

Barbara Gronau (Hg.)

Szenarien der Energie

Zur Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen

[transcript] Edition Kulturwissenschaft

Barbara Gronau (Hg.)
Szenarien der Energie

Edition Kulturwissenschaft | Band 8

Barbara Gronau (Hg.)

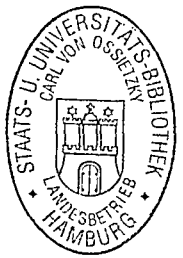
Szenarien der Energie

Zur Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen

SUB Hamburg
A 2013/ 1308

[transcript]

Der Band wurde mit Mitteln des DFG-Sonderforschungsbereiches 447 »Kulturen des Performativen« gedruckt.



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.

© 2013 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
Umschlagabbildung: Maren Leverentz (2010)
Lektorat & Satz: Tina Ebert
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-8376-1689-7

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

Einleitung | 7

Kulturhistorische Perspektiven

Was bleibt und was nicht bleibt.
Eine sehr kurze Geschichte der Energie
Christian Kassung | 15

Masse als Kraft.
Energetische Konzepte des Sozialen
Michael Gamper | 25

Wirksame Worte.
Übertragungsphantasien in der russischen Moderne
Tatjana Petzer | 45

Energieregulierung.
Willenskultur und Willenstraining um 1900
Michael Cowan | 67

Kapitalistische Kalorien.
Energie und Ernährungsökonomie um die Jahrhundertwende
Elizabeth R. Neswald | 87

Theatrale Anordnungen

Immaterialität und Übertragung.
Das Energetische und seine Inszenierungen
Barbara Gronau | 111

Die Energie und die Theaterstimme.
Einem Phänomen auf der Spur
Jenny Schrödl | 131

Spannung erzeugen.
Techniken der Energetisierung im Theater
Marion Hirte | 155

Induzieren.
Aspekte des Energiebegriffs bei Jerzy Grotowski und Thomas Richards
Gabriele C. Pfeiffer | 163

„Listening".
Kinaesthetic Awareness und Energie in zeitgenössischen Bewegungspraktiken
Gabriele Brandstetter | 183

Low Energy – High Energy.
Motive der Energetisierung von Körper und Szene im Tanz
Sabine Huschka | 201

„Wenn du gut bist, fliegst du in den Zuschauerraum..."
Ein Gespräch über künstlerische Energien
Mit Rolf Elberfeld, Erika Fischer-Lichte, Barbara Gronau, Annemarie Matzke, Susanne Sachsse, Anne Tismer und Christoph Winkler | 223

Autorinnen und Autoren | 237

Einleitung

BARBARA GRONAU

Energie ist ein Schlüsselbegriff des 21.Jahrhunderts. Mit ihm werden die entscheidenden politischen, ökologischen und kulturellen Umbrüche der Gegenwart verbunden. Ob als befürchtetes „Energieproblem"[1], als ersehnte „Energiewende"[2] oder schlicht als „Herausforderung Energie"[3] – das Nachdenken über energetische Zusammenhänge gehört zu den zentralen Topoi der globalisierten Welt. Trotz des inflationären Wortgebrauches unterliegt das Reden über Energie jedoch einer Reihe von Theoretisierungsproblemen, bei der sich die scheinbar so klare physikalische Größe in ein semantisches Feld aus materiellen, lebensweltlichen oder spirituellen Parametern aufzulösen droht.

Die Frage: „Was meint der Begriff Energie?" wird zumeist mit Synonymen wie Kraft, Masse, Arbeit, Wirksamkeit, Fluidum, Chi, Lebensgeist oder Spannung beantwortet. Das ist keineswegs ein Problem inexakter Wissenschaften, denn auch in der Physik weiß man nur, dass es sich bei der Energie um eine „gewisse Größe" handelt, die bei allen Transformationsprozessen konstant erhalten bleibt.[4] Das Problem liegt vielmehr in der Natur des Phänomens selbst. Energie hat keinen Dingcharakter, sie ist ein „Fluidum", das sich nur in Umwandlungs- und Übertragungsprozessen zeigt. Zur Erfassung des Themenfeldes Energie scheint deshalb eine interdisziplinäre Begriffsgeschichte notwendig, die das Gleiten zwischen Begriff und Meta-

1 Vgl. dazu die Veröffentlichungen des PostFossil Instituts unter: http://www.peakoil.de/ (letzter Zugriff am: 01.03.2012).

2 Der Begriff taucht zum ersten Mal auf in: Florentin Krause/Hartmut Bossel/Karl-Friedrich Müller-Reißmann: „Energiewende – Wachstum und Wohlstand ohne Erdöl und Uran", Frankfurt am Main 1980.

3 Jürgen Renn/Robert Schlögl/Hans-Peter Zenner (Hg.): Herausforderung Energie: Ausgewählte Vorträge der 126. Versammlung der Gesellschaft Deutscher Naturforscher und Ärzte e.V., Max Planck Research Library for the History and Development of Knowledge, Proceedings 1, 2011.

4 Siehe dazu den Beitrag von Christian Kassung im vorliegenden Band.

pher, zwischen theoretischem und praktischem Wissen und zwischen den einzelnen kulturhistorischen Bedeutungssträngen zu erfassen vermag.[5]

Der vorliegende Band versammelt Beiträge aus den Natur-, Kultur- und Kunstwissenschaften, die das diskursive Feld des Energiebegriffes interdisziplinär zu bestimmen suchen. Im Fokus stehen Diskurse und Praktiken des Energetischen an der Schnittstelle von Technikgeschichte, Körperpolitik und Kunst, die von der Geschichte der Ernährungsphysiologie bis zum zeitgenössischen Tanz reichen. Die verhandelten Fragen: Wie wird der Begriff Energie verwendet? Welche kulturellen Vorstellungsbereiche und Wissensordnungen durchziehen ihn? Welche Praktiken und Wirksamkeiten werden damit verbunden? zielen auf eine kritische und kontextualisierende Perspektivierung des Begriffs.

Dabei zeigt sich, dass das Diskursfeld durch drei sich überschneidende Vorstellungsbereiche gekennzeichnet ist. Der erste Bereich umfasst die traditionelle Deutung von Energie als einer wirkenden Kraft – also als performative Quelle der Welterzeugung. Ausgehend vom altgriechischen *ἐνέργεια* wird Energie mit „Wirkung, Nachdruck oder Kraft"[6] gleichgesetzt und in den mechanisch geprägten Naturwissenschaften vor allem als Fähigkeit eines Systems „Arbeit zu leisten" gedacht.[7]

Der zweite Vorstellungsbereich beschreibt Energie als ein mehr oder weniger unsichtbares „Dahinter", d.h. als eine allen Dingen und Prozessen innewohnende metaphysische Dimension, die selbst unsichtbar ist.[8] Der Aufdeckung dieser unsichtbaren Aspekte der Natur widmen sich Wissenschaft und Kunst im Messen, Zählen, Wiegen, Aufzeichnen und Darstellen

5 Zum Projekt einer interdisziplinären Begriffsgeschichte siehe: Ernst Müller/ Falko Schmieder (Hg.): Begriffsgeschichte der Naturwissenschaften. Zur historischen und kulturellen Dimension naturwissenschaftlicher Konzepte, Berlin/New York 2008.

6 „Energeia: heißt die Würckung oder Nachdruck, Kraft eines Dinges, sonderlich derer Lebens-Geister und des Geblüts. Kommt von energeia (griechisch), operor, würcken." Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexikon, Band 8, Halle und Leipzig 1734, Faksimile-Nachdruck, Graz 1961, Spalte 1774.

7 „In der Naturwissenschaft bedeutet Energie die Fähigkeit, Arbeit zu leisten." Meyers großes Konversations Lexikon, 6. Auflage, 5. Band, Leipzig und Wien 1908, S. 774.

8 „Energetics: The most fundamental result attained by the progress of physical science in the 19th century was the definite enunciation and development of the doctrine of energy, which is now paramount both in mechanics and in thermodynamics. [...] Ever since the physical speculation began in the atomic theories of the Greeks, it's main problem has been that of unravelling the nature of the underlying correlation which binds together the various natural agencies." The Encyclopaedia Britannica, 11th Edition, Volume IX, Cambridge University Press 1911, S. 390-398, S. 390.

von Materie, Schwingungen, Wellen oder Muskelregungen.[9] Gerade wegen dieser Unsichtbarkeit scheinen Phänomen und Begriff des Energetischen prädestiniert für utopische Aufladungen oder okkulte Vereinnahmungen.[10]

Der dritte Vorstellungsbereich beschreibt Energie schließlich als zirkulierendes „Dazwischen", d.h. als einen medialen und transgressiven Prozess, der Verbindungen zwischen Subjekten, Objekten, Körpern, Gedanken oder ganzen Kulturen stiftet. Von den Elektrizitätsexperimenten der frühen Neuzeit über die romantische Naturphilosophie Novalis' bis zu den Jugendstilphantasien eines von Strömen und Strahlen durchwirkten Raumes reicht die Bandbreite dieser „transgressive energies".[11]

Ob als Wirkung, unsichtbare Kraft oder transgressive Verbindung – die Basis aller Energievorstellungen liegt in ihrem eminent theatralen Charakter. Über Energie zu sprechen, heißt stets Szenarien in den Blick zu nehmen, die das Flüchtige und Immaterielle rahmen und ausstellen, denn nur so wird aus dem Unsichtbaren oder Gespürten eine diskursivierbare Größe, wird aus Erfahrung eine Entität. Das Energetische – so die These des vorliegenden Bandes – ist sowohl Bedingung als auch der Effekt von wissenschaftlichen, technischen und künstlerischen Inszenierungen. Die Geschichte dieser Inszenierungen reicht von Galvanis zuckenden Froschschenkeln über die Elektrisiermaschinen eines Otto von Guericke und die Tierkalorimeter der Ernährungsphysiologen bis zu den medienwirksamen Aufbauten zeitgenössischer Teilchenbeschleuniger.

