Susanne Hauser,
Julia Weber (Hg.)

Architektur in transdisziplinärer Perspektive

Von Philosophie bis Tanz. Aktuelle Zugänge und Positionen

Architekturen

[transcript]

Susanne Hauser, Julia Weber (Hg.)
Architektur in transdisziplinärer Perspektive

Architekturen | Band 23

Susanne Hauser, Julia Weber (Hg.)

Architektur in transdisziplinärer Perspektive

Von Philosophie bis Tanz. Aktuelle Zugänge und Positionen

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© 2015 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Printed in Germany
Print-ISBN 978-3-8376-2675-9
PDF-ISBN 978-3-8394-2675-3

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *http://www.transcript-verlag.de*
Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: *info@transcript-verlag.de*

Inhalt

»Windows on Architecture«. Zur Einführung
Susanne Hauser und Julia Weber | 7

Architekturtheorie und -geschichte

Glas 1930–1970
Laurent Stalder | 19

Geschichte der Architektur der Geschichte.
Überlegungen zur Historisierung einer Disziplin
Christian Freigang | 43

Philosophie

Zur Phänomenologie des architektonischen Raumes
Bernhard Waldenfels | 73

Einen Anfang bauen. Aufgaben der Architekturphilosophie
Ludger Schwarte | 97

Literatur- und Filmwissenschaft

Architektur als Argument der Literaturwissenschaft.
Der Fall Kafka
Gerhard Neumann | 125

Der Blick von/nach außen. Das Fenster im Film
Malte Hagener | 153

Medienwissenschaft

Übertragung und Speicherung.
Architektonische Beiträge zur Medientheorie der Wand
Daniel Gethmann | 179

Elektrifizierte Schwellen. Zur Kulturtechnik der Klingel
Florian Sprenger | 195

Anthropologie

Raumordnung und Körperordnung.
Zum historischen Verhältnis von Architektur und Anthropologie
Kirsten Wagner | 223

Architektur als Medium des Sozialen. Der Blick der Soziologie
Heike Delitz | 257

Musik-, Theater- und Tanzwissenschaft

Hausmusik
Susanne Fontaine | 285

Architektur-Theater. Wissensräume des Theaters
bei Joseph Furttenbach (1591–1667)
Jan Lazardzig | 313

Die Architektonik der Bewegung.
Raum, Körper und Wahrnehmung im Tanz
Sabine Huschka | 345

Diskussion

Space and Architecture in the Artistic Process
Panel Discussion with Ute Meta Bauer, Marjetica Potrč, and Sasha Waltz, Moderated by Lukas Feireiss | 381

Autorinnen und Autoren | 399

Die Architektonik der Bewegung

Raum, Körper und Wahrnehmung im Tanz

Sabine Huschka

»Leib sein [...] heißt an eine bestimmte Welt geheftet sein, und unser Leib ist nicht zunächst im Raum: er ist *zum Raum*. [...] Suche ich dergestalt die Bewegung klar und deutlich zu denken, so vermag ich nie zu verstehen, daß Bewegung je für mich zu beginnen und mir als Phänomen gegeben zu sein vermag. Und gleichwohl laufe ich, habe ich allen Forderungen und Alternativen des klaren Denkens zum Trotz die Erfahrung der Bewegung [...].«

MAURICE MERLEAU-PONTY[1]

Das gestalterische Potenzial choreographierter Bewegungen ist mit Wahrnehmungsprozessen verflochten, denen der Raum und das Räumliche inhärent sind. Raum, Wahrnehmung und Körper sind aufs Innigste miteinander verwoben, ist doch der Raum – so wissen es künstlerische Praktiken des Tanzes wie vielleicht keine andere Kunstform – als Dispositiv, strukturelles Gebilde und Medium dem Körperlichen immer schon eingelagert. Bewegungstechnische und choreographische Praktiken gestalten Existenzweisen des Körpers im und als Raum. Im Räumlichen finden Körperbewegungen zu jener vielgestaltigen Wahrnehmung und Wahrnehmbarkeit, die das Ästhetische der Tanzkunst ausmacht: Körper können sich räumlich lokalisieren oder diffundieren, sie können sich auswei-

1 | Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übers. v. Rudolf Boehm, Berlin: De Gruyter 1966, S. 178, 313.

ten oder sind beengt, richten sich im Raum aus oder sind desorientiert. Räumliche Strukturen und Materialitäten zeigen sich dem Körper, geben ihm festen Stand oder bringen ihn in labile Lagen, kurz: Das Räumliche bringt das Körperliche in Erscheinung und bedingt die Gestaltung seiner Bewegungen und Beweglichkeit.

Ein Blick in die Geschichte des Bühnentanzes zeigt, dass verschiedene Modelle, Theorien und Praktiken des Raumes das Räumliche zum ästhetischen Gestaltungszugang von Körperbewegungen machen. Das Wissen um das räumliche Gestaltungspotenzial des Körpers ist in die alltäglichen Praktiken des modernen und zeitgenössischen Bühnentanzes eingegangen. Wie selbstverständlich wird das Räumliche mit seinen phänomenologischen und architektonischen Modellen als Wahrnehmungsdispositiv körperlicher Bewegung und Beweglichkeit gehandhabt. Gleichwohl ist dieses Wissen als explizit choreographisches Gestaltungsparadigma historisch markiert: Mit Beginn der Tanzmoderne werden Raummodelle prägend, die Bewegung mit einem architektonischen Gestaltungswissen verschränken.[2] Paradigmatisch erhält das Architektonische eine choreographische Prägnanz, mit der Körperbewegungen – im Sinne einer »lebendige[n] Architektur«[3] – als erfahrungsgeleitete Wahrnehmungs- und Ausdrucksformen an ästhetischer Tragweite gewinnen.

Mit Blick auf drei historische Schauplätze des Bühnentanzes und die für die Bewegungsorganisation von Körpern jeweils angewandten Raumtheorien – ausgearbeitet von Rudolf von Laban (1879–1958), Carlo Blasis (1797–1878) und William Forsythe (geb. 1949) – lassen sich paradigmatische Veränderungen im ästhetischen Verständnis von Bewegung

2 | »[...] dance modernism followed a broader shift in performance away from the pictorial mode, characteristic of the 18th and 19th centuries. [...] In the later part of the 19th century this pictorial mode gave way to an architectural mode: the stage became a space, the performer its inhabitant and sole animator. The interplay between performer and space became an important theatrical resource.« (Manning, Susan: »Modernist Dogma and Post-Modern Rhetoric: A Response to Sally Banes' *Terpsichore in Sneakers*«, in: *The Drama Review. A Journal of Performance Studies* 2 (1988), H. 4, S. 32-39, hier S. 37.) Zur Tanzmoderne vgl. Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte Stile Utopien*, Reinbek: Rowohlt 2012.

3 | Laban, Rudolf von: *Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes*, übers. v. Claude Perrottet, Wilhelmshaven: Noetzel 1991, S. 14.

als (architektonisches) Raumwissen nachzeichnen. Die bis heute in der Tanzausbildung angewandte Raumharmonielehre, kurz *Choreutik*,[4] von Rudolf von Laban wandelt den im 19. Jahrhundert virtuos perfektionierten stereometrischen Ordo des klassischen Balletts zu einem sphärischen Gestaltungsmodell für ausdrucksspezifische Bewegungen. Ein Jahrhundert zuvor hatte der italienische Ballettmeister Carlo Blasis seinen SchülerInnen mit dem *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* (1820) ein Handbuch zur anatomisch-wissenschaftlich-ästhetischen Schulung aufrechter Körperhaltung im »perfekten Equilibrium« vorgelegt,[5] das eine geometrische Raumkonzeption zur Körperpräsentation konzipiert. Blasis' Körperrichtungsmodell zielt auf jene für den klassischen Tanz zur ästhetischen Kulminationsfigur avancierte *Arabesque*,[6] die William Forsythe nahezu zwei Jahrhunderte später in seiner Arbeit an einem Ballett für das 21. Jahrhundert architektonisch dekonstruieren wird. Nicht zuletzt im Rückgriff auf die Raumtheorie von Laban fügt Forsythe räumliche Vorstellungswelten eines radikalen *Außen* in seine Tanztechnik ein,[7] welche bewegungsorganisatorisch einen von geradezu explodierender Entleerung durchsetzten Erfahrungsraum praktizieren.

---

4 | Vgl. ebd., sowie Laban, Rudolf von: *The Language of Movement: A Guidebook to Choreutics*, hg. v. Lisa Ullmann, Boston: Plays 1974. Aus dem Vorwort von Lisa Ullmann, Labans langjähriger Assistentin, geht hervor, dass Laban das Manuskript schon Ende der 30er Jahre verfasst hat.

5 | Blasis, Carlo: *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse contenant les développements et les démonstrations des principes généraux et particuliers, qui doivent guider le danseur*, Mailand: Beati & Tenenti 1820, S. 27.

6 | »Arabeske« bedeutet in der Schreibweise mit »k« ursprünglich »Zierrat« und »ornamentale Bildgebung«, vgl. Kotzinger, Susi: »Arabeske-Groteske: Versuch einer Differenzierung«, in: Susi Kotzinger/Gabriele Rippl (Hg.), *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1994, S. 219-228. Vgl. aus tanzwissenschaftlicher Perspektive Jeschke, Claudia/Wortelkamp, Isa/Vettermann, Gabi: »Arabesken. Modelle ›fremder‹ Körperlichkeit in Tanztheorie und -inszenierung«, in: Claudia Jeschke/Helmut Zedelmaier (Hg.), *Andere Körper – fremde Bewegungen. Theatrale und öffentliche Inszenierungen im 19. Jahrhundert*, Münster: Lit Verlag 2005, S. 169-210.

7 | Vgl. Forsythe, William: *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*, hg. v. dem Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, dem

Die Generierungsmodi von Körper-/Räumen im Sinne einer *Architektonik der Bewegung* werden im Folgenden historisch als Entwürfe bewegungs- und wahrnehmungstechnischer Praxeologien und ihrer Raummodelle beleuchtet. Tatsächlich ist der Bühnentanz in doppelter Weise über das Räumlich-Architektonische informiert und nutzt dessen Modelle und philosophische Konzepte als optische *und* kinästhetisch-visuelle Medien. Architektoniken strukturieren die Wahrnehmung und Wahrnehmbarkeit von Bewegung im sinnlichen Feld des Körperlichen *und* im konstruktiven Feld des Bühnenraumes. Beidseitig verschränkt fungieren sie als bewegungs- und bühnentechnische Wahrnehmungsdispositive und stecken den sensuellen Wahrnehmungshorizont von Bewegung ab, optisch auf den Zuschauer ausgerichtet, kinästhetisch-visuell primär auf den Tänzer. Ausschnitthaft fokussieren die weiteren Analysen zunächst die Frage, wie Tanzästhetiken und Schulen architektonisches Wissen von Bewegung als Bewegungsgestalt generieren und als Raummodelle implementieren. Wie werden durch die Bewegung der Körper Räume gestaltet und transformiert und wie lassen sich diese begreifen? Welche Bedeutung kommt Architektoniken als Wahrnehmungsorganisationen körperlicher Bewegung zu?[8]

Deutschen Tanzarchiv Köln und der SK Stiftung Kultur, Ostfildern: Hatje Cantz 2003.

