereits das vorher und nachher in sich. So erarbeiten Choreographin und Tänzerin gemeinsam eine Bewe-

gungsphrase, die aus dem einzelnen Wort einen Satz entwickelt. Das Finden und Zusammenfügen von Bewegungen ist dabei immer nur eine Stufe des choreographischen Prozesses. Die Akzentuierung einzelner Bewegungen innerhalb einer Phrase und die Rhythmisierung im Ablauf mehrerer Phrasen, sind ebenso zentrale, gestalterische Elemente. Rhythmisierung findet nicht nur auf der zeitlichen Ebene statt, sondern auch in der räumlichen Dimension und im Modulieren von wenig bis starkem Kraftaufwand.

Am liebsten tauche ich immer wieder in die Improvisation ein, dort wo mein choreographisches Handwerk verinnerlicht ist und die Intuition lenkt, ohne die Bewegungsfantasie zu behindern. Ich weiss, wie ich meine Tänzerin immer wieder zum intuitiv gelenkten Tanzfluss verführen kann. Durch Musik, Metaphern oder Aufgabenstellungen. Schwieriger ist es dafür zu sorgen, dass auch ich im Tanzfluss verweile und meine Intuition verfügbar halte, während dem Selektionieren und Konstruieren der Phrasen.



Die Choreographin hat die Funktion der ordnenden, auswählenden und konstruierenden Instanz. Sie übernimmt den Aussenblick. Mit ihrem choreographischen Handwerk kann sie den Körper in Bewegung ihren Vorstellungen gemäss formen und strukturieren. Sie nimmt wahr, wann eine Bewegung spannend ist, wann Bewegungsfluss und künstlerische Vision sich verschränken und sich Bewegungsmaterial herauskristallisiert, das gespeichert und ausgearbeitet werden soll. Es kann das ungewohnte Gefühl oder der visuelle Reiz einer Bewegung sein, welche die Aufmerksamkeit der Choreographin weckt. Oder die Hartnäckigkeit, mit der sich eine Bewegung immer wieder ins Bewusstsein drängt.

Aber diese Trennung der Funktion ‚Tänzerin‘ von der Funktion ‚Choreographin‘ kann nicht scharf gezogen werden. Sie verfügen über und überlagern sich im gleichen Körper. Thomas Hauert, bekannt für seine weitgehend improvisierten Stücke, beschreibt die Verantwortung, die zeitgenössische Tänzerinnen und Tänzer heutzutage im choreographischen Prozess einnehmen:

Dancers are no longer (and haven't been for quite some time now) merely interpreters of given material but the experts on their instrument contributing their know-how and creativity to the process, taking a great part of responsibility for their own material and for the art work as a whole.⁷¹

Zeitgenössische Tänzerinnen und Tänzer entwickeln und choreographieren also einen grossen Teil ihres Bewegungsvokabulars selbst, als Experten ihres Instrumentes, dem individuellen Körper. Ihre physischen Stärken, Vorlieben und Schwächen sind für den choreographischen Prozess gleichermassen Inspiration und Einschränkung. Anders als bei der Solistin steht der choreographische Beitrag der Tanzenden aber im Dienste eines Werkes, das von einer externen Choreographin initiiert, konzipiert und verantwortet wird. Die enge Verschränkung von Choreographin und Tänzerin, wie ich sie beschrieben habe, entsteht nur, wenn choreographische und tanzende Instanz eins sind. Eine externe Choreographin könnte nicht solch intime Kenntnisse über physische Grenzen und Möglichkeiten der Tänzerin haben. Nur im Autorensolo kommunizieren die beiden Funktionsebenen unmittelbar und non-verbal miteinander. So kann der Bewegungsfluss der Tänzerin mit der Intention der Choreographinnen Funktion zusammenfliessen, die letztere vielleicht erst im Moment des Zusammenflusses erkennt. Damit löst sich die Trennung zwischen Tänzerinnen und Choreographinnen Funktion für einen Moment auf. Die Improvisation entwickelt eine Eigendynamik, die sehr produktiv ist und wertvolles Bewegungsmaterial hervorbringt. Damit es für die Choreographie verwertbar wird, muss es in all seinen Parametern erinnert werden. Spätestens hier dividieren sich die beiden Funktionen wieder auseinander. Die Choreographinnen Funktion übernimmt den Prozess des Ordnen, Verwerfens, Vergessens und Rekonstruierens. Diese Vorgänge sind sowohl intellektuell wie auch intuitiv geleitet und finden im Dialog mit der Tänzerinnen Funktion statt.

Das Überarbeiten oder Verwerfen von Bewegungen bedingt die kritische Auseinandersetzung mit dem eigenen Material. Die amerikanische Tanzimprovisationskünstle-

⁷¹ Hauert in Broschüre P.A.R.T.S. 2006, ohne Seitenangaben

rin Dana Reitz beschreibt eine eindrückliche Metapher für die kritische Instanz der Choreographinnen Funktion:

*Often times during improvisation, there is a black bird sitting on your shoulder, nagging and bickering at you. You can't just ignore it, that won't work. Instead, talk to it. Ask it to leave the room at the moment, because you are busy and it is disturbing you. Tell the bird, that you will talk to it when you are done dancing. Then listen to it's criticism, it might actually have something useful to say.*⁷²

Die Stimme des Vogels blockiert, wenn er mit destruktiven Kommentaren Selbstzweifel schürt. Dies ist eine Falle, die jeder Künstler kennt und der Solisten begegnen, indem sie Vertrauenspersonen hinzuziehen, die als *oeil exterieur* oder Coach, stellvertretend für die Choreographin, eine Sicht von aussen einnehmen. So können direkte Rückmeldungen den choreographischen Prozess vorantreiben. Reitz empfiehlt, ein Selbstgespräch mit dem schwarzen Vogel zu führen, zum Beispiel über die schriftliche Aufzeichnung des getanzten Materials wie auch der kritischen Äusserungen. Auch Videoaufnahmen können den Dialog mit der inneren Kritikerstimme objektivieren. So wird eine Distanz zwischen Choreographinnen und Tänzerinnen Rolle sowie dem getanzten Material geschaffen. Die (eigenen) kritischen Kommentare können auf diese Weise konstruktiv für die weitere Arbeit genutzt werden.⁷³

Bewegungsmaterial zu erinnern, ist Voraussetzung für das Konstruieren der Choreographie. Die Choreographin kann sich dabei auf das Abbild der Videoaufnahme und schriftliche Aufzeichnungen stützen. Zentral ist gemäss meiner Erfahrung jedoch das Körpergedächtnis. Wenn eine Bewegung auf dem Bildschirm nicht auf eine Entspre-

⁷² Nach handschriftlichen Notizen von einem Improvisations Workshop mit Dana Reitz im Center for Movement Research. New York 1992

⁷³ In der Psychologie wird dieser Prozess der Distanzierung eingesetzt, um unbewusste Persönlichkeitsanteile dem Bewusstsein zugänglich zu machen und damit eine Überidentifizierung mit nur einem Persönlichkeitsaspekt zu verhindern. Für den Umgang mit Rollen in der Psychologie siehe: Mindell, Arnold: *Dreambody, the body's role in revealing the self*. Santa Monica 1982. Schwartz, Richard: *Systemische Therapie mit der inneren Familie*. München 1997

chung im Echoraum des Körpergedächtnisses trifft, ist es sehr schwierig, diese Bewegung neu zu konstruieren. Das Körpergedächtnis wirkt sich auch über das Vergessen auf den choreographischen Prozess aus. Während die Videokamera alles speichert, ist Erinnern selektiv und umfasst auch das Vergessen. Somit werden Bewegungen, die der bewussten Selektion vielleicht nicht standhalten würden, gelöscht.⁷⁴ Das Vergessen übernimmt so einen Teil der Selektion und spielt damit keine unwichtige Rolle beim Bauen einer Choreographie.

Doch wo genau vollzieht sich dieser Prozess des Erinnerns und Vergessens? Und wie stark ist er kognitiv lenkbar?

Angesichts der Komplexität, der durch die Choreographie festgelegten Parameter wie Bewegungsform, Bewegungsqualität, Raumweg, Tempo und Rhythmus, verlassen sich Tänzerinnen und Tänzer in erster Instanz auf ihr Körpergedächtnis. Denn der Körper ist fähig, komplexe Abläufe zu meistern und zu erinnern, bevor sie vom Gehirn in ihrer Komplexität aufgezeichnet werden können.⁷⁵ Der Körper erfüllt demnach über sein Gedächtnis eine aktive Rolle im Entstehungsprozess einer Choreographie. Verweist dies bereits auf seine Teilhabe an der Autorschaft? Im Folgenden wird die Funktion ‚Autorin‘ für das Autorensolo untersucht.

⁷⁴ Vgl. De Laet, Timmy: Who's afraid of the big bad memory? A re-enactment from stage to page (and back again). In Wortelkamp, Isa (Hsg.): Bewegung Lesen. Bewegung Schreiben. Berlin 2012, S. 128-148, hier S. 132

⁷⁵ Vgl. Hauert 2006 oder Csepregi, Gabor: The Clever Body. Calgary 2006

2.3 Die Funktion ‚Autorin‘

Wer ist die Autorin meiner Choreographie und wann tritt sie in Erscheinung?

Nie habe ich mich im künstlerischen Prozess mit diesem so stark von der Literatur geprägten Begriff identifiziert. Ein Autor schreibt Bücher oder publiziert Texte, keine Tanzwerke. Auch das Schreiben über Konzepte zukünftiger Stücke macht keine Autorin aus mir. Als Begriff bleibt mir ‚Autor‘ fremd. Er führt weg vom empirischen, körperlichen Prozess zu einem scheinbar rein kognitiven Vorgang.



Der Begriff ‚Autor‘ stammt aus der Literaturwissenschaft und wird demzufolge zuerst mit dem geschriebenen Wort in Verbindung gebracht. Erst seit wenigen Jahren gewinnt er auch in der bildenden Kunst an Bedeutung.⁷⁶ In der Tanzpraxis wird der Begriff Autor kaum verwendet. Ein Blick auf tanzspezifische Wörterbücher bringt keine Einträge zum Begriff „Autor“ hervor.⁷⁷ Auch in Programmen oder Ausschreibungen von Tanzaufführungen finden sich ausschliesslich Hinweise auf die Funktionen Choreograph, Tänzer, Performer. Oft werden den Namen der Auftretenden auch gar keine Funktionen zugeschrieben.⁷⁸ Oder es finden sich multiple Funktionen, wie im Beispiel von Eugénie Rebetez, einer Autorensoletin, die für „Choreographie, Text und Spiel“ verantwortlich zeichnet.⁷⁹ Zu stark scheint die Verankerung des Begriffes „Autor“ in der Literaturwissenschaft, als dass er für den Tanz, der sich der Schrift und anderen konservierbaren Medien gegenüber widerständiger verhält als andere Kunstformen, Verwendung finden könnte. Auch haftet ihm auf Grund seiner historischen Entwicklung eine männliche Autorität an, worauf feministische Kunstwissen-

⁷⁶ Siehe Schiesser, Giaco: Autorschaft nach dem Tod des Autors. Barthes und Foucault revisited. In: Caduff/Wälchli 2008, S. 20-33, hier S. 21

⁷⁷ Es finden sich keine Einträge zu Autorschaft oder Autor in der International Encyclopedia of Dance. New York 1998, dem Wörterbuch des Tanzes. Stuttgart 1999 -2009 oder dem Oxford Dictionary of Dance. Oxford 2000. Allerdings auch nicht in Metzlers Theaterlexikon.

⁷⁸ Vgl. Programm Theaterhaus Gessnerallee, Tanzquartier Wien

⁷⁹ Siehe Programmangaben auf der Webseite von Tanzquartier Wien:
http://www.tqw.at/de/events/encore?date=2014-03-07_20-30 (15.4.14)

schaftlerinnen in den 1980er Jahren hingewiesen haben. Sie stellten fest, dass künstlerische Autorschaft über Begriffe wie Schöpfung, Werkherrschaft, Souveränität und Identität konstruiert wird, die alles männliche Autoritätsverhältnisse widerspiegeln. Deshalb wurde in der feministischen Kunstwissenschaft nach alternativen Formulierungen für weibliche Autorschaft gesucht.⁸⁰ Da die tänzerische Moderne von Frauen dominiert war, kann auch dieser Umstand erklären, weshalb der Begriff „Autor“ im Tanz kaum Verwendung fand. Lediglich im von Valerie Preston Dunlop herausgegebenen Band „Dance Words“, einer Sammlung von persönlichen Äusserungen von Tanzschaffenden, wird der Begriff vereinzelt aufgeführt. Im Kapitel „Dance Makers“ gibt es je einen Eintrag zu Dance Author, Author und Choréauteur.⁸¹ Auch Gabriele Brandstetter verwendet den Begriff, wenn sie Nijinsky als Autor seiner Choreographie „L'Après Midi d'un Faune“ bezeichnet. Damit verweist sie allerdings auf den Umstand, dass er die Bewegungsabläufe als Partitur niedergeschrieben hat, was auf die ursprüngliche Bedeutung von „Chorégraphe“, dem Aufschreiben von Bewegung, verweist.⁸²

Da über den Namen der Autorin das Urheberrecht von Kunstwerken geregelt ist, wäre eine naheliegende Funktion der Autorin im Tanz diejenige der Verantwortung über das gesamte Tanzwerk.⁸³ Während die Tänzerin für die Interpretation und zu einem

⁸⁰ Vgl. Wetzel, Michael: Autor/Künstler. In: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 1. Stuttgart 2001, S. 480-543, hier S. 493. Siehe auch: Rogoff, Irit: „Die diskursive Konstruktion des „Autors“ verfügt über eine eingebaute männliche Identität“. In ders.: Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne. In: Lindner, Ines u.a. (Hsg.): Blickwechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin 1989, S. 21-40, hier S. 22

⁸¹ Lorrina, Niclas in *Rencontres Choréographiques Internationales de Bagnolet*, 1992: Dance author: A maker of dances, a choreographer; someone who is the founder, the originator, the main cause of something, someone who makes a work of art. Praagh van, Peggy, Brinson, Peter, 1963: Author: (...)the person who conceives the idea of the ballet. He may be the choreographer. He may be someone else. Crisp, Clemens, Interview (keine weiteren Angaben): Choréauteur (Fr.): An author of dances, much used by Serge Lifar (1935); a choreographer. Alles nachzulesen in Preston-Dunlop, Valerie: *Dance Words*. Chur 1995. Teil 1 The Dance Domain, Kapitel 2 Dance People, Nr. 3 Dance makers, S. 85-87

⁸² Siehe Brandstetter, Gabriele: *Signatur des Tanzens*. In: Haitzinger, Nicole, Feinböck, Karin (Hsg.): *Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden*. München 2010, S. 38-53, hier S. 41

⁸³ Vgl. Schmidt, Lisa: *Autorschaft im Tanz*. Wien 2009, S. 3 zu lesen auf: [\(20.2.14\)](http://othes.univie.ac.at/5776/(20.2.2014))

beträchtlichen Teil die Generierung des Bewegungsmaterials verantwortlich ist, die Choreographin den gesamten Bewegungstext eines Stückes konstruiert und den Umgang mit Objekten und Kostümen verantwortet, wäre die Autorin die konzipierende Figur. Sie schafft ein thematisches und strukturelles Gerüst, das den dramaturgischen Verlauf kontrolliert und die Musikauswahl bestimmt. Die Autorin fasst die Essenz des Stückes in Worte und verantwortet damit die Kommunikation mit Subventionsgebern, Produzenten und der Presse. Gerade die letztgenannten Aufgaben könnten aber auch Produktionsleitung oder Kulturmanagerin erfüllen. Wohingegen das Erstellen des konzeptuellen Rahmens und die Verantwortung für eine schlüssige Struktur des gesamten Stückes sowohl der Choreographin wie auch der Dramaturgin zugeschrieben werden könnten.

Die Funktionen der Choreographin respektive der Autorin sind demnach aus tanzpraktischer Perspektive nicht eindeutig voneinander abzugrenzen. Der Begriff ‚Autor‘ wird, wie gezeigt wurde, auch kaum als Bezeichnung für die Person verwendet, die ein Tanzstück verantwortet. Während die Begriffe „Choreograph/Choreographin“ aus der Sicht von Tanzprogrammieren, Förderinstitutionen, Tanzkritik und Publikum durchaus für die verantwortliche Instanz hinter einem Tanzwerk stehen. Doch ist diese Instanz im Zeitgenössischen Tanz nicht mehr unbedingt an eine einzige Person gekoppelt. Kollektive Arbeitsweisen, Methoden des Zitierens und Rekonstruierens historischer Werke und die Bedeutung des Publikums im singulären Tanzereignis haben die Funktion der Choreographin von der „Urheberin zur Organisatorin ästhetischer Prozesse“ verschoben.⁸⁴ Wenn es den Begriff für eine übergeordnete, depersonalisierte Instanz der ‚Choreographenschaft‘ geben würde, dann könnte dieser Begriff Diskurse bündeln. Die veränderte Rolle der Choreographin, ihr Verhältnis zu den Tanzenden oder Überlagerungen von Kreation, Interpretation, Rekonstruktion und Improvisation könnten über die ‚Choreographenschaft‘ verhandelt werden. Stattdessen greift die Tanzwissenschaft den Begriff „Autorschaft“ auf, der in der Literaturwissenschaft seit der Postmoderne statt dem biographischen „Autor“ diskutiert wird. Seit Roland Barthes und Michel Foucault den diskursiven Tod des Autors pos-

⁸⁴ Vgl. Wetzel 2001, S. 480-543, hier S. 484

tuliert haben, befindet sich der Begriff ‚Autor‘ in Auflösung.⁸⁵ In Kapitel 4 werde ich den kulturhistorischen Wandel von Autorschaftstheorien aufzeichnen. Hier bleibe ich bei der tanzpraktischen Perspektive und stelle die Begriffe ‚Choreographin‘ und ‚Autorin‘ einander gegenüber, um Parallelen und Unterscheidungen heraus zu arbeiten.

2.3.1 Begriffliche Abgrenzung von Choreographin und Autorin

Was genau unterscheidet nun die Begriffe ‚Choreographin‘ und ‚Autorin‘ voneinander, und was verbindet sie? Mit Zugriffen auf Literatur- und Kunstwissenschaft soll diese Frage im Folgenden beantwortet werden.

Die historische Bedeutung von Choreographie ist das Aufschreiben von Bewegung im Sinne einer Notation auf Papier. Der Choreograph ist demnach derjenige, der Tanzschritte notiert.⁸⁶ Unter Autor wird gemeinhin der Verfasser oder Urheber eines literarischen Werkes oder von Texten aller Art verstanden. Die lateinische Wurzel stammt von *augere* und bedeutet entstehen lassen oder vergrössern. Sie steht in engem Bezug zu *auctoritas* (Glaubwürdigkeit, Einfluss, Vorbild), das dem Begriff ‚Autorität‘ zu Grunde liegt.⁸⁷

In der historischen Bedeutung des Choreographen als Schreibender von Tanzschritten und des Autors als Schreibender von Texten rücken diese Begriffe näher zusammen als ursprünglich angenommen. Beide galten zunächst als Handwerker ihrer Kunstform, die im Auftragsverhältnis standen, was auch für den bildenden Künstler des Mittelalters zutrifft. Der Geniestatus und die damit einhergehende Auffassung des Künstlers als originärem, nur aus sich heraus schöpfendem, kreativem Geist

⁸⁵ Siehe: Roland Barthes: Der Tod des Autors (orig. 1968). In: Jannidis u.a. 2000 S. 185-193. Foucault, Michel: Was ist ein Autor? (orig. 1969) In Jannidis, Fotis u.a. (Hsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 198-232

⁸⁶ Ich verwende hier bewusst die männliche Form, da bis zum Beginn der Moderne Anfangs des 20. Jahrhunderts hauptsächlich Männer als Choreographen tätig waren

⁸⁷ Vgl. Träger, Claus (Hsg.): Wörterbuch der Literaturwissenschaft. Leipzig 1986. Hoffmann, Thorsten, Daniela Langer: Autor. In: Anz, Thomas (Hsg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart 2007, S. 131 – 170, hier S. 131

entwickelte sich in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Sie verleiht dem Autorbegriff die Autorität, die ihm bis heute anhaftet und sich auch in seinen urheberrechtlichen Konsequenzen manifestiert.

In der bildenden Kunst vollzieht sich der Wandel vom Handwerker zum Künstler, der sein Werk mit dem eigenen Namen signiert, bereits in der Renaissance.⁸⁸ Die Verknüpfung der Begriffe ‚Autor‘ und ‚Künstler‘ wird aber erst im 20. Jahrhundert vermehrt diskutiert.⁸⁹ Im Tanz wird der Choreograph erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts als alleiniger Schöpfer eines Tanzwerkes verstanden. Hier wandelt sich die ursprüngliche Bedeutung des Choreographen, der Tanzschritte aufschreibt zum Choreographen der Bewegung im Körper festschreibt, in ihrer räumlichen und zeitlichen Bedingtheit.

Der Akt des Erfindens sowie Festschreibens, sei es von Worten oder von Bewegungen, verbindet also die Funktionen der Choreographin und der Autorin. Was sie unterscheidet ist der Ort, wo dieses Festschreiben stattfindet. Das geschriebene Wort des Autors, wie auch das Werk des Künstlers, sind in Materialien verankert, die von der Zeit kaum tangiert werden. Der Tanz hingegen wird von der Choreographin im sich ständig verändernden Körper festgeschrieben und existiert nur für den Zeitpunkt seiner Aufführung. Das Werk eines Autors kann über seinen Namen historisch und kulturell verortet werden. Es ist überlieferbar und steht Lesenden wie Wissenschaft vom Zeitpunkt seiner Publikation an zur Verfügung. Der Autorname regelt die Urheberschaft über sein Werk und kann über Jahrhunderte kulturhistorische Bedeutung entfalten. Das Werk der Choreographin hingegen kann nur von Zuschauenden seiner Aufführungen erlebt werden. Seine Nachhaltigkeit ist begrenzt auf visuelle und allenfalls schriftliche Dokumentationen sowie die mündlich/körperliche Überlieferung von Tanzenden. Die urheberrechtliche Lage der Choreographin ist weniger eindeutig gesichert und ihre kulturhistorische Einordnung wird durch die zeitliche Gebundenheit ihres Werkes geschwächt.

⁸⁸ Vgl. Caduff, Corina: Selbstporträt, Autobiografie, Autorschaft. In: Caduff/Wälchli 2008, S. 54-55

⁸⁹ Vgl. Schiesser in Caduff/Wälchli 2008, S. 21

Die westliche Kultur ist eine textorientierte Kultur, trotz aller visuellen und interaktiven Kommunikationsformen der neuen Medien. Die traditionelle Vorrangstellung des geschriebenen Textes über den bewegten Körper macht die grundlegende Unterscheidung der Begriffe ‚Autorin‘ und ‚Choreographin‘ aus.

2.3.2 Schlussfolgerung

Weshalb soll nun der Begriff ‚Autorin/Autor‘ für den Tanz Verwendung finden, wenn er historisch so eng mit dem geschriebenen Wort verknüpft ist und er sich in Diskussionen der Literaturwissenschaft seit der Postmoderne in Auflösung befindet?

Zunächst soll analog zur Literaturwissenschaft statt dem personellen Begriff ‚Autorin/Autor‘ der Begriff der ‚Autorschaft‘ verwendet werden, der den gesamten Diskurs einbezieht und sich nicht auf biographische Personen reduziert. Er soll für den Tanz fruchtbar gemacht werden, weil er eine Wirkungsmacht besitzt, die den Begriffen ‚Tänzerin‘ oder ‚Choreographin‘ fehlt. Semantisch ist sie mit der Verwandtschaft von ‚Autor‘ und ‚Autorität‘ zu erklären. In den kulturhistorisch gewachsenen Diskussionen um Autorschaftsmodelle und –konzepte und in der Bedeutung der Autorfunktion für das Urheberrecht und den Kunstmarkt manifestiert sich diese Autorität. Wie könnte die Wirkungsmacht oder agency des Begriffes Autorschaft nun für den Tanz genutzt werden?

Auf der Suche nach einer Antwort zu dieser Frage bin ich immer wieder auf den Körper gestossen, der alle Funktionsebenen im Autorensolo miteinander verbindet und dem in meinem Tanzverständnis eine grössere Rolle, als die eines Instrumentes oder Objektes zukommt. Deshalb soll die Funktion ‚Körper‘ im Folgenden phänomenologisch beschrieben und untersucht werden.

2.4 Die Funktion ‚Körper‘

Wie ist der Stuhl beschaffen, auf dem Du gerade sitzt? Welche Form hat Deine Wirbelsäule beim Lesen? Wie fühlt sich das Papier an zwischen Deinen Fingern, die Computermaus unter Deiner Hand? Spürst Du Durst? Hast Du die Feuchtigkeit über Deiner Oberlippe bewusst wahrgenommen, bevor Du sie abgewischt hast? Empfindest Du eine gewisse Schwere? Wo manifestiert sie sich genau? Was löst das Bild eines barfuss über eine Wiese laufenden Kindes in Dir aus? Spürst Du den Boden unter Deinen Füßen? Sind Deine Beine verschränkt?

Alles was ich denke, spüre und tue hat eine Wirkung auf meinen Körper. Alles was mein Körper denkt, spürt und tut wirkt auf mein Bewusstsein.

Denn ich bin auch er.

Du sprichst mit mir über Milliarden von Nervenzellen, die mit elektronischen Impulsen meinem Hirn Informationen über Deine Lage und die Beschaffenheit Deines unmittelbaren Umfeldes liefern, darüber wie wach oder müde Du Dich fühlst, wie schwer oder leicht Deine Muskeln sind, wo Du schmerzvolle Stellen hast, ob Du kalt oder warm, Hunger oder Durst hast. Das sind die grundlegenden, das Überleben sichernden Botschaften.

Du lässt mich auch wissen, wann Du zu lange gesessen hast, welche Bewegung Dir wo gerade gut tun würde. Dank Deinem Bauchgefühl fällt es mir leichter, Entscheidungen zu treffen. Mit Deiner Anspannung zeigst Du mir, dass ich eine Situation verlassen oder verändern muss. Durch Dich erfahre ich, ob der Abstand zwischen mir und meinem Gegenüber richtig ist. Deinem Impuls folge ich, wenn ich jemandem über das Haar streiche oder eine Hand ergreife. Du sendest Signale zu und reagierst auf den Körper vis à vis, damit eine Umarmung entstehen kann. Wenn Du zögerlich auf meine Anordnung reagierst, dann ist das oft ein Hinweis darauf, dass ich etwas vergessen habe

Meistens aber folgst Du meinen Wünschen, bevor sie mir selbst bewusst sind. Meine Finger kratzen den Kopf, meine Beine strecken sich und die Hand greift nach dem Glas Wasser, bevor mein Gehirn registriert hat, dass ich das brauche.