Die Aufschlüsselung und Analyse dieser Inszenierungsformen wird im vorliegenden Band entlang von drei Perspektiven vorgenommen: (a) einer ästhetischen Perspektive, die nach den Bedingungen der Wahrnehmung von Energie und den damit verbundenen Evidenzstrategien fragt, (b) einer medialen Perspektive, die Formen der Übertragung und deren Metaphorisierung analysiert und schließlich (c) einer performativen Perspektive, die energetische Effekte und Wirksamkeiten in den Blick nimmt.

9 Vgl. stellvertretend für zahlreiche Studien: Philipp Sarasin/Jakob Tanner (Hg.): Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1998; Anson Rabinbach: Motor Mensch. Kraft, Ermüdung und die Ursprünge der Moderne, Wien 2001; Thomas Brandstetter/Christoph Windgatter: Zeichen der Kraft. Wissensformationen 1800-1900, Berlin 2008; Henning Schmidgen: Die Helmholtz-Kurven. Auf der Spur der verlorenen Zeit, Berlin 2009.

10 Vgl. Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian, Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main 1995, darin: Linda Dalrymple Henderson: „Die moderne Kunst und das Unsichtbare. Die verborgenen Wellen und Dimensionen des Okkultismus in den Wissenschaften", S.13-31.

11 Christoph Asendorf: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900, Gießen 1998; Freddie Rokem: „Theatrical and Transgressive Energies", in: *Assaph C*, No 15 (1999), S.19-38.

Im Neben- und Ineinander dieser Perspektiven konturiert sich ein interdisziplinärer Begriff von Energie, der dem Nachdenken über unsere wichtigste Ressource neue Impulse verleiht.

Der vorliegende Band entstand im Rahmen des Sonderforschungsbereiches „Kulturen des Performativen" der Freien Universität Berlin. Ich danke Erika Fischer-Lichte und Kristiane Hasselmann für die inhaltliche und organisatorische Unterstützung des Publikationsprojekts.

Ein besonderer Dank gilt darüber hinaus meinen Kuratorenkolleg/innen Judica Albrecht, Nicola Schössler, Alexander Moers und Marcus Peter, die mich 2010 eingeladen haben, das Nachdenken über das „Verschwinden, Verschwenden und Verwenden" unserer Ressourcen gemeinsam mit Wissenschaftler/innen und Künstler/innen im Rahmen des internationalen Festivals ENTROPIA. ENTROPIE IN PERFORMANCE UND WISSENSCHAFT fortzuführen.[12] Auf die in diesem Rahmen abgehaltene Konferenz „Künstlerische Szenarien der Energie" am 13. November 2010 gehen der hier publizierte Beitrag von Christian Kassung und das Künstlergespräch über die „Energie des Theaters" zurück.

Für die umsichtige Korrektur des Manuskriptes danke ich Tina Ebert und für die Gestaltung des Titelfotos Maren Leverentz.

LITERATUR

Asendorf, Christoph: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900, Gießen 1998.

Brandstetter, Thomas/Windgatter, Christoph: Zeichen der Kraft. Wissensformationen 1800-1900, Berlin 2008.

Dalrymple Henderson, Linda: „Die moderne Kunst und das Unsichtbare. Die verborgenen Wellen und Dimensionen des Okkultismus in den Wissenschaften", in: Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian, Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main 1995, S. 13-31.

12 ENTROPIA. FESTIVAL ZU ENTROPIE IN PERFORMANCE UND WISSENSCHAFT IM WISSENSCHAFTSJAHR ENERGIE vom 11. bis 14. November 2010 im Radialsystem Berlin. Veranstaltet von KUNST-SToFF e. V. und prototypen-ausstellungen, kuratiert von Judica Albrecht, Nicola Schössler, Alexander Moers, Marcus Peter und Barbara Gronau. Gefördert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung, der Daimler und Benz Stiftung und Schering Stiftung. Programm und Dokumentation unter: http://www.entropia-festival.de (letzter Zugriff am: 01.04.2012).

The Encyclopaedia Britannica, 11th Edition, Volume IX, Cambridge University Press 1911.

Krause, Florentin/Bossel, Hartmut/Müller-Reißmann, Karl-Friedrich: „Energiewende – Wachstum und Wohlstand ohne Erdöl und Uran", Frankfurt am Main 1980.

Meyers großes Konversations-Lexikon, 6. Auflage, 5. Band, Leipzig/Wien 1908.

Müller, Ernst/Schmieder, Falko (Hg.): Begriffsgeschichte der Naturwissenschaften. Zur historischen und kulturellen Dimension naturwissenschaftlicher Konzepte, Berlin/New York 2008.

Rabinbach, Anson: Motor Mensch. Kraft, Ermüdung und die Ursprünge der Moderne, Wien 2001.

Renn, Jürgen/Schlögl, Robert/Zenner, Hans-Peter (Hg.): Herausforderung Energie: Ausgewählte Vorträge der 126. Versammlung der Gesellschaft Deutscher Naturforscher und Ärzte e.V., Max Planck Research Library for the History and Development of Knowledge, Proceedings 1, 2011.

Rokem, Freddie: „Theatrical and Transgressive Energies", in: *Assaph C*, No. 15 (1999), S.19-38.

Sarasin, Philipp/Tanner, Jakob (Hg.): Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1998.

Schmidgen, Henning: Die Helmholtz-Kurven. Auf der Spur der verlorenen Zeit, Berlin 2009.

Zedler, Johann Heinrich: Grosses vollständiges Universal-Lexikon, Band 8, Halle/Leipzig 1734, Faksimile-Nachdruck, Graz 1961.

Internetquellen

PostFossil Institut unter: http://www.peakoil.de/ (letzter Zugriff am: 01.03.2012)

Low Energy – High Energy

Motive der Energetisierung von Körper und Szene im Tanz

SABINE HUSCHKA

ENERGIE UND IHRE WAHRNEHMUNG

Unsichtbar, unhörbar und substantiell so ganz und gar ohne Form bestimmt Energie das Maß unserer Produktivität und unseres Befindens, ja unserer Substanz. Obwohl das sinnliche Wahrnehmungsspektrum von Energie eingeschränkt ist, nehmen wir ihre Wirkungen gleichwohl wahr und merken, wenn wir müde, überdreht, entspannt, angespannt oder gereizt sind. Der eigene Energielevel verändert sich immer spürbar. Die Frage nach der Energie adressiert damit eine un(be)greifbare Qualität, die uns körperlich betrifft, bewegen wir uns doch in, mit und inmitten von Energiezuständen.[1]

Über dieses Auftreten und wahrnehmbare Eintreten von Energiezuständen gibt das enzyklopädische Wissen über Energie als physikalische Größe kaum Auskunft. Für dessen Auftreten als „Bewegungsenergie" etwa gilt der Grundsatz, dass sie „gleich der Arbeit [ist], die notwendig ist, um einen Körper aus der Ruhe bis auf eine bestimmte Geschwindigkeit zu beschleunigen."[2] Energie eignet demnach eine Notwendigkeit und ein hoher Grad an Wirksamkeit, die die Physik etwa in Kraftfeldern wie dem Gravitationsfeld beobachtet. Was den beiden divergenten Wissensfeldern über Energie dennoch gemein ist und somit das Wissen über die Notwendigkeit von Energie zur Anregung von Prozessen mit dem Wissen über ihre spürbare Anwesenheit vereint, ist ihre (unhintergehbare) qualitative Bedeutung. Es ist gewis-

1 Gesellschaftlich gewinnt die Frage nach der Energie zudem an Bedeutung, denn offensichtlich verschwenden wir viel Energie und greifen damit nicht allein an unsere Ressourcen, sondern verausgaben uns im Grunde selbst. Hieraus ergeht mitunter eine Sorge (um uns selbst), wie es etwa die anhebende Aufmerksamkeit angesichts grassierender *burn-out* Syndrome anzeigt.

2 Der neue Brockhaus. Lexikon und Wörterbuch in fünf Bänden und einem Atlas, Wiesbaden 1974.

sermaßen eine innewohnende Potenzialität, die Energie auszeichnet, um Verwandlungsprozesse anzuregen. In ihren Intensitäten zeigt und artikuliert sich das Energetische.

Körpertechnische und ästhetische Bewegungsverfahren wissen – so möchte ich im Weiteren zur Diskussion stellen – um spezifische Qualitäten von Energie, basieren sie doch auf produzierenden Verfahren und Kunstfertigkeiten des Sich-Bewegens. Es ist mitunter die Kunst, den eigenen Körper in Bewegung zu bringen und Energien über Atmung, Imagination oder kinästhetische Übungen aktivieren zu können. Angeregt werden Zustände oder Intensitäten, die spezifisch energetische Zugänge (sich-)bewegender Bewegungsprinzipien aktivieren oder freilegen. Gerade dem ästhetischen Bereich des Tanzes eignet dieses auf den ersten Blick eigentümliche Wissen, nämlich Energetisierung verschiedenster Stofflichkeit und Qualität qua Bewegung,[3] unterscheidbar nach Grad und Motivik, bewirken zu können. Energie tritt im Tanz als Bewegung auf und entfaltet sich durch die anwesenden Körper auf der Bühne in bewegungstechnischen und kompositorisch angelegten Transformationsvorgängen. Als *Szenarien der Energie* im Feld choreografischer Realisationen – als welche sie verstanden werden können – eignen ihnen Prozesse und Grade von Verwandlungen, die in gewisser Weise eine Anregung des Blicks auf die Körper/Szenen zu erzeugen suchen.

