Sabine Huschka

Merce Cunningham und der Moderne Tanz

Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik

Königshausen & Neumann

Gedruckt mit Unterstützung
der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Die Deutsche Bibliothek — CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation
ist bei Der Deutschen Bibliothek erhältlich.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2000
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Umschlag: Hummel / Lang, Würzburg
Bindung: Rimparer Industriebuchbinderei GmbH
Alle Rechte vorbehalten
Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Printed in Germany
ISBN 3-8260-1668-8

Sabine Huschka

Merce Cunningham und der Moderne Tanz

Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik

Diese Arbeit ist in dem Anliegen geschrieben,
Tanz als *Tanzen* zu Sprache zu bringen.

Liebevoll Janosch gewidmet

DANK

Der Merce Cunningham Dance Foundation, namentlich David Vaughan, sei für die bereitwillige Überlassung von Archivmaterialien, Fotos und Videos gedankt, der Galerie Margarete Roeder, New York für die spontane Leihgabe von Dias.

Die Förderung durch die DFG am Forschungskolleg der Universität Mainz unter der Leitung von Prof. Dr. Erika Fischer-Lichte hat es mir erlaubt, auf zwei USA-Forschungsreisen Bibliotheken, Archive (insbesondere das *Merce Cunningham Archive*) und verschiedene Universitäten zu besuchen (*State University of New York, Brockport* - hier gilt mein Dank der Unterstützung durch Prof. Jacqueline Davis und Prof. Sondra Horton-Fraleigh; *Ohio State University*, hier den klärenden Gesprächen mit Prof. Vicky Blaine, Prof. Vera Maletic).

Durch die spontane Hilfe der M.A.D. Kommunikationsgesellschaft, Offenbach war eine problemlose technische Bearbeitung der Abbildungen in dieser Arbeit möglich.

Besonders danken möchte ich Prof. Dr. Hartmut Böhme für die unterstützende Begleitung dieser Arbeit. Durch ihn konnte ich erfahren, wie wertvoll eine wissenschaftliche Betreuung ist, die auf Vertrauen und Interesse an einem in der Wissenschaft bislang heimatlosen Gegenstand basiert.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung **10**

I. Entwicklungen im Modernen Tanz
Bewegungsästhetische und choreographische Modelle im Neuen Freien Tanz, deutschen Ausdruckstanz und amerikanischen *modern dance*

1. Geschichtlicher Abriss 29

Exkurs Der dynamisch-rhythmische Körper 39
Zur Bewegungskultur um 1900

2. Das Universum der *neuen freien* Tanzkörper 52
"Das Licht auf weiße Blüten fallend"
Isadora Duncan, Loie Fuller und Ruth St. Denis

2.1. Zum Paradigma des Modernen Tanzes: Die "innere" Bewegung 68
2.2. Der Ordo des klassischen Tanzes 71
2.3. Das Gestaltungsproblem von Isadora Duncan 74

3. Der deutsche Ausdruckstanz 79
Systematiken und choreographische Konzeption eines expressiven Tanzkörpers
Rudolf Laban und Mary Wigman

3.1. Rudolf Laban: Die menschliche Bewegung und ihr Ausdruck als Raumspannung 84
3.2. Die Raumordnung nach Laban und der Raum im Ballett 92
3.3. Mary Wigman: *"Die Sprache des Tanzes"* zwischen Ekstase und Symbol 97

4. Der amerikanische *modern dance* 108
"The Drama of Motion" - making visible *"the inner Landscape"*
Doris Humphrey und Martha Graham

4.1. Die Tanztechniken 114
4.2. Doris Humphrey: Das Drama der Bewegung 116
4.3. Martha Graham: Die expressive Kraft eines vollkommenen Tanzkörpers 125

5. Eine andere Seite des *modern dance* 132
Merce Cunningham: Bewegung in eigener Gestalt

II. Zur Ästhetik des Modernen Tanzes Merkmale und Begriffsbildung **143**

1. Tendenzen der amerikanischen Tanzgeschichtsschreibung 156
2. Das *Moderne* im Tanz: Eine Ästhetik der "absoluten" oder der "reinen" Bewegung? 166
3. Metakinesis und kompositorische Ordnung Tanz verstehen nach John Martin 181
4. Das Unverständliche an der Avantgarde 185
5. Der Körper im Tanz 189

III. Die Tanzästhetik von Merce Cunningham in der Diskussion **206**

1. *"Tanzen ist Bewegung in Zeit und Raum"* Ein konzeptionelles Statement 206
2. Ansichten: Der amerikanische Diskurs 217
3. Wenn Tanz als Hoffnungsträger versagt: Die deutschsprachige Rezeption 238
4. Vom "reinen" und "abstrakten" Tanz und über andere Modelle, ein "T*anzen im Raum-Zeit-Kontinuum*" zu verstehen 266
5. Methodische Überlegungen 279

IV. Merce Cunningham und seine Verfahren, dem Körper Form und Bewegung zu geben **286**

1. Die Tanztechnik und ihre Analyse 293
2. Das Training: Die tägliche Arbeit am Körper 299
3. Die Cunningham-Technik 304

3.1. Die Grundlagen. Eine Frage der physischen Kraft 304
3.2. Strukturmerkmale 310
3.3. Der Bewegungsstil. Szenische Einblicke 321
3.4. Die individuelle Note 333

4. Die Meisterschaft 344

4.1. Kontinuitäten. Über das *Tanzen* und sein *Movens* 344
4.2. Der Körper zwischen Disziplin und Freiheit 350

V. Aleatorik und Spiel. Die choreographischen Verfahren 358

1. Beziehungen und Lösungen in Zeit und Raum Wahrnehmen 364

2. Die aleatorische Ordnung von Bewegung Der Zufall und die Körperfalle 375

2.1. *"Untitled Solo"*. Die Konstruktion von Bewegung 378
2.2. *"Suite by Chance"*. Der Zerfall des Körpers 383
2.3. Die Tänzer 392
2.4. Zufall und Unbestimmtheit. Der ästhetische Diskurs über das aleatorische Choreographieren 396

VI. Ausblick. Das utopische Moment tanzender Körper und ihrer Wahrnehmung 424

Anhang 434

Biographische Zeittafel zu Merce Cunningham 435

Repertoire von Merce Cunningham: Chronologie der Choreographien 440

Gastspiele von Merce Cunningham und seiner Kompanie in Deutschland 463

Preise und Auszeichnungen von Merce Cunningham 464

Literaturverzeichnis 466

Abbildungsverzeichnis 495

Wie bewegen sich diese Körper?

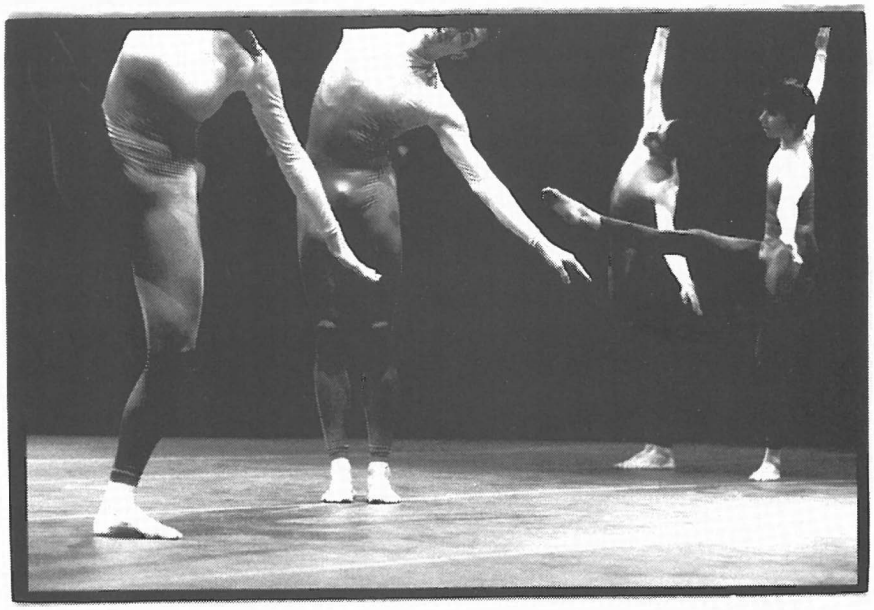


Abb. 1 *Tänzer der Merce Cunningham Dance Company (MCDC) in "Ocean" (1994)*

An den Leser

Bevor Sie diese Arbeit lesen, besuchen Sie - wenn möglich - eine Tanzaufführung, am besten eine der Merce Cunningham Dance Company. Finden Sie dazu keine Gelegenheit, so erinnern Sie sich an jene Aufführung, die Sie schon gesehen haben und vergegenwärtigen sich die Art des *Tanzens*.

Einleitung

Tanz zu verstehen,
bedeutet immer auch
sich seines Körpers zu erinnern.

Tänze Wahrnehmen

Bis zu 16 Tänzer und Tänzerinnen tanzen heute in der Merce Cunningham Dance Company (MCDC). Meist tragen sie Ganzkörperanzüge, eng anliegend. Auch die kleinsten Bewegungen werden in Gestalt und Form sichtbar. Die Bewegungen ihrer Körper haben klare Konturen.

Die Bewegungen fließen in jedes beliebige Tempo über. Unverhofft wechselt die Rhythmik, verändert sich die Dynamik, springt das Gewicht von einem Haltepunkt auf einen nächsten über oder verweilt über lange Zeit in einer still gehaltenen Form. Unaufhörlich wechseln die Zeitmaße, dehnen sich die Bewegungen ruhig und lang in der Zeit aus und springen dann unverhofft im Stakkato zu neuen, schnelleren über. Phrasen brechen mittendrin ab, kaum eine wird wiederholt. Einklänglich gestimmte Refrains gemeinsam getanzter Sequenzen münden plötzlich in den Abgang einzelner Tänzer.

Die Tänzer tanzen für sich und mit den anderen. Ohne erkennbare Motivation kommen sie zu Dui, Trios oder größeren Gruppen zusammen, treffen sich zu geschlossenen Kreisen, halten sich an den Händen und lehnen und strecken ihre Körper in den Raum.

Ihre unisono-Passagen tanzen sie so überraschend homogen wie sie ihre Gruppierungen schnell und überraschend auflösen, um an neuen Orten wieder zusammenzufinden. Konstant ist allein der Wechsel.

Diesen Körpern ist eine kinetische Ekstase zu eigen. Unbändig entfalten sie eine räumlich-zeitliche Varianz von komplex koordinierten und präzis artikulierten Bewegungen. Die Kinästhetik ist fein und subtil gestimmt und bringt mit den kleinsten Spannungsveränderungen den Körper ständig in neue Momente der Balance.

Merce Cunninghams umfangreiches choreographisches Werk fordert in seiner Komplexität von diskontinuierlichen Bewegungsabläufen ein waches Auge. Die Schnelligkeit der innerhalb eines dezentralisierten Bühnenprospekt sich ständig verändernden Sequenzen, sowie der unerwartete Wechsel von Duos, Trios, Soli und größeren Gruppen konzentrieren ein außergewöhnlich dicht verwobenes Bewegungsgeschehen, das weder durch eine dramaturgische Konzeption noch durch eine choreographische Rahmung, sei sie musikalischer oder räumlicher Art, strukturiert ist. Sehr selten nur wiederholen die Tänzer Bewegungsmotive oder variieren Motive in ähnlicher Musterung. Auch tanzen sie niemals exakt unisono. Die Bewegungsabläufe folgen keiner sich vermittelnden interpretatorischen Skala, die den

kursorischen Verlauf zu gewohnten Sinnfälligkeiten ordnen würde. Die Logik der Bewegungsphrasen scheint aus einem anderen Ordo herzurühren. Wie kann man sich einem solchen Tanz nähern, wie läßt er sich verstehen?

Im Bereich des modernen Bühnentanzes und für den sich im 20. Jahrhundert ästhetisch und kulturell prägenden Blick auf Tanz erscheinen Merce Cunninghams Choreographien mehr als ungewöhnlich. Allein ihre zugrunde gelegte Aufführungskonzeption verwirft und durchkreuzt radikal bestehende Regeln des Bühnentanzes. Cunninghams Choreographien entstehen vollständig unabhängig von der Musik und weisen kompositorisch nur in der Zeitdauer der Aufführung eine strukturelle Parallele zu ihr auf. Zusammen mit John Cage entwickelt, überträgt Merce Cunningham diese, auf Kopräsenz von Musik und Tanz sich gründende Aufführungskonzeption - *inmitten und doch rein neben der Musik zu tanzen*[1] - auch auf alle anderen an einer Aufführung beteiligten Künste: Bühnenbild, Kostüme, Licht und Musik kommen mit dem Tanz unter keiner vorab gesetzten Konzeption zusammen, d.h. um die Produktion spannt sich keine festgelegte und ausgearbeitete Idee. Diese ausgesprochen unabhängige Arbeitsweise an einer Produktion charakterisiert die zahlreichen Kollaborationen von Merce Cunningham mit modernen Komponisten und renommierten bildenden Künstlern. Neben John Cage und anderen der Neuen Musik zugehörigen Komponisten wie David Tudor, Earle Brown, Gordon Mumma, Christian Wolff, Pauline Oliveros, Fast Forward, Steve Lacy, David Behrmann, John King, Walter Zimmermann und Takehisa Kosugi[2] arbeitete Merce Cunningham stets mit Größen der amerikanischen Malerei wie Robert Rauschenberg, Andy

---

[1] Vgl. Sabine Huschka, Inmitten und doch neben der Musik tanzen. Über die besondere Art der Kollaboration zwischen Merce Cunningham und John Cage. In: Parallax 2 (1997). Hg. v. Städtischen Bühnen Frankfurt am Main.

[2] Vgl. u.a. folgende Aufsätze von John Cage, Four Statements on the Dance. Ders., Goal: New Music and Dance. Ders., Grace and Clarity. Ders., In this Day... . Ders., 2 Pages, 122 Words on Music and Dance. Alle in: John Cage, Silence. Lectures and Writings. New Hampshire 1973, S. 86-97. Vgl. Aufsätze von John Cage, Gordon Mumma, Earle Brown, Pauline Oliveros, Christian Wolff, Robert Rauschenberg, Jasper Johns: (*Alle ohne Titel.*) In: James Klosty (Ed.), Merce Cunningham. With Photographs and an Introduction by James Klosty. Contributions by Carolyn Brown, Viola Farber, Yvonne Rainer, Douglas Dunn, Paul Taylor, Richard Nelson, Lewis L Lloyd, John Cage, Gordon Mumma, Earle Brown, Pauline Oliveros, Christian Wolff, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Lincoln Kirstein, and Edwin Denby. New York ^{2}1986. Vgl. Calvin Tomkins, On Collaboration. (1974). In: Richard Kostelanetz (Ed.), Merce Cunningham. Dancing in Space and Time. Chicago 1992, S. 44-47. Vgl. Gordon Mumma, Electronic Music for the Merce Cunningham Dance Company. In: David Vaughan (Issue Ed.), Merce Cunningham: Creative Elements. *Choreography and Dance. An international Journal.* 4.3. (1997), S. 51-58. Vgl. Anthony d'Offay (Hg.), Freundschaften. Cage Cunningham Johns. Stuttgart 1990.

Warhol, Robert Morris, Bruce Naumann, Jasper Johns und Mark Lancaster zusammen.[3]

Viele Zuschauer und Rezensenten fragen - vor allem in Deutschland - beim Anblick von Aufführungen der MCDC, ob dies, was ihnen dort auf der Bühne begegnet, wirklich Tanz sei. Sie hätten sich unter einer modernen Tanzaufführung etwas ganz anderes vorgestellt. Dieser Tanz indessen würde ihnen *nichts sagen.*



Abb. 2 *Merce Cunningham in "Enter" (1992)*

Zugegebenermaßen konfrontieren die Aufführungen der MCDC die Zuschauer nicht nur mit ungewohnten Bewegungsabläufen, sondern setzen ihn wie in *Enter* (1992) oder *Ocean* (1994) starkdröhnenden, quietschenden, pochenden, rasselnden, lautpfeiffenden und bummernden Klängen und vibrierenden Toncollagen aus. Bemerkenswert zudem: Merce Cunningham, inzwischen 80-jährig, tanzt selbst - immer noch und mit der gleichen Begeisterung wie in jüngeren Jahren. Sein Körper ist inzwischen gebrechlicher geworden. Tanzt er nicht, so kann er nur mühsam und unter Schmerzen, bedingt durch eine Arthritis in der Hüfte, gehen. Tanzt er aber, so geht er leichtfüßig über die Bühne. Mit kleinen Schritten - in schneller und exakter Abfolge.

Seine Soli in *Enter* (1992) und in dem 1997 am TAT aufgeführten *Event* appli-

[3] Die Kollaborationen schließen Arbeiten mit Videokünstlern (u.a. Charles Atlas und Elliot Caplan) und Modeschöpfern wie Rei Kawakubo (1997 *Scenario*) mit ein. Vgl. u.a. Michelle Potter, "A License to Do Anything": Robert Rauschenberg and the Merce Cunningham Dance Company. In: Dance Chronicle 16.1 (1993), S. 1-43; vgl. Steve Paxton, Rauschenberg for Cunningham and Three of His Own. In: Walter Hopps/Susan Davidson (Ed., Curators), Robert Rauschenberg: A Retrospective. Solomon R. Guggenheim Museum New York 19. Sept. - 7. Jan. 1998. New York 1997, S. 260-267.

ziert der Bühne jenen in Cunningham nie versiegten *Appetit an Bewegung*. Quer durch den Raum von hinten halbrechts bis in das vordere Halbstück der Bühne geht der Tänzer Merce Cunningham. Rhythmisch versetzt plazieren sich die Füße auf dem Boden. Der Körper ist aufrecht. Das Gesicht mit einem fast schon seeligen Lächeln mit Blick schräg in den Publikumsraum gewandt. Dazu Handbewegungen beider Arme, die in unterschiedlicher Höhe und Richtung abgewinkelt vom Körper sich leicht hin und her bewegen. Die Handbewegungen selbst sind indessen dermaßen schnell, in ihren Raumwegen kurz und ihrer Dynamik luftig, daß sie wie ein willkürliches Wedeln und Flattern erscheinen. Die Bewegungen erinnern an ein unkontrolliertes Zittern der Hände. Manch einer mag geheime Handzeichen oder, wie Anna Kisselgoff in der *New York Times* schrieb, einen neuen gestischen Code in Cunninghams Alterswerk erkennen.[4] Willkürlich und beliebig indessen sind die sich im luftig flatternden Flug auffrischenden Hände ihrer Bewegung nach nicht. Auch am nächsten Abend der gleichen Aufführung führt Cunningham sie mit derselben Konzentration und Feinfühligkeit aus wie zuvor. Die Wiederholung offenbart ihren choreographierten Charakter.

Szenenwechsel

Erste Positionierungen

In seiner Radikalität nimmt Merce Cunningham als gewissermaßen später Vertreter des amerikanischen *modern dance* eine Sonderstellung ein, die auch für die Entwicklung des Modernen Tanzes in Europa Gültigkeit besitzt. Ausschlaggebend sind die stilistischen Differenzen seiner als formalistisch eingestuften Ästhetik gegenüber der explizit expressiv gefaßten *modern dance* Ästhetik, in welcher der emotional-existentielle Grund menschlicher Bewegung im Mittelpunkt steht. Auch im Gegensatz zu der in Europa vorherrschenden expressiven Stilgebung des Modernen Tanzes, die vom Ausdruckstanz der 20er und 30er Jahre bis in die Gegenwart zum deutschen Tanztheater reicht, ragen Cunninghams konstruktivistische Choreographieentwürfe heraus. Die seit 1953 bestehende Merce Cunningham Dance Company (MCDC) bringt Tänze jenseits psychologischer Szenarien zur Aufführung. Konfiguriert wird ein komplexes Feld von Bewegungen, die sich weder zu porträtierenden noch dramatisch choreographierten Ensembles ordnen. Stattdessen projizieren die Choreographien mit Blick auf das immense Bewegungspotential des menschlichen Körpers reine Sujets von Bewegung.

---

[4] Vgl. Kritik zur Choreographie *Trackers* von Anna Kisselgoff, A Lifetime of Innovating, and Now the Computer. New York Times (Thursday, March 21, 1991).

Das Medium des Tanzes ist für Cunningham mit der Bewegung selbst identisch.

Choreographen wie Mary Wigman, Rudolf Laban, Doris Humphrey und Martha Graham, in deren Company Merce Cunningham einige Jahre tanzte, hatten den Tanz indessen als Ausdruck emotionaler Beweggründe inszeniert und die "menschliche" Bewegung in ihrer emotional-seelischen und mythischen Bedeutung zum ästhetischen Zentrum erhoben. Der Tanz galt ihnen als "absolute" Kunst, eine, die in absoluter Weise die Sprache der Seele im Körper zum Ausdruck bringen sollte. In Abgrenzung zur Ballettästhetik entwickelten sie ein psychisch motiviertes und z.T. archetypisch codiertes Bewegungsvokabular. Die "menschliche" Dimension der Bewegung sollte als emotional und existentiell beredter und mythisch verwurzelter Ausdruck lebendig, der Tanz zum Spiegel des Seelischen werden.

Die konstruktivistische Arbeitsweise Cunninghams nimmt sich der Bewegung des Körpers in anderer Weise an. Seine Choreographien entstehen im Spiel mit dem Zufall. Stück um Stück setzen sie sich zusammen. Allein dieses eigenwillige choreographische Verfahren rückt Cunningham in eine Außenseiterposition, die sich auch in der von ihm entwickelten Tanztechnik widerspiegelt. Obwohl Cunningham seine Technik ähnlich vieler *modern dance*-Choreographen *individuell* erarbeitete, ragt die Cunningham-Technik deutlich aus dem expressiv motivierten Technikkanon des *modern dance* heraus. Die basischen Prinzipien seiner Technik gründen sich auf Fragen nach dem *möglichen* Bewegungsspektrum des menschlichen Körpers und nicht auf Fragen bezüglich des existentiellen Grundes der menschlichen Bewegung, wie sie Martha Graham und Doris Humphrey stellten.

Aus der Perspektive der *modern dance* Ästhetik betrachtet, scheint sich Cunninghams Tanzästhetik damit über einen Mangel zu konstituieren: Jenseits jeglicher Expressivität sahen viele *modern dance* Anhänger seine Tänze einer Beliebigkeit überstellt, die in ihren Augen aus der fehlenden psychischen Motivierung des Bewegungscodexes herrührt. Über lange Zeit lehnte der amerikanische und vor allem der deutsche Tanzdiskurs Cunninghams Choreographien von daher ab und gliederten sie aus dem ästhetischen Kanon des Modernen Tanzes aus. Die Gründe jener ästhetischen Isolierung zeichnet die vorliegende Arbeit in einem ihrer Schwerpunkte historisch wie begrifflich nach.

Der amerikanische wie der deutsche Diskurs faßten Cunninghams Choreographien unter dem Prädikat *abstrakter* Tanz, womit sie - festgeschrieben als befremdliche, kulturelle Erscheinung - für lange Zeit der *expressiv* klassi-

fizierten modernen Tanzästhetik konträr gegenüber angesiedelt wurden.[5] Der amerikanische Diskurs leitete in den 60er Jahren aufgrund der Entwicklung des *postmodern dance* eine Neubewertung dieser ästhetischen Positionierung ein: Seitdem gilt Merce Cunningham als Avantgardist unter den *modern dance*-Choreographen.[6] In der deutschsprachigen Tanzrezeption hingegen zeichnet sich nur zögernd ein Wandel in der Beurteilung von Cunninghams Tänzen ab. Dominierend bleibt eine skeptische Haltung und ein bisweilen drastisch formuliertes Unverständnis, das argumentativ traditionelle Ansichten über die Kunst des Tanzes mit modernen Entwürfen zu ihrem Verstehen zusammenführt. Immer wieder werden hierzulande Cunninghams Aufführungen - ganz im Gegensatz zu Frankreich - mit der Kritik bedacht, daß sein Tanz jeglichen individuellen Charakter und damit jegliches menschliches Miteinander verloren habe. Cunninghams Tanzästhetik gilt als "depersonalisiert"[7] und wegen seiner reinen Konzentration auf sich

---

[5] Für den amerikanischen Raum vgl. Ann Livet, Introduction. In: Ann Livet (Ed.), Contemporary Dance. An Anthology of Lectures, Interviews and Essays with many of the most important contemporary american Choreographers, Scholars and Critics. New York 1978, S. 18: "With Merce Cunningham dance became an abstract art, which could no longer be interpreted, because movement itself was the meaning." Vgl. David Vaughan (Moderator), The Forming of an Aesthetic: Merce Cunningham and John Cage. Earle Brown, Remy Charlip, Marianne Simon, David Vaughan. In: Ballett Review 13.3 (Fall 1985), S. 23-36. Reprint in: Richard Kostelanetz (Ed.), Merce Cunningham. a.a.O., S. 48-65. Vaughan spricht gleichbedeutend zu "abstrakt" vom "reinen" Tanz. Vgl. zu den Vorwürfen, sein Tanz wäre abstrakt, Cunningham selbst in: Merce Cunningham, The Impermanent Art. (1955). In: Richard Kostelanetz (Ed.), Esthetics Contemporary. New York 1978, S. 313. Vgl. Jill Johnston, Abstraction in Dance, in: Dance Observer (Dec. 1957), S. 151f. Für die deutschsprachige Literatur vgl. Gabriele Klein, FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes. Weinheim/Berlin 1992, S. 238. Dies., Vom Wandel der Affekte. Gesellschaftliche Konstruktionen des Weiblichen in der Tanzkunst. In: Tanz und Weiblichkeit. Frauen setzen Zeichen. Dokumentation einer Vortragsreihe der Tanz-Werkstatt Berlin. (August 1990), S. 40. Vgl. Martina Peter-Boländer, Tanz und Imagination. Verwirklichung des Selbst im künstlerischen und pädagogisch-therapeutischen Prozeß. Paderborn 1992, S. 19. Vgl. Abstrakt in der Bedeutung von "nichts anderes, als sich selbst repräsentierend": Gabriele Brandstetter, Intervalle. Raum, Zeit und Körper im Tanz des 20. Jahrhunderts. In: Martin Bergelt/Hortensia Völckers (Hg.), Zeit-Räume. Zeiträume-Raumzeiten-Zeitträume. München/Wien 1991, S. 253. Vgl. insgesamt Kapitel III.2., III.3. und III.4.

[6] Vgl. Clive Barnes, The Cold War in *modern dance*. In: The New York Times Magazine (28. Juli 1968). Nach einer intensiven Debatte angesichts der Entwicklungen im *postmodern dance* in den 60er und 70er Jahren weist der amerikanische Diskurs Cunningham, quasi im Vorgriff auf den *postmodern dance*, als dessen Vater aus. Vgl. Selma Jeanne Cohen, Avant-Garde Choreography. (Erstpublikation in: Criticism 3, 1961). In: Walter Sorell (Ed.), The Dance has many Faces. Chicago 1991, S. 105-117.

[7] Werner Jakob Stüber, Geschichte des Modern Dance. Zur Selbsterfahrung und Körperaneignung im modernen Tanztheater. Wilhelmshaven 1984, S. 183. Stüber spricht da-

bewegende Körper auch als kühl. Zudem steht sie in dem Verruf, inhuman zu sein. Konstelliert wird das triadische Ensemble *abstrakt-kalt-inhuman*, dem die ästhetischen Kategorien von *expressiv-individuell-selbstbestimmt* und *human* gegenüberstehen. Letztere beschreiben positiv konnontiert die Ästhetik des Modernen Tanzes. Der ästhetische Diskurs baut eine Dichotomie auf. Ungeachtet der damit behaupteten stilistischen Gleichströmigkeit des Modernen Tanzes, welcher indessen choreographisch und tanztechnisch unterschiedliche Schulen hervorgebracht hat, konstelliert sich eine evaluierende Kette, die weit mehr als eine ästhetische Beschreibung zu liefern, die verschiedenen Stile pauschalisierend einer ideologisierenden Beurteilung unterwirft. Die vorliegende Arbeit sucht die historischen wie philosophischen Kontexte dieses Diskurses kritisch zu analysieren.

Der rezeptionsgeschichtliche Schwerpunkt der Arbeit untersucht daher nicht nur das diskursive Feld der Kritiken zu Cunninghams Choreographien sondern vor allem verschiedene - deutschsprachige und amerikanische - Ästhetikentwürfe zum Modernen Tanz (*Kapitel III*). Im Vordergrund der Untersuchung stehen die Gründe und Argumente, mit denen Cunninghams Choreographien lange Zeit abgelehnt wurden. Diese verdeutlichen rückblickend die Radikalität, mit der Cunningham bestehende ästhetische Modelle und Theorien zum Modernen Tanz in Frage stellte: So findet das stets beklagte Manko seiner Tänze für die Kritik meist in ihrer Handlungs- und szenischen Expressionslosigkeit Ausdruck. Dabei darf nicht vergessen werden, daß beides für die Rezeption selbst zu einer grundsätzlichen Schwierigkeit führte: Die Tänze lassen sich nämlich weder nacherzählen noch im hermeneutischen Sinne *interpretieren*. Die Tanzbewegungen verweisen auf keine expressiv-codierte Ebene und *bedeuten* demnach *nicht*. Entsprechend der abendländischen Erkenntnistheorie aber suchten viele ästhetischen Diskurse, wie jene mit Bezug auf Susanne K. Langers Philosophie[8], den Sinn des Tanzes im Dahinterliegenden der körperlichen Bewegung zu entdecken, bestrebt eine symbolische Ebene sprechend zu machen, in der sich *über* die *reine Physis* der Tanzbewegungen hinaus die Sinnhaftigkeit des Tanzes konstituiert. Für diesen ästhetischen Blick inkorporiert Cunninghams Ästhetik eine reine Enttäuschung.

Einen weiteren Schwerpunkt der Arbeit bilden Analysen der künstlerischen Arbeitsweisen von Cunningham, in welchen er die Körper in ein choreographisches Spektrum artifizieller Bewegungen überführt. Untersucht

---

von, daß Cunningham "einen depersonalisierten Bewegungsvorgang als sich selbstgenügende Realität in den Vordergrund rückt." Vgl. ähnlich Gabriele Klein (1992), S. 238.

[8] Vgl. Susanne K. Langer, Feeling and Form. A Theory of Art. Developed from Philosophy in a new Key. New York 1953. Langers Werk wurde für den amerikanischen und z.T. für den deutschen Tanzdiskurs bedeutsam.

werden die *körpertechnischen* und *choreographischen* Verfahren, die Cunningham in seiner nun über 50 Jahre währenden Produktionszeit mit mehr über 180 Choreographien stets erweitert hat[9] und mit denen er sein Vorhaben, alle Möglichkeiten der körperlichen Bewegung ästhetisch zur Anerkennung zu bringen, zu realisieren sucht. Die Anfang der 50er Jahre entwickelte Tanztechnik ergänzte Cunningham in ihrem Vokabular ebenso wie er seine choreographischen Verfahren immer wieder durch Neuerungen komplementierte. Die hierüber detailliert angelegten Analysen widmen sich dabei zweierlei: Zum einen konzentrieren sie sich auf eine Beschreibung des Cunninghamschen Bewegungsstils, der in seinen körpertechnischen Grundprinzipien erläutert wird (*Kapitel IV*); zum anderen auf die choreographischen Verfahren, mit denen Cunningham seine Tanzauffassung, Tanz sei eine reine Bewegungskunst in Zeit und Raum, realisiert (*Kapitel V*).

Zur begrifflichen Festschreibung des Modernen Tanzes

Die Diskreditierung Cunninghams Ästhetik zum quasi negativen Ausschnitt der modernen Tanzentwicklung begründet sich nicht nur in dem postulierten dichotomischen Gefälle zwischen einer *abstrakten* und einer ansonsten *expressiv* identifizierten Ästhetik des *modern dance*. Der deutsche Tanzdiskurs schreibt diese Dichotomie in einer weiteren, ihr übergeordneten Dichotomie fort. Diese basiert auf einer gesellschaftskritischen Auffassung vom modernen Bühnentanz. Danach gilt der Tanz innerhalb unserer von Überfremdung, Verdinglichung, Technisierung und Rationalisierung charakterisierten Gesellschaft als eine der letzten anthropologischen Bastionen, in der ein sinnlicher Umgang mit dem Körper nicht nur praktiziert, sondern, wie Gabriele Klein es ausdrückt, elementare Körpererfahrungen sinnstiftend vermittelt werden.[10] Als gesellschaftlicher Hoffnungsträger wächst dem mo-dernen Bühnentanz eine "körperutopierende" Funktion zu, nämlich ein Ter-rain individueller Selbstverwirklichung und (Selbst-) Erkenntnis zu konsti-tuieren, das gegenüber den gesellschaftlich und kulturell ausgeübten Zwängen und Entfremdungsmechanismen Räume einer befreiten Körperlichkeit behaup-

---

[9] Einen chronologischen Überblick über die meisten Choreographien von Merce Cunningham bietet der informationsreiche und sehr schön bebilderte Band von David Vaughan, Archivar der Cunningham Dance Foundation. Vgl. Melissa Harris (Ed.), Merce Cunningham. Fifty Years. Chronicle and Commentary by David Vaughan. New York 1997.

[10] Vgl. Gabriele Klein (1992), S. 291. Klein führt an: "In der Suche nach einer neuen Ästhetik der Sinne, nach einer Erkundung des Körpers jenseits festgefügter Begriffsraster, begrenzender Wahrnehmungswelten und einer geschlechtsspezifischen Gestensprache besteht derzeit das gesellschaftspolitische Potential einer auf der Mikroebene des Körpers arbeitenden Tanzkunst."

tet. Der amerikanische Tanzkritiker Roger Copeland bemerkt zu dieser auch im angloamerikanischen Raum verbreiteten Auffassung:

> " (...) dance seems inherently the least sublimated of the arts. Given that its raw material, its physical medium, is the human body itself, dance actively resists the impulse toward sublimation even when the dancer's body is crafted into the most exquisite wrought formal structures a choreographer can devise. (...) Clearly, for many writers, part of the appeal of contemporary theatrical dance derives from its latently primitive character. Dance is envisioned as the last remaining link between the hypercivilised present and the otherwise vanishing vitality of the primitive past."[11]

Weite Teile der deutschen Tanzrezeption folgen diesem Tanzverständnis. Einhellig wird der Moderne Tanz in der Eigenschaft wahrgenommen, im Menschen ein archaisches, kreatives, selbsterkennendes und befreiendes Potential seiner Selbst zu wecken, Kräfte, die ihn revitalisieren und ihm den Weg zu einer der letzten modernen Utopien weisen. Der Moderne Tanz gilt als ästhetischer Ort praktizierter Selbsterfahrung und Erkenntnis, also, so ließe sich kurz formulieren, als Ort einer utopischen Humanitas. An dieser Funktion werden seine Schulen von der Tanzrezeption rückwirkend bemessen.

Auch in Studien zur abendländischen Körpergeschichte wie jene aus der *Reihe Historische Anthropologie* findet die Auffassung vom Tanz als Hoffnungsträger einer zweckfreien und referenzlosen Körperlichkeit Bestätigung. Eugen König z.B. zeichnet am Ende seiner kulturhistorischen Studie *Körper - Wissen - Macht. Studien zur historischen Anthropologie des Körpers* folgendes euphemistische "Bild des Tänzers":

> "Ästhetisch ist die Sehnsucht nach dem u-topischen Körper, dem Körper des Nirgends und der Ort-losigkeit, aufgehoben im Bild des Tänzers, der, die Schwerkraft überwindend, schwebt über der Schwelle zwischen Höhle und Sonnenwelt. Die Kunstfigur des artistischen Körpers, in der im Moment seiner vollkommenen Anspannung die Versöhnung von Traum und Wirklichkeit aufblitzt und der Körper momenthaft zum Bündnispartner der Seele wird, ist vielleicht der Statthalter jener Utopie (...)."[12]

---

[11] Roger Copeland, The Search for Origins. Roger Copeland traces the Relationship between Modernism and Primitivism. In: Dance Theatre Journal 12.1 (Summer 1996), S. 10.

[12] Eugen König, Körper-Wissen-Macht. Studien zur historischen Anthropologie des Körpers. Berlin 1989, S. 117f. Erschienen ist dieser Band in der Reihe Historische Anthropologie, die vom interdisziplinären Forschungszentrum für Historische Anthropologie der FU Berlin herausgegeben wird.

Gerade in der Moderne ist die Tanzkunst sowohl seitens ihrer Choreographen als auch seitens ihrer zahlreichen Chronisten, unter ihnen tanzbegeisterte Maler und Literaten,[13] immer wieder als ein ebensolcher "Statthalter" utopischer Hoffnungen konstituiert worden. Macht man sich diese Perspektive für eine tanz- bzw. kulturwissenschaftliche Arbeit indessen vorbehaltlos zu eigen, verschwindet per se die Möglichkeit, ein *Wissen um* die "Kunstfigur des artistischen Körpers" auszubilden. Stattdessen sitzt man einem klassisch schönen "Bild des Tänzers" auf: An der Schwelle des Körperlichen, im Moment seiner "vollkommenen Anspannung" soll dem Tanz - quasi als Verkörperung der Lessingschen Ästhetik[14] vom "fruchtbarsten" weil "prägnantesten Augenblick" - das Seelische hinzukommen. Formuliert ist die transzendentale Idee der (Körper-)Bewegung, nach der das Erkennen ihres Wesens in jenem Augenblick aufblitzt, in dem sie, Ballungspunkt geworden, statisch gefriert.