8 | Meine Untersuchungen richten sich auf die wahrnehmungsspezifische Formung von Bewegungsgestalten als Architekturen und nicht auf das Verhältnis von Bewegung und Architektur als Verfahren von Choreographie oder Kartographie, wie sie Isa Wortelkamp untersucht. Sie erläutert etwa: »Dabei formt und formuliert Architektur die Bewegungen des Körpers, gibt dem Körper Raum oder beengt ihn, weist ihm Wege durch das Sichtbare, zeichnet eine Karte. Sich durch Architektur zu bewegen heißt [...] ihre Wege zu lesen. Architektonische Elemente zeichnen Wege und Bewegungen des Körpers vor, begrenzen und entgrenzen sie [...]. Der gestaltete Raum der Architektur motiviert und strukturiert – er *choreographiert* Bewegungen des Körpers.« (Wortelkamp, Isa: »Choreographien der Architektur. Bewegung schreiben, Wege lesen«, in: Kerstin Hausbei et al. (Hg.), *Erfahrungsräume/Configurations de l'expérience*, München: Fink 2006, S. 174-181, hier S. 177.) Vgl. auch Dies.: »Choreographien der Landschaft. *Feldstudien* von Junko Wada und Hans Peter Kuhn«, in: Armen Avanessian/Franck Hofmann (Hg.), *Raum in den Künsten. Konstruktion, Bewegung, Politik*, München: Fink 2010, S. 127-136.

Die Kinesphäre als Richtungsmodell: Rudolf von Laban und sein Entwurf einer Bewegungsarchitektur

> Um eine neue Sicht von Bewegung und Raum zu erwerben, braucht es eine grundlegende Kenntnis der Choreographie, durch welche die verschiedenartigen choreutischen Elemente erst erfaßt werden können.[9]

Entscheidend für den ästhetischen Paradigmenwechsel zur Choreographie als Architektonik ist Rudolf von Labans Raumtheorie und Praxis der *Choreutik*. Verstanden als Raumharmonielehre lehrt die *Choreutik*, Körperbewegungen über zwei vermittelnde Prinzipien zu gestalten: Der Bewegungsraum des Menschen wird als eine dem Körper unmittelbar zugehörige Räumlichkeit verstanden, die Kinesphäre. Diese Sphäre ist in ihrer tanzästhetischen Relevanz von geometrisch beschreibbaren Organisationsstrukturen durchzogen, die ausdrucksspezifische Bewegungsgestalten des Körpers hervorzubringen vermögen.

Ihren raumtheoretischen Ausgang nimmt die *Choreutik* vom Entwurf der Kinesphäre. Begrifflich dem griechischen *kinesis* (»Bewegung«) und *sphaira* (»Ball/Sphäre«) entlehnt, bezeichnet die Kinesphäre zunächst schlicht den körperlichen Bewegungsraum des Menschen, den er als Bewegungswesen gestalterisch quasi bewohnt und in den er zentrisch eingelassen ist. Kinetisch und kin-/ästhetisch durchdringt die Kinesphäre den menschlichen Körper in Gänze. Sie bildet einen dynamisch geformten Bewegungsbereich, der dem individuellen Körper zugehört. Der menschliche Körper generiert und manifestiert aus jeglicher Lage oder Bewegung heraus die Kinesphäre, die ihm – egal ob lokalisiert an einem Ort oder in Fortbewegung begriffen – zugehört. Beschrieben ist damit also das individuelle Bewegungsfeld des Körpers, entsteht die Kinesphäre doch relational zur individuellen Körpergröße, Anatomie und damit zur Reichweite der Glieder. Laban geht es mit dem begrifflichen und praxeologisch ausgearbeiteten Modell der Kinesphäre ästhetisch jedoch um weit mehr. In seiner 1966 erstmals posthum veröffentlichten »Raumharmonielehre« führt er aus:

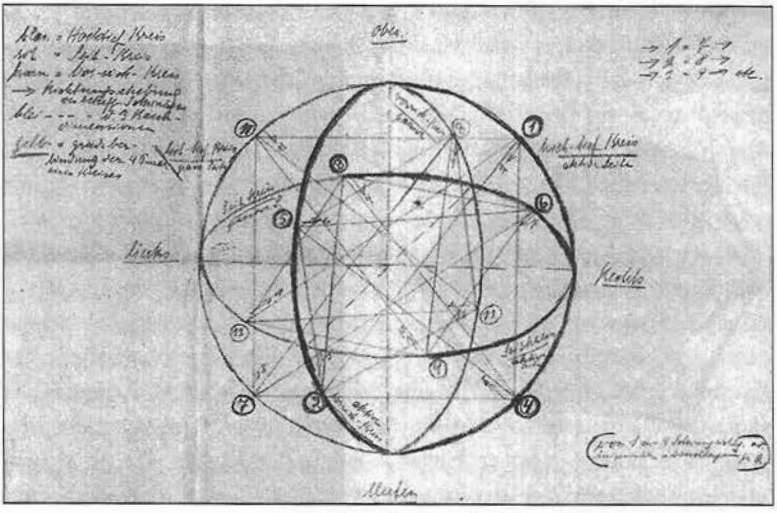
---

9 | R. v. Laban: *Choreutik*, S. 8.

The human body is constructed so as to favour the extension and contraction of the limbs in certain directions, but all points of the kinesphere can be reached by simple movements [...]. The spheric form of the kinesphere is simplified by our cubic conception of space. We recognise the cube inside the kinesphere as being representative of the most important space directions.[10]

Dem Körperraum wohnt als Sich-Bewegendem damit nicht nur stets eine kinesphärische Gestalt ein, vielmehr sind in die Kinesphäre Richtungsweisen eingelassen, die körperspezifisch von richtungsräumlichen Gesetzmäßigkeiten geprägt sind (Abb. 1). In jenen Richtungsbahnen, die vom Kopf über den Torso und die Glieder bis zu den Füßen reichen, vollzieht sich Laban zufolge die natürliche Bewegungsführung des gesamten Organismus. Ihrer kunstfertigen Ausgestaltung zu einer »Linienkomposition« von organisch harmonischer Ordnung gilt Labans analytisch-systematisierendes und ästhetisches Interesse.

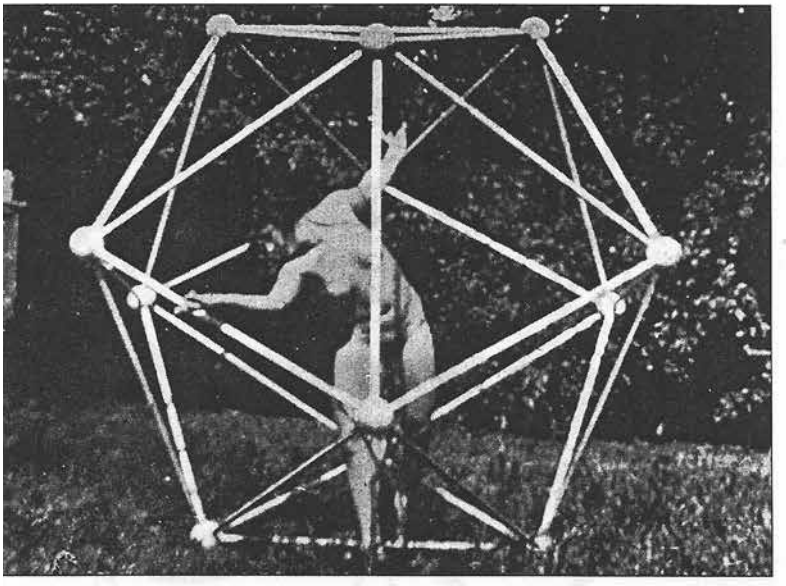
Abb. 1, Zeichnung und Entwurf des kinesphärischen Raummodells mit drei Schwungskalen im Ikosaeder von Rudolf von Laban; aus dem Laban-Nachlass des Tanzarchivs Leipzig.



Quelle: Bergelt, Martin/Völckers, Hortensia (Hg.): *Zeit-Räume. Zeiträume – Raumzeiten – Zeitträume*, München/Wien: Hanser 1991, S. 273.

10 | R. v. Laban: *The Language of Movement*, S. 18.

Abb. 2, Tänzerin in Rudolf von Labans Raummodell, Bewegungsneigung rechts der A-Schwungskala.



Quelle: Laban, Rudolf von: *Choreographie*, Jena: Diederichs 1926, S. 34.

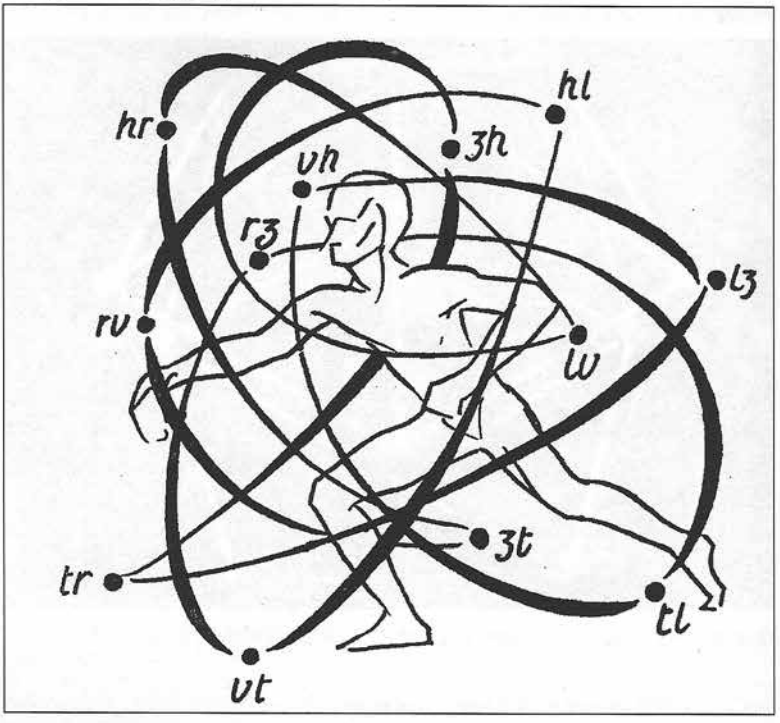
Im Laufe der 1910er und 20er Jahre entwirft und baut Laban (Abb. 2) am Lago Maggiore in der dortigen Künstlerkolonie des Monte Verità architektonische Raummodelle – unter anderem das Ikosaeder, das Dodokaeder, das Tetraeder und das Oktoeder –, in deren stereometrische Strukturen die TänzerInnen eintreten, um zu trainieren. Bewegungstechnisch lernen sie ihre Körper dergestalt räumlich zu mobilisieren, dass durch das Weiten und Zusammenziehen, das Strecken, Beugen und Verwringen in Schwungkreisen und im wechselnden Bewegungsfluss strukturierte Bewegungsgestaltungen entstehen: »sozusagen lebendige Architektur«.[11]

Movement is, so to speak, living architecture - living in the sense of changing emplacements as well as changing cohesion. This architecture is created by human movements and is made up of pathways tracing shapes in space, and these we may call ›trace-forms‹.[12]

11 | R. v. Laban: *Choreutik*, S. 14.

12 | R. v. Laban: *The Language of Movement*, S. 5.

Abb. 3, Bewegungsfolge der B-Schwungskala nach Rudolf von Laban.



Quelle: R. v. Laban: *Choreographie*, S. 33.