Denn Ich bin auch Du.

Meine Hülle, mein Gefäss, mein Zuhause.

Wenn ich gegen Deine Bedürfnisse handeln muss, wie beim frühen Aufstehen oder zu viel Arbeit, ist die Einheit mit Dir lästig. Es ist zwar einfach, Deine Stimme zu überdecken, um unmittelbaren Zielen und Zwängen zu folgen. Doch Du gibst Deine Macht unumwunden zu erkennen, wenn Krankheit oder Schmerzen meinen Willen für nutzlos erklären.

Dir überlasse ich mich beim Einschlafen, beim Lachen und beim Weinen.⁹⁰

Du bist mein Werkzeug, meine Heimat.



Ich versuche hier meinem Körper eine Stimme zu verleihen, seine non-verbale Äusserungen in Worte zu fassen. Doch es gelingt mir lediglich, meine Wahrnehmung kinästhetischer Impulse zu verbalisieren. Von links nach rechts aufgeschrieben, können sie nur in einer linearen Form wiedergegeben werden und einer rationalen Logik folgen. Doch die Wahrnehmung meines Körpers ist geprägt von gleichzeitigen, nicht rationalen, zeitlich entweder punktuell oder andauernd auftretenden Signalen, die sich ständig verändern.

⁹⁰ Vgl. die von Annette Barkhaus aufgeführten ‚Phänomene des Sich-Überlassens‘ wie beim Einschlafen, Lachen oder Weinen. Hier initiiert der Körper willentlich nicht steuerbare Vorgänge. Barkhaus, Annette: Körper und Identität. Vorüberlegungen zu einer Phänomenologie des eigensinnigen Körpers. In: Kaross, Sabine, Welzin, Leonore (Hsg.): Tanz Politik Identität. Jahrbuch Tanzforschung 11, Hamburg 2001, S. 27 - 49, hier S. 42 f

Wenn mein Körper auf die Weite einer Lichtung oder die Leere eines Tanzstudios mit dem Ausstrecken beider Arme reagiert, das zu einer Erweiterung des Brustkorbes und einem gegensätzlichen Zug von links nach rechts führt, so kann ich diese Geste zwar beschreiben, nicht aber den körperlichen Impuls, der ihn ausgelöst hat. Sicher können psychologische oder auch physiologische Erklärungsmodelle hinzugezogen werden um das Bedürfnis nach einer Entsprechung der visuell und propriozeptiv wahrgenommenen Weite auf der Körperebene zu erklären. Aber das sind im nachhinein konstruierte Begründungen, die der Sinnsuche unseres Verstandes entsprechen. Der Körper könnte auch andere oder gar keine rational verständlichen Gründe für diese Geste gehabt haben. Im Tanz, insbesondere dem Zeitgenössischen Tanz, können sowohl einzelne Körperteile wie auch der Körper als Ganzes zum Ausdruck kommen, ohne durch das Befolgen einer rationalen Logik eingeschränkt zu sein. Deshalb leuchtet es ein, dass im Bereich des Ästhetischen in erster Linie der Tanz Spielfeld für körperliche Intentionen ist und diesen einen adäquaten Rahmen geben kann.

Der phänomenologische Einstieg in die Funktion ‚Körper‘ könnte den Anschein erwecken, dass es sich dabei um eine naturgegebene Einheit handelt. Tatsächlich ist jeder Körper, insbesondere der Körper im Tanz, vielfachen Einflüssen unterworfen, zu denen er sich in einem dynamischen Verhältnis befindet. Es sollte also von *den Körpern* gesprochen werden, statt vom einen Körper. So folgt nun ein Überblick über multiple Tanzkörper aus tanzpraktischer Perspektive. Die theoretische Diskussion über Körper wird in Kapitel 3 geführt.

2.4.1 Multiple Tanzkörper

Die Körper der Tanzpraxis werden durch die jeweiligen Tanztechniken oder –prozesse geprägt. Insbesondere die Anforderungen des klassischen Balletts, die meist ab früher Kindheit gelernt werden, formen den Körper und seine Strukturen nachhaltig. Auch der Moderne Tanz, Postmodern Dance und der Zeitgenössische Tanz entwickelten eigene Techniken und damit einhergehende Idealkörper. Diese werden laut Lampert durch das Zusammenspiel von gedanklichen Konstrukten der Tanzenden, dem gesellschaftlichen Körperdiskurs und durch Klischees, die dem je-

weiligen Tanzstil anhaften, geformt.⁹¹ Pierre Bourdieu hat für diese Prägung den Begriff „Habitus“ definiert. Darunter versteht er Haltung, Gesten, Gangarten und mehr, die sich im Körper zu permanenten Gewohnheiten festgeschrieben haben, so dass sie nicht mehr als angeeignet empfunden werden.⁹²

Choreographinnen und Choreographen machen sich den Habitualisierungsprozess zu Nutze, um die Körper ihrer Tänzer über eine gemeinsame Tanztechnik zu formen und damit ihrem ästhetischen Ideal näher zu kommen. Laurence Louppe spricht von der Vielzahl von Körpern, die der Tanz in Erscheinung treten lässt.⁹³ Insbesondere in der Tanzmoderne hätten notwendigerweise neue, einzigartige Körper geschaffen werden müssen. So nennt sie den Graham-Körper, Humphrey-Körper oder Holm-Körper, der Voraussetzung für die Kunst dieser Tanzpionierinnen gewesen sei.⁹⁴ Der Tanzkörper kann allerdings nicht unabhängig von der Bewegung, oder gar als Voraussetzung für diese, betrachtet werden. Tatsächlich findet eine zirkuläre Entwicklung zwischen Bewegung und Körper und wieder zurück zur Bewegung statt.⁹⁵ Es waren die Bewegungsprinzipien, denen sich die Choreographinnen hauptsächlich gewidmet hatten, welche die Herausbildung ihres je spezifischen choreographischen Vokabulars voraussetzten. Aus der künstlerischen Arbeit wiederum entwickelte sich die Tanztechnik, die im Falle von Martha Graham aus einem streng codifizierten Übungskanon besteht, der sich aber mit der künstlerischen Entwicklung mit verändert hat.⁹⁶ Über Jahrzehnte wurden so Graham-Körper geformt, die dann ihrerseits wieder die Kreation von neuen Werken mitgeprägt haben.

⁹¹ Vgl. Lampert 2007 S. 107

⁹² Vgl. Bourdieu, Pierre: *Sociology in Question*. (übersetzt von Richard Nice), London 1993, S. 86

⁹³ Vgl. Louppe 2009, S. 55

⁹⁴ Vgl. Louppe 2009, S. 55

⁹⁵ Vgl. Berger/Schmidt 2009, S. 71

⁹⁶ Während meiner Studienzeit am Martha Graham Center of Contemporary Dance (1979-1980), hielten die Hauptdozierenden regelmässige Sitzungen mit Martha Graham ab, um über Veränderungen des Übungskanons zu diskutieren. Entsprechende Neuerungen wurden jeweils sofort im Unterricht implementiert.

Im Zeitgenössischen Tanz werden Körper weniger von Choreographen-Persönlichkeiten geprägt als durch somatische Körpertechniken, die seit den 1980er Jahren in der Tanzpraxis verbreitet sind. So haben Tai Chi, Feldenkrais, Kontakt Improvisation und die von der Alexander Technik abgeleitete Release Technik den zeitgenössischen Tanzkörper mitgeformt. Was ihn von anderen Tanzkörpern aber am meisten unterscheidet ist seine Hybridität.⁹⁷ Sie gründet in den veränderten Produktionsprozessen zeitgenössischer Choreographinnen. Statt in festen Gruppierungen arbeiten sie vor allem projektbezogen mit unterschiedlichen Tänzern, die je nach inhaltlicher Ausrichtung des aktuellen Projektes ausgesucht werden. So sind die Körper des Zeitgenössischen Tanzes sehr heterogen: nicht der gängigen tänzerischen Norm entsprechende Körper sind weiter verbreitet als in anderen Tanzformen, Laien mit ungeschulten Körpern sind ebenso auf der Bühne anzutreffen wie auch muskulöse, durchtrainierte, akrobatische Körper, die Körperbilder aus der Pop- und Werbekultur zitieren. Lampert bezeichnet den idealen zeitgenössischen Tänzerkörper als multitalentiert, der möglichst über alle bestehenden und neuen Tanztechniken verfügt.⁹⁸ Dies spiegelt sich in zeitgenössischen Tanzausbildungen wieder, die eine breite Palette von Tanzstilen und –methoden anbieten. Kennzeichnende Beispiele für zeitgenössische Bewegungsprinzipien sind der ausgiebige, oft virtuose Umgang mit dem Boden, dezentrale Bewegungsinitiation (die Bewegung kann irgendwo im Körper beginnen) und ein Alltagsgestus in „tasklike“, handlungsorientierten Bewegungen. Hier manifestiert sich im Tanzkörper die ästhetische Verschiebung von Repräsentation hin zu Präsenz. So wird ein durchlässiger Körper hervorgebracht, dessen tänzerische Virtuosität, wie auch immer sich diese äussert, nicht anzumerken ist, solange er nicht in Bewegung ist. Das heisst, er kann mühelos vom Tanz- zum Alltagsmodus wechseln, da sein tänzerischer Habitus weniger Distanz zum alltäglichen Habitus aufweist als bei anderen Tanzstilen. Historisch neu ist, dass im Zeitgenössischen Tanz nicht nur multiple, variable Körper inszeniert werden, sondern dass die Bedingungen für das Erscheinen von Körpern auf der Bühne an sich, reflektiert und thematisiert werden.

⁹⁷ Für eine Beschreibung des zeitgenössischen Tanzkörpers siehe Lampert 2007, S. 117-118

⁹⁸ Vgl. Lampert 2007, S. 117

Soviel zu den von der Tanzpraxis hervorgebrachten Körpern. Welche Körpermodelle bringt nun die Tanzwissenschaft hervor? Hier sind es die unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen, aus denen die Tanzwissenschaft hervorgegangen ist, die ihre Körperkonzepte prägen. Im Folgenden soll ein Überblick nach Friederike Lampert tanzwissenschaftliche Körpermodelle vorstellen:⁹⁹

Der kunstwissenschaftlich geprägte ‚*Körper als Bild*‘; der von Brandstetter definierte ‚*Körper als Text*‘, den sie als symbolische Konstruktion versteht;¹⁰⁰ der ‚*Körper als Instrument der Bewegung*‘ aus der Tanzanalyse, die ihn in seiner räumlichen, zeitlichen und dynamischen Dimension liest; der ‚*physische Körper*‘, der in der Tanzpädagogik im Mittelpunkt steht, wo seine Wahrnehmung, Kontrolle und Koordination geschult werden oder der ‚*essentielle Körperbegriff*‘ der Tanztherapie, die der „Verwirklichung des Selbst im und durch Tanz“ Raum gibt.¹⁰¹

Auch unterschiedliche tanzanalytische Methoden definieren den tanzwissenschaftlichen Blick auf Tanzkörper: der semiotische beziehungsweise performative Zugang zu Tanzwerken. Semiotisch wird der *Körper als Zeichenträger* verstanden, den es zu entziffern gilt. Dies schlägt Susan Leigh Foster 1986 mit „Reading Dancing“ vor.¹⁰² Hier kommt dem Körper eine Objektposition zu, analog zum zu lesenden Schriftzeichen oder Bild. Seit dem ‚performative turn‘ der 1960er Jahre bestimmt das Ereignis einer Aufführung, das sich in der Ko-Präsenz von Darsteller und Zuschauer vollzieht, die tanz- und theaterwissenschaftliche Diskussion.¹⁰³ Hier wird der *Körper als Energieproduzent und -leiter* gesehen und nicht als Instrument für die Repräsen-

⁹⁹ Für die folgende Zusammenfassung parallel verwendeter Körperbilder in der Tanzwissenschaft vgl. Lampert 2007, S. 100-105

¹⁰⁰ Vgl. Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt a. M. 1995, S. 22

¹⁰¹ Vgl. Bolaender, Martina: Tanz und Imagination. Verwirklichung des Selbst im künstlerischen und pädagogisch-therapeutischen Prozess. Paderborn 1992

¹⁰² Foster, Susan Leigh: Reading Dancing. Berkeley/Los Angeles 1986

¹⁰³ Für eine Begründung der performativen Wende mit allen theatertheoretischen Konsequenzen siehe: Fischer-Lichte 2004

tation eines ästhetischen Inhalts oder als Zeichenträger.¹⁰⁴ Als solcher leitet er seine Energie in den Zuschauerraum, wo sie vom Zuschauer aufgenommen und wieder zurück geschickt wird.

Die bisherigen Ausführungen zur Vielzahl von Tanzkörpern gelten selbstverständlich auch für das zeitgenössische Autorensolo. Die Auseinandersetzung mit den Besonderheiten des eigenen Körpers kommen im Solo aber besonders zum tragen, da keine Übersetzung vom Körper der Choreographin zum Körper der Tänzerin stattfinden muss. So können anatomische Voraussetzungen wie die relative Länge von Armen und Beinen oder die Beschaffenheit des Körperbaus auf den choreographischen Prozess einwirken. Auch spezifische körperliche Fertigkeiten wie eine ausgeprägte Flexibilität oder Sprungkraft können sich bewusst oder unbewusst im choreographischen Text eines Autorensolos manifestieren. Exemplarisch dafür seien Anna Hubers extreme Flexionen der Arme oder die Auseinandersetzung mit der eigenen Körperfülle von Doris Uhlich oder Eugenie Rebetez genannt.

Nach dem Ausbreiten der Funktionsebenen Tänzerin, Choreographin, Autorin sowie des Körpers im Autorensolo, folgt nun die theoretische Auseinandersetzung zur Vertiefung und Schärfung der Analyse von Körper (Kapitel 3) und Autorschaft (Kapitel 4).

¹⁰⁴ Vgl. Lehmann 2005, S. 371

3. Inside Theory - Körper

Um die Autorschaft des Körpers analysieren zu können, muss zuerst geklärt werden, wie Körper theoretisiert werden und welches Körperverständnis der Autorschaft des Körpers zu Grunde liegt. Zur Beantwortung dieser Fragen stelle ich zunächst Körperkonzepte aus Strukturalismus, Handlungstheorie und Phänomenologie vor (Kapitel 3.1.) um daraus ein eigenes Körpermodell für das Autorensolo zu definieren. Da die Autorschaft des Körpers vom Körper als intelligenter Instanz ausgeht, stütze ich mich zudem auf Theorien zu Körperwissen und Körperintelligenz. (Kapitel 3.2.).

3.1 Körper Diskurse

Seit den 1970er Jahren befassen sich Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften vermehrt mit dem Körper. In den Sozialwissenschaften wird gar von einem „body turn“ gesprochen.¹⁰⁵ Historisch sind zwei gegensätzliche Konzepte auszumachen: der naturalistische, essentialistische Ansatz und der konstruktivistische, diskursive Zugang zum Körper.

Der essentialistische Ansatz geht von einer natürlichen, authentischen Essenz des Körpers aus. Frühe anthropologische Theorien verfolgen diesen Ansatz wie auch Medizin und Biologie als praktische Wissenschaften, den natürlichen Körper untersuchen. Das Körperverständnis der frühen Moderne entspricht diesem Ansatz. Hier wird als Reaktion auf die Industrialisierung, im Körper eine verlorene Natürlichkeit gesucht. Er wird als Quelle von Authentizität und Wahrheit verstanden, wie sie die Freikörperkultur des frühen 20. Jahrhunderts zelebriert hat. Auch die Pionierinnen des Modernen Tanzes glaubten an die authentische Kraft des natürlichen Körpers,

¹⁰⁵ Siehe Gugutzer, Robert (Hsg.): body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports. Bielefeld 2006. Vgl. Keller, Reiner, Meuser, Michael: Wissen des Körpers – Wissen vom Körper. In: dies. (Hsg.) Körperwissen. Wiesbaden 2011, S. 9-27, hier S. 11

weshalb er hier kurz erwähnt wird.¹⁰⁶ Seither wurde die Polarisierung von Natur und Kultur im essentialistischen Zugang zum Körper kritisiert, da auch Natur immer im Wandel und als historisch konstruiert verstanden wird.¹⁰⁷ So kann heute nicht mehr von einem vor-diskursiven, natürlichen Körper ausgegangen werden, weshalb ich diesen Ansatz nicht weiter verfolge.

Für die differenzierte Untersuchung des Körpers ist es gewinnbringend, den Körper in seiner Beziehung zur Welt zu diskutieren. Dies kann von zwei gegensätzlichen Positionen aus getan werden, die ich im Folgenden näher beschreiben werde: dem Körper als Objekt gesellschaftlicher Einschreibungen, respektive dem Körper als Subjekt sozialen Handelns in der Welt.

3.1.1 Körper als Objekt

Die erste, konstruktivistische Position untersucht Einschreibungsmechanismen auf den Körper durch soziale Strukturen und Normen. Als Vordenker gilt Michel Foucault (1926-1984), der den disziplinierten und den diskursiven Körper definiert hat.¹⁰⁸ Der disziplinierte Körper wird über politisch-juristische Strategien der Bestrafung konstruiert, die auf den Körper als Objekt und Instrument einwirken. Über Körperdisziplinierung in Gefängnissen, aber auch in Fabriken, in der Schule oder der Familie wird erreicht, dass sich Menschen selbst und gegenseitig kontrollieren und disziplinieren. Das von der Gesellschaft geforderte Verhalten wird so in die Körper der Sträflinge, Fabrikarbeiter oder Kinder eingeschrieben. Politische und soziale Machtverhältnisse werden so verinnerlicht, dass sie als eigene wahrgenommen werden. Dabei ist für Foucault zentral, dass Körperunterdrückung durch Mechanismen der Macht und Disziplin nicht nur negative Folgen, sondern auch positive Konsequenzen hat. Die produktiven Seiten des disziplinierten Körpers manifestieren sich in seiner erhöhten Effi-

¹⁰⁶ Vgl. Siegmund, Gerald: KörperSpektren. Der Körper im zeitgenössischen Tanz. In: Arnold, Heinz L.: Theater fürs 21. Jahrhundert. München 2004, S.180-194, hier S. 180-182

¹⁰⁷ Vgl. Lippe, Rudolf zur: Naturbeherrschung am Menschen. Frankfurt a. M. 1974

¹⁰⁸ Siehe Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a. M. 1976. Für die Ausführungen zu Foucaults diszipliniertem Körper stütze ich mich auf Gugutzer, Robert: Soziologie des Körpers. Bielefeld 2004, S. 59-65

zienz, wie sie für Arbeit, Schule, Sport, Kunst – kurz sämtliche Bereiche unserer Gesellschaft - Verwendung findet.

Auch Foucaults diskursiver Körper ist ein sich historisch wandelnder Körper, der von Machtstrategien geprägt ist.¹⁰⁹ Foucault beschreibt den Begriff ‚Diskurs‘ als eine „Menge von Aussagen, die einem gleichen Formationssystem zugehören“.¹¹⁰ Für ihn werden Diskurse nicht nur über die Sprache abgehalten, sondern - und das ist für meine Überlegungen bedeutend - über Praktiken, „die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen.“¹¹¹ Hier wird deutlich formuliert, dass der Körper als Gegenstand durch den jeweiligen Diskurs erst hervorgebracht wird. So bekommt der Diskurs eine Definitionsmacht, da er bestimmt, was in einer Gesellschaft als normal und erstrebenswert betrachtet wird. Diese Macht gründet im Wissen, das den Diskurs anfeuert. In der modernen Wissensgesellschaft versteckt sich gemäss Foucault der Wille zur Macht im Willen zum Wissen.¹¹² Wenn sich also in der Gesellschaft ein bestimmtes Wissen und Denken über den Körper durchsetzt, dann wird eine Hegemonie über die Wahrnehmung und Bewertung von Körpern dieser Gesellschaft geschaffen, was wiederum diskursive Körper hervorbringt. Gleichzeitig mit dem normierten Körper wird aber auch der andere, nicht der Norm entsprechende Körper konstruiert. Die Macht zur Definition eines Körperbildes ist also auch eine Macht der Ausgrenzung.

Eine feministische Weiterführung dieses Ansatzes stammt von Judith Butler. Sie zeigt den geschlechtlichen Körper als gesellschaftliches Konstrukt auf, das durch wiederholte, performative Akte im Alltag hervorgebracht wird. Dies gilt ihrer Ansicht nach nicht nur für das soziale Geschlecht, sondern auch für das biologische Geschlecht. Ihre Sicht des Körpers als performativ hergestelltem, nicht als biologisch

¹⁰⁹ Siehe Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt a.M. 1973 und Foucault, Michel: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin 1978. Für die folgenden Ausführungen zu Foucaults diskursivem Körper stütze ich mich auf Gugutzer 2004, S. 74-81

¹¹⁰ Foucault 1973, S. 156

¹¹¹ Foucault 1973, S. 74

¹¹² Gugutzer 2004, S. 75

gegebenem, hat zu einem weitgreifenden Umdenken des Verständnisses von Geschlechterrollen geführt.¹¹³

Wie lässt sich nun das Modell des Körpers als Objekt für das Autorensolo nutzen?

Die Diskursivität von Körpern prägt den Entstehungsprozess des Autorensolos über den jeweiligen Diskurs, dem sich die Tänzerin beziehungsweise die Choreographin anschliesst, ob sie sich dessen bewusst ist oder nicht. Der Objekt Charakter gilt für den Körper der Tänzerin im Autorensolo insofern, als er ein durch die Anforderungen der Tanzpraxis disziplinierter Körper ist, der historisch wandelbar und von Gesellschafts- und Tanzdiskurs bedingt ist. Als disziplinierter Körper ist er leistungsstark und virtuos. Von Zuschauenden kann er in seiner Objektivität gelesen werden. Der so eingeschriebene Körper vermag den semiotischen Blick auf tanzende Körper zu erhellen, greift aber zu kurz, wenn es um den Körper als Teilhaber von Autorschaft geht. Das führt mich zur zweiten Position des Körpers als handelndes Subjekt.

3.1.2 Körper als handelndes Subjekt

Während Foucault oder Butler das Reden über und das Wissen vom Körper analysieren, vernachlässigen sie gemäss Robert Gugutzer, die Materialität und das Wahrnehmungspotential des Körpers.¹¹⁴ Der handlungstheoretische Ansatz des Körpers als handelndes Subjekt setzt hier einen Gegenpol. Der Körper wird als aktiv handelndes, subjektiv erfahrbares Phänomen untersucht, das auf Diskurse rückwirken und somit gesellschaftliche Strukturen verändern kann.¹¹⁵ Prominenter Autor des handlungstheoretischen Zugangs zum Körper ist beispielsweise Erving Goffman (1922-1982), der die Bedeutung des Körpers für soziale Interaktionen theoretisch herausgearbeitet hat. Er stellt fest, dass ein Mensch gar nicht anders kann, als über

¹¹³ Siehe Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. (Übers. aus dem Amerikanischen v. Katharina Menke) Frankfurt a. M. 1991. Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. (Übers. aus dem Amerikanischen v. Karin Wördemann) Frankfurt a. M. 1997

¹¹⁴ Vgl. Gugutzer 2004, S. 81. Für die folgenden Ausführungen stütze ich mich auf Gugutzer 2004, S. 91-98

¹¹⁵ Vgl. Gugutzer 2004 S. 81 und S. 91

seinen Körper zu kommunizieren und die Körpersprache seines Gegenübers wiederum über seinen Körper aufzunehmen.¹¹⁶ Dabei versteht Goffman den Körper in sozialen Interaktionen als Rollenträger, der aktiv daran beteiligt ist, Körpersprache und Körperregeln in der jeweiligen Situation normativ richtig herzustellen, auszuführen und bei seinem Gegenüber zu deuten. Der Körper ist so Subjekt der Selbstdarstellung in sozialen Situationen und wird von Gugutzer als dramaturgischer Körper bezeichnet. In Goffmans Untersuchungsgegenstand, der Interaktion von mindestens zwei Personen in einer Begegnung, ist die körperliche Ko-Präsenz wichtigstes Merkmal. Diese ist dann gegeben, wenn:

*die Handelnden deutlich das Gefühl haben, dass sie einander nahe genug sind, um sich gegenseitig wahrzunehmen bei allem, was sie tun, einschliesslich ihrer Erfahrung der anderen, und nahe genug auch, um wahrgenommen zu werden also solche, die fühlen, dass sie wahrgenommen werden.*¹¹⁷

Hier wird deutlich, dass die Wahrnehmung über den Körper in zweifacher Richtung verläuft. Sowohl nach aussen zum Gegenüber als auch nach innen, zum eigenen körperlichen Empfinden.

Der handlungstheoretische Ansatz, der den Körper als handelndes Subjekt versteht, das seinerseits auf gesellschaftliche Interaktionen einwirkt, untermauert mein Verständnis des Körpers als unabhängig von bewusster Steuerung agierender Instanz. Denn der Körper, der Autorschaft hervorbringt, ist ein handelndes Subjekt, das angemessen und kreativ auf die gegebene Situation, die Kreation eines Autorensolos, reagiert. Für meine These ist vor allem die Doppelfunktion des dramaturgischen Körpers als wahrnehmender seiner selbst und seines Gegenübers fruchtbar. Der Entstehungsprozess des Autorensolos, wo sich die Autorschaft des Körpers zuerst manifestiert, findet allerdings nicht in einer sozialen Interaktion statt. Doch wird der

¹¹⁶ Vgl. Goffman, Erving: Verhalten in sozialen Situationen. Strukturen und Regeln der Interaktion im öffentlichen Raum. Gütersloh 1971, S. 43; vgl. Gugutzer 2004, S. 93

¹¹⁷ Goffman 1971, S. 28

Kommunikationsprozess mit dem Publikum von Anfang mitgedacht. Die zweifache Richtung der Wahrnehmung wirkt also auch vor dessen körperlichen Präsenz in der Aufführungssituation. Trotzdem greift der handlungstheoretische Zugang zum Körper noch zu kurz, um das Körpermodell des Autorensolos zu definieren. Während Goffman vor allem die Rolle des Körpers in sozialen Begegnungen untersucht hat, macht die Phänomenologie, insbesondere von Maurice Merleau-Ponty, die zweifache Wahrnehmungsrichtung des Körpers zum zentralen Untersuchungsgegenstand. Diese ist für das Autorensolo, das durch die Überlagerung seiner Funktionen im empirischen Körper der Tänzerin definiert wird, zentral. Deshalb wird dem phänomenologischen Körper-Leib Begriff im Folgenden nachgegangen.