Den anthropologischen Vorsatz, "die Partei des Körpers"[15] am klarsten im Tanz vertreten zu sehen, begleitet eine bemerkenswerte Naivität, die, von jeglichen künstlerischen Prozessen und Verfahren des Tanzes absehend, verklärt dem Glauben an eine Wiederkehr des Körpers nachhängt.[16] Die *ästhetische Funktion* tanzender Körper, nämlich eine "Versöhnung von Traum und Wirklichkeit" zu *repräsentieren*, in dem dieser Idee - zumindestens zeitweise - eine Gestalt gegeben wird, bleibt ausgeblendet. Der artistische und hochgradig ästhetisierte Körper wird zum Emblem, statt ihn als Ausdruck eines von Machtstrukturen und disziplinatorischen Verfahren geprägten Umgangs zu begreifen und als solchen zu analysieren.

---

[13] Die Künstler der Pariser Avantgarde wie August Rodin, Henri Matisse, Jean Cocteau nahmen den neuen Bühnentanz ebenso begeistert an wie die italienischen Futuristen (z.B. Gino Severini), die Theaterreformer Gordon Craig und Konstantin Stanislawsky oder die Schriftsteller Stéphane Mallarmé und Hugo von Hofmansthal (u.a.). Vgl. Marianne Martin, Modern Art and Dance. An Introduction. In: Images of the Modern Dialogue 1890-1980. Ausstellungskatalog. Institute of Contemporary Art Boston 9.11.1982 - 8.1.1983; Vgl. Gabriele Brandstetter, Tanzlektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt am Main 1995.

[14] Vgl. zur Veränderung der Lessingschen Bewegungsauffassung durch die Entwicklung der Fotografie: Enno Kaufhold, Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900. Marburg 1986. Darin u.a. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. Bd. 2. Berlin 1901. Vgl. auch Marlene Schnelle-Schneyder, Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert. Marburg 1990. Vgl. Gilles Deleuze, Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt am Main 1990, S. 17 u. S. 19.

[15] Vgl. Eugen König, S. 117.

[16] Vgl. Dietmar Kamper, Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt am Main 1982. Vgl. Michel Bernard, Der menschliche Körper und seine gesellschaftliche Bedeutung. Phänomen Phantasma Mythos. Bad Homburg 1980.

Sicherlich läßt sich im Tanz, wie Inge Baxmann ausführt, ein "Residuum eines 'Körperwissens'" aufdecken, "das gegenüber einer auf Funktionalität und Effizienz reduzierten Rationalität den Blick auf *andere* (*eigene Hervorh.*) anthropologischen Möglichkeiten eröffnet."[17] Dieses Wissen läßt sich jedoch nur - um nicht einen Katalog von vermeintlich humanen Kriterien über das ästhetische Gelingen verschiedener Tanzstile entscheiden zu lassen - in dem Bemühen aufdecken, *tanzende* Körper allererst zu beschreiben, d.h. die Beschreibungen müssen vor allem den Fragen nachgehen, wie jene *anderen* Körper ästhetisch, d.h. bewegungstechnisch und choreographisch, konstituiert sind.

Diese Arbeit setzt folgende Überlegungen ins Zentrum: Der Tanzkörper ist eine am lebendigen Material des Körperlichen ausgebildete Kunstfigur. Dies gilt auch für die Tanzstile des Modernen Tanzes, die den Körper - wenn auch in anderer Weise als der klassische Tanz - durch gezielte Bewegungstechniken und disziplinatorische Maßnahmen zu bestimmten Formen, Dynamiken und artefaktischen Erscheinungen entwerfen. Deren Konstitutionsweisen, Atmosphären und projizierte Ideale wiederum sind analysierbar. Auch der Moderne Tanz - und dies wird leider oft vergessen - siedelt sich im Kontext der modernen Körpergeschichte an.[18]

Für die folgenden, in weiten Teilen analytisch ausgelegten Untersuchungen der tänzerischen Verfahren von Merce Cunningham erschien es mir notwendig, auf der Grundlage einer längst überfälligen Kritik an be-stimmten ästhetischen Theorien zum Modernen Tanz - z.B. an Werner Jakob Stübers *Geschichte des Modern Dance* (1984) - eine Revidierung anthro-po-lo-gisch gefaßter Begriffe über den Modernen Tanz vorzunehmen. Denn diese bedingen nicht nur die Diskreditierung *eines* Tanzstils und mit ihm einer ganzen ästhetischen Richtung im Modernen Tanz. Sie verhindern vor allem eine analytische Annäherung an die spezifischen Verfahren des Tanzes, eine Reflexion über die Eigenheiten des Mediums Tanz und seiner Mittel und verstellen darüber hinaus den Blick auf das sinnliche Wahrnehmungsterrain des Tanzes. Jene Kritik eröffnet mit einer Untersuchung der in den 20er Jahren im deutschsprachigen und Mitte der 30er Jahre im amerikanischen Raum entstehenden modernen Tanzdiskurse, deren philosophische Positio-nen und Geschichtsauffassung in ihrer manifestierten Theoriebildung zum Modernen Tanz bis heute erstaunlich ungebrochenen Nachhall finden. Mit

---

[17] Vgl. Inge Baxmann, Tanz und die Materialität des 'Körpers'. In: K.L. Pfeiffer/Michael Walter (Hg.), Kommunikation als Lebensformen. München 1990, S. 166.

[18] Eine theoretische Untersuchung der ästhetisierenden Verfahren im modernen Bühnentanz steht bislang aus. Eine knappe Darstellung für den Revuetanz der 20er Jahre unternehmen Reinhard Kloos/Thomas Reuter, Körperbilder. Menschenornamente im Revuetheater und Revuefilm. Frankfurt am Main 1980, S. 63 ff.

dem Ziel, eine Diskussion über das Spezifikum der *Mittel des Tanzes* und sein ihn auszeichnendes *Material* zu eröffnen, setzt diese Untersuchung eine Analyse jener Begriffe in den Vordergrund, in denen das *Moderne* des Modernen Tanzes gefaßt wird (*Kapitel II*).

Auch der Tanz konstituiert seine ästhetische Moderne wie die übrigen Kunstgattungen in dem Anliegen, eine *autonome* Kunstform zu etablieren, die auf ihre eigenen Mittel - nämlich die *Körperbewegung* - reflektiert. Jedoch nimmt der Tanz aufgrund seiner medialen Eigenheit, ein lebendiges Material zu ästhetisieren, das auf einer jeweiligen philosophischen Bestimmung des Körpers und seiner Bewegung beruht,[19] eine Sonderstellung unter den Künsten ein.[20] Im Gegensatz zur bildenden Kunst oder Musik kennt der Moderne Tanz keine Materialeindeutigkeit. Stattdessen entwerfen seine individuellen Schulen unterschiedliche Konzeptionen über das Naturell der Körperbewegung und ihrer tanztechnischen und choreographischen Gestalt.

Angesichts der knappen Literatur über den Modernen Tanz und auf Grund meines Entschlusses, keine Monographie über Merce Cunningham zu schreiben, sondern seine Ästhetik in den Kontext der differenten modernen Schulen des Neuen Freien Tanzes, *modern dance* und Aus-druckstanzes zu stellen, eröffnet die Arbeit mit einem längeren Blick auf deren Geschichte und Entwicklungen. Die Radikalität Cunninghams erscheint hierbei in einem präzisen Licht, in dem auch die vehementen Reaktionen auf Cunninghams Choreographien verständlich werden. Das *Kapitel I* entfaltet hierzu eine eigenständige Untersuchung der wichtigsten modernen Choreographen, die über eine kurze historische Einführung hinausweist. Die Studien stellen unter einer stringent tanzimmanenten Perspektive die Prinzipien der verschiedenen bewegungstechnischen und choreographischen Verfahren und Neuerungen in den Mittelpunkt und analysieren auf dieser Basis das jeweilige Körperverständnis und utopierte Körperbild. Diese Darstellungen verstehen sich durchaus als kritischer Beitrag zur gängigen Beurteilung des Modernen Tanzes, durch einen Paradigmenwechsel eine Befreiung des Körpers zu individuellem Selbstausdruck vollzogen zu haben.

Zur Tanzwissenschaft in Deutschland

An vielen deutschen Theatern und auf zahlreichen Tanzfestivals wird dem zeitgenössischen Bühnentanz ein stetig größerer Platz eingeräumt. Auch an

---

[19] Vgl. August Nitschke, Der Körper in Bewegung. Gesten, Tänze und Räume im Wandel der Geschichte. Zürich 1989.

[20] Vgl. zu verschiedenen philosophischen Begründungsmodellen des Tanzes: Verena Köhne-Kirsch, Die "schöne Kunst" des Tanzes. Phänomenologische Erörterungen einer flüchtigen Kunstart. Frankfurt am Main/New York 1990.

deutschen Universitäten, so in der Kultur-, Kunst-, Literatur-, Sportwissenschaft, Soziologie und Geschichte, wird Tanz in seinen unterschiedlichen Aspekten immer häufiger behandelt. Eine eigene wissenschaftliche Disziplin indessen bildet die Tanzforschung hierzulande bislang nicht. In den Vereinigten Staaten ist dies anders. Dort wird Tanz hinsichtlich seiner historischen, ästhetischen, choreographischen, technischen, pädagogischen, ethnologischen und soziologischen Aspekten schon seit Mitte der 40er Jahre an zahlreichen universitären Tanzinstituten gelehrt und untersucht. Eine breite Fachliteratur spiegelt die vielfältigen theoretischen Auseinandersetzungen. In Deutschland ist der theoretische Rahmen, Tanz zu betrachten, sehr eingeschränkt. Die Forschung rekurriert statt auf bewegungsanalytische Begriffe oder Untersuchungen zu den künstlerischen Verfahrensweisen auf einige wenige philosophisch-soziologische Diskurse zur Bedeutung und Konstitutierung des gesellschaftlichen Körperumgangs (vgl. Norbert Elias)[21] und also auf die abendländische Geschichte der disziplinatorischen und normierenden Verfahren in der Aneignung, wissenschaftlichen Bemächtigung, Verdrängung und kulturellen Inskription des Körpers, deren Reglements nach Rudolf zur Lippes Forschung zum höfischen Tanz[22] auch in choreographischen Bewegungscodexen wiederzufinden sind.

Diesen Veröffentlichungen zum Tanz fehlt jedoch gegenüber der amerikanischen Fachliteratur eine den künstlerischen Prozessen des Tanzes entlehnte theoretische Basis. Trotz der steigenden Anzahl von Publikationen über das Ballett und einzelne moderne Choreographen, vor allem aus dem Bereich des Ausdruckstanzes und des deutschen Tanztheaters, liegen nur wenige Veröffentlichungen vor, die übergreifend ästhetische Fragen zur Körper- und Choreographiekonzeption des Modernen Tanzes behandeln.[23] Der Tanz bildet im Grunde bis heute eine wissenschaftliche Marginalie.

Szenenwechsel

---

[21] Norbert Elias, Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 2 Bde. Frankfurt am Main 1978/1979.

[22] Rudolf zur Lippe, Naturbeherrschung am Menschen. 2 Bde. Frankfurt am Main 1974.

[23] Als prominente Ausnahme sind die Aufsätze von Gabriele Brandstetter zu nennen. Vgl. u.a. Gabriele Brandstetter, Intervalle. Raum, Zeit und Körper im Tanz des 20. Jahrhunderts. In: Martin Bergelt/Hortensia Völckers (Hg.), Zeit-Räume. Zeiträume - Raumzeiten - Zeitträume. München/Wien 1991, S. 225-269. Vgl. dies., Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt am Main 1995. dies., Defigurative Choreographie. Von Duchamp zu William Forsythe. In: Gerhard Neumann (Hg.), Poststrukturalismus. Herausforderungen an die Literaturwissenschaft. Stuttgart/Weimar 1998, S. 598 - 623.

Tanzen - Schreiben

> *"Yes, it's difficult to talk about dance. It's not so much intangible as evanescent. I compare ideas on dance, and dance itself, to water. Surely, describing a book is certainly easier than describing water. Well, maybe .... Everyone knows what water is or what dance is, but this very fluidity makes them intangible."*[24]

Der Tanz führt Dank seiner Eigenheit, *Tanzen* und Tänze zusammenzubringen, eine eigenwillige kulturelle und phänomenologische Existenz. Man kann ihn sehen, die Stimmungen des *Tanzens* kinästhetisch fühlen, man kann (mit gewisser Übung) die Bewegungen der Tänzer erinnern und mit einigem Glück Notationen der Choreographie lesen oder Videoaufzeichnungen derselben sehen. Schwieriger indessen ist es, Tanz zu beschreiben, das Gesehene in Worte zu fassen. Denn es begegnet einem ein Phänomenbereich, der dem eigenen Sprechen und Schreiben immer wieder zu entgleiten droht.

Roland Barthes merkt über die Interpretationsmöglichkeiten der Musik unter der Frage *Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied* an, daß sich die Sprache, als "wie Benviste behauptet, einziges semiotische System, das in der Lage ist, ein anderes semiotisches System zu *interpretieren*" hierzu ziemlich schlecht anstellt. Denn: "Man stellt fest, daß das Werk (oder seine Ausführung) stets nur in die ärmste linguistische Kategorie: das Adjektiv, übersetzt wird."[25] Auch in der Beschreibung von Tanz mündet die Übersetzung des Tänzerischen häufig in eine prädikativ versicherte Sprache, die mit Adjektiven ihren Gegenstand einzusäumen sucht.[26] Barthes schlägt für den Bereich der Musik folgendes Verfahren vor:

> "Was gesagt werden kann ist dies: nicht indem man gegen das Adjektiv kämpft (aus diesem Adjektiv, das einem auf der Zunge liegt, irgendeine substantivische oder verbale Paraphrase ableitet), hat man eine gewisse Chance, den Musikkommentar zu reinigen und ihn von

---

[24] Merce Cunningham, The Dancer and the Dance. Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve. New York/London 1991, S. 27. (Vgl. im Deutschen: ders., Der Tänzer und der Tanz. Gespräche mit Jacqueline Lesschaeve. Frankfurt am Main 1986, S. 29: "Ja, es ist tatsächlich schwierig, über Tanz zu sprechen. Er ist nicht nur schwer zu beschreiben, er entzieht sich einfach. Ich vergleiche Gedanken zum Tanz und auch den Tanz selbst gern mit Wasser. (...) Gut, vielleicht weiß jeder, was Wasser ist oder was Tanz ist, aber die Unbeständigkeit macht beides so unfaßbar.")

[25] Vgl. Roland Barthes, Die Rauheit der Stimme. In: Roland Barthes, Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied. Berlin 1979, S. 19.

[26] Vgl. Lesley-Anne Sayers, The Interpretation of Movement. In: Dance Now 1.3 (Autumn 1992), S. 42-49.

der prädikativen Zwangsläufigkeit zu befreien: statt zu versuchen, die Sprache über Musik direkt zu verändern, sollte man eher den musikalischen Gegenstand, wie er sich der Rede darbietet, verändern: seine Wahrnehmungs- oder Erkenntnisebene modifizieren: den Kontaktstreifen von Musik und Sprache verschieben."[27]

Der Kontaktstreifen von Tanz und Sprache läßt sich gegenüber der von Barthes vorgeschlagenen Schnittstelle von Musik und Sprache weitaus schwieriger bestimmen. Barthes konzentriert seine Wahrnehmung des musikalischen Gesangs auf die *Stimme*, genauer gesagt auf ihre phonetisch gestimmte *Rauheit*. Sein Signifikant gehört der Sprache als Stimme ebenso zu wie der Musik als Gesang. Will man Barthes Gedanken aufgreifend, auch für die Beschreibung von Tänzen eine verbindende Wahrnehmungs- und Berührungsfläche von Tanz und Sprache ausmachen, so müßte an die Stelle der Stimme eine gespürt-reflektierte Körperlichkeit treten, dessen Signifikant gegenüber der *Rauheit der Stimme* allerdings undeutlich ist.

Interessanterweise dominiert in den Tanzkommentaren ein im Grunde vorgelagertes Problem: Weit vor jedem adjektivischen Beschreibungsversuch bemächtigt sie das Dilemma, ein sprachfremdes Phänomen zu betrachten, welches das Vorhaben, Tanzaufführungen zu beschreiben, ins Stocken bringt. Der Hiatus von Sprache und Tanz wird als evidentes Hemmnis jeglicher möglichen Beschreibung gewertet.

Die grundlegende Schwierigkeit für die Beschreibung von Tänzen rührt sicherlich - ausgenommen der Laban-Bewegungsanalyse[28] - aus einer kargen fachlichen Terminologie und dem umgangssprachlich mageren Vokabular her, mit der Bewegungen reflektiert wahrgenommen werden. Steve Paxton, ein ehemaliger Tänzer der MCDC und spätere Mitbegründer der Kontaktimprovisation bemerkt zu diesem Problem zu Recht:

"Bewegung ist eine sehr schwierige Art des Denkens angesichts der Mittel die unsere Kultur für die verschiedenen Zwecke ausgebildet hat; (...) d.h. die Kultur macht sich keine großen Sorgen darum, wie wir uns bewegen und scheint insgesamt wenig Notwendigkeit zu spüren, sich in der Richtung einmal Gedanken zu machen. Ich glaube, in der Choreographie sollte man nicht nur in Bewegungen denken können, nicht nur in Positionen, sondern auch in den Zwischenräumen, die sich innerhalb einer Position finden. Da gibt es dieses

[27] Ebd., S. 22

[28] Die Laban-Bewegungsanalyse bildet eine Ausnahme. Die Ausbildung als CMA, Certified Movement Analysist, ist für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit Tanz sicherlich sehr lohnend. Die relativ teure und zeitintensive Ausbildung muß indessen bislang privat finanziert werden, so daß ich meinem ursprünglichen Wunsch, sie zu absolvieren, fallengelassen habe.

> ganze Material dazwischen, und man sollte in der Lage sein, sich Möglichkeiten zu überlegen, wie man sich durch das alles gleichzeitig hindurchbewegt."[29]

Viele Autoren heben indessen den Konflikt hervor, sich für die Beschreibung von Tanz generell einem Unsagbaren zu nähern, das sprachlich-analytischen Beschreibungsmodi per se fremd ist. So meint Johannes Odenthal, bis Anfang 1997 Herausgeber der Zeitschrift *ballett international/tanz aktuell*:

> "Das Besondere, das im Tanz passiert, das ist das Erlebnis nach einem Tanzabend. Dieses Tanzspezifische ist mit Begriffen oder Kriterien aus dem philosophischen Bereich nicht zu erfassen."[30]

Über das *Eigentliche* des Tanzes läßt sich danach nicht nur schwer, sondern gar nicht reden, da die Sprache sein Phänomen niemals einlösen oder auch nur annäherungsweise in ihr Medium übersetzen kann. Der Hiatus von Sprache und Tanz wird für die tanztheoretische Haltung in einer Weise konstitutiv, daß nicht an der vorgefundenen Begriffslosigkeit gearbeitet wird, sondern der Tanz darüber legitimiert als Erlebnis bewertet wird, das sich einer sprachlichen Annäherung verweigert.

Damit bildet nicht das Dilemma, daß "die Flüchtigkeit der Bewegung sich dem gesprochenen und geschriebenen Wort (entzieht)"[31], wie Gabriele Klein anmerkt, oder, wie Stüber betont, die Gefahr, "ein dynamisches, räumlich-zeitliches Geschehen auf "verbale Äquivalente" zu reduzieren"[32], ein Problem für das Vorhaben, Tanz zu beschreiben; vielmehr ist es der Umgang mit dem Hiatus von Tanz und Sprache selbst, welcher zu einer unüberwindbaren Dichotomie anwächst. Der Tanzkommentar gebietet sich selbst im Grunde eine sprachentmachtete Haltung seinem Gegenstand gegenüber und hebt die Essenz des Tanzes zum Mythos, schweigend seine Wahrheiten zu offenbaren.

Dies geschieht nicht etwa deswegen, weil es tatsächlich unmöglich wäre, die Weisen des Körperlichen im Tanz zu reflektieren, sondern weil sie als Phänomene begriffen sind, in denen der Tanz seine *wortlosen Wahrheiten* unterbreitet. Der Tanz wird als Vorsprachliches verstanden, das vom Ephemeren und Unmittelbaren seiner Bewegungen zeugt. Das Diktum der

---

[29] Steve Paxton, Chaos und Ordnung. An den Grenzen der Improvisation. Steve Paxton im Gespräch mit Aat Hougée, in: ballett international/tanz aktuell Heft 11 (Nov. 1994), S. 25f.

[30] Johannes Odenthal, Zur Beschreibbarkeit des Tanzes. Tanz in den Massenmedien. Dokumentation des 1. Symposium zur Tanzkritk. Veranstaltung der Tanz-Werkstatt Berlin (August 1989), S. 8.

[31] Gabriele Klein (1992), S. 14.

[32] Werner Jakob Stüber, S. 17.

Sprachfremdheit des Tanzes entwickelt genau hier eine methodologische Raffinesse: Der Mythos des Unmittelbaren bestätigt den Mythos von der seelisch-natürlichen Ausdruckskraft im Tanz. Der Tanz wird als begriffslose kulturelle Praktik ein weiteres Mal festgeschrieben. Das Bemühen, seine ästhetischen Körpererscheinungen und Bewegungsphänomene zu beschreiben, wird obsolet, da über Tanz nur ausgesagt werden kann, was sein Eigentliches unberührt läßt. Die Körperbewegungen und damit die Konstitutionsweise des Tanzkörpers bleiben im Dunkeln.

Indessen läßt sich die Kluft zwischen Tanz und Sprache auch anders betrachten und zwar bezüglich möglicher Verfahren, oder wie Barthes sagt, Wahrnehmungs- und Erkenntnisebenen, in denen statt einer distanzierenden Perspektive eine nahfühlige Einstellung gewählt wird. Anstatt den Hiatus ins Dichotomische zu heben und die Tanzkunst als Mythos unmittelbarer Erkenntnis zu installieren, ist eine körperlich-reflektierte Wahrnehmung denkbar, die sicherlich eine Hinterfragung des eigenen Körper-Seins und Körpergebrauchs nach sich zöge, nämlich eine integriert reflektierte Wahrnehmung des eigenen Körperempfindens. Tatsächlich ist ein solcher Versuch, Tanz zu begreifen und zu beschreiben, überfällig.[33] Es kann daher sicherlich nicht darum gehen, emotionale Bewertungskategorien und allein subjektivistische Perspektiven zur wissenschaftlichen Doktrin für die Tanzwissenschaft zu erheben, als vielmehr darum, eine erfahrungsbezogene und körperlich erlebt-reflektierte Perspektive auf den Bühnentanz zu eröffnen, die auf einer aufmerkenden Haltung gegenüber dem Körperlichen und damit der Anwesenheit von Dingen basiert. Mit dieser Arbeit soll ein Schritt in diese Richtung gegangen werden.

Szenenwechsel

[33] Vgl. Hartmut Böhme, Aussichten einer ästhetischen Theorie der Natur. In: Jörg Huber (Hg.), Wahrnehmung von Gegenwart. Interventionen von Hartmut Böhme, Karl Heinz Bohrer, Christina von Braun (u.a.). Museum für Gestaltung Zürich und Basel/Frankfurt am Main 1992, S. 31-54. Böhme merkt an: "Ästhetik ist wieder ... als Erkenntnisform und zwar als sinnliche Erkenntnis zu entwickeln. Das aber heißt: Die Kopräsenz von Dingen (oder Dingensembles) und sinnlich-leiblich wahrnehmendem Subjekt ist zum Ausgang einer ästhetischen Theorie zu wählen."

Methodische Annäherungen

Das ästhetische Gesamtspektrum des Tanzes ist beträchtlich. Strukturell fügen sich Körper/Bewegung, Zeit/Musik, Raum von Bühne und Körpern, Beziehungen der Tänzer, bearbeitete Sujets und anklingende Assoziationen[34] zu dem theatralen Setting einer Aufführung mit Licht, Ton, Requisiten, Objekten und Kostümen zusammen.

Im Mittelpunkt meiner Untersuchungen stehen die körperästhetischen Verfahren und Konzeptionen, unter denen Merce Cunningham und andere moderne Choreographen den Bühnentanz als eine autonome und selbstreflexive Kunstform entwickelten und den Körper in seiner Bewegung konstituieren. Zentral ist die Frage nach ihrem, auch von der modernen Tanztheorie reflektierten, jeweiligem Verständnis *des Körpers und seiner Bewegung*, welches im Spannungsfeld von individualitätsfördernden, ausdruckspsychologischen, naturphilosophischen und technikgeschichtlichen Aspekten angesiedelt, die ästhetische Struktur der sich bewegenden-bewegten Körper hervorbringt. Die modernen Tanzkörper werden hinsichtlich ihrer sie ästhetisierenden Verfahren analysiert, welche physische, emotionale, imaginative und soziale Aspekte der Körperlichkeit unter bestimmten Verhaltensreglements, Bewegungssystematiken, disziplinatorischen Anforderungen und neu-eröffneten experimentellen Feldern zusammenbinden, um den Tanzkörper herauszubilden. Bedeutsam hierfür sind also die Prozesse, in denen die Tanzkörper zu einem modernen *Instrument* ausgebildet werden. Der Tanzkörper wird, geprägt durch kulturell und gesellschaftlich projizierte Körperbilder, als ein im täglichen Training und der choreographischen Arbeit *Hergestellter* betrachtet, d.h. weder ist er als quasi "leeres" Instrumentarium noch als "leere" Fläche aufgefaßt, in dessen Bewegungen lesbare Zeichen konfiguriert werden. Das *Kapitel IV* widmet sich eingangs ausführlich den sich hierdurch ergebenden methodologischen und theoretischen Überlegungen: Was zeichnet den Körper im Tanz aus? In ersten Schritten wird ein kulturwissenschaftlicher Beitrag zur modernen Körpergeschichte versucht, der das Marginale und Ephemere der Tanzkunst hinsichtlich ästhetisierender Körperentwürfe darlegt.

---

[34] Bezeichnet sind die von Werner Huschka innerhalb der *Integrativen Tanz-Pädagogik* ausgearbeiteten fünf Strukturelemente des Tanzes: Körper/Bewegung, Zeit/Musik, Raum (Körperraum/Bühnenraum), Assoziation und Partner- bzw. Gruppenbezug. Als Instrumentarium der Tanzpädagogik im Bereich ihrer Methodik und Didaktik angewandt, werden sie hier für tanzästhetische Analysen verwendet. Vgl. Unveröffentlichte Ausbildungsunterlagen *zur Integrativen Tanz-Pädagogik (ITP)* und Prospektmaterial sowie Werner Huschka, Analysen zum Kindertanz. [Masch.-schr.] Diplomarbeit an der Sporthochschule Köln 1986.

Lange Zeit richtete sich daher meine Aufmerksamkeit auf die intensive Beobachtung von tanzproduktiven Prozessen. Mit einigem Glück durfte ich das sonst geschlossene Training der MCDC beobachten und andere Klassen im Cunningham Studio und in der Graham-Schule besuchen. Die Aufführungen der MCDC habe ich so oft es ging während meiner beiden USA-Aufenthalte in New York City, in Deutschland und in Frankreich besucht. Für das Verstehen und die Versprachlichung der beobachteten komplexen Bewegungsabläufe kam mir meine tanzpädagogische Ausbildung in "*Integrativer Tanz-Pädagogik*" und meine praktische Tanzerfahrung zugute.

Der Problemhorizont der Arbeit war dennoch mannigfaltig: Angefangen bei der Heterogenität des Materials und seiner medialen Differenz zur Schrift, bis hin zu den disparaten Theorien über die Ästhetik des *Modernen* im Bühnentanz des 20. Jahrhunderts, die mit Ausnahme von Susan A. Manning über die prozessualen und strukturellen Besonderheiten des Tanzes kaum reflektieren. Auffällig blieb bis zuletzt zweierlei: Zum einen die ungeklärte Frage bezüglich der materiellen Basis der Tanzkunst; zum anderen die damit verbundene Frage nach der medialen und strukturellen Eigenheit dieser Kunstgattung gegenüber den anderen Künsten.

Unabhängig von den theoretischen und methodologischen Schwierigkeiten, ist mir während der Arbeit immer wieder große Sympathie entgegengebracht worden. Wenn ich erzählte, daß ich mich wissenschaftlich mit dem Modernen Tanz auseinandersetze, dann wurde deutlich, welche Faszination der Tanz für Viele generell ausübt. Die positiven Reaktionen trösteten mich über den oftmals erlebten Hiatus, sowohl wissenschaftlich als auch - in letzter Zeit 'naturgemäß' weniger - praktisch im Tanzbereich tätig zu sein, hinweg. Letztere Erfahrungen ließen die geltende Dichotomie zwischen "geistiger und körperlicher" Arbeit spürbar werden, so daß ich manchmal den Eindruck hatte, mich zwischen zwei "Welten" zu bewegen: die des akademischen Diskurses und die einer "unbefangenen" Körperlichkeit, welche unbestritten zum Verhaltenscodex von Tanzworkshops gehört.[35] Beide Ebenen, eine reflektierte Körperlichkeit im Tanz und eine Erlebte gegenseitig sich akzeptierend und methodologisch integrierend zueinander zu führen, markiert meine, für diese Arbeit tragende Utopie.

[35] Vgl. Cynthia J. Novack, Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture. Madison 1990, S. 20f. Sie berichtet über ähnliche Erfahrungen.

I. Entwicklungen im Modernen Tanz Bewegungsästhetische und choreographische Modelle im Neuen Freien Tanz, deutschen Ausdruckstanz und amerikanischen *modern dance*

I.1. Geschichtlicher Abriss

Der moderne Bühnentanz entwickelte sich ab Beginn des 20. Jahrhunderts als gesellschaftlich sowie ästhetisch revolutionär zu bewertender Aufbruch im Umgang und in der Präsentation des tanzenden Körpers. Als zunächst europäische Entwicklung opponierten die ersten freischaffenden Choreographinnen des *Neuen Freien Tanzes* gegen die sozial tradierten Körperpraktiken des 19. Jahrhunderts und widersetzten sich den ästhetischen Körpernormen des akademischen Tanzes. Beeinflußt und kulturell von der breiten Körperkulturbewegung der Jahrhundertwende getragen, setzte der neue Bühnentanz dem ästhetisch pittoresken Ballettideal der schwebenden Tanzfee ein naturverbundenes, dynamisches und energetisches Körpermodell entgegen.

Das klassische Ballett des 19. Jahrhunderts hatte seine Ballerinen zu schwerelosen und entrückten Tanzgestalten geformt, die bar jeglicher menschlichen Erdengestalt virtuos die Überwindung des Physischen repräsentierten. Zum Bilde von Sylphiden und anderen Engelswesen anverwandelt, schwebten die Tänzerinnen im Spitzenschuh und mit vielerlei Sprüngen in luftiger Höhe. Die notwendige physische Kraft indessen, welche in ihren perfekt ausgebildeten Körpern wie ein Bollwerk arbeitete, um den Körper emporzuheben, blieb in ihrer Anstrengung - virtuos umspielt - unsichtbar. Zur Darstellung kamen tanzende Luftgeschöpfe voll leuchtender Grazie. Das balletteuse Körperideal projizierte auf dem Hintergrund einer höchst stilisierten und raffinierten Technik den perfekten Schein. Das Artifizielle des Körpers in der systematischen Transzendierung seiner Bedingtheiten markierten die ästhetische Strategie.

Die modernen Tänzer und Choreographen sahen in diesen rein stilisierten Tanzfiguren die organische, vitale und mystische Ordnung des Körpers empfindlich mißachtet. In ihren Augen stellte das balletteuse System, da es dem Tänzer als Menschen alle vitale Regungen abschnüre und dem Tanz das Dynamisch-Lebendige beraube, ein Tötungsakt allem "Natürlichen" dar.

Drei Amerikanerinnen, Loie Fuller, Isadora Duncan und Ruth St. Denis kamen kurz hintereinander nach Europa[1] und begannen als sogenannte Pionierinnen, den Bühnentanz zu einem *Neuen Freien Tanz* zu reformieren. Unabhängig von dem streng codierten Bewegungsvokabular des Balletts entwickelten alle drei Tänzerinnen individuelle Bewegungsformen, tanzten bewußt und provokativ ohne das übliche Tutu und den Spitzenschuh und choreographierten dynamische wie anmutig leichte Tänze, die wirkungsvoll einen vitalisierten und ausdrucksvollen Körper präsentierten. Die Kunst des Tanzes, so forderten sie, sollte frei werden - frei und autark.

Als erste unabhängig arbeitende Choreographinnen begannen sie in England, Frankreich und in Deutschland ihre Solokarrieren.[2] Ihre Aufführungen in privaten Gesellschaften, Galerien und Variétés deuteten einen entscheidenden ästhetischen Wandel im Bühnentanz an. Aus der Bewegungsimprovisation entstehend oder choreographisch im Ablauf festgelegt lebten die Tänze aus einer dynamischen Körperkinetik, die durch die empfindenden sowie imaginativen Wahrnehmungsmodi neue gestalterische Impulse in das tänzerische Bewegungsvokabular trugen. Die neuen Tänze verpflichteten sich einer kraftvollen, kinetisch-visuellen und kinästhetisch-leiblichen Präsentation des Tanzkörpers, die ihn als durchströmtes Medium von energiegeladenen Bewegungen zeigte. Ein sinnlich-dynamisches Phänomen der 'freien' Bewegung wurde inszeniert, das kraftvoll und leibgebunden aus dem Inneren der Körper aufzusteigen schien und an längst vergessene Energien im Tanz rührte. So formte Isadora Duncan ihren Bewegungskanon aus imitierten Bewegungsphänomenen der Natur und entfaltete in ihren Tänzen anmutig naturnahe Atmosphären. Loie Fullers Tänze indessen verwandelten mit Hilfe raffinierter Kostümierungen und einer effektvoll eingesetzten Lichttechnik kleine schwingende Körperbewegungen in gigantische fluoreszierende Bewegungsräume. Ein tuchumhüllter Körper projizierte sich in wogender Gestalt scheinbar endlos in den Raum hinein und inszenierte eine ungeheure visuelle Suggestionskraft der Bewegung, ein rauschendes kinetisches Fest.

Gemeinhin wird die moderne Bühnentanzgeschichte als eine sich linear fortschreibende Entwicklung angesehen, deren stilistische Wandlungsprozesse gemäß einer aufgestellten Generationsfolge in fünf Phasen unterteilt

---

[1] Loie Fuller (1882-1928) war als erste 1892 nach London und Paris aufgebrochen. Die begeisterte Resonanz ihrer Tänze in Europa animierte Isadora Duncan (1877-1927) und Ruth St. Denis (1879-1968), ihrerseits eine Tanzkarriere in Europa zu wagen. Duncan kam 1899 und St. Denis 1906 nach Europa. Alle drei Tänzerinnen reisten in Begleitung ihrer Mütter.

[2] Loie Fuller feierte ihren ersten Erfolg 1892 im Pariser Variététheater *Folies Bergère*, Duncan 1900 in Londoners *New Gallerys* und St. Denis 1907 in Deutschland.

sind.[3] Die Pionierinnen des Neuen Freien Tanzes Fuller, Duncan und St. Denis kreierten, als „erste Generation", ein autarkes Selbstverständnis eines weiblichen Tanzkörpers, wandelten seinen Bewegungskanon, emanzipierten ihre Rolle als Tänzerin und wurden zugleich zu eigenständig arbeitenden Choreographinnen. Obwohl gerade bürgerliche Kreisen ihre Aufführungen zunächst ablehnten, zeigte sich die künstlerische Avantgarde[4] geradezu begeistert und reflektierte die neuen Körper- und Bewegungsentwürfe in vielschichtiger bildnerisch und literarischer Weise.

Die europäische Tanzbegeisterung steigerte sich im Laufe der zwanziger und dreißiger Jahre. Der sich entwickelnde Ausdruckstanz fand - als zweite Phase des Modernen Tanzes - nun auch in bürgerlichen Kreisen eine immer größere Resonanz.[5] Vor allem in Deutschland bildete sich mit Choreographen wie Mary Wigman, Rudolf Laban, Kurt Jooss, Gret Pallucca und Anita Berber eine stilistisch vielfältige Tanzszene, die begleitet von einer breiten Presse und zahlreichen Publikationen von Autoren wie Fritz Böhme, Hans Brandenburg, John Schikowski und Oskar Bie in ihrer kulturellen Bedeutung popularisierende Unterstützung erfuhr.[6] In den späten 20er Jahren

---

3 Zur Geschichtschreibung des Modernen Tanzes mit ihrem evolutionären Geschichtsbild, das den Modernen Tanz als Entwicklung eines kontinuierlichen Fortschritts zeichnet, und über die ästhetischen Klassifizierungen des *Modernen* vgl. Kapitel II. Vgl. u.a. Selma Jeanne Cohen (Ed.), Dance as a Theatre Art. Source Readings in Dance History from 1581 to the Present. Second Edition. Princeton New Jersey 1992. Vgl. Sarah Chapman-Hilsendager/Richard Kraus (u.a.), History of Dance in Art and Education. New Jersey ^{3}1991 (^{1}1969).