Abbildung 1: Training der Release Klasse von Lance Gries



Quelle: Tanztechnik Forschungsprojekt an der Frankfurter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst ©Katja Mustonen

3 Prozesse der Aktivierung von Energie und ihre Transformationen sind im Bereich des Körperlichen entschieden empfindlicher als im Bereich des Physikalischen, besitzen sie doch im Körper selbst stoffliche Qualitäten. Verausgabung und Erschöpfung kennzeichnet das Energetische ebenso wie Ekstase oder Wohlbefinden. An beiden Enden der Skala ist Energie selbst körperlich wahrnehmbar.

Doch gleichwohl es gerade die Tanzkunst ist, der es um die Produktion und Aktivierung von Energien als Bewegungserscheinung etwa in Form von Präsenz oder Ereignis gelegen ist, ja gerade ihre Kunst um das Ausspielen von energetischen Wahrnehmungsfeldern weiß, zögert der ästhetisch-wissenschaftliche Tanzdiskurs bislang, Energie als analytische und qualitative Größe in Betracht zu ziehen.[4] Denn das Energetische gehört wahrnehmungsästhetisch nicht nur einem undurchsichtigen, nahfühligen und damit unbestimmten Bereich zu, der noch unfassbarer zu beschreiben oder zu analysieren ist als etwa Atmosphären in ihren leiblichen Stimmungen.[5] Vielmehr sprechen verschiedene Körpertechniken von Energie in den unterschiedlichsten spirituellen Figurationen, womit ihre Qualitäten eher mit Aspekten des Religiösen als des Ästhetischen belegt sind. Wohl auch aus diesen Gründen hat es der (ästhetische) Tanzdiskurs bislang vermieden, das Energetische als ästhetische Kategorie zu behandeln, ja dem Energetischen überhaupt eine Transparenz einzuräumen, über die man sich verständigen könnte. Was also wäre der potenzielle Gewinn, Aufführungen, Tanztechniken, Stile und Ästhetiken in ihren energetischen Figurationen zu analysieren?

Obwohl körperliche Bewegungen in ihren technischen und kompositorischen Verfasstheiten Energien hervorbringen und mit ihnen arbeiten, besagt der Hinweis, es zeige sich in ihnen ‚Energie' selbst wenig. Es fehlt das qualifizierende Moment. So stellt sich die Frage, wie Energien im Terrain körperlicher Bewegungen begreifbar und differenzierbar wären, in welchen Weisen und Ausprägungen sie auftreten und wie mit ihnen gearbeitet wird.

Tanz und Energie

Die deutsche Etymologie hebt die Wortbedeutung von ‚Energie' als ‚Tatkraft, Nachdruck' hervor,[6] ein Aspekt, der im Tanzbereich an die Allianz

4 Eine aktuelle Ausnahme bildet die Dissertation von Dee Reynolds, die sich ausdrücklich dem Thema Energie als kinästhetischer Imaginationsraum und kulturell signifikanter Ausdrucksform widmet. Methodologisch lehnen sich die Analysen u.a. maßgeblich an Rudolf von Labans *effort theory* an. Vgl.: Dee Reynolds: Rhythmic Subjects. Uses of Energy in the dances of Mary Wigman, Martha Graham und Merce Cunningham, Alton, Hampshire 2007.

5 Den Atmosphären hat G. Böhme ausgiebige Studien gewidmet. Vgl. Gernot Böhme: Atmosphäre, Frankfurt am Main 1995, in: ders.: Anmutungen. Über das Atmosphärische, Ostfildern vor Stuttgart 1998.

6 Vgl. Eintrag im Etymologischen Wörterbuch des Deutschen (nach Pfeifer), der vermerkt: „Energie f. ‚Tatkraft, Nachdruck', als naturwissenschaftlicher Terminus ‚Arbeitsvermögen physikalischer Systeme'. Griech. *enérgeia* (ἐνέργεια) ‚Wirksamkeit, wirkende Kraft', zum Adjektiv griech. *energḗs* (ἐνεργής), wirkend, kräftig', einer Bildung zu griech. *érgon* (ἔργον),Werk, Sache' (verwandt mit

von Körpereinsatz und Ökonomie erinnert. Tänzerkörper arbeiten in ihren spezifischen Techniken mit immenser ‚Tatkraft', das haben nicht nur hinlänglich physiologische und sportwissenschaftliche Studien herausgestellt. Es ist vor allem der aktivierte muskuläre, mentale und imaginäre Krafteinsatz, in der sich diese ‚Tatkraft' artikuliert. Rudolf von Laban systematisierte diese verschränkt mit einer psychologischen Bewegungstypologie ab den 1940er Jahren in seiner *effort theory* (Lehre von den Antriebskräften).[7] Darin werden expressive Ausdrucksschemata klassifiziert, die Bewegung nach räumlichen und zeitlichen Aspekten, dem Einsatz von Kraft und ihrem Charakter des *flow* (Bewegungsfluss) psychologisch, ästhetisch und ökonomisch als energetische Ausdrucksgestalten fassen. Jener angewandten ‚Tatkraft' wohnt somit eine expressive und ästhetische Dimension inne, in der sich das energetische Prinzip der Bewegung zeigt und in ihren Ökonomien mitunter eine politische Dimension hat.[8] Als Ausdruck einer Tatkraft verstanden, liegt der besondere Wert von Energie im Tanz damit nicht allein in dem physischen Vermögen ihrer Erzeugung, sondern in dem Vermögen, qua Energie Wirkung zu erzeugen

So scheint es eher die dem Griechischen entlehnte Wortbedeutung von *enérgeia* (*ἐνέργεια*) zu sein, die das Energetische im Tanz beschreibt, d.h. eine im Wortsinn ‚Wirksamkeit, wirkende Kraft'. Als solcherart ‚wirkende Kraft' kommt Energie im Tanz eine klare ästhetische Funktion zu, nämlich eine ästhetische Wirkungskraft in Körpern und auf der Bühne zu entfalten, ausgestellt etwa als herausgehobenes körperliches Vermögen virtuoser Bewegungsgestaltung, in psychischen Konstellationen oder zurückgenommen in neutralisierten Körperbildern. Ja, es scheinen gerade ästhetische Qualitäten einer intensitätssteigernden Wirkungskraft zu sein, in der sich das Energetische im Tanz zeigt und auf die sich bewegungstechnische und kompositorische Verfahren aufmerksam richten, um in Körpern auf der Bühne nicht nur Prozesse der Verwandlung und Transformation anzuzetteln, sondern Zustände der Erregung seitens der Zuschauer zu erzeugen.

Welche ästhetische und politische Dimension kommt den produzierten Energiefeldern im Einzelnen damit zu? Auch wenn diese Frage hier zunächst offen bleiben muss, so zeigt sich mit Blick auf historische und zeitgenössische Dispositionen eine geradezu akute Relevanz, energetische Prinzipien und Zustände im Körper und auf der Bühne zu gestalten, sie zu aktivieren und auszustellen. Energie avanciert, so sucht es die folgende kurze Passage durch den Bühnentanz des 20. und 21. Jahrhunderts deutlich zu machen, zum Szenischen choreografierter Körper.

Werk, s. d.), wird über gleichbed. spätlat. *energīa* als *énergie* ins Frz. entlehnt und von dort in der ersten Hälfte des 18. Jhs. ins Dt. übernommen. [...] In der Physik setzt sich *Energie* in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. gegenüber älterem *lebendige Kraft* als Fachausdruck durch (engl. *energy* jedoch schon bei Young 1807)."

7 Vgl. Rudolf Laban/C. F. Lawrence: Effort, London 1947. In: Erläuterung: Eden Davies: Beyond Dance. Laban's Legacy of Movement Analysis, London 2001.

8 Vgl. hierzu die Studie von Mark Franko: The Work of Dance. Labor, Movement and Identity in the 1930s, Middletown 2002, die die Allianz von Politik und Ästhetik als Akte einer praktizierten Körper/Arbeit und ihrer Ökonomien im Tanz verfolgt.

TANZ UND ENERGIE I: ARBEIT AM GRUND DER BEWEGUNG

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts macht sich im Modernen Tanz ein markantes Aufmerken für Generierungsprozesse von Bewegung als ästhetischer Darstellungsraum bemerkbar. Es ist das bewegende Prinzip der Bewegung selbst, also ihre energetischen Prinzipien, die Tänzer/innen und Choreograf/innen technisch und szenisch ausloten. Die Frage nach dem ‚wie' der Bewegung stellt sich als eine nach der Quelle und den Prinzipien eines *Sich-Bewegens*. Körper und Subjekt werden als Formen eines ursächlichen Prinzips von Bewegung ausgestellt. Die tanztechnischen Auseinandersetzungen richten sich auf einen initiierenden Moment bzw. eine Quelle, aus der heraus der eigene Körper ein bewegendes Prinzip von Bewegung erfährt. Innerhalb der Ordnungen von Natur, Esoterik und Gefühl suchen Isadora Duncan, Ruth St. Denis oder Loie Fuller die Gestalt eines sich-bewegenden (Grund)Prinzips auszustellen, mit dem sich das Subjekt choreografisch entwirft. So forschte etwa Isadora Duncan bekanntermaßen „nach dem Sitz des inneren Ausdrucks, von dem aus die seelischen Erlebnisse sich dem Körper mitteilen und ihm lebendige Erleuchtung verleihen sollen"[9] und fand ihn – regungslos im Trancezustand versunken – aus dem Solarplexus herauskommend. Dieser „Sitz aller Bewegung" wie sie schreibt, „die Triebfeder, die motorische Kraft, die Einheit, aus der die Vielfältigkeit des Bewegungskomplexes entspringt"[10], markiert den „seelischen" Grund der Bewegung, um sich über die Impressionen der Musik durch ihren Körper hindurch fortzupflanzen. Das ursächliche Prinzip der Bewegung, aus der das Sich-Bewegen hier hervorgeht, zeitigt eine körperliche Eigenwahrnehmung verbunden mit einer medialen Instanz des Musikalischen. Aus ihren Impressionen tritt – wie Mark Franko[11] und Gerald Siegmund[12] betont haben – die empfindende Tänzergestalt hervor.