3.1.3 Körper und Leib

Sowohl das strukturalistische wie auch das handlungstheoretische Denken über Körper untersucht *wie* der Körper in Bezug zur Welt steht, wie er hergestellt wird, respektive wie er darin agiert. Nun geht es darum zu definieren, *was* den Körper ausmacht und was der Begriff ‚Körper‘ umfasst. Wie wir gesehen haben, meint der Begriff Körper einerseits den materiellen Gegenstand Körper, der als solcher vielfältigen kulturellen und politischen Einflüssen unterworfen ist und diskursiv hervorgebracht wird. Andererseits den wahrnehmenden, subjektiv erfahrenen Körper der eine Subjekt Position einnimmt.

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) schlägt nun in „Phänomenologie der Wahrnehmung“ den ‚corps propre‘ - im deutschen Sprachraum „Leib“ - als Instanz vor, der Objekt- und Subjektcharakter vereint. Die Frage danach, was es bedeutet, sowohl zur Welt zu gehören wie auch das Zentrum der selbst erfahrenen Welt zu sein, kann mit dem Leibbegriff beantwortet werden. Für Merleau-Ponty muss das menschliche *In-der-Welt-Sein* mit dem *Zur-Welt-Sein* unauflösbar verknüpft sein. Dies kann nur über die Doppelfunktion des Leibs geschehen, der sowohl wahrgenommen (Objekt) wie auch wahrnehmender (Subjekt) Leib ist. Merleau-Ponty schreibt, dass „der Leib nicht ein *Gegenstand* der Welt, sondern das *Mittel* unserer Kommunikation mit der

Welt“ ist und macht ihn so zum Leitbegriff seiner Philosophie.¹¹⁸ Wenn er hier seinen Gegenstandscharakter verneint bedeutet dies nicht, dass er nicht als solcher wahrgenommen werden kann, sondern wird er dann als Körperding und nicht als Leib gesehen. Das Beispiel der rechten Hand, die die linke Hand berührt veranschaulicht, wie Körper und Leib sich zu einander verhalten. Die rechte Hand macht eine leibliche Erfahrung, wenn sie die linke Hand als gegenständlichen Körperteil berührt. Gleichzeitig macht die linke Hand aber die leibliche Erfahrung des Berührtwerdens, was der rechten Hand wiederum eine sensorische Rückmeldung gibt. Der Leib ist demnach nicht getrennt von unserer Wahrnehmung und Erfahrung zu denken, wie auch umgekehrt, alle unsere Erfahrungen und Wahrnehmungen nur durch den Leib vollzogen werden können. Merleau-Ponty schreibt:

Zur Kenntnis des menschlichen Leibes führt kein anderer Weg als der, ihn zu er-leben, d.h. das Drama, das durch ihn hindurch sich abspielt, auf sich zu nehmen und in ihm selber aufzugehen. So bin ich selbst mein Leib, zumindest in dem Masse, in dem ich einen Erwerb mein Eigen nenne, und umgekehrt ist mein Leib wie ein natürliches Subjekt, wie ein vorläufiger Entwurf meines Seins im Ganzen.¹¹⁹

Als Medium für und Gegenstand der Erfahrung unterläuft der Leibbegriff die Trennung zwischen materiell vorliegendem Körper und der Wahrnehmung der Welt über diesen Körper. So eröffnet er einen Raum, der zwischen diesen Ebenen vermittelt, wie es Emmanuel Alloa formuliert:

¹¹⁸ Vgl. Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. (übersetzt aus dem Französischen von Boehm, Rudolf) Berlin 1974 (orig. 1966), S. 117. Hervorhebungen nicht im Original.

¹¹⁹ Merleau-Ponty, Maurice 1974, S. 234

Das Konzept des Leiblichen unterläuft die kategoriale Trennung zwischen materiell vorliegendem Körper und psychischem Erleben, zwischen physis und psyche, indem es eine Ebene eröffnet, die dieser Unterscheidung vorausliegt.¹²⁰

Alloa spricht hier vom Konzept des Leiblichen statt vom Leib oder mit Merleau-Ponty dem *corps propre*, *corps fonctionnel*, oder *corps vivant*.¹²¹ Das ist kein Zufall, denn begrifflich erweckt ‚der Leib‘ den Eindruck einer feststehenden Substanz und wird auch als essentialistischer Rückschritt kritisiert.¹²² Da der Leib nur als eigener Leib wahrgenommen werden kann, würde man konsequenterweise von ‚meinem‘ oder ‚seinem‘ Leib sprechen. Noch präziser ist die Verwendung des Begriffes als Adjektiv wie in ‚leiblichem Empfinden‘ oder in der abstrakten Form der ‚Leiblichkeit‘. Dieser Verwendung werde ich mich im Weiteren anschliessen oder vom leiblich erfahrenen Körper sprechen, wenn ich den wahrnehmenden Eigenleib meine. Dass es für den Begriff ‚Leib‘ weder im Englischen noch den romanischen Sprachen eine Entsprechung gibt, ist mit ein Grund, weshalb sich die systematische Unterscheidung von Körper und Leib im deutschsprachigen Forschungskontext bisher (noch) nicht durchgesetzt hat, trotz einflussreicher Stimmen, die dies fordern.¹²³

Für das Körperverständnis im Autorensolo ist das Konzept der leiblichen Erfahrung, die sowohl den materiellen Körper der Muskeln und Knochen, wie auch die Wahrnehmung der Welt durch diesen Körper umfasst, sehr fruchtbar. Denn die Autor-

¹²⁰ Alloa, Emmanuel u.a. (Hsg.): Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts. Tübingen 2012, S. 2

¹²¹ Siehe Alloa 2012, S. 2

¹²² Siehe Soentgen, Jens: Die verdeckte Wirklichkeit. Einführung in die Neue Phänomenologie von Hermann Schmitz. Bonn 1998, S. 61: „Wenn die Verbindung mit dem konkreten und individuellen leiblichen Befinden gekappt wird, wird ‚der Leib‘ zu einem semantischen Luftballon, der in die Weiten metaphysischer Spekulationen abdriftet. ‚Den Leib‘ gibt es streng genommen nicht, was es nur gibt, ist das individuelle leibliche Befinden.“ Vgl. auch Gugutzer 2004, S. 153

¹²³ Vgl. Patzel-Mattern, Katja: Rezension von Lorenz, Maren: Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte. Tübingen 2000. <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/id=823> (25.2.2014) Patzel-Mattern benennt Barbara Duden und Gesa Lindemann als Verfechterinnen des Leibbegriffes und macht auf die Grenzen sprachgebundener Definitionen im internationalen Kontext aufmerksam.

schaft des Körpers wird sowohl vom materiellen wie auch vom wahrnehmenden Körper hervorgebracht. Als ich in Kapitel 2.1. den Körper als denkendes, fühlendes und kreatives Objekt bezeichnet habe, wusste ich noch nicht, wie das Paradox seiner gleichzeitigen Objekt- und Subjektfunktion erklärt werden könnte. Helmuth Plessner (1892-1985) hat für das zweifache Verhältnis des Menschen zu seinem Körper eine treffende Formulierung gefunden: „der Mensch ist sein Körper, und er hat seinen Körper“.¹²⁴ In der doppelten Verwendung von Körper, statt der Unterscheidung von Körper und Leib, wie sie in diesem Zusammenhang auch zu lesen ist, wird verdeutlicht, dass es sich nicht um zwei verschiedene Körper handelt, sondern um zwei Perspektiven auf den gleichen Gegenstand.

Nach diesen Exkursen in unterschiedliche Körpertheorien, kann ich das Körpermodell für das Autorensolo wie folgt formulieren:

Körper als Instanz der Autorschaft im Autorensolo verstehe ich als Überlagerung des wahrnehmenden, phänomenologischen Körpers mit dem als Subjekt handelnden Körper. Da sowohl wahrnehmender, wie auch handelnder Körper kulturell geprägt sind, muss auch ihre Diskursivität immer mitgedacht werden. Die Autorschaft wird demnach von einem leiblich wahrnehmenden, handelnden und diskursiven Körper hervorgebracht. Dieser umfasst aber auch dessen Materialität und damit den biographischen Körper, ist aber nicht darauf beschränkt und somit als überindividueller Körper zu verstehen.

¹²⁴ Plessner, Helmuth: Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie. Berlin/New York 1975, S. 291

3.2 Körperwissen und –intelligenz

Der nun theoretisch eingebettete Körper des Autorensolos hat spezifische Eigenschaften: er handelt eigenständig (ohne bewusste Steuerung), ist kreativ und verfügt über Intelligenz. Um diese körpereigene Intelligenz nachzuweisen, rekurriere ich auf Untersuchungen von Körperwissen und –intelligenz aus Wissenssoziologie, Sozialphilosophie und Neurowissenschaft.

Sozialwissenschaftliche Konzepte beziehen sich meist auf den phänomenologischen Körper. Sie setzen unterschiedliche Schwerpunkte, die durch die räumliche, zeitliche respektive handlungsorientierte Ebene von Körperwissen charakterisiert werden können.

Räumlich verorten die Soziologen Reiner Keller und Michael Meuser Körperwissen im empirischen Körper, wenn sie ihn als „Träger von Wissen, das nicht in kognitive Prozesse übersetzt ist, ja nicht übersetzt werden kann“, bezeichnen.¹²⁵ Sie definieren den Begriff Körperwissen als eine Zusammenführung des kognitiven und leiblichen Modus des Weltbezuges, die in dieser Lesart nicht mehr sauber voneinander unterschieden werden können.¹²⁶ Damit erweitern sie das traditionelle Wissensmodell und ergänzen das Kognitive mit dem inkorporierten, präreflexiven Wissen des Körpers.¹²⁷ Körperwissen wird auch als implizites Wissen bezeichnet. Damit wird die räumliche Natur des am Körper festgemachten, um den Körper verschlungenen Wissens (implicare lat. umwickeln, verknüpfen) hervorgehoben als Gegensatz zum expliziten, sprachlich ausgeführten Wissen (explicare lat. darlegen, ausführen).¹²⁸

Gilbert Ryles nennt das im Körper verankerte Wissen ‚prozedurales Wissen‘ und verweist damit auf die zeitliche Dimension die notwendig ist, um über Wiederholung immer gleicher motorischer Abläufe ein entsprechendes Körpergedächtnis aufzu-

¹²⁵ Keller Meuser 2011, S. 10

¹²⁶ Vgl. Keller/Meuser 2011, S. 12

¹²⁷ Vgl. Keller/Meuser 2011, S. 12

¹²⁸ Wörterbuch Latein

bauen. Im Gegensatz zum deklarativen Wissen, dem „knowing that“, definiert Ryles prozedurales Wissen als dynamisch, im Sinne einer Fähigkeit, etwas zu tun („knowing how“).¹²⁹

Michael Polanyi betont die handlungsorientierte Dimension von Körperwissen, wenn er es als ein „wahrnehmungs-, entscheidungs- und handlungsorientiertes Wissen, Könnerschaft bzw. Können, das angewendet, jedoch nicht oder nur bedingt expliziert werden kann“ definiert.¹³⁰ Genauso wie das von Caysa bereits erwähnte Modell des empraktischen Körperwissens oder das ‚inkorporierte‘ Wissen, das den körperlichen Vorgang des Einverleibens von Wissen meint und somit ebenfalls auf die Handlungsebene verweist.

Auch die Kognitionswissenschaften knüpfen bei ihrem Wissensmodell bei Merleau-Pontys phänomenologischem Leib an. Hinter dem Konzept der ‚Embodied Cognition‘ steht die Auffassung, dass Kognition ein Prozess ist, der sich nicht alleine im Gehirn abspielt, sondern den Körper und seine Umwelt massgeblich beteiligt sind. Dieser Ansatz wurde, gemäss Gallagher, seit den 1990er Jahren in zahlreichen interdisziplinären Arbeiten verfolgt, wobei es keine einheitliche Auslegung über ‚embodied cognition‘ gibt.¹³¹ Alibali/Boncoddò/Hostetter schreiben:

*Theories of embodied cognition claim that cognitive processes are rooted in interactions of the human body with the physical world. The core idea is that cognition depends on the specifics of the body and its actual or possible actions in the world.*¹³²

¹²⁹ Ryles, Gilbert: Der Begriff des Geistes. Stuttgart 1992. Vgl. Berger/Schmidt 2009, S. 71

¹³⁰ Berger/Schmidt 2009, S. 72. Vgl. Polanyi, Michael: Implizites Wissen. Frankfurt a. M. 1985

¹³¹ Vgl. Gallagher Shaun: Kognitionswissenschaften – Leiblichkeit und Embodiment. In: Alloa 2012, S. 321-333

¹³² Alibali, Martha W., Boncoddò, Rebecca, Hostetter, Autumn B.: Gesture in Reasoning. An embodied perspective. In: Shapiro, Lawrence: The Routledge Handbook of Embodied Cognition. New York 2014, S. 150-159

Die Interaktionen des Körpers mit der Umwelt und seine Aktionen führen demnach über die leibliche Erfahrung zur Kognition. Ein für meine Überlegungen produktives Modell von embodied cognition beruht auf der These, dass unser begriffliches Leben mit räumlichem Bewegungsverhalten beginnt und wir dessen Bedeutungen aus körperlicher Erfahrung beziehen.¹³³ So kann ein Wissen um räumliche Konzepte wie: vorne-hinten, innen-aussen, nah-fern, nicht ohne die Erfahrung des menschlichen Körpers existieren. Nur weil unser Körper eine Vorder- und eine Rückseite besitzt, weil wir fähig sind, Vorgänge in unserem Körperinnern wie auch ausserhalb davon wahrzunehmen, weil unsere Augen und unser Gehör dazu fähig sind, Gegenstände und Geräusche in ihrer Distanz zu uns zu unterscheiden, können wir diese Erfahrungen konzeptualisieren und somit dem kognitiven Wissen zugänglich machen. Wohingegen zum Beispiel eine Qualle, kein Konzept von vorne und hinten haben kann.¹³⁴ Der spezifische Mechanismus, der verkörperte Erfahrung und begriffliches Denken miteinander verbindet, ist laut Lakoff/Johnson die Metapher.¹³⁵ In Sprachbildern wie: mit dem linken Bein aufstehen, eine Kritik verdauen müssen oder ein starkes Rückgrat haben, wird verdeutlicht, wie sich körperliche Erfahrungen in Begriffskomplexen widerspiegeln.

Körperintelligenz und Körperwissen wird hauptsächlich über Entstehung von und Zugriff auf Körpererinnerung untersucht. Für den kreativen Körper des Autorensolos braucht es aber eine Erklärung für die Transformation von Bewegungsmustern und die Hervorbringung von neuen, nicht gespeicherten Bewegungen.

Auch Caysa, fragt sich, wie das Phänomen des Neuen erklärt werden könnte, ohne die für ihn grundlegende Bedeutung der leiblichen Erinnerung auszuschalten. Dazu stellt er die These des „experimentellen Überschusses“ auf, ohne diesen aber vertieft zu beschreiben. Er führt zu einer Abweichung von bisher gewohnten, memorisierten Bewegungsformen. Ich schlage vor, den experimentellen Überschuss über Zufall und

¹³³ Vgl. Gallagher 2012, S. 326

¹³⁴ Siehe Gallagher 2012, S. 327

¹³⁵ Vgl. Lakoff, George, Johnson, Mark: Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought. New York 1999, S. 19

das Potential des Fehlermachens zu definieren, alles Phänomene, die zu neuen, nicht bewusst gesuchten Bewegungsformen führen.¹³⁶ Beispiele aus der Praxis sind die Überforderungsstrategien der Gaga Bewegungssprache¹³⁷ oder die „Destabilisierung des Alten“,¹³⁸ zum Beispiel durch Strategien des Fallens aber auch Zufallsmomente, die von unterschiedlichen Improvisationsstrukturen befördert werden. Alle diese Vorgehensweisen werden mit der körpereigenen Kreativität beantwortet, die wichtiger Bestandteil des Autorschaft produzierenden Körpers ist.

Zusammenfassend möchte ich mit Berger/Schmidt festhalten, dass Körperwissen aus den Parametern der Wahrnehmung, des Gedächtnisses und der Intelligenz besteht, wie sie sich im Körper und seiner Bewegung manifestieren. Das wissenschaftliche Konzept von Körperwissen bezieht sich immer wieder auf ein konstruktivistisches, de-essentialistisches Körperkonzept, was von Autoren wie Berger/Schmidt unterstrichen wird:

„Körperwissen ist kein ursprüngliches, authentisches Wissen sondern ist historisch und kulturell bedingt. Es basiert nicht auf der Annahme von anthropologischen Konstanten, sondern ist erlernbar und objektivierbar, was gleichwohl nicht bedeutet, dass es im Einzelfall immer wortsprachlich vermittelt werden kann.“¹³⁹

Das heisst, dass Körperwissen auch dann untersucht werden kann, wenn es sprachlich nicht explizierbar ist und dass es trotz dieser Präreflexivität nicht in einem natürlichen, authentischen Körper verortet ist.

¹³⁶ Vgl. die Idee des konstruktiven Scheiterns von Willi Baumeister in: Weltzien, Friedrich: Maurice Merleau-Ponty's „Fieber“ und das „Scheitern“ Willi Baumeisters; Zur Theorie autopoietischer Kunstproduktion. In: Weltzien, Friedrich; Volkmann, Amrei (Hsg.): Modelle künstlerischer Produktion. Berlin 2003, S.14-15

¹³⁷ Die Gaga Bewegungssprache wurde entwickelt von Ohad Naharin, Leiter der Batsheva Dance Company. Er beschreibt das Verändern von Bewegungsmustern durch die Etablierung von immer wieder neuen Mustern als eines der Ziele von Gaga. Siehe Naharin, Ohad 2008. Zu lesen auf <http://www.batsheva.co.il/en/?iid=13> (3.5.14)

¹³⁸ Lampert 2007, S. 130

¹³⁹ Vgl. Berger/Schmidt 2009, S. 83

Somit ist belegt, dass körpereigenes Wissen und körpereigene Intelligenz, wie ich sie für die Autorschaft des Körpers postuliere, existieren. Neben der Intelligenz muss der Autorschaft hervorbringende Körper auch ohne bewusste Kontrolle und kreativ agieren können. Diese Eigenschaften werden in Kapitel 5 untersucht, wo der nun theoretisch geschärfte Körperbegriff mit dem der Autorschaft zusammen geführt wird. Deshalb muss zuerst die theoretische Auseinandersetzung mit dem Begriff der Autorschaft geführt werden.

4. Inside Theory - Autorschaft

Um die Autorschaft des Körpers zu begründen, müssen wir nun bestimmen, wie Autorschaft im Zusammenhang mit dem Autorensolo verstanden wird. Als die Funktion ‚Autorin‘ in Kapitel 2 untersucht wurde, stellte ich fest, dass der individualisierte Begriff ‚Autorin‘ in Tanzpraxis und –wissenschaft kaum Verwendung findet und stattdessen, analog zur Literaturwissenschaft, das Konzept der Autorschaft diskutiert wird. Im Folgenden möchte ich mit Rückgriff auf zwei Texte von Roland Barthes und Michel Foucault aufzeichnen, wie es zur Verschiebung vom Autor- zum Autorschaftsbegriff kam. Im Anschluss werde ich ein Autorschaftskonzept für den zeitgenössischen Tanz definieren, das zur These der Autorschaft des Körpers hinführt.

Das Konzept eines vom Auftraggeber unabhängigen Autors, der aus sich selbst heraus ein originäres Werk schafft, bedingt das gesellschaftliche Modell eines autonomen Subjekts. Dieses entwickelte sich im Laufe des 18. Jahrhunderts im Rahmen der bürgerlichen Autonomiebestrebungen.¹⁴⁰ An höchster Stelle dieser Entwicklung steht das Künstler-Genie, ein autonom handelndes Individuum, das originale Kunstwerke mit grosser Ausstrahlungskraft erschafft. Der Künstler bezeugt mit seinem

¹⁴⁰ Vgl. Pfister, Andreas: Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind. Diplomarbeit Universität Fribourg 2005. S. 9. Auf: <http://ethesis.unifr.ch/theses/downloads.php?file=PfisterA.pdf> (15.4.14)

Namen seine Autorschaft, die ihm als Besitzer die Rechte an seinem Werk, aber auch die Verantwortung darüber verleiht.¹⁴¹ Dieses historisch verankerte Verständnis von Autorschaft wirkt bis heute nach, insbesondere im Urheberrecht, wo der Autor als Urheber einer geistigen Schöpfung mit individuellem Charakter geschützt wird.¹⁴²

In der Literaturwissenschaft wurde die Rolle des Autors als originärem Künstler ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von poststrukturalistischen Theorien hinterfragt und neu bewertet. Zwei Texte haben diesen Diskurs nachhaltig geprägt, die ich im Folgenden kurz vorstelle. Sie entlarven den Autorbegriff als Konstrukt und trennen die Funktion Autorschaft vom empirischen Autor.

4.1 Roland Barthes: Der Tod des Autors (1968)¹⁴³

Roland Barthes' (1915-1980) provokative und schon beinahe sprichwörtliche These vom Tod des Autors begründet die Verabschiedung des biographischen Autors von der Textinterpretation der Literaturwissenschaft.¹⁴⁴ Die zugespitzte Formulierung seines Todes, statt einer Verschiebung der Gewichtung vom Autor zum Leser, kann mit der in Frankreich dominanten Methode der Textinterpretation erklärt werden. Diese zielte darauf ab, ein Werk gänzlich über die Biographie seines Autors zu deuten. Barthes verneint, dass es *eine* wahre Bedeutung eines Textes geben kann. Stattdessen wird die Bedeutung eines Textes von jedem Leser konstruiert. Damit verschiebt er den Fokus der Textinterpretation vom Finden der einzig richtigen Bedeutung zum „lustvollen Bewegen im vom Text erschlossenen Feld unendlicher Bedeutungen“.¹⁴⁵ Nach Barthes gibt es den Autor als sprachunabhängige Instanz nicht und er bekräf-

¹⁴¹ Vgl. Pfister 2005, S. 9-10

¹⁴² Zum Schweizer Urheberrecht siehe <http://www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/19920251/index.html> (zuletzt 12.6.14)

¹⁴³ Roland Barthes: Der Tod des Autors (orig. 1968). In: Jannidis u.a. 2000, S. 185-193

¹⁴⁴ Vgl. Jannidis 2000, S. 181

¹⁴⁵ Vgl. Pfister 2005, S. 69

tigt dies indem er sagt: „es ist die Sprache die spricht, nicht der Autor.“¹⁴⁶ Barthes verneint nicht, dass Texte von individuellen Menschen geschrieben werden, er nimmt ihnen aber die Autorität der Autorschaft und definiert sie als „scripteurs modernes“.¹⁴⁷ Was stirbt, ist also nicht der Autor an sich, sondern die Vorstellung des Autor-Gottes, der im mystifizierten Originalkünstler verehrt wurde. Denn ein Text besteht nicht aus einer einzigen Botschaft seines Autor-Gottes, sondern „der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur“.¹⁴⁸ Damit meint Barthes heteronome Aspekte des Schreibens wie das Schreiben des Unbewussten, die Eigenmächtigkeit der Sprache und die vielfältigen Einflüsse und Zitate im intertextuellen Raum.¹⁴⁹ Diese Vielzahl von Schriften, die in einem Text anzutreffen sind, werden von einer Instanz gebündelt, dem Leser und nicht wie bis anhin gedacht, vom Autor.

Die berechtigte Kritik an Barthes hinterfragt wie es möglich ist, den Autor als Konstrukt von Sprache zu entlarven und ihn gleichzeitig mit dem Leser als anscheinend übersprachlicher Einheit, zu ersetzen. Ohne diesen Widerspruch aufzulösen, deutet Pfister Barthes Absicht meiner Ansicht nach plausibel. Er meint, dass Barthes darauf abzielt, dass Text und Kunst als eigene Wirklichkeiten verstanden und untersucht werden müssen, weshalb er sie von der Autorität des Autors befreite.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Barthes in Jannidis 2000, S. 187

¹⁴⁷ Barthes, Roland: La mort de l'auteur. In: Marty, Eric (Hsg.): Roland Barthes. Oeuvres complètes. Paris 1994, S. 493

¹⁴⁸ Barthes in Jannidis 2000, S. 190

¹⁴⁹ Vgl. Anz, Handbuch Literaturwissenschaft 2007, S. 147-148

¹⁵⁰ Vgl. Pfister 2005, S. 71

4.2 Michel Foucault „Was ist ein Autor“ (1969)¹⁵¹

Auch Foucault (1926-1984) begreift Text als eigene Wirklichkeit, die nicht mehr auf eine Realität ausserhalb verweist. So hat sich „das Schreiben heute vom Thema Ausdruck befreit: es ist auf sich selbst bezogen (...)“ und bedeutet das Verschwinden von Individualität.¹⁵² Ein Jahr nach der Publikation von „Der Tod des Autors“ stellt Foucault fest, dass noch nicht alle Konsequenzen aus dem Tod des Autors gezogen wurden: die Vorstellung eines einheitlichen Werkes wie auch des Schreibens an sich, halten seiner Meinung nach an der Existenz eines individuellen Autors fest.¹⁵³ Stattdessen fokussiert Foucault die *Funktion* Autor und streicht vier Aspekte besonders heraus: ihre Gebundenheit an das Rechtssystem, ihre kulturelle und historische Bedingtheit, die Komplexität der Autorfunktion, die es nicht erlaubt, sie lediglich einem Produzenten zuzuschreiben und ihre Ego-Pluralität, die er am Schluss seiner Analyse zusammenfassend so beschreibt:

*Die Funktion Autor verweist nicht einfach auf ein reales Individuum, sie kann gleichzeitig mehreren Egos in mehreren Subjekt-Stellungen Raum geben, die von verschiedenen Gruppen von Individuen besetzt werden können.*¹⁵⁴

Foucault löst nicht nur den Autor, sondern das Subjekt an sich auf, also auch den Leser und geht damit weiter als Barthes. Diese Selbstauflösung des Subjektes wird im Poststrukturalismus als Akt der Befreiung gesehen und ist mit dem historisch-politischen Hintergrund der 1968er Jahre zu lesen. Wenn das Subjekt nicht als Herrscher über, sondern als Produkt von Strukturen und Diskursen verstanden wird, dann wird seine Autorität gebrochen.¹⁵⁵ Foucault führt anschliessend sein Konzept der Autorfunktion über den Verfasser eines Buches hinaus. Autoren, die mehr als ihre Wer-

¹⁵¹ Foucault, Michel: Was ist ein Autor? (orig. 1969). In: Jannidis u.a. 2000, S. 198-232

¹⁵² Foucault in Jannidis 2000, S. 203

¹⁵³ Foucault in Jannidis 2000, S. 205-207

¹⁵⁴ Foucault in Jannidis 2000, S. 218

¹⁵⁵ Vgl. Pfister 2005, S. 82

ke und Bücher verfasst haben, nämlich „die Möglichkeit und die Bildungsgesetze für andere Texte“ sind „Diskursivitätsbegründer“.¹⁵⁶ Als Beispiele nennt er Sigmund Freud oder Karl Marx. Diese haben nicht nur eine Reihe von Analogien geschaffen, auf die sich andere, die Ähnliches schreiben, beziehen können. Dies wären Begründer von Stilen oder Gattungen. Sondern „sie haben eine Reihe von Unterschieden ermöglicht (...). Sie haben Raum gegeben für etwas anderes als sie selbst, das jedoch zu dem gehört, was sie begründet haben.“¹⁵⁷ Die kontinuierliche Rezeption und Diskussion von Foucaults Autorschaftskonzeption, auch dreissig Jahre nach seinem Tod, bestätigt, dass er selbst ein Diskursivitätsbegründer ist.¹⁵⁸

Literaturalltag und -kritik halten allerdings am Konzept des individuellen Autors fest. Der Autor ist nach Jannidis und seinen Mitherausgebern „im Alltag unserer Kultur die wichtigste Grösse, um literarische Äusserungen so in Kontexte einzubetten, dass sie verstehbar sind (...).“¹⁵⁹ Hier wird nicht Foucaults Theorie widerlegt, sondern vielmehr bestätigt, dass Theorie und Praxis der Literaturwissenschaft in der Bewertung des Autors weit auseinander getreten sind.¹⁶⁰ Das Verschwinden des individuellen Autors aus theoretischen Diskursen fand zu Gunsten der Funktionen von Autorschaft statt. Das Bewusstsein für die vielfältigen Faktoren, welche Autorschaft bedingen, hat aber das Selbstverständnis von Verfassern von Texten oder Kunst massgeblich beeinflusst.