Die Bewegungen folgen in abwechselnder Reihung den Grundrichtungen (hoch – tief, seit – rechts, seit – links, vor – rück) und verlaufen dabei diagonal (Abb. 3). Diesen »Richtungsverwandtschaften und Richtungsgegensätzen«[13] weist Laban eine Folge von Hoch- und Tiefschwüngen zu, die im »Wechsel zwischen energischer Anschwungsspannung [...] und abgespanntem Hinausführen der Glieder in den Raum«[14] das Harmoniegesetz körperlicher Bewegung zum Ausdruck bringen. Es entsteht eine Harmonie des Raumes, die durch Proportion, Plastizität, Perspektive und Rhythmus geprägt ist und der – ich komme darauf noch zu sprechen – eine

13 | Laban, Rudolf von: *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*, Stuttgart: Seifert 1920, S. 18.

14 | Ebd., S. 228.

qualifizierende Emotionslogik inhärent ist.[15] Die Trainingsform dieser dergestalt gerichteten Körperschwünge geht aus den sogenannten Schwungskalen hervor, der A-Skala und der B-Skala.[16]

> Die natürlichen Schwungskalen des Menschen, die auch schon von altersher bekannt sind, ergeben sich aus den verschiedensten Erwägungen heraus als außerordentlich zweckmäßig. Sie sind in der Natur unseres Körperbaues begründet. [...] Das Wesentliche bei dieser Schwungskala liegt nun darin, daß der Körper in allen seinen anatomischen Details tatsächlich so gebaut ist, daß diese merkwürdige Reihenfolge am allereinfachsten und harmonischsten begangen werden kann.[17]

Praxeologisch durchlaufen die Schwungskalen damit das Netz eines Ikosaeders. Seine zwölf Eckpunkte markieren die Ausrichtung der geschwungenen Einzelbahnen. Laban präferiert das platonische Raumgebilde des Ikosaeders, denn mit ihm sieht er Körperbewegungen analog einer natürlich angenommenen Physiologie formalisierbar. Ausgehend von der Konstruktion des 20-seitigen, durch zwölf Eckpunkte definierten Raumes, der die vier Eckpunkte von drei Raumebenen – Sagitalebene (»Rad«), Horizontalebene (»Tisch«) und Frontalebene (»Tür«) – und damit die Flächen selbst in einen Verbund bringt, verbinden die Schwungskalen in ihrem Bewegungsablauf jene zwölf Eckpunkte der Grundebenen, die auf die räumliche Verfasstheit physikalischer Körper verweisen. Die Struktur des Ikosaeders fasst, so Laban, das Richtungsnetz des Körpers in Gänze ein. Seine physisch nachvollzogene geometrische Richtungsstruktur erachtet Laban als Widerhall des menschlichen Bewegungsapparats, die Schwungskalen spiegeln also das ursprüngliche Bewegungsstreben des Körpers wider. Labans

---

15 | Vgl. Laban, Juana de: »Basic Laban Principles and Methods«, in: Frederick Rand Rogers (Hg.), *Dance: A Basic Educational Technique*, New York: Macmillan 1941, S. 193-213, hier S. 199.

16 | Die raumsystematisierende Konzeption der Schwungskalen wird erstmals 1926 veröffentlicht. Die festgelegte Reihenfolge der Richtungen kann körperbezogen rechts- und linksseitig im Raum ausgeführt werden. Vgl. R. v. Laban: *Choreographie*, S. 29-34, sowie Ders.: *Gymnastik und Tanz*, Oldenburg: Stalling 1926, S. 49f. Die A- und B-Skalen sind zudem geschlechtsspezifisch konnotiert. Die A-Skala, die eine Abwehrbewegung verkörpert, wird dem Weiblichen zugerechnet, die B-Skala, die den Angriff verkörpert, dem Männlichen.

17 | R. v. Laban: *Choreographie*, S. 24f.

SchülerInnen trainieren mit den Schwungskalen, die nach Juana de Laban zur technischen Grundlage der Ausbildung avancierten, körperliche Flexibilität und einen räumlich klar und komplex koordinierten Orientierungssinn. Mittels der schrägen, verschränkten und gegenläufigen Bewegungen bildet sich ein harmonisch-zweckmäßiges Wissen von der körpereigenen Raumtiefe aus,[18] mit dem sich das plastisch-dynamische Gestaltungspotenzial des sich bewegenden Körpers merklich ausdifferenziert.

Das Architektonische als choreographisches Gestaltungsparadigma: Ausdruck als Formbild

> Our own movements and those we perceive around us are basic experiences. Forms of objects, as well as the shapes assumed by living organisms, wax and wane uninterruptedly. [...] Empty space does not exist. On the contrary, space is a superabundance of simultaneous movements. [...] Today we are perhaps still too accustomed to understanding objects as separate entities, standing in stabilised poses side by side in an empty space. Externally, it may appear so, but in reality continuous exchange and movement are taking place. [...] Movement is, so to speak, living architecture – living in the sense of changing emplacements as well as changing cohesion.[19]

Die ästhetische Ausformung spezifischer Bewegungsgestalten wird von Laban bemerkenswerterweise durch ein architektonisches Bewegungsmodell erzielt, das raumtheoretisch den Entwurf eines phänomenologischen Leibraumes mit einem geometrischen Raummodell verschränkt.[20] Das Ikosaeder lagert sich als stereometrisches Netzwerk in die leibliche Struk-

18 | Vgl. J. d. Laban: »Basic Laban Principles and Methods«, S. 202.

19 | R. v. Laban: *The Language of Movement*, S. 3ff.

20 | Vgl. Hermann Schmitz zu Rudolf von Laban in Schmitz, Hermann: *System der Philosophie. Bd. 3: Der Raum. Teil 1: Der leibliche Raum*, Bonn: Bouvier 1988, S. 41ff.

tur der Kinesphäre ein, um eine dynamische Ausformung des Körpers in gestalterischer Vielfalt zu bewirken.[21] Ihre ästhetische Funktion gewinnt die Kinesphäre demnach als richtungsgebendes Raummodell zur tänzerischen Erarbeitung plastischer Bewegungsgestalten. Bewegungen werden mithilfe der eingelagerten stereometrischen Strukturen tatsächlich körperplastisch *gebaut*. Die Schwungskalen sind mehr als ein bewegungstechnischer Trainingsraum zur Flexibilisierung und Mobilisierung des muskulären Bewegungsapparats: sie lehren, einen spezifischen Bewegungsaufbau im Körper zu etablieren und der eigenen Kinesphäre durch spezifische Gestaltungsbilder-in-Bewegung Form zu geben. Dieser moderne Entwurf vom Körper als gestaltendes Raumwesen wird die ästhetische Konzeption von Choreographie als Bewegungsarchitektur im Laufe des 20. Jahrhunderts grundlegend bestimmen.

Als äußerste – aber wichtigste – Beobachtung erscheint uns das *Formbild*, das der Körper in den Raum schreibt. Diese bewegte Form hat bestimmte Eigenschaften. Sie ist *immer* plastisch, d.h. im Körper treten Gleichgewichtsspannungen auf, die neben der Senkrechten die Masse des Körpers seitlich und vorrück [*sic*] im Raum verteilen.[22]

Der Körper führt demnach *in Bewegung* eine dynamische Raumexistenz, die über das innere Gefüge seiner Bewegungskräfte und Energien vermittelt ist. Diese *spannen* den Körper dynamisch und richtungsgebunden in den Raum. Bewegung hat demnach im Körper stets eine raumplastische

21 | Entgegen Kirsten Maars Annahme bildet nicht das Ikosaeder Labans Modell der Kinesphäre, sondern das Ikosaeder wird der Kinesphäre raumgliedernd eingelagert und als geometrische Strukturbahnung zur Bewegungsorganisation genutzt. Vgl. Maar, Kirsten: »Korrespondenzen zwischen Tanz und Architektur. Imaginäre und improvisatorische Raumkonzepte bei William Forsythe«, in: Annette Geiger/Stefanie Hennecke/Christin Kempf (Hg.), *Imaginäre Architekturen. Raum und Stadt als Vorstellung*, Berlin: Reimer 2006, S. 219-236, hier S. 224. In einer späteren Veröffentlichung zu Forsythes Installationen fasst Maar die Kinesphäre korrigierend als analytisches Raummodell, das »sich immer [mit dem Tänzer] mitbewegt«. (Dies.: »Unheimliche Verbindungen. William Forsythes choreographische Installation«, in: Erika Fischer-Lichte/Benjamin Wihstutz (Hg.), *Politik des Raumes. Theater und Topologie*, Paderborn: Fink 2010, S. 163-176, hier S. 173.)

22 | R. v. Laban: *Choreographie*, S. 3f. [Hervorhebung im Original].

Wirkung; Körper und Raum gehen eine Beziehung gegenseitiger Durchdringung und Bedingtheit ein.[23] Die Körperkräfte und Energien, die stets das Räumliche aktivieren und dessen Architektoniken stabilisieren, betrachtet Laban – ganz anders als im klassischen Ballett – als kaum auf der vertikalen Körperachse wirksam, wo sie eine stabile oder auch labile Haltung erzeugen. Vielmehr begreift er sie im muskulär-organischen Spiel von An- und Abspannung als räumliche Dispositive, mit denen etwa Prozesse der Ausdehnung, Verwringung, Schrumpfung oder Weitung initiiert werden. Es geht ihm um das Grundbegehren des Menschen, sich zu bewegen. »Man's movement arises from an inner volition which results in a transference of the body or one of its limbs from one spatial position to another. The outer shape of each movement can be defined by changes of position in space.«[24]

Als energetisch verwurzelte Raumexistenz liegt das ästhetische Potenzial des Tanzkörpers darin, veränderbare raum-rhythmische Bewegungsprozesse gestaltend hervorzubringen, deren Organisationsgabe Laban mit kristallinen Ordnungsprinzipien gleichsetzt. »Immer ist es die Form, die Raumspannung, die zu uns spricht. Jede Spannung ist ein unsichtbarer Kristall. Sie baut sich nach feststehenden Formgesetzen auf.«[25] Durch Richtungsführung, Beherrschung und Mobilisierung spezifischer Spannungszustände werden raumstrukturierte Ausdrucksgebärden bewegungsgestalterisch ausgearbeitet. Es werden plastische Formbilder eines veränderlichen Körper-/Raumes wahrnehmbar gemacht, die choreographisch eine Raummusterung architektonischer Körperbewegungsgestalten zeigen.[26]

---

23 | Das architektonische Raumverständnis von Laban unterscheidet sich damit wesentlich von Oskar Schlemmers körperplastischen Tanzentwürfen, die auf einem rein stereometrischen Raummodell basieren. Schlemmer entwarf raumplastische Körperfigurinen, deren Formen unabhängig vom kinetischen Potenzial des Körpers im Mittelpunkt seiner Ästhetik standen. Vgl. Berger, Renate: »Vorstellungen des Abstrakten und Absoluten in Ausdruckstanz und Triadischem Ballett«, in: Susanne Deicher (Hg.), *Die weibliche und die männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian*, Berlin: Reimer 1993, S. 221-239, hier S. 229.

24 | R. v. Laban: *The Language of Movement*, S. 10.

25 | R. v. Laban: *Die Welt des Tänzers*, S. 31.