Die Arbeit am Grund der Bewegung zielt auf einen Raum und einen Zustand, in dem Bewegungen wahrgenommen, empfunden oder sich imagi-

9 Isadora Duncan: Memoiren, Frankfurt a. M./Berlin 1988, S. 57f.

10 Ebd.

11 Mark Franko: Dancing Modernism/Performing Politics, Bloomington und Indianapolis 1995, S. 1-24.

12 Gerald Siegmund: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérome Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Bielefeld 2006, S. 124- 130.

niert entfalten. Als ursächliche Prinzipien von Bewegung gefasst, treten ihre Zustände und Intensitäten in der weiteren choreografischen Auseinandersetzung als ästhetische Bewegungsformen auf, die den Körper als Subjekt von Bewegungen ausstellen. Modelliert finden sich dabei interessanterweise weniger spezifische Figurationen eines Sich-Bewegens denn eine gebärdengleich ausgestellte Gefühlsgestalt, die auf einen energetischen Grund von Bewegung verweist. Der Körper projiziert sich als seelischer Resonanzboden eines universalen Prinzips von Energie. Damit ist sicherlich eine der stärksten Utopien des Modernen Tanzes markiert, nämlich den Körper als ein ‚reines' bewegendes Prinzip ausstellen zu wollen. Der ästhetische Blick auf das Sich-Bewegen als energetisches, sich-selbst generierendes Prinzip zettelt eine Vision an, in der Körper und Subjekt als utopische Instanzen für eine transzendente Ordnung eintreten.

Doch verdeckt diese Arbeit am Grund der Bewegung die konstitutive Fremdheit, die jeglicher Selbstbewegung anhaftet, ja die in ihren innersten Antrieben wohnt, wie Bernhard Waldenfels herausgestellt hat.[13] In der phänomenologischen Anlage leiblicher Bewegung ist das Subjekt stets in einer instabilen Lage positioniert. Es kann niemals völlig Herr der Bewegung sein, obwohl das *Sich-Bewegen*[14], wie Bernhard Waldenfels ausgeführt hat, einen reflexiven Vorgang andeutet, der die Frage nach einer produzierenden Instanz aufwirft. Doch ist im leiblichen Vollzug eine Trennung von einem reinem Bewegen und reinem Bewegtwerden, d.h. von Bewegungssubjekt und Bewegungsobjekt unmöglich. Das Reflexivpronomen „sich" bezieht sich – so Waldenfels – „auf die Bewegung selbst." Somit sei „von *Bewegungsereignissen* auszugehen, die jemandem widerfahren und in die jemand eingreift, ohne dass diese Ereignisse den impersonalen Charakter eines ‚es bewegt sich' je völlig abstreifen."[15] Es verfällt somit im Sich-Bewegen als Bewegungsereignis die Alternative einer reinen Selbstbewegung mit einer eigenen Ursächlichkeit und einer Fremdbewegung im Sinne eines Bewegtwerdens mit einer äußeren Ursächlichkeit: das Sich-Bewegen spannt sich vielmehr auf zwischen einem widerfahrenden wie auch eingreifenden Bewegungsvollzug und einem „es bewegt sich", womit es als Ereignis erkennbar wird, das auf die Bewegung selbst verweist.

Dem Modernen Tanz ist es gerade um die Erzeugung eines solchen (tänzerischen) Bewegungsereignisses gelegen, das energetisch auf die Solotänzer/innen als Subjekte eines Bewegungsprinzips verweisen soll. Die Tänzer/innen treten dabei nicht – wie Gerald Siegmund richtig vermerkt hat – notwendigerweise als intentionale Tänzersubjekte auf. Wenn es also dem Modernen Tanz um die Darstellung von Bewegungsereignissen gelegen ist,

13 Vgl. Bernhard Waldenfels: Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes, Frankfurt 2000.

14 Bernhard Waldenfels: „Sichbewegen", in: Gabriele Brandstetter, Christoph Wulf (Hg.): Tanz als Anthropologie, München 2007, S. 14-30.

15 Waldenfels: „Sichbewegen", S. 18.

so geschieht dies keineswegs im Modus der Intentionalität, sich als Subjekt ihrer Bewegung zu erkennen zu geben, sondern sich im Modus des „es bewegt sich" zu zeigen, einem Bewegungsereignis, das ihnen widerfährt und in das sie gestaltend eingreifen. Damit entwerfen sich die Tänzer/-innen und Choreograf/innen als körperliche Stätten, die quasi im Hindurchströmenlassen von Energie in Bewegung geraten. Während etwa Duncan ihr Tänzersubjekt verneint – „Es ist ein Irrtum, mich eine Tänzerin zu nennen"[16] – und Loïe Fuller aus der Erfahrung einer „intensiven Emotion"[17] und einer undefinierbaren, wankenden Kraft heraus entdeckt, Bewegung zu haben und als tanzendes Subjekt veräußern zu können, modelliert Mary Wigman ein absolutes Tänzersubjekt, das mit religiösem Pathos als „tänzerische Form geläutert, entpersönlicht" erscheint.[18]

TANZ UND ENERGIE II: GESTALTUNGSZUGÄNGE IM SICH-BEWEGEN

Das Sich-Bewegen markiert den ästhetischen Raum des Tanzes. Tanztechnisch und choreografisch entscheiden deren praktizierte Zugänge über den Gebrauch und das Verständnis der entstehenden und gestalteten Bewegungsvollzüge, die im eigenen Sich-Bewegen vermittelt sind. Denn schließlich lernen Tänzer in Differenz etwa zu Schauspieltechniken mit ihren Bewegungstechniken nicht primär etwas zu verkörpern, sondern sich allererst und stetig in Bewegung zu bringen, sich zu transformieren, ja sich gegebenenfalls gestalthaft ständig *anders* zu machen.[19] Dabei unterliegt das

16 Duncan: Memoiren, S. 58.

17 Loïe Fuller: Fifteen Years of a Dancer's Life. (Boston 1913) Reprint New York 1977, S. 33.

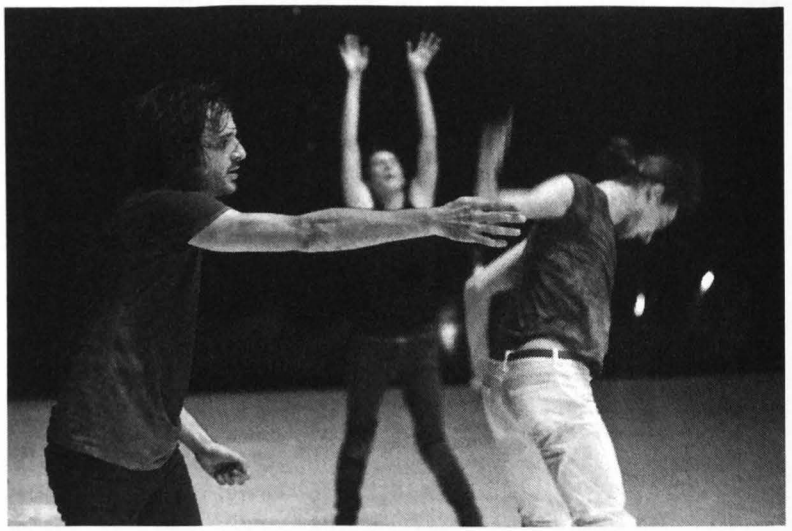
18 Vgl. Mary Wigman: „Komposition", in: Walter Sorell (Hg.): Mary Wigman - Ein Vermächtnis, Wilhelmshaven 1986, S. 204. In Wigmans 1935 erschienen Werk *Deutsche Tanzkunst* erhöht sie ihr Künstlerbild wie folgt: „Während der künstlerischen Arbeit sinkt der Mensch in den Urzustand des Seins. Er kehrt zu sich selbst zurück, um sich in irgendetwas zu verlieren, das größer ist als er selbst, in das unmittelbare, unteilbare Sein. Wie von einem augenblicklichen Funken erreicht und galvanisiert durch den Lebensstrom, wird er als Einzelerscheinung ausgelöscht, doch dabei mit der Gabe gesegnet, eins mit dem All zu sein. Das ist der Moment der Gnade, in dem der Mensch zum Gefäß wird, bereit, die Energien zu absorbieren, die auf ihn einfließen. Das führt zum ekstatischen Zustand, in dem sich bloßes Wissen in Erlebtes verwandelt." Zitiert nach Sorell, S. 179. Vgl. in kritischer Auseinandersetzung Sabine Huschka: „Pina Bausch, Mary Wigman, and the Aesthetic of ‚Being Moved'", in: Susan Manning, Lucia Ruprecht (Hg.): *New German Dance Studies*. University of Illinois Press 2012 [im Druck].

19 Bestenfalls konkretisiert sich ein Moment von Fremdheit, über den der Philosoph Han vermerkt: „Es ist heilsam einen Raum für das Fremde bei sich freizuhalten.