Der theoretische Diskurs und die Sicht des empirischen Künstlers bringen verschiedene Konzepte von Autorschaft hervor. Im heutigen Literatur- und Kunstbetrieb hat sich der „Tod des Autors“ nicht durchgesetzt. Er hatte aber durchaus einen Einfluss auf das

¹⁵⁶ Foucault in Jannidis 2000, S. 219

¹⁵⁷ Foucault in Jannidis 2000, S. 220

¹⁵⁸ Siehe Interview DISS-Journal mit Rolf Parr: Michel Foucault als Diskursivitätsbegründer. Zur Herausgabe des Foucault-Handbuchs. DISS-Journal 17, 2008 <http://www.diss-uisburg.de/2008/12/michel-foucault-als-diskursivitaetsbegruender/> (4.7.14)

¹⁵⁹ Jannidis 2000, S. 7

¹⁶⁰ Vgl. Jannidis 2000, S. 9

*künstlerische Selbstverständnis, dessen Pathos merklich zurückgegangen ist. In der Nicht-Koinzidenz zwischen empirischem Autor und Theorie geleitetem Autorschaftsbegriff findet der Diskurs über die Autorschaft statt.*¹⁶¹

Die Begriffe ‚Autor‘ und ‚Autorschaft‘ werden demnach nicht sauber getrennt, da die lebensweltliche Verwendung des empirischen Autors in theoretischen Diskussionen auftaucht, so wie das theoretisch fundierte Konzept Autorschaft auch im Literatur- und Kunstalltag Verwendung findet.

4.3 Schlussfolgerungen für den Tanz

Die Trennung der Funktion Autorschaft vom individuellen, empirischen Autor war notwendig, um Autorschaft für den Tanz überhaupt denken zu können. Denn multiple Funktionen haben den Entstehungsprozess eines Tanzwerkes schon immer geprägt und die Zuordnung zu einem Autor nahezu unmöglich gemacht. So kam die traditionelle Autorität des Autors im Tanz auch gar nie zum Tragen, im Gegensatz zur Literatur oder Bildenden Kunst. Das erklärt, weshalb die Tanzwissenschaft die abstrakte Instanz der Autorschaft diskutiert, seit diese vom Poststrukturalismus definiert wurde. Denn der Begriff „Autorin“ hatte und hat kaum Bedeutung für den Tanz. Ist es demnach nicht inkonsequent, meinen Untersuchungsgegenstand weiterhin ‚Autorensolo‘, statt ‚Autorschafts-Solo‘ zu nennen? Nicht unbedingt. Da es einen Gegenstand der Tanzpraxis bezeichnet und in Literatur- und Kunstpraxis der Begriff ‚Autorin‘ weiterhin verwendet wird, darf ich ihn hier auch für das Solo verwenden. Ich verknüpfe ‚Autorin‘ aber nicht mit der individuellen Choreographin oder Tänzerin, sondern beziehe mich auf deren Funktionen, die zusammen mit der Funktion ‚Körper‘ die Autorschaft begründen.

¹⁶¹ Vgl. Caduff, Corina: Selbstporträt, Autobiografie, Autorschaft. In: Caduff 2008, S. 54-67, hier S. 65-66

Mein Autorschaftsmodell für den Tanz schliesst sich also der poststrukturalistischen Position an und versteht Autorschaft als Funktion, die diskursiv hervorgebracht wird und nicht an ein Individuum gebunden ist. In meinem Verständnis ist der Autorschaftsdiskurs im Tanz auf mindestens vier Ebenen fruchtbar, die sich mit Foucaults vier Aspekten überschneiden, aber nicht völlig identisch sind: analog zu Foucaults Gebundenheit der Autorschaft an das Rechtssystem, ist erstens die Abhandlung urheberrechtlicher Massnahmen über Autorschaft zu nennen. Das Urheberrecht im Tanz widerspiegelt die Problematik seiner unterschiedlichen Autorinstanzen und ist noch nicht vollständig geklärt. Zweitens führe ich die historische Verortung und Bewertung von Tanzwerken über ihre Autorschaft an. Dieser Aspekt wird von Foucault kritisiert, doch ist es wie Jannidis für die Literatur anmerkt, in der Praxis weiterhin der für die Autorschaft verantwortliche Name, der es ermöglicht, Tanzwerke historisch und kulturell einzuordnen und unterschiedliche Werke des gleichen Choreographen zu vergleichen und zu bewerten.¹⁶² Drittens gibt es den Autor-oder Kompanienamen als Label, das den Marktwert von Tanzwerken verantwortet. Diesem Aspekt kommt in der heutigen Zeit vermehrte Bedeutung zu. Bei Foucault entspricht das Label der Idee des konstanten Wertniveaus, das über den Namen eines Autors bestimmt wird. Diesen Mechanismus kritisiert Foucault zu Recht, was nichts an seiner Bedeutung für den Tanz-Markt ändert. Die letzte und für mich wichtigste Ebene ist schliesslich die für die Entstehung von Neuem notwendige, kreative Kraft, die einen zentralen Bestandteil der Autorschaft ausmacht.¹⁶³

Mit diesem Gedanken entferne ich mich von Foucault und komme zurück zu meiner These. Denn ich verknüpfe die kreative Kraft der Autorschaft für das Autorensolo mit dem Körper. Die Autorschaft des Körpers ist eine Möglichkeit, am Konzept der Autorschaft, die Neues hervorbringt, festzuhalten, ohne zum Originalkünstler der Genieästhetik zurückzukehren. Denn ich verstehe Körper als *überindividuelle* Instanz, die sich aus dem leiblich wahrnehmenden, handelnden und diskursiven Körper zu-

¹⁶² Vgl. Jannidis 2000, S. 7

¹⁶³ Neu bedeutet hier nicht gänzlich Neues, sondern innovativ in seiner Bezugnahme auf Bestehendes. Vgl. Pfister 2005, S. 83

sammen setzt. Im Folgenden werden die inzwischen geschärften Begriffe Autorschaft und Körper zusammengeführt zur Autorschaft des Körpers.

5. Inside Dance - Die Autorschaft des Körpers

Der Diskurs um Autorschaft im Zeitgenössischen Tanz ist voll von Unentscheidbarkeiten und Paradoxen und wird von Praxis und Theorie laufend neu gestaltet und untersucht.¹⁶⁴ Dass der Begriff „Autorschaft“ in seiner Bedeutung und Funktion historisch variabel und umstritten ist, verweist laut Werner Oeder aber nur auf dessen Fruchtbarkeit. Für ihn ist „Autorschaft“ „ein Reflexionsbegriff mit Reizpotential, der den ästhetischen Diskurs anschlussfähig hält für neue Phänomene und Anforderungen.“¹⁶⁵ Die These der „Autorschaft des Körpers“ ist eine Antwort auf die Anforderungen des Autorensolos an die Tanzwissenschaft und ein Beitrag zum Autorschaftsdiskurs im Zeitgenössischen Tanz. Sie eröffnet einen Blickwinkel auf das Autorensolo, sozusagen aus seiner Mitte heraus, dem Körper. Nach der theoretischen Verortung meines Körper- und Autorschaftsmodells kann nun die Definition der These der Autorschaft des Körpers vorgenommen werden.

5.1 Definition ‚Autorschaft des Körpers‘

Die Autorschaft des Körpers im zeitgenössischen Autorensolo postuliert, dass dem Körper ein beträchtlicher Anteil am Entstehungsprozess und damit an der Funktion Autorschaft eines Autorensolos zukommt. Der Körper, wie ich ihn hier verstehe, setzt sich aus dem leiblich wahrnehmenden, handelnden und diskursiven Körper zusammen. Er wird als überindividuelle Instanz verstanden, ohne dessen Materialität, die sich am jeweils individuellen Körper manifestiert, aus dem Blickwinkel zu verlieren. Somit umfasst der Autorschaft verantwortende Körper sowohl die überindividuelle

¹⁶⁴ Vgl. Brandstetter in Haitzinger 2010, S. 47

¹⁶⁵ Oeder, Werner: Extime Explorations. In Caduff 2008, S. 46-53, hier S. 47

wie auch die biographische Dimension von Körper. Dessen Fähigkeit, Neues hervor-zubringen, erklärt sich mit den Eigenschaften der körpereigenen Intelligenz, Kreativität und der Fähigkeit, ohne bewusste Steuerung zu agieren. Die Autorschaft des Körpers ermöglicht es, Autorschaft im Tanz weiterhin mit Innovation und Originalität zu verknüpfen, ohne auf ein überholtes Verständnis des Künstlers als kreativem Genie zurückzugreifen.

Die Autorschaft des Körpers ist nur ein Aspekt der Funktion Autorschaft im Autorensolo. Sie stellt den Körper als eine der Subjekt-Positionen in den Vordergrund, denen Autorschaft nach Foucault zugeschrieben werden kann. Auch wenn ich Autorschaft als nicht auf ein Individuum festlegbare Funktion verstehe, bleibe ich beim Begriff Autorensolo. ‚Autoren‘ bezieht sich hier weniger auf die Genitiv Form von ‚Autor‘ als auf dessen Plural, was die Ego-Pluralität des Autor Subjekts mit einbezieht. Das Autorensolo offenbart die Autorschaft des Körpers unmittelbarer als andere Tanzformen. Über sie kann die Ausstrahlungskraft des Autorensolos erklärt werden: die in den darstellenden Künsten vorliegende Aporie (unauflösbares Paradox) der Abwesenheit der Verfasserin zugunsten der Präsenz der Interpretin, löst sich im Autorensolo auf.¹⁶⁶ Die Schnittstelle für diese Auflösung ist der Autorschaft hervorbringende Körper, der von Choreographin und Tänzerin gleichermaßen eingenommen wird. So erfüllt die These der Autorschaft des Körpers, das zu Beginn dieser Arbeit formulierte Ziel, nämlich herauszuarbeiten, was die spezifische Besonderheit des Autorensolos ausmacht.

Um das Modell der Autorschaft des Körpers zu durchleuchten, soll es nun mit bestehenden Autorschaftsmodellen im Tanz, insbesondere dem Zeitgenössischen Tanz, verglichen werden.

¹⁶⁶ Brandstetter formuliert diese Aporie wie folgt: „In der Verschiebung vom Entstehungs- zum Wirkungszusammenhang wird zugleich die grundsätzliche Aporie der sogenannten performativen Künste wie Theater, Musik oder Tanz berührt, bei denen die Absenz des kompositorischen Urhebers zugleich mit der realen Präsenz der Interpreten korrespondiert, die dem Kunstwerk erst Dasein verleihen.“
Brandstetter in Ingold 1995, S. 126

5.2 Autorschaftsmodelle im Zeitgenössischen Tanz

Zunächst stelle ich zwei Autorschaftsmodelle des Modernen Tanzes vor, die sich auf Autorensolos beziehen. In ihrem Essay „Inter-Aktionen. Tanz – Theater – Text“ problematisiert Gabriele Brandstetter die multiple Autorschaft von Handlungsballetten, die gleichzeitig vom Komponisten, Librettisten und Choreographen verantwortet werden und von den Tänzerinnen und Tänzern verkörpert sind. Da in der Hierarchie der Künste die Musik historisch über dem Tanz stand, wurde lange Zeit der Komponist als Autor eines Balletts bezeichnet.¹⁶⁷ Mit der Emanzipation des Tanzes von der Musik, angefangen beim Ausdruckstanz und spätestens seit Merce Cunninghams Kooperationen mit John Cage konsequent vollstreckt, findet diese Zuschreibung nicht mehr statt. Für den Tanz der Moderne führt Brandstetter zwei Modelle von Autorschaft an: das „Selbstgespräch des ‚grandiosen‘ Subjekts“ bei Isadora Duncan und das „Verschwinden des Subjekts – in der Hervorbringung der Bewegung als pures Zeichen“ bei Loie Fuller.¹⁶⁸

Beide gehören zu den ersten Autorensolistinnen des 20. Jahrhunderts. Duncan verkörpert „noch einmal (und im Tanz erstmals) die schöpferische Subjektivität“ wenn sie zugleich als Choreographin, Darstellerin, Kommentatorin und Organisatorin ihrer Tanzabende auftritt.¹⁶⁹ Damit schafft sie ein Modell für die Autorensolistin, die vielfältige Funktionen in einer Person vereint, wie es bis heute verbreitet ist.

Diesem Modell des Selbstgesprächs multipler „Autoren-Ichs“,¹⁷⁰ steht das Modell der Subjektauflösung in der Bewegung als Zeichen gegenüber, wie es Loie Fuller demonstriert hat.¹⁷¹ Fuller bedient sich eines den Körper vollkommen verhüllenden Kostüms sowie erstmals einer, von ihr entwickelten, Lichttechnik, die ihren bewegten

¹⁶⁷ Vgl. Brandstetter 1995, S. 126

¹⁶⁸ Brandstetter 1995, S. 127. Für einen Überblick über das Schaffen Fuller siehe Huschka 2002, S. 100-104, über Duncan S. 105-113

¹⁶⁹ Brandstetter 1995, S. 127

¹⁷⁰ Brandstetter 1995, S. 127

¹⁷¹ Vgl. Brandstetter 1995, S. 127

Körper zur Metapher werden lässt. So schreibt Duncan 1900 über Fullers Auftritt, dass sie sich von einer Orchidee zu einer Wasserblume verwandelte, die sich schliesslich in Farbe und Feuer auflöste.¹⁷² Diese Auflösung ihres Körpers und ihrer Subjekt-Position gilt allerdings nur für den Aufführungsmoment, der den Werkbegriff des Tanzes ausmacht. Hinter der Bühne war Fuller eine geschäftstüchtige und erfolgreiche Persönlichkeit. Auch war sie eine der ersten Tänzerinnen, die die Rechte über ihr Werk und somit ihre Autorschaft einfordern wollte, als sie 1892 urheberrechtlichen Schutz für eines ihrer Stücke beantragte - allerdings vergeblich.¹⁷³

Das grandiose Subjekt, wie es neben Duncan auch andere Pionierinnen des Modernen Tanzes wie Ruth St. Denis, Martha Graham oder Mary Wigman verkörperten, entspricht dem Geniestatus, den das aufstrebende Bürgertum im 18. Jahrhundert dem aus sich selbst schöpfenden Künstler verlieh. Im Bühnentanz, mit seiner stark höfisch geprägten Geschichte, konnte sich der originäre Künstler oder vielmehr die originäre Künstlerin, erst Anfang des 20. Jahrhunderts herausbilden.

Das Verschwinden des Autor-Subjekts hinter der Bewegung, kann hingegen mit der Dekonstruktion des Autors bei Barthes/Foucault Ende der 1960er Jahre verglichen werden. Dass diese Positionen bei Duncan und Fuller zeitgleich auftreten, ist keine Besonderheit des Bühnentanzes. Vielmehr wird dadurch verdeutlicht, was gemäss Handbuch Literaturwissenschaft, auch für literarische Autorschaftsmodelle gilt: Sie können nicht als lineare Entwicklungen gesehen werden, die sich gegenseitig ablösen, sondern sie existieren parallel zu einander und verschiedene ihrer „Aspekte kreuzen und verschränken sich auch in aktuellen Autorschaftsentwürfen“.¹⁷⁴

Nun kehre ich zurück zum Zeitgenössischen Tanz und distanziere mich kurz vom Autorensolo, um am Beispiel von Jérôme Bel zu verdeutlichen, wie zwei Autor-

¹⁷² Vgl. Duncan, Isadora in Huschka 2002, S. 103

¹⁷³ Vgl. Murza, Maja: Urheberrecht von Choreographen: Eine rechtsvergleichende Studie. Berlin/Boston 2012 oder Kraut, Anthea: "Stealing Steps" and Signature Moves: Embodied Theories of Dance as Intellectual Property. In: Theatre Journal, Volume 62, Number 2. Mai. Baltimore 2010, S. 173-189

¹⁷⁴ Handbuch Literaturwissenschaft, 2007, S. 148

schaftsmodelle (Selbstrealisierung des tanzenden Subjekts sowie Verschwinden des Autor-Subjekts) in der Arbeit des gleichen Choreographen künstlerisch äusserst fruchtbar aufeinander treffen können.¹⁷⁵ Wie kein anderer zeitgenössischer Choreograph stellt Bel mit seiner Arbeit seine Autorfunktion zur Diskussion.

In den von Bel konzipierten Solos: Véronique Doisneau (2004), Cédric Andrieux (2009) oder Lutz Förster (2009) verschwindet der Autor Jérôme Bel fast vollständig hinter den Biographien und Persönlichkeiten der Solisten. Seinen Aussagen nach, will er die kreative Funktion der individuellen Tänzer in der Geschichte der Choreographie vorführen und damit das traditionelle Verständnis künstlerischer Prozesse korrigieren.¹⁷⁶ Dies geschieht mit grosser Konsequenz. Die Solisten tanzen und erzählen ihre persönliche (Tanz)Geschichte als wäre es ihre eigene, autobiographische Performance. Bel, der durch sein Konzept und seine Fragen an die Tänzer die Stücke hervorgebracht hat, löst sich als Autor/Choreograph geradezu auf. Dieses Autorschaftsmodell kann auch an Foucaults vier Aspekte der Funktion Autorschaft angeschlossen werden. So zeigt sich der Aspekt der Ego-Pluralität in den Personen Bel, Doisneau (oder Andrieux/Förster) als Tänzerin und als Privatperson, sowie den Choreographen, in deren Stücken Doisneau getanzt hat und die in Bels Stück zitiert werden. Auch die historische und kulturelle Bedingtheit von Autorschaft zeigt sich im Aufeinandertreffen des Tanz- und Choreographie Verständnisses von Bel und den über die Solistin zitierten Choreographen. Der Aspekt der Verknüpfung von Autorschaft und Urheberrecht wurde zuletzt in Frage gestellt, als Bel offiziell dem Stück „Lutz Förster“ seine Autorschaft absprach.

In „Disabled Theatre“, seinem 2012 für das Theater Hora choreographierten Stück, kommt ein ganz anderes Autorschaftsmodell zum Tragen.¹⁷⁷ Auch hier tritt Bel nicht als Choreograph, der für eine charakteristische Bewegungssprache steht, in Er-

¹⁷⁵ Zur Verhandlung von Autorschaft in Bels Werken siehe auch Brandstetter in Haitzinger 2010, S. 45-47

¹⁷⁶ Vgl. Aussagen Jérôme Bels zu den genannten Solos auf seiner Homepage: <http://www.jeromebel.fr> (15.5.14)

¹⁷⁷ „Disabled Theatre“ ist eine Zusammenarbeit zwischen Jérôme Bel und dem Zürcher Theater Hora, einer professionellen Theatergruppe mit geistig behinderten Schauspielern. Premiere 2012 in Zürich

scheinung. Die professionellen, geistig behinderten Schauspieler zeigen ihre eigene Art sich zu bewegen. Doch über sein Konzept ist er in diesem Stück stark präsent. Er hat unterschiedliche Aufträge an die Darsteller entwickelt, die jeweils seriell von jedem Einzelnen ausgeführt werden. Eine Assistentin formuliert die Aufgaben jeweils auf Englisch für das Publikum und auf Deutsch für die Mitwirkenden und fungiert als Übersetzerin der schweizer-deutsch gesprochenen Texte. Dabei beginnt sie jede Anweisung mit: „Jérôme Bel asked that the actors (...)“. Der Name des Autors wird Publikum und Mitwirkenden also wiederholt vorgeführt. Seine physische Abwesenheit wird über die Stellvertretung durch eine Assistentin zum performativen Akt. Das Ausführen seiner Anordnungen während des ganzen Stückes demonstriert eindrücklich seine auktoriale Macht und kann mit Brandstetters Modell des ‚grandiosen Autor-Subjekts‘ gedacht werden. Die Ego-Pluralität der Autorschaftsfunktion setzt sich hier aus Bel, seiner Stellvertreterin am Rand der Bühne, den biographischen Privatpersonen hinter den Mitwirkenden sowie den von ihnen gespielten Figuren zusammen.

In Bels Werken manifestiert sich eine kritische Auseinandersetzung mit philosophischen und historischen Autorschaftsmodellen. Der Auflösung des Autor-Subjekts (Bel) steht die Affirmation des Autor-Interpreten (Doisneau, Andrieux, Förster) gegenüber. Dem Verschwinden des Choreographen als Bewegungsproduzenten folgt der Autor als Organisator kreativer Prozesse und Konzepte-Macher, der alle Fäden in der Hand hält.¹⁷⁸ Bel wurde im Sinne Foucaults zu einem Diskursivitätsbegründer des Systems ‚Konzepttanz‘ oder ‚Stop-Dance‘.¹⁷⁹ Denn er schafft neue Räume für etwas anderes als sein eigenes Werk, das jedoch zu dem gehört, was er begründet hat.¹⁸⁰ Indem er Fragen rund um Autorschaft im Tanz aufwirft, das Rollenverhältnis von Choreograph und Tanzenden im Produktionsprozess thematisiert oder Konzept und Bewegung als unterschiedliche Kategorien aufstellt. Zahlreiche Publikationen

¹⁷⁸ Das Modell des Autor-Interpreten wird im nächsten Abschnitt erläutert

¹⁷⁹ So nennt Jochen Schmidt das letzte Kapitel seines Buches und die Entwicklungen im Tanz am Ende des 20. Jahrhunderts, bei denen der ‚Tanz‘ „überwiegend zweitrangig und gelegentlich kaum existent“ sei. Schmidt, Jochen: Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Berlin 2002, S. 428-436, hier S. 429

¹⁸⁰ Vgl. Foucault in Jannidis 2000, S. 220

und eine Generation von Choreographinnen und Choreographen wurden von Bels Arbeit inspiriert.¹⁸¹ Nicht zuletzt wurde der Name ‚Jérôme Bel‘ durch die Aufführungswerke, verantwortet vom Choreographen Jérôme Bel, zu einem wertvollen Label des zeitgenössischen Tanzmarktes. Dies ist eine weitere Facette des Autorschaftsdiskurses rund um Bels Arbeit und Person.¹⁸²

Die Bedeutung des Namens eines Künstlers oder einer Gruppe wird heute in der Allgegenwart von Labeling und Branding noch wichtiger als je zuvor, argumentiert Lisa Schmidt.¹⁸³ Denn Kunsterzeugnisse, ob Objekte oder performative Ereignisse, müssen verkauft werden können. Dafür braucht es Namen, die gegenüber der öffentlichen Hand, den Produktionshäusern, der Kritik und der Wissenschaft und nicht zuletzt gegenüber der Öffentlichkeit, für die künstlerische Verantwortung hinter einem Kunstprojekt stehen. Hinter dem Namen steht dann nicht mehr eine biographische Persönlichkeit wie beim Geniekult, sondern ein Marketingprodukt, das für eine bestimmte Ästhetik und Qualität steht. Die Verschiebung eines Künstler- oder Firmenamens von der Autorenbezeichnung zum Markenlabel, kann auch im Sinne Brandstetters Modell des ‚grandiosen Autor-Subjekts‘ gelesen werden. Allerdings in einem durchaus ironisierten, Produktionsbedingungen und Marktanforderungen pragmatisch ausnützenden oder unterlaufenden Sinn. Dies verdeutlicht sich, wenn das Label vom Künstler, das ihn geprägt hat, getrennt wird. Diese Trennung ist beim Autorensolo per definitionem nicht möglich. Als Beispiel dient daher die belgische Gruppe ‚Les Ballets C. de la B.‘. Sie bietet dieses Label auch unabhängig von seinem Begründer Alain Platel, unterschiedlichen Choreographen als Plattform für Entwicklung und Vermarktung ihrer Stücke an. In diesem Fall konnte die Autorschaft vom Label abgekoppelt werden, was als eine geschickte Umnutzung der und Befrei-

¹⁸¹ So zeigte die Kompanie Oona Projects 2007 ein Stück mit direktem Verweis auf Bels „The Show must go on“. In tanzwissenschaftlichen Texten wird Bels Arbeit häufig besprochen, zum Beispiel in Husemann, Pirrko: *Ceci est de la danse: Choreographien von Meg Stuart, Xavier le Roy und Jérôme Bêl*. Norderstedt 2002. Reto Clavadetscher, Claudia Rosini (Hsg.): *Zeitgenössischer Tanz: Körper - Konzepte - Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld 2007. Siegmund Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. Bielefeld 2006

¹⁸² Vgl. Foucault in Jannidis u.a. 2009, S. 251

¹⁸³ Vgl. Schmidt 2009, S. 31

ung von den Mechanismen des Produktionsmarktes durch den Künstler Alain Platel verstanden werden kann.