26 | Labans Bewegungssystematik mit ihren Faktoren von Raum, Zeit, Gewicht und Bewegungsfluss (*flow*) legt in den 1940er und 50er Jahren den Grundstein für

Blicke und Räume: Architekturen der Körperwahrnehmung

Laban verankert sein Modell der *Choreutik* im Körper und dessen Gestaltungsradius; anders als im geometrischen Ordo des klassischen Tanzes ist der Körper nicht perspektivisch auf den Blick der Zuschauer ausgerichtet. Der Körper-in-Bewegung tritt als architektonisches Bewegungsgefüge auf, durch das ein tänzerisch gebauter Raum wahrnehmbar und substanziell wird. Damit unternimmt Laban den Versuch, einen tänzerischen Raumbegriff zu etablieren, der sich freimacht vom Newton'schen Modell des absoluten, unendlichen, homogenen, unteilbaren und von den Körpern in ihm existenziell unabhängigen Raumes. Laban entwickelt einen tänzerischen Raumbegriff, der sich vom Raumschema eines zentralperspektivisch strukturierten Bühnenraumes löst. Als »lebendige Architektur[en]«[27] bauen die bewegten und sich bewegenden Körper plastisch dynamische Bewegungsräume, deren verändernde Gefüge das Choreographische bilden.

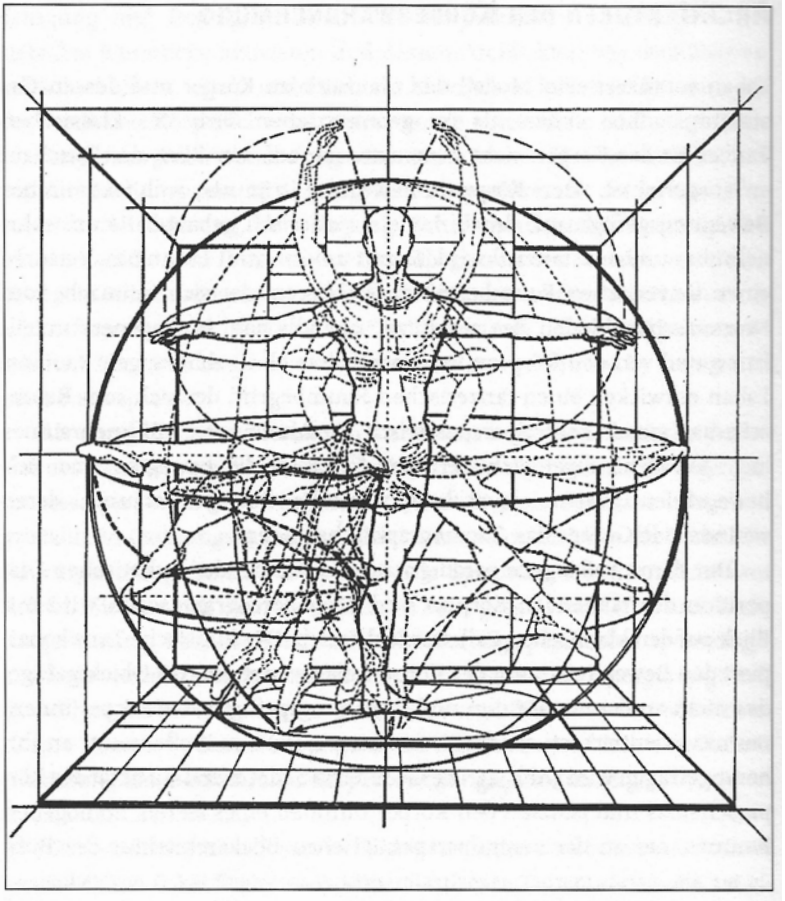
Der damit vollzogene paradigmatische Wandel der ästhetischen Disposition des tanzenden Körpers und des Choreographischen wird mit Blick auf den klassischen Ballettordo deutlich. Der klassische Tanz konzipiert den Bewegungsraum des Körpers als geometrisiertes Objektgefüge, das nicht an den Strukturen und Spannungsgefügen des Körper(innen)raumes orientiert ist, sondern von einem absoluten Außenraum an ihn herangetragen wird (Abb. 4). Die Geometrie bildet hier das Diktat des Körperschemas und *platziert* den Körper inmitten eines leeren, homogenen Raumes, der an der zentralperspektivischen Blickarchitektur des Büh-

---

eine psychologische Ausarbeitung, *Eukinetik* genannt, die dynamische Qualitäten der Bewegung gemäß ihrer mental-emotionalen Konfiguration klassifiziert. Laban qualifiziert mithilfe einer polaren Werteskala von direkt – indirekt (Raum), schnell – langsam (Zeit), leicht – stark (Gewicht/Kraft) und gebunden – frei (Bewegungsfluss) acht grundlegende Antriebs-Qualitäten oder *efforts*, die die emotionalen Grundwerte von Bewegung repräsentieren. Auf der Grundlage der *Eukinetik* und ihrer Weiterentwicklung durch Irmgard Bartenieff (1900–1981) findet die Lehre noch heute im therapeutischen Bereich zur Interpretation von Körperhaltung, Ausdruck und Bewegungsverhalten Anwendung. Vgl. Bartenieff, Irmgard/Lewis, Dori: *Body Movement: Coping with Environment*, New York: Gordon & Breach 1980.

27 | R. v. Laban: *Choreutik*, S. 14.

Abb. 4, Raummodell des Balletts (Space-Module of the Arms and Legs).



Quelle: Kirstein, Lincoln: *The Classic Ballet: Basic Technique and Terminology*, Gainesville: University Press of Florida 1998, S. 30.

nenraumes orientiert ist.[28] Als Medium einer kalkulierten Bühnenblickarchitektur legt sich die geometrische Ordnung der Zentralperspektive über den Bühnenraum, in dessen Wahrnehmungsgefüge die Tanzkörper – ausgerichtet auf den Blick des Zuschauers – eintreten, erscheinen und agieren. Für eine gelingende Figuration der tanzenden Körper im Büh-

28 | Vgl. zur historischen Genese von Bühnenblickarchitekturen Haß, Ulrike: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Fink 2005.

nenraum projiziert der klassische Tanz geometrische Raumstrukturen auf den Körper und legt einen Ordo aus Lagen und Abständen über seine Gestaltwerdung. Geometrische Figuren werden zum Maß liniengeführter Bewegungen und dienen insofern einer figuralen Formung der Körpergestalt, als das Geometrische die Positionen und Ausrichtungen der Glieder definiert und homogenisiert.[29]

Blickarchitekturen und Tanz-Figurine: Carlo Blasis und seine Körper-/Strichmodelle

Das klassische Ballett implementiert und beantwortet die geometrisch organisierte Blickarchitektur der Bühne durch eine doppelte ästhetische Strategie: Der Bewegungskörper wird figural ausgestaltet und führt malerische Bilder vor Augen. So instruiert der Ballettmeister Carlo Blasis zu Beginn des 19. Jahrhunderts die TänzerInnen einer *danse théâtrale*: »Dessinez-vous avec goût, et naturellement, dans la moindre des poses. Il faut que le danseur puisse, à chaque instant, servir de modèle au peintre et au sculpteur.«[30] Um dergestalt modellierte Körperbilder für ein ortsräumlich strukturiertes Sehfeld hervorzubringen, ist ein Training zum figuralen Aufbau des Körpers notwendig, welches diesen als stereometrisches Raumgefüge erschafft, das heißt primär ortsräumlich koordiniert und stabilisiert. Im Unterschied zu Labans moderner Raumtheorie von körperzentrierten plastischen Ausdrucksgestalten zielt die angewandte Geometrie des klassischen Tanzes im Verbund mit mechanischen Bewegungsprinzipien – so lässt sich an Blasis' instrukti-

29 | »Doch der zentralperspektivische Raum ist ein unendlicher, stetiger, homogener, also ein mathematischer Raum, der mit dem psychophysischen Raum menschlicher Leiblichkeit, für den oben und unten, rechts und links, vorne und hinten gerade nicht homogen sind, keineswegs zur Deckung kommt. Linearperspektive schafft eine visuelle Syntax, in deren Medium das, was ein Körper ist, auf neue Weise bestimmt und sichtbar gemacht wird: Körper [...] gelten als Verkörperungen geometrischer Verhältnisse und werden dadurch homogenisiert [...].« (Krämer, Sybille: »Verschwindet der Körper? Ein Kommentar zu computererzeugten Räumen«, in: Rudolf Maresch/Niels Werber (Hg.), *Raum Wissen Macht*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 49-68, hier S. 59.)

30 | C. Blasis: *Traité élémentaire*, S. 23.

ver Ballettmethodik deutlich machen – auf eine architektonisch und optisch strukturierte Bildwerdung des Tanzkörpers.

Blasis hat zwei aufeinander aufbauende theoretische Werke veröffentlicht, von denen der *Traité élémentaire* (1820) im Unterschied zu *The Code of Terpsichore* (1828) explizit an TänzerInnen adressiert ist, um deren Ausbildung zu professionalisieren.[31] Dank der Explizierung und Differenzierung der grundständigen und distinguierten Regeln vom klassischen *Tanzen* findet der *Traité* bis ins 20. Jahrhundert Anerkennung und gilt als zentrales tanztechnisches Kompendium des klassischen Balletts. Das Buch versammelt pädagogische Vorschriften, anatomische Ratschläge, wissenschaftliche Modelle, ästhetische Leitgedanken und Zeichnungen, die dem Tanzeleven einen Leitfaden mit systematischen Übungsfolgen an die Hand geben. Die Abhandlung bildet ein Wissenskompendium aus verschiedenen Disziplinen, gerahmt von einem normativen Regelwerk für die Ausübung des Tänzerberufs. Anatomie, Physik (Mechanik), Mathematik und bildende Kunst verbinden sich zu einem ästhetischen Anwendungsfeld, um den tanzenden Körper in ikonographischer Intensität zu einer komponierten Gesamtgestalt zu führen.[32]

---

31 | Die französische Fassung des *Traité* gibt im Vorwort als Beweggrund und Qualitätsmerkmal der Abhandlung das Wissen vom *Tanzen* an. Für die Übertragung des Bandes in das enzyklopädische Gesamtwerk *The Code* wurde das Vorwort durch die historiographische Abhandlung *Rise and Progress of Dancing* ersetzt. *The Code* integriert den *Traité*, erweitert um Darlegungen von Tanzstücken, ihrer Dramaturgie und Szenographie, vgl. Blasis, Carlo: *The Code of Terpsichore: The Art of Dancing. Comprising Its Theory and Practice, and a History of Its Rise and Progress, from the Earliest Times. Intended as well for the Instruction of Amateurs as the Use of Professional Persons*, London: Bulcock 1828. Vgl. auch die zwei Jahre später erschienene französische Fassung *Manuel complet de la danse. Comprenant la théorie, la pratique et l'histoire de cet art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris: Librairie Encyclopédique de Roret 1830. Der *Traité* ist hier als zweites Kapitel unter der Überschrift »Théorie de la danse théatrale« enthalten.

32 | Vgl. Huschka, Sabine: »Wissen vom *Tanzen*. Carlo Blasis' Instruktionen zur Anmut«, in: Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hg.), *Souvenirs de Taglioni. Bd. 2: Bühnentanz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, München: Kieser 2007, S. 113-136.