Sich-Bewegen in tanztechnischen Praktiken einer reziproken Arbeit am Körper/Subjekt, um Bewegungen als Gestaltungsprozess hervorbringen zu können. Als ästhetische *Technologien des Selbst*[20] richten sich bewegungstechnische Verfahren und Tanztechniken auf eine Arbeit am (eigenen) Körper, um ihn zu mobilisieren, zu koordinieren und orientiert an spezifischen Gestaltungsidealen auszubilden. Tanztechniken bilden demnach eine jener Säulen im Bühnentanz, die Zugänge und Artikulationsweisen von Energie schaffen.

Obwohl es tautologisch anmutet, so suchen ihre Bewegungs- und Körpertechniken verschiedene Strategien der Generierung einzusetzen, um Energie im Körper zu evozieren und dessen Potenzialität zu aktualisieren. Die Trainingsprogramme zielen mitunter auf eine ästhetisierende, ökonomisierende, harmonisierende oder vitalisierende Ausbildung des Körpers und prägen damit Zustandsformen und Bilder vom Körper.

Abbildung 2: Meg Stuart/Damaged Goods: VIOLET (2011)



Quelle: Meg Stuart/Damaged Goods ©Chris Van der Burght

Diese gehen nicht allein mit ästhetischen Leitbildern einher, vielmehr reflektieren sie auf kulturelle und gesellschaftliche Körperpraktiken, wie Dee

Das wäre ein Ausdruck der Freundlichkeit, die es auch möglich macht, daß man *sich anders* wird." Byung-Chul Han: Abwesen. Zur Kultur und Philosophie des Fernen Ostens, Berlin 2007, S. 7.

20 Vgl. Luther H. Martin, Huck Gutman und Patrick H. Hutton (Hg.): Technologien des Selbst, Frankfurt am Main 1993. Mit Beiträgen von Michel Foucault, Rux Martin, Luther H. Martin, William E. Paden, Kenneth S. Rothwell, Huck Gutman, Patric H. Hutton. Aus dem Amerikanischen von Michael Bischoff.

Reynolds in ihrer Studie *Rhythmic Subjects* (2007) treffend herausgestellt hat.[21] Körper- und Tanztechniken formen als ästhetisch-kulturelle Bewegungspraktiken Modellierungen eines Sich-Bewegens, in denen das Subjekt als Artikulationsstätte von Energie konfiguriert wird.[22]

TANZ UND ENERGIE III: ARBEIT AN DER TRANSFORMATION

Obwohl das Sich-Bewegen nach Waldenfels immer auch „auf die Bewegung selbst"[23] verweist, bleibt doch ein konstitutiver Spalt, nämlich weder ganz als Selbstbewegung hervortreten zu können noch ganz als reines Bewegungsereignis eines ‚es bewegt sich' verkörpert zu werden. Dieser Umstand bedingt das Erscheinen eines energetischen Prinzips von Bewegung. Ein bewegendes Prinzip von Bewegungen ist erst stofflich im Körperlichen wirksam und wahrnehmbar. Im Bühnentanz braucht es daher spezifische Techniken und Anlässe, das Sich-Bewegen als Widerfahrnis oder aktiven Prozess einzusetzen und als bewegendes Prinzip ästhetisch werden zu lassen. Erst aus fremden Anstößen gerät die Bewegung in Bewegung, tritt das Sich-Bewegen als Bewegen ins Bewusstsein.

Die Tanztechnik und Tanzästhetik von Merce Cunningham exemplifiziert diesen Zusammenhang wohl am deutlichsten. So entwickelte Cunningham tanztechnische und choreografische Verfahren, die gezielt das Fremde in den Prozess des Sich-Bewegens einlagern. Die Methode, dies zu bewirken, markiert einen Einschluss von Ungewohntem und Nicht-Gewusstem, womit ein Anreiz geschaffen ist, mitunter ungeschickt und unbeholfen Bewegungen zu entwickeln und das bewegende Prinzip im Sich-Bewegen zu finden. Die Tänzer sollen beim Tanzen und täglichen Training stets die Frage vor Augen haben: „How can you do a movement that you've done over and over again and think you have it perfect or whatever? How can you do it in a way that it becomes awkward again, as you have to, to find it all over again?"[24] Das Ziel des Sich-Bewegens liegt hier nicht in der Bemeisterung

21 Habituelle und normative Energieökonomien prägen das Selbst, wie Dee Reynolds unterstreicht [„The ‚self' is bound up with habitual and normative economies of energy." (Ebd., S. 2)], es konfiguriert sich aus phänomenologischer Sicht zudem stets am Schauplatz der Bewegung.

22 Vgl. Sabine Huschka: „Nach dem Subjekt im Tanz fragen: Beweggründe als ästhetische Positionen von Macht und Ohn-Macht", unveröffentlichter Vortrag auf der GTW-Tagung in Mainz am 30.10.2010.

23 Waldenfels: „Sichbewegen", S. 18.

24 Merce Cunningham in: The John Tusa Interview. Transcript of the John Tusa Interview with Merce Cunningham (letzter Zugriff am:15.09.2011). www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/cunningham_transcript.shtml.

des Körpers, sondern in einer stets über neue Anlässe notwendig gemachten Meisterschaft, Veränderungen statthaben zu lassen.

Auch die kompositorisch eingesetzte Aleatorik von Cunningham setzt sich *zwischen* Körper und Bewegung und durchtrennt ihr ‚natürliches' Band.[25] Die Tänzer/innen bewegen sich aus einem Bereich des sich selbst Fremd-Werdens und suchen die aleatorisch ermittelten abstrakten Bewegungsentwürfe ein-zukörpern. Die Heraus- und wieder Hineinverlagerung von Bewegung markiert das Sich-Bewegen als einen Prozess, in dem der Fremdbezug als ein zu meisterndes Widerfahrnis das Zentrum der Arbeit am Körper bildet. Dies ist ein Sinn der Aleatorik, der sich auch in der Tanztechnik von Cunningham einzulösen sucht. Hier sind es die sich stets verändernden Bewegungsphrasen, die ohne Wiederholung rhythmisch, räumlich und koordinativ das Ritual des täglichen Trainings durchsetzen. Das Ziel der Technik gilt einer physischen, mentalen und emotionalen Mobilisierung, bei der die Aufmerksamkeit auf die Bewegungsausführung – dem Sich-Bewegen – gerichtet ist, um sich in diese gewissermaßen zu versenken. Die Stätte des Sich-Bewegens bleibt dabei unbestimmt. Ja, sie erfährt in ihrem gegebenen Selbstentzug und Fremdbezug einen steten Aufschub, das eigene Sich-Bewegen zu entwerfen. Auf diese Weise ist die ästhetische Einverleibung der Bewegungen mit ihren gegebenen Gefühlsmomenten eingelassen in das bewegende Momentum der Bewegung selbst, ohne die Instanz eines Subjekts ausdrücklich zu markieren. Es ist eine künstlich erzeugte Leerstelle, die den Anlass des Sich-Bewegens gibt und den Beweg-Grund markiert.

Doch steht Cunninghams Ästhetik ein Verständnis von Bewegung voran, im Körper-in-Bewegung eine spezifische Energie, ein Momentum zu finden. Cunningham interessierten Bewegungserscheinungen, die, wie er in einem seiner letzten Interviews betonte, Leben haben.[26] Hervorgegangen ist eine virtuose *techné* einer metastabilen Energiebalancierung des Körpers, in der die Wirbelsäule nicht als stabile Achse im Körper fungiert, sondern durch Aktivierung und Dynamisierung ein metastabiles Gleichgewicht mit den Gliedern und ihren raum-zeitlichen Eigengestaltungen von Bewegung erzeugt. Die Cunningham-Technik sucht hierüber Möglichkeiten eine sich formende Wandelbarkeit in Bewegung zu eröffnen, eine intensitätsbildende Bewegungstransformation.[27] Es ist ein komplexes wie minutiös raum-zeitliches Artikulationsspektrum mit einem in der Kraft gemäßigten Duktus, der seinen sogenannten intellektuellen Tanzstil geprägt hat. Das Sich-

25 Vgl. Sabine Huschka: Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik, Würzburg 2000, S. 358-423.

26 Merce Cunningham in: The John Tusa Interview, a.a.O.

27 Vgl. Sabine Huschka/IDA – Institute of Dance Arts, Anton Bruckner Privatuniversität Linz: „Daniel Roberts – Cunningham Technik", in: Ingo Diehl/Friederike Lampert (Hg.): Dance Techniques 2011.Tanzplan Germany. Tanztechniken 2010. Tanzplan Deutschland, [mit 2 DVDs], Leipzig 2011, S. 180-207.

Bewegen projiziert, wie Banes und Carroll betont haben, eine „geistklare Logik"[28], mit der sich, wie José Gil sagt, ein spezifischer ‚float'[29] artikuliert.

CHOREOGRAFIE UND ENERGIE: ARBEIT AN DER WAHRNEHMUNG

Diese wahrnehmbar gemachte geistklare Logik in den Tänzen von Merce Cunningham, ihrem *float* aus ungewöhnlichen Bewegungsfolgen, die sich aus den habituellen Mustern des Körperlichen herausheben, scheint sich der Zeitgenössische Tanz vehement verweigern zu wollen. So tritt etwa bei Meg Stuart, aber auch bei William Forsythe das bewegende Prinzip choreografierter Bewegungen mitunter als Störung, als Fremdes, als Widerstand auf. Bewegungstechnisch und inszenatorisch wird dies über einfallende oder hemmende Reize innerhalb der Bewegungsgenerierung erzeugt. Das Bewusstsein des Sich-Bewegens richtet sich auf einen dis-integrierenden Aspekt oder Bereich, wissend, dass – Energie gleichwohl immer existent – einer spezifischen Aktivierung, Hervorkehrung, eines Anstoßes oder sogar einer Hemmung bedarf, um als energetisches Prinzip in choreografierten Körpern auf der Bühne wirksam werden zu können. So werden Bewegungen etwa durch Techniken des *dis-fokus* (William Forsythe) erzeugt, die den Körper koordinativ aufsprengen und Wahrnehmungszustände erzeugen, aus denen unbewusste Bewegungsvorgänge hervortreten.[30] Anders als in der Moderne verkehrt sich das Interesse an der aktivierbaren Potenzialität von Bewegungen und richtet sich nicht mehr auf neue Bewegungsformen als ein ursächliches (reines) energetisches Prinzip von Bewegung. Vielmehr sind die stets psychischen wie kulturell wirksamen Verwandlungsprozesse von Interesse, in denen das Energetische im Körper gleichermaßen eingefasst und ummantelt regiert.