4 Vgl. Gabriele Brandstetter (1995).

5 Während die amerikanische Forschung davon ausgeht, daß die entscheidende Entwicklung des Ausdruckstanzes in Deutschland stattgefunden habe, später gefolgt vom amerikanischen *modern dance*, wodurch der Ausdruckstanz die Bezeichnung *german Dance* erhielt, kommt die deutschsprachige Forschung darin überein, den Ausdruckstanz als eine mitteleuropäische Entwicklung zu betrachten. Vgl. G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wilhelmshaven 1992. (Veröffentlichung zum Symposium über Ausdruckstanz am Forschungsinstitut für Musiktheater an der Universität Bayreuth auf Schloß Thurnau 1986.) Auch die von schwedischen Autoren geschriebene Geschichte des *modern dance* sieht den Ausdruckstanz als mitteleuropäische Entwicklung an: Lilian Karina/Lena Sundberg, Modern Dance. Geschichte Theorie Praxis. Berlin 1992, S. 26ff. Es lassen sich ebenso für Österreich (u.a. Gertrud Bodenwieser, Rosalie Chladek), Belgien (Akarova), Frankreich (Valentine de Saint-Points u.a.), Schweden und in Rußland (an den Variétébühnen) moderne bzw. avantgardistische Aufführungen und moderne Tanz- und Bewegungsschulen finden. Ihre gegenseitige Beeinflussung ist bislang meines Wissen nicht untersucht worden.

6 Vgl. Hans Brandenburg, Der moderne Tanz. München (1913) ^{2}1921; Oskar Bie, Der Tanz. Berlin 1923; John Schikowsky, Geschichte des Tanzes. Berlin 1926; Fritz Böhme, Tanzkunst. Dessau 1926, ders., Der Tanz der Zukunft. München 1926 u.a.; Vgl. Frank-

fanden drei große Tanzkongresse (Magdeburg 1927; Essen 1928; München 1930) statt. Rudolf Laban stellte hier als ausgewiesener Theoretiker des Modernen Tanzes seine Entwürfe zu einer systematischen Bewegungsanalyse und Kinetographie vor,[7] die, basierend auf gestalterischen Gesetzmäßigkeiten der Körperbewegung, nicht nur ein umfassendes Aufschreiben von Tänzen ermöglichten, sondern die entstehende moderne Kunst des Tanzes auf neue Prinzipien des Choreographierens zu fundieren suchten. Neben Laban prägte vor allem seine ehemalige Schülerin Mary Wigman mit einem umfangreichen choreographischen Werk (*Hexentanz I, II* (1914/1926), *Der Schmerz* (1916), *Die Freude* (1916), *Die Feier I, II* (1921/1927), *Die sieben Tänze des Lebens* (1921), *Szenen aus einem Tanzdrama* (1924), *Schwingende Landschaft* (1929), *Opfer* (1931) bis zu *Chorische Studien II* (1953) und *Frühlingsweihe* (1957) maßgeblich das ästhetische Profil des deutschen Ausdruckstanzes.

Der amerikanische *modern dance* - in der Geschichtsschreibung als dritte Phase des modernen Bühnentanzes eingestuft - bildete sich etwa zehn Jahre später heraus. Die kulturelle Relevanz des Tanzes konzentrierte sich in den Vereinigten Staaten bis zum ausgehenden 20. Jahrhundert hauptsächlich auf den Unterhaltungssektor. Die Shows des *Vaudeville* oder *Minestrel* kultivierten unterhaltsame und dekorative Tanzstile. Der sogenannte 'ernsthafte' Bühnentanz, das Ballett, wie es ausgehend vom 17. Jahrhundert in Rußland und Europa entstanden war, gewann in den Vereinigten Staaten erst durch die Gastspiele des russischen *Imperial Ballett* (1916 bis 1929) unter der Leitung von Sergei Diaghilew an kultureller Bedeutung.[8] Dann mit der Gründung der ersten amerikanischen Ballettakademie *School of American Ballet* im Jahr 1934 durch George Balanchine und Lincoln Kirstein erreichte das neoklassisch reformierte amerikanische Ballett eine bislang ungekannte internationale Anerkennung.

Eine experimentelle und auf neuen Körpererfahrungen beruhende Körperkultur indessen konnte sich in den Vereinigten Staaten nur sehr zögernd entwickeln, da die amerikanische Gesellschaftsordnung weitaus strengere puristische Körpernormen vorschrieb als sie im europäischen Bürgertum vorherrschten. Die aus Europa importierten körperbewußten Bewegungsschulen, wie die Ausdruckslehre von François Delsarte, wurden daher nur

---

Manuel Peter, Wegbereiter des modernen Tanzes. Der Tanzpublizist Fritz Böhme. In: tanzdrama. Heft 9 (4. Quartal 1989), S. 23.

[7] Vgl. Hedwig Müller/Patricia Stöckemann, "... jeder Mensch ist ein Tänzer." Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945. Gießen 1993. Begleitbuch zur Ausstellung "Weltenfriede - Jugendglück". Vom Ausdruckstanz zum Olympischen Festspiel. Akademie der Künste Berlin 2.5. - 13.6.1993.

[8] Erfolgreiche Aufführungen wie die von Anna Pawlowa 1910 wurden meist von europäischen oder russischen Gaststars bestritten.

sehr sporadisch unterrichtet.[9] Auch eine eigenständige künstlerische Arbeit für Frauen war in den Vereinigten Staaten nur äußerst schwierig zu realisieren, was an der modernen Kunstentwicklung interessierte Frauen und Tänzerinnen wie Loie Fuller, Isadora Duncan und Ruth St. Denis veranlaßte, ihr Heimatland zu verlassen.

Den Anfang für eine schulische Institutionalisierung des Modernen Tanzes legte Ruth St. Denis. Im Jahr 1909 in die Vereinigten Staaten zurückgekehrt, eröffnete sie 1915 in Los Angeles zusammen mit Ted Shawn eine eigene Schule. In der zwei Jahre später gegründeten *Denishawn Company* tanzten die wichtigsten Tänzer und späteren Choreographen des *modern dance*, Doris Humphrey, Charles Weidmann und Martha Graham. Die Ausbildung der Denishawn Schule umfaßte ethnische und folkloristische Tänze. Ted Shawn unterrichtete das Ausdruckssystem von Delsarte und Teile aus der Jaques-Dalcroze-Methode, und es wurde eine eigenwillige barfüßige Balletttechnik trainiert. Ruth St. Denis indessen prägte den choreographischen Stil der Truppe. Die Tänze wie *Ishtar of the Seven Gates* (1923) standen ganz unter dem Eindruck einer orientalisch nachempfundenen Ästhetik, wie sie schon St. Denis Solochoreographien in Europa charakterisiert hatte. Ted Shawn ergänzte das Repertoire um indianisch-amerikanische Sujets (u.a. *Thunderbird* (1917); *Pyrric Dance* (1916), der erste reine Männertanz), die kraftvoll bis athletisch getanzt wurden. Die Tänzer der *Denishawn-Company* trugen meist prächtige Kostüme und präsentierten ein exotisch ausgeschmücktes und farbig ausgeleuchtetes Tanzgeschehen.[10]

Martha Graham war die erste Tänzerin, die 1923 die *Denishawn-Company* verließ und eine unabhängige Karriere als Choreographin begann. 1926 gründete sie ihre eigene Schule und Company. Fünf Jahre später als Graham trennten sich auch Doris Humphrey und Charles Weidmann von der *Denishawn-Company* und gründeten zusammen 1928 ihre eigene Truppe aus

---

[9] Als bekannteste Lehrerin unterrichtete Genieve Stebbins das Delsarte-System (François Delsarte: 1811-1871) an ihrer New Yorker Schule *School of Expression*. 1885 veröffentlichte sie ein Buch über Delsartes Ausdruckslehre: Genieve Stebbins, Delsarte's System of Expression. New York 1885. Ab 1915 wandte Ted Shawn (1891-1972) die Delsarte-Methode zur Ausbildung der Denishawn-Tänzer an. Vgl. Ted Shawn, Every little Movement. A Book about François Delsarte. New York 1963; Alfred Gerandet, Physiognomie et cette méthode pratique d'après le system de François Delsarte. Paris 1895.

[10] Nach der Trennung von St.Denis und Ted Shawn 1931 wurde die Company aufgelöst. Während St. Denis in New York die Schule weiterführte und eine mystische Vereinigung von Tanz und Religion im *Rhythmic Choir* zu verwirklichen suchte, gründete Ted Shawn eine Männertanztruppe, die bis 1940 mit Tänzen wie *Labor Symphony* (1934) und *Kinetic Molpai* (1935) durch die Staaten, England, Kuba und Kanada tourte. 1940 wurde er Leiter des *Jakob Pillow Dance Festival* in Massachusetts, dem ersten Sommertanzfestival der USA.

17 Tänzern.[11] Neben Choreographen wie Erich Hawkins, Hanya Holm, José Limon, Helen Tamaris, Anna Sokolow, Pauline Koner, Sybil Shearer, Jean Erdmann, Daniel Nagrin gehören Doris Humphrey, Charles Weidmann und Martha Graham zur sogenannten klassischen - und von der Geschichtsschreibung in vierter Generationsfolge gesetzten - Phase des *modern dance*. Ihre Choreographien ästhetisierten, vergleichbar zu Europa, einen hauptsächlich expressiven Bewegungskanon und basierten auf individuell ausgearbeiteten Tanztechniken. Das Bewegungsrepertoire wurde in jeweils unabhängigen Tanzausbildungen gelehrt, was bedeutete, daß der *modern dance* insgesamt ein ausgesprochen heterogenes schulisches und stilistisches Spektrum herausbildete. Mit der Unterstützung durch institutionalisierte Colleges und deren Sommertanzprogrammen (z.B. die bedeutende *Bennington School of the Dance* in Vermont), die den freischaffenden Choreographen Auftritts-, Probe- und Unterrichtsmöglichkeiten boten, konnte sich der *modern dance* ästhetisch und gesellschaftlich konsolidieren.[12]

In den späten 30er und in den 40er Jahren wurde die künstlerische Entwicklung des deutschen Ausdruckstanzes durch die Herrschaft der Nationalsozialisten jäh unterbrochen und viele seiner Tänzer und Choreographen emigrierten, bis auf wenige Ausnahmen (z.B. Mary Wigman), in die Vereinigten Staaten (Hanya Holm 1931) oder nach England (Kurt Jooss und Sigrud Leeder 1934, Rudolf von Laban 1938). Das Spektrum des amerikanischen *modern dance* weitete sich zeitgleich aus. Es entstanden zahlreiche Kompanien, die ihre Arbeit auch während des zweiten Weltkrieges weiterführen konnten. Auf der Basis einer sich mit den 40er Jahren beginnenden Integration des Tanzes als Fach in Schulen, Colleges und Universitäten

---

[11] Dies war nicht nur für damalige, sondern auch für heutige Verhältnisse ein außergewöhnlich großes Ensemble für eine *modern dance* Company. Am 28. Okt. 1928 traten sie zum ersten Mal in New York mit *Air fot the G String* auf.

[12] Die *Bennington School of the Dance* in Vermont Green Mountain existierte von 1934 bis 1938 und wurde von den sogenannten "großen Vier" des *modern dance*, Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidmann und Hanya Holm, geleitet. Innerhalb des jährlichen Sommerprogramms des Bennington Festivals zeigten sie ihre neuesten Choreographien. In Bennington hatten insgesamt 42 Stücke Premiere. In den Jahren 1939-42 kam Merce Cunningham als Schüler nach Bennington, ebenso wie Erich Hawkins. Beide tanzten bei Martha Graham und wurden kurz darauf Mitglieder ihrer Company. Nach zwei finanziell schwierigen Jahren (1940/1941) wurde das Sommertanzprogramm beendet. Die Schule bestand nach einigen konzeptionellen Versuchen, sie in eine Musikschule bzw. eine Schule der Künste umzustrukturieren, bis zum Jahr 1943. Vgl. Sali Ann Kriegsmann, Modern Dance in America: The Bennington Years. Boston 1981. Auch das *Black Mountain College* (1933-1957) bot professionellen Tanzunterricht an. Daneben unterstützten das *Neighbourhood Playhouse*, das *Fedral Theatre Projekt* und die *New Dance League* mit ihren Auftrittsorten den *modern dance*.

erhielten die modernen Choreographen immer mehr Unterrichtsangebote und Aufführungsmöglichkeiten.[13]

In den 50er und Anfang der 60er Jahre vollzog sich im amerikanischen *modern dance* ein ästhetischer Wandel, der durch eine verstärkte Auseinandersetzung mit den konstitutiven Strukturen von Choreographie und seinen Ästhetisierungsprozessen gekennzeichnet war. Die Choreographen Merce Cunningham, Alwin Nikolais, Ann Halprin, James Waring und Aileen Passloff begannen, traditionsunabhängige Kompositionsverfahren zu suchen, und veränderten alte und bislang unhinterfragte choreographische Prinzipien, oder lösten sie, wie z.B. die Kohärenz von Musik und Bewegung, ganz auf. Ihre choreographischen Verfahren beruhten z.T. auf dem Zufall oder auf spielerischen Regelwerken. Es entstanden neuartige ästhetische Modulationen im Bühnentanz, die sowohl die tanztechnische Ebene berührten und das Bewegungsrepertoire veränderten, als auch den kompositorischen Aufbau einer Choreographie neu ordneten. Dabei brachten die Stücke weder eine Geschichte, noch dramatische Konstellationen oder Psychogramme zur Darstellung.

Die expressive Wertigkeit der Körperbewegung verlor gegenüber der gestalterischen Evidenz eines sich bloß bewegenden Körpers an Bedeutung. Besonders die Choreographien von Merce Cunningham waren durch eine Art Emphase der Körperbewegung charakterisiert. Die plastisch-flukturierende Gestaltungskraft und nicht die emotionale Ausdruckskraft der Bewegungen bildete das Sujet seiner Tänze. Das *modern dance* Publikum, expressionistische Tanzstile gewohnt, stand diesen eigenwillig wahrgenommenen Choreographien, besonders in der Tanzmetropole New York, mit großen Ressentiments gegenüber. Die Aufführungen wurden bis auf wenige Ausnahmen von der Tanzkritik nicht zur Kenntnis genommen. Oftmals als "kühl" und "abstrakt" bewertet, gewann diese Tanzästhetik nur sehr allmählich ein Publikum.

Obwohl Cunninghams Choreographien wie auch die Verfahren von Alwin Nikolais oder Anna Halprin aus der ästhetischen Konzeption des klassischen *modern dance* herausfallen, werden sie von der Geschichtsschreibung meist dem amerikanischen *modern dance* in seiner klassischen Phase zugerechnet. Ihre ästhetischen Konzeptionen werden dabei meist als Mittlerrolle verstanden. Zwischen *modern dance* und *postmodern dance* positioniert, scheinen diese Arbeiten eine stilistische Uneindeutigkeit zu verfolgen, da sie weder dem ästhetischen Profil des *modern dance* ganz entsprechen noch dem

[13] Eines der ersten Schulen, die Tanz als eigenes Fach anboten, war das *Jakob Pillows College*.

der New Yorker Tanzavantgarde. Dies gilt vor allem für Merce Cunninghams Ästhetik.[14]

In den 60er Jahren entstand in New York der sogenannte *postmodern dance*, eine avantgardistische Strömung, die aus einer Gruppe experimentell arbeitender Tänzer an der *Judson Memorial Church* hervorging.[15] In einem offenen und kollektiven Arbeitszusammenhang, der von der Happening Bewegung beeinflußt war, brachten Choreographen wie Steve Paxton, Yvonne Rainer, James Waring, Elaine Summers, David Gordon, Valda Setterfield prozeßorientierte und zumeist improvisierte *Concerts* zur Aufführung. Ihre Stücke unterliefen radikal den abgeschlossenen Werkcharakter von Choreographien. Andere Tänzer wie Kenneth King, Twyla Tharp und Simone Forti experimentierten in ähnlicher Weise mit neuen Aufführungsformen, gehörten aber der originären Judson Gruppe nicht an. Die Avantgarde hinterfragte das ästhetische Selbstverständnis und die soziale Rolle des Bühnentanzes und entwickelte spielerische Formen der Aufführung, wodurch interagierende Strukturen und eine alltagsbezogene Funktion der Tanzkunst in den Vordergrund rückten. Das Bewegungsrepertoire integrierte gezielt die Grundbewegungsarten wie Gehen, Laufen und Hüpfen sowie andere unstilisierte alltägliche Bewegungen, die keineswegs nur gestisch verwandt wurden. Die Aufführungen verweigerten den ästhetisch normativen Habitus von Virtuosität. Oftmals entstanden die Stücke spontan, oder es wurde mit Laien getanzt.

Neben dem *Judson-Dance-Theatre*, wie sich die Gruppe ab 1963 nannte, experimentierte in den 70er Jahren eine weitere Gruppierung, die *Grand Union* mit Trisha Brown, Steve Paxton, David Gordon, Yvonne Rainer, Douglas Dunn, Barbara Dilley u.a. gezielt mit improvisatorischen Aufführungstechniken.[16] Die Tänze hatten keine festgelegte Struktur, sondern folgten spielerischen Anordnungen oder einer sogenannten *task-line*. Die konkrete Ausführung von vereinbarten Aufgabenstellungen lösten die Tänzer

---

[14] Vgl. Jean Morrison Brown (Ed.), The Vision of Modern Dance. Princeton 1979; Jacques Baril, La danse moderne. Paris 1977, S. 13.

[15] Die Gruppe existierte von 1961 bis 1964 und führte ab 1962 insgesamt 16 Konzerte auf. Neben Choreographen gehörten ihr Maler und Musiker an. Zur Entwicklung des *Judson-Church-Theatre* und ihren einzelnen Aufführungen vgl. Sally Banes, Democracy's Body. Michigan 1983. (Dissertation an der New York University 1980). Zu einzelnen Choreographen des *postmodern dance* vgl. Sally Banes, Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance. (Boston 1980). With a new Introduction. Wesleyan University Press ^{2}1987; Ann Livet (Ed.), Contemporary Dance. An Anthology of Lectures, Interviews and Essays with many of the most important contemporary american Choreographers, Scholars and Critics. With an Introduction by Ann Livet. New York 1978.

[16] Vgl. Margaret Hupp Ramsay, The Grand Union (1970-1976). An Improvisational Performance Group. New York 1991.

während der Aufführung, so daß die Stücke wohl einen Rahmen besaßen, sich aber situativ entwickelten. Dem improvisatorischen Aspekt von Bewegungsabläufen wurde weitaus mehr Gewicht gegeben als der technisch perfekten Ausführung von Bewegungen. Im Sinne einer Performance benutzten die Tänzer verschiedenste Requisiten, *props* und Kostüme. Im schnellen Tempo wechselten theatrale Szenen mit Bewegungsspielen, Dialogen, Musikeinlagen und reinen Tanzbewegungen ab, die in freier Assoziation miteinander verknüpft wurden. Zumeist kollektiv erarbeitet, suchten die Choreographen einen explizit sozialen Impetus tänzerischer Produktionsprozesse herauszustellen. Aus dieser Strömung heraus entwickelte sich, namentlich mit Steve Paxton, Lisa Nelson u.a. verbunden, die Kontaktimprovisation. Ästhetisch über ein Bewegungsmaterial charakterisiert, welches durch und im Körperkontakt zwischen zwei oder mehreren Personen entsteht, etabliert die Kontaktimprovisation eine improvisatorische Aufführungsästhetik von spontaner Interaktion zwischen den Tänzern.[17]

Von ihrer Entwicklung reicht diese Phase des amerikanischen Tanzes bis in die 90er Jahre hinein. Der Begriff des *postmodern dance* versucht eine ästhetische Klammer um die äußerst verschiedenen Strömungen und choreographischen Projekte zu setzen, die jedoch dermaßen heterogen und widersprüchlich sind, daß es in der amerikanischen Forschung zunehmend umstrittener wird, überhaupt vom *postmodern dance* zu sprechen.[18] Die experimentelle Phase der 60er und 70er Jahre ließ noch kongruente ästhetische Momente erkennen. Heute aber gehören zum *postmodern dance* so unterschiedliche Choreographen wie Deborah Hay, Kenneth King, Meredith Monk, Steve Paxton, Bill T. Jones oder Trisha Brown,[19] deren Choreogra-

---

[17] Steve Paxton bemerkt rückblickend über den sozialen Aspekt seiner Tanzarbeit: "I began looking for ways to initiate a dance and cause movement to arise among people I was interested in seeing move (in other words, I was making choices all along), but without me being a figure whom they copied or who controlled them verbally or through suggestion." Aus: Cynthia J. Novack, S. 54.

[18] Der ästhetische Terminus *postmodern dance* verwässert im amerikanischen Diskurs zunehmend. Die generative Einteilung des Modernen Tanzes scheitert hier an den fehlenden ästhetischen Kriterien ihrer Klassifizierung. Zur Literatur über den *postmodern dance* vgl. (chronologisch geordnet): Michael Kirby, Introduction to the Post-Modern Dance. In: The Drama Review. A Journal of Performance Studies. 19.1 (1975), S. 3-4; Roger Copeland, Postmodern Dance, Postmodern Architecture, Postmodernism. In: Performing Arts Journal. 7.1. (1983), S. 27-37; Ann Daly (Ed.), What has Become of Postmodern Dance? Answers and other Questions by Marcia B. Siegel, Anna Halprin, Janice Ross, Cynthia J. Novack, Deborah Hay, Sally Banes, Senta Driver, Roger Copeland, and Susan L. Foster. In: The Drama Review 36.1 (Spring 1992), S. 48-69.

[19] Zum *postmodern dance* zählen u.a. auch Lucinda Childs, Laura Dean, Simone Forti und Sarah Rudner.

phien weder ähnliche politische noch ästhetische Ziele verfolgen und deren Verfahren ebenso keinerlei strukturelle Gemeinsamkeiten aufweisen.

Im Folgenden werden markante ästhetische Entwicklungen innerhalb des Neuen Freien Tanzes, des deutschen Ausdruckstanzes und des *modern dance* dargestellt und erörtert, die das Selbstverständnis des modernen Bühnentanzes in charakteristischer Weise prägten. Auf Grund der Komplexität und ästhetischen Heterogenität der individuellen Stile und Schulen werden die jeweiligen bewegungsästhetischen Konzeptionen und choreographischen Verfahrensweisen einzelner wichtiger Choreographen untersucht und die moderne Tanzgeschichte daher nur ausschnittsweise beleuchtet.

In der Präsentation und Analyse der Tanz- und Körperkonzeptionen von Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis (Neuer Freier Tanz), Mary Wigman und Rudolf Laban (Ausdruckstanz) und den *modern dance* Choreographinnen Doris Humphrey und Martha Graham steht die Frage nach dem Verständnis von Bewegung und der ästhetischen Funktion des Körpers im Mittelpunkt. Hinzu tritt eine Diskussion über das ästhetische Selbstverständnis ihrer Tanzkonzeptionen mit Hinsicht auf die jeweiligen Grundzüge ihrer choreographischen Arbeitsweise und die Systematiken ihrer Tanztechnik-Ausbildungen. Die Gründe, aus denen die sich modern begreifenden Choreographen den klassischen Tanz ablehnten, ist von besonderem Interesse.

Die ästhetische Kluft zwischen den modernen Choreographen und dem Ballett nahm unterschiedliche Formen an. Generell forderte die gezielte Ablehnung des klassischen Vokabular von den Choreographen, einen eigenen Bewegungscodex zu entwickeln, d.h. andere Trainingsweisen und Gestaltungsmodelle für die Präsentation und Repräsentation des Körpers auf der Bühne zu entwerfen. Die neuen Bühnentanzstile unternahmen sukzessiv eine Neuordnung der konstitutiven Elemente und Bedingungen des Bühnentanzes. Neue Systematiken des Trainings, Choreographierens und tänzerischen Körperverständnisses wurden in unterschiedlicher Weise und mit unterschiedlicher explorativer Eindringlichkeit entwickelt. Die Auswirkungen und Realisationen innerhalb dieser entscheidenden gestalterisch sowohl offenen wie durch Notwendigkeiten geprägten Situation stehen in der folgenden Darstellung der einzelnen Choreographen im Vordergrund. Dabei werden sowohl die tanztechnischen Prinzipien (Bewegungsmotivik, Einsatz des Körpers, Ausbildung zur Tänzerin, philosophische Immanenz der Bewegungstypik) untersucht, als auch nach den choreographischen Verfahren und ihren gestalterischen Besonderheiten gefragt (z.B. Wahrnehmungsweisen und Ordnungen des Raumes im und um den Körper herum).

Folgende thematische Fragen strukturieren meine Untersuchung: (1) Welche Sinne integriert der jeweilige Bewegungsduktus? (2) Wie wird Bewegung im und am Körper verstanden, wie kommt der Körper also in Bewe-

gung und nach welchen Gestaltungsprinzipien werden Bewegungen geformt? (Prinzipien der Tanztechnik) (3) Welche Funktion kommt dem Körper in seiner Darstellung zu? (4) Welches sind die choreographischen Prinzipien und wie gestaltet sich die Aufführungspraxis? Dabei hinterfragen und entgegnen die Analysen und Erörterungen den z.T. plakativen ästhetischen Identifikationen des Modernen Tanzes von Seiten der Tanzwissenschaft. Was bedeutet es, daß eine Tanzästhetik vermeintlich aus dem "Inneren" motiviert ist? Ist der moderne Tanzkörper tatsächlich befreit und findet jenseits der Normierungen des Balletts zu einem authentischen und emotional wahrhaftigen Ausdruck?

Auch für die schöne Kunst des Tanzes gilt, daß noch so "natürliche" Bewegungen oder ursprüngliche und authentische Ausdrucksweisen des bewegten, sich bewegenden Körpers nicht nur aus konstituierten Prozessen mit z.T. sehr strengen körpertechnischen Verfahrensmodalitäten stammen, sondern selbst konstituierte Erscheinungen sind. Tänzerische Körper- und Bewegungsausdrücke sind demnach auch dann hergestellt, wenn sie das vermeintlich "Innere" oder, wie viele expressionistische Choreographen betonten, die Seele und Wahrheit veräußern.

Zunächst einen Blick auf die aufblühenden Körperkulturbewegungen des ausgehenden 20. Jahrhunderts, aus deren gesellschaftlich-kulturellem und ästhetischem Umfeld der Moderne Tanz wesentliche Impulse erhielt.

Exkurs: Der dynamisch-rhythmische Körper
Zur Bewegungskultur um 1900

Der bewegte, sich bewegende Körper generiert in der Kultur der ausgehenden Moderne zum Arsenal vielfältiger Heilsversprechen. Die sich um die Jahrhundertwende in vielfältiger Weise entwickelnde Bewegungs- und Körperkultur deutete den menschlichen Körper im Angesicht einer verstärkten Industrialisierung zum Utopieträger einer natürlichen und rechten Lebensweise. Mit zahlreichen und systematisch ausgearbeiteten Übungspraktiken suchten ihre verschiedenen Schulen, die Sinne des Menschen zu reaktivieren und im jeweiligen Verständnis von den natürlich-funktionalen Bewegungsweisen des Körpers, den Menschen zur "Natur" zurückzuführen. Die Bewegungs- und Gymnastikschulen wollten durch rhythmische Übungsfolgen und sensibilisierende, dem Leib zugehörige, Wahrnehmungsverfahren eine vitalisierende Kraft und harmonische Erscheinung des Körpers stärken und bewegten sich daher in freier Natur nackt und "frei". Die Übungen zielten zugleich auf einen, im Einklang mit den Gesetzen der Natur stehenden, "rechten" Körpergebrauch, in denen eine organische und urförmig gedeutete Bewegungslehre das Reglement einer strengen Erziehung formulierte.

Die vielfältigen kulturellen und ästhetischen Praktiken eines "natürlichen" Körperumgangs suchten, die drohende Entfremdung des Menschen von seinen "natürlich-kosmischen" Ursprüngen zu hemmen. Zugleich unterstrich der dynamisch schwungvolle bis ekstatische Charakter der Bewegungen, die das energetische Kraftpotential des Körpers nutzten, die Euphorie eines kulturell und technologisch aufbrechenden neuen Jahrhunderts.[20] Die neuen rauschhaft und raumexpansiv sich bewegenden Körper repräsentierten wirkungsvoll die Geschwindigkeits- und Fortschrittsutopie der Moderne. Das dynamisch-vitale Bewegungsprinzip markiert eine wichtige kulturelle Ikone.

Die technischen Erfindungen und Entwicklungen des 19. Jahrhunderts (Dampfmaschine, Eisenbahn) hatten das neue Gesicht der Bewegung bereits angekündigt, da ihre technischen Verfahren die energetische Qualität von Bewegung erstmals gezielt nutzen konnten. Der Begriff der Bewegung wurde ein kinematischer, d.h. man faßte Bewegung als Transmitter von Kräften auf und nicht mehr im Sinne der Newtonschen Mechanik als Orts- und Lageveränderungen *von Körpern.* Als solch verändernde Instanz kam der Bewegung ein immaterieller Status zu. Damit legte die Wissenschaft ein neues Verständnis von Bewegung zu Grunde: Bewegung wirkte *als Fluß zwischen Körpern* und konnte, gleich einem Energiestrom, Inhalte und Funktionen übertragen.[21]

Dieses neue Wissen verhalf um die Jahrhundertwende zu einer schnell anwachsenden technischen Industrialisierung, welche den Gebrauch des Körpers veränderte. Die Arbeitsprozesse wurden zu mechanischen Abläufen perfektioniert, in deren maschinell diktierte Geschwindigkeit und Rhythmen sich die Industriearbeiter möglichst reibungslos einpassen mußten.[22] Der Körper wurde als Bewegungsapparat zusehendst funktionalisiert.

---

[20] Die kulturspezifische Bedeutung des Tanzes in der Moderne wurde bislang allein von Inge Baxmann ausführlich untersucht. Vgl. u.a. Inge Baxmann, Die Gesellschaft auf der Suche nach ihrem Körper: Tanz in der anthropologischen und politischen Perspektive der Moderne. In: Weimarer Beiträge. Heft 4 (1993). Eine Analyse des Modernen Tanzes hinsichtlich eines neuen, im Kontext des technisch gewandelten Bewegungsbegriffs angesiedelten, ästhetischen Bewegungsverständnisses steht bislang aus.

[21] Äuch die Psychoanalyse sprach von psychischen Energieströmen und erklärte das Unbewußte als Strom. Zur Technikgeschichte der Bewegung und dem Aspekt ihrer Immaterialisierung vgl. Marie-Anne Berr, Technik und Körper. Berlin 1990, S. 171 ff.

[22] Die Mechanisierung der Arbeit und mit ihr die systematische Arbeitsteilung setzte mehrere Jahrzehnte zuvor mit der Erfindung stetig laufender Produktionsbänder durch Oliver Evans ein. Seine automatische Mühle wurde 1783 in den Fabriken von Adam Smith eingeführt. Weitere technische Neuerungen wie die Fließbandarbeit - 1869 in der Fleischkonservenfabrik Cincinnati erstmals eingesetzt - rationalisierten im 19. Jahrhundert die körperlichen Arbeitsgänge radikal. Mit dem primären Ziel, die Produktion zu steigern, mußte jeder einzelne Handgriff schneller und effektiver ausgeführt werden.

Entscheidend wurde seine wirtschaftliche Leistungseffizienz. Das Bewegungsverhalten wurde ausschließlich rationell ausgerichtet. Je reibungsloser der Körper zum Teil der Maschine wurde, desto größer war sein wirtschaftlicher Nutzen. Die Bewegungen wurden funktional, regelhaft und automatisiert.

Zur Verbesserung der Arbeitsleistung begann um 1900 eine systematische Untersuchung der Bewegungsabläufe. Zunächst maß man ihre Effizienz mit der Stoppuhr (Frederick Winslow Taylors). Später analysierte man die kinetischen Arbeitsabläufe mit Hilfe filmischer Aufzeichnungen (Frank B. Gilbreths "Zeitstudien", 1914) und korrigierte an ihnen die Bewegungseffizienz.[23] Die Analyse der Kinetik setzte den Beginn der wissenschaftlichen Betriebsführung.[24] Die Arbeiter wurden zu Rädern einer großen Maschine. Moderne Zeiten waren angebrochen.

Die Arbeitsgänge verdichteten sich zu immer komplexeren vollmechanischen Vorgängen. (1913/1914 entwickelte Henry Ford das vollmechanische Montageband). Der Maschinenrhythmus bestimmte den Arbeitstakt.

[23] Zuvor fanden Bewegungsanalysen in der Chronofotografie von Etienne-Jules Marey statt. Er hatte eine transportable Kamera mit beweglichem Film entwickelt und bannte in minimalen Zeitabständen die verschiedenen Phasen eines Bewegungsablaufs auf eine Fotoplatte. Diese neue Aufzeichnungstechnik gab einen detaillierten Einblick in das mechanische und dynamische Zusammenspiel physischer Bewegungsabläufe, das Marey wissenschaftlich exakt im Wirkungszusammenhang von kräftemäßigen und räumlich-zeitlichen Aspekten analysierte. Über die "Dynamische Untersuchung der menschlichen Bewegung" schreibt Marey: "... in der Chronofotografie (haben) wir auf fester Platte alle Elemente beisammen, die zur Bestimmung der bei der Fortbewegung des Menschen in's Spiel kommenden Kräfte nothwendig sind, weil jede Kraft proportional ist der bewegten Masse und der Beschleunigung, die sie derselben ertheilt." Aus: Etienne-Jules Marey, Die Chronofotografie. Nachdruck. Frankfurt am Main 1985, S. 45. Mit dem sogenannten Dynamographen schließlich, der den Bewegungsverlauf eines mit Leuchststreifen markierten Körpers bzw. seiner Glieder ablichtete, gab das graphische Bild der Bewegungssukzession gemäß der Lage der Körperteile zueinander Aufschlüsse über die Kraftverläufe im Bewegungsablauf. Das Verfahren erkannte für einzelne Bewegungsarten (Gehen, Laufen, Hüpfen, Springen u.a.) Mängel in der Benutzung des Körpers, da unnötige Energieverluste räumlich sichtbar wurden. Marey schlug seine Methode für die Belehrung von "Leibes-Uebungen" vor. Vgl. Marlene Schnelle-Schneyder, Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert. Marburg 1990.

[24] Vgl. Siegfried Giedeon, Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte. Hamburg 1994, S.101-156.

In Opposition zur industriellen und urbanen Lebenswelt entstanden um 1900 alternative Lebensgemeinschaften. Ihnen schwebte ein naturnahes Selbstbild des Menschen vor. Sie postulierten ein bewußtes Leben und kamen damit dem Bedürfnis nach, den Körper aus den funktionalen Gesellschafts- und Arbeitsprozessen herauszulösen und der wachsenden physischen Leistungsanforderung durch eine Art Rückbesinnung auf den "natürlich" erlebten und erfahrenen Körper zu entrinnen. Auf dem Berg der Wahrheit, dem Monte Vérita bei Ascona, gründete sich eine, dem Selbstverständnis nach, vegetarisch-anarchistische Kolonie, die durch vielerlei "natürliche" Praktiken, wie gesunde Ernährung, sinnliche Erfahrungen des eigenen (nackten) Körpers und eine theosophisch orientierte Lebensperspektive die Kunst einer naturnahen Lebensweise entwickelte und eine gemeinschaftliche Lebensform praktizierte.[25] Rudolf Laban und ehemalige Jaques-Dalcroze-Schüler experimentierten hier, in Labans "Schule der Lebenskunst" (1913),[26] mit vitalen und ausdrucksstarken Bewegungen, durch die der Körper aus seiner jahrhundertelangen Kasteiung befreit werden sollte. In der Bewegung würde der natürlich-kosmische Einklang spürbar und die Vereinigung von Körper, Geist und Seele erfahrbar, so lehrte Laban. Der begeisterte Laban-Anhänger Fritz Böhme kommentierte:

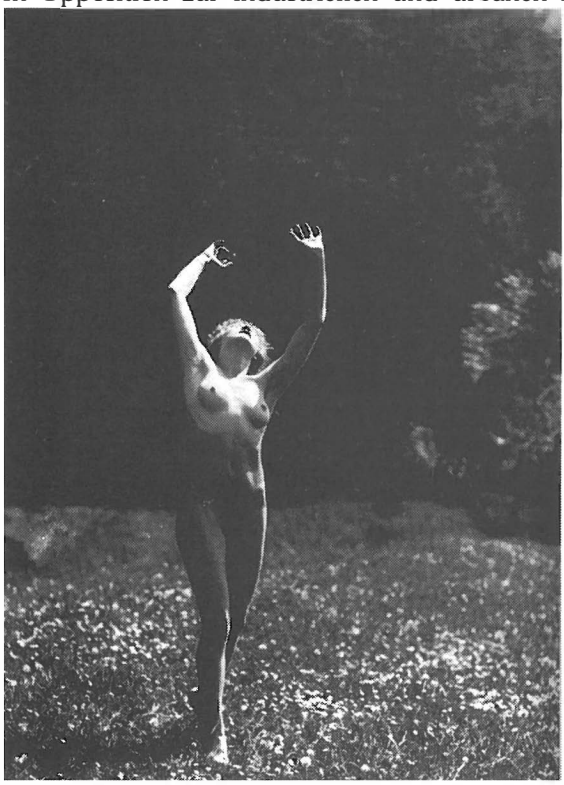


Abb. 3 *Pose des „Lichtgebets"; Körperschulungs-Übung, 1925*

---

[25] Vgl. Monte Vérita. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie. Ausstellungskatalog. Hg. und Konzeption von Harald Szeemann. Museum Villa Stuck München 24.10.-21.12.1980. München 1980.