Neben der Auflösung des Autor-Subjekts, die sich auch in kollektiven Arbeitsmethoden manifestiert und dem grandiosen Autor-Subjekt, beispielsweise manifestiert im Autor als Label, möchte ich noch das Modell der Autor-Interpreten in Anlehnung an Martin Christ anfügen.¹⁸⁴ Es fügt sich in Foucaults Autorschaftsmodell in Bezug auf seine Ego-Pluralität und die Thematisierung der historischen Diskurse sehr gut ein.

Christ beschreibt die Notwendigkeit des (klassischen) Musik Interpreten, Konsequenzen zu ziehen aus der Differenz zum historischen, kulturellen und politischen Kontext des Komponisten.¹⁸⁵ Im Gegensatz zum traditionellen Musikinterpreten, dem Werktreue oberstes Gebot ist, will der Autor-Interpret die Reibung an der Tradition künstlerisch verarbeiten. So ist nicht grösstmögliche Annäherung an das historische Original zielgebend, sondern das Hörbarmachen der Distanz zum überlieferten Werk.¹⁸⁶ Beispiele dieses Dialogs mit einer historischen Vorlage sind auch im zeitgenössischen Tanz zu finden und werden seit einiger Zeit unter dem Begriff „Reenactment“ verhandelt.¹⁸⁷ Dabei geht es um Neuinterpretationen historischer Werke, mit einer engeren oder lockereren Bindung an das Original. Die Autorschaft des Reenactments bewegt sich, ganz im Sinne von Barthes, in einem „Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur“.¹⁸⁸ Im Reenactment von überlieferten Stücken wird ein neues Autor/Künstler Modell geschaffen: der Künstler als „Sammler, Spu-

¹⁸⁴ Christ, Martin: Der Musikerinterpret als Autor. In: Caduff 2008, S. 74-85

¹⁸⁵ Vgl. Christ 2008, S. 77

¹⁸⁶ Vgl. Christ 2008, S. 83

¹⁸⁷ Siehe Lepecki, André: The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. In: Dance Research Journal 43/1. Cambridge Sommer 2011, S. 28-48. Gefunden in der Bibliographie der Reenactment Series der Universität von Santa Cruz <http://artsresearch.ucsc.edu/vps/reenactment-bibliography> (21.5.14) Für Beispiele von Reenactments siehe: Martin Nachbar („Urheben Aufheben“ 2008, über „Affectos Humanos“ von Dore Hoyer), Jérôme Bel („The Last Performance“ 1998, mit einem Ausschnitt aus Susanne Linkes „Wandlung“), Xavier Le Roy („Le Sacre du Printemps“ 2007), Molissa Fenley („State of Darkness“ 1988/1997/2007 zu Stravinskys „Sacre du Printemps“), Doris Uhlich („Rising Swan“ 2010 zum „Sterbenden Schwan“ von Anna Pavlova).

¹⁸⁸ Barthes in Jannidis 2000, S. 190

rensicherer, Auswerter und Anwender von Datenströmen“.¹⁸⁹ Hier zeigt sich die grosse Distanz eines aktuellen Verständnisses von Autorschaftsfunktion zum originären, nur aus sich heraus schöpfenden Künstler des 18. Jahrhunderts. Dass sich der Zeitgenössische Tanz über Reenactments seit einigen Jahren mit der eigenen Tanzgeschichte befasst, ist ein relativ neues, aber fruchtbares und in unserer Kultur des Sampling und Covering durchaus zeitgemässes Phänomen.

Wie reiht sich nun mein Modell der ‚Autorschaft des Körpers‘ in diese bestehenden Autorschaftsmodelle des Zeitgenössischen Tanzes ein?

Die Autorschaft des Körpers bereichert den Autorschaftsdiskurs im Tanz um die in meinem Tanzverständnis zentrale Instanz des Körpers. Im von Foucault angeregten Autorschaftsdiskurs geht der individuelle Körper verloren, der insbesondere im Autorensolo Produzent und Produkt der Autorschaft ausmacht. Wie bereits ausgeführt, verstehe ich Körper sowohl als überindividuelle, diskursive Instanz, wie auch als materieller, leiblich erfahrener Körper, an welchem der Diskurs jeweils festgemacht ist. Dieser doppelte Körper ist, wegen seiner Komplexität und dem Verdacht des Essentialismus, nicht im Autorschaftsdiskurs verankert. Die paradoxe Situation der (körperlich) abwesenden Choreographin und der in vielen Körpern anwesenden Tanzenden, macht es unmöglich, auf eine Autorschaft des Körpers in Gruppenchoreographien zu schliessen. Obwohl sie auch dort zum Ausdruck kommt, allerdings verteilt auf die verschiedenen beteiligten Körper. Erst im Autorensolo, das diese Aporie auflöst, rückt die Autorschaft des Körpers in den Vordergrund. Demnach bietet die Fokussierung auf das Autorensolo, dem bisherigen Autorschaftsdiskurs im Tanz eine zusätzliche Funktion an: die des Autorschaft hervorbringenden Körpers. Sie erhellt den Blick auf historische und aktuelle Autorensolos und kann weiterführende Diskussionen zu Autorschaft im Tanz anregen.

¹⁸⁹ Wetzel 2001, S. 492

Wie lässt sich nun die Autorschaft des Körpers im Autorensolo nachweisen?

Da nur diejenige, die den Körper als kreative Kraft selbst erlebt, sie auch bestätigen kann, kann die Autorschaft des Körpers nicht abschliessend nachgewiesen werden. Betrachtung und Analyse eines Stückes erlauben aber, Rückschlüsse auf die auktoriale Funktion des Körpers vorzunehmen. Dafür können Kriterien aufgestellt werden, die sich am Körpermodell, das für die Autorschaft des Körpers definiert wurde, orientieren: dem leiblich wahrnehmenden, subjektiv handelnden und diskursiven Körper sowie dessen Materialität im biographischen Körper. Nicht zu vergessen ist dabei die Rolle des rezipierenden Körpers der Zuschauer, der über die am Anfang dieser Arbeit vorgestellte empathische kinesthetische Wahrnehmung die Wahrnehmung des auftretenden Körpers mitprägt.

Im Folgenden überprüfe ich meine These an zwei Beispielen von Autorensolos, die sich auf ganz unterschiedliche Weise der gleichen musikalischen Vorlage angenommen haben. Die Musik von Igor Stravinskys „Le Sacre du Printemps“ (Uraufgeführt 1913) sowie die bedeutende Originalchoreographie von Vaslav Nijinsky machen somit bei beiden Stücken einen Anteil der Autorschaft aus. Als Autorensolos fokussieren sie aber auch den Körper auf solche Weise, dass ihm bedeutende Anteile an der Autorschaft zugeschrieben werden kann. In der Untersuchung von Molissa Fenleys „State of Darkness“ bietet die Trennung der Autorfunktion von der Tänzerinnenfunktion bei der Rekonstruktion ihres Stückes die Möglichkeit, die Autorschaft des Körpers über einen Rückschluss von Wirkung auf Ursache nachzuweisen. In Xavier Le Roys „Le Sacre du Printemps“ tritt die Autorschaft eines anderen Körpers als Vorlage in Erscheinung.

5.2.1 *Molissa Fenley: „State of Darkness“¹⁹⁰*

Stückbeschreibung

In der Mitte der leeren Bühne steht ein Körper.

Ein Lichtkegel konturiert Schultern und Rippenbögen.

Die schwarz gekleideten Beine heben sich kaum vom dunkeln Boden und Hintergrund ab.

Während den Anfangsklängen der Musik verharrt die Tänzerin in Bewegungslosigkeit. Es ist die konzentrierte Ruhe des Turmspringers vor seinem Absprung, der Kunstturnerin vor dem Anlauf. Das Solo zu Stravinskys „Le Sacre du Printemps“ ist eine körperliche und künstlerische Herausforderung an die Tänzerin und ihren Tanz, der wir gebannt folgen. Ob es ihr gelingen wird, der überragenden Musik und den zahlreichen choreographischen Umsetzungen des epochalen Werkes, eine überzeugende Interpretation hinzuzufügen? Wir können nie ganz sicher sein - und diese Spannung macht einen Teil der Ausstrahlungskraft von „State of Darkness“ aus.

Fenleys nackter Oberkörper und Arme dominieren ihre Bewegungssprache. Sie beschreiben den Raum mit abstrakten Zeichen wie grossen Halbmonden, pfeilgeraden Linien oder eckigen Rahmen um ihren Kopf. Immer wieder markieren die Arme auch Punkte und Wege im Raum, während die Beine folgen. Die Hände bringen für kurze Zeit lesbare Gesten hervor, wie eine Stoppgebärde, flügelähnliches Flattern oder die Abschirmung des Gesichtes. Mehrmals zeichnet die linke Hand unsichtbare Striche über den Oberkörper, als würde sie ihn durchstreichen.

Weiter, weiter, immer weiter tanzen

¹⁹⁰ Fenley, Molissa: State of Darkness. Musik: Igor Stravinsky: Le Sacre du Printemps, in der Aufnahme des Detroit Symphony Orchestra, Dirigent: Antal Dorati. Uraufführung: American Dance Festival, Durham Sommer 1987. Ich beziehe mich auf die Aufführung im Joyce Theatre, New York 1990, sowie auf deren Aufzeichnung zu sehen auf Vimeo: <https://vimeo.com/46187147> (16.5.2014)

Die Beine bewegen sich eng am klassischen Ballettvokabular entlang. Viel demi-pointe in kleinen Schritten, die an bourrés auf Spitzenschuhen erinnern. Auch grosse, kraftvolle Schwünge nach vorne, wiederholte Attitüden rückwärts und schnelle Drehungen verweisen auf das klassische Ballett.

In einzelnen Phrasen verschiebt sich das Augenmerk vom Oberkörper zu Beinbewegungen. Punktuell, in dynamischen Höhepunkten, tanzt alles zusammen. Dabei behält Fenley immer die Kontrolle über jede Faser ihres Körpers. Auch die kurzfristigen Zuckungen, die von ihrem Brustbein aus gehen, sind nicht unkontrollierte Erschütterungen, sondern gesteuerte, stakkatoartige Unterbrüche ihres durchgeformten Bewegungsflusses.

Weiter, schneller, immer weiter

Sie tanzt ausschliesslich im räumlich direkten Antrieb was bedeutet, dass sie jede Bewegung gezielt und fokussiert in den Raum zeichnet.¹⁹¹ Sie setzt eher viel Kraft ein (fester Antrieb) und ein gebundener Bewegungsfluss ist Grundlage ihrer tänzerischen Sprache. In der zeitlichen Einteilung sehen wir die ganze Bandbreite von sehr langsam bis sehr schnell, mit abrupten Wechseln während des ganzen Stückes.

Immer weiter und weiter und weiter

Dabei behält Fenley durchgehend eine eigenständige Beziehung zur Musik. Manchmal ahnt eine kraftvolle Geste den musikalischen Akzent voraus, während ein anderes Mal die Tänzerin unbeirrt ihre langsamen Bewegungsbahnen durch den Raum zieht und die dynamischen Fluktuationen in der Musik scheinbar ignoriert. Die Momente, bei denen Tanz und Musik vollkommen übereinstimmen, entweder in plötzlicher Stille oder grosser Dynamik, überraschen. Sie verdeutlichen, dass Fenley in ständigem Dialog zu Stravinskys Musik steht.

¹⁹¹ Ich beziehe mich auf die Antriebe von Rudolf von Laban: Raum: direkt-flexibel, Zeit: plötzlich-allmählich, Kraft: fest-zart, Bewegungsfluss: gebunden-frei. Vgl. Laban von, Rudolf: Der Moderne Ausdruckstanz in der Erziehung. Wilhelmshaven 1981

Innehalten nur um weiter zu gehen, weiter

Die Kamera verfolgt die Solistin kontinuierlich, die Abgrenzungen der Bühne sind nicht sichtbar. So ist es nicht möglich festzustellen, wo sie sich in Bezug auf den Bühnenraum befindet. Doch das Licht spielt eine massgebliche Rolle bei der Strukturierung des Raumes, was auch auf dem Video nachempfindbar ist. Warme Lichttöne wechseln sich ab mit grell kaltem Licht. So schaffen sie Stimmungslandschaften, welche die Tänzerin abwechselnd einhüllen oder ausstellen.

Weiter, weiter, getrieben, treibend

Repetition gehört zu Fenleys Stil, wie rasantes Tempo und hohe tanztechnische Anforderungen. In „State of Darkness“ zeigt sie uns aber Wiederholungen von Ähnlichem, kaum von Gleichem. So können wir zwar Bewegungen wiedererkennen, aber keine Gesamtstruktur und damit auch keine nachvollziehbare Entwicklung ausmachen.

Weiter, unaufhörlich weiter, tanzen

Fenley tanzt kein Opferritual. Gemeinsam mit der Musik schafft sie einen fortlaufenden Sog, der vielmehr eine Austreibung heraufbeschwört. Vielleicht eine Austreibung der vielfach vertanzten Jungfrau, die am Ende immer geopfert wird und der Originalchoreographie zugrunde liegt.

Weiter, weiter

Vielleicht treibt Fenley Erfahrungen von Krankheit und Verlust aus, die das von Aids gebeutelte New York der 1980er Jahre prägten. Vielleicht stellt sie sich einfach der Herausforderung Stravinskys Musik, wie es schon viele Choreographinnen und Choreographen vor und nach ihr getan haben.

Noch weiter

Oder wie Anna Kisselgoff in der New York Times geschrieben hat: „The tour de force of this 40-minute solo, performed remarkably with less sweat than stamina, suggests a giving of a dancer to herself, her public, her art.“¹⁹²

Immer wieder weiter

Während des ganzen Stückes ist Fenleys Blick offen und drückt Gelassenheit bis Zuversicht aus. Meist folgen ihre Augen der Bewegung, selten richten sie sich direkt zum Publikum.

Weiter, noch weiter, immer weiter

Doch unverhofft steht sie uns ganz zum Schluss einfach gegenüber. Fenley beendet das Stück mit einem einzigen Schritt zum Publikum während der kurzen Pause vor dem Schlussakkord. Es ist weniger eine Geste der Befreiung, als der unspektakuläre Abschluss eines Prozesses, der sich hier manifestiert. Dabei lässt sie keine Zeit für Pathos aufkommen.

Die Bühne fällt ins Dunkel noch bevor der letzte Ton ausgeklungen ist.



Die Amerikanerin Molissa Fenley signalisierte 1980 eine neue Ausrichtung der New Yorker Tanzszene, vom abstrakt konzeptuellen Post Modern Dance der 1960er und 1970er Jahre, zu einer abstrakt-athletischen und dramatischen Variante der 1980er Jahre.¹⁹³ Die neue Emotionalität, die auf den Post Modern Dance traf, der sich in erster Linie formalen und konzeptuellen Anliegen gewidmet hatte, ist auch auf dem Hintergrund der AIDS Epidemie zu lesen, von der die Tanzwelt besonders hart getroffen wurde. Fenley bemerkt in einem Interview von Ann Daly zu ihrer Motivation für „State of Darkness“: „It’s time now that we need a humanist point of view, because we’re

¹⁹² Kisselgoff, Anna: In ‚State of Darkness‘ a Dancer’s Rite of Passage. New York Times. 8.10.1988

¹⁹³ Vgl. Goldberg, RoseLee: Molissa Fenley. In Benbow-Pfalzgraf, Taryn (Hsg.): International Dictionary of Modern Dance. Detroit u.a. 1998, S. 269

living in a 'state of darkness.' It's time we have to be vulnerable and giving."¹⁹⁴ Konkreter Auslöser für Fenleys Auseinandersetzung mit Stravinskys „Le Sacre du Printemps“ war die Rekonstruktion von Nijinskys legendärer Choreographie, die Millicent Hodson 1987 für das Joffrey Ballet inszeniert hat.¹⁹⁵ Bis dahin arbeitete Fenley mit einer kleinen Gruppe von Frauen, mit welchen sie ein ungewöhnliches Bewegungsvokabular entwickelte, das historische Zitate wie auch die neu aufkommende Aerobics Ästhetik inkorporierte.¹⁹⁶ Diese widerspiegelte sich in ihrer eigenwilligen Trainingsmethode, die aus mehreren Stunden täglich im Fitnessstudio bestand, wo sie die notwendige Kraft und Ausdauer für ihre temporeichen Stücke aufbaute.¹⁹⁷ Von 1988 bis 1997 konzentrierte sie sich auf Solochoreographien, wovon „State of Darkness“ mit über 50 Aufführungen zwischen 1988 und 1994 wohl das erfolgreichste war. Auch in der Interpretation von Peter Boal und Tänzern des Pacific West Ballet überzeugte das Stück, das bis heute zum Repertoire der Kompanie aus Seattle gehört. Seit 1997 arbeitet Fenley wieder mit einer Company in New York, für die sie Stücke in Kooperation mit zeitgenössischen Komponisten, bildenden Künstlern und Dichtern erarbeitet.¹⁹⁸

5.2.2 *Trennung von Autorschaft und Körper*

Fenley hat „State of Darkness“ an fünf Tänzerinnen und Tänzer weitergegeben, die Wiederaufnahmen von Peter Boal und Jonathan Porretta werden im Folgenden diskutiert. Dabei berufe ich mich auf Videoausschnitte und hauptsächlich auf den Text von Cynthia J. Williams, die die Unterschiede zwischen den Wiederaufnahmen und Fenleys Original analysiert.¹⁹⁹ Sie stellt Fragen zu Authentizität, zur Essenz einer

¹⁹⁴ Fenley, Molissa in Daly, Ann: *Critical Gestures: Writings on Dance and Culture*. Middletown 2002, S. 112

¹⁹⁵ Vgl. Daly 2002, S. 112

¹⁹⁶ Vgl. Goldberg 1998 S. 269

¹⁹⁷ Vgl. Goldberg 1998 S. 269

¹⁹⁸ Siehe Biographie auf Fenleys Homepage: <http://www.molissafenley.com/biography.php> (28.5.14)

¹⁹⁹ Video Dokumentation von Peter Boals 1999 Interpretation von „State of Darkness“ auf Vimeo: <https://vimeo.com/27197170> (9.7.14) Performance von Jonathan Porretta 2007:

Choreographie und zum Verhältnis von Rekonstruktion, Wiederaufnahme und Re-Visionierung. Aus der Differenz zwischen Fenleys Original und den Wiederaufnahmen durch Boal und Porretta ergibt sich die Möglichkeit, meine These über den Rückschluss von Wirkung (Differenz) auf Ursache (Autorschaft des Körpers) zu belegen. Denn die von Williams konstatierte Differenz, bestätigt durch meine Beobachtungen legt nahe, dass im Autorensolo bei der Trennung von Autorschaft und dem Körper, der sie hervorgebracht hat, ein anderes Stück entsteht.

Zunächst hält Williams fest, dass alle drei Stücke den gleichen choreographischen Text verwenden, das heisst Bewegung, Raum, Rhythmus und Kostüm sind nahezu identisch. Auch mussten sich die Wiederaufnahmen nicht mit den Widrigkeiten historischer Rekonstruktionen herum schlagen, da die Choreographin selbst für die Originaltreue der Einstudierung garantieren konnte. Bevor ich auf Williams Analyse eingehe, seien hier drei grundsätzliche Abweichungen zwischen Rekonstruktionen und Original genannt, die sich nicht auf das Aufführungseignis an sich beziehen. Sie beeinflussen dessen Rezeption meiner Meinung nach aber und werden von Williams nicht erwähnt. Es sind dies Geschlecht, Habitus und Intentionalität der tanzenden Körper.

Dass es sich bei Boal und Porretta um Männer handelt, wird von Williams wie auch von Fenley und Boal selbst, als unerheblich bewertet.²⁰⁰ Dies lässt auf eine idealisierte Vorstellung von gender-neutraler Rezeption schliessen, die ich als realitätsfremd betrachte. Denn der nackte Oberkörper einer Frau auf der Bühne wird bis heute anders gelesen als der eines Mannes.²⁰¹ Ausserdem verweist der weibliche Kör-

<https://vimeo.com/27195180> (9.7.14). Williams, Cynthia J.: Searching the Darkness: Molissa Fenley's State of Darkness. Vortrag gehalten im Rahmen der Tagung: Sacre Celebration: Revisiting, Reflecting, Revisioning. York University, Toronto. 18.–20. April 2013. Auf: <http://sacre.info.yorku.ca/files/2013/10/Williams.pdf> (15.2.2014)

²⁰⁰ In Ellen Brombergs Dokumentarfilm: „The Re-Staging of State of Darkness“ bemerken sowohl Fenley wie auch Boal, dass die Choreographie sowohl männliche wie auch weibliche, aber vor allem menschliche Qualitäten ausdrücke. Ihre Wahl des Kostüms sollte dies veranschaulichen. Siehe <https://vimeo.com/27197170> (28.5.14)

²⁰¹ Williams bemerkt, dass bei Fenleys Performance die Kostümwahl (nackter Oberkörper) von Kritikern durchwegs kommentiert wurde, bei Boal und Porretta hingegen nicht. Siehe Williams 2013, S. 124

per unmittelbar auf das jungfräuliche Opfer der Originalchoreographie. Das verleiht Fenleys selbstbewusster Gegenposition eine Subversivität, die durch männliche Interpreten umgedeutet wird. Zweiter Punkt ist die Habitualisierung der Körper: bei Fenley durch Modernen Tanz, bei Boal und Porretta durch Klassisches Ballett. Dies wird von Williams nicht explizit erwähnt, aus ihrer Analyse der Bewegungsqualitäten lässt sich allerdings auf die unterschiedlichen Prägungen schliessen. Der dritte Punkt betrifft die Intentionalität der Tanzenden, die sich auf ihre Interpretation auswirkt. Ein Blick auf die Entstehungsgeschichte der drei Solos gibt darüber Aufschluss. Fenley schuf „State of Darkness“ 1988 als tänzerisch-choreographische Antwort auf die gesellschaftlichen und politischen Herausforderungen ihrer Zeit. Dabei fand sie auch eine Neuausrichtung für sich als Choreographin, vom bisherigen arbeiten mit einem Tänzerinnen Ensemble zur Konzentration auf Autorensolos. Boal führt seinerseits in Ellen Blombergs Film aus, dass er die Soloform weiter erforschen wolle, als dies in kurzen Soloeinlagen von Ballett Werken, die vor allem die technische Virtuosität eines Tänzers transportieren, möglich ist. Als er auf Fenley aufmerksam wurde, hat er die Einstudierung des über 10 Jahre alten Stückes selbst angeregt. Seine Motivation bezieht sich demnach auf seine Entwicklung als Solist des New York City Ballets und ist losgelöst von einem aktuellen gesellschaftlichen und politischen Kontext oder dem historischen des Originals. Porretta seinerseits studierte „State of Darkness“ 2007 als Solist des Pacific West Ballets, unter der Leitung von Peter Boal, zusammen mit drei anderen Tanzenden ein. So ist davon auszugehen, dass für ihn das Solo eine Rolle war, wie andere auch. Das bedeutet, dass hier weniger persönliche Motivation hinter der Interpretation steht, als bei Boal und die Dringlichkeit der Auseinandersetzung mit dem Material, wie sie Fenley antrieb, fehlt.

Williams analysiert nun die Bewegungsqualitäten der drei Solisten, mit Zugriff auf die Antriebslehre von Rudolf von Laban.²⁰² Diese bezieht sich auf die Beziehung der

²⁰² Welche Beziehung die Tanzende zu Kraft/Gewicht, Zeit und Raum hat, wird in Labans Antrieben als Extrempositionen markiert: fest/zart, plötzlich/allmählich, direkt/indirekt, sowie gebundener/freier Bewegungsfluss. Die Raumwege der Bewegungsführung werden in transversale (durch das Körperzentrum hindurch) oder periphere (der Peripherie des Körpers entlang) eingeteilt. Siehe: Laban, von, Rudolf: *Choreutics. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes*. Wilhelmshaven 1991. Für die

Tanzenden zum Raum, zur Zeit und zur Kraft, auf die vom Körper gezeichneten Raumwege sowie die Unterstützung der Bewegung durch den Atem. Ohne detailliert darauf einzugehen sei exemplarisch der unterschiedliche Einsatz des Gewichtes und der Bewegungsinitiation unter den drei Solisten erwähnt.

Fenley tanzt mit einer starken Erdverbundenheit, die durch ihre Bewegungsinitiation vom Körperzentrum her nach aussen unterstrichen wird. Boal hingegen tanzt mit der für Balletttänzer typischen, gegen oben gerichteten Bewegung, die die Überwindung der Schwerkraft anstrebt. Seine Bewegungen beginnen an der Peripherie, in Fingern und Fussspitzen. Auch Porretta verwendet periphere Raumwege, nutzt aber einen ähnlich starken Einsatz seines Gewichtes wie Fenley. Sein Bewegungsfluss ist in der Labanterminologie frei, während Fenley und Boal eher einen gebundenen Bewegungsfluss verkörpern.²⁰³ Die Unterschiede sind für ein Regelpublikum zwar subtil, in ihrer Wirkung aber markant.