Zentrales Merkmal und Voraussetzung dieser figuralen Ausgestaltung ist die Ausbildung eines – im wörtlichen Sinne – festen Standes. Aufrecht und in seinen Kräften ausgeglichen strebt der Tanzkörper eine korrekte Haltung an, die der Balance zwischen Eigengewicht und Gegenspannung bedarf, und ausladende Emotionen und Affekte zurückhält. Blasis überträgt das naturwissenschaftliche Prinzip der Bewegung von Masse durch Krafteinwirkung, der Mechanik als ältestem und grundlegendem Zweig der Physik[33] entlehnt, auf den Körper. Das bewegungstechnische Augenmerk liegt auf der Austarierung von Kräften, um dem Körper jene klare Kontur und Geschmeidigkeit zu geben, die seine Figurationen mit malerischer und anmutiger Wirkung auszeichnen.[34]

To hold your body in perfect equilibrium; to which end never let it depart from the perpendicular line that should fall from the centre of the collar bone down through the ankles of both feet. [...] Take especial care to acquire perpendicularity and an exact equilibrium. In your performance be correct, and very precise; in your steps, brilliant and light; in every attitude, natural and elegant. A good dancer ought always to serve for a model to the sculptor and painter. This is perhaps the aim of perfection and the goal that all should endeavour to reach.[35]

Fixier- und Referenzpunkt der Bewegungsfigurationen bildet eine stets stabile Aufrechte im Körper. Diese trägt Blasis in gestrichelter Linie in seine Zeichnungen von Bewegungsfigurinen ein. Die senkrechte Linienführung markiert die *angenommene* Kräfteachse im Körper, in Wirklichkeit aber entspricht sie der mathematischen Lotrechte, die Blasis explizit als Perpendikularlinie ausweist. Zeitliche Aspekte oder Spannungsverhältnisse der Glieder finden in diesem Modell keine Repräs-

33 | Vgl. Mach, Ernst: *Die Mechanik in ihrer Entwicklung. Historisch-kritisch dargestellt*, hg. v. Renate Wahsner u. Horst-Heino von Borzeszkowski, Berlin: Akademie Verlag 1988.

34 | Die Mechanik wird, wie Gabriele Brandstetter hervorhebt, zur absoluten Matrix der tänzerischen Anmut, vgl. Dies.: »*The Code of Terpsichore*. Carlo Blasis' Tanztheorie zwischen Arabeske und Mechanik«, in: Gabriele Brandstetter/Gerhard Neumann (Hg.), *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 49-72, hier S. 57f.

35 | C. Blasis: *The Code of Terpsichore*, S. 72, 52. Vgl. auch C. Blasis: *Traité élémentaire*, S. 23.

sentation. Wichtig ist allein, sich ein Bild von dem zentralen Wirkungsfeld der primären Bewegungskraft im Körper zu machen, die es zur Stabilisierung des Körpers mit festem Stand zu beherrschen gilt. Innerhalb des Wirkungsfeldes zwischen der Schwerkraft des Eigengewichts, der Fliehkraft der Bewegungen und der Muskelkraft des Organismus überträgt das Ballett dem Körper die Aufgabe, die Kräfte harmonisierend in ein stabiles Äquilibrium zu überführen, innerhalb dessen sich die Architektonik von Bewegungsfigurinen entfalten kann. Bewegungssystematisch fungiert die Linie geradezu als Magnet im Kräftespiel der Gliederpositionen und ihrer richtungsräumlichen Figuration.[36] Über das visuelle Programm der imaginären Lotrechte soll sich der Eleve ein Wissen über seine räumlich exakt strukturierte Gestalt und seine Gliederpositionen erarbeiten.

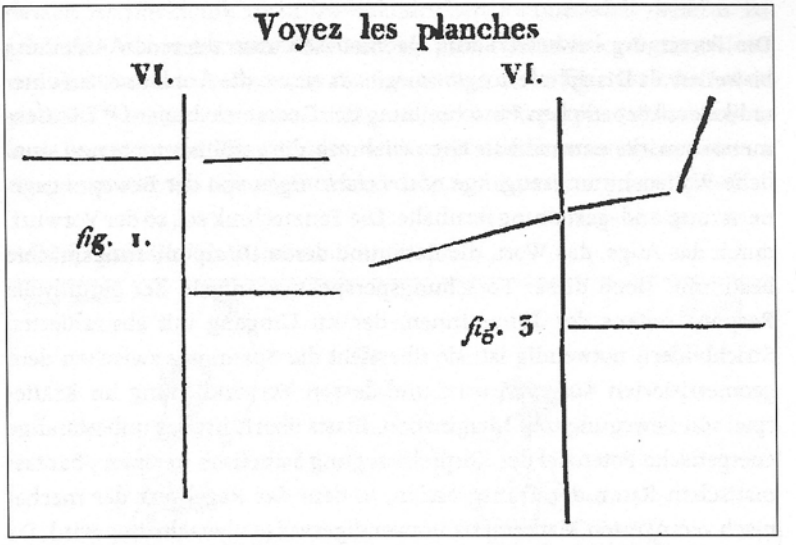
Il est nécessaire que l'élève étudie ces lignes géométriques et celles qui en dérivent. En se soumettant à cette tâche, que je hasarde d'appeler mathématique, parce qu'elle exige du travail, l'élève est certain de se diriger correctement lui-même, et de montrer qu'il a reçu des notions de bon goût dans l'école où il a étudié.[37]

Mit seinen Körperzeichnungen und Linienfiguren erschließt Blasis dem klassischen Ausbildungssystem einen neuen Repräsentationsraum des Wissens (Abb. 5). Historisch ist dieser bedeutsam, denn der eingeforderte korrigierende Blick auf den Körper appelliert konstitutiv an eine selbstverantwortliche Wissensökonomie. Eingebettet in ein ausgeklügeltes pädagogisches Programm, soll jeder Schüler zu Hause

36 | Blasis reflektiert die Kräfte des Körpers allerdings nicht als ein eigendynamisches Zusammenspiel aus energetischen Intensitäten, wie es die moderne Bewegungskonzeption entsprechend der physiologischen Forschungen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte. Der belebt-dynamische Innenraum des Körpers ist Blasis als bewegungsphysiologischer Regelzusammenhang noch unbekannt. Vgl. Crary, Jonathan: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, übers. v. Heinz Jatho, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.

37 | C. Blasis: *Manuel complet de la danse*, S. 104. Der *Manuel complet* legt präziser als der *Traité* die Anwendung der Linienzeichnungen dar. Dem früheren Schlusskapitel »Maître« gibt Blasis den Zusatz »Nouveau mode d'instruction« und erläutert hier die geometrische Linienführung, die zuvor im Fußnotenapparat des *Traité* zu finden war.

Abb. 5, Blasis' Strichfiguren zur Körperausrichtung.



Quelle: C. Blasis: *Traité élémentaire*, S. 15.

diesen Zeichnungstypus anfertigen, um mit ihm zu üben. Initiiert wird damit die Erarbeitung einer individuellen und selbstdisziplinatorischen Haltungskorrektur, die fortan das tägliche Training mit dem Ballettmeister ergänzt. Darüber hinaus wird ein neues Paradigma der Beherrschung und Memorierung von Körperpositionen eröffnet, das sich an einer mathematisch überprüfbaren Eloquenz orientiert. So bilden die Linienfiguren die mechanischen Bewegungsoperationen des Körpers in einer geometrischen Skizze nach, ja sie fassen den Bewegungsvorgang in eine mathematische Matrix ein, anhand derer jede(r) TänzerIn ungeachtet der eigenen physischen Konstitution die Bewegungsfiguration körperlich ausbilden soll. Das Training richtet sich mittels einer Selbstorganisation des körperlichen Spannungsgefüges auf den Aufbau eines geometrisch operierenden Haltungs- und Figurenschemas. Dabei werden die TänzerInnen gleichsam zu dem Kunstgriff angehalten, ein durch die Wahrnehmung auferlegtes Haltungsmuster raumkörperlich spürbar zu machen. Es wird ein imaginärer Wahrnehmungsprozess angezettelt, der Raum und Körper als Bewegungsgestalt zu verschränken sucht.

Die Arabesque und das Imaginäre

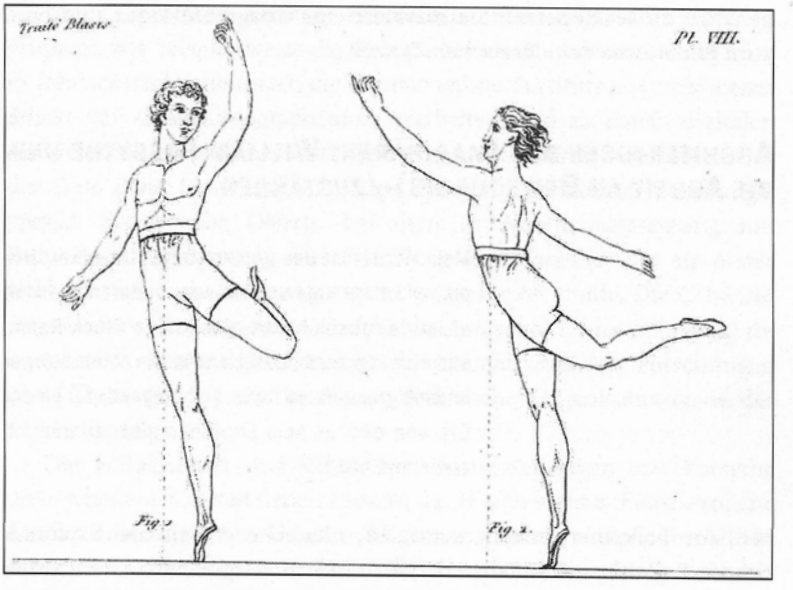
Die Forschung bewertet Blasis' geometrisch abstrahierende Anleitung bisweilen als Disziplinierungsstrategie, da sie, so die Annahme, auf einer radikalen, körperlichen Einschreibung der Geometrie basiere.[38] Die Geometrie bewirke eine radikale Grenzziehung, die gefühlsbetonte und sinnliche Wahrnehmungszugänge oder Erfahrungen von der Bewegungsgenerierung und -gestaltung fernhalte. Die Tanztechnik sei, so der Vorwurf, durch das Auge, das Wort, die Ratio und deren Disziplinierungsmächte bestimmt. Doch dieser Forschungsperspektive entgeht der gefühlvolle Respons seitens der TänzerInnen, der im Umgang mit abstrahierten Strichbildern notwendig ist; sie übersieht die Spannung zwischen dem geometrisierten Körperentwurf und dessen Verwirklichung im Kräftespiel von Bewegung und Imagination. Blasis überführt das unbeständige energetische Potenzial der Körperbewegung ästhetisch in einen phantasmatischen Raum der Transgression, in dem das Regelwerk der mechanisch verankerten Mathematik notwendigerweise überschritten wird. Da der Körper im Tanz eben nicht im cartesianischen Körperbegriff aufgeht, der durch seine Lage im umgebenden Raum bestimmt ist, sondern ihm räumlich stets ein Aktions- und Bewegungsaspekt angehört, gehorcht seine räumliche Disposition in Bewegung nicht der stereometrischen Raumordnung. Tatsächlich übersteigt Blasis' visuell-architektonische Systematik der stets aufrechten Balletthaltung ihren eigenen mechanischen Ordo, ohne allerdings mit dem geometrisierten Raumkonzept zu brechen. Dies wird am Beispiel der Ballettfigurinen der Attitude und Arabesque deutlich.