[26] Vgl. Horst Koegler, Die Tanzfarm vom Monte Vérita. In: Ballett 1979. Nr. 4, S. 44-51.

> "Man lernte wieder rhythmische Gewalten kennen, man interessierte sich für Möglichkeiten primitiven Ichverlierens, man sah, wie die Bewegung der inneren Organe, ihre Ernährung und Gesunderhaltung eng mit diesen rhythmischen, aber auch zugleich mit seelischen Kräften zusammenhing."[27]

Das Rhythmische erfaßte die Trinität von Körper, Geist und Leib und damit die gesamte Lebensäußerung des Menschen. Schon zu Beginn der 90er Jahre des letzten Jahrhunderts hatten die verschiedensten Gymnastik- und Körperschulen begonnen, mit neuen "natürlichen" Übungsfolgen vitale und gesunde Bewegungen zu lehren, deren Maßstäbe auf die Gesundheit des Körpers im Sinne eines *richtigen* Körpergebrauchs zielten. Die Gymnastikbewegung gehörte mit anderen Bewegungsschulen einer breiten Körperkulturbewegung[28] an, die von der Jahrhundertwende bis in die 30er Jahre hinein einen regelrechten Körperkult entwickelte. Die Ausdrucks- und Gymnastiksysteme differenzierten sich nach Schulen der Ausgleichsgymnastik (Pehr Henrik Ling[29], Elisabeth Mensendieck u.a.) und denen der Ausdrucksgymnastik (Francois Delsarte, Geneviève Stebbins, Rudolf Bode u.a.) und entwickelten sowohl sensibilisierende als auch normierende Trainingsprogramme.[30] Letztere zielten auf einen ebenso 'vernünftigen' wie rationellen, d.h. ökonomisch-effektiven Körpergebrauch. Die Körperbewegungen sollten möglichst funktional ausgeführt werden. Andere Übungen indessen entwikkelten einen aus ökonomischen Zwängen befreiten Körperumgang und integrierten leibliche Bewegungserfahrungen. Was den einzelnen Schulen als

---

[27] Fritz Böhme (1926), S. 144.

[28] Die "Körperkultur" umfaßt ein weites Feld der unterschiedlichsten "Bewegungs-Strömungen", wie die Nacktkultur, die Lebensreform-, Freikörper- und Arbeiterkulturbewegung. Der "Kult der Bewegung" fand Ausdruck in der Jugend-, Turn-, Gymnastik- und Ausdruckstanzbewegung. Vgl. August Nitschke, Der Kult der Bewegung. Turnen, Rhythmik und neue Tänze. In: A. Nitschke/G.A. Ritter (u.a.) (Hg.), Jahrhundertwende. Aufbruch in die Moderne. 1880-1930. Bd. 1. Hamburg 1990, S. 258-285. Das Lexikon der Sportwissenschaften definiert unter dem Begriff "physical culture": "Im Zusammenhang mit der Lebensreform, mit der Erneuerung der gesamten Lebensführung, forderte man um 1900 die aktive Pflege des Körpers durch die verantwortungsbewußte, wertgerichtete Übung der in der modernen Zivilisation verkümmernden Funktionen mit dem Ziel der Anpassungsfähigkeit, Gesundheit und Leistungsfähigkeit." In: Sportwissenschaftliches Lexikon. Hg. v. Redaktionskreis unter der Leitung von Peter Röthig. Schorndorf [5]1983.

[29] Der Schwede Pehr Henrik Ling (1776-1839) gilt als Begründer der modernen Gymnastik. Er unterteilte sie in die Bereiche der Hygiene, Pädagogik, Militär und Ästhetik. Vgl. Pehr Henrik Ling, Reglemente för Gymnastik. Stockholm 1836.

[30] Vgl. Eva Wobbe, Die Gymnastik. Entwicklung der Bewegung bis zur Rhythmischen Gymnastik und deren Einfluß auf den Ausdruckstanz. In: G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), S. 25-33.

befreiter und zugleich als rechter Körpergebrauch galt, war dementsprechend different.

> "Diese körperrhythmischen Exerzitien sollen nicht nur den Körper, sondern auch die Seele aus lähmender Unfreiheit lösen. Sie sollen Leib und Geist gesund und fähig machen zu naturgemäßer Entfaltung aller Kräfte und unbehindertem Sichausleben. Sie sollen das Körpergefühl wecken, stärken und läutern und dadurch den Menschen befähigen, dem tiefinnersten Triebe der Natur zu folgen und seinen Willensimpulsen durch rhythmische Körperbewegung befreienden Ausdruck zu geben."[31]

Trotz der eklatanten konzeptionellen Unterschiede zwischen den einzelnen Schulen lehrten sie alle Formen der "natürlichen" Körperbewegung und begriffen das Dynamische als ihr ursächliches Prinzip. Zu einer regelhaften Erscheinung gelangte das Dynamische über den Rhythmus, da jener laut der verschiedenen Lehrsysteme die Bewegungsabläufe gleich der Natur gliedert und gesetzmäßig in an- und abschwellende Zyklen strukturiert. Im Rhythmus als regelhafte Erscheinung organischer Bewegung sah man die in der Bewegung wirkenden antagonistischen Kräfte zu einem harmonischen Ganzen vereinigt.

> "Alle Naturbewegungen haben einen stetigen Charakter, und alle Naturbewegungen haben einen gegliederten Charakter. Wie die Wasserwelle stetig im Auf und Ab verläuft, so verlaufen auch im Grunde alle Naturbewegungen, sei es, daß wir sie mit bloßem Auge sehen, sei es, daß sie so klein in ihren periodischen Schwingungen ablaufen, daß wir sie mit unseren Augen nicht mehr wahrnehmen, sei es, daß sie nur Teile eines Schwingungsvorganges darstellen. Alle Naturbewegungen haben *rhythmischen Charakter*."[32]

Das Rhythmisch-Dynamische galt als universales Gesetz aller Bewegungen, ob technisch, natürlich oder physisch. Der rhythmische Charakter einer Naturbewegung war demnach generell nicht vom Rhythmus der Maschine unterschieden. Gerade für die Schulung und 'freiheitliche Erziehung' des Körpers reifte das Rhythmische zum zentralen Begriff. Sein Prinzip regelte den *rechten* Körpergebrauch. Der rhythmische Körperschwung initiierte in spezifischer Übungsfolge das dynamische Prinzip im eigenen Körper und machte eine vitalisierende kinästhetische Qualität leiblich erfahrbar. Im Gegensatz zu den traditionellen Turnübungen des 19. Jahrhunderts wurde nicht mehr

---

[31] John Schikowski, Der neue Tanz. Berlin 1924, S. 9.

[32] Rudolf Bode, Vom Wesen der Ausdrucksgymnastik. (1923). In: Peter Röthig, Beiträge zur Theorie und Lehre vom Rhythmus. Stuttgart 1966, S. 100. Diese Aufsatzsammlung von verschiedensten Lehren und Theorien zum Rhythmus bietet einen sehr guten Überblick.

allein der Muskelmantel des Körpers, von einer Pose zur nächsten wechselnd, trainiert. Die neuen Gymnastikübungen kräftigten das Innere und das Zentrum des Körpers. Fritz Böhme bemerkte:

> " ... , aber es lag ihr weniger daran, die muskuläre Leistungsfähigkeit durch äußere Mittel zu erhöhen, als von innen her, von der Basis der inneren Organe und der inneren Verhältnisse des Körpers aus die natürliche Harmonie der körperlichen Funktionen zu bewahren oder, wo es nötig war, zu erziehen. Nicht äußere Widerstandsfähigkeit erstrebte man nun, sondern Erhaltung und Erziehung innerer Regelhaftigkeit des menschlichen Leibes."[33]

Das Ziel der "Körperkultur-Bestrebungen" war der "gesunde Körper", egal ob der Körper nun wie in der Ausdrucksgymnastik Bodes von seinen "erzieherischen Hemmungen"[34], oder, wie in der *Rhythmischen Gymnastik* Jaques-Dalcroze, aus seiner verkrampften Verkümmerung befreit werden sollte, damit er sich in "spontaner Willenstätigkeit"[35] bewegen konnte. In beiden Lehrsystemen strukturierte der Rhythmus formhaft den Körper. Die Gymnastiker Émile Jaques-Dalcroze und Rudolf Bode unterschieden sich jedoch in ihren Auffassungen, wo das rhythmische Prinzip aufzufinden sei. Jaques-Dalcroze sah es in der musikalischen Struktur verkörpert. Der Takt der Musik bildete das primäre Regulativ für die rhythmische Körperbewegung. Das musikalische Metrum mußte adäquat in gemessene Schritte übersetzt werden, denn erst durch die Musik kann nach Jaques-Dalcroze Überzeugung der Körper ein rhythmisches Bewegungsgefühl entwickeln. Sie hauche den Bewegungen ihren "seelischen Ausdruck" ein. Dieser mußte der von den Schülern in angemessener Weise zu "bewegten Plastiken" verbildlicht werden.[36]

---

[33] Fritz Böhme (1926), S. 185f. Böhme versteht die Körperkulturbewegung als Gegentrend zum Turnsport des 19. Jahrhunderts.

[34] Rudolf Bode in: Peter Röthig (1966), S. 104.

[35] Die Jaques-Dalcroze Methode legte besonderen Wert auf das Erlernen automatisierter Bewegungsabläufe, die spontan miteinander kombinierbar sein sollten. Die Spontanität bezog sich für Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) auf die willensmäßige Verwendbarkeit der Bewegungen. Hierfür entwickelte er eigens Folgen, "Übungen für die Entwicklung der spontanen Willenstätigkeit". Vgl. Methode Jaques-Dalcroze, Rhythmische Gymnastik. Teil 1. Neuchatel/Paris 1906. z.T. analysiert v. Michael Kluger, Von der "Rhythmischen Gymnastik" zu den "Realisationen". Übung und Disziplinierung des Körpers bei Émile Jaques-Dalcroze, in: G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), S. 71-94.

[36] Jaques-Dalcroze analogisierte Musik und Körperbewegung: "(Die Tänzer) müssen außerdem noch den innigen Zusammenhang kennenlernen, welcher besteht zwischen Musik und Körperbewegung, zwischen thematischer Entwicklung und aufeinander folgenden, auseinander hervorgehenden Gebärden, zwischen Klangstärken und Muskeldynamik, zwischen Pause und Stillstand, zwischen Kontrapunktik und Kontragestik, zwischen melodischer Phrasierung und Atemführung ...." Vgl. Émile Jaques-

Rudolf Bode hingegen faßte den Rhythmus als ein ursächlich leibliches Phänomen auf, das im Körperschwung zur rechten Entfaltung kam. In seinen Schriften[37] bezieht sich Bode besonders auf Ludwig Klages, der *Vom Wesen des Rhythmus* (1923) als einer gegliederten Stetigkeit sprach, die dem Unendlichen und aller Naturerscheinungen zu eigen ist. Der Takt hingegen produziere auf technisch-maschinelle Weise (*Takt der Zugräder, Dampfkolbenstoßen der Maschinen*)[38] eine stetige Bewegung von periodischen Wechseln und schaffe hierdurch ein "Erlebnis des Rhythmus".[39] Für Bode war bedeutsam, einen sinngebenden Konnex des rhythmisch-schwingenden Bewegungsprinzips aufzuzeigen. Die Übenden sollten begreifen, daß sie in Bewegung mit der Natur in Berührung kommen und ihr Körper wesenhaft mit der ursprünglich rhythmischen Weltordnung in Beziehung steht, mit den "Bewegungen der Gestirne, oder (...) der Erde, seien diese von anorganischem oder organischem Charakter"[40].

Die Lehre vom Rhythmus expandiert in Ludwig Klages Schriften[41] zum lebensphilosophischen Konzept, das sich seinem Ausdruck nach in allem Leben offenbart. Klages deklariert den Rhythmus zum Begriff eines umfassenden kosmologischen Weltmodells. Seinem Prinzip komme dank seiner seelischen Evidenz die Eigenschaft zu, den Menschen auszugleichen und seine Kräfte zu harmonisieren.

In dem gesellschaftlichen Kontext dieser Schulen und Theorien spielte der Tanz eine besonders wichtige Rolle. Verstanden als archaische Lebensäußerung, sah man im Tanz einen seelisch-mythischen Erfahrungsraum realisiert, welcher den modernen Menschen mit der ursprünglichsten aller Bewegungsformen verbindet. Gelöst "im Tanze schwingend" schien der moderne Körper von seiner ursprünglich seelenhaften Natur umfangen. John Schikowski kommentiert im Jahr 1924:

Dalcroze, Der Tänzer und die Musik. (1918). In: Émile Jaques-Dalcroze, Rhythmus, Musik und Erziehung. Genf 1977, S. 192. (Nachdruck d. Ausgabe Basel 1921.)

[37] Rudolf Bode, Rhythmus und Körpererziehung. Fünf Abhandlungen, Jena 1923.

[38] Ludwig Klages, Vom Wesen des Rhythmus. In: Peter Röthig (1966), S. 26f. (Erstabdruck in: L. Pallat/F. Hilder, Künstlerische Körperschulung. Breslau 1923.)

[39] Drastischer als Klages faßt Max Merz, der Direktor der Elizabeth Duncan Schule, Rhythmus und Takt als widerstreitende Antagonismen in der Bewegung auf. Vgl. Max Merz, Körperbildung und Rhythmus. In: P. Stefan (Hg.), Tanz in dieser Zeit. Wien/New York 1926, S. 29-32.

[40] Rudolf Bode in: Peter Röthig (1966), S. 101.

[41] Vgl. u.a. Ludwig Klages, Der Geist als Widersacher der Seele. Sämtliche Werke. Hrsg v. E. Frauchinger u.a., Bd. 2; darin: Vom Bewegungserlebnis. Bonn ^{2}1981. In *Arbeit und Rhythmus* (1909) faßt Klages das Rhythmische als Bindeglied von Arbeit und Spiel auf, so daß das Arbeiten glückserfüllt wird. Auch der Nationalökonom Karl Bücher entwickelt seine Theorie der "Welt der fröhlichen Arbeit" ausgehend vom Rhythmischen, als seelenhaftes, universales und ursprüngliches Prinzip menschlicher Tätigkeit.

> "Je mehr der Leib des Kulturmenschen in allen seinen Teilen von angeborener und anerzogener Lähmung erlöst wird, desto unbehinderter kann dieses Gefühl sich auswirken und es findet seine höchste Gipfelung im Tanz, der in seinen Uranfängen nichts anderes war, als die Fähigkeit, seelischem Erleben durch rhythmische Körperbewegung Ausdruck zu verleihen."[42]

Der Körper offenbarte eine kommunikative Ebene, die ihn mit allen und allem verband. Gerade im Tanz mit seinen rhythmischen, ekstatischen und rauschenden Bewegungen erkannte man eine gesellschaftsutopische Dimension. Der Tanz vermochte gemeinschaftliche Momente zu stiften, in denen der bewegte Körper in ein rauschhaftes Erleben eintrat und sich in eine dynamische Beziehung zu seiner Umwelt brachte, die von gemeinschaftstiftender Art war. Dieses Moment zeugte von den archaischen Quellen des Menschseins und brachte "die Gesinnung ins Schwingen", wie Inge Baxmann ihren Aufsatz über die gesellschaftsutopische Funktion des Tanzes der zwanziger Jahre tituliert.[43] Baxmann zeigt eindringlich, wie die moderne Gesellschaft in den Bewegungen und Gebärden jener tanzenden Körper einer sinnträchtigen und "wahrheitsvollen" Sprache gewahr wird, die jenseits der Doppelzüngigkeit des Wortes und einer als dekadent angesehenen Schriftkultur eine neue kommunikative Hoffnung stiftete, "eine Art unbewußte Kommunion."[44] Der ekstatische, hoch energetische Bewegungsgestus *sprach* auf diese Weise vom Reigen der Natur und der Seele.

Die Kraft des Körpers zu fühlen und sie in Techniken der Ekstase, des Rausches und der Hypnose zum Ausdruck zu bringen, entwickelte sich zu einer wichtigen kulturellen Praktik. In einer Kultur der "Sprachkrise" eröffnete der Trancekörper das Reich des Unsichtbaren und des Unsagbaren und machte ästhetische und medizinische Utopien möglich. Neue psychologische Diagnoseverfahren lasen in tanzenden Körpern, wie den der "Traumtänzerin" Madeleine auf der "Traumbühne" des Dr. Schertel, psychopathische Zustände heraus. Unter Hypnose schienen sie ihr unbewußtes Leiden gebärdenhaft zum Ausdruck zu bringen,[45] da sie, so führte der Nervenarzt Erwin

---

[42] John Schikowski, S. 10.

[43] Inge Baxmann, "Die Gesinnung ins Schwingen bringen." Tanz als Metasprache und Gesellschaftsutopie in der Kultur der 20er Jahre. In: H. Ullrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main 1988, S. 360-375.

[44] Inge Baxmann (1988), S. 367.

[45] Vgl. A. Freiherr v. Schrenck-Notzing, Die Traumtänzerin Madeleine G. Eine psychologische Studie über Hypnose und dramatische Kunst, Stuttgart 1904. Durch Hypnose versuchte man um 1900 die Hysterie, ein charakteristisches Frauenleiden, zu heilen und inszenierte später Trancetänze (vgl. "Traumbühne" des Dr. Schertel). Vgl. Inge Baxmann, Traumtanzen oder die Entdeckungsreise unter die Kultur. In: H. Ullrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), Paradoxien, Dissonanzen und kognitive Zusammen-

Straus aus, einem "präsentischem Erleben" angehörten, das ein ekstatisches, präkulturelles Wissen an die Oberfläche brachte.[46] Unsichtbares wurde zum Zeichen und die Psychologie begann das Unbewußte zu dechiffrieren und die "hysterisch" weiblichen Gebärden systematisch auszudeuten.[47]

Für die Gymnastikbewegung blieb die Stärkung des vitalen Bewegungsprinzips zunächst auf eine hygienische Erziehung des Menschen begrenzt. Jaques-Dalcroze wandelte seine Dresdener *Schule für Gymnastik und erzieherische Körperbildung* zur *Bildungsanstalt* (Hellerau, 1911) um und legte dieser ein umfassendes Erziehungssystem über die Bewegungsschulung des Körpers zu Grunde. Das Aussehen und das Verhalten der Schüler wurden einheitlich und streng organisiert.[48] In *Rhythmik und bewegte Plastik* (1919) legte Jaques-Dalcroze eindringlich das Ziel der Körperbildung dar:

> "Zweck der rhythmischen Übungen ist daher, die natürlichen Rhythmen des Körpers zu regulieren und, dank ihrer Automatisierung, endgültige rhythmische Vorstellungsbilder zu erzielen."[49]

---

brüche. Frankfurt am Main 1991, S. 316-340; Gabriele Brandstetter, Psychologie des Ausdrucks und Ausdruckstanz. Aspekte der Wechselwirkung am Beispiel der "Traumtänzerin" Madeleine. In: G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), S. 199-211.

[46] Erwin Straus, Psychologie der menschlichen Welt. Berlin/Göttingen 1960, S. 141 ff.

[47] Der Hysterie als "La grande simulatrice" widmete der Psychologe Charcot ein umfangreiches Archiv, das vor allem das Ästhetische ihres Phänomens ins Bild bannt. Vgl. Jean-Martin Charcot, Neue Vorlesungen über die Krankheiten des Nervensystems insbesondere über Hysterie von J.-M. Charcot. Autorisierte deutsche Ausgabe von Dr. Sigmund Freud. 2 Bde. Wien 1886; J.-M. Charcot/P. Richer, Die Besessene in der Kunst. Hrsg. v. M. Schneider. Göttingen 1988. Über die Hysterie vgl. Marianne Schuller, Im Unterschied. Frankfurt am Main 1990; darin u.a.: "Weibliche Neurose" und "kranke Kultur". Zur Literarisierung einer Krankheit um die Jahrhundertwende; und: Hysterie als Artefaktum.

[48] Neben Rhythmischer Gymnastik, Gehörbildung, Improvisation, Tanz, Anatomie und Chorgesang war der Tag durch vielerlei Gruppenarbeit ausgefüllt. Die Kleidung der Schüler war in Hellerau normiert, es wurden schwarze Trikots und kimonoartige Mäntel getragen.Vgl. Émile Jaques-Dalcroze, Die Schule für angewandten Rhythmus Hellerau. Hellerau im Juni 1916. Vgl. Gernot Giertz, Kultur ohne Götter. Émile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia. Der Versuch einer Theaterreform auf der Grundlage der Rhythmischen Gymnastik. München 1975.

[49] Émile Jaques-Dalcroze (1977), S. 171.

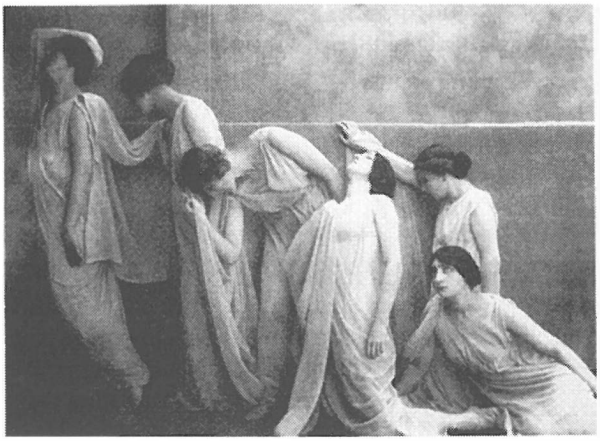


Abb. 4 *„Plastische Gruppe" aus „Orpheus", Inszenierung: Émile Jaques-Dalcroze; 1912/13 in Hellerau*

Der Nutzen der rhythmischen Erziehung zeige sich im regulativen Moment und einer automatisierten Körperbeherrschung. Jaques-Dalcroze spricht vom "endgültigen rhythmischen Vorstellungsbild", das zu erschaffen, Ziel der Körpergestaltung sei, und das technisch durch die geübt werden müsse, dem antiken Körperbild nacheifernd.[50] Das Jaques-Dalcroze System sah sein absolutes Regulativ in der Musik, da sie alle Bewegungsarten in ihrer Ausführung strukturierte.

In den 20er Jahren gewann in der übrigen Gymnastikbewegung das Diktum eines *vernünftigen* Körpergebrauchs zusehends an Gewicht. Unter seinem Anspruch gehorchten die Bewegungsanleitungen einem reglementierenden Codex von nicht selten totalitärem Charakter. Im Namen eines vernünftig-harmonischen Körperumgangs wurden die sogenannten "natürlichen" Prinzipien, dem "Vernünftigen" anverwandelt, an eine normative Lebensführung angeschlossen. Rückwirkend legitimierte das "natürlich-vernünftige" Prinzip die verschiedenen Lehren vom "rechten" Ausdruck, der "richtigen" Körperbenutzung und der "rechten" Einstellung der Schüler. Obwohl die Gymnastikbewegung utopische Perspektiven auf einen *anderen* Körper entwickelt hatte und erlebnisbezogene wie gespürte eigenleibliche Sinneseindrücke in ihre Übungen integriert hatte, wurde das Körperliche mehr und mehr in ein dicht geknüpftes Netz regelhafter Prinzipien eingebunden. Normen und Regeln steckten den Rahmen vom "rechten" Körpergebrauch, unter denen spürend-individuelle Kriterien zunehmend verschwanden. Ein universales Gesetz als Ursprung regelhafter Körperbewegung schlechthin wurde installiert. Rudolf Bode legte sein Konzept der Körpererziehung in den Worten dar:

> " - , es soll auch nichts absichtlich ausgedrückt werden, sondern es wird eben etwas ausgedrückt ganz von selbst, wenn die Bewegung den ganzen Körper erfaßt hat. Die Bewegungen sind in dem Maße

[50] Vgl. Gabriele Brandstetter (1995), S. 70.

> ausdrucksvoll oder wenn man will, schön und natürlich, organisch, als sie richtig ablaufen. Wir brauchen in der Körpererziehung, in der Gymnastik, nur richtige Bewegungen machen, dann sind sie ohne weiteres auch ausdrucksvoll. Sei es mehr nach der Seite kraftvoller plastischer Gestaltung in der weiblichen Körpererziehung, sei es mehr nach der Seite der robusten männlichen Kraftentfaltung. Es wird sich also bei einer Gymnastik, die wirklich lebensvoll sein will, darum handeln, die Kraftquellen des Körpers richtig einzusetzen."[51]

Obwohl Bode leibliche Wahrnehmungsbereiche in die Bewegungsausführung integrierte - die Bewegungen setzten die Körperschwere als motorischen Impuls ein - durchzog sein Diskurs ein funktionsgerechtes und geschlechtsspezifisches Körperideal, das zunehmend ausschließende Züge trug und letztlich einer faschistoiden Ideologie nacheiferte. Bode stellte folgende Bewegungsregel auf:

> "Jede isolierte Anspannung, jede isolierte Bewegung ist falsch. Oder bejahend gesprochen: Alle Bewegungen sind richtig, die Totalbewegungen des Körpers entspringen, die Totalbewegungen sind."[52]

Das "natürliche" Bewegungsgesetz, den Körper in seinem Massezentrum zu ergreifen, folgt der totalitären Doktrin, denn sein Gesetzt diktiert, ausgehend vom Innersten des Körpers, den Körper ganz und gar, bis hinein in seine letzte Muskelfaser. Die Gymnastiksysteme (Bode, Mensendieck u.a.) veräußern auf diese Weise einen herrschaftlichen Körperumgang, der die virulente Sehnsucht nach lebendigem Ausdruck in eine strenge Systematik zurückholt. *Einem* "Willen unterstellt", wird der Körper zur Funktionstüchtigkeit erzogen. Die Ideen einer "natürlichen", am Leib orientierten Bewegungsorganisation werden demnach durch ein gegenläufiges Verfahren getragen, die den Körper einer Totalität unterstellen, seinen Bewegungsapparat ökonomisch aufbauen und sein regelhaftes Funktionieren bezwecken. Es entwickelt sich ein wirkungsvolles, sich gegenseitig bedingendes Zusammenspiel zwischen einem leiborganischen Bewegungsentwurf und einer körpermaschinellen Methodik, das in ganz ähnlicher Weise zu den Strategien der Reformpädagogik von Gaulhofer und Streicher, wie sie Eugen Königs eindringlich analysiert hat, das Körperliche umfängt.[53]

Die Körper- und Lebenskultur der 20er und 30er Jahre charakterisiert sich in wichtigen Zügen durch jenes Zusammenspiel. Ihre Entwicklung prägt nicht so sehr die Zivilisationsflucht, die der industriellen Gesellschaft lebbare Alternativen zu bedenken gibt, als vielmehr eine zunehmende Manifestation

---

[51] Rudolf Bode in: Peter Röthig (1966), S. 104.

[52] Ebd., S. 105.

[53] Vgl. Eugen König, S. 105-113.

ideologisierter Körperbilder. Die Körperideale zeugen von einer heilen Gemeinschaft, einer entsexualisierten Nacktheit und einer "Natürlichkeit", die auf "Wege(n) zu Kraft und Schönheit" in eine "vernünftige Leibeszucht" münden. Die Körpererziehung gehorcht einer Naturzüchtigkeit, die sich mit völkisch-nationalen Ideen und Tüchtigkeitsidealen vermischt, welche im Nationalsozialismus zu Normen einer "gereinigten" Körperlichkeit zugespitzt werden.[54] Der Weg vom natürlich-schönen zum arischen, gestählt und tauglichen Körper war so weit nicht. Das idealisierte Körperbild vom freien und gesunden "Leib" der Gymnastikbewegung verband sich mit einer nationalen und narzistischen Ideologie vom gesunden arischen Menschen und seinem total abgerichteten Körper. "Gestählt" zur kriegerischen Maschine ausgebildet, wurde der Körper im Nationalsozialismus, wie die Studie von Klaus Wolbert *Die Nackten und die Toten des "Dritten Reiches"* aufzeigt,[55] in seinen Kräften aufgerüstet und im Rausch der Masse abgerichtet. Die rationale und kontrollierte Beherrschung körperlicher Kräfte, einem totalitären Willen folgend, zielte unterstützt durch ein gemeinschaftsstiftende Bewegungserleben in Masseninszenierungen als Formen nationalistischer Festkultur auf eine umfassende Zurichtung des Körpers.

---

[54] Vgl. "Wege zu Kraft und Schönheit", Zeitschrift für vernünftige Leibeszucht. Jg. 1902. In: Kunstkörper-Körperkunst. Texte und Bilder zur Geschichte der Beweglichkeit. Ausstellungskatalog. Hg. v. Kulturamt der Landeshauptstadt Stuttgart 1989, S. 28 ff.

[55] Klaus Wolbert, Die Nackten und die Toten des "Dritten Reiches". Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus. Giessen 1982; darin: "Der Bund der deutsche Leibeszucht" - Nacktkultur im Dritten Reich, der verkannte Anhang, S. 181 ff. Wie Wolbert in seiner materialreichen wie detaillierten Analyse der NS-Plastik und den Körperidealen in Kunst und Sport darlegt, feierte insbesondere die Olympiade - an der auch viele Ausdruckstänzer teilnahmen - als sinnliches Spektakel und glorreiche Visualisierung alles Lebendigen einen faschistoiden Körperkult. Repräsentiert wurde ein gestähltes "Körper-Designs". "Die metallische Sprache des Leibes", wie Wolbert jene Inszenierungstechnik treffend charakterisiert, gipfelte im totalitären Gegenteil des Dynamischen, dem "Prinzip der Starre". Vgl. zum Phänomenen der Masse, den Spielformen des Festes, des Rituals und der Ekstase in der Tanzkultur der 20er und 30er Jahre: Inge Baxmann, Die Gesellschaft auf der Suche nach ihrem Körper. In: Weimarer Beiträge. Heft 4 (1993).

I.2. Das Universum der *neuen freien* Tanzkörper *„Das Licht auf weiße Blüten fallend"* Isadora Duncan, Loie Fuller und Ruth St. Denis

„Der Tanz der Zukunft: Ein Tanz, (...) so rein, so stark, daß die Menschen, die ihn sehen, sich sagen müßten: Wir sehen eine Seele sich vor uns bewegen, eine Seele, die zum Licht gelangt ist und das Wesen der weißen Farbe gefühlt hat. (...) Er müßte ein Gebet sein, dieser Tanz!" (Isadora Duncan)[56]

Die Moderne des Tanzes setzt mit einer großartigen Utopie ein, in der seine Kunst zur Quelle der Erkenntnis reift: Der Tanz solle dem Menschen seine Seele gewahr werden lassen und ihm zeugen von seiner spirituellen Eingelassenheit im "natürlich-kosmischen" Weltgefüge. Alle drei Pionierinnen des sogenannten *Neuen Freien Tanzes*, Isadora Duncan, Loie Fuller und Ruth St. Denis, utopieren ein ähnlich mystisches Antlitz des Bühnentanzes. Der Tanz gerät zum Ort einer realen Utopie. Verwirklichen soll sich eine für das Auge sichtbare Medialisierung des Körpers, durch die sich säkularisierte Erfahrungen des Menschseins ausdrücken. In jenen *anderen* Zustand transmittiert, transponiere die Physis, hell strahlend in ihrer "reinen" Bewegungsenergie, die Wesenheit des Menschen.

Eingenommen von einer eigentümlichen Begeisterung über die Mächtigkeit physischer Energie, verströmte der dynamische, bisweilen rauschhafte oder anmutig leicht beschwingte Bewegungsduktus der neuen Tänze, mit seinen sich in den Raum ergießenden und hineinwölbenden Leibern, eine gegenüber dem klassischen Bühnentanz fremde kinetische Qualität. Der *Neue Freie Tanz* wurde durch eine geradezu euphorische Gestaltung neuer, in der Natur oder in fremden Kulturen beobachteten Bewegungsphänomenen getragen, deren Formen imitiert oder in ihrer Wirkungsweise technisch verstärkt wurden. Die Choreographien waren durchweg von der Hoffnung getragen, den Körper mit längst vergessenen Potentialien und Kräften zu verbinden und mit ihm oder in ihm einen energetischen Ausdruck zu finden und zu formen.

Zweierlei Ausdrucksformen lassen sich unterscheiden: Zum einen fanden leibliche Umgangsweisen mit dem Körper und vielschichtig sinnliche Wahrnehmungsmodi eine gestalterische Konkretisierung. Zum anderen

---

[56] Isadora Duncan, Der Tanz der Zukunft. Eine Vorlesung. Übersetzt v. Karl Federn. Leipzig 1903, S. 33; Zitat in Überschrift ebd., S. 32f. (Programmatischer Vortrag.)

inszenierten die Tänze unter gezielter Zuhilfenahme technischer Verfahren die dynamisch-fluoreszierende Kraft der Körperkinetik. Beide Male setzten die Choreographien, beeinflußt von den rhythmischen Bewegungskonzepten der Körperkulturbewegung und dem technisch-dynamischen Bewegungsbegriff der aufbrechenden Moderne, die Körperbewegung als energetisch dynamische Substanz in Szene. Während Duncan sensuelle Eindrücke im Kontakt mit der Natur verarbeitete und mit wellenförmigen Bewegungen, ihren Körper umspielend, einen göttlichen Schimmer gleich eines gleißenden Hauches darzustellen suchte, modellierten Loie Fullers Tänze mit endlosen und effektvoll beleuchteten Stoffbahnen, welche, ihren Körper weitförmig umspannend, schon die kleinsten Bewegungen zu wogend-raumexpansive Skulpturen transformierte. Sichtbar wurde ein dynamisch raumplastisches Bewegungskontinuum. Ruth St. Denis schließlich huldigte der mystischen Kraft des Leibes, wie sie sie in den exotisch anmutigen Gesten orientalischer Körperposen und deren Kostümierung realisiert sah.

Dieser neue Bühnentanz eröffnete neue Wahrnehmungsmodi des bewegten, sich bewegenden Körpers. Wie kommen die Tanzkörper aber konkret in Bewegung? Welche Sinne werden aktiviert? Aus welchen Kontexten heraus entstehen die Bewegungen und gewinnen ein mystisches Antlitz? Im folgenden werden die einzelnen Verfahren und Bewegungstechniken der Choreographinnen analysieren, unter denen, basierend auf einem transistorischen Bewegungsverständnis, der Körper in eine tänzerische Gestalt überführt wird.

Allen drei Choreographinnen ist gemeinsam, dem Tanz, über eine subjektiv strukturierte Wahrnehmung, sein "Nirgendheim", eine Utopia, zu erschließen. Loie Fuller, Isadora Duncan und Ruth St. Denis belegen das Tanzen mit einer existentiellen Erfahrung, in der sie, leibhaftig oder auf den Leib reflektierend, ein ursächlich vitales und energetisches Prinzip ihres Körpers gewahr werden. Die jeweilige Erfahrung am eigenen Leibe erleben und interpretieren die Tänzerinnen als grandiose Entdeckung eines ursächlichen Bewegungsprinzips, dessen sie sicher sind, sich seiner bemächtigen zu können, um es szenisch effektvoll zur Darstellung zu bringen. Isadora Duncan beschreibt einen Moment gesteigerter körperlichen Selbstwahrnehmung. Angeregt durch vielerlei Bewegungen spürt sie eine, ihren Körper durchflutende, wohlige Wärme aufsteigen. Diese aus dem Sonnengeflecht herausströmende Energie verkörpert für Duncan zugleich die Gewißheit, bewegt dem Seelischen nah zu sein. Auch Loie Fuller erzählt in ihren Memoiren von einem spirituellen Erlebnis, dessen Szenerie einer besonderen Bewegungswahrnehmung in der Pariser Kathedrale sich jedoch ungleich komischer abspielte. Verzückt über den Lichteinfall durch die farbigen Fenster im Inneren der Kirche, beginnt Fuller ein Taschentuch zu schwenken und gibt sich mit leicht exaltierten Bewegungen begeistert dem farbigen Lichtspiel auf ihren Taschentuch hin. Ihr unsittliches Verhalten löst großes Entsetzen aus. Fuller

wird der Kathedrale verwiesen. Ruth St. Denis findet zu ihrer künstlerischen Eingebung während der Betrachtung eines Werbeplakats, von dem eine exotische Frauenfigur in unermeßlicher Schönheit zu ihr blickt. Solcherart exotisch-atmosphärischer Gestalt will St. Denis fortan tänzerisch darstellen.[57] Diese wesenhaften gleich einer Initiation beschriebenen Wahrnehmungsmomente tragen für Fuller, Duncan und St. Denis unterschiedlichen Charakter in der Art der einhergehenden Reflektion auf das Phänomen von Bewegung.