An den drei unterschiedlichen Versionen von „State of Darkness“ können nun die Kriterien für den Nachweis der Autorschaft des Körpers durchgedacht werden. Sie orientieren sich am leiblich wahrnehmenden, materiellen, diskursiven und handelnden Körper. Der leiblich erfahrene Körper drückt sich im sichtbar beschleunigten Atemrhythmus und Schwitzen aus, sowie in der Spannung, die sich auf den zuschauenden Körper überträgt. Seine Materialität ist in der Aufführungssituation präsent. Die biographische Ebene äussert sich über die verschiedenen Intentionen und das Geschlecht der Tanzenden und prägt das Stück mit. Die unterschiedliche Diskursivität der Körper verantwortet einen grossen Anteil ihrer ungleichen Rezeption. Fenleys Körper wird von einem Diskurs geformt, der von der Aids-Epidemie der 1980er Jahre historisch und politisch geprägt ist. Ihr starker, unversehrter, weiblicher Körper steht in Kontrast zu damals zahlreichen (hauptsächlich) männlichen Aidskranken, die die Tanzszene verlor. Diese diskursive Ebene fehlt den Körpern von Boal und Porretta zehn respektive fast 20 Jahre später. Die handlungstheoretische

Antriebslehre im Besonderen siehe: Laban, von, Rudolf: Der moderne Ausdruckstanz. Wilhelmshaven 1988 (orig. 1976)

²⁰³ Vgl. Williams 2013, S. 126-128

Ebene wird veranschaulicht in den anders habitualisierten Körpern der drei Solisten. Dieser manifestiert sich auch im unterschiedlichen Aufführungsgestus, wie er sich exemplarisch am Schluss des Stückes ablesen lässt. Denn der letzte Schritt am Ende des Stückes hat bei jeder der drei Versionen eine ganz andere Wirkung. Fenleys finaler Schritt in Richtung Publikum beschreibt Stephanie Jordan als Akt der Hoffnung:

At the end, as she moved from darkness into light, to stand, gazing boldly at the audience, the orchestra allowed her Chosen One to become superhuman. Her version was a celebration of human power and perhaps too of Nijinsky's individual achievement.²⁰⁴

Fenleys direkter Blick in den Zuschauerraum, der selbstbewusste Schritt nach vorn und ihre Verwurzelung mit dem Boden unter ihren Füßen bestätigen diese Lesart.²⁰⁵ Boal hingegen endet mit hängenden Schultern und einem nach oben gerichteten Blick. Er hinterlässt den Eindruck eines Kämpfers, der nur knapp überlebt hat. Porretta seinerseits initiiert den Schritt mit seiner linken Körperhälfte, lässt die rechte folgen und wirkt wie ein siegreicher Kämpfer.²⁰⁶ Die Interpretation dieses letzten Schrittes steht exemplarisch für die drei Versionen von „State of Darkness“. Sie sind so unterschiedlich, dass Williams ihren Vortrag mit der offenen Frage beendet, was unter Authentizität und Essenz eines Stückes verstanden werden kann und wie diese für zukünftige Generationen zu bewahren seien.

Meiner These folgend schliesse ich aus diesem Beispiel, dass sich die Autorschaft des Körpers beim Autorensolo in der Distanz zum Original manifestiert, wenn Autorschaft und Körper voneinander getrennt werden. Die französische Choreografin und Tänzerin Catherine Diverrès bestätigt dies wenn sie feststellt, dass die Unmöglichkeit, alles von einem Solo zu übertragen daran liegt, dass der Körper bewohnt ist, gedacht,

²⁰⁴ Jordan, Stephanie: The Demons in a Database: Interrogating 'Stravinsky the Global Dancer'. In: The Journal of the Society for Dance Research, Vol. 22, No. 1. Sommer 2004, S. 57-83, hier S. 69

²⁰⁵ Vgl. Williams 20013, S. 128

²⁰⁶ Vgl. Williams 2013, S. 128

geatmet, geträumt wird. Da er der Behälter einer Vergangenheit ist, eingeschrieben von persönlichen und kulturellen Erinnerungen.²⁰⁷ Diverrès hat 2001, über 15 Jahre nach ihrer Uraufführung, sieben Autorensolos, die sie über viele Jahre getanzt hatte, erstmals für zwei jüngere Tänzerinnen rekonstruiert. In ihrem Text setzt sich Diverrès mit den Möglichkeiten und Grenzen des Vermachens von Autorensolos auseinander und weist dem Körper eine besondere Funktion in diesem Prozess zu. Beim Weitergeben eines Solos, so Diverrès, sind Schritte und Bewegungen, wie sie auch über Notationen oder Video vermittelt werden können, nur das Skelett des Stückes. Was den „état de corps“, die Verkörperlichung eines Stückes ermöglicht, ist der Transfer von Energie, den sie als alchemistischen Prozess beschreibt.²⁰⁸ Auch wenn hier eine metaphysische Ebene evoziert wird, so ist der Verweis auf die Unvollständigkeit der Rekreation eines Solos durch einen anderen Körper nachvollziehbar beschrieben. Nach Diverrès muss zwangsläufig eine neue Version, um nicht zu sagen, ein neues Stück, entstehen, wenn die Autorschaft vom ursprünglichen Körper auf einen neuen Körper trifft. Diverrès stellt dies ohne Sentimentalität fest, wenn sie das Telefonspiel als Beispiel heranzieht, bei dem der Witz darin besteht, den Unterschied zwischen dem Originalsatz und jenem am Ende der Kette zu bestaunen.²⁰⁹

Rebecca Schneider stellt die Frage nach der Trennbarkeit von Autorschaft und originalem Künstler(körper) aus der Perspektive der Performance Kunst.

The artist performing was a solo artist – but more to the point, a solo perceived as the self. (...) The action artist was performing, but not delivering a script capable of reproduction by anyone other than that of self as solo: could anyone other than Pollock have painted a Pollock by re-enacting the Pollock «dance»? Would the work produced by such a re-enacting dancer have been a Pollock

²⁰⁷ Vgl. Diverrès, Catherine: La transmission d'un solo. In: Rousier 2002, S. 125-129, hier S. 126

²⁰⁸ Vgl. Diverrès 2002, S. 126

²⁰⁹ Vgl. Diverrès 2002, S. 125

*in the way that a Graham dance danced by another dancer re-
mains a Graham dance?*²¹⁰

Schneider stellt hier die Frage nach der Trennbarkeit des Skripts, oder mit dem entsprechenden Begriff des zeitgenössischen Tanzes gesprochen, dem Konzept des Aktionskünstlers, vom daraus resultierenden Produkt. Ihre Frage ist insofern eine rhetorische, als bei Aktionskünstlern das Kunstwerk, nicht die Aktion selbst, rezipiert und als Bestandteil des Kanons bewertet wird. Um das Werk einem Künstler zuschreiben zu können muss es von diesem, wenn nicht selbst produziert, so zumindest konzipiert und signiert sein. Deshalb lässt sich ein Werk von Pollock nicht über die Rekonstruktion eines ‚Pollock-Solos‘ herstellen. Es handelt sich bei diesem Tanz aber auch nicht um eine festgeschriebene, choreographische Abfolge wie bei einem rekonstruierbaren Graham Solo. Es ist vielmehr eine strukturierte Improvisation des Künstlers mit seinen Materialien. Beim Tanz, der kein ästhetisches Produkt ausserhalb des Aufführungseignisses produziert, ist die Signatur hingegen die Choreographie, verstanden als Körperschrift. Autorensolos können demnach nur über das Aufführungseignis erhalten bleiben. Demnach sind Rekonstruktionen oder Wiederaufnahmen die einzige Möglichkeit, um das Weiterleben eines Stückes nach der tänzerischen Laufbahn seiner Choreographin zu ermöglichen. Inwiefern der Graham Tanz, der von einer anderen Tänzerin getanzt wird, noch ein Graham Tanz ist, hängt in der bisherigen Tanzpraxis von der Autorisierung durch die Choreographin beziehungsweise ihrer rechtlichen Vertreter ab. Aber es gilt auch die ästhetischen Kriterien zu berücksichtigen, die mit der Problematik von Rekonstruktionen verbunden sind wie am Beispiel von „State of Darkness“ exemplarisch aufgezeigt wurde. So einfach wie Schneider es hier erscheinen lässt, ist das re-enacting also auch beim Tanz nicht. Ihr Zitat fasst aber etwas von der engen Verknüpfung von körperlicher Aktion und Autorschaft zusammen, wie sie die Autorschaft des Körpers postuliert.

Wie meine Beispiele erläutern haben, wird gerade das Autorensolo in der Übertragung auf einen neuen Körper zu einem anderen Stück. Das Modell der Autorschaft

²¹⁰ Schneider, Rebecca: Solo solo solo. In: Butt, Gavin (Hsg.): After Criticism. New Responses to Art and Performance. Oxford 2005, S. 23 – 47, hier S. 33

des Körpers bietet dafür eine überzeugende Begründung. Deshalb beantworte ich Williams' Frage nach einer authentischen Rekonstruktion mit meiner These: Die Autorschaft des Körpers hat zur Folge, dass es nicht für das Autorensolo nicht möglich ist, Körper und Autorschaft zu trennen, ohne dass ein verändertes Stück entsteht. Doch das soll die Übertragung von Autorensolos auf andere Körper nicht verhindern. Ich schlage vor, dass sie als Neuinterpretationen gekennzeichnet werden und der Abstand zum Original, im Sinne von Martin Christ, in die Inszenierung einbezogen und sichtbar gemacht wird. So hat auch Catherine Diverrès den Abend von Solos „Voltes: Passages d'une danse à l'autre“ genannt. Durch ihre eigene Performance in einem neuen Stück zum Schluss des Abends, hat sie die Differenz zwischen sich und ihren Tänzerinnen auf der Bühne sichtbar gemacht.

5.2.3 Xavier Le Roy: „Le Sacre du Printemps“²¹¹

Es war eine Sache des Verlangens danach, mich selbst zu dieser Musik zu bewegen. Ich hatte das Bedürfnis, mich von etwas durchdringen zu lassen, diese Erfahrung zu machen.²¹²

Igor Stravinskys „Le Sacre du Printemps“ wurde wahrscheinlich von allen wichtigen und auch vielen weniger bekannten Choreographen und Choreographinnen umgesetzt.²¹³ Soloverionen sind mir aber nur diejenige von Molissa Fenley (1988) sowie des französischen Choreographen Xavier Le Roy (2007) bekannt. Diese Besonderheit lädt zu einer Gegenüberstellung der beiden Autorensolos ein, unter dem Aspekt der Autorschaft des Körpers.

²¹¹ Le Roy, Xavier: Le Sacre du Printemps. Musikaufnahme: Igor Stravinsky. Dirigiert von Sir Simon Rattle. Berliner Philharmonisches Orchester. Premiere 2007 in Lyon. Ich beziehe mich auf die Aufführung vom 3. März 2014, Tanzhaus Zürich und öffentlich zugänglichen Video Ausschnitte

²¹² Le Roy, Xavier in Weigand, Frank: Wenn alle Künstler zu Lehrern werden, gibt es irgendwann keine Kunst mehr. Ein Interview mit Xavier Le Roy. Berlin, 26.11.2007. <http://tanznetz.de/kritiken.phtml?page=showthread&aid=37&tid=11235>

²¹³ Zu den bekannteren gehören neben Nijinskys Original die Versionen von Maurice Béjart (1959), Glen Tetley (1974), Pina Bausch (1975), Martha Graham (1984), Michael Clark (1992)

Le Roy setzt sich in seinen Arbeiten kritisch mit dem Produktionssystem des Tanzmarktes auseinander und fragt danach, wie sich Tanz konstituiert. Dabei ist der Körper mit seinen kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Einschreibungen zentraler Gegenstand Le Roys Untersuchungen.²¹⁴ In seiner Version von „Le Sacre du Printemps“ stellt er, wie Fenley, seinen Körper auf der leeren Bühne Stravinskys Musik aus. Sein Zitat betont den leiblich erfahrenen Körper in der Auseinandersetzung mit der Musik. Le Roys Interesse ist weit entfernt von Fenleys emphatischer Verkörperung von Kraft und Hoffnung als Reaktion auf eine dunkle Zeit. Le Roy umgeht die tanzhistorischen Vorbilder von „Le Sacre du Printemps“, die sich in unsere kulturelle Erinnerung eingeschrieben haben, geschickt. Denn er widmet sich ganz der Figur des Dirigenten und dessen Bewegungen. Inspiriert von einer DVD Aufnahme von Sir Simon Rattles Probe mit dem Berliner Philharmonischen Orchester, studiert Le Roy dessen Bewegungen minutiös ein, als wären sie eine Choreographie.²¹⁵ Er stellt fest, dass nicht immer klar ist, ob die Bewegungen des Dirigenten die Musik hervorbringen oder umgekehrt, von der Musik hervorgebracht werden. Die Frage nach Ursache und Wirkung und der Funktion dieser Bewegungen brachten Le Roy dazu, Sir Simon Rattle als Tänzer zu betrachten und dessen Choreographie zu rekonstruieren.²¹⁶ Le Roy tanzt seine Version dieser Choreographie und wendet sich dabei unmittelbar dem Publikum zu. Er bleibt in ständigem Blickkontakt und aktivem Dialog mit den Zuschauenden, die sich so in die Rolle von Orchestermusikern versetzt fühlen. Diese Wirkung wird durch Lautsprecher unter den Sitzen verstärkt, welche die entsprechenden Instrumente auf getrennten Tonkanälen wiedergeben.

Nun scheint bei Le Roys Konzept die Autorschaft des Körpers höchstens in seiner interpretatorischen Kompetenz sichtbar zu werden, da er sich ganz der Verkörperung von Rattles Gesten, Mimik und Motorik verschrieben hat. Doch was ist mit der Autor-

²¹⁴ Vgl. Huschka 2002, S. 319-327, hier S. 321

²¹⁵ Vgl. Synopsis des Stückes von Xavier Le Roy auf:
<http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=a0f7e349ea6cabcd6b97cfb20f2582d9c062cba9&lg=en>
(10.4.14)

²¹⁶ Vgl. Le Roy, Xavier im Gespräch mit RoseLee Goldberg in Goldberg, RoseLee: Performa. 2009, S. 154

schaft des Dirigentenkörpers? Inwiefern manifestiert sich eine eigenständige, kreative Wirkungsmacht des Körpers in Sir Simon Rattles Bewegungen?

Diese Frage hat interessante Erkenntnisse hervorgebracht. So widmete sich die Vortragsreihe „DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik“ der Universität Basel im Herbst 2013 dem Dirigenten als Verkörperungs-medium. Arne Stollberg spricht in der Ankündigung vom Dirigieren als „theatralen Akt, ein Tanz am Pult, der eigene ästhetische Qualität besitzt und nicht in blosser Funktionalität aufgeht“.²¹⁷ Stollberg und die Vortragsreihe stellt sich in diesem Zusammenhang die gleiche Frage wie Le Roy, nämlich „in welchem Verhältnis die Gestik des Dirigenten tatsächlich zu jener «Interpretation» steht, die ihr als hörbares Resultat entspringt.“²¹⁸ Vermutlich werden bald Publikationen folgen, die sich dieser Frage annehmen. Mir genügt hier die Feststellung, dass der Tanz des Dirigenten als ästhetisches Produkt auch von musikwissenschaftlicher Seite untersucht wird. Dabei wird seinem (tänzerisch ungeschulten) Körper zentrale Bedeutung zugemessen. Im Gegensatz zum intelligenten, selbständig handelnden und kreativen Körper meiner These, wird der Körper hier als Instrument verstanden:

Beim Dirigenten ist der Fokus zwangsläufig auf seine Körperlichkeit gerichtet: Als Musiker ohne Instrument steht ihm nur sein eigener Körper (eventuell ergänzt durch den Taktstock) zur Verfügung, um ein Orchester zu leiten, welches wiederum als «Instrument» zur Musikerzeugung dient. Neben der Verkörperung seiner selbst als Dirigent wird ihm dabei die Aufgabe zuteil, auch die ihrem Wesen nach abbildlose, materiell ungreifbare Musik zu «verkörpern», sie durch Bewegung plastisch werden zu lassen.²¹⁹

²¹⁷ Stollberg, Arne: DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik. Vortragsreihe Universität Basel, 2013. <http://mws.unibas.ch/forschung/hoerbare-gebaerden/dirigentenbilder/>(29.5.14)

²¹⁸ Stollberg 2013, Webseite

²¹⁹ Stollberg 2013, Webseite

In der doppelten Funktion von Instrument zur Erzeugung von Musik und Verkörperung dieser Musik, erhält der leiblich erfahrene Körper des Dirigenten eine grosse Eigenständigkeit. Sie erinnert an José Limons Metapher des Körpers als Orchester, um das Zusammenspiel isolierter Körperteile, mit ihren eigenen Qualitäten, zu veranschaulichen.²²⁰

Zurück zur Frage nach der Autorschaft des Körpers von Sir Simon Rattle. Von ihm selbst existieren keine Aussagen zu seinen Dirigierbewegungen oder dem Verhältnis zu seinem Körper. Doch es gibt Aussagen von mehreren, von der New York Times interviewten Dirigenten, wonach sie ihrer Körperbewegung weniger Bedeutung zuschreiben als ihren mentalen Vorbereitungen.²²¹ Es kann davon ausgegangen werden, dass dies auch auf Sir Simon Rattle zutrifft. Er steht nicht mit einer geplanten Choreographie, sondern seiner Interpretation der Partitur vor dem Orchester. Seine Bewegungen sind also bis zu einem gewissen Grad spontaner, wenig gesteuerter Ausdruck dieser Interpretation und entstehen in der Kommunikation mit den Musikern immer wieder neu. So kann behauptet werden, dass der ‚Tanz‘ des Dirigenten Sir Simon Rattles, zu einem grossen Teil auf der Autorschaft seines Körpers gründet. Dies lässt sich wiederum mit Kriterien unseres Körpermodells begründen. Der subjektiv handelnde Körper kommuniziert mit seinem Gegenüber und nimmt dessen Körpersignale wahr. Der Dirigent macht dies in der sozialen Situation mit seinem Orchester. Hier manifestiert sich eine dramaturgische Situation, die sich weitgehend über den Körper abspielt. Die Diskursivität des Dirigentenkörpers umfasst dessen historische Entwicklung und kulturelle Normierung sowie seine hierarchische Position innerhalb des Orchesters. Bei Sir Simon Rattle kommt noch die gesellschaftliche Stellung durch die Verleihung des Adelstitels hinzu, die einem eigenen Diskurs angehört.

Xavier Le Roy bringt nun Rattles Gestik auf die Bühne und führt sie dadurch vollends in Choreographie über, indem er sie endgültig von der Funktionalität des Dirigierens

²²⁰ Vgl. Lewis, Daniel: *The Illustrated Dance Technique of José Limon*. New York 1984, S. 136

²²¹ Vgl. Wakin, Daniel J.: *The Maestro's Mojo*. New York Times, 8.4.2012

loslöst. Dies macht er transparent, wenn er seine Bewegungen von der abgespielten Musik trennt und für einen Moment die Bühne verlässt, beziehungsweise weiter dirigiert während die Musik für kurze Zeit aufhört. Auch die Übertreibung von unwillkürlichen Bewegungen seines Vorbildes in Sprüngen oder die erkennbare Wiederholung von gewissen Schlüsselgesten, lassen die geschickte choreographische Manipulation Le Roys erkennen. Sein Stück unterläuft die Machtstellung des dirigierenden Körpers und kritisiert den traditionellen Umgang mit Repräsentation – der Repräsentation des Dirigentenkörpers und seinen Normierungen, des Konzertes als kulturellem Ereignis und der Repräsentation von Tanzgeschichte.

Als interessante Ergänzung zum von Le Roy eröffneten Diskurs des Dirigenten als Tänzer, sei hier abschliessend die „visible music“ des Komponisten und Musikwissenschaftlers Dieter Schnebel erwähnt. Er hat 1960 „Nostalgie. Solo für einen Dirigenten“ geschrieben. Dabei handelt es sich um eine Partitur, die nicht Klänge bezeichnet, sondern detaillierte Anleitungen für die Bewegungen des Dirigenten enthält. Gezeigt wird eine stumme Musik aus Dirigentengesten, die in der Partitur mit musikalischen Termini beschrieben sind.²²² Die Musik soll demnach in den Köpfen der Zuschauer entstehen. 2009 hat die Tänzerin und Choreographin Paula Rosolen „Nostalgie“ am Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe aufgeführt. Die Partitur ist erhältlich, weitere Umsetzungen sind wünschenswert.

²²² Siehe: Straebel, Volker: ‚Musik gibt es nicht. Musik soll entstehen im Kopf des Zuschauers/Zuhörers.‘ Dieter Schnebels Instrumentales Theater. In: Jarzina, Asja: Gestische Musik und musikalische Gesten. Dieter Schnebels "visible music". Berlin 2005, S. 172-185

6. Inside the Solo – Der Körper spricht

Bisher habe ich die Autorschaft des Körpers vor allem über Foucaults Funktionen der Autorschaft verhandelt, die in engem Zusammenhang mit seiner Theorie des diskursiven Körpers stehen. Gleichzeitig habe ich für den Autorschaft hervorbringenden Körper notwendige Eigenschaften hervorgehoben, nämlich Intelligenz, Kreativität und die Fähigkeit, ohne bewusste Steuerung, selbständig zu agieren. Diese Eigenschaften des leiblich erfahrenen Körpers lassen sich mit dem Strukturalismus nicht hinreichend erklären. Der handlungstheoretische sowie phänomenologische Ansatz und die Konzepte zu Körperintelligenz, die in Kapitel 3 vorgestellt wurden, füllen die Lücke bis zu einem gewissen Grad. Trotzdem bleibt Erklärungsbedarf um das eigenständige und kreative Handeln des Körpers, seine Fähigkeit, Neues hervorzubringen und somit auch bestehende Ordnungen zu unterlaufen, zu begründen. Deshalb scheint es mir sinnvoll, am Ende dieser Arbeit noch das Konzept des eigensinnigen Körpers vorzustellen, das dazu beiträgt, diese argumentatorische Lücke zu füllen.

6.1 Körper als Agens

*(...) dann würde der Körper übernehmen und würde tanzen, wo
Du nicht weiter weißt. Ich sehe das als eine idealisierte Form des
Tanzens: nicht zu wissen, sondern es dem Körper überlassen,
dich zu tanzen.* ²²³ *William Forsythe*

Agens (lat. das Tuende) bedeutet die treibende Kraft oder das wirkende, handelnde Prinzip innerhalb eines Prozesses. In diesem Kapitel wird die Funktion des Körpers als Agens, als eigenständig wirkende, kreative Triebfeder im Entstehungsprozess eines Autorensolos, untersucht.

Wie gezeigt wurde, ist Körperwissen handlungsorientiert, oft nicht explizierbar und kaum rational lenkbar. Es umfasst eine Verschränkung kognitiver und körperlicher Wissensstrukturen, während es gleichzeitig fest in der Materialität des Körpers verankert ist. Nun wird dieses Wissen oder Können hauptsächlich mit dem Abrufen von abgespeicherten Bewegungsabläufen wie beim Fahrradfahren, oder adäquatem und intelligentem Reagieren, wie beim Auffangen eines Sturzes verknüpft. Die Fähigkeit des Körpers, diese Muster aufzulösen und neue Möglichkeiten hervorzubringen, wird von Körperwissen nicht erfasst. Aus Äusserungen von Tanzschaffenden, wie beispielsweise im Zitat von William Forsythe sowie meinen eigenen Erfahrungen weiss ich, dass der leiblich erfahrene Körper Neues hervorbringen kann. Das kreative Potential des Körpers drückt sich einerseits physisch aus, beim Erfinden von Bewegungen oder Lösen von tanzspezifischen Aufgaben, aber auch mental, durch das Produzieren von Einfällen und Ideen während der Auseinandersetzung mit dem Körper.

Wie manifestiert sich nun dieses kreative Potential im leiblich wahrnehmenden Körper?

²²³ Forsythe, William: Bewegung beobachten. Ein Interview mit William Forsythe von Nik Haffner. In: Kuchelmeister, Volker u.a. (Hsg.): Improvisation Technologies. A tool for the Analytical Dance Eye. CD-Rom/Booklet, Karlsruhe 1999, S. 25

New York, 1985

Es improvisiert mit mir.

Oberkörper tief nach unten gebeugt, rechter Arm nach innen verschraubt, alle Muskeln angespannt, Kopf eingezogen wie in einen Schildkrötenpanzer hinein, Knie eng aneinander gepresst. Fortbewegung ist nur in kleinen Schritten möglich. Überhaupt ist Bewegung, Tanzen – oder was ich darunter verstehe, kaum möglich.

Was steckt hinter diesem Krampf, der mich aus meiner Mitte heraus, zusammen fallen lässt?

Eine Zeit lang versuche ich, das reduzierte Bewegungspotential dieses Körpers zu erforschen, allerdings mit dem Ziel, ihn zu überwinden, zu einem ausgestreckten, leichten, fließend beweglichen Tanzkörper zu finden. So wie ich ihn mir wünsche, wie ich gelernt habe, ihn mir zu wünschen.

Ich muss gegen den Strom schwimmen, es ist schwer, dem starken Körperimpuls des Kontrahierens entgegen zu wirken.

Endlich gelingt es mir, meine Glieder auszustrecken. So bin ich es gewohnt, zu tanzen. In Bewegungen mit einem grossen Radius um mich herum.

Doch ihre Vertrautheit wirkt jetzt falsch, unpassend, wie ein fremdes Kleidungsstück.

Nach einer Pause ein neuer Versuch.

Zuversichtlich steige ich in den Improvisationsfluss ein, höre auf Körperimpulse, die die Bewegung ohne mein Bewusstsein steuern. Da überfällt mich das Zusammenziehen meiner Bauchmuskeln, als ob mich ein plötzlicher Schmerz treffen würde. Verwirrt beobachte ich diesen entstellten Körper von aussen, fühle, wie seine Anspannungen den Bewegungsfluss drastisch eingrenzen.

Weshalb kann ich heute nicht frei tanzen? Mit grossen Bögen durch den Raum schweifen, statt mich mit diesem verkrampten Bündel von Knochen und Muskeln zu beschäftigen?

Nochmals Pause, trinken, den Raum verlassen.

Als auch der dritte Versuch, statt in durchlässigen Tanzsequenzen in diesem Krampfkörper endet, gebe ich auf und stelle mich der Kreatur, die meinen Körper ohne mein Zutun und gegen meinen Willen bewohnt. Ich lasse mich auf das Bewegungspotential ein, das mit solcher Hartnäckigkeit nach Aufmerksamkeit verlangt. Ich beginne zu verstehen.

Mein Körper hat mir eine Tür geöffnet zu Bewegungsmaterial, das ausserhalb des normierten Tanzvokabulars aller Tanztechniken liegt, die er gelernt hat. Das sich auch dem Ideal des fliessenden, sich ständig transformierenden Körpers der Improvisation im Post Modern Dance widersetzt. Das der abstrakten Bewegungssprache, der ich mich hauptsächlich gewidmet hatte, eine emotionale Dringlichkeit verleiht.