Markiert wird eine Linie, die einen Fehler auf der anatomischen und mechanischen Ebene darstellt und doch ästhetisch mit einem energetischen Kraftmoment der Bewegungsfigurine übereinzukommen sucht (Abb. 6). Als Figur, die sich gegen den Wind bewegt, agiert die Attitude mit einem Kraftmoment, das auf das statische Gleichgewichtsmoment dergestalt einwirkt, dass die Perpendikularlinie nicht annähernd die Kraftlinie der Bewegung anzuzeigen vermag. Die Körperhaltung überschreitet in ihrem Gleichgewicht notwendigerweise die Lotrechte und übersteigt mit ihrem Orientierungsnetz eine darstellbare Raum-

38 | Vgl. Foster, Susan Leigh: *Choreographing Empathy*, London/New York: Routledge 2011, S. 39-43.

geometrie. Erschlossen wird ein ästhetischer Raum der Transgression, dessen Architektonik nicht im euklidischen Raummodell denkbar ist. Über die Arabesque schreibt Blasis: »[...] the central line of gravity [can] not be attended to in the same manner as it is in the figures of the [other] plates.«[39] »Let your body be, in general, erect and perpendicular on your legs, except in certain attitudes, and especially in arabesques, when it must lean forward or backward according to the position you adopt.«[40]

Abb. 6, Carlo Blasis' Attitude und Arabesque.



Quelle: C. Blasis: *Traité élémentaire*, Tafel 8.

Blasis behandelt die Arabesque, die das Bildprogramm des *Traité* durchzieht, stets als Ausnahme innerhalb seines systematischen geometrisch-mechanischen Ordo des klassischen Codes. In ihr gerät das statische, an der Perpendikularlinie orientierte Äquilibrium aus dem Lot und wächst einer organischen Ordnung zu, die den Körper dynamisch in eine Kippfigur führt. Die Arabesque steigert das Prinzip der Attitude, da sie eine Figuration von geradezu perfekt ausgeglichenen und in der Schwebe

39 | C. Blasis: *The Code of Terpsichore*, S. 73.

40 | Ebd., S. 65.

gehaltenen Kräften darstellt. Blasis weiß um den Schwierigkeitsgrad dieser Figur, die ihm zufolge nur durch außerordentliche technische Bravour gemeistert werden kann. Sie gilt als Prüfstein verkörperter Meisterschaft im Ballettfach und avanciert zum ästhetischen Topos des klassischen Tanzes schlechthin. Das Gleichgewicht selbst gerät in der Arabesque in die Schwebe. Gefragt ist ein Grad an physischer Perfektion und Virtuosität, der an das Unmögliche reicht, um ein spezifisches Bewegungsbild »reiner Bewegung« zu produzieren. Tatsächlich ist eine Arabesque – so hat es William Forsythe deutlich herausgestellt – niemals gänzlich zu verkörpern.[41] Sie markiert eine imaginäre Figur und wird zum Phantasma des klassischen Tanzes.

Architekturen des Imaginären: William Forsythe und die Arbeit an Bewegung(s)-/zuständen

> Mein Körper ist das genaue Gegenteil einer Utopie, er ist niemals unter einem anderen Himmel, er ist der absolute Ort, das kleine Stück Raum, mit dem ich buchstäblich eins bin. Mein Körper ist eine gnadenlose Topie. [...] Mein Körper ist der Ort, von dem es kein Entrinnen gibt, an den ich verdammt bin.[42]

William Forsythe versteht seine künstlerische Arbeit als Exploration der Ballettkunst für das 21. Jahrhundert. Vergleichbar mit Labans grundlegendem Interesse an einer ästhetisch-philosophischen und analytisch-wissenschaftlichen Erforschung tänzerischer Bewegungs-

41 | »You will never do arabesque - arabesque exists as an idea - you will approach arabesque, and you will move through arabesque, and you will sustain yourself in arabesque in motion toward arabesque for a greater or lesser time.« (William Forsythe in: Sulcas, Roslyn: »William Forsythe: The Poetry of Disappearance and the Great Tradition«, in: *Dance Theatre Journal* 13 (1991), H. 2, S. 4-7, 32-33, hier S. 32.)

42 | Foucault, Michel: »Der utopische Körper«, in: Ders., *Die Heterotopien. Der utopische Körper/Les hétérotopies. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge*, übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 23-36, hier S. 25f.

kunst, kommt auch Forsythes tanztechnische und choreographische Auseinandersetzung einer ästhetisch-wissenschaftlichen Exploration gleich. Bis 2004 entwickelte Forsythe mit seinem *Ballett Frankfurt* und darauffolgend mit der in Dresden und Frankfurt beheimateten *The Forsythe Company* abendfüllende Tanzstücke, die verstärkt von Architektur- und Performance-Installationen, Film-Arbeiten, Solo-Performances und einer analytisch-systematisierenden Reflexion und mediengestützten Erforschung bewegungstechnischer und choreographischer Gestaltungsformen begleitet wurden.[43]

Unter Forsythes Leitung entstanden interdisziplinäre Forschergruppen, wie beispielsweise die Gruppe *Motion Bank*, von 2010 bis 2014 in Deutschland beheimatet, die digitale online-Partituren verschiedener Stücke von GastchoreographInnen erarbeitete und zu einem digitalen Archiv choreographischer Praktiken zusammenführte, oder das das an der Ohio State University von 2005 bis 2009 geförderte Forschungsprojekt *Synchronous Objects*, bei dem in Auseinandersetzung mit Forsythes Choreographie *One Flat Thing Reproduced* (2000) ein erstes webbasiertes, digitales Bewegungsarchiv erarbeitet wurde. Die CD-ROM *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye* (1994) fokussiert im Kontext jener analytisch-systematisierenden Forschungen über Choreographie die bewegungstechnische Organisationsgabe der TänzerInnen.

Die ästhetischen und kulturellen Interessenslagen von Forsythe unterscheiden sich von denen Labans, da sie sich nicht auf eine explizite Ausformulierung von Gesetzmäßigkeiten, sondern auf einen Akt der interdisziplinären und kulturellen Auseinandersetzung mit den gestalterisch-organisierenden Wissenspotenzialen von Tanz richten.[44] All seine Projekte versuchen, Bewegungsabläufe als kreative, sich räumlich organisierende und regulierende Prozesse erkennbar zu

43 | http://synchronousobjects.osu.edu und http://www.motionbank.org vom 6. Januar 2015.

44 | Die Webportale bilden interaktive Bewegungsarchive und zwar in der doppelten Funktion von Archiven: Sie versammeln Bewegungsaufzeichnungen *und* rufen zu einer benutzerorientierten Handhabung auf, sind also Gedächtniskulte und *Gedächtnisorte* unserer Gesellschaft und verweisen auf eine Erinnerungs- und Gedächtnispraxis, die das Bewegungsgedächtnis des Tanzes über ein prozessuales Lernen erschließen will.

machen, und präsentieren auf der Grundlage analytischer Verfahren in visuellen Graphiken choreographische Bewegungslogiken. Die visuellen Nachzeichnungen zeigen Bewegungsabläufe im virtuellen Raum und geben damit »Spurformen« einer Bewegungsarchitektur zu erkennen, deren graphisch-bildliche Repräsentationen die vormals gebauten Bewegungsarchitektoniken, etwa innerhalb eines Ikosaeder, ersetzen und selbst der Repräsentation von Körpern nicht mehr bedürfen.[45] Gleichwohl lässt sich insbesondere für die Erarbeitung des ersten analytischen Projektes *Improvisation Technologies* eine komplexe, körperzentrierte Auseinandersetzung mit diversen architektonischen Raummodellen, Dingen und Gegenständlichkeiten nachzeichnen, die die tanztechnische und performative Basis der choreographischen Arbeit von Forsythe bildet.

Die Bewegungsprinzipien der *Improvisation Technologies* sind – wie Thomas McManus, Tänzer und Ballettmeister der *Forsythe Company*, in einem Gespräch mit Reinhild Hoffmann, Christina Cuipke und Anna Till erläutert und im Rahmen der Produktion *Undo Redo Repeat* vorführt – wesentlich durch einen trainierten körperlichen Respons auf Architekturen und Objekte entstanden.[46] Hierbei kam ein doppeltes Moment zum Tragen: Die TänzerInnen zeichneten reale Gegenstände, wie etwa einen Heizkörper im Trainingssaal, körperlich nach *und* nahmen imaginierte Architekturen, etwa das Sofa bei ihnen zu Hause, zum Anlass für das Generieren und Strukturieren von Bewegungen. Das Architektonische betritt damit im Sinne von Gaston Bachelard als gelebter, erinnerter und erträumter Raum[47] den Schauplatz des Körper-

45 | Vgl. Huschka, Sabine: »Mediale Transformationen choreographischen Wissens. Das Internetportal *Synchronous Objects* von William Forsythe«, in: Gabriele Brandstetter/Birgit Wiens (Hg.), *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*, Berlin: Alexander Verlag 2010, S. 182-204.

46 | Vgl. die Gespräche zwischen McManus, Hoffmann, Cuipke und Till (Berlin, August 2013) über die Prinzipien der Bewegungsorganisation in den *Improvisation Technologies* und über ihre Arbeit mit Labans *Choreutik*, veröffentlicht auf der Projektseite des Tanzfonds Erbe Projekts von Christina Cuipke und Anna Till: http://www.undo-redo-repeat.de/aspekte-der-weitergabe/methodetechnik.html?page_n17=2 vom 6. Januar 2014.

47 | Vgl. Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*, übers. v. Kurt Leonhard, Frankfurt a.M.: Fischer 2003, S. 60-89.

lichen. Durch die Einbildungskraft werden Gegenstände in die räumliche Organisationslogik der Bewegung projiziert und initiieren einen Wahrnehmungsrespons in der Bewegung. Die *Improvisation Technologies* repräsentieren Reste dieses Arbeitsprozesses, wie etwa das Kapitel »Writing«, in dem McManus nach dem Prinzip *room writing* imaginäre Möbelstücke (Tisch und Stuhl) dekonstruiert. Das Architektonische schafft im Wahrnehmungs- und Bewegungsfeld einen imaginierten Raum, der Prozesse des Umlagerns, Verschiebens und Zerlegens mit unverhoffter Bewegungsqualität anzettelt.[48]

Raumtheoretisch dekonstruiert Forsythe damit Labans *Choreutik*, an die er insofern anknüpft, als er Labans stereometrisch informiertes Raummodell, gemäß dem der Körper stets als Ganzes gestalterischer Mittelpunkt ist, zu einem geradezu sich zersetzenden Raumkaleidoskop aufsprengt. Die von Laban angestrengte zentrische Fixierung einer Bewegungsarchitektur – die ja stets *einen* sphärisch umhüllten Körper zum Zentrum hat – faltet Forsythe inwendig, rückwendig und nach außen gekehrt auf, sodass es nicht mehr um einen Körper, sondern um eine heterogene Pluralität von Bewegungsrichtungen geht. Forsythes Bewegungskörper splitten, schieben, weiten und verstreuen die Kinesphäre mittels einer Multiplizierung der bewegungsinitiierenden Punkte in sich überlagernden Raumtiefen. Es ist nicht mehr ein Körper, dem sphärisch sein Bewegungsraum zuwächst, vielmehr arbeiten mehrere, sich überlagernde und mitunter widerständig operierende sphärische Bewegungsradien gleichzeitig in multiplen Körperräumen. Die Tänzer bringen zeitlich überlappende Bewegungsgefilde hervor,

48 | Insofern handelt es sich meines Erachtens nicht um eine »Architektur des Verschwindens«, mit der Forsythes Ästhetik irreführend identifiziert wird, vgl. Baudoin, Patricia/Gilpin, Heidi: »Vervielfältigung und perfektes Durcheinander. William Forsythe und die Architektur des Verschwindens«, in: Gerald Siegmund (Hg.), *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel 2004, S. 117-124. Bei Baudoin und Gilpin steht ein Architekturbegriff der gebauten Konstruktion zentral und nicht – wie im vorliegenden Band – ein »erweiterter Architekturbegriff« als sozialer und ästhetischer Prozess im Umgang und in »der Aneignung und Transformation von Architektur«. (Hauser, Susanne/Kamleithner, Christa/Meyer, Roland: »Das Wissen der Architektur«, in: Dies. (Hg.), *Architekturwissen: Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Bd. 1: Zur Ästhetik des sozialen Raumes*, Bielefeld: transcript 2011, S. 9-13, hier S. 9.)

die enthierarchisiert an allen denkbaren Gelenk- und Führungsstellen des Körpers ausgeführt werden und ein Geflecht verschiedenster Mittelpunkte verstreuen.