Loie Fuller wird der Bewegung als Ausdruck einer wellenartig artikulierten und dennoch an sich undefinierbaren Kraft gewahr, die impulsiv und drängend aus dem Körper hervortritt. Sie berichtet in ihrer Autobiographie:

> "Thus we are able, I do not say to understand, but to feel within ourselves as an impulse an indefinable and wavering force, which urges and dominates us. Well, I can express this force which is indefinable but certain in its impact. I have motion."[58]

Eine physisch lokalisierte Quelle dieses kraftvoll drängenden Bewegungsphänomens kann Fuller nicht ausmachen und so reflektiert sie auf dessen energetisches Prinzip als einer unbestimmten Quelle von nicht minder real wahrnehmbarer Existenz. Fuller ist sich der Tatsache sicher, Bewegungsenergie in sich zu tragen. Auch meint sie, deren dynamischen Impuls ausdrücken zu können. Das Dynamische sucht sie - wörtlich gesprochen - in eindrucksvolle und gigantische Bewegungsbilder zu kleiden, welche die physische Kraft deutlich, obwohl unsichtbar in deren Evozierung, mit einer im Außen sichtbaren Gestalt ausstatten. Die Aufmerksamkeit richtet sich nicht auf den eigenen Körper, um gewissermaßen in ihn zu dringen. Stattdessen umkleidete Fuller ihren Körper mit meterweiten luftig leichten Seidentüchern, die dank ihres kunstfertigen Zuschnitts schon den kleinsten und zartesten Armbewegungen und Körperdrehungen größtmögliche plastische Formungen gaben.[59] Mittels bühnen- und lichttechnischer Raffinessen wie farbigem Licht und trickreichen Spiegelkonstruktionen verstärkte sich die Transformationswirkung der Körperbewegungen zu einem optisch reizvollen Formenfluxus. Die Tänze, wie z.B. Fullers berühmter *Serpentinentanz* (1892, Paris), erzeugten ein visuell dynamisches Bewegungsereignis, das den an sich unsichtbaren Körper als eine kinetische Lichtgestalt präsentierte.

---

[57] Vgl. Isa Partsch-Bergsohn, Modern Dance in Germany and the United States. University of Arizona, Tuson 1994, S. 14.

[58] Loie Fuller, Fifteen Years of a Dancer's Life. Boston 1913. Zitiert nach: Jean Morrison Brown, S. 18.

[59] Loie Fuller hatte kaum Tanzunterricht erhalten und so beschränkte sich ihr Bewegungsvokabular auf einfache Schrittkombinationen, die sie, aus skirt-dances der amerikanischen Music-Hall Tradition stammend, als Schauspielerin und Sängerin in Vaudeville-Stücken gelernt hatte.

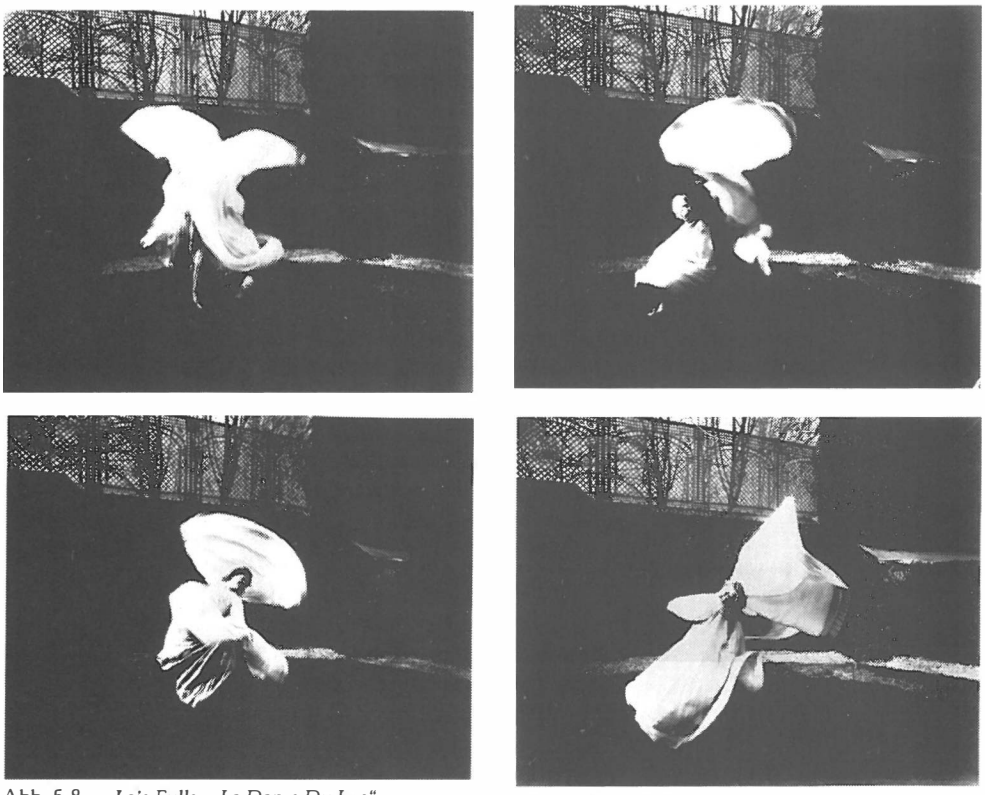


Abb. 5-8 *Loie Fuller „La Danse Du Lys"* *(Fotos: Harry C. Ellis)*

Loie Fuller realisierte damit ein kinetisch-theatrales Bühnenprospekt, in dem die dynamische Kraft der Körperbewegung, in Licht und Tuch getaucht, visuell transformiert wurde. Flügelähnliche Armbewegungen, Drehungen und Gegendrehungen evozierten im Tuch Bewegungsformen wie die "Schraube", "Sonne", "Korb", "Korkenzieher" und "Kreisel".[60] Die Körperkinetik und nicht seine Kinästhesie standen im Zentrum dieses Tanzes, dessen choreographisches Verfahren auf den optisch komponierten Effekt der Bewegung gerichtet war. Der plastische Effekt der Körperbewegungen, ihre im Tuch dynamisch als Abdruck erscheinenden Formen, war entscheidend. Auf diese Weise mündete die Körperbewegung raffiniert ins

[60] Fullers Tanzstil wurde von ihren Zeitgenossen wie folgt kommentiert: "Through all this, the moving silk gave an illusion of daring musicality. (...) What she had found, though, was actually more an idea than a new method." Vgl. Gabriele Brandstetter / Brygida Maria Ochaim, Loie Fuller, Tanz Licht-Spiel Art Nouveau. Freiburg 1989, S. 21 u. 57. Fuller erntete ihre größte Anerkennung in der künstlerischen Avantgarde von Paris.

Imaginäre und die materiell-körperliche Beheimatung der Bewegungen transzendierte, technisch weitaus perfekter als es das Ballett jemals erzielt hatte, zur reinen Erscheinung von Licht.[61]

Die technischen Verfahren verlängerten die energetische Qualität eines ursprünglich physischen Impulses in ein unendlich flukturierendes Bewegungskontinuum, das den Zuschauer in eine wogende Bilderflut hineinzog.[62] Dies war ausgewiesenerweise auch Fullers Absicht. Sie wolle, wie Fuller in ihrer Autobiographie beschreibt, einen unauslöschbaren Eindruck von Bewegung schaffen.

> "To impress an idea I endeavour, by my motions, to cause its birth in the spectator's mind, to awaken his imagination that it may be prepared to receive the image."[63]

Isadora Duncan sah Loie Fuller 1900 zum ersten Mal in Berlin tanzen und empfing aus dieser Aufführung gleich eine ganze Bilderflut.

> "Vor unseren Augen verwandelte sie sich in eine farbenprächtige schimmernde Orchidee, in eine wogende, schwankende Wasserblume, in eine spiralig gewundene Lilie. Dieses herrliche Geschöpf zerfloß zu Licht, es wurde zu Farbe und Feuer und löste sich schließlich in wundersame flammende Mäander auf, die aus der Unendlichkeit zu leuchten schienen - alle magischen Künste eines Merlin, ein Zauber von Licht und Farbe strahlte von ihr aus."[64]

Auch der französische Schriftsteller und große Verehrer Fullers, Stéphane Mallarmé, war von der imaginären Kraft dieser Tänze hingerissen und glaubte, in den Bewegungen seinen poetologischen Ästhetikentwurf verwirklicht zu sehen.

> "Im gewaltigen Bad der Stoffe schwindet die Tänzerin, strahlend und kalt, die manches wirbelnde Thema ins Licht setzt, aus dem sie ein weitgespanntes Gewebe blühen läßt. Blütenblatt und Schmetterling, beide riesenhaft, eine Brandung, die doch durch und durch klare er-

---

[61] Loie Fuller kann als Protagonistin moderner Licht- und Bühnentechnik angesehen werden. Ihre Faszination galt lichttechnischen Verfahren, durch die die Körperbewegung eine plastische Gestalt bekam oder als Lichtprojektion, gleich einer Lichtspur im Raum erschien (vgl. *Radium Dance*, 1904). Für letzteres wurde der Körper mit einer phosphorierenden Farbe bemalt, die im Bühnenlicht erleuchtete. Fuller ließ sich ihre Bühnenideen im Angesicht ihrer zahlreichen Nachahmerinnen, sowohl ihre Kostümierungen patentieren (1893) als auch die von ihr erfundene "Spiegelvorrichtung für Bühnenzwecke" (1899).

[62] Vgl. Marianne Martin, S. 22f.

[63] Loie Fuller in: Jean Morrison Brown (Ed.), S. 18.

[64] Isadora Duncan, Memoiren. Frankfurt am Main 1988, S. 69.

> kennbare Ordnung ist. (...) Daß eine Frau das Auffliegen der Gewänder so sehr mit machtvollem oder weiträumigem Tanz verbindet, daß sie diese im Unendlichen wie die Ausdehnung ihrer selbst bewahrt - . Dieser spirituelle Effekt ist es, auf den es ankommt - ."[65]

Fuller übersetzte die im Körper unbenennbare, aber dominierende Kraft von Bewegung in ein optisches Pendant und gab ihr, gleich der eingangs zitierten Bewegungswahrnehmung, durch Licht und Farbe Gestalt. Der ästhetische Blick richtete sich nicht auf die kinästhetischen Gestaltungsmöglichkeiten des Körpers oder gar auf leibliche Bewegungsphänomene, sondern bildete sich an der *Erscheinung* ihres in Schleiern gehüllten und ins Licht getauchten Körpers aus. Dieser Wahrnehmungsmoment kennzeichnet Fullers künstlerische "Entdeckung", über die sie schreibt:

> "Golden reflections played in the folds of the sparkling silk, and in this light my body was vaguely revealed in shadowly contour. This was a moment of intense emotion. Unconsciously I realised that I was in the presence of a great discovery, (...)."[66]

Das Bewegungsereignis ist durch eine, die körperliche Form transzendierende Visualität charakterisiert. Von der körperlichen Form bleibt nur eine vage Erinnerung zurück, von ihr existiert nur eine letzte Andeutung. Eindringlich und doch niemals in Erscheinung tretend, spielt Fullers Tanz die physische Substanz der Bewegung aus, umspielt effektvoll den Körper als Quelle und Kraftzentrum des Tanzes. Als bloße Andeutung, verrückt ins

---

[65] Stéphane Mallarmé, Ein weiteres Tanzstück (Autre étude de danse, 1893). Zitiert aus: Gabriele Brandstetter/Brygida Maria Ochaim, S. 215. (Originaltexte von Mallarmé und deren Übersetzung). Mallarmé sah in Fullers Tänzen das Axiom des klassischen Tanzes verwirklicht, das die Person zum Verschwinden bringt. Er schreibt in *Balletts* (1886): "Daß nämlich die Tänzerin *keine* Frau ist, die tanzt, und zwar aus den gleichgestellten Gründen, daß sie *keine* Frau ist, sondern eine Metapher, in der sich ein Grundaspekt unserer Formerfahrung verdichtet: als Schwert, Kelch, Blume usw., und daß sie nicht *tanzt*, sondern im Wunder von Raffungen und Schwüngen durch Körperschrift vermittelt, was, schriftlich niedergelegt, ganzer Absätze von Prosa, (...) bedürfte: ein von jeglichem Zutun des Schreibers losgelöstes Gedicht." zitiert aus: Gabriele Brandstetter/Brygida Ochaim, S. 205. Zu Mallarmés Autopoesis und deren teilweise Begründung im Tanz vgl. Gabriele Brandstetter, "La destruction fut ma beatrice" - Zwischen Moderne und Postmoderne: Der Tanz Loie Fullers und seine Wirkung auf Theater und Literatur. In: Erika Fischer-Lichte/Klaus Schwind (Hg.), Avantgarde und Postmoderne. Tübingen 1991, S. 199-207. Der Tanz Fullers brachte für Mallarmé das theatrale Spiel zwischen Sehen und Nicht-Sehen zur Anschauung. Vgl. Felicita Mc Carren, Stéphane Mallarmé, Loie Fuller, and the Theatre of Femininity. In: Ellen W. Goellner/Jacqueline Shea Murphy (Ed.), Bodies of the Text. Dance as Theory. Literature as Dance. New Brunswick, New Jersey 1995, S. 217-230.

[66] Loie Fuller, Fifteen Years of a Dancer's Life. Boston 1913 (Reprint, New York 1977), S. 33.

Unsichtbare, verweist das Tanzen umso dringlicher auf den Körper und seine magisch waltende Kraft. Der Zauber seiner Bewegung entspringt seiner perfekten Verschleierung, die das initiierende Moment seiner Bewegungen in eine Erscheinung von Licht, Bewegungsfluxus und Energie transmittiert. Jenseits des Sichtbaren und der Dinge beherrscht den Tanz, gewaltig im Ausdruck, ein ungeheurer *movens*. Die systematische Unsichtbarkeit des Körpers garantiert die visuelle Kraft dieses Tanzes, seine mächtige Illusion, aus nichts als reiner Bewegung zu bestehen.[67]

Während Fullers Tänze die Nichtpräsenz des Körpers zum verspielten wie machtvollen Gestus eines imaginären Bewegungsrausches projizierte, strebte Isadora Duncan eine mit Ausdruck benetzte Gestaltung der "natürlichen" Körperbewegung an, die mit einer gesteigerten Empfindungs-

---

[67] Gabriele Brandstetter stellt in ihren Arbeiten über Loie Fuller hingegen heraus, daß ihr Tanz nichts mehr bedeuten will und "die Auflösung semiotischer Bezüge (betreibe), so daß das Zeichen, der Zeichenkörper auf nichts mehr verweist - außer auf seine Abwesenheit. (...) Diese Bewegungen um ein verborgenes Zentrum, das 'leer', ohne 'Bedeutung' für sich steht, produziert die absolute Arabaske, die sich aus sich selbst, ohne referentiellen Bezug zur Realität fortrankt." (Gabriele Brandstetter in: Erika Fischer-Lichte/Klaus Schwind (Hg.), S. 197f.) Fullers Tanz wäre daher die *reine* Bewegung - "Das Pulsieren von reiner Bewegung, von Farbe und Licht um ein körperliches Zentrum, das sich in diesem Prozeß auflöst, in Nichts verschwindet und das absolute Kunstwerk zurückläßt, (...)" - und ist für Brandstetter im Sinne Mallarmés (!) "leuchtende poésie pure des Tanzes." (Gabriele Brandstetter/Brygida Ochaim, S. 145f.) Gegenüber Duncan und St. Denis strebe Fuller eine Entmaterialisierung des Körpers an, was sie nach Brandstetter zur Protagonistin einer abstrakt-avantgardistischen Tanzkunst werden läßt. Brandstetters Ausführungen formulieren eine m.E. verwirrende ästhetische Perspektive auf den modernen und umso mehr abstrakten Tanz, denn sie fußen auf einer grundsätzlichen Verkennung medienspezifischer Sachverhalte, die die evidente Differenz zwischen Schrift und Körperbewegung außer acht läßt. Will man ein poetologisch-semiotische Sicht zur ästhetischen Begriffbildung und Interpretation von Tanzstilen benutzen, so muß doch zuallererst nach den grundlegenden *bewegungsästhetischen* (Zeichen-) Zusammenhängen zwischen Körper, Bewegung, Raum und Zeit gefragt werden, um von hieraus auf den Begriff der Abstraktion im Tanz schließen und Aussagen über den "absoluten Tanz", der "eine endgültige Absage an das Mimesis-Prinzip der abendländischen Kunst (darstelle)" treffen zu können. (Gabriele Brandstetter in: Erika Fischer-Lichte/Klaus Schwind (Hg.), S. 197f.) Nur mit einiger Rafinesse läßt sich ein Tanzstil zu Beginn des Modernen Tanzes als ein Avantgardistischer mit postmodernem Impetus bezeichnen. Aus immanent tanzästhetischer Sicht ist noch nicht einmal seine Modernität ausgemacht, da er starke impressionistische Züge trägt. Zudem: Was ist denn, so frage ich mich, eine "reine Bewegung" im Tanz und wann ist ein Tanz abstrakt? Nicht nur aus phänomenologischer Sicht ist ein derartiger ästhetischer Terminus äußerst fragwürdig, sondern auch tanzhistorisch ist jene ästhetische Begrifflichkeit zur Klassifizierung eines *modernen* Tanzstils bedenklich. Die Rede von der "reinen" Bewegung stammt nicht zufällig aus dem Ballettdiskurs - und ist auch von Mallarmé in Reflexion auf das Ballett benutzt. Zur Schwierigkeit des Begriffs des Abstrakten im Tanz vgl. Kapitel III.4.

fähigkeit des Körpers korrespondieren sollte. Auch Duncan suchte den Grund der kinetischen Kraft im eigenen Körper. Aber sie erkundete die inneren Zonen ihres Leibes weitaus präziser als Fuller. Schließlich, nach langer Suche, machte Duncan, wie sie sagte, ihre künstlerische "Entdeckung". Sie fand, so betonte sie, den "Sitz aller Bewegungen", wurde der körpereigenen Stätte von Kinetik einfühlend gewahr und lokalisierte seine Quelle an einer gerade dem Fühlen zentralen Körperstelle, dem Solarplexus. Duncan resümiert:

> "Ich verbrachte nunmehr viele Tage und Nächte damit, einen Tanz zu ersinnen, durch den das Göttliche im Menschen mittels der Bewegungen des Körpers in höchster Vollendung zum Ausdruck gebracht werden könnte. Stundenlang stand ich vollkommen regungslos, die Hände vor der Brust gefaltet, als befände ich mich in einem Trancezustand. Schließlich aber fand ich doch den Sitz aller Bewegung, die Triebfeder, die motorische Kraft, die Einheit, aus der die Vielfältigkeit des Bewegungskomplexes entspringt, und aus meiner Entdeckung entstand dann jene Theorie, auf die ich später meine Schule aufbaute."[68]

Die Szene beschreibt eine meditative Einstimmung auf den eigenen Körper, die Duncan "schließlich" das entdecken läßt, was zu finden "von jeher (ihr) Bestreben gewesen"[69] war. Was sie entdeckte, war genau jener Ort, auf dem ihre Hände "stundenlang (...) vollkommen regungslos" geruht hatten und in dessen unmittelbarer Nähe die Hände gehalten wurden. Hier, aus dem Sonnengeflecht, verströmte sich die Energie in den Körper und brachte Duncan gleich einer sie durchflutenden wohligen Wärme die Gewißheit, dem Seelischen nah zu sein. Duncan hielt das initiatorische Moment von Bewegung quasi in ihren Händen. Ob sie seiner im eigenleiblichen Spüren gewahr wurde oder den physischen Ort allein erinnerte, d.h. im Wissen um die griechische Antike seine Lokalität angenommen und bestätigt sah, bleibt dahin gestellt. Duncan deutete den Solarplexus als evidenten "Sitz der Seele", an dem sie, analog zum Griechentum, die kosmische Evidenz des Leibes eingelöst sah: In den Leib hinein ergieße sich ein seelischer Bilderstrom. Hier, an jener höchst empfindsamen Stelle, fänden Physis und Geist, vom Hauch der Seele umfangen, zusammen.

Diese Entdeckung versinnbildlichte Duncans Vision eines zukünftigen Tanzes. Das Sonnengeflecht wurde seine "Urstätte". Es verlieh dem utopischen Entwurf eine gleichermaßen empfindliche wie mystisch bedeutsame Physiognomie. Der *Tanz der Zukunft* (1903), Duncans programmatische Schrift, strebte die "ewig gleiche Harmonie" an, so "daß die Bewegung des

---

[68] Isadora Duncan (1988), S. 57.

[69] Ebd., S. 58.

Körpers die natürliche Sprache der Seele (werde)."[70] Da die menschliche Physis an jenem nervlich, leiblich und energetisch höchst empfindsamen Ort gesteigert wahrnimmmt und, wie Duncan meinte, das Göttliche erfahre, könne ein neu zu entstehender Tanz aus dieser Kraftquelle heraus das Menschengeschlecht in ein neues Land des Glücks, der Schönheit und der Harmonie führen, den Menschen veredeln und ihn, im Idealbild des Weibes, gesund und fruchtbar machen.[71]

Isadora Duncan tanzte mit entblößten Füßen, den Torso in leichte Gewänder geschlungen. Diese halb entblößte Körpergestalt galt ihr unter dem Einfluß der Lebensreformbewegung und mit Rekurs auf die Antike als natürlich und harmonisch. Es handele sich "nicht mehr (um) die unbewußte, ahnungslose Nacktheit des Wilden (...), sondern eine bewußte und gewollte Nacktheit des reifen Menschen, dessen Körper der harmonische Ausdruck seines geistigen Wesens (sei)."[72] Für dieses neue Menschengeschlecht projektierte Duncan den *Tanz der Zukunft.* Profan und zugleich revolutionär setzte Duncan ihre programmatische Schrift mit Blick auf "die Form und Ausdrucksfähigkeit des menschlichen Fußes" ein. Sein Empfindungsfeld müsse wieder geweckt werden, denn die barfüßige Geste offenbare den "große(n) Triumph in der Entwicklung des Menschen". Diese für das heutige Verständnis pathetische und romantische Schwärmerei für einen bloß nackten Fuß verarbeitete den nachweislich ästhetischen Schock, den Duncans "nackte" Tanzauftritte beim wilhelminisch erzogenen Publikum auslöste. Über die zum Teil heftigen Reaktionen merkt der Zeitgenosse und Tanzliterat Hans Brandenburg an:

> "Die erste Frau, die nicht nur das Korsett ablegt, (...), sondern ihn (*den Körper*) zu dem heiligen Werkzeug einer nicht mehr naturfremden Kunst bereitet hatte - so trat sie vor ein Parterre dickbäuchiger Männer und verschnürter Frauen, gebildeter Menschen, die nicht mehr richtig gehen, laufen, sitzen, aufstehen, atmen konnten, deren Leib das traurigste Gefängnis der Seele geworden war. (...) Die dumpfen Sinne nahmen die Barfüßigkeit der Tänzerin wahr und verschanzten sich lauernd hinter der Moral. (...) - es lag in dieser Barfüssigkeit ein schlichter Mut zur Nacktheit als einer höchsten sittlichen Forderung."[73]

Aufs äußerste sah man die Sittsamkeit der Frau gefährdet. Duncan entgegnete dieser Ablehnung mit einer, das Bürgertum versöhnenden, Interpretation ihrer entblößten Erscheinung als symbolträchtige Geste, die das Humanum retten würde. Sie weihte die Nacktheit ihrer Füße einem idealen, einem

---

[70] Isadora Duncan (1903), S. 28 u. 44.

[71] Ebd., S. 41f.

[72] Ebd., S. 29.

[73] Hans Brandenburg, Der moderne Tanz. München 1921, S. 27.

"höheren" Ausdruck: Die leibliche Phänomenik kontaminiert in ein höheres Bewußtsein, das den wilden und unbändigen Körpergestus kulturell sublimiert.



Abb. 9 *Isadora Duncan in „Rédemption", 1915*

Mit bloßem Fuße tanzend, zeigte Duncan, phänomenologisch betrachtet, einen bewußt fühlenden Kontakt mit dem Erdboden, durch den sie sich mit der "Natur" verbunden wahrnahm. Der unmittelbare Umgebungsraum wurde in ein sensuell strukturiertes (haptisch/taktiles) Körper- und Bewegungserleben integriert, das ihren Bewegungsduktus stilgebend prägte.[74] Duncan hob ihren Körper nicht wie im akademischen Tanz auf Fußspitzen von der Erde weg, sondern sie entwickelte ihre Bewegungen aus dem Wechselspiel zwischen Schwerkraft und gefühlter Gegenkraft. Dies verlieh ihren Gesten, wie die gen Himmel gehobenen Arme oder den leicht schwingenden und schaukelnden Bewegungen in Armen und Oberkörper, eine im ganzen Körper verbundene Ausdruckskraft, in der alle Glieder in ausbalancierter Haltung und Spannung gebracht waren. Duncans Beziehung zum natürlichen Umfeld war somit keineswegs nur symbolisch strukturiert, wie es die amerikanische Tanzwissenschaftlerin Sally Banes hervorhebt, sondern fußte wörtlich gesprochen auf einem leiblich strukturierten Wahrnehmungskonzept.

[74] Vgl. Sally Banes, Terpsichore in Sneakers. Postmodern Dance. Boston 1980, S. 17. Im Gegensatz zu Banes Interpretation generiert Duncan den Tanzkörper nicht ausschließlich zum Zeichen von Natur, sondern ihren Bewegungen liegt ein z.T. leiblich strukturiertes Wahrnehmungskonzept zu Grunde, das um mimetische Aspekte ergänzt ist.



Abb. 10 *Duncan als Priesterin in „Iphigenia in Tauris", 1903*

Fasziniert von der griechischen Antike zeigte Duncan ihre Tänze u.a. auch in Amphitheatern und spürte dort dem Flair jener untergegangenen klassischen Körperkultur nach. Duncans Tanz war ähnlich wie dem von Fuller und St. Denis durch einen mänadenhaften und elegischen Ausdruck charakterisiert. In den Pariser und Londoner Museen und Galerien studierte Duncan ausgiebig die Körperposen antiker Fresken und Vasen und solche auf den Gemälden der italienischen Renaissance und der Präraffaeliten.[75]

Den "natürlichen" Bewegungsausdruck suchte Duncan durch Eintritt in den Naturraum zu verstärken und tanzte, die Bewegungen der Landschaften imitierend, auf Wiesen, an Stränden und offenen Plätzen. In den Bewegungen des Wassers, seinen Wellen, und der sich

[75] Zum kunstgeschichtlichen Rekurs des beginnenden Modernen Tanzes vgl. Gabriele Brandstetter (1995). In dem Kapitel *Die Geburt des modernen Tanzes aus den Archiven der antiken Kunst* führt Brandstetter aus: "Das Erinnerungsbestreben des Tanzes um die Jahrhundertwende ist ohne die Bild-Archive der abendländischen (aber auch der orientalischen, *eigener Kommentar*) Kultur nicht zu denken. (...) Der Rekurs auf die großen Werke der Kunstgeschichte (...) eröffnet dem Tanz zu Beginn des 20. Jahrhundert eine neue, bis dahin ästhetisch kaum relevante Dimension: Die Vorstellungswelt des Historismus als aktivem, rezeptivem Bezug zur *Kunst*geschichte einerseits, als reflexivem Rekurs auf die Tradition der *Tanz*geschichte andererseits. Man könnte mit recht sagen, daß der Tanz erst durch diese beiden Merkmale zu einer Kunstform der Moderne wurde." (S. 60 f.) Diese Schlußfolgerung halte ich allerdings für äußerst einseitig, denn die bewegungsinitierenden und choreographischen Gestaltungsansätze der sehr unterschiedlichen Tanzstile lassen sich nicht allein als Adaptionen aus den Bildarchiven erklären. Vielmehr ist das evident neue Bewegungsverständnis sowohl von fremden Kulturen als auch von gesellschaftlichen Entwicklungen beeinflußt. Der kunsthistorische Blick erklärt nur *einen Aspekt* der veränderten Ansicht vom Tanzkörper und läßt zudem nur bedingt Einsichten über die neuen tänzerischen Verfahren und Inszenierungstechniken des Körpers in *seiner* Bewegung zu.

im Wind wiegenden Bäume spürte sie einer "natürlichen" Qualität nach, die der Körper durch einen fließenden und leicht schwebenden Bewegungsgestus für sich entdecken sollte. Die Welle wurde Duncan zur idealen *Gestalt von Bewegung*. Denn, so sagte sie, "alle freien natürlichen Bewegungen (scheinen) sich nach dem Gesetz der wellenartig verlaufenden Bewegung (zu) richten: der Vogelflug zum Beispiel, oder das Hochschnellen von Tieren. Es ist der zum Schwerkraftgesetz gehörende Wechsel von Anziehungs- und Widerstandskraft, die diese wellenartig verlaufende Bewegung verursacht."[76] Diese Form einer "natürlichen" und im Sinne Ludwig Klages urförmig rhythmischen Bewegung würde den Tänzer in Harmonie und Einklang mit Natur und Kosmos bringen. Im Gestus einer Welle realisiere sich, so Duncan, die wahre Wesenheit von Bewegung: Stetig sich fortentwickelnd, gewinnt hier die Ausdruckskraft des Körpers ihre unendliche und ewiglich währende Form.[77] Ein Tänzer müsse dem *flow*, dem steten Fluß einer Bewegung, folgen und seinen Körper eben jenem steten Fluß überlassen. Nur so könne sein Tanzen mit sanfter Inbrunst kosmisch-seelische Sphären erreichen.

> "Er müßte ein Gebet sein, dieser Tanz! Jede Bewegung müßte ihre Wellenschwingung bis zum Himmel senden und ein Teil des ewigen Rhythmus der Sphären werden."[78]

Der Charakter jener harmonischen Eintracht realisiert sich indessen nicht singulär. Zu jenem leicht schwingenden Bewegungsduktus des Körpers muß eine spezifische Geisteshaltung hinzutreten. Geht man noch einmal zurück auf Duncans "Entdeckung", so wird augenfällig, daß das initiatorische Moment, d.h. das *Entdecken* selbst nicht zur Sprache kommt. Duncan steht stundenlang da, in eine sensibilisierte Stimmung versetzt, - und plötzlich ist "die Triebfeder, die motorische Kraft, die Einheit, aus der die Vielfältigkeit des Bewegungskomplexes entspringt"[79] einfach da. Allein der Verweis aber auf einen spezifischen Körperbereich als Quelle der kinetischen Kraft, dessen Ort sicherlich ein gesteigertes sensuelles Empfinden zentriert und ein zentraler Nerven- und Energiepunkt des Körpers ist, beantwortet jedoch nicht die

---

[76] Isadora Duncan, The Art of the Dance. New York (1928). Reprinted and edited by Sheldon Cheney. New York 1969, S. 139. Zitiert nach: Werner Jakob Stüber, S. 79.

[77] Vgl. Isadora Duncan in: Jean Morrison-Brown (Ed.), S. 9: "The great and only principle on which I feel myself justified in leaning, is a constant, absolute, and universal unity which runs through all the manifestation of Nature. The waters, the wind, the plants, living creatures, the particles of matter itself obey this controlling rhythms of which the characteristic line is the wave. In nothing does Nature suggest jumps and breaks, there is between all the conditions of life continuity or flow which the dance must respect in his art (...)."

[78] Isadora Duncan (1903), S. 33.

[79] Isadora Duncan (1988), S. 57.

Frage, wie jene Kraft sich denn in Bewegung umsetzt, wie also der Körper aus jener Empfindung heraus in Bewegung kommt. Duncan ist der Kraftquelle regungslos gewahr geworden - soviel scheint sicher. Wie jedoch das konzentrierte Empfinden kinästhetische Umsetzung erfährt, und ob die Entdeckung in einen leiblich strukturierten Bewegungsansatz mündet oder nicht, bleibt aus diesem Kontext heraus ungewiß.

Isadora Duncan entwickelte Übungen, die, wenn auch nicht systematisch zu einer ausgewiesenen Tanztechnik zusammengeführt,[80] versuchen, die Quelle jener transzendierenden Energie durch ein physisches wie geistiges Training zu erschließen. Dabei erwächst die Bewegung aus einem sprachlich strukturierten Imaginationsraum, der, wie von Duncans ehemaliger Schülerin Irma Duncan[81] beschrieben, den Körper in eine Art Trance versetzt. Eine sehr einfache Geste schon soll dem Körper eine höchst empfindsame, ja fast überspannte Wahrnehmung seiner Umgebung gegenüber eröffnen und ihn in einen Zustand führen, der gleich einer Traumreise dem Körper die Sprache des Universums zuerstattet.

> "Stell dir vor, Du stehst im Mittelpunkt der Welt auf einem hohen Gipfel. Du schaust auf und siehst Sterne über Dir, Deine Hände sind über Deiner Brust gekreuzt. DU SEHNST DICH DANACH, DEINE HÄNDE ZUM UNENDLICHEN HIN ZU ERHEBEN. DU TUST ES und sagst zu Dir selbst, UNIVERSUM."[82]

Die *Sprache* intendiert den emotionalen Charakter der Bewegung. Im *"Stell Dir vor"* lädt sich der Körper kontinuierlich und unendlich mit Sehnsucht auf. In ihm sammelt sich das Gefühl und schließlich, mit Bedeutung ganz erfüllt, kommt der Körper initiiert durch den magischen Sprachfluß in Bewegung. Die religiös-andächtige Szene projiziert ein Imaginäres in die Bewegung und die vormals simple Geste dimensioniert sich zu einer tief symbolischen Sprache. Physisch betrachtet öffnet sich der Körper mit den weit gen Himmel erhobenen Armen tatsächlich in den Raum. Es öffnet sich der Brustkorb unterstützt durch unwillkürliche Atemzüge. Die sehnsüchtige Gebärde aber entlehnt ihre ungeheure Empfindungskraft aus der Sprache, welche die Körperkinetik mit Bedeutung umgarnt.

Isadora Duncans Ästhetik pendelt zwischen zwei Wahrnehmungsmodi, einem kinästhetischen und einem mimetisch-imaginären. Sensuell intuitive Momente für die Evozierung von Bewegung integrierend, lädt Duncan den

---

[80] Isadora Duncan gründete 1904 in Berlin ihre erste Schule.

[81] Irma *Duncan*, geb. Erich-Grimme, wurde von Isadora Duncan wie viele ihre Schülerinnen adoptiert.

[82] Irma Duncan, The Technique of Isadora Duncan. New York 1937, S. 12. Zitiert nach: Werner Jakob Stüber, S. 88.

Körpergestus letztlich mit symbolischer Evidenz auf, in der sich das der Harmonie und Schönheit verpflichtete Naturkonzept realisiert.

Die dritte Amerikanerin und Choreographin des Neuen Freien Tanzes Ruth St. Denis (Ruth Emma Dennis) folgte ihren beiden Vorbildern Loie Fuller und Isadora Duncan und reiste 1906 ebenfalls nach Europa.[83] Im Gegensatz zu den anderen Choreographinnen aber blieb sie nur drei Jahre und gründete- zurück in den Vereinigten Staaten - dort 1915 zusammen mit Ted Shawn eine eigene Company und Schule.[84] Isadora Duncan galt St. Denis als Inbegriff des Neuen Freien Tanzes. Duncan war für sie die "Ínkarnation eines kosmischen Rhythmus". In auffälliger Analogie zu Duncans *Tanz der Zukunft* formulierte Ruth St. Denis mehr als zwanzig Jahre später ihr Tanzmanifest *Tanz als Erfahrung des Lebens* (*The Dance as Life Experience*, 1925). Auch St. Denis weist der Tanzkunst eine gesellschaftsutopische Funktion zu. Tanzend realisiere sich ein Land voll Glück und Hamonie.

> "I see men and women dancing rhythmically in joy, on a hilltop bathed in the saffron rays of a setting sun. I see them moving slowly, with flowing, serene gestures, in the glow of the risen moon. I see them giving praise; praise for the earth and the sky and the sea and the hills, in free, happy movements that are projections of their moods of peace and adoration. I see the Dance being used as a means of communication between soul and soul - to express what is too deep, too fine for words."[85]

St. Denis schwebt eine eschatologische Utopia vor, die Rückkehr des Menschen zum Paradies durch den Tanz als umfassendes und sich erfüllendes Gebet. *Die Erfahrung des Lebens,* die dem Menschen tanzend widerfahre, dimensioniert St. Denis als "göttliche Offenbarung."[86] Wie in Duncans *Tanz der Zukunft* empfängt der Mensch durch ihn das heilige Sakrileg. Der Tanz gleicht einer religiös-spirituellen Übung. St. Denis Sprache kleidet ihn emphatisch und inbrunstig in eine spirituelle Nomenklatur, so daß die Tanzkunst ein göttliches Antlitz trägt.

---

[83] Ruth St. Denis hatte wohl ebenso wie Isadora Duncan Loie Fuller während ihrer kurzen amerikanischen Gastspielreise 1896 in New Yorks *Koster and Bials Music Hall* gesehen, wo Fuller *La Nuit*, *Le Feu*, *Le Firmament* und *Le Lys de Nile* zeigte.

[84] Hingegen kehrte Duncan nach Amerika nur für kurze Gastspielreisen zurück. Sie trat 1908 mit Glucks *Iphigenie in Aulis* im Metropolitan Opernhaus von New York City auf, 1915 mit u.a. *Marseillaise* und war 1917 erneut auf Gastspielreise durch die Vereinigten Staaten (u.a. San Francisco). Vgl. Isadora Duncan, (1988), S. 208-211.

[85] Ruth St. Denis, The Dance als Life Experience. In: The Denisshawn Magazine. No. 1 (1925), S. 1-3; Leicht gekürzte Fassung in: Ruth St. Denis, Dance as spiritual Expression. In: Frederick Rand Rogers (Ed.), Dance: A basic Educational Technique. New York 1941, S. 102.

[86] Vgl. Werner Jakob Stüber, S. 101.