Choreografen/innen und Tänzer/innen arbeiten dazu mit einem qualitativen Spektrum aus willkürlichen und unwillkürlichen Bewegungsimpulsen, die Körper, Räume und Umgebung in disparate Wahrnehmungszustände versetzen, oszillierend zwischen unbeherrschbaren und beherrschenden Energiezuständen. Generiert werden Transformationsvorgänge, die Spuren des Unbewussten und Nicht-Gewussten tragen. In ihren geweblichen Falten haust quasi das Energetische, das in Gestalt überreizter Körper, beschleunig-

28 Noël Carroll und Sally Banes: „Cunningham and Duchamps", in: *Ballett Review* 2.2 (Summer 1983), S. 73-79, hier: S. 73.

29 José Gil: „The Dancer's Body", in: Brian Massumi (Hg.): A shock to thought: Expressions after Deleuze & Guattari, London/New York 2002, S. 117-148, hier: S. 122.

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

ter Bewegungstiraden oder verlangsamter somnambuler Phrasen szenisch wird. Zu beobachten ist eine auffällige Diskrepanz widersprüchlicher Zugänge zu Energie, die zwischen Techniken der Entleerung und Techniken der Aufladung wandeln und somit zwischen *Low Energy* und *High Energy* changieren. Ob in Szenen einer beschleunigte Virtuosität überführt, wie es die letzte Produktion NEW WORK von *LaLaLa Human Steps* zeigt, oder in Szenen einer nahezu mit neurologischen Störungen besetzten Körperlichkeit überführt, wie in Meg Stuarts aktueller Produktion VIOLET – die choreografischen Artikulationen ihrer *High Energy* basieren zunehmend auf Körpertechniken der Entleerung. Es sind gleichsam Bewegungstechniken – hier zunächst als *Low Energy* bezeichnet[31] – , die den Körper in freigelegte fließende Energiezustände führen.

HIGH ENERGY-SZENE I: „VIOLET" VON MEG STUART / DAMAGED GODS

Tatsächlich bewegen sich die fünf Tänzer/innen in Meg Stuarts neuester Choreografie VIOLET wie irre – und doch kaum von der Stelle. Angewurzelt an einem Ort präsentieren sich ihre gleichmäßig aufgereihten Körper frontal dem Publikum. Ruhig und gleichsam neutral in Haltung und Spannung starren sie in die Zuschauertribüne. Mechanische Bewegungen setzen sich in Gang – stetig Hin und Her – begrenzt – und stupide in ihrer ständigen Wiederholung bauen sie Sog und Ansturm im siebzigminütigen Stück auf. Zu Beginn des Abends grellen – für Sekunden nur – hochvoltige Spots in den Zuschauerraum. Eine kaltweiße Lichtwand. Kurzzeitig erblindet, erahnt man allein die Tänzer. Sie stehen tatsächlich vor einer pechschwarzen Plastikwand, deren Latexglanz für geraume Zeit danach der hellste Reiz der Bühne bleibt.

Der eingesetzte Lichtreiz wirkt nach und spannt Nerven und Wahrnehmung auf einen gleichsam in Dunkelheit gehüllten Raum. Schon jetzt haust in der neutralen Körperszene der Schrecken, hat die Störung Einzug erhalten. Nervös hält man seine Ohrenstöpsel in der Hand, die am Einlass ausgeteilt wurden. „Ja, es kann laut werden!", hieß es. Der Blick auf die Bühne lauert auf das, was noch kommen muss: dem Herausbrechen einer monströsen und gespenstischen Gewalt aus nervlich zerborstenden vibrierenden Körpern, wie sie Meg Stuart schon lange als theatral-choreografische Zustände interessieren.

Sukzessive entfährt den Tänzern eine immer stärkere Gestikulation bedeutungsloser Abläufe, deren vibrierende, pendelnde und schleudernde Armbewegungen wie Pfähle im eigenen Körper eingerammt sind. An einem

31 Der Terminus *low energy* ist ein vorläufiger Arbeitsbegriff, um bewegungstechnische Einwirkungen von Energien im Raum des Körperlichen beschreiben zu können.

Teil der Physis bleiben die Bewegungen eingerastet – werden von dort in ihrer irren Beschleunigung geblockt. Ihr einzelnes Zittern, Rasen, Keuchen und Wegbrechen bleiben lange eingespannt – räumlich eingefasst von selbst gesetzten Einschränkungen. Eine Blase selbst-bezüglicher Imaginationen und sich ausstülpenden Nervenreizungen liegt um die Körper. Die Arme ziehen den gesamten Schulterapparat, Mimik und Organbereich in Mitleidenschaft. Es setzt weniger ein zuckend-schwingender Gesamtflow ein, als ein gebrochenes Rattern gegenläufiger Kräfte. Die Bewegungen artikulieren sich aus einem aufgebauten inneren Widerstand, der Energie nicht in einem Fluss zu halten vermag, da in ihnen ein Fremdes waltet. So entsteht ein vibrierendes Störfeld, in dem ständig Mächte und Kräfte umgewandelt werden: in andere Richtungen, aus anderen Räumen, gesteigert in Intensität und einem befremdenden Imaginären.

So einfach dies wahrzunehmen ist, so schwierig ist es zu beschreiben. Stuarts Tanzbewegungen gehören porösen, zerborstenen und nervösen Gestalten an, eingekerkert in Imaginationsnester, die gereizt in unkontrollierten konvulsivischen Momenten austreten. Doch bleiben die Bewegungen in sich gehalten von jenem Rest an Körper, der irgendwie zusammen- und festhält an einem Selbst, das verschwunden bleibt. Die Bewegungen zeigen und sind immer zwei Dinge [x und y].

VIOLET verdeckt seine Gewalt hinter dem verlauteten Selbstverständnis seiner Choreografin, eine „abstrakte" Arbeit realisiert zu haben. Doch könnte VIOLET konkreter nicht sein. Seine Theatralität liegt im Energetischen, die choreografisch mit Intensitäten einer nervlich-mechanischen Überreizung des Körpers arbeitet. Es sind diese muskulär durchlässigen Tänzerkörper, die von Zustand zu Zustand fallen und sich präzise zwischen einwirkenden Imaginationen und Kräften hindurch außerhalb ihrer Selbst bewegen. Stuart holt mit ihrer neuen Produktion choreografische, bewegungstechnische und theatrale Verfahren heran, die wie zuvor in Stücken wie NO LONGER READYMADE (1993) oder VISITORS ONLY (2003) die Wahrnehmung der Zuschauer nahezu aggressiv einzufassen suchen. Ein Entzug der eigenen Wahrnehmung ist nicht möglich. VIOLET baut sich zu einer gewaltigen Wand aus Sinnesreizungen auf, die den gesamten Theaterraum energetisch aufladen: der akustische Pegel der Live-Komposition von Brendan Dougherty aus Elektronik und Percussion ist bis an die Schmerzgrenze hochgefahren, die Bewegungen der Tänzer werden immer wieder bis an den Rand physischer Erschöpfung getrieben. Der eigene Blick verharrt kinästhetisch empathielos in einer ab- und anschwellenden Dramaturgie aus apathischen Mechaniken und psychotischen Exaltationen objektgleicher Körper.

Am Ende des Abends werden die Tänzer/innen schweißüberströmt an der Rampe stehen. Man selbst verlässt das Theater angegriffen und verstört. Erschöpfung macht sich breit. VIOLET demonstriert den energetischen Widerstandsraum im Körper und lädt diesen und das Theater hierüber bis zum Bersten auf. Doch verschanzt sich das Stück zunehmend hinter einer Wand, die sich der Wahrnehmung gegenüber abdichtet, da den sich entladenden

Klängen und Bewegungen kein Echoraum gegönnt wird. Die ausgespielten Körperenergien rücken in VIOLET zunehmend in eine aphotische (lichtlose) Zone.