Es präsentieren sich Bewegungen, deren Richtungsgliederungen keinem geschlossenen oder unteilbaren und harmonischen Raummodell mehr zugehören und die zudem durch immense Geschwindigkeiten verstärkt werden. Forsythe nimmt nicht nur Labans geometrisierter Ordnung einer im Körperlichen stabilisierten Bewegungsarchitektur[49] gezielt ihren Fixpunkt, sondern auch der Ordnung einer geometrisierten Blickarchitektur klassischer Tanzfigurinen. Forsythe arbeitet sich mit imaginär-beweglichen Architekturen, die sich heterogenen Körper- und Wahrnehmungszuständen verdanken, gewissermaßen durch moderne und klassische geometrische Netzstrukturen der Körper- und Bewegungsorganisation hindurch und entleert ihre raumästhetischen Referenzen. Hierzu hat er sich als Ballettchoreograph zunächst intensiv mit dem Blickordo der Ballettfigurinen auseinandergesetzt und ihre Ordnungen geometrischer Bewegungsführung wahrnehmungstechnisch und imaginativ invertiert.[50] Er trainiert mit seinen TänzerInnen die De- und Reorganisation der richtungsgebenden Körperwahrnehmung, die er *dis-focus* nennt. Dabei wird, wie die Tänzerin Prue Lang darlegt, »eine Art von gleitender, instabiler Körperlichkeit« erzeugt.[51] Die klassischen Bewegungsfiguren, wie etwa das *épaulement*, werden geradezu umgestülpt. Dana Caspersen, *prima inter pares* der *Forsythe Company*, erläutert:

---

49 | Wenn Laban von ausdrucksspezifischen Formbildern spricht, in denen er das Choreographische seiner Bewegungsarchitekturen realisiert sieht, so manifestiert sich ein ästhetischer Begriff vom Körperlichen als räumlich *eingefasstes* Wesen. Gleichwohl es dynamische Bewegungsgestaltungen sind, die aus der Auseinandersetzung mit geometrisierten Richtungsmodellen erwachsen, arbeitet Laban mit einem geschlossenen Raummodell platonischer Körper, in die das Körperliche eingelassen agiert.

50 | Vgl. Huschka, Sabine: »Intelligente Körper. Bewegung entwerfen – Bewegung entnehmen – Bewegung denken«, in: Bernhard Boschert/Franz Bockrath/Elk Franke (Hg.), *Körperliche Erkenntnis. Formen reflexiver Erfahrung*, Bielefeld: transcript 2008, S. 135-156.

51 | Lang, Prue: »Denken, Bewegung und Sprache«, in: G. Siegmund (Hg.), *William Forsythe*. S. 125-132. hier S. 131.

Die Kinesphäre ist der Raum, den die Bewegungen des Körpers einnehmen. Innerhalb dieser Sphäre Informationen zu speichern, bedeutet, sich den Körper dort vorzustellen, wo er nicht gesehen werden kann. So kann man zum Beispiel sein Schulterblatt nicht sehen, aber man kann spüren, wo es sich im Raum im Verhältnis zum Rest des Körpers befindet. Diese Fähigkeit des Körpers, ein inneres Bild von sich zu schaffen, ermöglicht ihm auch, sich selbst an eine Stelle zu projizieren, an der er sich gar nicht befindet. Wenn wir unsere Augen von dem üblichen funktionalen Verhältnis zum Körper ablösen, wie in der Methode des *dis-focus*, erleben wir eine Phantom-Eigenwahrnehmung: das Gefühl eines Körpers, der außer sich ist und der sich im Verhältnis zu unseren losgelösten Augen bewegt. [...] Es ist ein umgestülpter Körper, der rückwärts vom Blick wegfließt.[52]

Erzeugt wird eine, wie Lang ergänzt, »internally refracted coordination«,[53] die interessanterweise mit einem architektonisch generierten und strukturierten Wissen arbeitet und auf das kinesphärisch ausgebildete Bewegungsgedächtnis verortbarer leiblicher Raumorientierungen zurückgreift. Der weitere Erfahrungsbericht von Caspersen über die Probenarbeit zu *Decreation* (2003) und ihre Auseinandersetzung mit der eingeführten Bewegungs- und Wahrnehmungstechnik des *shearing* (»Abscheren«) – »einem Zustand, in dem der Körper sich weder stimmlich noch körperlich jemals direkt artikuliert«[54] – verdeutlicht die Bedeutung der eingesetzten Einbildungskraft:

Schließlich wurde mir klar, dass ich, um mich in diese gedrehten, für meinen Körper eigentlich schädlichen Zustände versetzen zu können, verstehen musste, was mein Körper denkt. Ich musste erst begreifen, dass er bereits damit beschäftigt war, über den ganzen Raum zu denken [...]. So stellte ich zum Beispiel fest, dass ich das Abprallen und Querschlagen von Augen, Kiefer, Brustkorb und Hüften tatsächlich dann bewerkstelligen konnte, wenn ich es mir nicht als Aktivität vorstellte, sondern als Zustand, der durch meinen Körper hindurch wandert und mich mit dem ganzen Raum verbindet.[55]

52 | Caspersen, Dana: »Der Körper denkt. Form, Sehen, Disziplin und Tanzen«, in: G. Siegmund (Hg.), *William Forsythe*, S. 107-116, hier S. 110.

53 | P. Lang: »Denken, Bewegung und Sprache«, S. 130.

54 | D. Caspersen: »Der Körper denkt«, S. 110.

55 | Ebd., S. 114.

Sprachbilder eines »Stell Dir vor...« rufen architektonische Gegenbilder auf. Caspersen arbeitet mit einer stark verwachsenen Wirbelsäulenverkrümmung und reagiert auf ihre physischen Einschränkungen mit einem mentalen Training, um sich einen Raum zwischen dem jetzigen und dem zu erreichenden Zustand des Körpers zu erarbeiten.[56] Michel Foucault hat diese beiden Körperzustände als absoluten Ort und Phantasma ausgewiesen. Erschlossen wird ein imaginärer Raum, aus dem sich Bewegungsbilder quasi in den Körper zurücksenken. Geöffnet ins Phantasmatische tritt der Körper ein in einen Bewegungszustand imaginärer Architekturen, zu dem Foucault bemerkt:

> Aber vielleicht müssen wir unter die Kleidung und bis auf die Haut gehen, um zu erkennen, dass der Körper in manchen Grenzfällen seine utopischen Fähigkeiten gegen sich selbst richtet und den ganzen Raum des Religiösen und des Heiligen, den ganzen Raum der anderen Welt, den ganzen Raum der Gegenwelt in den ihm selbst vorbehaltenen Raum einbringt. In diesem Fall wäre der Körper in seiner Stofflichkeit und Fleischlichkeit gleichsam das Produkt seiner eigenen Fantasmen. Dehnt doch zum Beispiel der Körper des Tänzers sich über einen Raum aus, der für ihn zugleich ein innerer und äußerer Raum ist.[57]

William Forsythe drängt seine Tänzer, sich Wahrnehmungsräume außerhalb ihres habitualisierten Körperschemas zu erschließen, aus deren inwendiger Ausweitung sich Bewegungen in ständiger Reorganisation generieren. Damit gesteht Forsythe dem Räumlichen eine Zeitlichkeit disparater Körperzustände zu. Multizentrisch mobilisiert koordinieren die Körper ihre Beweglichkeit durch einfallende imaginäre Prozesse,

---

56 | »Ich habe eine Deformation der Wirbelsäule, die mir seit Jahren beständig gehörige Schmerzen bereitet. Diese Fehlbildung ist Ursache dafür, dass das Zusammenwirken einzelner Körperteile gestört ist. Mithilfe der Alexander-Technik habe ich gelernt, trotz dieser potenziell lähmenden Verformungen geschmeidig und mit meinem Körper eins zu bleiben. (Diese Technik lehrt praktische Methoden, die gewohnten Bewegungsmuster, welche die Schmerzen verursachen, zu erkennen und den Impuls zu unterdrücken, sie erneut auszuführen.) Durch das Training habe ich entdeckt, dass nicht mein ›fehlerhafter‹ Körperbau das Problem verursacht, sondern mein ungenügendes und ungeübtes Denken. Ich musste die Kunst erlernen, meinen Körper zu einem Ganzen zusammenzudenken.« (Ebd., S. 107.)

57 | M. Foucault: »Der utopische Körper«, S. 33.

in die wahrnehmungsspezifische Auseinandersetzungen mit Objekten (Gegenständen und Bauteilen) und mit Bildern eingeschleust werden. Der Entzug ästhetischer Referenzpunkte der geometrischen Blickarchitektur ebenso wie jener einer formbildenden Bewegungsarchitektur befeuert geradezu zeiträumlich zersplitternde Wahrnehmungszustände, die sich in körperlichen Bewegungskaskaden äußern.