"The Dance is motion, which is life beauty, which is love, proportion, which is power. To dance is to live life in its finer and higher vibrations, to live life harmonized, purified, controlled. To dance is to feel one's self actually as part of the cosmic world, rooted in their inner reality of spiritual being."[87]

Tänze wie *Rhada* (1906), *The Green Nautch* (1908), *The Yogi* (1908) und *Egypta* (1910) entstehen unter dem Eindruck indischer und okzidentaler Mystik. Dem Flair ihrer orientalisch beheimateten Kultur empfindet St. Denis in Kostümierung, Bewegungsgestus und Bühnenbild nach. Während Duncan die griechische Antike bewunderte und auf langen Griechenlandreisen (1903) das Atmosphärische ihrer verblichenen Schönheit und Harmonie aufspürte, bildet für Ruth St. Denis der Orient die künstlerische Inspirationsquelle. Auf einer zweijährigen Reise (1925/26) studiert sie mit ihrer Tanzgruppe orientalischen Tanz.



Abb. 11 *Ruth St. Denis*

Der tanzende Körper galt St. Denis, deutlich beeinflußt von der indischen Mystik, als Tempel Gottes: Vom lebendigen Geist vitalisiert, offenbart sich in seinem Bewegtsein das wahre Selbst. Im Gegensatz zu Duncans Bewegungsübungen sucht St. Denis nicht die Quelle und den physischen Ursprung jener energetischen, den Körper letztlich transzendierenden, Kraft zu aktivieren. Und auch ihr Verständnis vom Körper als Erfahrungsraum kinästhetischer Regungen bleibt vergleichsweie indifferent. Stattdessen rekurriert St. Denis auf ein vorsprachliches. spirituelles Bewußtsein, das der Mensch unmittelbar im Tanzen erfährt.

"We are turning our gaze inward, learning to seek there the divine source of the dance, (...). But in modern times we have used almost exclusively the language of the intellect - speech - to express all states and stages of our consciousness, and by so doing we have inhibited and dwarfed the physical and emotional beauty of the self, while the spiritual consciousness has sought entirely other means for its expres-

[87] Ruth St. Denis, The Dance als Life Experience. In: Jean Morrison-Brown (Ed.), S. 22.

> sion, not knowing that dancing in its noble uses is the very temple and word of the living spirit."[88]

St. Denis nimmt den eigenen Körper in keiner reflektiert empfindenden Weise wahr. Die Beziehung ist vielmehr durch einen spirituellen Blick strukturiert, welcher die körperästhetische Auseinandersetzung und choreographische Gestaltungsfrage in dem Maße dominiert, daß St. Denis keine bewegungstechnischen oder körperwahrnehmenden Übungsfolgen entwickelt, außer die, daß sich der Körper initiatiert durch selbige spirituelle Kraft bewegen soll. Das Training übt weder eine andächtige, konzentrierte Haltung gegenüber den Regungen des eigenen Körpers, noch werden bewegungstechnische Verfahren zur gestalthaften Manifestation der utopischen Kraft des Tanzes entwickelt. Ruth St. Denis sieht die spirituelle Kraft des Tanzens schlicht im göttlichen Wesen des Körpers eingelöst, unabhängig seiner leiblichen oder durch bestimmte Übungen angeregten Wahrnehmung im bewegten Körper.

Gemeinsam ist Isadora Duncan, Ruth St. Denis und im eingeschränkten Maße auch Loie Fuller ein sensibilisiertes Aufmerken für den eigenen Körper in der Art fühlend-spürender oder intuitiv-mystischer Wahrnehmungsmodi. Mit einem "innwärtig" gelenkten Blick suchen die Choreographinnen, einen neuen Gestaltungsansatz tänzerischer Bewegung auszumachen und den Körper, angeschlossen an neue technische Möglichkeiten der Bühne oder in Erinnerung an andere kulturelle Körperbilder, in einem dynamisch-leuchtenden Antlitz zu inszenieren. Die Wahrnehmungsweisen und Kontextualisierungen der einzeln entwickelten Bewegungsgestaltungen unterscheiden sich dabei jedoch in der Frage, *ob* und *wo* sich die energetisch-dynamische Kraft des Tanzes im Körper lokalisieren läßt und wie sie zu artikulieren sei. Gemäß dieser unterschiedlichen Körperbewegungskonzeptionen divergieren die utopischen Visionen der drei Choreographinnen für einen *Neuen Freien Tanz*. Während Duncan und St. Denis sich dem eigenen Körper als Leib und mystische Stätte göttlicher Kraft anzunehmen suchen und seine Bewegungen und Energien als natürlich-kosmisches und darüber heilendes Lebensprinzip betrachten, welches als göttlich durchleuchtetes Antlitz herausgearbeitet wird, bringt Loie Fuller ihren Körper eingesponnen im schwerelosen Bewegungsfluxus zum Verschwinden und stilisiert seine visuell rauschhafte Bewegungsflut zum perfekten Schein einer unsichtbar waltenden Kraft.

---

[88] Ebd.

I.2.1. Das Paradigma des Modernen Tanzes: Die "innere" Bewegung

Der vermeintlich einheitlich aus dem *Inneren* herrührende Bewegungsansatz des *Neuen Freien Tanzes* gilt der deutschsprachigen Forschung und Geschichtsschreibung als Beginn einer neuen, paradigmatisch gewandelten Tanzästhetik. Demnach hat der neue Bühnentanz, aus den normierten Formgesetzen des Balletts sich befreiend, zu einer individuellen Bewegungssprache gefunden, welche ihre Wurzeln in psychischen bzw. seelischen Kontexten trägt und den Körper gemäß *seiner* "Natürlichkeit" ästhetisiert. Der Moderne Tanz entfalte damit ein freies Bewegungs- und Ausdrucksgebaren des Körpers. Beginnt man jedoch, die jeweiligen ästhetischen Programmatiken der verschiedenen Choreographen hinsichtlich ihrer bewegungsästhetischen Techniken und kompositorischen Verfahren im Umgang mit dem Körper zu untersuchen - wie es vorausgegangen geschehen ist und im weiteren mit Blick auf verschiedenen Choreographen des Ausdruckstanzes und *modern dance* durchgeführt wird - dann verliert die Zuschreibung und plakative Identifizierung des Modernen Tanzes als ästhetische Manifestation eines aus dem *Inneren* rührenden Bewegungscorpus an Eindeutigkeit.

Der Moderne Tanz umfaßt ein sehr divergentes ästhetisches Feld verschiedenster Schulen, deren differente choreographische und körperästhetische Ansätze sich unter keinem einheitlichen neuen Paradigma subsumieren lassen. Weder ist der Moderne Tanz mit einer *expressiven Ästhetik* zu identifizieren noch mit einem "Zu Sich Selbst Kommen"[89] der Tänzer. Auch seine vom deutschen Tanzdiskurs erhobene Klassifizierung als "neue Ästhetik der Sinne"[90], bedarf einer analytischen Überprüfung an Hand der einzelnen Schulen und Bewegungsstile, wie sie in den ästhetisierenden Verfahren von Training, Probe und Aufführung konstituiert werden. Sicherlich klingt in den programmatischen Schriften der modernen Choreographen, insbesondere bei Isadora Duncan, die Forderung an, der Bühnentanz müsse von der "äußeren Bewegung zur inneren" gebracht werden, wie Hedwig Müller ihren Aufsatz zur Entstehung des Modernen Tanzes tituliert.[91] Aber obwohl Duncan explizit auf kinästhetische Wahrnehmungsmodi reflektiert, die in die Choreographien miteinfließen, konzentriert sich ihr choreographischer Gestaltungsansatz weder auf solche Bewegungsmotive, die an das „Innere"

---

[89] Vgl. Werner Jakob Stüber, S. 15 u.a.; Martina Peter-Boländer, Tanz und Imagination. Verwirklichung des Selbst im künstlerischen und pädagogisch-therapeutischen Prozeß. Paderborn 1992, S. 94f.

[90] Vgl. Gabriele Klein, S. 291.

[91] Hedwig Müller, Von der äusseren zur inneren Bewegung. Klassische Ballerina - moderne Tänzerin. In: Renate Möhrmann (Hg.), Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst. Frankfurt am Main 1989, S. 285-299.

des Körpers rühren, noch arbeitet sie einen Bewegungscorpus heraus, der in der Verschränkung mit sensuellen Wahrnehmungsmodi erwächst.

Das ästhetische Bemühen des *Neuen Freien Tanzes*, und - wie im weiteren dargestellt wird - auch des Ausdruckstanzes und *modern dance* bestand sicherlich darin, neue Gestaltungsansätze von Bewegung dynamisch aus dem Körper heraus zu gewinnen und sinnliche Berührungsflächen zwischen Körper und Umgebungsraum mit deren haptisch/taktilen Wahrnehmungsqualitäten choreographisch zu integrieren. Für die Abgrenzung des Modernen Tanzes von den Traditionen des klassischen Tanzes ist sonach eine neue Sensibilisierung gegenüber dem eigenen Körper und ein anderes Verstehen von körperlicher Bewegung zu beobachten, d.h. er geht einher mit einem spezifischen *Wahrnehmungswandel*. Die einzelnen Konstitutionsweisen des Tanzkörpers und die entstehenden choreographischen Modelle gehen aber nur in wenigen Ausnahmen konsequent mit leiblichen Wahrnehmungsformen um, d.h. auf der gestalterischen Ebene der Tänze realisieren sich Formen einer spürenden, dem "eigenleiblichen Spüren" erwachsenen Bewegungsqualität eher marginal.[92] In der Forschung ist bislang offen, wie und in welchen Verfahren die einzelnen Schulen des Modernen Tanzes ihr stilprägendes Zusammenspiel zwischen Körper *und* Bewegung, Zeit *und* Musik, Raum *und* Bühne, eigenem Körper *und* anderen Körpern (Partner) sowie der konkreten Gestalt *und* dem Assoziationsfeld von Bewegung strukturieren.

Allein die Tatsache, daß die modernen Choreographinnen, wie Hedwig Müller hervorhebt, ausschließlich individuell arbeiteten und, im Gegensatz zum klassischen Tanz, Choreographin *und* Tänzerin in einem waren und daher weitgehend autark ihre Produktionen bestritten, bescheinigt nicht eine individuell und in diesem Sinne innerlich motivierte Ästhetik.[93] Indessen rücken dadurch die oftmals geradezu unmodernen Gestaltungsansätze der Choreographen ins Vergessen. Der scheinbare paradigmatische Wandel, den der Moderne Tanz gegenüber dem Klassischen vollzieht, läßt sich nicht plakativ in jener dichotomischen Formel, ein im "Außen" codierter Ordo wandele sich zu einem aus dem "Inneren" strukturierten, verdichten, sondern muß, ausgehend von den komplexen Strukturen und verfahrenstechnischen Ebenen der Tanzkunst, die zusammenspielenden Wahrnehmungsmodi der einzelnen Tanzstile analytisch und konzeptionell in den Blick nehmen.

Die sogenannten Pionierinnen des *Neuen Freien Tanzes* betrachtend, läßt sich beobachten, daß ihr jeweiliger Rekurs auf das *Innere* vollständig unter-

---

[92] Diese Schwierigkeit berührt den grundlegenden Gestaltungshiatus des Tanzes, der sich zwischen Fluß und Dynamik einer Bewegung und ihrer zeitweilig-körperräumlichen *Manifestierung* als Form aufspannt.

[93] Auch im akademischen Betrieb des Balletts begannen ab Mitte des 19. Jahrh. Frauen zu choreographieren, z.B. Maria Taglioni. Dies bliebt jedoch die Ausnahme.

schiedliche Wahrnehmungs- und Umgangsweisen mit der energetisch aufgefaßten Quelle des Tanzes folgt. Das *Innere* galt ausschließlich Isadora Duncan als gestalterischer Garant dafür, den Bühnentanz ästhetisch zu erneuern. Die sinnliche Konzentration auf den eigenen Körper und seine im Inneren aufbewahrte kinetisch-seelische Qualität stellte für Duncan den prominenten Gestaltungsansatz dar, den, wie sie sagte, "toten Ausdruck" des klassischen Tanzes in seinem "mechanischen" Bewegungsansatz eines "Gliederpuppen-Prinzips" zu überwinden und einen, aus der "natürlich" ursprünglichen Quelle von Bewegung, motivierten Tanz zu kreieren. Nur in der Rückgewinnung des seelischen Moments könne sich der Bühnentanz vom "degenerierten"[94] Ausdruck des Balletts befreien. Denn das moderne Ballett sei vom Prinzip her unfähig, den Körper gemäß einer "natürlichen" Organisation in Bewegung zu versetzen. In ihren *Memoiren* führt Duncan hierzu an:

> "Die Ballettschule lehrt ihre Schüler, daß dieses Bewegungszentrum in der Mitte des Rückens am unteren Ende der Wirbelsäule liegt: Von dieser Achse aus müssen sich Arme, Beine und Rumpf wie bei einer Gliederpuppe frei bewegen. Dieses System erzeugt jedoch nur gekünstelte, rein mechanische Bewegungen, die niemals imstande sind, die Regungen der Seele würdig zum Ausdruck zu bringen. Im Gegensatz hierzu forschte ich nach dem Sitz des inneren Ausdrucks, von dem aus die seelischen Erlebnisse sich dem Körper mitteilen und ihm lebendige Erleuchtung verleihen sollen."[95]

Das Ballett hänge den Körper wie unsichtbar auf und organisiere dementsprechend ausschließlich "seelenlose" Bewegungen. Tatsächlich trainierte das technisch hoch artifizielle Ballettsystem des 19. Jahrhundert den Körper entlang der aufrecht gehaltenen Körperachse und formte ihn zu einer antigraven Erscheinung.[96]

---

[94] Isadora Duncan (1903), S. 31.

[95] Isadora Duncan (1988), S. 57f. Loie Fuller hingegen übte am Ballett gar keine Kritik. Auch St. Denis kritisierte es relativ vage. Allein das mechanische Könnertum bemängelte sie. Vgl. Ruth St. Denis in: Jean Morrison Brown (Ed.), S. 22.

[96] Die balletteuse Tanztechnik mobilisiert den Körper jedoch nicht, wie Duncan behauptet, aus einem "am unteren Ende der Wirbelsäule" gelegenen Bewegungszentrum.

I.2.2. Der Ordo des klassischen Tanzes

Die christliche Körperphilosophie hatte der Ästhetik des abendländischen Tanzes maßgeblich und auf doktrinäre Weise ihre Formen und Entwicklungen gewiesen[97], die ihre wohl extremste Ausprägung im romantischen Ballett und seiner absoluten Restriktion des Körperlichen fand. Der Ballettcodex der Romantik führte die Ballerinen auf Spitzenschuhen und mit dem Tutu verziert auf die Bühne und formte ihre Bewegungen unter einem streng normierten Gestus.[98] Dieser verleugnete systematisch die körpereigene Schwerkraft und demonstrierte einen von jeglichen leiblichen Regungen losgesprochenen Corpus, der, in luftige Höhe gehoben, scheinbar schwerelos, sylphidenhaft und engelsgleich tanzte. Die Disziplinierung des eigenen Körpers qua der Unterdrückung seiner physisch-leiblichen Bedingtheiten bildete das körperästhetische Zentrum dieses Tanzstils. Der Ordo des Balletts demonstrierte die unbedingte Macht des Geistes und seine kulturell wie politisch unbeirrte Vorherrschaft.



Abb. 12 *Primaballerina Anna Pawlowa*

Die Bewegungen des gesamten Ballettkörpers formten, bei relativer Unbeweglichkeit des Torso, einen stereometrisch organisierten Raum. Den Ballettkörper umspannte ein räumlich normiertes Netz, welches die Bewegungsmöglichkeiten in vorgeschriebene Positionen und Lagen limitierte. Dabei strukturierte der geometrische Ordo die Raumgebung der Bewegung in doppelter Weise: die Bewegungen des *Körpers im Raum* fanden in ihm genauso ein vorgezeichnetes Maß, wie auch die körpereigene Raumstruktur, der *Körperinnenraum*, von ihm strukturiert wurde. Die Bewegungen orientierten sich nämlich nicht aus dem Körper heraus, dessen Zentrum die

---

[97] Vgl. Gerald Jonas, Dancing. Wir tanzen, weil wir leben. Aus dem Englischen von Elisabeth Knoll und Matthias Vogel. Köln 1993, S. 44f.

[98] Die klassische Tanztechnik mit Spitzenschuh perfektionierte sich um 1860. Die Satinslipper wurden in der Kappe verstärkt. Um den Stand zu stabilisieren, wurden die Schuhe mit Bändern um die Knöchel festgebunden. Vgl. Vera Lorenz, Prima Ballerina. Der zerbrechliche Traum auf Spitzen. Frankfurt am Main 1987.

Richtungen von vorne, hinten, rechts oder links anwies. Auch kein anderer vom Leib ausgehender Wahrnehmungsmodi organisierte diese Bewegungsformung. Die Bewegungen wurden an dem streng geometrischen Ordo angelegt, der in absoluter Weise den balletteusen Codex beherrschte.[99]

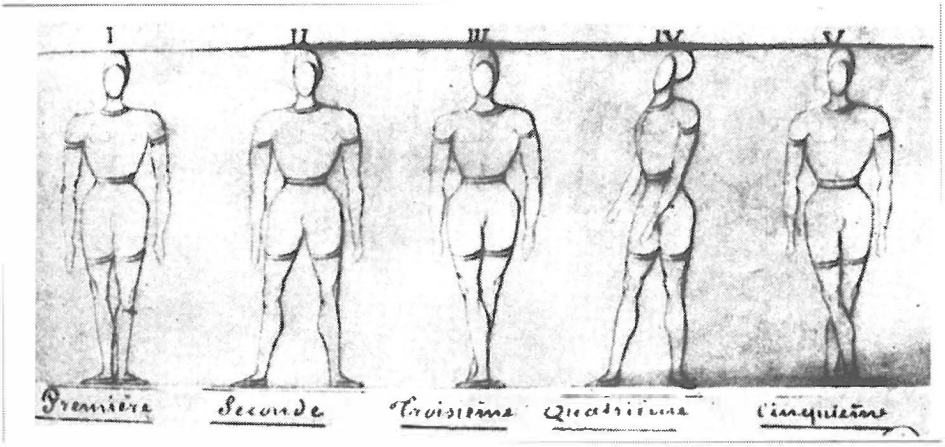


Abb. 13 *Die fünf Positionen der Fuss- und Beinstellung im Ballett, Grundlage der Ballettechnik.*

Die Schule des klassischen Tanzes basierte auf einer Bewegungskodifizierung, die seit dem 17. Jahrhundert den Körper in feste Positionen wies und die physische Organisation sowie die Bewegungsorientierung exakt und normativ strukturierte.[100] Der Bewegungscodex umschrieb ein festes Vokabular, welches eine auf Stabilität zielende Körperstatur verlangte und den Körper in ein geometrisches System einbettete, das alle außerräumlichen Bewegungsrichtungen definierte.[101] Die innere wie äußere Struktur des balletteusen Bewegungscorpus gab ein, den Körper fiktiv durchlaufendes Achsenkreuz an: Entlang seiner senkrechten Achse bestimmte es die Körperhaltung, entlang seiner Waagerechten wurden in balletteuser Grundstellung leicht geschwungen die Arme gehalten, so daß der Torso eine luftig leichte

[99] Vgl. Rudolf zur Lippe, Naturbeherrschung am Menschen. Bd. 2: Geometrisierung des Menschen und Repräsentation des Privaten im französischen Absolutismus. Frankfurt am Main 1974, S. 125 - 252.

[100] Pierre Beauchamps, Tanzmeister Ludwigs XIV., kodifizierte die ersmals 1588 definierten Fußstellungen als die grundlegenden fünf Positionen des Balletts und verfeinerte technisch die *en dehors* Position (*auswärts*-Drehung der Beine).

[101] Wegen der jahrhundertlangen Tradierung seines Vokabulars verfügt das Ballett bis heute über eine präzise Fachsprache, die einzelne Positionen und Bewegungsabläufe benennt.

Umrahmung erhielt. Entsprechend der aus dem Achsenkreuz linienförmig in den Raum verlaufenden Bahnen nahmen die Beine und Arme der Tänzer verschiedene Positionen ein und orientierten sich nach Höhe, aber insbesondere nach der Richtungsgebung an jener, von außen an den Körper herangetragenen Geometrie.[102]

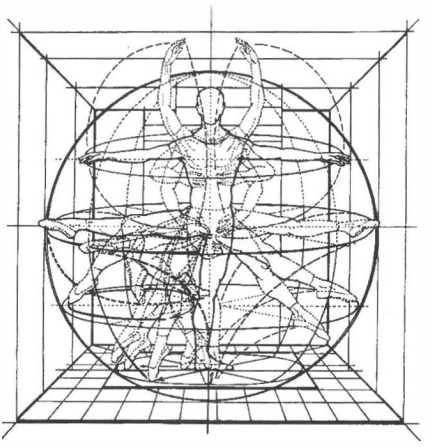


Abb. 14 *Stereometrische Strukturen*

Obwohl der akademische Tanz den Körper in ein austariertes System einschloß, lag seiner Tanztechnik aber kein, wie Duncan behauptete, mechanisches Bewegungsprinzip zu Grunde. Die Ästhetik beruhte vielmehr auf einem "bildlichen" Modus der Körperbewegung, von Pose zu Pose gleitend, wie ihn Jean Georges Noverre (1727-1810) in *Lettre sur la danse* (1760) entworfen hatte. Zudem verwandelten die Ballerinen ihre Körper in Schmetterlinge, Feen und andere Luftgeschöpfe und wurden vom Publikum, wie die berühmte Ballerina Marie Taglioni, als Engelwesen verehrt.[103] Ihr Tanz schien dem Gesetz des Himmels und nicht der Erde anzugehören. Alle diesseitigen Beschwernisse schienen überwunden. Der vergeistigte Bewegungsausdruck des Balletts, in Gestalt und Ausdruck fern allem Körperlichen, provozierte Duncan zu folgender Äußerung.

> "Der Ausdruck, den die Tanzkunst im modernen Ballett gefunden hat, dessen Aktionen stets anhalten und in sich zu Ende sind, in denen keine Bewegung, keine Pose, kein Rhythmus in kausaler Folge sich bildet, noch zu weiter folgender Aktion entwickelt werden kann, ist ein Ausdruck der Degeneration, des lebendigen Todes. Alle Bewegungen unserer modernen Ballettschule sind sterile Bewegungen, weil sie unnatürlich sind, weil sie die Täuschung hervorzurufen suchen, als ob das Gesetz der Gravitation für sie nicht existierte."[104]

---

[102] Vgl. Gerhard Zacharias, Ballett - Gestalt und Wesen. Köln 1962. Die Symbolsprache des Balletts darstellend, interpretiert Zacharias den geometrischen Ordo des Akademischen Tanzes als magische Sprache, welche ihre metaphysische Bedeutung durch einen veräußerten platonischen, thomistischen und cartesianischen Geist erhält.

[103] Der Ballettkritiker Théophile Gautier schrieb über Taglioni, sie wäre eine "christliche Tänzerin ... , die einem glücklichen Engel gleicht, der mit den Spitzen seiner rosafarbenen Schuhe kaum die Blütenblätter himmlicher Blumen beugt." Zitiert nach: Gerald Jonas, S.134

[104] Isadora Duncan (1903), S. 30f.

Den balletteusen Ordo des Tanzes sah Duncan und mit ihr der deutsche Ausdruckstanz der 20er und 30er Jahre allein vom kühlen Formalismus beherrscht, welcher den Körper wesenhaft abtöte. Die tiefe Verleugnung und Sublimierung des lebendigen Körpers legitimierte der klassische Tanz seinerseits durch einen bewußt künstlichen Ästhetizismus, welcher, auf der Grundlage einer brillianten Bewegungstechnik, das wahrhaft Schöne im transzendierten Zustand der Physis eingelöst sah, im Bild tanzender Engel. Im Affront hierzu begannen die modernen Choreographen, das Gestaltungspotential des Tanzes aus einer dynamisch begriffenen Konstitution des Körpers und z.T. auf der Grundlage von leiblichen Bewegungsphänomenen zu entwickeln. Die neuen Tanzbewegungen integrierten einen aus dem körpereigenen Gewicht gewonnenen Duktus, der im dynamisch-fühlenden Wechselspiel zwischen Gravitation und Gegenkraft vielmals dynamische Qualitäten trug und aus dem muskulären Wechselspiel zwischen Anspannung, der Aktivierung von Muskelkraft, und ihrer gezielten Entspannung entstand.

Durch die zunächst vor allem von Isadora Duncan vollzogene ästhetische Anerkennung leiblicher Bewegungsphänomenik, wonach Tanzbewegungen aus dem kinästhetischen Gefüge heraus und in Kontakt mit dem Umgebungsraum entstehen können, und einer bewußt physisch-"fleischlichen" Präsentation des Körpers, gewann der moderne Bühnentanz ein leibliches Profil. Die dynamische Sicht auf den *Körper als Bewegter/Sich-Bewegender* stattete dem Bühnentanz einen lebendigen und organisch wahrgenommenen Körper zurück. Anstatt die Physis bewegungsästhetisch auszudünnen, wurde sein inhärentes Kräftespiel zwischen Gravitation und Muskelkraft austariert und die daraus entstehende Dynamik als gestalterischer Ausgangspunkt gewählt. Die verstärkt sinnliche Wahrnehmung auf den Körper führte im Verlauf der modernen Tanzentwicklung zu neuen Bewegungstechniken, die, zu eigenen Tanztechniken verarbeitet (z.B. durch Doris Humphrey, Martha Graham u.a.), in neue choreographische Verfahren mündete, welche nicht allein eine kinetische Bildwirkung des Körpers, sondern sein selbst wirkendes vitales Bewegungsgefüge ästhetisierten.

I.2.3. Das Gestaltungsproblem von Isadora Duncan

Isadora Duncan sah sich durch ihre Ablehnung des klassischen Tanzes mit der Notwendigkeit konfrontriert, ohne ein codiertes Bewegungsvokabular und außerhalb tradierter Gestaltungsgesetze zu choreographieren und einen eigenständigen Bewegungscorpus zu entwickeln. Obwohl sie glaubte, die initiierende Quelle aller tänzerischer Bewegungen in ihrem Körper ausgemacht zu haben, blieb in der choreographischen Arbeit das Problem konstitutiv, jene gefühlte energetisch-dynamische Kraft in bestimmte kinetische Formen zu transferieren und gestalthaft zu binden. Die reine Konzentration

auf die empfindsame Körperzone konnte den Körper wohl kinästhetisch anregen. Allerdings blieben die nur äußerst bedingt entstehenden kinetischen Impulse in ihrer Formung mehr als undeutlich. Duncan suchte nach formgebenden Vorbildern, welche eine "ideale Bewegungsgestalt" vermittelten. Jene Gestalt sollte in rechter Weise die ursprüngliche "Gefühlsbewegung" manifestieren und in sich inneres Empfinden und wahren "natürlichen" Bewegungsausdrucks verschränken. Duncan erblickte diese ideale Bewegungsgestalt in der Welle und ihrem unendlichen Gestus. Eine ideale Körperbewegungsgestalt indessen suchte sie in den Bildarchiven der Museen, den Bewegungsdarstellungen des menschlichen Körpers aus der Antike und der Renaissance. Die reinste Verkörperung ihres Tanzideals begegnete Isadora Duncan schließlich in der griechischen Gottheit Hermes, den Gott des Windes.

> "Er (Hermes) ist auf dem Winde fliegend dargestellt. Wenn es dem Künstler beliebt hätte, dem Fuß eine vertikale Stellung zu geben, so hätte er es tun können, da ja der Gott auf dem Winde fliegend die Erde nicht berührt. Aber in weiser Erkenntnis, daß keine Bewegung wahr erscheint, wenn sie in uns nicht die Vorstellung weiter folgender Bewegungen erzeugt, stellte der Bildhauer den Hermes so dar, als ob der Ballen seines Fußes auf dem Winde ruhen würde und ruft dadurch im Beschauer den Eindruck ewig währender Bewegung hervor."[105]

Einsichtiger als in der Art einer leiblichen Empfindung sieht Duncan im Bewegungsbild des Hermes die erfüllte tänzerische Bewegungsgestalt realisiert. Zur Pose verdichtet, veranschaulicht sein Gestus die metaphysische Dimension der Bewegung, durch die augenblickhaft ihre ewige Natur im Körper faßbar wird. Hermes Körperstellung zeigt den dramatischen Umschlagpunkt eines in sich kontinuierlichen Bewegungsverlaufs und repräsentiert darin im Sinne von Gotthold Ephraim Lessings Kunsttheorie den "furchtbarsten" weil "prägnantesten Augenblick" der Bewegung. Als herausgehobener, und nicht etwa zufälliger oder gar willkürlicher Moment findet hier die wahre Gestalt der Bewegung ihren Ausdruck.[106] Suggestiv, und in den Augen von Duncan höchst eindrucksvoll, schlägt sich in diesem bewegt dargestellten Körper die reinste kinetische Form, quasi seine Essenz, nieder. Und obwohl der Gott des Windes jene reine kinetische Kraft dynamisch veräußert, ist sein Körperausdruck dennoch von Ruhe und Gelassenheit durchwirkt. Hermes Gestalt zergeht und zerfließt nicht in Bewegung. Vielmehr projiziert sie gesammelt und anmutig den wahren Ausdruck von Bewegung.

---

[105] Isadora Duncan (1903), S. 34.

[106] Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Berlin 1766, S. 19.

Duncan huldigte diesem *Bewegungsideal,* in der Pose zentriert, obwohl sie das Posenhafte des Balletts heftig kritisiert hatte und den Fluß ihrer eigenen tänzerischen Bewegungen nicht durch "stets angehaltene Posen" zu unterbrechen gedachte. Die *absolute,* durch Hermes dargestellte, Idee von Bewegung manifestierte dennoch den Fluchtpunkt ihrer Ästhetik. Duncan eiferte in der Überzeugung, nur die Pose könne den "höchsten Geist in den freiesten Körper"[107] veräußern, dem Ideal mit immer neuen bedeutungsbeladenen und gefühlsgeladenen Posen nach. Die vormals sinnlich-energetische Qualität ihrer Bewegungen verloren sich. Die Tänze wurden zunehmend durch ein Posenhaftes charakterisiert, zu dem der damalige wichtige Tanzkritiker Hans Brandenburg bemerkte:

> "Man muss ihre fabelhafte Kunst der "Linienführung" bewundern, die alle Bewegungen zu einem fliessenden Ganzen verbindet und selbst da, wo die Arme ausschließlich prädominieren, auch den Körper jeden Augenblick als Ganzes wirken lässt, und muss doch gleichzeitig in ihr etwas Äusserliches erkennen, dessen Wirkungen mehr die Illusion von Bewegung hervorrufen als dass sie unmittelbar auf der Bewegung selbst beruhen."[108]

Gleich dem romantischen Ballett sucht Duncan zusehendst die metaphysische Ebene von Bewegung zu vermitteln. Während der klassische Tanz hierzu den Körper gleich einer himmlischen Erscheinung transzendierte und seine Gestalt bar leiblicher Qualitäten als reinen Corpus ästhetisierte, imaginiert Duncan durch eine symbolische Gestensprache einen leiblichen Körperausdruck - "als ob der Ballen seines Fußes auf dem Winde ruhen würde"[109] -. Duncans Körperhaltungen und Gesten wollen der lichtgewordenen Seele Gestalt geben. Sie sind erfüllt vom ästhetischen Zauber, "das Licht auf weiße Blüten"[110] fallen zu lassen. Damit schafft Duncan, unter Verzicht auf eine bewegungsqualitative Varianz des Dynamischen und unter dem Diktat des bildnerischen Gestaltungsprinzips, eine imaginativ-illusionistische Tanzästhetik. Das vitalistische Prinzip indessen, das sie für eine *Neue Freie Tanzkunst* zunächst programmatisch eingefordert hatte, wird rücklings eingeholt und zudem von einer normierenden Natürlichkeitsideologie eingekesselt. Denn als schön und wahr gelten Duncan nur fließende Bewegun-

---

[107] Isadora Duncan (1903), S. 43.

[108] Hans Brandenburg (1921), S. 33. An anderer Stelle heißt es: "Mit philologischer und archäologischer Rekonstruktion reihte sie Posen aneinander und gab statt der Bewegung kopierte Bewegungsmomente, die zudem nicht dem Tanz, sondern der bildenden Kunst angehören." Ebd. S. 30.

[109] Isadora Duncan (1903), S. 34.

[110] Ebd., S. 32f.

gen, "so leicht wie eine Flamme"[111]. Alle schlagenden, in eckig-bizarrer Gestalt geformte Bewegungen werden indessen programmatisch ausgeschlossen.

Ruth St.Denis, die Duncans Tanz in vielem bewunderte und wegen ihrer körperlichen Präsenz lobte, kritisierte heftig Duncans choreographische Methode. In der Schrift *Music Visualization* (1925) bemängelte St. Denis ihr fehlendes Zeitgefühl, was durch Duncans kompositorisch einseitigen Umgang mit Musik hervorgerufen war.

> "I saw a woman moving about the stage in, at times, a rhythmic, and at other times a dramatic manner, which had in it much depth of feeling, much nobility of movement and much pure beauty of bodily line, but which had almost no connection with the musical composition to which she was dancing."[112]

Isadora Duncan tanzte vornehmlich improvisatorisch zu Musikstücken von Chopin, Beethoven, Tschaikowsky, Schubert, Gluck und Wagner, wobei sie deren Melodien und dramatischen Spannungen nachempfand. Die Musik selbst galt Duncan als "kosmisches" Medium, welches ihre Bewegungen visionär in den Strom der Seele eintauchen ließ. Sie schreibt:

> "Erst viele Monate später, als ich gelernt hatte, mich zu konzentrieren, fand ich, daß die Schwingungen der Musik mir wie aus einer Lichtquelle zuströmten und sich in mir als innere Vision, als Reflex der Seele widerspiegelten, wodurch ich befähigt war, sie tanzend zum Ausdruck zu bringen."[113]

Erst die Klänge, Melodien und Rhythmen der Musik versetzten Duncan, ihren Körper durchdringend und umfangend, in eine seelig-tänzerische Atmosphäre. Die musikalischen Stimmungen regten Gefühle in ihrem Körper an und wandelten ihn hiernach zum Spiegel der Seele. Diese kinästhetisch empfundenen und durch die Musik getragenen Stimmungen bildeten für Duncan das tänzerische Grundelement, das in der Erinnerung an kunsthistori-

---

[111] Isadora Duncan (1928), S. 101. Zitiert nach: Judith B. Alter, Dancing and Mixed Media. Early Twentieth-Century Modern dance Theory in Text and Photography. New York/-Berlin 1994, S. 57.

[112] Ruth St. Denis, Music Visualization (1925). Zitiert nach: Selma Jeanne Cohen (Ed.), (1992), S. 130. Ruth St. Denis sah Duncan 1900 in London.

[113] Isadora Duncan (1988), S. 57 f. Duncan ergänzt mit Blick auf ihren Kindertanzunterricht: "Trachtet die Musik mit eurer Seele zu hören! Fühlt ihr nicht beim Zuhören in eurem Innern ein tieferes Selbst erwachen? Diese Kraft veranlaßt euch, Kopf, Arme und Beine zu heben und führt euch langsam dem Licht entgegen." Niemals wurde ich mißverstanden, und dieses Erwachen, die Befreiung der inneren Regung ist meiner Ansicht nach der Beginn jeder Tanzkunst." Ebd. S. 58.

sche Bildwerke gestalterische Konkretisierung erfuhr.[114] Ohne die emotionale Ansprache durch die Musik aber meinte Duncan, ihren Körper weder wirkungsvoll und ausdrucksstark bewegen, noch die schlummernden Stimmungen wie *Furcht, Wehklage* oder *Liebe*[115] wachwerdend, choreographieren zu können.

Ruth St.Denis kritisierte jenen intuitiv-improvisatorischen Umgang mit der Musik auf Grund der entstehenden choreographischen Vagheit und Oberflächlichkeit. Duncan ignoriere, so St. Denis, vollständig das kompositorische Gefüge der benutzten Musiken, wodurch sich ein eklatantes choreographisches Hindernis auftue, welches die professionelle Entwicklung des Modernen Tanzes verhindere. Wurde nämlich die kompositorische Struktur der Musik komplexer, so verharrte Duncan hilflos in ihren Bewegungen und ließ ihren Körper in starren Positionen erfrieren. Die ineinandergreifenden Melodiebögen, wechselnden Rhythmen oder orchestralen Verschiebungen vermochte Duncan kinetisch nicht umzusetzen. Ruth St. Denis entwickelte im Gegenzug eine streng analytische Choreographiemethode, die, benannt als *Music Visualization*, auf der Grundlage der Musikkomposition eine Transferierung der Themen, Variationen, Rhythmen, Melodiebögen und Harmonien in adäquate Körperbewegungen versuchte. In Zusammenarbeit mit Doris Humphrey legte St. Denis kompositorische Äquivalenzen zwischen Musik und Körperbewegung frei.[116]

---

[114] Die *Primavera* von Boticelli nahm Duncan zum Vorbild eines Tanzes über die Liebe, den Frühling und der Erschaffung des Lebens. Vgl. Isadora Duncan (1988), S. 82.

[115] Ebd., S. 58f.