Dieses Schlüsselerlebnis, während einer Improvisationsrecherche im Jahr nach dem Abschluss meines Studiums, hat meinen weiteren Weg als Choreographin, Tänzerin und Pädagogin nachhaltig geprägt. Psychologische Deutungen für den beschriebenen Vorgang könnten sicher als Erklärungsmodell dienen, doch interessiert hier nicht die therapeutische, sondern die künstlerische Produktivität des selbständig agierenden Körpers. Selbständig agieren bedeutet, ohne bewusste Kontrolle zu handeln, oder wie Annette Barkhaus es formuliert: „der Körper gibt hinter meinem Rücken eine Antwort auf eine Situation“.²²⁴ Die Situation ist die des choreographischen Forschungslabors einer Tänzerin, auf der Suche nach einer individuellen Körpersprache. Die hinter dem Rücken ihrer bewussten Steuerung angebotene Antwort ihres Körpers, ist die des Unterlaufens ihrer vorgeformten Tanzästhetik und somit die Öffnung für den anderen Tanz, ausserhalb der Grenzen des bisher bekannten. Damit übernimmt der selbständig agierende Körper eine subversive Funktion, indem er bestehende Normen und Ordnungen hintergeht. Ich behaupte, dass viele Tanzschaffende

²²⁴ Barkhaus, Annette: Körper und Identität. Vorüberlegungen zu einer Phänomenologie des eigensinnigen Körpers. In: Kaross, Sabine, Welzin, Leonore (Hsg.): Tanz Politik Identität. Jahrbuch Tanzforschung 11, Hamburg 2001, S. 27 – 49, hier S. 46

ihren Körper in diesem Sinne als Agens wahrnehmen. Sie vertrauen auf sein kreatives Potential und schöpfen daraus. So beschreibt Xavier Le Roy im Zusammenhang mit ‚Product of Circumstances‘ die aktive Rolle des Körpers im choreographischen Prozess folgendermassen: „My body became simultaneously active and productive, object and subject, analyzer and analyzed, product and producer.“²²⁵ Damit verweist er auf die Kreativität des Körpers sowie seine unhintergehbare Doppelfunktion, vor allem im Autorensolo, als die Bewegung auslösendes Subjekt und gleichzeitigem Objekt dieser Bewegung.

Die Analyse von Annette Barkhaus zum „Eigensinn des Körpers“ bietet Aufschlüsse über den Körper als Agens aus sozialphilosophischer Perspektive.²²⁶ Sie unterstreicht mit dem Eigensinn, die aktive Rolle des Körpers im Handeln und Erleben des Menschen. Gleichzeitig macht sie darauf aufmerksam, dass dem Körper nicht eine höhere Rationalität oder grössere Authentizität zugeschrieben werden darf als dem Verstand. Im Lichte strukturalistischer Körpertheorien kann der Körper nicht mehr als naturverhaftet und authentisch verstanden werden. Mit dem Eigensinn des Körpers versucht Barkhaus, das Agens des Körpers zu definieren, ohne dabei auf ein essentialistisches Körpermodell zurück zu greifen.

Die Wirkungsmacht des Körpers manifestiert sich laut Barkhaus in vier unterschiedlichen Phänomenen. Wahrscheinlich am mächtigsten in der *Grenzsetzung* durch Krankheit oder dem Bauchgefühl, das unser Entscheidungsvermögen beeinflusst. Dann benennt sie das Phänomen des *Sich-Überlassens*, das beim Einschlafen oder in der Sexualität wirksam wird. Körperliche Äusserungen, die ausserhalb unserer bewussten Steuerung liegen wie Lachen oder Weinen, nennt Barkhaus *sinnhafter Situationsbezug*. Die letzte Kategorie ist das Phänomen des *kreativen Weltbezuges*.²²⁷ Dazu gehört die von mir postulierte Kreativität des Körpers im zeitgenössischen Tanz. Dieser scheint Barkhaus nicht geläufig zu sein, sonst hätte sie für ihre

²²⁵ Le Roy, Xavier: Product of Circumstances. In: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hsg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld 2005, S. 86

²²⁶ Siehe Barkhaus 2001, S. 41-47

²²⁷ Vgl. Barkhaus 2001, S. 42-47

Theorie darauf zurückgreifen können. Stattdessen beschränkt sich ihr Beispiel für den kreativen Weltbezug durch den Körper auf plötzliche Eingebungen, die uns während einer körperlichen Tätigkeit zufallen. Situationen, in denen der entscheidende Schritt zur Lösung eines komplizierten Problems während dem Duschen oder Kochen gefunden wird.²²⁸ Diese Tätigkeiten müssten meiner Ansicht nach aber stärker körperbezogen sein, um die These schlüssig zu untermauern. In ihren Beispielen kommt dem Faktor Abwechslung und Abstand vom reinen Denkprozess wohl eine grössere Bedeutung zu, als der Kreativität des Körpers. Auch bei immer wieder anzutreffenden Äusserungen von Menschen, die während dem Joggen oder Bergsteigen ihre kreativsten Ideen haben, ist nicht zu differenzieren, wieweit die körperliche Aktivität an sich zur Eingebung geführt hat. Hingegen behaupte ich, dass in einer Tätigkeit wie der Tanzimprovisation das kreative Potential des Körpers besonders wirksam ist. Denn in der Tanzimprovisation wird nicht nur die Konzentration auf den Körper, im Vergleich zu alltäglichen Tätigkeiten, erhöht. Er erhält auch ein Wirkungsfeld, das wesentlich offener ist als zum Beispiel beim Sport, da die Zielsetzung der Improvisation an sich, das Ermöglichen und Erforschen von neuen Erfahrungen ist.

Barkhaus' Beispiel der plötzlichen Eingebung als Phänomen des kreativen Weltbezuges durch den Körper, unterstützt allerdings mein Argument, dass sich der Körper als Agens nicht nur physisch manifestiert, wie im Produzieren von Bewegungsmaterial, sondern auch mental wie eben bei Geistesblitzen, die sich während körperlicher Tätigkeiten einstellen.

Abschliessend soll mit Barkhaus noch einmal unterstrichen werden, dass die Wirkungsmacht des Körpers nicht als eine natürliche verstanden werden darf, sondern als „konstituiert in der Verschränkung von leiblicher Grundstruktur, kollektiv vermittelten Körperkonstruktionen und des in der eigenen Geschichte erworbenen Körperbildes.“²²⁹ Hier fasst Barkhaus zusammen, was im Körpermodell für die Autorschaft des Körpers definiert wurde: der leiblich wahrnehmende, handelnde und diskursive

²²⁸ Vgl. Barkhaus 2001, S. 45

²²⁹ Barkaus 2001, S. 47

Körper, der auch dessen Materialität und damit den biographischen Körper umfasst, aber nicht darauf beschränkt und somit als überindividueller Körper zu verstehen ist. Der Körper und damit auch seine agency, sind demnach sowohl physisch, wie auch individuell und gesellschaftlich bedingt. Das widerspricht dem Konzept des eigenständig agierenden Körpers aber nicht. Vielmehr widerspiegelt es die Bedingtheit jedes eigenständig handelnden Subjekts.

Körper als Agens wird auch von Susan Leigh Foster oder Erika Fischer-Lichte beschrieben.²³⁰ Es scheint mir aber nicht notwendig, noch weitere Argumente dafür auszubringen. Die ohne bewusste Steuerung handelnde, eigenständige und kreative Wirkungsmacht des Körpers, die in der Tanzpraxis unumstritten ist, konnte nun auch wissenschaftlich durchleuchtet werden. Bereichert um diese Ebene, soll nun die Autorschaft des Körpers an der Praxis erprobt werden. Dafür bietet sich das Internationale Solo-Tanz-Theater Festival an, das eine Auswahl unterschiedlicher Autorensolos präsentiert.

6.2 18. Internationales Solo-Tanz-Theater Festival Stuttgart

Das Festival, das vom 13.-16. März 2014 stattfand, ist in erster Linie ein Wettbewerb für „zeitgenössische Choreograf/innen und junge Tänzer/innen“, wie es im Festival Flyer heisst.²³¹ Aus 380 Eingaben aus aller Welt wurden 18 Stücke für die Endauswahl ausgewählt. Die ausgesuchten Choreografinnen und Choreografen kommen aus 16 Ländern, neben Europa sind auch USA, Kanada und Burkina Faso vertreten. 13 der gezeigten Stücke sind Autorensolos, bei fünf Stücken zeichnet eine von der Tänzerin unabhängige Choreografin verantwortlich.

²³⁰ Siehe Foster 2003, S.8: „The experience of improvisation, however, establishes the possibility of an alternative theory of bodily agency, one that refutes the body's mere instrumentality and suggests alternative formulations of individual and collective agency.“ Oder Fischer-Lichte (Hsg.): Verkörperung. Tübingen/Basel 2001, S. 18: „Der Körper wird hier nicht nur als Objekt oder Ursprungsort und Medium von Symbolbildungsprozessen betrachtet, nicht nur als Oberfläche für und Produkt von kulturellen Einschreibungen, sondern auch und vor allem als leibliches In-der-Welt-Sein. Deswegen wird ihm auch agency zugesprochen. Er wird als Agens, wenn nicht gar als Akteur berücksichtigt: als Agent produktiver Körper-Inszenierungen.“

²³¹ Für Informationen zum Festival siehe <http://www.solo-tanz-theater.de> (17.5.14)

Die Internationalität scheint ein wichtiges Anliegen der Festivalleitung zu sein, insofern zeigt die Auswahl einen Querschnitt über internationale, zeitgenössische Soloarbeiten von jungen Tanzkünstlern, die am Anfang ihrer choreographischen, zum Teil auch tänzerischen Laufbahn stehen. Auffallend ist der starke Bezug zum tanzenden Körper, der neben der Musik oft das einzige Ausdrucksmittel ist. Das lässt in erster Linie auf die tanzästhetischen Präferenzen der Festivalleitung schliessen, kann aber auch eine Rückkehr zum bewegungszentrierten Tanz einer neuen Tänzer-Generation signalisieren.²³² Denn der Zeitgenössische Tanz hat sich seit den 1990er Jahren von tänzerischer Bewegung distanziert und stattdessen zunehmend seine Ausdrucksmittel, Produktionsprozesse und das Verhältnis zum Publikum reflektiert ästhetisch umgesetzt. Dabei hat er sich mehr auf Konzepte als auf Bewegung gestützt, weshalb „Tanz im Sinne von Bewegung in Raum und Zeit oft nicht mehr oder nur bruchstückhaft“ vorkommt.²³³ So überrascht es, dass nur in wenigen Stücken mit Alltagshandlungen, Sprache, Objekten oder Videoprojektionen gearbeitet wird. Auffallend auch, dass die Musik für viele Stücke original komponiert wurde und in mehreren Fällen die Tanzenden selbst als Komponisten mitverantwortlich zeichnen.²³⁴ Dies hat pragmatische Gründe, wie die finanzielle Belastung, die die Gage eines Komponisten bedeuten würde, gekoppelt mit dem erleichterten Zugang zu den entsprechenden Technologien. Es zeugt aber auch von einer zusätzlichen Funktion der Autorschaft, die hier von den jungen Autorenolisten übernommen wird.

Die Überlagerung der Rollen von Tänzerin beziehungsweise Choreographin im Autorensolo manifestierte sich dieses Jahr in der Vergabe der ersten beiden Plätze. Der Wettbewerb vergibt sowohl Preise für beste Choreografie wie auch für die/den beste/n Tänzerin/Tänzer. Dieses Jahr erhielten Josh Martin (Kanada) und Tom Weinberger (Israel) jeweils den ersten Preis für Choreographie beziehungsweise Tanz

²³² Vgl. Michael Stohlhofer zum Festival Programm 2008, zitiert in Schmidt 2009, S. 100

²³³ Rosiny, Claudia: Zeitgenössischer Tanz. Einleitung. In: Clavedetscher, Reto, Rosiny, Claudia (Hsg.): Zeitgenössischer Tanz. Körper-Konzepte-Kulturen. Eine Bestandesaufnahme. Bielefeld 2007, S. 13. Siehe auch Gerald Siegmund über die inszenierten Abwesenheiten in Stücken von Bel, Le Roy oder Stuart: „Tanz wie er hier verstanden wird, geht nicht mehr davon aus, dass es „den Tanz“ gibt.“ In Siegmund 2006, S. 452

²³⁴ Vgl. Programmheft des 18. Internationalen Solo-Tanz-Theater Festivals, Stuttgart 2014

sowie den zweiten Preis für Tanz respektive Choreographie. Beide Autorenolisten weisen im Programmheft auf die Bedeutung des Körpers für Konzipierung und Produktion ihrer Solos hin.

Martin begreift den Körper und seine Bestandteile als „memory bank“, die Erfahrungen gespeichert hat, die dem Verstand nur schwer zugänglich sind. Mit seinem Stück „Leftovers“ versucht er diese gespeicherten Körper(teil)- Erinnerungen zu veräusern. Sie drücken sich in schnellen, ruckhaften Bewegungssequenzen mit stroboskopischem Effekt aus, die ihn immer wieder auf den Boden zwingen. Durch Mikro-Repetitionen entsteht der Eindruck, der Tanz werde in einer Abfolge von filmischen Stills gezeigt. Räumlich bewegt er sich auf einem Weg durch die Diagonale von hinten rechts nach vorne links. Dabei kämpft er gegen einen unsichtbaren Widerstand an, der ihn immer wieder zurückzieht oder –stösst. Der eigensinnige Körper nach Barkhaus materialisiert sich hier über die rasche Abfolge von Bewegung und Stillstand, die den Eindruck erweckt, dass der Tänzer nicht mehr die Kontrolle über seinen Körper hat. Sowie über die Grenzen, die der Körper durch den unsichtbaren, räumlichen Widerstand setzt. Martins Konzept des Sichtbarmachens von im Körper gespeicherten Erinnerungen, verweist auf den Entstehungsprozess seines Solos. Um Zugang zu diesen, dem Verstand kaum zugänglichen, Erinnerungen zu gewinnen, musste Martin dem eigenständigen agieren seines Körpers und demnach seiner Autorschaft, Raum bieten.

Tom Weinberger beschreibt für sein Solo „Nemek“, seinen Körper Dichter, dessen Bewegung ausdrückt, wozu Wörter nicht ausreichen. Auch als Zuschauerin erschliesst sich mir kein verbal formulierbarer Inhalt. Doch Weinbergers körperliche Spannung, die sich in plötzlichen, unvorhersehbaren Wechseln von Ebenen, Richtungen oder von Stillstand zu dynamischen Sequenzen ausdrückt, überträgt sich direkt auf meinen Körper. Ich werde in meiner leiblichen Erfahrung angesprochen, erlebe unterschiedliche Stimmungen und werde immer wieder überrascht. So schafft Weinbergers differenziert artikulierter Körper eine „Landschaft der Emotionen“, wie

sie von der Jury gepriesen wurden.²³⁵ Die Autorschaft des Körpers manifestiert sich hier in der leiblich erfahrenen Materialität des Tänzerkörpers. Ihm kommt hier eine Subjekt-Position zu, was mit der Lichtregie unterstützt wird. Sie spielt so mit Licht und Schatten, dass die Materialität des Körpers hervorgehoben wird, während das Gesicht der Person Weinberger meist im Halbdunkel bleibt.

Auch die Preisträgerin des dritten Preises für Choreographie, Jann Gallois (Frankreich) kann bestätigt die Autorschaft des Körper im Autorensolo. Sie untersucht mit dem Stück „P=mg“ die produktive Kraft, die von äusseren Einschränkungen, wie zum Beispiel dem Widerstand ihrer Eltern gegenüber ihrem Berufswunsch, ausgehen kann.²³⁶ Dies tut sie, indem sie die Schwerkraft scheinbar verzehnfacht. Dann lässt sie ihren Körper dagegen ankämpfen, kraftvoll, virtuos, humorvoll und unablässig, bis sie schliesslich die Vertikale auf zwei Beinen erreicht. Dieses Szenario liefert den Rahmen, um aus ihrem Körpergedächtnis heraus eine künstlerisch überzeugende Synthese von Hip Hop und zeitgenössischem Tanz zu entwickeln. Die Autorschaft des Körpers zeigt sich in der kreativen Zusammenfügung bisher noch weitgehend getrennter Bewegungsformen. Gallois greift auf ihr Körperwissen zurück, indem sie unterschiedliche, körperlich eingeschriebene Muster aufeinander treffen lässt und so neues Bewegungspotential aufdeckt. Das Agens ihres Körpers drückt sich aber auch dadurch aus, dass sie über und mit dem Körper die Schwerkraft in potenziertes Form sicht- und spürbar macht.

Die persönliche Identitätsfindung manifestiert sich in den Stücken von Nachwuchschoreographinnen häufig. Das ist nicht überraschend und das Autorensolo ist besonders gut dazu eignet, der Suche nach dem eigenen, persönlichen und künstlerischen Weg nachzugehen. Acht der von mir gesehenen Stücke können in diese Kategorie und damit in das Autorschaftsmodell der Selbstrealisierung eingeordnet werden. Exemplarisch seien hier drei davon erwähnt. Während in „LE Femme“ von Pauline De Laet (Belgien) die Suche zwischen einem männlichen und weiblichen Prinzip

²³⁵ Vgl. Jähningen, Brigitte: Ganz auf den eigenen Körper fixiert. Stuttgarter Nachrichten, 18.3.2014

²³⁶ siehe Programmheft Stuttgart 2014

stattfindet, sucht Jo Koppe (Deutschland) in „Undland“ nach seiner Zugehörigkeit zu seinem Land und dessen widersprüchlicher Vergangenheit.²³⁷ Jain Souleymane Kone (Burkina Faso) erfindet in „Maa Labyrinth“ sich selbst neu, zwischen Tradition und Moderne, dem Wunsch seinen eigenen Weg zu gehen und den Einschränkungen, die ihm seine Herkunft auferlegt. Selbstverständlich bedient er sich, für seine tänzerische Selbst-Affirmierung, Elementen des Breakdance, des afrikanischen und zeitgenössischen Tanzes sowie des Schauspiels. Konfrontiert mit der realen Tatsache seiner gestohlenen Identität (jemand reiste mit Hilfe seines gefälschten Passes aus), hat er eine berührende und witzige, tänzerische Umsetzung seines Weges durch das bürokratische Labyrinth seines Heimatlandes gefunden. In „Maa Labyrinth“ manifestiert sich der biographische, individuelle Körper expliziter als in anderen Stücken.

Alle Körper der von mir erwähnten Autorensolos, sind leiblich wahrgenommene, subjektiv handelnde und von unterschiedlichen Diskursen hervorgebrachte Körper. Ihre körperliche Materialität steht bei den meisten Stücken im Vordergrund. Sie sind unterschiedlich intelligent, setzen ihre Fähigkeit, ohne bewusste Steuerung zu agieren, in unterschiedlichem Grad ein und sie sind kreativ. So gibt es kein Stück, dem die Autorschaft des Körpers nicht zugesprochen werden kann. Im Autorensolo löst sich die Aporie der darstellenden Künste von abwesender Verfasserin und anwesender Interpretin auf. Im Autorschaft hervorbringenden Körper überlagern sich diese beiden Funktionen. Somit kann davon ausgegangen werden, dass jedem Autorensolo eine Autorschaft des Körpers zugeschrieben werden kann.

²³⁷ siehe Programmheft Stuttgart 2014

7. Outside the Solo – Fazit

Im Folgenden werde ich die wesentlichen Schritte meiner Arbeit zusammenfassen und die wertvollsten Ergebnisse hervorheben. Dabei sollen auch die Schwierigkeiten, denen ich begegnet bin, thematisiert werden. Offen gebliebene Fragen leiten dann über zum Ausblick auf weitere, wünschenswerte Untersuchungen zum Topos „Autor-schaft des Körpers“.

Ausgangspunkt dieser Arbeit war die Frage danach, was die spezifische Besonderheit des Solotanzes ausmacht, den die Tänzerin für sich choreographiert, beziehungsweise der von der Choreographin selbst interpretiert wird. Um diese Ausprägung des Solos begrifflich festzulegen, definierte ich den Begriff ‚Autorensolo‘. Der Überblick über den aktuellen Forschungsstand ergab, dass es bei der Durchdringung der formalen Voraussetzungen des Autorensolos eine Lücke gibt. Diese Durchdringung, so meine Annahme, aber Erkenntnisse über ein einzelnes Werk hinaus hervorbringen könnte. Die formalen Voraussetzungen des Autorensolos sind die Überlagerung der Rollen von Tänzerin, Choreographin und Autorin, die ich als unterschiedliche Funktionsebenen definierte. Um sie analysieren zu können, trennte ich sie voneinander ab und damit auch vom Körper, den alle gemeinsam haben. Diese Trennung war fruchtbar, da sie eine Schärfung und Abgrenzung der unterschiedlichen Funktionen ermöglichte. Allerdings eröffneten sich dadurch auch zwei Fragen: wie wird der Begriff ‚Autorin‘ im Tanz verwendet und welche Funktion kommt dem Körper zu? Die Untersuchung der Funktion ‚Körper‘ verlangte nach einer theoretischen Verortung des Topos ‚Körper‘. Sowohl der strukturalistische Ansatz des diskursiven Körpers als auch der handlungstheoretische Ansatz des subjektiv handelnden Körpers brachten wichtige Erkenntnisse. Sie konnten mein von der Tanzpraxis geprägtes Körperverständnis aber nicht vollständig erklären. Erst der phänomenologische Zugang zum leiblich erfahrenen Körper ermöglichte die theoretische Anknüpfung an meine persönlichen Erfahrungen als Autorensolistin. Diese habe ich in phänomenologischen Beschreibungen den Analysen der verschiedenen Funktionsebe-

nen jeweils voran gestellt, um den individuellen, leiblichen Körper der Leserschaft immer wieder vor Augen zu führen.

Die Untersuchung der Funktion ‚Autorin‘ beförderte viele Fragen, die in der theoretischen Auseinandersetzung mit Foucaults Autorschaftsdiskurs behandelt werden konnten. Die Zusammenführung der Instanzen ‚Körper‘ und ‚Autorschaft‘ erwies sich als besonders fruchtbar und brachte die Definition einer Autorschaft des Körpers hervor. Diese postuliert einen intelligenten, ohne bewusste Kontrolle agierenden und kreativen Körper, dem eine der möglichen Subjekt-Positionen in der Funktion Autorschaft zukommt. Der Nachweis dieser Eigenschaften über bestehende Konzepte zu Körperwissen und den Körper als Agens bestätigte mein intuitives, in der Tanzpraxis herausgebildetes Körperversständnis. Die These der Autorschaft des Körpers im Autorensolo wurde an mehreren Beispielen angewendet und ergab folgendes Fazit:

- Wenn die Autorschaft von demjenigen Körper getrennt wird, der sie hervorgebracht hat, entsteht ein anderes Stück. Mit diesem Rückschluss kann die Autorschaft des Körpers nachgewiesen werden.
- Das in den darstellenden Künsten herrschende, unauflösbare Paradox der Abwesenheit des Verfassers, bei gleichzeitiger Präsenz der Interpreten im Aufführungsereignis, wird im Autorensolo aufgelöst. Angelpunkt für diese Auflösung ist der Autorschaft hervorbringende Körper, weshalb die Autorschaft des Körpers allen Autorensolos zugeschrieben werden kann.

Nach dieser Zusammenfassung folgen nun die Schwierigkeiten denen ich begegnet bin sowie noch offene Fragen.

Der Nachweis einer Autorschaft des Körpers im Autorensolo ist mir, wie ich meine, grundsätzlich gelungen. Doch im individuellen Fall ist es nur die Autorensolistin selbst, die bestätigen kann, ob und in welcher Masse ihr selbständig agierender Körper den Entstehungsprozess des Stückes geprägt hat. Die zweite Schwierigkeit betrifft die Trennung von Körper und Geist, die ich vorgenommen habe, um die Funktion ‚Körper‘ zu analysieren und die Fähigkeit des selbständigen, ohne bewusste Kontrolle handelnden Körpers herauszuarbeiten. Eine solche Trennung ist aber nur

für analytische Zwecke möglich. Als letzte Schwierigkeit möchte ich das Beschreiben tänzerischer Prozesse anführen. Ziel war es, die kinästhetische Vorstellungskraft der Leserin anzuregen und so die leibliche Erfahrung des Tanzens zu veranschaulichen und somit für die (nicht tanzende) Leserschaft zugänglich zu machen. Um dieses Ziel zu erreichen, müsste ich meine Schreibkunst in gleichem Masse entwickeln wie meine Tanzkunst, was mir nicht möglich war. Es bleibt aber ein wertvoller und erstrebenswerter Vorsatz. Es war auch nicht möglich, den immer wieder verwendeten Begriff der Kreativität definierend einzugrenzen. So müssen wir uns mit seiner lebensweltlichen Verwendung und den damit zusammen hängenden, vielfältigen Assoziationen begnügen.

Ausblickend hier einige Punkte, die im Rahmen dieser Arbeit keinen Platz hatten, aber zu weiteren Forschungen einladen sollen. So fehlt noch eine Untersuchung des Autorensolos in der Aufführungssituation über die phänomenologische Beschreibung des Bühnenergebnisses und die Analyse der Autorschaft des Körpers im Moment der Aufführung. Dazu würde auch eine Untersuchung der Mitautorschaft des Zuschauerkörpers gehören. Eine Fokussierung auf die Improvisation für die Bühne verspricht ebenfalls, weitere Erkenntnisse über die Autorschaft des Körpers im Autorensolo hervorzubringen. Interessant wäre auch zu erforschen, wie die Autorschaft des Körpers sich bei Choreographinnen unterscheidet, die sowohl Autorensolos wie auch Ensemble Choreographien schaffen. Zudem könnte das Modell der Autorschaft des Körpers nun grundsätzlich auf Gruppenchoreographien, auch ausserhalb des Zeitgenössischen Tanzes, angewendet werden. Das Modell der extimen Autorschaft, das in dieser Arbeit keinen Platz mehr hatte, könnte fruchtbar für den Tanz angewendet werden.²³⁸ Weitere Studien wären demnach wünschenswert und würden den Autorschaftsdiskurs innerhalb der Tanzwissenschaft und der Tanzpraxis bereichern.

Rückblickend stelle ich fest, dass die Begriffsbestimmung des Autorensolos wegweisend war für dessen Untersuchung. Nur über diesen Begriff stellte sich die Frage nach der Autorschaft im Tanz, die mich zur These der Autorschaft des Körpers führte.