Zum Verhältnis von Choreographie und Architektur: Ein befragender Abschluss

Architektoniken der Bewegung scheinen – darauf ließe sich die knappe historische Skizze weiter befragen – ästhetischen Regimen des Blicks, des Bildes und der Geschwindigkeit zu unterliegen. Es konkretisieren sich in ihnen Umgangsweisen mit geometrischen Konstruktionen, die historisch unterschiedliche Gestaltungs- und Wahrnehmungsprozesse von Körperbewegungen anfachen und grundlegende Verfahren der Organisation, Stabilisierung, Ausweitung und Imagination zur Ausrichtung und Überschreibung von Körper-/Räumen bewirken. Geleitet vom unterschiedlichen Gebrauch und der unterschiedlichen Auseinandersetzung mit geometrischen Raum- und Baumodellen geben die Architektoniken der Bewegung historische Merkmale des Ästhetischen zu erkennen. So formt der klassische Tanz, ausgerichtet auf eine Blickarchitektur der Bühne, Körperfigurinen mit malerischer Bildwirkung. Im Unterschied dazu wandelt die Moderne den Umgang mit einer geometrischen Organisationsformung des Körpers, wie sich mit Blick auf Laban zeigen ließ, zu einem ästhetischen Entwurf körperzentrierter Bewegungsarchitekturen. Mit dem Bau platonischer Körpermodelle, in denen sich die TänzerInnen räumlich orientiert mobilisieren, erwächst eine belebte Stereometrie, die die ästhetischen Maßgaben statischer Lage- und Abstandsverhältnisses notwendig verliert, um in ein harmonisches Ausdrucksbegehren des Menschen zu münden.[58]

58 | Interessanterweise orientiert sich Labans frühes Werk *Choreographie* (1926) mit seiner ersten Systematik der Formgesetze von Bewegung am Ordo des klassischen Tanzes. Als eine grundlegend strukturierende, wenn auch von Laban missachtete »statische Formenlehre« fußt sie auf einer raumgliedernden Systematik der Stereometrie, die Laban, ungeachtet seiner Kritik, als Folie für eine Konzep-

Das Zentrum der erbauten Bewegungsarchitekturen ist der lebendige Organismus, der einen ideellen Fluchtpunkt in der geometrischen Ordnung darstellt. Obschon William Forsythe im Rückgriff auf Labans *Choreutik* die Idee von Harmoniegesetzen kristalliner Ordnung, denen Labans Bewegungsarchitekturen unterliegen, radikal verabschiedet, operieren seine beweglichen Architekturen mit ästhetischen Referenzen. Forsythes Dekonstruktion der geometrisierten Organisationsgabe seiner Balletttänzer, die – über eine imaginative (und reale) Einschleusung von Objekten – zu einer reorganisierenden, multizentrischen Bewegungsgestaltung führt, sucht eine Aktivierung und körperliche Indienstnahme jener Kräfte zu bewirken, die das Körperliche als Raumexistenz überwinden und Zustände einer sich organisierenden Eigenzeitlichkeit freilegen.

Literatur

Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*, übers. v. Kurt Leonhard, Frankfurt a.M.: Fischer 2003.

Bartenieff, Irmgard/Lewis, Dori: *Body Movement: Coping with Environment*, New York: Gordon & Breach 1980.

Baudoin, Patricia/Gilpin, Heidi: »Vervielfältigung und perfektes Durcheinander. William Forsythe und die Architektur des Verschwindens«, in: Gerald Siegmund (Hg.), *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel 2004, S. 117-124.

Bergelt, Martin/Völckers, Hortensia (Hg.): *Zeit-Räume. Zeiträume – Raumzeiten – Zeitträume*, München/Wien: Hanser 1991.

Berger, Renate: »Vorstellungen des Abstrakten und Absoluten in Ausdruckstanz und Triadischem Ballett«, in: Susanne Deicher (Hg.), *Die weibliche und die männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian*, Berlin: Reimer 1993, S. 221-239.

---

tion der »räumlichen Richtungseinstellung« des Körpers nutzt (R. v. Laban: *Choreographie*, S. 3f., 6, 12). Die *Choreographie* steht deutlich unter dem Eindruck der *danse d'école*. Es ist zu vermuten, dass Laban seinen Buchtitel in Hommage an Raoul-Auger Feuillets *Choréographie ou l'art de décrire la danse, par caractères, figures et signes démonstratifs* (1700) wählte.

Blasis, Carlo: *Manuel complet de la danse. Comprenant la théorie, la pratique et l'histoire de cet art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris: Librairie Encyclopédique de Roret 1830.

— *The Code of Terpsichore: The Art of Dancing. Comprising Its Theory and Practice, and a History of Its Rise and Progress, from the Earliest Times. Intended as well for the Instruction of Amateurs as the Use of Professional Persons*, London: Bulcock 1828.

— *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse contenant les développements et les démonstrations des principes généraux et particuliers, qui doivent guider le danseur*, Mailand: Beati & Tenenti 1820.

Brandstetter, Gabriele: »*The Code of Terpsichore*. Carlo Blasis' Tanztheorie zwischen Arabeske und Mechanik«, in: Gabriele Brandstetter/Gerhard Neumann (Hg.), *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 49-72.

Caspersen, Dana: »Der Körper denkt. Form, Sehen, Disziplin und Tanzen«, in: Gerald Siegmund (Hg.), *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel 2004, S. 107-116.

Crary, Jonathan: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, übers. v. Heinz Jatho, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.

Forsythe, William: *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*, hg. v. dem Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, dem Deutschen Tanzarchiv Köln und der SK Stiftung Kultur, Ostfildern: Hatje Cantz 2003.

Foucault, Michel: »Der utopische Körper«, in: Ders., *Die Heterotopien. Der utopische Körper/Les hétérotopies. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge*, übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 23-36.

Foster, Susan Leigh: *Choreographing Empathy*, London/New York: Routledge 2011.

Haß, Ulrike: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Fink 2005.

Hauser, Susanne/Kamleithner, Christa/Meyer, Roland: »Das Wissen der Architektur«, in: Dies. (Hg.), *Architekturwissen: Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Bd. 1: Zur Ästhetik des sozialen Raumes*, Bielefeld: transcript 2011, S. 9-13.

Huschka, Sabine: »Intelligente Körper. Bewegung entwerfen – Bewegung entnehmen – Bewegung denken«, in: Bernhard Boschert/Franz

Bockrath/Elk Franke (Hg.), *Körperliche Erkenntnis. Formen reflexiver Erfahrung*, Bielefeld: transcript 2008, S. 135-156.

— »Mediale Transformationen choreographischen Wissens. Das Internetportal *Synchronous Objects* von William Forsythe«, in: Gabriele Brandstetter/Birgit Wiens (Hg.), *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*, Berlin: Alexander Verlag 2010, S. 182-204.

— *Moderner Tanz. Konzepte Stile Utopien*, Reinbek: Rowohlt 2012.

— »Wissen vom *Tanzen*. Carlo Blasis' Instruktionen zur Anmut«, in: Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hg.), *Souvenirs de Taglioni. Bd. 2: Bühnentanz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, München: Kieser 2007, S. 113-136.

Jeschke, Claudia/Wortelkamp, Isa/Vettermann, Gabi: »Arabesken. Modelle ›fremder‹ Körperlichkeit in Tanztheorie und -inszenierung«, in: Claudia Jeschke/Helmut Zedelmaier (Hg.), *Andere Körper – fremde Bewegungen. Theatrale und öffentliche Inszenierungen im 19. Jahrhundert*, Münster: Lit Verlag 2005, S. 169-210.

Kirstein, Lincoln: *The Classic Ballet: Basic Technique and Terminology*, Gainesville: University Press of Florida 1998.

Kotzinger, Susi: »Arabeske-Groteske: Versuch einer Differenzierung«, in: Susi Kotzinger/Gabriele Rippl (Hg.), *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1994, S. 219-228.

Krämer, Sybille: »Verschwindet der Körper? Ein Kommentar zu computererzeugten Räumen«, in: Rudolf Maresch/Niels Werber (Hg.), *Raum Wissen Macht*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 49-68.

Laban, Juana de: »Basic Laban Principles and Methods«, in: Frederick Rand Rogers (Hg.), *Dance: A Basic Educational Technique*, New York: Macmillan 1941, S. 193-213.

Laban, Rudolf von: *Choreographie*, Jena: Diederichs 1926.

— *Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes*, übers. v. Claude Perrottet, Wilhelmshaven: Noetzel 1991.

— *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*, Stuttgart: Seifert 1920.

— *Gymnastik und Tanz*, Oldenburg: Stalling 1926.

— *The Language of Movement: A Guidebook to Choreutics*, hg. v. Lisa Ullmann, Boston: Plays 1974.

Lang, Prue: »Denken, Bewegung und Sprache«, in: Gerald Siegmund (Hg.), *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel 2004, S. 125-132.

Maar, Kirsten: »Korrespondenzen zwischen Tanz und Architektur. Imaginäre und improvisatorische Raumkonzepte bei William Forsythe«, in: Annette Geiger/Stefanie Hennecke/Christin Kempf (Hg.), *Imaginäre Architekturen. Raum und Stadt als Vorstellung*, Berlin: Reimer 2006, S. 219-236.

— »Unheimliche Verbindungen. William Forsythes choreographische Installation«, in: Erika Fischer-Lichte/Benjamin Wihstutz (Hg.), *Politik des Raumes. Theater und Topologie*, Paderborn: Fink 2010, S. 163-176.

Mach, Ernst: *Die Mechanik in ihrer Entwicklung. Historisch-kritisch dargestellt*, hg. v. Renate Wahsner u. Horst-Heino von Borzeszkowski, Berlin: Akademie Verlag 1988.

Manning, Susan: »Modernist Dogma and Post-Modern Rhetoric: A Response to Sally Banes' *Terpsichore in Sneakers*«, in: *The Drama Review. A Journal of Performance Studies* 2 (1988), H. 4, S. 32-39.

Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übers. v. Rudolf Boehm, Berlin: De Gruyter 1966.

Schmitz, Hermann: *System der Philosophie. Bd. 3: Der Raum. Teil 1: Der leibliche Raum*, Bonn: Bouvier 1988.

Sulcas, Roslyn: »William Forsythe: The Poetry of Disappearance and the Great Tradition«, in: *Dance Theatre Journal* 13 (1991), H. 2, S. 4-7, 32-33.

Wortelkamp, Isa: »Choreographien der Architektur. Bewegung schreiben, Wege lesen«, in: Kerstin Hausbei et al. (Hg.), *Erfahrungsräume/ Configurations de l'expérience*, München: Fink 2006, S. 174-181.

— »Choreographien der Landschaft. *Feldstudien* von Junko Wada und Hans Peter Kuhn«, in: Armen Avanessian/Franck Hofmann (Hg.), *Raum in den Künsten. Konstruktion, Bewegung, Politik*, München: Fink 2010, S. 127-136.

Autorinnen und Autoren

Ute Meta Bauer ist Kuratorin und Gründungsdirektorin des Centre for Contemporary Art in Singapur.

Heike Delitz vertritt derzeit die Professur für Allgemeine Soziologie und Gesellschaftstheorie an der Bergischen Universität Wuppertal.

Lukas Feireiss ist Kurator und Autor. Er leitet das Studio Lukas Feireiss in Berlin.

Susanne Fontaine ist Professorin für Musikwissenschaft an der Universität der Künste Berlin.

Christian Freigang ist Professor für Architekturgeschichte an der Freien Universität Berlin.

Daniel Gethmann ist Assistenzprofessor am Institut für Architekturtheorie, Kunst- und Kulturgeschichte der Technischen Universität Graz.

Malte Hagener ist Professor für Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg.

Susanne Hauser ist Professorin für Kunst- und Kulturgeschichte im Studiengang Architektur der Universität der Künste Berlin.

Sabine Huschka ist Tanz- und Kulturwissenschaftlerin. Sie lehrt als Privatdozentin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig.

Architektur strukturiert als visuelles und kinästhetisches Medium nicht nur Raum, sondern auch Wissensordnungen und Wahrnehmungsweisen. Doch wie lassen sich diese Zusammenhänge beschreiben und wissenschaftlich erforschen?

Dieser Band unternimmt eine übergreifende Reflexion von Architektur in transdisziplinärer Perspektive. Er versammelt aktuelle Ansätze aus der Medien-, Kunst-, Film-, Literatur-, Tanz- und Musikwissenschaft sowie Beiträge aus Philosophie, Soziologie und Architekturgeschichte, die die Bedeutung von Architektur jeweils aus der Perspektive ihrer eigenen Disziplin erkunden.

ISBN 978-3-8376-2675-9



[transcript]