[116] Doris Humphrey assistierte St. Denis bei der Ausarbeitung von *Music Visualization*, die Ähnlichkeiten zu Émile Jaques-Dalcroze System der Rhythmischen Gymnastik aufwies. Obwohl Jaques-Dalcroze' System an der Denishawn-Schule bis 1919 unterrichtet wurde, betonte St. Denis die Eigenständigkeit ihrer choreographischen Methode. Erste Realisation war ein Tanz zu Beethovens Sonate *Pathetique*. Vgl. Marcia Siegel, Days on Earth. The Dance of Doris Humphrey. Durham/London 1993, S. 38f.

I.3. Deutscher Ausdruckstanz
Systematiken und choreographische Konzeptionen eines expressiven Tanzkörpers
Rudolf Laban und Mary Wigman

Die Suche des Modernen Tanzes nach neuen Gestaltungsansätzen des bewegten, sich bewegenden Körpers konzentrierte sich in der Arbeit von Rudolf Laban[117] auf ein grundlegendes Verstehen der menschlichen Bewegung. "Eine längst vergessene und verborgene Landschaft (...) das Reich der Seele"[118] suchte Laban in der menschlichen Bewegung aufzuspüren. Das Verfahren hierzu war ein Analytisches. Mit experimentellen Bewegungsstudien, die den Unterricht in Labans "Sommerschule des Tanzes" auf dem Monte Vérita (1913-1915) und in seiner Züricher Schule (1910-1918) prägte, wurde die qualitativ reiche und gestaltungsspezifische Eigenheit von Bewegung herausdestilliert mit dem Ziel, die jeweilige physisch-emotionale Initiierung ihrer Formen zu bestimmen.

Im Vergleich zu Duncans imitatorisch-intuitiver Methode erarbeiteten Labans analytisch-explorativ angelegte Bewegungsstudien einen weitaus differenzierteren Formenkanon des Körpers in Bewegung. Schwünge, Impulse, explosionsartige und schlagende Bewegungen wurden genauso geübt wie das Hinausschleudern und Erstarren der Körperglieder in runden, geraden, in sich gedrungenen, kristallinen, verwrungenen oder gebrochenen Formen. Die Übungen vermittelten Labans Schüler und Schülerinnen wie Mary Wigman, Suzanne Perottet und Maja Lederer Erfahrungen ihrer eigenen Bewegungsmöglichkeiten und deren Körperempfinden. Laban verdichtete die Studien zu einer komplexen Systematik über die Charakteristika der menschlichen Bewegung, in dem er ihre jeweiligen physikalisch-physischen Prinzipien analysierte und deren emotionale Ausdruckswerte qualifizierte.

Die Pionierinnen des Neuen Freien Tanzes - unter ihnen vorzugsweise Isadora Duncan - sahen das vitalistisch-dynamische Bewegungsprinzip des Körpers zwar mit einer Utopie des Tanzes, als eine den Menschen harmonisierende und beglückende Praxis, verbunden an, aber sie arbeiteten keine Tanztechniken heraus, welche dem Schüler einen trainingsbezogenen Weg

---

[117] Rudolf Laban wurde am 15. Dez. 1879 in Posznoy, Ungarn, heute Bratislava geboren (gest. 1958). Im ursprünglichen Namen führt Laban diverse Titel, so *Attila* oder *Varalja*. Bis 1938, zum Zeitpunkt seiner Emigration nach England, nannte sich Rudolf "von Laban".

[118] Rudolf von Laban, Ein Leben für den Tanz. Dresden 1935. Hg. v. Claude Perrottet. Faksimiledruck der Ausgabe Dresden. Bern/Stuttgart 1989. Ins Englische übersetzt v. Lisa Ullmann (Hg.), A Life for Dance. London 1975, S. 89.

zu dieser Utopie wiesen. Der pädagogische wie bewegungsästhetische Gestaltungszusammenhang, einen Tanzkörper in spezifischer Weise zu mobilisieren und ihm bestimmte räumlich-rhythmische Formen und Orientierungsweisen zu geben, war primär situativ und persönlich stukturiert. Erst mit dem Ausdruckstanz wurde der moderne Bühnentanz zunehmend als autarke Kunstgattung anerkennend wahrgenommen. Die einzelnen Choreographen der vergleichsweisen breiten Tanzströmung begannen, eigene Körpertechniken und choreographische Methoden zu entwickeln und, unterschiedlich stark konzeptionell durchdrungen, z.T. in Systematiken einzubinden.

Die Annullierung des sprachlich wie räumlich kodierten Ballettvokabulars bildete auch hier den Grund einer Neukonstituierung. Die künstlerischen Elemente des Tanzes konnten und mußten neu evaluiert und andere bewegungstechnische und choreographische Regeln der Raumorientierung und Körpergestaltung ausgemacht werden. Die choreographische Auseinandersetzung des deutschen Ausdruckstanzes drängte dabei danach, sowohl eine expressive Ausdruckssprache des Körpers[119] als auch eine strukturelle Codifizierung der tänzerischen Gestaltungsprinzipien zu entwickeln. Im Vordergrund stand eine grundlegende Qualifizierung der menschlichen Bewegung, d.h. die Gestaltungsprinzipien der tänzerischen Form wurden unter der Frage behandelt, was das Wesen der menschlichen Bewegung und ihre ausdrucksvolle Körpergestalt ausmacht. Rudolf Laban eröffnet sein erstes Buch *Die Welt des Tanzes* (1920) mit den Worten:

> "Als ich an mein Werk herantrat, um als Erster unter den heutigen Tänzern von einer Welt zu sprechen, für die unserer Sprache Worte mangeln, war ich mir der Schwierigkeit dieses Unternehmens voll bewußt. Nur die felsenfeste Überzeugung, daß man dem Tanz auch das Gebiet schriftlichen und sprachlichen Ausdrucks erobern muß, um ihm das gebührende und so dringend notwendige Verstehen weitester Kreise zu erschließen, bestimmt mich dazu, diese schwierige und undankbare Arbeit zu leisten."[120]

Laban verfaßte von 1920 bis 1950 das wohl umfangreichste theoretische Werk zum Modernen Tanz, welches Konzepte zur Tanzerziehung, eine Systematik der Bewegungsanalyse, eine Tanzschrift wie auch ein grundlegendes Werk zur Choreographie umschließt.[121] Labans weitreichendes und

---

[119] Vgl. Mary Wigman, Die Sprache des Tanzes. (Stuttgart [1]1963). München [2]1986.

[120] Rudolf von Laban, Die Welt des Tänzers. Stuttgart 1920, S. 7.

[121] Rudolf von Laban, Choreographie. Jena 1926; ders.; Gymnastik und Tanz. Oldenburg 1926; ders., Des Kindes Gymnastik und Tanz. Oldenburg 1929; ders., Schrifttanz: Methodik, Orthographie, Erläuterungen. Wien 1928 (englische und französische Ausgabe 1930); ders., Ein Leben für den Tanz. Dresden 1935; *Rudolf Laban* / C.F. Lawrence, Effort.

komplexes Arbeitsgebiet verschränkte methodisch ein streng analytisch-systematisierendes Vorgehen zur Ergründung der Gesetzmäßigkeiten von Bewegung mit einer pädagogischen und kulturell-aufklärerischen Ambition. Der Tanz sollte, vergleichbar zur Musik, den Status eines lehrbaren Unterrichtsfaches erhalten und in seiner metaphysischen Bedeutung, die Laban aus mystischen Kontexten wie dem Sufismus entlehnte, wieder an gesellschaftlich-kultureller Evidenz gewinnen. Die tänzerische Bewegung galt Laban denn auch als wesenhafte Äußerung des Menschen schlechthin, da sich in ihr, zur Gebärde verdichtet, "Gemüts- und Verstandeserregungen" vereint artikulierten.[122] Die Tanzkunst sei die urförmigste anthropologische Ausdrucksform, in der sich die Trinität des Menschen aussöhne und Körper, Verstand und Gefühl harmonisch in Einklang kämen.[123] Hierin lag für Laban der Sinn des Tanzens aufgehoben, sein, wie er schrieb, "tänzerischer Sinn", der den Menschen zum "Vollbewußtsein" führt.[124]

Um den Tanz in jener existentiellen Tragweite kulturell und gesellschaftlich zu etablieren, strebte Laban eine tiefgreifende Reform an, aus der der Tanz als *eigenständige*, von Musik, Erzählung oder normierten Schrittkombinationen unabhängige Kunstgattung hervorgehen sollte. Die Reform zielte auf die grundlegende Erforschung und Darstellung seiner künstlerischen Mittel.

Laban begriff sehr schnell, daß der Moderne Tanz gegenüber der übermächtigen Tradition des Balletts nur Bestand haben könne, wenn er eigene Bewegungstechniken, Lehrmethoden und choreographische Systematiken entwickelte. Der zu "erobernde" Ausdruck im Tanz sollte daher in einen vermittelbaren Formenkanon münden, der im doppelten Sinne die Kommunizierbarkeit der Bewegung garantierte: Die Gebärde kommunizierte in der Eigenschaft einer "universellen Sprache" das seelisch menschliche Moment und wurde als Bewegung systematisch in eine kommunizierbare und daher

---

London 1947; ders., Modern Educational Dance. London 1948. (Der moderne Ausdruckstanz. Wilhelmshaven 1981, übersetzt von Karin Vial); ders., The Mastery of Movement on the Stage. London 1950; ders., Principles of Dance and Movement Notation. London 1956; Albrecht Knust, Kinetographie. Vorwort von Rudolf Laban. Essen 1956; Posthum veröffentlicht: Ann Hutchinson (Hg.), Labanotation. Vorwort von Rudolf Laban (1954). New York 1970; Rudolf Laban, Choreutics. Zusammengestellt und hg. v. Lisa Ullman. London 1966. Angeführt sind hier nur die veröffentlichten Bücher, daneben liegen zahlreiche Zeitschriftenaufsätze vor.

[122] Rudolf von Laban (1920), S. 23 ("Analyse der Gebärden als Raumspannungen".)

[123] "Laban sah den Tanz als Zusammentreffen von Sinnlichem, Seelischem und Gestalterischem, er wollte deshalb die Harmonie von Körper, Geist und Seele durch kreative und ausdrucksvolle Bewegung wiederherstellen." Valerie Preston-Dunlop, Rudolf von Laban. In: G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), S. 96.

[124] Rudolf von Laban (1920), S. 27f.

lehrbare Formensprache eingebettet. Denn trotz der seelisch kosmogenen Evidenz des Tanzes könne das dringend notwendige umfassende Verständnis von Tanz nur, so lautete Labans Überzeugung, aus einem systematisch durchdrungenen und daher objektivierten Umgang mit Bewegung herrühren.[125]

Die einsetzende moderne Tanzästhetik dürfe sich dazu aber nicht, betonte Laban, im rein Intuitiven erschöpfen, wie es der Tanz von Isadora Duncan vorgezeichnet hatte. Zwar lobte Laban Duncans Aufführungen als bemerkenswerte Versuche, einen neuen Tanzstil zu entwickeln, der von einem tiefgründigen und poetischen Sinn für die Bewegung durchzogen war.[126] Aber Duncan tanzte in den Augen Labans ohne Sinn für die Formgesetze des Tanzes.[127] Anstelle das Bewegungsmaterial in seinen Formen und Abläufen choreographisch zu strukturieren, beherrsche diesen Tanz ein diffuses Gefühl und die Aufführungen würden alsbald von der Wucht des gestischen Materials und der Fülle seiner imaginativen Eindrücke erstickt. Duncan tanze allein romantisch. Laban stimmte mit dieser Kritik der des bedeutenden Ballettkritikers André Levinson bei, der Duncan eine romantische Schwärmerei für die hellenistische Kultur vorwarf. Danach leite sie die Tanzkunst in eine ästhetische Sackgasse, denn die reine Intuition könne nicht die Grundlage einer Tanz*gestaltung* bilden.[128]

Der Beginn einer neuen Tanzkultur schwebte Laban als "bewegte Formkunst" vor, die "das einheitliche Kunstwerk (sei), indem das Ästhetische und Konstruktive sichtbarer Repräsentant des Religiösen ist."[129] Diese hehre Gesamtästhetik projektierte Laban - schriftlich und choreographisch - mit ehrgeiziger und analytischer Akribie. Seine Arbeit zielte in gründlichen, umfassenden und teilweise absolutistischen Darlegungen zum Wesen des Tanzes und der menschlichen Bewegung auf eine umfassende Aufklärung.[130]

---

[125] Trotz Labans Ressentiments gegenüber einer alles beherrschenden Rationalität näherten sich seine analytischen Verfahren dem Phänomen Bewegung in äußerst rationaler Weise. Dies zeigt sich auch in Labans Zusammenarbeit mit dem englischen Ökonom C.F. Lawrence während 40er Jahre. Beide analysierten Rhythmen von Arbeitsabläufen hinsichtlich ihrer emotional-psychischen Struktur des sich Bewegenden. Die Studien wurden in der Theorie von den *Efforts* der menschlichen Bewegung zusammengefaßt.

[126] Vgl. Rudolf von Laban, Der moderne Ausdruckstanz. Wilhelmshaven 1981, S. 18.

[127] Vgl. Valerie Preston-Dunlop, Rudolf von Laban. The Nightmare in Zürich 1914-1919; In: Dance Theatre Journal 10.3 (1993), S. 14-19.

[128] André Levinson, O novom balete. In: *Apollon* 1.8 (1911), S. 43; Zitiert nach: Tim Scholl, From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernization of Ballett. London 1993, S. 52.

[129] Rudolf von Laban (1920), S. 240.

[130] Labans choreographische Arbeit konzentrierte sich auf die sogenannten Bewegungschöre, die als Laientanzgruppen im großen Ensemble Labans choreographische Idee des "Gemeinschaftserlebens" umsetzten. 1923 gründete Laban in Hamburg die Tanz-

Auf einer Vortragsreise unter dem Thema "Probleme des Tanzes" durch Deutschland, Österreich und die Schweiz im Jahr 1929[131] stellte Laban die Essenzen seiner Arbeit vor. Zu vier Hauptbereichen geordnet, erklärte er die Grundprinzipien zur Tanzpädagogik (Training für professionelle Tänzer), zum Laientanz (als erholsames Spiel oder in der Lehrertanzausbildung angewandt), zur "Kunst des Tanzes" (die praktische Erarbeitung von Tanzstükken) sowie zur Wissenschaft vom Tanz, die er wiederum dreifach aufgliederte. Zur Tanzwissenschaft zählte Laban die Choreosophie (Theorie der Ethik und Ästhetik im Neuen Tanz und der Tanzerziehung[132]), die Choreologie (Theorie der Gesetze im Tanz und wie sie sich als räumliche und zeitliche Erfahrung ausdrücken) und die Choreographie (Theorie der Bewegungsartikulation und Notation im künstlerischen wie pädagogischen Bereich). Laban wußte die Wissens- und Anwendungsgebiete des Tanzes sowie die der künstlerisch geformten Bewegung argumentativ eng zu verknüpfen mit einer mystischen Deutung von Bewegung als Weltprinzip. Auf diesem Hintergrund faltete Laban das Phänomen der menschlichen Bewegung nach psychischen, physischen, physikalischen und kosmogonischen Aspekten auf und schloß es in einer differenzierten und kohärenten Systematik zusammen.[133]

Laban zielte auf eine perfekte "Beherrschung der Bewegung durch die Erklärung",[134] wodurch zum einen möglich gemacht werden sollte, sich in der pädagogischen und choreographischen Arbeit über Bewegungsarten und deren strukturelle wie gestalterische Varianz nach Aspekten des Raums, der Zeit, Kraft und des Bewegungsflusses (flow) zu verständigen (Labans

---

bühne, später von Albrecht Knust als "Hamburger Bewegungschöre Laban" geleitet. Produktionen waren z.B. *Die Gaukelei* (*Die Illusion*) (1923). Auf dem Magdeburger Tänzerkongreß zeigte Laban mit 300 Beteiligten (!) *Der Titan* (1927). Klar abgehoben von den gymnastischen Schulen sah Laban in den Bewegungschören den einzig adäquaten Ausdruck der "neuzeitlichen künstlerischen Körperkultur" verwirklicht. Vgl. Rudolf von Laban. Gymnastik und Tanz, S.133 f.; Zudem bemerkte er: "We were solely concerned with experiencing in ourselves and in togetherness the increased vigour of the spiritual - emotional - physical forces which are united in dance. Why? Because we were drawn to it, we benefitted from it, and we were inspired by it. (...) It is to a great extent an inner experience and, above all, a strenghtening of the desire for communication." Lisa Ullmann (Hg.), A Life for Dance, S. 156 f.

[131] Vgl. Vera Maletic, Body-Space-Expression. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts. Berlin/New York 1987, S. 13.

[132] In der Welt des Tanzes bezieht Laban die Choreosophie, "den Glauben des Tänzers", auf die pythagoreische Kosmogonie, Platos *Timäus* sowie auf den Sufismus mit seinem Tanz der Derwische ("Dschella-eddin-Ruminu"). Vgl. Rudolf von Laban (1920), S. 13f.

[133] Es wird deutlich, wie komplex Labans Theorie ist, die nicht umsonst in einem umfangreichen Studium vermittelt wird. An dieser Stelle kann sich eine Darstellung der Labantheorie daher nur auf einzelne Aspekte beschränken.

[134] Rudolf von Laban, Choreographie, S. 2.

Bewegungsanalyse). Zum anderen erlaubte es Labans Kinetographie,[135] Körperbewegungen aller Art differenziert aufzuzeichnen und hierüber eine Klärung und Tradierbarkeit von Bewegungsabläufen und Tänzen zu erzielen.[136]

I.3.1. Rudolf Laban: Die menschliche Bewegung und ihr Ausdruck als Raumspannung

Rudolf Laban näherte sich dem Phänomen der Bewegung in zweifacher Weise: Als leibliche Erfahrung - an sich unaussprechlich - galt sie Laban im gestalthaften Prozeß mit und im Körper dennoch grundsätzlich als beschreibbar. Über den eigenleiblichen Erfahrungwert von Bewegung schreibt Laban:

> "What one experience through movement can never be expressed in words; in a simple step there may be a reverence of which we are scarcely aware. Yet through it something higher than just tenderness and devotion may flow into us und through us."[137]

Diese den Körper durchflutende Erfahrung bildet den Kern und den ästhetischen Fluchtpunkt des Tanzens. Indessen gestalthaft konkret wird seine

---

[135] Auf dem Tänzerkongreß in Essen 1928 stellte Laban die Kinetographie vor. Im gleichen Jahr gründete sich die "Deutsche Gesellschaft für Schrifttanz" und gab bis 1931 vierteljährlich die Zeitschrift Schrifttanz: Methodik, Orthographie, Erläuterungen heraus. Auszugsweise in englisch wiederaufgelegt: Schrifttanz. A View of German Dance in the Weimar Republic. Ed. by Valerie Preston-Dunlop und Susanne Lahusen. London 1990.

[136] Das analytische und notationelle Instrumentarium Labans, das bis heute vor allen Dingen in London und in den Vereinigten Staaten gelehrt wird (Ausbildung zum *Certified Movement Analyst, CMA*) wurde zur wesentlichen Basis der zeitgenössischen amerikanischen Tanzwissenschaft und Tanzpädagogik. Vgl. Vera Maletic, On the isthetic and aesthetic Dimension of the Dance. A Methodology for Researching Dance Styles. Diss. Columbus University 1980, S. 4. Die Labanotation dient sowohl zur Aufzeichnung von Choreographien u.a. Bewegungsabläufen (New York City, Labanotation-Bureau) als auch, auf der Grundlage der *Eukinetik* und ihrer Weiterentwicklung durch Irmgard Bartenieff (1900-1981), für die psychologische Interpretation von Bewegungen im therapeutischen Kontext. Vgl. Irmgard Bartenieff with Dori Lewis, Body Movement: Coping with the Environment. New York 1980. Labans Bewegungssystematik mit ihren Faktoren von Raum, Zeit, Gewicht und Bewegungsfluß (flow) entwickelte in den 40er und 50er Jahren eine psychologische Systematik, die, Eukinetik genannt, die dynamischen Qualitäten der Bewegung gemäß ihrer mental-emotionalen Konfigurationen untersuchte. Mit Hilfe einer polaren Werteskala von direkt-indirekt (Raum), schnell-langsam (Zeit), leicht-stark (Gewicht/Kraft) und gebunden-frei (Bewegungsfluß) qualifizierte Laban acht grundlegende Qualitäten, *efforts* genannt, die die emotionalen Grundwerte von Bewegung darstellen sollten.

[137] Lisa Ullmann (Hg.), A Life for Dance, S. 38.

Kunst erst in der Verschränkung des unbewußten Erlebens mit einer Erinnerung an bildhafte Formen.

> "Awareness of movement existed only in my sub-conscious and was strongly linked with the pictorials."[138]

Die Bewegung wirkt im Körper gleich einer veränderlichenden Kraft, die im "Wechsel von An- und Abspannung (des Körpers) eine Rhythmik (...) hervorruft."[139] Sichtbar wird jenes kinästhetisches Prinzip als plastisches Moment im Körper. Seine Formungen veräußern - momenthaft in eine Gestalt geführt - die kinetische Kraft, wodurch das Phänomen der Körperbewegung in eine visuell wahrnehmbare und darüber hinaus beschreibbare Gestalt übertritt. Sind jene Formungen gemäß bestimmter Gesetze geordnet, so exemplifizieren diese gestalthaft gewordenen Bewegungen eine kommunikative Dimension. Die körperliche Bewegung wird also über ihre geordnete Gestalt zur Aussage. Laban betont:

> "Immer ist es die Form, die Raumspannung, die zu uns spricht. Jede Spannung ist ein unsichtbarer Kristall. Sie baut sich nach feststehenden Formgesetzen auf."[140]

In seinem Buch *Choreographie* (1926) sucht Laban die ästhetisch tragenden Formgesetze der Bewegung herauszukristallisieren. Unter „Elemente der Formenlehre" erläutert er:

> "Man muß mit der statischen Formenlehre anfangen. Wenn wir eine Bewegung beobachten, fällt uns vor allem ihre ***körperliche Einstellung*** auf. Eine der beiden Symmetriehälften des Körpers führt. (...) Ferner beobachten wir eine *räumliche Richtungseinstellung*, die wir nach ihrem Drehungswinkel zur senkrechten, aufrechten Körperhaltung beurteilen.
> 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 im Raum verteilen."[141]

Demnach hat sich die Tanzkunst auf das plastisch dynamische Gestaltungspotential des Körpers zu fokussieren. Labans zeitgleich erschienenes Werk *Gymnastik und Tanz* (1926) legt präzise die Unterschiede zwischen einer tänzerischen und einer gymnastischen Bewegung dar: Während sich die tänze-

---

[138] Ebd., S. 11.
[139] Rudolf von Laban, Gymnastik und Tanz, S. 67.
[140] Rudolf von Laban (1920), S. 36.
[141] Rudolf von Laban, Choreographie, S. 3f. (Markierungen so im Original.)

rische Bewegung durch eine einheitliche Gestaltung ihrer richtungsräumlich klar artikulierten und dynamisch aufeinander bezogenen Körperformungen auszeichnet und im Ablauf eine harmonische Dynamik entfaltet, streben die Gymnastikübungen allein "eine Beherrschung der Gliederführung im Raum" an, wobei das Gleichgewicht (Labilität, Stabilität), die Kräftigung des Körpers (An- und Abspannung), eine Erfahrung von "rhythmischer Ordnung" und ein erstes rhythmisches Raum- und Körpergefühl trainiert würden. Daher handele es sich bei der Gymnastik um eine physiologische Trainingsvorstufe zum Tanz. Erst der Tanz gestalte Körperbewegungen, zu einer "Linienkomposition" von organisch harmonischer Bewegungsordnung zusammenführend, zu einem "abgerundeten Kunstwerk".[142]

Das Tanzen betrifft den Körper also als räumlich-dynamischen Formkomplex, welcher den Körper, seine Bewegungen im Wechsel von An- und Abspannung organisierend, zu einem Gleichgewicht führt. Laban betont, daß jede körperliche Bewegung gemäß ihrer organischen Struktur durch das Prinzip der Gegenbewegung charakterisiert ist. Der Tanz muß diese organisch physiologische Gesetzmäßigkeit ästhetisch widerspiegeln und zum Formgesetz seines Gestaltungskanons erheben, da hierdurch die Tanzkunst zu ihrer Formvollendung, quasi ihrer organisch-ästhetisch reinen Verwirklichung findet. Die Tanzbewegung selbst konstituiert jenes organisch ästhetisiertes Prinzip über ihre räumliche Gestaltgebung.

> "Es ist ganz zweifellos, daß das wichtigste und bedeutungsvollste Element der Körperbewegung die Raumrichtung ist. Alle Körperbewegung wirkt durch die Richtung ihrer Loslösungen von der Senkrechten auf unser Erleben. Das gilt nicht nur für den Zuschauer, sondern auch für den sich Bewegenden selbst"[143]

Wie auch der Bewegende seine Bewegung vornehmlich durch eine Veränderung der räumlichen Lagen seiner Körperglieder zueinander und die seines Körpers im Umraum wahrnimmt, so konstituiert sich auch die von außen gesehene Wahrnehmung körperlicher Bewegung über die beobachtete Ortsveränderungen. Die räumliche Konfiguration der Körperformen gelten

---

[142] Laban schreibt: "Das Tanzen kann eine Kunst sein, sobald abgerundete Kunstwerke hervorgebracht werden, d.h. es werden mit Hilfe der menschlichen Bewegung Linienkompositionen im Raume dargestellt, die von einem bestimmten Anfang an eine gewisse formale Entwicklung, Steigerung, einen Höhepunkt, eine Auflösung und einen Abschluß haben. Dieses Tanzwerk hat einen darstellerischen Sinn. Es ist von einer einheitlichen Stimmung durchzogen und drückt Dinge aus, die zwar nicht immer eindeutig und in allen Details mit dem Wort ausgesprochen werden können, die aber doch einen sinnreichen, verständlichen und wenigstens mit Umschreibungen erklärbaren Inhalt haben. Davon ist natürlich bei der Gymnastik gar keine Rede." Rudolf von Laban, Gymnastik und Tanz, S. 7f.

[143] Ebd., S. 67.

Laban in ihrer Veränderung nicht nur als *Ausdruck von Bewegung* selbst sondern als eigener *Bewegungsausdruck*.

> "Der Körper ist als nach vier vom Schwerpunkt ausgehenden Richtungen gespannt. Der Übergang in eine andere Anpannungsstellung über unzählige Zwischenstellungen ist eine Bewegung."[144]

Eine Bewegung wirkt auf den Körper nach Laban nicht nur in dem Sinne, daß sie ihn in seiner vertikalen, stabilen und symmetrischen Struktur angreift und in einen labilen Zustand bringt, sondern der Körper führt *in Bewegung* eine dynamische Raumexistenz. Entsprechend dem Bewegungsgesetz der Gegenspannung bringt er seine Glieder in die unterschiedlichen Raumrichtungen, die sich durch ihn hindurch gleich Richtungsvektoren artikulieren. Die organisch organisierten Bewegungskräfte *spannen* den Körper dynamisch in den Raum. Der sich bewegende Körper ist also von Richtungskräften durchwirkt, die im Tanz in eine "maßvoll harmonische" Ordnung münden.

> "Das Gesetz der Gegenbewegung verlangt, daß jedem in irgendeine Richtung hinbewegtem Gliede ein Gegengewicht gegeben werde, das nach einer ungefähr entgegengesetzten Raumrichtung in bestimmten Maßen und Winkeln geführt wird. (...) Ein ganzer Akkord von Raumrichtungen tritt auf, und diese Raumrichtungen haben ihre bestimmten Winkelverhältnisse zueinander."[145]

Laban entwickelt für seine Tanzausbildung auf der Grundlage jener physiologischen Gesetzmäßigkeit, nach der körperliche Bewegung immer antagonistisch organisiert ist, eine Vielzahl raumspezifischer Übungen, in denen die Körperglieder entlang bestimmter Richtungsbahnen präzise bewegt werden. Mit Hilfe verschiedener geometrischer Raummodelle (Tetraeder, Oktohedra, Dodokaeder und Ikosaeder), in deren Mitte sich die Schüler stellten, wurden schwingende Bewegungsabläufe nach spezifisch räumlichen Mustern ausgeführt. Von einem räumlichen Punkt oder Ebene des Modells zu einem anderen sich fortführend, entstanden Bewegungsfolgen, die später als sogenannte "A- und B-Skalen" normiert wurden. Die Schwungskalen repräsentierten in ihrer je eigenen Bewegungsabfolge durch alle Raumdimensionen, oben, unten, links, rechts, hinten und vorne, nach Laban sowohl die organische Ordnung des Körpers, als auch das harmonische Gesetz des Raumes. In dieser Eigenschaft bildeten sie die Grundlage für Labans Raumharmonielehre, die *Choreutik*.[146]

---

[144] Rudolf von Laban (1920), S. 25.

[145] Rudolf von Laban, Gymnastik und Tanz, S. 69.

[146] Lisa Ullmann bemerkt: "During his life-long occupation with the significance of human movement, Rudolf Laban established two main fields of study - those of *effort* and *space*

"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 Körperbaus 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."[147]

Die Bewegungsabfolge innerhalb des Ikosaeders durchläuft 12 Punkte, organisiert nach einer sehr bestimmten und durchdachten Reihenfolge. Ausgehend vom Konstruktionsgedanken des Ikosaeders, ein 20seitiges und durch zwölf Eckpunkte definiertes Raummodell, welches sich durch die, über die jeweiligen vier Eckpunkte der drei Raumebenen (Sagital- (Rad), Horizontal- (Tisch) und Frontalebene (Tür)) verbundenen Flächen gestaltet, verbindet der Bewegungsablauf eben diese 12 Punkte unter vorgefaßten Richtungsänderungen miteinander. Die geometrische Struktur des Ikosaeders faßt das Richtungsnetz des Körpers ein. Seine Bewegungen zeichnen folgende schräg-diagonal ausgerichtete Raumwege nach (siehe Abb. 15-17).[148]



Abb. 15 *Neigungen der A-Skala*

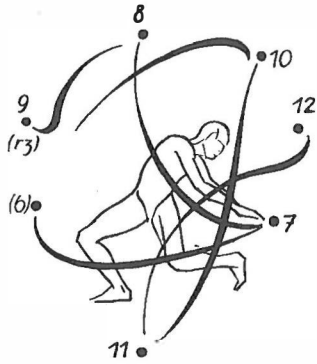


Abb. 16 *Neigungen der A-Skala*

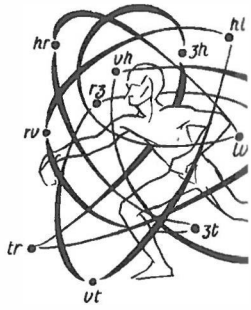


Abb. 17 *Neigungen der B-Skala*

---

harmony. Since these are closely inter-dependent, he found it useful to look at one through the other, that is, on the one hand, at spatial harmonies and how they are influenced by sequences of effort stresses as manifested in bodily action, and on the other, at effort rhythms as they are effected by the shapes which the move in body traces in space." Vgl. Lisa Ullmann, Space Harmony. Some Preparatory Stages for the Study of Space Harmony in Art of Movement. 1971, S. 1.

[147] Rudolf von Laban, Choreographie, S. 24 u. 25.

[148] Beide Schwungskalen - 1918 ausgearbeitet und auf dem Monte Vérita trainiert; in ihrer Systematik erst 1926 in *Choreographie* veröffentlicht - können rechts- und linksgerichtet die Reihenfolge der Punkte durchlaufen. Sie unterscheiden sich voneinander lediglich durch die Auslassung jeweils einer Schrägrichtung, der Laban eine spezifische Bedeutung zuweist. Vgl. Rudolf von Laban, Choreographie, S. 29-34.

Labans Schüler sollten durch die Schwungskalen, welche nach Juana de Laban zur technischen Grundlage der Ausbildung avancierten,[149] eine "harmonisch-zweckmäßige" und räumlich determinierte Koordination ihrer Körper erlernen, mit dem Ziel einer großen körperlichen Flexibilität und räumlich klaren sowie komplexen Orientierungs- und Gestaltungsfähigkeit. Die schrägen, verschränkten und gegenläufigen Lagen der Körperteile zueinander erweiterten, unter der Erfahrung der eigenkörperlichen Raumtiefe, das plastisch-dynamische Gestaltungspotential des Körpers entscheidend.

> "Zwischen diesen zwölf Neigungen (24 Richtungen) besteht eine Harmonie. Diese Harmonie zeigt sich darin, daß zu jeder Ausschwungsrichtung ein Anschwung gehört, und zwar liegt dieser Anschwung wieder in einer ganz bestimmt festlegbaren Richtung und nicht etwa direkt der Hauptrichtung gegenüber."[150]

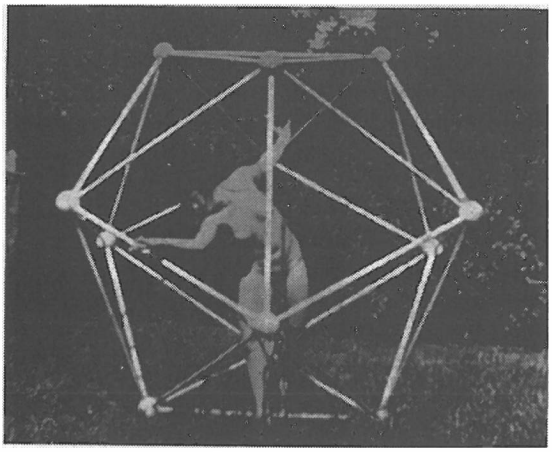


Abb. 18 *Neigung rechts der A-Skala*

Die Schwungskalen realisierten für Laban das harmonische Gesetz des Tanzes schlechthin. Analog zur Malerei und vor allem zur Musik stelle ihre, der Harmonie verpflichtete Raumordnung, die Essenz von Choreographie und demnach die kompositorische Basis der Tanzkunst dar. Gemäß den "Richtungsverwandtschaften und -gegensätzen" entsprächen jenem neuen Ordo eine "natürliche" Folge von "Hoch- und Tiefschwüngen", die im "Wechsel

[149] Die Tochter von Rudolf Laban, Juana de Laban, schreibt: "After the pupil has mastered the movement-scales of harmony in space, he is in possession of a technical method which is an incomparable equipment in achieving orientation and clarity of actual movement, conception of movement, thought about movement - even thougth itself (...) Exercises based upon the movement-scale are physiologically correct and therefore are ideal for body development." Juana de Laban, Basic Laban Principles and Methods, in: Frederick Rand Rogers (Ed.), S. 201.

[150] Rudolf von Laban, Choreographie, S. 29. Laban merkt an: "Es ist sehr merkwürdig, was die Zahl Zwölf im Harmonieempfinden des Menschen für eine Rolle spielt: aus 12 Tönen hat der Europäer die Tonskalen der Musik gebildet; zwölf Nervenpaare sendet das Gehirn durch verschiedene Löcher in der Basis des Schädels zu verschiedenen Organen. Wir finden hier also einen Zusammenhang zwischen Harmonieempfinden und Körperbau." Aus: Rudolf von Laban, Gymnastik und Tanz, S. 87.

von Anschwungsspannung, (...) und abgespanntem Hinausführen der Glieder in den Raum"[151] das Harmoniegesetz der körperlichen Bewegung nicht nur veranschaulichten, [152] sondern zudem in eine definierte Emotionslogik von Bewegung kleideten.

Laban fügt an, daß, wenn ein Bewegungsverlauf dergestalt richtungsräumlich strukturiert ist, er zugleich harmonische wie rhythmische Charakterzüge trägt. Der Begriff des Rhythmischen ist für Laban demnach ein primär räumlicher. Laban begreift das Rhythmische als einen eigenkörperlich strukturierten Vorgang, der sich innerhalb einer räumlichen Anordnung artikuliert und nicht von einem musikalischen Rhythmus determiniert ist.[153] Nicht die kinetische Nachahmung von musikalischen Rhythmen, wie es Jaques-Dalcroze Bewegungsschule unterrichtete, versinnbildlicht das rhythmische Prinzip für Laban, sondern das Räumliche determiniert die rhythmische Ordnung von Bewegung, durch welche der Körper mit seinen verschiedenen kinetischen Richtungsmomenten gleich einem Akkord erklinge.[154] Der Tanzkörper bietet sich demnach als architektonisch-rhythmisches Klanggebilde dar, dessen aus- und zueinanderstrebenden Spannungszustände schließlich eine bestimmte Ausdrucksbewegung, die Gebärde, verkörperten.[155] Die Gestalt der Gebärde zu trainieren, war der künstlerische Zweck der Schwungskalen.

> "Es basieren aber auch darauf alle Ausdrucksbewegungen und Folgen und Gegensätze von Ausdrucksbewegungen. Die Ausdrucksbewe-

---

[151] Rudolf von Laban (1920), S. 229 u. S. 24; Vgl.: ders., Gymnastik und Tanz, S. 49f. Die A- und B-Skalen sind zudem geschlechtsspezifisch konnontiert. So verkörpert die A-Skala eine Abwehrbewegung und zählt dem Weiblichen zu, die B-Skala den Angriff und zählt dem Männlichen zu.