SZENE II: LOW ENERGY – ARBEIT AM FLUSS DER BEWEGUNG

Tanztechnisch erarbeitet Meg Stuart ihre Stücke auf der Basis verschiedener Bewegungssysteme und ihrer Wahrnehmungsschulungen. Selbst in Kontaktimprovisation und *Movement Research* an der New Yorker *Tish School for the Arts* ausgebildet (1983-1986), informieren ihre Prinzipien von *Release* und *Alignment* Stuarts Zugang zum Körper. Hinzu tritt das Training in *Body-Mind-Centering*.[32] All diese unterschiedlichen Bewegungstechniken kommen – grob gesprochen – in einer spezifischen Wahrnehmungsschulung von propriozeptiven, organischen und vegetativen Vorgängen überein und trainieren eine gesteigerte Aufmerksamkeit gegenüber den vielfältigen Mikroprozessen im eigenen Körper. Die Techniken ersuchen eine Sensibilisierung des Körpers für verschiedene Spannungs- und Energiezustände zu erwirken, erarbeitet durch physische, mentale und imaginative Zugänge, die verschiedenste Spürmodalitäten im Körper aktivieren und dabei mitunter auf ein Reservoir an Imaginationstechniken zurückgreifen. Es sind daher im umfassenden Sinne somatische Techniken, die nicht allein etwa auf tastenden Wahrnehmungsmodalitäten beruhen. Vielmehr spielen imaginierte Körperbilder, evozierte psychische Zustandsmomente oder vorgestellte Körperszenarien in das propriozeptive Moment der Eigenwahrnehmung hinein.[33]

Eine der zentralen Fragen ist, wie der Körper nicht nur ‚seine' Energie (effektiv) nutzen und wie er dessen Potenzialität als Bewegungsmoment initiieren kann, sondern wie eine geschaffene Annäherung an die grundsätzlich gegebene Potenzialität von Energie freigelegt werden kann, damit eine Steigerung, ja mitunter eine Übersteigerung des herrschenden physischen Bewegungsradius bewirkt wird. In gewisser Weise ersucht man selber ganz und gar in Bewegung zu kommen, „für die Bewegung durchlässig" zu werden, um gegebenenfalls, wie es sich auch der Gründer der Kontaktimprovisation Steve Paxton erträumte, „den Planeten verlassen zu können."[34] Es geht offensichtlich um ungewöhnliche Aktivierungen von Energiezuständen, in denen sich der Körper aus sich selbst heraushebt und als Bewegungsereignis erfährt.

Zeitgenössische Tanztechniken des *Release* und *Alignment* lehren hierzu ‚Energie-Felder' im Körper zu aktivieren, um einen Intensitätsgrad zu erwirken, der als Spannungslösung erfahrbar ist. Aus diesem Zustand heraus artikulieren sich mühelose Bewegungen, da sich der muskuläre Kraftaufwand zur Bewegungsgenerierung verringert. Es sind mitunter jene ‚tiefen' Ströme von Energien, die östlichen Körperphilosophien und ihren Bewegungsweisen wie etwa im Tai Chi oder Chi Gong kulturell weitaus geläufiger sind. Die Grundlage der Release-Techniken bildet ein umfassendes anaanatomisches Wissen über den Aufbau des menschlichen Körpers, seinem Skelett, den Gelenken und dem Muskelapparat, aber auch über dessen organische und nervliche Funktionsweisen, die verschiedenste Flüssigkeiten und Festigkeiten als Bewegungsprozess vereinigen. *Release* meint in einer seiner grundständigen Bedeutungen ein, wie Gabriele Wittmann ausführt, „‚Loslassen' im Sinne eines Sich-Öffnens für andere Möglichkeiten – und für die Frage, wie sich diese neuen Möglichkeiten anschließend realisieren lassen. [...] Es geht also nicht nur um ein Loslassen-von, sondern vor allem um eine Loslassen-für: Energie, die blockiert war zu öffnen, damit sie neu genutzt werden kann."[35] Obwohl die praktizierten Release-Techniken mit disparaten Verfahren der Sensibilisierung, Visualisierung und Imagination – unter verschiedensten Zielsetzungen – arbeiten, geht es primär um eine Entgrenzung des Körpers als ein sich weitendes Bewegungsterrain.[36]

32 *BMC* wurde ab den 1970er Jahren von der amerikanischen Tänzerin Bonnie Bainbridge Cohen entwickelt und findet bis heute als Grundlage für improvisatorische Techniken im Zeitgenössischen Tanz ebenso Anwendung wie im therapeutischen Bereich. Vgl. Bonnie Bainbridge Cohen: Sensing, Feeling and Action. The Experimental Anatomy of Body-Mind-Centering, Northampton 1993.

33 Vgl. hierzu auch Gerald Siegmund: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérome Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Bielefeld 2006, S. 411-414.

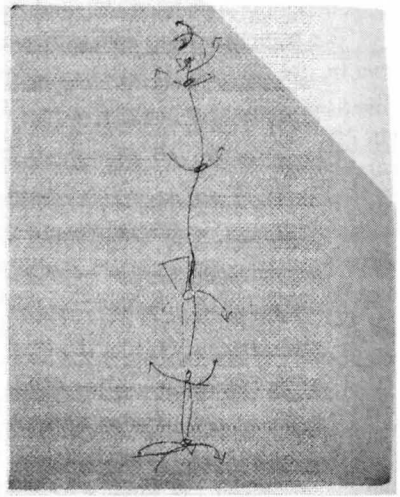
34 Im Gespräch über MAGNESIUM (1972), das als erste Kontaktimprovisation gilt – getanzt von einer Gruppe männlicher Studenten vom College in Oberlin, Rochester und Bennington – reflektiert Paxton sein Interesse an einer neuen Bewegungsweise: „I wanted to be able to leave the planet and not worry about the reentry." (Paxton, Juni 2008). Zur Beschreibung und Analyse des Stücks vgl. Cynthia J. Novack: Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture, Madison/Wisconsin 1990, S. 60-62.

35 Gabriele Wittmann, Sylvia Scheidl, Gerald Siegmund/Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main: „Lance Gries – Release- und Alignment-orientierte Techniken", in: Ingo Diehl/Friederike Lampert (Hg.): Dance Techniques 2011. Tanzplan Germany. Tanztechniken 2010. Tanzplan Deutschland, [mit 2 DVDs], Leipzig 2011, S. 290.

36 Vgl. zur Übersicht der historischen Genese und verschiedenen Release-Lehrmethoden: Gabriele Wittmann: „Release- und Alignment-orientierte Techniken", in: Ingo Diehl/ Friederike Lampert (Hg): Dance Techniques 2011. Tanzplan Germany. Tanztechniken 2010. Tanzplan Deutschland, [mit 2 DVDs], Leipzig 2011, S. 290-294.

Dies lässt sich am einfachsten am Prinzip des *Alignment* exemplifizieren, mit dem eine dynamische weil richtungsweisende Auf- und Ausrichtung des Körpers gemäß seiner anatomischen Struktur in den Raum hinein geschult wird. Im *Alignment* organisiert sich der Körper gewissermaßen energetisch expansiv.

Abbildung 3: Die gedachten Kraftlinien quer und hoch der Wirbelsäule



Quelle: Skizze von Lance Gries.

Das Release-Training, wie es etwa von Lance Gries gelehrt wird und als Teil des bundesweiten Forschungsprojekts *Tanztechnik* der Bundeskulturstiftung/Tanzplan Deutschland in seiner Konzeption reflektiert wurde,[37] trainiert einen ausgerichteten, aktiv-passiven und passiv-aktiven Körpergebrauch, mit dem der Körper in einer eröffneten Multidimensionalität in einen Energieaustausch mit der Umwelt eintritt.[38] Daraus resultiert eine Präsenz, die mit keinem „Abstrahlen von Energie" übereinkommt, sondern vielmehr „aus sozialer Interaktion mit der Situation und den anderen Partnern" resultiert.[39]

37 Die Ergebnisse des Forschungsprojekts *Tanztechnik* 2009/2010 liegen seit 2011 vor. Vergleichend wurden moderne, postmoderne und zeitgenössische Techniken (Jooss-Leeder, Humphrey-Limón, Cunningham, Release und Counter-Technik von Anjouk van Dijk) analysiert. Die Einzelprojekte waren an verschiedenen europäischen Ausbildungsinstituten für Tanz (u.a. Frankfurt a.M., Dresden, London, Linz, Köln) lokalisiert und untersuchten individuelle Vermittlungsverfahren der Techniken. Die Analysen richteten sich u.a. auf physiologische, ästhetische Bewegungsprinzipien, Körperkonzeption, pädagogische Leitideen und die historischen und soziokulturellen Kontexte.

38 Vgl. Gerald Siegmund: „Konzept und Ideologie", Teilbericht in: „Lance Gries – Release- und Alignment-orientierte Techniken", in: Ingo Diehl/Friederike Lampert (Hg): Dance Techniques 2011, a.a.O., S. 295 ff.

Choreografisch verarbeitet aber tritt das hier erlernte Vermögen der Tänzer/innen in ganz anderer Weise auf. Meg Stuart interessiert nicht der einsetzende *flow* in den Bewegungen, sondern:

„physische Zustände, die man nicht kontrollieren kann. Zittern, Fieber, Schwitzen, Ticks, Bewegungen, die wir nicht verbergen können. [...] Oftmals gebe ich den Tänzern die Aufgabe, sich vorzustellen, daß der Körper, mit dem sie sich bewegen, nicht ihr eigener ist. Somit treibe ich sie bis an die Grenze des Kontrollverlusts, [...]. Das Ergebnis ist ein höchst virtuoses ‚aus der Kontrolle geraten'."[40]

Aufgerufen wird das Fremde im eigenen Haus, um eine Formulierung von Siegmund Freud zu verwenden, das bekanntermaßen jeglicher Selbstbewegung beiwohnt und in ihm wirksam ist.[41] Bewegungstechnisch gelingt dies eben durch die Nutzung des erlernten Wissens der Tänzer/innen, ihre Körper für Energien durchlässig zu machen und sich situativ offen für äußere Anlässe und Einwirkungen bewegen zu können.

Tatsächlich tritt Energie, um rückblickend noch einmal an VIOLET zu erinnern, dort als *psychisches Störfeld* auf. Körpertechnisch und kompositorisch wird dies durch mechanisch operierende Bewegungsprozesse generiert, deren potenzielle Wirkungskraft mit einer Disfunktion der ausgespielten Kräfte einhergeht. Aus diesem Raum der Unvereinbarkeit energetisieren die Bewegungen ihre verstörende Wirkungsdynamik, die mittels einer nahezu festnagelnden choreografischen Fixierung des Körpers an einzelnen Orten und geblockten Körperteilen in der Bewegungsausführung verstärkt wird. Der offenen Freilegung von Energie im Sinne des *Release* werden massive Hemmnisse entgegengestellt, womit – gezielt evozierend die Wirkung von Störfeldern aufgerufen wird. So sprechen auch Programmheft und Presse von einer freigelegten „energetischen Bewegungslandschaft, ein mit Möglichkeiten aufgeladenes Terrain der Körper", in der eine „emotional überwältigende Kraft und bizarre Fremdheit"

39 Ebd. S. 297.

40 Irmela Kästner: Meg Stuart – Anne Teresa de Keersmaeker, Tina Ruisinger (Fotografie). Übers. der Interviews aus dem Engl.: Irmela Kästner, München 2007, S. 31.