²³⁸ Oeder, Werner: Extime Explorations. In Caduff 2008, S. 46-53

Diese entwickelte sich nicht aus einer nachvollziehbaren, logischen Gedankenfolge heraus. Vielmehr war sie ein Einfall, ganz im Sinne von Barkhaus' Beispiel der plötzlichen Eingebung als Phänomen des kreativen Weltbezuges durch den Körper. So hat mir eine kurze Bewegungspause während dem Lesen und Schreiben immer wieder geholfen, einen Schritt weiterzukommen, eine andere Perspektive einzunehmen oder mich für das weitere Vorgehen entscheiden zu können. Dies führt mich zur Erkenntnis, dass wissenschaftliches Schreiben viel mit dem choreographischen Prozess des Suchens und Findens, Konstruierens, Veränderns und Verwerfens gemeinsam hat. So erlebe ich das Schreiben wie auch das Choreographieren als Experimentalsystem, das Neues hervorzubringen vermag.²³⁹ Die Untersuchung des Autosolos unter den Aspekten der Autorschaft und der Funktion des Körpers war mein Experimentalsystem in dieser Arbeit. Vieles könnte auch anders gedacht werden. Insbesondere hat mein körperzentriertes Tanzverständnis die Entwicklung meiner These der Autorschaft des Körpers stark geprägt. Doch wissenschaftliches Schreiben braucht Eingrenzung, genauso wie choreographisches Arbeiten. Deshalb ende ich diese Arbeit mit einem Zitat von Hans-Jörg Rheinberger, das meine abschließenden Gedanken zusammenfasst:

Das Schreiben, so behaupte ich, ist selbst ein Experimentalsystem. Es ist eine Versuchsanordnung. Es ist nicht nur ein Aufzeichnen von Daten, Tatbeständen oder Ideen. Es ist auch nicht einfach der billige Ersatz für die lebendige Rede. Es ist nicht einfach das transparente Medium der Gedanken. Es gibt den Gedanken eine materielle Verfassung – und zwar eine, die das Entstehen von Neuem ermöglicht.²⁴⁰

²³⁹ Ich beziehe mich auf Hans-Jörg Rehbergers Verwendung von ‚Experimentalsystem‘. Es umfasst den Wissenschaftler, seine Versuchsanordnung, die technischen Geräte, die er dafür verwendet wie auch die für den jeweiligen Wissenschaftszweig typischen Methoden. Vgl. Rheinberger, Hans-Jörg: Experimentalsysteme und Epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas. Göttingen 2001, S. 22

²⁴⁰ Rheinberger, Hans-Jörg: Man weiss nicht genau, was man nicht weiss. Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen. In: Neue Zürcher Zeitung, 5./6. Mai 2007

8. Literaturverzeichnis

- Abraham, Anke: Mut zur Intervention. In: Abraham, Anke, Müller, Beatrice: (Hsg.): Körperhandeln und Körpererleben. Bielefeld 2010, S. 365-383
- Alexander, Frederick Mathias: Der Gebrauch des Selbst: die bewusste Steuerung des Gebrauchs in Bezug auf Diagnose, Funktionieren und Reaktionskontrolle. Basel 2001
- Alibali, Martha W., Boncoddio, Rebecca, Hostetter, Autumn B.: Gesture in Reasoning. An embodied perspective. In: Shapiro, Lawrence: The Routledge Handbook of Embodied Cognition. New York 2014, S. 150-159
- Alloa, Emmanuel u.a. (Hsg.): Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts. Tübingen 2012
- Anz, Thomas (Hsg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart 2007. Kapitel Autor: S. 131-170
- Apfelthaler, Vera: Die Performance des Körpers – Der Körper der Performance. St. Augustin 2001
- Banes, Sally: Subversive Expectations. Performance Art and Paratheater in New York, 1976-85. Ann Arbor 1998
- Barkhaus, Annette: Körper und Identität. Vorüberlegungen zu einer Phänomenologie des eigensinnigen Körpers. In: Kaross, Sabine, Welzin, Leonore (Hsg.): Tanz Politik Identität. Jahrbuch Tanzforschung 11, Hamburg 2001, S. 27 – 49
- Roland Barthes: Der Tod des Autors (orig. 1968). In: Jannidis u.a. 2000, S. 185-193
- Barthes, Roland: La mort de l'auteur. In: Marty, Eric (Hsg.): Roland Barthes. Oeuvres complètes. Paris 1994
- Berger, Christiane, Schmidt, Sandra: Körperwissen und Bewegungslogik. In: Alkemeyer, Thomas u.a.: Ordnung in Bewegung. Choreographien des Sozialen. Körper in Sport, Tanz, Arbeit und Bildung. Bielefeld 2009, S. 65-89
- Bochner, Arthur P., Ellis, Carolyn: Ethnographically Speaking. Autoethnography, Literature and Aesthetics. Walnut Creek 2002
- Bolaender, Martina: Tanz und Imagination. Verwirklichung des Selbst im künstlerischen und pädagogisch-therapeutischen Prozess. Paderborn 1992
- Bormann, Hans-Friedrich, Brandstetter, Gabriele, Matzke, Annemarie (Hg.): Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst-Medien-Praxis. Bielefeld 2010
- Bourdieu, Pierre: Sociology in Question. (Übersetzt von Richard Nice), London 1993
- Brandstetter, Gabriele: Inter-Aktionen. Tanz-Theater-Text. In: Ingold, Felix Philipp, Wunderlich, Werner (Hg.): Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft. St. Gallen 1995, S. 125-132
- Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt a. M. 1995
- Brandstetter, Gabriele: Choreografie als Grabmahl. In dies., Völckers, Hortensia: (Hsg.): ReMembering the Body. Ostfildern-Ruit 2000, S. 102 – 134

- Brandstetter, Gabriele: Signatur des Tanzens. In Haitzinger, Nicole, Feinböck, Karin (Hsg.): Denkgiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden. München 2010, S. 38-53
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. (Übers. aus dem Amerikanischen v. Katharina Menke) Frankfurt a. M. 1991
- Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. (Übers. aus dem Amerikanischen v. Karin Würdemann) Frankfurt a. M. 1997
- Caduff, Corina, Wälchli, Tan (Hsg.): Autorschaft in den Künsten. Zürich 2008
- Caduff, Corina: Selbstporträt, Autobiografie, Autorschaft. In: Caduff (Hsg.) 2008, S. 54-67
- Carr, Cynthia: On Edge. Performance at the End of the Twentieth Century. Hanover 1993
- Casini Ropa, Eugenia : Le solo au xxe siècle : une proposition idéologique et une stratégie de survie. In: Rousier 2002, S. 13-24
- Christ, Martin: Der Musikerinterpret als Autor. In: Caduff 2008, S. 74-85
- Clavadetscher, Reto, Rosini, Claudia (Hsg.): Zeitgenössischer Tanz: Körper - Konzepte - Kulturen. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld 2007
- Cooper Albright, Ann: Situated Dancing: Notes from Three Decades in Contact with Phenomenology. In: Dance Research Journal, Vol. 43, Nr. 2, Winter 2011. Cambridge 2011, S. 7-18.
- Cooper Albright, Ann: Choreographing difference. The Body and Identity in Contemporary Dance. Hanover 1997
- Csepregi, Gabor: The Clever Body. Calgary 2006
- Dahms, Sibylle (Hsg.): Tanz. Stuttgart 2001
- Daly, Ann: Critical Gestures: Writings on Dance and Culture. Middletown 2002
- De Laet, Timmy: Who's afraid of the big bad memory? A re-enactment from stage to page (and back again). In Wortelkamp, Isa (Hsg.): Bewegung Lesen. Bewegung Schreiben. Berlin 2012, S. 128-148
- Diverrès, Catherine: La transmission d'un solo. In: Rousier 2002, S. 125-129
- Dupuy, Dominique: La traversée en solitaire. In: Rousier 2002, S. 131-138
- Ellis, Carolyn, Bochner, Arthur P.: Taking Ethnography into the twenty-first Century. Introduction. Journal of contemporary Ethnography. Vol 25, Nr. 1. Thousand Oaks 1996
- Ertem, Gurur (Hsg.): Solo? In Contemporary Dance. Istanbul 2009
- Fellmann, Ferdinand: Phänomenologie zur Einführung. Hamburg 2006
- Fenley, Molissa in Daly, Ann: Critical Gestures: Writings on Dance and Culture. Middletown 2002, S. 112
- Fischer-Lichte, Erika; Horn, Christian; Warstat, Matthias (Hsg.): Verkörperung. Tübingen/Basel 2001
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M. 2004
- Forsythe, William: Bewegung beobachten. Ein Interview mit William Forsythe von Nik Haffner. In: Kuchelmeister, Volker u.a. (Hsg.): Improvisation Technologies. A tool for the Analytical Dance Eye. CD-Rom/Booklet. Karlsruhe 1999
- Foster, Susan Leigh: Reading Dancing. Berkeley/Los Angeles 1986

- Foster, Susan Leigh: *Choreographing Empathy*. London 2011
- Foucault, Michel: Was ist ein Autor? (orig. 1969) In Jannidis, Fotis u.a. (Hsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000, S. 198-232
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M. 1973
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M. 1976
- Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin 1978
- Foulkes, Julia L.: *Modern Bodies: Dance and American Modernism from Martha Graham to Alvin Ailey*. North Carolina 2002
- Gallagher Shaun: *Kognitionswissenschaften – Leiblichkeit und Embodiment*. In: *Alloa* 2012, S. 321-333
- Gelb, Michael: *Body Learning: An Introduction to the Alexander Technique*. (Orig. 1981) New York 1996
- Gitelman, Claudia, Palfry, Barbara (Hsg.): *On Stage Alone. Soloists and the Modern Dance Canon*. Florida 2012
- Goffman, Erving: *Verhalten in sozialen Situationen. Strukturen und Regeln der Interaktion im öffentlichen Raum*. Gütersloh 1971
- Goldberg, RoseLee: *Molissa Fenley*. In Benbow-Pfalzgraf, Taryn (Hsg.): *International Dictionary of Modern Dance*. Detroit u.a. 1998, S. 269
- Goldberg, RoseLee: *Performa. New Visual Art Performance*. Michigan 2009
- Gugutzer, Robert (Hsg.): *body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*. Bielefeld 2006
- Gugutzer, Robert: *Soziologie des Körpers*. Bielefeld 2004
- Hall, Stuart: *The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities*. *October* 53 (Sommer, 1990) S. 11-23
- Hauert, Thomas: *Training is creating*. In: Steven De Belder and Theo Van Rompay (Hg.) *P.A.R.T.S – Ten Years Of Dance Education*. Bruxelles 2006
- Hoffmann, Thorsten, Daniela Langer: *Autor*. In: Anz, Thomas (Hsg.): *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände und Grundbegriffe*. Stuttgart 2007, S. 131-170
- Hollander, Elizabeth: *On the Pedestal: Notes on Being an Artist's Model*. *Raritan* 6 Nr. 1, 1986
- Horst, Louis: *Pre-Classic Dance Forms*. (Orig. 1937) Princeton 1987
- Horst, Louis: *Modern Dance Forms*, Princeton 1960
- Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*. Hamburg 2002
- Husemann, Pirrko: *Ceci est de la danse: Choreographien von Meg Stuart, Xavier le Roy und Jérôme Bêl*. Norderstedt 2002
- International Encyclopedia of Dance*. New York 1998
- Jähningen, Brigitte: *Ganz auf den eigenen Körper fixiert*. *Stuttgarter Nachrichten*, 18.3.2014
- Jannidis, Fotis, Lauer, Gerhard, Martinez, Matias, Winko, Simone (Hsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2009

- Jeschke, Claudia: Der bewegliche Blick. In: Möhrmann, Renate (Hsg.): Theaterwissenschaft heute. Berlin 1990, S. 149-164
- Johnson, Richard: What is Cultural Studies Anyway?. Social Text 16 (Winter 1986-1987), S. 38-80
- Jordan, Judith: Empathy and Self Boundaries. In: dies. (Hsg.): Women's Growth in Connection: Writings from the Stone Center. New York 1991, S. 67-80
- Jordan, Stephanie: The Demons in a Database: Interrogating 'Stravinsky the Global Dancer'. In: The Journal of the Society for Dance Research, Vol. 22, No. 1 Sommer. Edinburgh 2004, S. 57-83
- Keller, Reiner, Meuser, Michael: Wissen des Körpers – Wissen vom Körper. In: dies. (Hsg.) Körperwissen. Wiesbaden 2011, S. 9-27
- Kisselgoff, Anna: In 'State of Darkness' a Dancer's Rite of Passage. New York Times. 8.10.1988
- Klein, Gabriele: Frauen Körper Tanz. Weinheim 1992
- Klein, Gabriele, Zipprich, Christa (Hsg.): Tanz. Theorie. Text. Jahrbuch Tanzforschung Bd. 12. Münster 2002
- Kraut, Anthea: "Stealing Steps" and Signature Moves: Embodied Theories of Dance as Intellectual Property. In: Theatre Journal, Vol. 62, Nr. 2. Baltimore Mai 2010, S. 173-189
- Laban, Rudolf von: Der Moderne Ausdruckstanz in der Erziehung. Wilhelmshaven 1981
- Laban, Rudolf von: Die Kunst der Bewegung. Wilhelmshaven 1988
- Laban, Rudolf von: Choreutics. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes. Wilhelmshaven 1991
- Lacan, Jacques: Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch VII. Berlin 1996
- Lakoff, George, Johnson, Mark: Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought. New York 1999
- Lampert, Friederike: Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung. Bielefeld 2007
- Langford, Elizabeth: Mind and Muscle - An Owner's Handbook. Antwerpen/London 2008
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt a.M. 2005
- Leigh Foster, Susan: Choreographing Empathy. Routledge 2011
- Lepecki, André (Hg.): Of the Presence of the Body. Middletown 2004
- Lepecki, André: The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. In: Dance Research Journal 43/1. Cambridge Sommer 2011, S. 28-48
- Le Roy, Xavier: Product of Circumstances. In: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hsg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld 2005, S. 86
- Le Roy, Xavier in Weigand, Frank: Wenn alle Künstler zu Lehrern werden, gibt es irgendwann keine Kunst mehr. Ein Interview mit Xavier Le Roy. Berlin, 26.11.2007.
<http://tanznetz.de/kritiken.phtml?page=showthread&aid=37&tid=11235>
- Le Roy, Xavier im Gespräch mit RoseLee Goldberg in dies.: Performa. New Visual Art Performance. Michigan 2007
- Lewis, Daniel: The Illustrated Dance Technique of José Limon. New York 1984

- Lippe, Rudolf zur: Naturbeherrschung am Menschen. Frankfurt a. M. 1974
- Loeffler, Carl, Tong Darlene (Hsg.): Performance Anthology. Source Book of California Performance Art. San Francisco 1989 (erste Ausgabe 1980)
- Loupe, Laurence: Poetik des zeitgenössischen Tanzes. Bielefeld 2009
- Marranca, Bonnie: The self as text: Uses of Autobiography in the Contemporary Theatre. In: dies. (Hsg.): Performance Art Journal IV, Nr. 1-2. New York 1979, S. 85-105
- McLuhan, Marshall: Understanding Media: The Extensions of Man. New York 1964
- Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. (Orig. 1966) (übersetzt aus dem Französischen von Boehm, Rudolf) Berlin 1974
- Mindell, Arnold: Dreambody, the body's role in revealing the self. Santa Monica 1982
- Mühlemann, Marianne: Musik macht Tänze. Musikalische Konzepte. In: Clavedetscher, Reto, Rosiny, Claudia (Hsg.): Zeitgenössischer Tanz. Körper-Konzepte-Kulturen. Eine Bestandesaufnahme. Bielefeld 2007, S. 18-30
- Müller Farguell, Roger W.: Tanz. In: Ästhetische Grundbegriffe, Band 6. Stuttgart 2005, S. 1–14
- Murza, Maja: Urheberrecht von Choreographen: Eine rechtsvergleichende Studie. Berlin/Boston 2012
- Nancy, Jean-Luc, Monnier, Mathilde: Seul(e) au monde. In: Rousier, Claire (Hsg.): La danse en solo: une figure singulière de la modernité. Paris 2002, S. 51-61
- Noeth, Sandra: Call and Response. Zum Solo im zeitgenössischen Tanz. In: Fleischle-Braun, Claudia, Stabel, Ralf (Hsg.): Tanzforschung & Tanzausbildung. Berlin 2008, S. 140-145
- Noeth, Sandra: (Re)-Channeling the singular: Reflections on the solo in dance . In Ertem 2009, S. 14-23
- Odenthal, Johannes: Tanz – Subjekt – Ritual. Drei Thesen zum Solo. In: ebd. Tanz Körper Politik. Texte zur zeitgenössischen Tanzgeschichte. Eggersdorf 2005
- Oeder, Werner: Extime Explorationen. In Caduff, Corinna, Wälchli, Tan (Hg.): Autorschaft in den Künsten. Zürich 2008, S. 46-53
- Oxford Dictionary of Dance. Oxford 2000
- Parr, Rolf: Michel Foucault als Diskursivitätsbegründer. Zur Herausgabe des Foucault-Handbuches. Interview. DISS-Journal 17. Duisburg 2008
- Partsch-Bergsohn, Isa: Modern Dance in Germany and the United States: Crosscurrents and Influences. Chur 1994
- Patzel Mattern, Katja: Schöne neue Körperwelt? In: Wischermann, Clemens (Hsg.): Körper mit Geschichte. Der menschliche Körper als Ort der Selbst- und Weltdeutung. Stuttgart 2000, S. 65-84
- Patzel-Mattern, Katja: Rezension von Lorenz, Maren: Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte. Tübingen 2000. Auf: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/id=823> (25.2.2014)
- Paxton, Steve: Drafting interior techniques. In Cooper Albright, Ann, Gere, David (Hsg.): Taken by surprise. A Dance Improvisation Reader. Connecticut 2003, S. 175-183

- Pfister, Andreas: Der Autor in der Postmoderne. Mit einer Fallstudie zu Patrick Süskind. Diplomarbeit Universität Fribourg 2005. Auf: (6.3.2014)
- Plessner, Helmuth: Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie. Berlin/New York 1975
- Ploebst, Helmut: no wind no word. München 2001
- Polanyi, Michael: Implizites Wissen. Frankfurt a. M. 1985
- Preston-Dunlop, Valerie: Dance Words. Chur 1995
- Rheinberger, Hans-Jörg: Experimentalsysteme und Epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas. Göttingen 2001
- Rheinberger, Hans-Jörg: Man weiss nicht genau, was man nicht weiss. Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen. In: Neue Zürcher Zeitung, 5./6. Mai 2007
- Rogoff, Irit: Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne. In: Lindner, Ines u.a.(Hsg.): Blick-wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin 1989, S. 22-40
- Rousier, Claire (Hsg.): La danse en solo: une figure singulière de la modernité. Paris 2002
- Rust, Dorothea: Tanzperformance in der Schweiz. In: Performance Chronik Basel, 2009, S. 96
- Ryles, Gilbert: Der Begriff des Geistes. Stuttgart 1992
- Schiesser, Giaco: Autorschaft nach dem Tod des Autors. Barthes und Foucault revisited. In: Caduff, Corinna, Wälchli, Tan (Hg.): Autorschaft in den Künsten. Zürich 2008, S. 20-33
- Schmidt, Jochen: Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Berlin 2002
- Schmidt, Lisa: Autorschaft im Tanz. Diplomarbeit Universität Wien 2009. Auf: [http://othes.univie.ac.at/5776/\(20.2.2014\)](http://othes.univie.ac.at/5776/(20.2.2014))
- Schneider, Rebecca: Solo solo solo. In: Butt, Gavin (Hsg.): After Criticism. New Responses to Art and Performance. Oxford 2005, S. 23-47
- Schulte, Philipp: Identität als Experiment. Ich-Performanzen auf der Gegenwartsbühne. Frankfurt a.M. 2011
- Schwartz, Richard: Systemische Therapie mit der inneren Familie. München 1997
- Siegmund, Gerald: Zur Theatralität des Tanzes. In: Fleischle-Braun, Claudia, Stabel, Ralf (Hsg.): Tanzforschung & Tanzausbildung. Berlin 2008
- Siegmund, Gerald: KörperSpektren. Der Körper im zeitgenössischen Tanz. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hsg.): Theater fürs 21. Jahrhundert. München 2004, S.180-194
- Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine Performative Ästhetik des Tanzes. Bielefeld 2006
- Sklar, Deidre: Five Premises for a Culturally Sensitive Approach to Dance. In: Cooper Albright, Ann, Dils, Ann (Hsg.): Moving History/Dancing Cultures. Middletown 2001, S. 30-32
- Soares Mansfield, Janet: Louis Horst. Musician in a Dancer's World. Durham 1993
- Soentgen, Jens: Die verdeckte Wirklichkeit. Einführung in die Neue Phänomenologie von Hermann Schmitz. Bonn 1998

- Straebel, Volker: ‚Musik gibt es nicht. Musik soll entstehen im Kopf des Zuschauers/Zuhörers.‘ Dieter Schnebels Instrumentales Theater. In: Jarzina, Asja: Gestische Musik und musikalische Gesten. Dieter Schnebels "visible music". Berlin 2005, S. 172-185
- Thurner, Christina: Manifestationen des Körpers. In Adorf, Sigrid u.a. (Hsg.): Is it now? - Gegenwart in den Künsten. Zürcher Jahrbuch der Künste. Zürich 2006, S. 156-165
- Toepfer, Karl : Aesthetics of Early Modernist Solo Dance in Europe. In Gitelmann/Palfry 2012, S. 73-118
- Träger, Claus (Hsg.): Wörterbuch der Literaturwissenschaft. Leipzig 1986
- Walker, Rosa: „Ganz schön langweilig!“ – Eine Reflexion über ästhetische Erfahrungen im Rahmen tanzkünstlerischen Schaffens mit Schulkindern. In: Arbeitsgruppe Evaluation und Forschung des Bundesverband Tanz in Schulen e. V. (Hsg.), Empirische Annäherungen an Tanz in Schulen. Befunde aus Evaluation und Forschung. Oberhausen 2010. S. 55-69
- Wakin, Daniel J.: The Maestro’s Mojo. New York Times, 8.4.2012
- Weltzien, Friedrich: Maurice Merleau-Ponty’s „Fieber“ und das „Scheitern“ Willi Baumeisters; Zur Theorie autopoietischer Kunstproduktion. In: Weltzien, Friedrich; Volkmann, Amrei (Hsg.): Modelle künstlerischer Produktion. Berlin 2003
- Wetzel, Michael: Autor/Künstler. In: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 1. Stuttgart 2001, S. 480-543
- Williams, Cynthia J.: Searching the Darkness: Molissa Fenley’s State of Darkness. Vortrag im Rahmen der Sacre Celebration: Revisiting, Reflecting, Revisioning York University, Toronto April 18–20, 2013. Auf: <http://sacre.info.yorku.ca/files/2013/10/Williams.pdf> (15.2.2014)
- Wörterbuch des Tanzes. Stuttgart 1999 -2009
- Wortelkamp,Isa (Hsg.):Bewegung Lesen. Bewegung Schreiben. Berlin 2012
- Wortelkamp,Isa: Sehen mit dem Stift in der Hand. Freiburg i. Br./Berlin 2006

8.1 Webseiten

- Bel, Jérôme Homepage: <http://www.jeromebel.fr> (15.5.14)
- Corpusweb: Was ist Choreographie? auf <http://www.corpusweb.net/tongue-7.html> (letzter Zugriff 30.5.14)
- Fenley, Molissa: <http://www.molissafenley.com/biography.php>
- Fenley, Molissa, Boal, Peter, on the re-staging of „State of Darkness“. Auf: <https://vimeo.com/27197170>
- Le Roy, Xavier in Weigand, Frank: Wenn alle Künstler zu Lehrern werden, gibt es irgendwann keine Kunst mehr. Ein Interview mit Xavier Le Roy. Berlin, 26.11.2007. Auf: <http://tanznetz.de/kritiken.phtml?page=showthread&aid=37&tid=11235>
- Le Roy, Xavier: Synopsis von „Le Sacre du temps“ <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=a0f7e349ea6cabcd6b97cfb20f2582d9c062cba9&lg=en> (10.4.14)

Martin, Josh: „Leftovers“. 1. Preis Choreographie am 18. Internationalen Solo-Tanz-Theater Festival. Auf: <https://vimeo.com/91394276> (3.6.14)

Modulbeschreibung von „Autoethnographie und ihre Relevanz für die kulturanthropologische Forschung“, Uni Graz: https://online.uni-graz.at/kfu_online/lv.detail?clvnr=335260 (28.3.13)

Naharin, Ohad zur Gaga Bewegungssprache. 2008. Auf: <http://www.batsheva.co.il/en/?iid=13> (3.5.14)

Open Space Festival <http://www.openspace32.de> (20.2.14)

Parr, Rolf: <http://www.diss-duisburg.de/2008/12/michel-foucault-als-diskursivitatsbegrunder/> (4.7.14)

Performance Festival Turbine <http://www.performanceart.ch/Home.html> (5.6.14)

Pfister, Markus: Der Autor in der Postmoderne. Universität Fribourg, 2005
<http://ethesis.unifr.ch/theses/downloads.php?file=PfisterA.pdf> (15.2.14)

Porretta, Jonathan: „State of Darkness“. Auf: <https://vimeo.com/27195180> (15.6.14)

Reenactment Series der Universität von Santa Cruz, Bibliographie auf: <http://artsresearch.ucsc.edu/vps/reenactment-bibliography> (21.5.14)

Schweizer Urheberrecht auf: <http://www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/19920251/index.html> (12.6.14)

Stollberg, Arne: DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik. Vortragsreihe Universität Basel, 2013. Auf: (29.5.14)

Weinberger, Tom: „Nemek“. 1. Preis Tanz am 18. Internationalen Solo-Tanz-Theater Festival. Auf: <https://vimeo.com/91078923> (7.7.14)

Tanzquartier Wien: http://www.tqw.at/de/events/encore?date=2014-03-07_20-30 (15.4.14)

8.2 Aufführungen

Fenley, Molissa: State of Darkness. Musik: Igor Stravinsky: Le Sacre du Printemps, in der Aufnahme des Detroit Symphony Orchestra, Dirigent: Antal Dorati. Uraufführung: American Dance Festival, Durham Sommer 1987. Gesehen im *Joyce Theatre, New York, 1990*

Le Roy, Xavier: Le Sacre du Printemps. Musikaufnahme: Igor Stravinsky. Dirigiert von Sir Simon Rattle. Berliner Philharmonisches Orchester. Gesehen im Tanzhaus Zürich, 3. März 2014

Internationales Solo-Tanz-Theater Festival Stuttgart, 13.-16. März 2014. Festivalleitung Gudrun Hähnel. Künstlerische Leitung Marcelo Santos. Auf: <http://www.solo-tanz-theater.de> (17.5.14)