41 Bernhard Waldenfels: Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik, Frankfurt a/M 2002. Vgl. ausführlicher und im Bezug auf die Bewegungstechnik der Kontaktimprovisation, die eine der tanztechnischen Grundlagen von Meg Stuart bildet: Sabine Huschka: „Berührung – Übertragung – Kontaktzonen. Zur Theatralität von Körperkontakt", in: Renate Berenike Schmidt und Michael Schetsche (Hg.): Körperkontakt – Interdisziplinäre Erkundungen, Gießen 2012 [im Druck].

(Nicole Strecker, Deutschlandradio)[42] herrsche. Das Tanzstück wird also eindeutig mit Energieprozessen identifiziert, die zwar vage qualitativ beschreiben, das Energetische jedoch als Ausbruch des Fremden im Körper wahrnehmen. Es scheint daher gerade das Zusammenspiel des Fremden im Eigenen zu sein, aus der hier die energetische Momente in ästhetischer Gestalt ihre Wirkung beziehen.

Dies ist sicherlich nur eine Option, das Energetische als Wandlungsprozess inszenatorisch auszuspielen und sein ästhetisches Wirkungsfeld aus der Differenz widerläufiger Generierungsmomente für Bewegungen radikal an den Blick der Zuschauer zu adressieren. Das körpertechnische Wissen über die Öffnung und situative Eingemeindung disparater Energiezustände bildet eine notwendige Basis, um den Zuschauer (qualitiativ) anregen zu können. Das kompositorische und choreografische Setting bildet die zweite notwendige Basis, auf der physische und mentale Veränderungen angezeigt und bestenfalls angezettelt werden – und das Energetische als geöffneten Spalt zwischen Unvereinbarem erfahrbar machen. DaBUCs choreografische Wissen um Energie eröffnet vielleicht gerade dann einen ästhetischen Erfahrungsraum, wenn mit ihm der Anschluss an gesellschaftliche (Körper-)Realitäten geschaffen ist und körperliche Realitäten als Realisierungen des Energetischen hervortreten. An diesen Vorgang erinnert gerade Jean-Luc Nancy, wenn er schreibt: „Der Körper darf nicht wissen, wie es beginnt. Es ist der Andere, dieser Körper, der nicht seiner ist, der sich nicht selbst gehört und der nicht an seinem Platze bleibt, denn noch ein Anderer nimmt unermüdlich seinen Platz ein."[43]

LITERATUR

Bainbridge Cohen, Bonnie: Sensing, Feeling and Action. The Experimential Anatomy of Body-Mind-Centering, Northampton 1993.

Böhme, Gernot: Atmosphäre, Frankfurt am Main 1995, in: ders.: Anmutungen. Über das Atmosphärische, Ostfildern vor Stuttgart 1998.

Brockhaus. Lexikon und Wörterbuch in fünf Bänden und einem Atlas, Wiesbaden 1974.

Carroll, Noël Carroll/Banes, Sally: „Cunningham and Duchamps", in: *Ballett Review* 2.2 (Summer 1983), S. 73-79.

42 Nicole Strecker: „Beeindruckender Wutschmerz. VIOLET von Meg Stuart in Essen uraufgeführt. 8.7.2011." www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute-/1500 48 7/ (letzter Zugriff am: 7.11.2011).

43 Jean-Luc Nancy: „Die Separation des Tanzes", in: Sigrid Gareis, Krassimira Kruschkova (Hg): Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft, Berlin 2009, S. 35

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

Cunningham, Merce in: The John Tusa Interview. Transcript of the John Tusa Interview with Merce Cunningham. www.bbc.co.uk/ra-dio3/johntusainterview/cunningham_transcript.shtml. (letzter Zugriff am: 15.09.2011).

Duncan, Isadora: Memoiren, Frankfurt a. M./Berlin 1988.

Franko, Mark: The Work of Dance. Labor, Movement and Identity in the 1930s, Middletown 2002.

Franko, Mark: Dancing Modernism/Performing Politics, Bloomington und Indianapolis 1995.

Fuller, Loïe: Fifteen Years of a Dancer's Life, (Boston 1913) Reprint New York 1977.

Gil, José: „The Dancers's Body", in: Brian Massumi (Hg.): A shock to thought: Expressions after Deleuze & Guattari, London/New York 2002, S. 117-148.

Han, Byung-Chul Han: Abwesen. Zur Kultur und Philosophie des Fernen Ostens, Berlin 2007.

Huschka, Sabine: „Pina Bausch, Mary Wigman, and the Aesthetic of ‚Being Moved'", in: Susan Manning/Lucia Ruprecht (Hg.): *New German Dance Studies*, University of Illinois Press 2012, S. 182-199 [im Druck].

Huschka, Sabine/IDA – Institute of Dance Arts, Anton Bruckner Privatuniversität Linz: „Daniel Roberts – Cunningham Technik", in: Ingo Diehl/Friederike Lampert (Hg.): Dance Techniques 2011. Tanzplan Germany. Tanztechniken 2010. Tanzplan Deutschland, [mit 2 DVDs], Leipzig 2011, S. 176-207.

Huschka, Sabine: „Nach dem Subjekt im Tanz fragen: Beweggründe als ästhetische Positionen von Macht und Ohn-Macht", unveröffentlichter Vortrag auf der GTW-Tagung in Mainz am 30.10.2010.

Huschka, Sabine: Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik, Würzburg 2000.

Huschka, Sabine: „Berührung – Übertragung – Kontaktzonen. Zur Theatralität von Körperkontakt", in: Renate Berenike Schmidt/Michael Schetsche (Hg.): Körperkontakt – Interdisziplinäre Erkundungen, Gießen 2011 [im Druck].

Kästner, Irmela: Meg Stuart – Anne Teresa de Keersmaeker, Tina Ruisinger (Fotografie). Übers. der Interviews aus dem Engl.: Irmela Kästner, München 2007.

Laban, Rudolf/Lawrence, C. F.: Effort, London 1947. In: Erläuterung: Eden Davies: Beyond Dance. Laban's Legacy of Movement Analysis, London 2001.

Martin, Luther H./Gutman, Huck/Hutton, Patrick H. (Hg.): Technologien des Selbst, Frankfurt a. M. 1993. Mit Beiträgen von Michel Foucault, Rux Martin, Luther H. Martin, William E. Paden, Kenneth S. Rothwell,

Huck Gutman, Patric H. Hutton. Aus dem Amerikanischen von Michael Bischoff.

Nancy, Jean-Luc: „Die Separation des Tanzes", in: Sigrid Gareis/Krassimira Kruschkova (Hg): Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft, Berlin, S. 35.

Novack, Cynthia J.: Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture, Madison, Wisconsin 1990.

Reynolds, Dee: Rhythmic Subjects. Uses of Energy in the dances of Mary Wigman, Martha Graham und Merce Cunningham, Alton, Hampshire: Dance Books 2007.

Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérome Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Bielefeld 2006.

Siegmund, Gerald: „Konzept und Ideologie", Teilbericht aus „Lance Gries – Release- und Alignment-orientierte Techniken", in: Ingo Diehl/Friederike Lampert (Hg.): Dance Techniques 2011. Tanzplan Germany. Tanztechniken 2010. Tanzplan Deutschland, [mit 2 DVDs], Leizig 2011, S. 295-297.

Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes, Frankfurt 2000.

Waldenfels, Bernhard: „Sichbewegen", in: Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf (Hg.): Tanz als Anthropologie, München 2007, S. 14-30.

Waldenfels, Bernhard: Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik, Frankfurt a/M 2002.

Wigman, Mary: „Komposition", in: Walter Sorell (Hg.): Mary Wigman – Ein Vermächtnis, Wilhelmshaven 1986.

Wittmann, Gabriele, Scheidl, Sylvia und Siegmund, Gerald/Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main: „Lance Gries – Release- und Alignment-orientierte Techniken", in: Ingo Diehl / Friederike Lampert (Hg.): Dance Techniques 2011. Tanzplan Germany. Tanztechniken 2010. Tanzplan Deutschland, [mit 2 DVDs], Leipzig 2011, S. 278-310.

ZDF Heute Journal am 31.08.2011, nachzulesen im Netz: http://zoom.zdf.de/ZDFde/inhalt/1/0,1872,8248449,00.html. (letzter Zugriff am: 15.09.2011).

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Training der Release Klasse von Lance Gries (Tanztechnik Forschungsprojekt an der Frankfurter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst). ©Katja Mustonen

Abb. 2: VIOLET (2011) – Damaged Goods Concept/Choreography: Meg Stuart created with and performed by: Alexander Baczynski-Jenkins, Varinia Canto Vila, Adam Linder, Kotomi Nishiwaki, Roger Sala Reyner; live music: Brendan Dougherty. ©Chris Van der Burght, mit freundlicher Genehmigung der Künstler

Abb. 3: Skizze von Lance Gries. In: Ingo Diehl/Friederike Lampert (Hg.): Dance Techniques 2011. Tanzplan Germany. Tanztechniken 2010. Tanzplan Deutschland, [mit 2 DVDs], Leipzig 2011, S. 302.