[152] Juana de Laban bemerkt: "His law of Harmony is for the architect proportion, for the sculptor plasticity, for the pinter perspective, for the musician harmony of sound. For the dancer it is "harmony in space" which includes proportion, plasticity, perspective, and rhythm." Juana de Laban in: Frederick Rand Rogers (Ed.), S. 199.

[153] Im Gegensatz zu Jaques-Dalcroze faßt Laban das Rhythmische als eigenkörperliches Prinzip auf und improvisierte mit individuell rhythmisierten Bewegungsabläufen. Eine "natürliche" Körperrhythmik läßt sich nach Laban nur als ganzkörperlichen Bewegungsablauf verstehen, die dem "natürlichen" Gesetz des An- und Abschwungs folgt und also nicht, wie es Dalcroze' Auffassung war, polyphon, d.h. polyrhythmisch strukturiert sein kann. Eine polyrhythmische Bewegungssystematik galt Laban indessen als unnatürlich. Vgl. Valerie Preston-Dunlop, Rudolf Laban: The Making of Modern Dance. In: Dance Theatre Journal 7.4 (1990), S. 12-16.

[154] Das Zusammentreffen verschiedenster Formen und Richtungen beschreibt Laban als "Ballungsakkord, (...) eine Ballung aus der besonders gearteten Zusammenschwungsform", die in seinem Körper "eine Spannung, einen Gedanken Gottes, der von jeher in mir schlummerte" wachgerufen hätte. Rudolf von Laban (1920), S. 12f. Diese Form birgt das Moment der wahren Erkenntnis.

[155] Vgl. Rudolf von Laban (1920), S. 23.

gungen sind natürlich nicht reine Schwünge (...), sondern sie sind bedeutend komplizierter gehalten und nach Gesetzen der Folge und der Gegenbewegung und der Raumrichtungsakkordik gegen- und miteinander geführt."[156]

Die tänzerische Gebärde verkörpert ein plastisches Moment gerichteter Dynamik. Ihre raumrhythmische Ordnung projiziert einen Körperausdruck von sinnhafter Gestalt, welche als Formgehalt des Tanzes primär in emphatischer Weise zu verstehen ist.

"Diese seine innere Form ist uns nicht unmittelbar sinnlich wahrnehmbar, sondern nur durch Vermittlung seiner äußeren Körperspannung, die wir besehen, betasten, behören. In uns entsteht die gleiche innere Formspannung wie im wahrgenommenen Gegenstand, durch Vermittlung unserer Sinne, die das Abbild seiner äußeren Körperspannung in unserem Inneren erwecken und verwirklichen."[157]

Laban beschreibt einen synästhetischen Wahrnehmungsprozeß, der den visuellen, taktilen und akustischen Sinn zu einer Art innerer Mimikry der Bewegung zusammenführt. Das äußere Bewegungsbild wird kinästhetisch in den eigenen Körper hineingenommen, um sein raumplastisches und emotional-dynamisches Beziehungsfeld zu verstehen. Der Tanz ist also eine räumlich-rhythmisch sich ausdrückende Gebärdensprache des Körpers.[158]

---

[156] Rudof von Laban, Choreographie, S. 25.

[157] Rudolf von Laban (1920), S. 39f. Der Ausdruck stellt für Laban, wie Vera Maletic über das kommunikative Moment in Labans Theorie schreibt, eine universell menschliche Erfahrung dar: "The communication of dance content is derived from rhythmic-spatial changes in the dancer's movement. (...) Dance structure can convey clearly to the viewer an inner experience and development of an inner drive which is anchored in a universal human experience." Vera Maletic (1987), S. 10f.

[158] Labans Verstehensmodell des Tanzes weist Parallelen zu John Martins sympathetischem Wahrnehmungsmodell auf, ist aber in dieser Hinsicht nicht untersucht. Zu John Martin vgl. Kapitel II.3. Laban arbeitete ein umfassendes psychisch fundiertes Verstehensmodell von Bewegung aus. Nach seiner Emigration nach England (1938) untersuchte er die *Motivationsstruktur von Bewegung* und erstellte eine komplexe und auch komplizierte neue Systematik, die Theorie vom *Effort*. 1947 veröffentlicht basiert sie auf bewegungsanalytischen Begriffen. Danach erschließt sich die Bedeutung einer Gebärde nicht allein über die geometrische Ordnung ihrer vom Körper eingenommenen Richtungsbahnen, sondern die strukturell unterschiedlich gewichteten Faktoren von Raum, Zeit, Gewicht und Bewegungsfluß bilden den Ausdruck einer Bewegung. Eine Bewegung ist folglich durch die Wertigkeit ihrer eigenen Struktur charakterisiert, die mit psychologischen Attributen belegt ist. Ihre jeweilige Charakteristik entsteht aus der Dominanz eines der strukturellen Elemente: Betont die Bewegung das Räumliche, drückt sich in ihr eine starke kognitive Fähigkeit der Orientierung aus; variiert sie stark das Zeitliche, gibt sie eine große intuitive Bereitschaft zu erkennen. Vgl. Vera Maletic (1987), S. 101-106. Stark verkürzt erläutert Maletic die Effort-Theorie: "... one may con-

I.3.2. Die Raumordnung nach Laban und der Raum im Ballett

Rudolf Laban entwickelte für die Choreographie des Modernen Tanzes ein architektonisches und streng körperzentriertes Raummodell, das auf zwei *choreutischen* Prinzipien beruht: Der Tanz- und Bewegungsraum ist prinzipiell immer mit dem unmittelbaren Umraum des Körpers, der *Kinesphäre*, identifiziert und zugleich, als zweites choreutisches Prinzip, in geometrischer Weise strukturiert.

Die Kinesphäre[159] gestaltet, gleich einer changierenden Masse, den direkten Bewegungsraum des Körpers. Ihn quasi sphärisch umhüllend, ist sie, nach der Größe des individuellen Körpers und der Reichweite seiner Glieder verschieden, dem Körper auch in seiner Fortbewegung wesenhaft zugehörig. Zusammen mit den Körperformen anderer Tänzer gestalten die korrelierenden Kinesphären eine nach Laban "lebendige Architektur"[160]. Der Bühnenraum selbst zeichnet sich, allein und leer, durch Unendlichkeit aus und wird erst durch das changierende Moment der Körperformungen substantiell. Laban unternimmt damit den Versuch, den tänzerischen Raum nicht ausschließlich über das Newtonsche Raummodell eines absoluten Raumes zu fassen, welches ihn unendlich, homogen, unteilbar und existentiell unabhängig von den sich in ihm befindenden Körper vorstellt, sondern den Raum, ausgehend vom veränderlichen Moment bewegter Körperformen, unter einen dynamischen Begriff zu subsumieren. Posthum erscheinen 1966 in *The Language of Movement*, einer überarbeiteten Fassung der *Choreutics*, Labans zusammengefaßte Gedanken zum Raum:

> "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

---

clude that the concept of Effort unifies the actual, physical, quantitative, and measurable prosperties of movement with the virtual, perceivable, qualitative, and classifiable qualities of movement and dance.(...) This is expressed in the fundamental concept of mental or inner attitude of resisting or accepting the physical conditions influencing movement or fighting against or contending with the motion factors of space, weight, time and flow in both a qualitative and quantitive manner. These choices create a polarity of opposing Effort elements of *direct* versus *flexible/indirect*, *strong* versus *light*, *sudden* versus *sustained*, and *bound* versus *free*." Vera Maletic (1987), S. 101.

[159] Den Begriff der Kinesphäre entwickelte Laban aus dem Griechischen *Kinesis:* Bewegung; *sphaira*; Ball, Sphäre. Vgl. Vera Maletic (1987), S. 59.

[160] Vgl. Lesley-Anne Sayers, The Interpretation of Movement. In: Dance Now (Autumn 1992), S. 42ff.

> by side in an empty space. Externally, it may appear so, but in reality continous exchanges and movement are taking place. (...) Movement is, so to speak, living architecture - living in the sense of changing emplacements as well as changing cohesion."[161]

Das statisch aufgefaßte Wahrnehmungskonstrukt des Raumes verliert gegenüber einem kinetischen Tanzraum an Bedeutung, der sich durch ein permanentes Interferieren körperhafter Formen und ihrer gegenseitigen Durchdringung in den konstellierten Spannungsmomenten auszeichnet. Die Tänzer bewegen sich demnach nicht gleich beständiger Objekte im leeren Bühnenraum, deren sich verändernde Lagen Bewegungsformen zu erkennen geben. Vielmehr verändert der Tanzkörper in Bewegung seinen eigenen Zustand und wird ganzkörperlich und raumzeitlich ein anderer. Der Körper stellt also keine absolute Bezugsgröße innerhalb eines konstanten Raumkontinuums dar,[162] wodurch der Raumbegriff im Tanz als einer gefaßt ist, der sich über ein dynamisch-kinetisches Feld sich bewegender Körper in deren eigenräumlicher Existenz definiert und mit den Attributen dynamisch, unstet und relativ belegt ist.[163]

Labans moderne Choreographielehre fügt noch ein weiteres choreutisches Prinzip hinzu, das, unverändert zum Ballett, der metrischen Ordnung zugehört. So zielen die Bewegunggestaltungen auf eine wohl geordnete "Linienkomposition", welche, als Gebärde bezeichnet, durch den geometrischen Raum strukturiert ist. Während der Körper als dynamisches Substrat von in ihm wirkenden Richtungskräften aufgefaßt ist, was phänomenologisch auf einen leiblichen Wahrnehmungsprospekt hindeutet, sind die Spannungszustände seiner richtungsbahnlich orientierten Glieder immer durch das geometrisch strukturierte Netz des Außenraumes organisiert. Die Bahnen und "Winkelverhältnissen" seiner Glieder entfalten damit niemals eine

---

[161] Rudolf Laban, The Language of Movement. A Guidebook to Choreutics. Boston 1978 ([1]1966), S. 3 ff. Im Deutschen erschienen unter: Rudolf von Laban, Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes. Übersetzt von Claude Perrottet. Wilhelmshaven 1990.

[162] Vgl. Albert Einstein, Physik und Realität. (1936). In: ders., Aus meinen späten Jahren. Stuttgart 1979, S. 63-106.

[163] Zeitweilig begriff Laban den Tanzraum auch als einen leiblich Durchdrungenen. Labans architektonisch-dynamisches Raumverständnis unterscheidet sich damit wesentlich von Oskar Schlemmers körperplastischen Tanzentwürfen, die auf einem rein stereometrisch statischen Raummodell basierten. Schlemmer entwarf raumplastische Körperfigurine, deren Formen und nicht deren kinetische Möglichkeiten, oder gar generell die Bewegungsmöglichkeiten des Körpers im Mittelpunkt seiner ästhetischen Auseinandersetzung standen. Vgl. Renate Berger, 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 1993, S. 229.

ausschließlich sinnliche, dem Empfinden zugehörige Räumlichkeit. Vielmehr gestaltet sich der Bewegungsraum immer im euklidischen Raumordo. [164]

Laban gelingt es jedoch, sein choreutisches Modell aus der Perspektive des Körpers zu entwerfen.[165] Hierdurch kommt dem Körperlichen eine andere und größere Bedeutung zu als innerhalb dem geometrischen Ordo des Balletts, welcher, zentralperspektivisch und "magisch" durch den optischen Fluchtpunkt des "moderator mundi" beherrschend organisiert, eine absolut überschaubare Weltordnung widerspiegelt.[166] Laban indessen entwirft seine auf die Tanzgebärde zielende Raumgeometrie ausgehend vom Körper. Der Körper beherrscht als zentraler und absoluter Punkt das geometrische Bewegungsnetz, das seinen Gliedern wohl eine Richtung weist, deren Orientierung aber im Körper rückverbunden bleibt. Die Gebärde ist nicht vom absoluten Punkt des Beobachters her gestaltet, sondern das koordinative Geflecht des eigenen Körpers ist ihr gestalterischer Fluchtpunkt.

Die Schwungskalen im Ikosaeder verdeutlichen, daß keine statische Körperhaltung und Positionierung der Glieder innerhalb des geometrischen Netzes trainiert wird. Vielmehr integriert das kinetische Richtungstraining qualitativ unterschiedlichste Bewegungsarten, d.h. die A- und B-Skala werden in schwingender, schlagender, schwebender, gleitender oder pressender Bewegung ausgeführt, so daß der Körper verschieden dynamisiert eine klare räumliche Artikulation erlernt. Und obwohl der Körper real in einen geometrischen Raum eintritt und die Bewegungen seiner Glieder auf die äußeren Eckpunkte des Modells gelenkt sind, gehorchen weder die Wege noch die

---

[164] Hermann Schmitz bezieht in seine Überlegungen zu Labans Raumphänomenologie den geometrischen Ordo als reglementierendes Gestaltungsprinzip der Gebärde nicht mit ein. Schmitz sieht indessen eine leibliche Phänomenologie eingelöst und führt an: "Hier wird es offenkundig, daß die Formung des eigenen Leibes in der tanzenden Bewegung eine Formung des Raumes induziert, (...)." Hermann Schmitz, System der Philosophie. Bd 3: Der Raum - Erster Teil. Bonn 1988, S. 41. Aber Labans Choreutik konstituiert den Raum nur sehr bedingt als leibliches Erfahrungsfeld. Die Gebärde entsteht eben nicht, wie Schmitz meint, "als gespürte Bewegung in Fortsetzung des motorischen Körperschemas unter Ausschluß gerader und linearer Richtungen." Ebd., S. 266. Vielmehr sieht Laban den adäquaten Ausdruck der Gebärde geometrisch organisiert und nicht in einer empfundenden Gestalt manifestiert. (Vgl. Hermann Schmitz, S. 289.) Für Mary Wigmans Tanzästhetik indessen wird das spürende Erkennen des Raumes von großer Bedeutung. Als ehemalige Laban-Schülerin wird ihr die Tanzraumgestalt im "eigenleiblichen Spüren" gewahr. Innen- und Außenraum fallen im Spüren in eins, der Außenraum transformiert zum körpereigenen Organ.

[165] Der körperzentrierte Gedanke begründet Labans Bewegungsanalyse und seine Kinetographie. Bewegungen werden immer aus der Perspektive des Bewegten aufgezeichnet und die Zeichen gemäß des Körperaufbaus angeordnet werden.

[166] Vgl. Rudolf zur Lippe, Bd. 2, S. 15 -43. Vgl. zur Lippes Ausführungen *Zur Geometrischen Erscheinung des Menschen*. Ebd., S. 209-228.

Körperformen streng geometrisierten Formen, was die metrisch abgezirkelten Bewegungsrichtungen nicht zum Diktat des Körperschemas werden läßt.[167] Das geometrische Raummodell nimmt den Körper als ganze Gestalt zum Mittelpunkt, präziser eigentlich die Mitte der Körpers selbst. Somit wird der Körper zum Strukturmaß der Bewegungen, denn alle Bewegungsbahnen und Richtungsweisungen bleiben orientiert im Körperzentrum rückverwiesen.

Ganz entgegen der ästhetischen Erwartung an einen *modernen* Choreographen und im eigentlichen Widerspruch zum Selbstverständnis des Ausdruckstanzes, lehnte Rudolf Laban den klassischen Tanz trotz kritischer Bemerkungen nicht pauschal ab. Die bewegungstechnisch wie räumlich streng codifizierte Systematik des Balletts und seine seit dem 18. Jahrhundert verfeinerten Notationsschriften nutzte Laban indessen als konzeptionelle Folie für die Ausarbeitung seiner eigenen Choreographieordnung.[168] Für eine Formalisierung und Systematisierung des bewegten Körpers im Raum bot der klassische Ordo wegen seiner codifizierten Begrifflichkeit analytische Vorteile. So eröffnet Laban seine Lehre von der *Choreographie* (1926) zunächst mit einer statischen Formenlehre. Untersucht wird das *Formbild* des Körpers. Denn obwohl "die dynamische Formenlehre der statischen übergeordnet (ist) (...) hat (sie) zu viele Lücken im Aufbau. Wir wissen zu wenig. Man muß mit der statischen Formenlehre anfangen"[169]. Die angestrebte Formenlehre umfaßt *Formwandlung* und *Formcharakter* von Bewegung, die nicht wie im Ballett auf eine Haltungslehre des Körpers zielen, sondern eine Lehre von der gesetzmäßigen Sukzession von Bewegung konstituieren. Laban beginnt seine Überlegungen mit einer Beschreibung der fünf Positionen des Balletts, welche er wegen ihrer skalenartig räumlichen Organisationsstruktur des bewegten Körpers schätzt und als Raumrichtungsmodell für Bewegung übernimmt. Trotz der Anerkennung dieser klaren Raumgliederung und Formerziehung durch den klassischen Tanz bemängelt Laban den zu Grunde gelegten statischen Raumbegriff. Dieser behandele den Körperumraum

---

[167] Rudolf von Laban, Choreographie, S. 12. Und Juana de Laban schreibt: "The movements most natural to man do not follow the direction indicated with mathematical rigity. Rather they follow plastic lines swinging *toward* them." Juana de Laban in: Frederick Rand Rogers (Ed.), S. 203.

[168] Labans Buch *Choreographie* steht deutlich unter dem Eindruck der *danse école* des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Es ist zu vermuten, daß Laban den Buchtitel in Hommage an Feuillets *Choréographie ou l'art de décrire la danse, par caractère, figure et signes démonstratif* (1699) wählte. Für den Entwurf seiner Kinetographie legte Laban das Notationskonzept von Raoul-Auger Feuillets zu Grunde, welches den Tanz geordnet nach Charakteren und Raumfiguren niederschrieb (1699) und damit ein dezidiertes Handwerkzeug im Umgang mit dem eigentlich flüchtigen Element der Bewegung schuf. Vgl. Rudolf von Laban, Choreographie, S. 54-67.

[169] Ebd., S. 3.

unabhängig vom Tanzraum[170] und installiere einen isolierten Körpergebrauch. Anstatt Arme und Beine voneinander getrennt bewegen zu lassen, sucht Labans Bewegungslehre im Schwung den ganzen Körper in Bewegung zu bringen.[171]

Labans Choreographiesystem modifiziert das ästhetische Negativurteil vieler moderner Choreographen gegenüber dem klassischen Tanz. Ihm gelten die balletteusen Körper nicht als starre, steife und leblose Puppen, sondern seine Aufmerksamkeit richtet sich auf die Vorzüge der klassischen Bewegungssystematik. Alfred Schlee bestätigt in einer Festnummer der Zeitschrift *Singchor und Tanz* über *Laban* (1929), daß es Laban nicht um den ästhetischen Beweis einer neuen gegenüber einer alten Tanzkunst gegangen sei, sondern er *die* Tanzkunst generell reformieren wollte.[172] Auch Kurt Jooss (1900-1979), Laban-Schüler und späterer Leiter der Folkwangschule Essen, begrüßte Labans umsichtigen ästhetischen Blick auf die Tanzkunst, der die "moderne Sensibilität" für die Belange der Choreographie mit den "spirituellen Regeln des Balletts" essentiell aussöhne.[173]

Abschließend läßt sich festellen, daß Laban für den Ausdruckstanz nicht nur ein dynamisches Bewegungs- und Raumverständnis entwickelte, sondern mit Hilfe der Schwungskalen den tänzerisch akzeptierten Bewegungsgestus wandelte. Das Tanzvokabular erstreckte sich von den verschiedensten schrägen, verwrungenen und gefalteten Körperformen über ein breites qualitatives Spektrum von leichten, fliegenden bis zu schlagenden und peit-

---

[170] Laban beschreibt das bewegungsästhetische Prinzip der fünf Positionen nicht als isoliert auszuführende Beinbewegungen, die durch eine äußere Raumrichtung angeleitet werden, sondern er erläutert deren Systematik auf der Grundlage des physiologischen Gesetzes der Gegenbewegung. Die fünf Positionen sind demnach im Hinblick auf ihre ganzkörperlichen Mechanismen im Körperraum aufgefaßt: "Uns sind als einfachste Raumorientierungsmittel in der Tanzkunst die sogenannten fünf Positionen überliefert. Es wird heute allgemein angenommen, daß diese Positionen nur Fußstellungen bedeuten. Dem ist aber nicht so. Es handelt sich dabei vielmehr um Raumrichtungen, die von den Beinen angestrebt werden, und zu denen der Oberkörper die selbstverständliche Gegenbewegung macht." Rudolf von Laban, Choreographie, S. 6.

[171] Während im alten Ballett die verschiedenen Raumrichtungen als skalenartige Bewegungsfolge für die Beine und Arme getrennt erschienen, schließen sich im neuen Tanz die Raumrichtungen zu Skalen zusammen, die nicht nach den Körperteilen getrennt sind. Der ganze Körper kommt bei dieser mehr natürlichen Bewegungsart in Schwung." Rudolf von Laban, Choreographie, S. 12.

[172] Alfred Schlee, Nicht stehen bleiben. In: Singchor und Tanz. Heft 24 (Dez. 1929), S. 307. Schlee war Herausgeber von *Schrifttanz*.

[173] Kurt Jooss, Rudolf von Laban und das Ballett. In: Singchor und Tanz. Heft 24 (Dez. 1929), S. 296f. Vera Maletic kommentiert hierzu: "According to Jooss, Laban took the clear structure of ballet as the foundation for the new structure with its freedom and expressive power, thus unifying the Apollonian and Dionysian styles and fully reflecting the modernist spirit." Vera Maletic (1987), S. 12.

schenden Bewegungen. Laban konstituiert den Tanzkörper innerhalb eines dynamischen Spannungsverhältnisses, das mit einer geometrischen Raumordnung korrespondiert,[174] und körperliche Bewegung sowohl in ihrer räumlichen als auch dynamischen Veränderung von Lagen, Richtungen und damit Spannungsverhältnissen auffaßt. Das Formbild im körperumgebenden Raum, die Gebärde des Tanzkörpers, konstitutiert eine choreographische Korrespondenz zwischen organischen Gesetzmäßigkeiten der Bewegung, wie der Schwerkraft, Balance und Muskelspannung im Körper, und einem geometrisch formalen Raumordo. Beide Aspekte schließen sich im Begriff von der "lebendigen Architektonik" des Tanzes zusammen.[175] Der Tanzraum nach Laban ist damit in doppelter Weise strukturiert: dynamisch vom Körper her und metrisch dem geometrischen Ordo eingepaßt.[176]

I.3.3. Mary Wigman: „*Die Sprache des Tanzes*" zwischen Ekstase und Symbol

Während Rudolf Laban die dynamischen Kräfte der Körperbewegung analytisch zu begreifen suchte und in ihrer räumlichen Ausdruckssprache systematisch in bestimmte Formen einpaßte, sah Mary Wigman die Ausdruckskraft des Körpers nicht in der rhythmisch-räumlichen Gesetzmäßigkeit

---

[174] Im Unterschied zu den formalen Balletten von George Balanchine (1904-1983), die den Bühnenraum ebenso wie Laban über die Körperformungen der Tänzer gestalteten (z.B. *Apollo*, 1928; *Die vier Temperamente*, 1940), blieb der Ordo der Geometrie mit der Lehre einer den Körper durchziehenden und über ihn hinausweisenden Linie rückverbunden. Wohl wandelte Balanchine die Ballettästhetik vom piktoralen zum architektonischen Modus. Mit Hilfe eines streng symmetrischen Aufbaus aber wird der Körper einer idealisierten Ordnung unterstellt, die ihn optisch zum Werkzeug einer bewegten Tanzarchitektur macht. Tim Scholl beschreibt Balanchines Ästhetik als eine des hypnotisierenden Raums. Vgl. Tim Scholl, S. 103: "Balanchine's choreography for Apollo signaled a new approach to the use of the stage space. Balanchine's stage is not fixed, but constantly redefined by the movement of the bodies dancing on it." "But in Apollo, Balanchine shows less interest in pictorial arrangement of groups within the proscenium than with the space itself: the way the body defines itself within that space, how groups of dancers can be used to define specific volumes of space, and how those volumes can interact in a dance." Ebd., S. 125.

[175] Vgl. Lesley-Anne Sayers, The Interpretation of Movement. In: Dance Now (Autumn 1992), S. 42ff. "Laban looked at dance as 'living architecture' ."

[176] Zu Labans choreutischem Modell und der Frage, ob es sinnvoll zur Analyse zeitgenössischer Tanzstile angewandt werden kann, äußert sich Valerie Preston-Dunlop sehr kritisch. Sie hält beide choreutischen Modelle des Tanzes - die des Balletts und die von Rudolf Laban - für "sophisticted und self-contained" und beginnt in leider nur sehr knapper Form sie hinsichtlich einer zeitgenössischen Tanzästhetik weiterzudenken. Vgl. Valerie Preston-Dunlop, Choreutic. Concepts and Practice. In: Dance Research 1.1 (1983), S. 77ff.

seiner Bewegungen manifestiert, sondern im leiblichen Erleben eingelöst. In schwingenden, rauschhaft drehenden Bewegungen spürt die Tänzerin Wigman dem Wogen und Gleiten ihres sich bewegenden Körpers nach. Ihr eigener Körper scheint dabei den Raum quasi in sich aufzusaugen, und so meint sie eine leibliche Verschmelzung mit dem Räumlichen zu erleben. Wigman benennt dieses Ereignis als eines der "Vermählung mit dem Raum"[177], welches - *wesenhaft* in seiner Qualität - Mary Wigman fortan zum Urereignis des Tanzes schlechthin stilisiert.

> "Wenn wir von Tanzerlebnis sprechen, so meinen wir damit nichts anderes als diese so intensiv gelebten und doch niemals ganz faßbaren Augenblicke des voll erfüllten Seins. (...) Alle tänzerische Gestaltung entspringt dem Tanzerlebnis, das dem Tänzer zuteil wird und seinem Schaffen zutiefst das Gepräge gibt. Dieses Erlebnis bildet den Kern, den Grundakkord seines tänzerischen Seins, um den sich alles andere kristallisiert."[178]

Im Kern sei der Tanz, so führt Mary Wigman an anderer Stelle aus, "ein einziges rhythmisches Schwingen oder Fluten, in dem noch die kleinste Geste von dem großen, unendlichen Bewegungsstrom mitgetragen wird. (....) Tanz beginnt dort, wo das Wissen um die Dinge aufhört, wo nur das Erlebnis Gesetz ist, dort beginnt der Tanz."[179]

Ähnlich wie Rudolf Laban, dessen *Schule für Bewegungskunst* in Zürich und auf der Sommerakademie am Monte Vérita Wigman[180] bis 1916 - nach abgeschlossener Gymnastikausbildung bei Émile Jaques-Dalcroze (1910-12) - besuchte, sieht sie die gestalterische Ausdruckskraft eines künstlerisch erneuerten Tanzes in der eigenkörperlichen Dynamik der Bewegung gegeben. Gegenüber dem klassischen Tanz, den Wigman wegen seiner "Formsublimierung" und abstrakten Unsinnlichkeit als "Tanz menschlicher Marionetten"[181] ablehnt, sucht sie in der Geste des Menschen, einen "Eindruck an Stärke und Vitalität" zurückzugewinnen, wodurch der Tanz im "menschlichen Sein" Verankerung finden soll. Wigman trainiert am Strand des Lago Maggiore weit ausladende Sprünge und ekstatisch sich wölbende Gebärden. In ihren ersten Soli, *Hexentanz* (1914; 1926 zu *Hexentanz II* überarbeitet) und

---

[177] Mary Wigman (1986), S. 12.

[178] Mary Wigman, Das Tanzerlebnis. In: Die Musik XXV.11 (August 1933). Zitiert nach Walter Sorell, Mary Wigman. Ein Vermächtnis. Wilhelmshaven 1986, S. 155f.

[179] Mary Wigman, Tanz. In: Rudolf Bach, Das Mary Wigman-Werk. Dresden 1933, o. S.

[180] Karoline Sofie Marie Wiegmann wurde am 13.11.1886 in einer gutbürgerlichen Familie aus Hannover geboren. Ihren Geburtsnamen änderte sie nach den ersten Bühnenerfolgen 1917 zu Mary Wigman.

[181] Mary Wigman, Zwei tänzerische Erlebnisse. Manuskript. Mary Wigman-Archiv. In: Hedwig Müller, Die Begründung des Ausdruckstanzes durch Mary Wigman. [Masch.-schr.] Diss. Köln 1986, S. 132.

Ekstatische Tänze (1917; 1927 zur *Drehmonotonie* überarbeitet) verbindet sie jenen impulsiv dynamischen Körpergestus mit perkussiven und bizarren Gebärden zu einem, für die Ballettästhetik völlig undenkbaren, expressiven Tanzstil. Nach ersten Mißerfolgen auf ihrer 1919 gestarteten Tournee durch Deutschland wurde Mary Wigman in den 20er Jahren immer erfolgreicher und gründete 1923 ihre erste eigene Tanzgruppe[182] mit insgesamt 14 Tänzerinnen (u.a. Berthe Trümpy, Gret Pallucca, Hanya Holm, Vera Skoronel).

Sich selbst und die Gruppe finanzierte Wigman über Auftritte und durch die Einkünfte ihrer in Dresden beheimateten *Sch ule des Freien Tanzes.* In den Jahren 1930 bis 1933 bereiste Wigman die Vereinigten Staaten mit drei Tourneen.



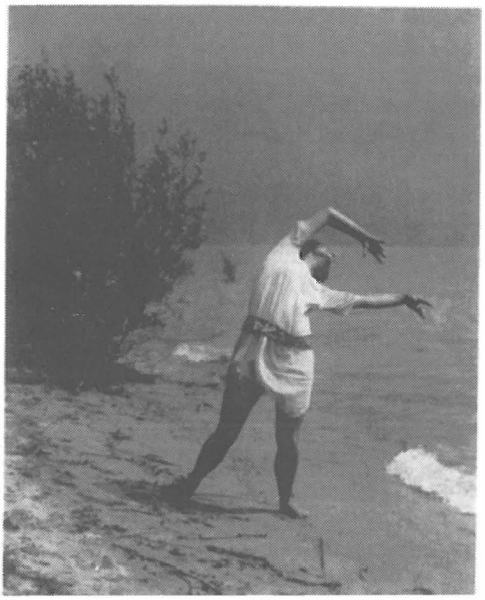


Abb. 19/20 *Mary Wigman, Bewegungsstudie am Strand des Lago Maggiore (1914)*

[182] Als erste große und professionelle Kompanie des Ausdruckstanzes bestand die Truppe bis 1928. Ihr erfolgreiches Debüt gab die Wigman-Gruppe am 23. April in der Berliner Volksbühne. Es folgte ein Auftritt in der Berliner Philharmonie. Wigman gründete weitere Gruppen: 1929-1930; 1932-33 und 1934-36. Alle mußten jeweils aus finanziellen Gründen wieder aufgelöst werden.



Abb. 21 *Mary Wigman in „Hexentanz" I (1914)*

In Deutschland zeigte sich vor allem die Kritik aus der bürgerlichen Mittelschicht[183] von den existentiellen Themen über Leben und Tod in Wigmans Choreographien begeistert. (u.a. *Die sieben Tänze des Lebens* (1921), *Szenen aus einem Tanzdrama* (1923), *Hexentanz II* (1926), *Die Feier* (1927), *Schwingende Landschaft* (1929), *Opfer* (1931) u.a.). Die Presse schwärmte von den "tänzerischen Körperbewegungen, (die sich) ohne Rücksicht auf den Anblick"[184] darboten. Man sah eine erdnahe, ungehaltene, ja fast dämonische Energie aufscheinen, deren dynamische Stärke als Abbild des Lebendigen gelobt wurde. "Hier zum ersten Mal wurde der Tanz aus einem Bildungserlebnis zum Urerlebnis."[185] Mary Wigmans Tanz wurde als "mächtiger Flügelschlag"[186] gelobt, der die Kraft der Seele eindrucksvoll zu inszenieren wußte, daß sich bei den Zuschauern im Angesicht eines ursprünglich "natürlichen" Bewegungsgebaren ein tiefes Erhabenheitsgefühl einstellte. Man sah eine Frau weihevoll tanzen, eine Verkünderin der Wahrheit der Seele. "Aus Wigman sprach von Anfang an die Körperbewegung in ihrem elementarsten Wesen, schlechthin als sichtbar gewordener Naturlaut."[187] Das "Kreatürliche, Seelische und Spirituelle"[188] schien in reiner Form auf die Bühne gekommen zu sein.

---

[183] Im Pressespiegel zeigt sich die Beliebtheit von Wigman im gebildeten konservativen bis gemäßigt liberalen Bürgertum. Indessen stand ihr die linksliberale Presse kritisch gegenüber. Vgl. Hedwig Müller, [Masch.-schr.], S. 73f.

[184] Kritik in der Deutschen Allgemeinen Zeitung. In: Hedwig Mülller (1986), S. 102.

[185] Artur Michel, Musik und Theater. (1924) In: Walter Sorell (1986), S. 302.

[186] Ernst Blass, Das Wesen der Neuen Tanzkunst. Weimar 1922, S. 301.

[187] Hans Brandenburg, S. 199.

[188] Ernst Blass, S. 301.

Der Pathos und Wigmans eigene mystisches Schwärmen vom *Wesen* des Tanzes, sowie ihr religiös gezeichnetes Selbstbild als freischaffende Choreographin und Tänzerin reflektierten die Lebensphilosphie ihrer Zeit. Sich selbst in der Figur der Hexe zum Archetypus des Weiblichen mystifizierend, wurde Wigman besonders seitens der bürgerlichen Schicht unumwundene Anerkennung zuteil.[189] Wigman stilisierte sich dem Selbstverständns nach zur "Priesterin des Tanzes". Mit religiösem Pathos malte sie ein Selbstbild voller Demut und Hingabe, im weihevollen Dienst an der 'göttlichen' Kunst des Tanzes. Ihre Aufopferung galt umfassend dem, in die Nomenklatur des Seelisch-Kosmischen gekleideten, Tanz.



Abb. 22 *Mary Wigman in „Hexentanz" I (1914)*

> "Ich bin der Tanz.
> Und bin die
> Priesterin des Tanzes.
> meines Körpers Schwung spricht zu Euch
> von der Bewegung aller Dinge."
> *Und an anderer Stelle heißt es*:
> "Ich fühle, daß ich nur Tanz bin, wo ich tanze. Und das ist das größte und stärkste Erlebnis, welches ich beim Tanzen habe. Ich fühle so stark in meinem Blut, und allen Gliedern und Atem den Tanz, dem ich mich opferte (...). Er wirkt wie ein wilder Rausch, der die Sinne betäubt und mich von der Außenwelt befreit (...). Und wenn ich gegen etwas machtlos bin, so ist es nur gegen meinen Tanz. Tänzerin in mir ist stärker als der Mensch, und sie beherrscht mich vollkommen."[190]

Das Thema der Demut, des Opfers und des Beherrscht-Seins von jener großen umfassenden Macht charakterisiert nicht nur Wigmans Selbstverständnis, sondern es durchzieht, motivisch verschiedenst geformt, ihr gesamtes

---

[189] Vgl. Gabriele Klein (1992), S. 202-208.

[190] Mary Wigman, Vom Wesen des künstlerischen Tanzes. In: Rudolf v. Laban/Mary Wigman (Hg.), Die tänzerische Situation unserer Zeit. Dresden 1936, S. 10. Zitiert aus: Gabriele Klein (1992), S. 186.

choreographisches Werk wie auch ihre zahlreichen prosaischen und autobiographischen Texte. Aufopferung und Demut bergen dabei einen erlebten und als solchen beschriebenen Schmerz, der gleich einer Urerfahrung den Beginn zu ihrem Tanz legt. Mary Wigman schildert ihre "Entdeckung" des *Tanzens* in einer Urszene von Verlassenheit und Verzweiflung. Alleine für sich beginnt sie im Angesicht eines schmerzenden Gefühls in ihrem Zimmer zu tanzen. Dabei erlebt sie eine beglückende Erfahrung. Ein leiblich gespürtes Bewegt-Sein[191] gleich einer erfüllten "Sehnsucht aufwärts ins Leichte, Lichte"[192] umfängt ihr Gemüt. Später sucht Wigman dieses einstmal gespürte Glück durch zahlreiche Bewegungsstudien wieder einzufangen. Sie wendet sich ekstatischen Bewegungsritualen zu und übt, gleich dem Tanz der Derwische, ein Sich-Drehen um sich selbst, ein Kreisen am Ort, immer und immer wieder sich um die eigene Achse drehend.

> "DAS DREHEN
> In der Mitte des Raumes dreht sie sich mit Schritten, die klein, schnell sind, um sich selbst. Schneller werden die Schritte, höher die Strekkung auf den Spitzen, stärker die Spannung des Körpers. Rasend im Schwung dreht sie sich um den eigenen Mittelpunkt. Plötzlich geschieht das Seltsame: sie hebt sich über den Boden, steht still in der Luft, ruhige Schwebe.
> Wohl weiß sie, daß sie weiter dreht, aber sie fühlt die Bewegung nicht mehr. Gehoben, ganz leicht, schwebt sie die große Seligkeit tragend. Die schwingende Drehung gab sie an den Tanzraum weiter, es umkreisen die Wände, deutlich wahrnehmbar zuerst, dann mehr und mehr ineinander verschwimmend, unendlich erweitert zur einzigen rasenden Umdrehung.
> Ward sie nicht Mittelpunkt der Welt für einen Augenblick, Mittelpunkt des großen Bewegungsgeschehens, Teil der schwingenden Weltkörper alle, Symbol?
> Und im nächsten Moment das Bewußtsein, diesen Zustand der Leichte nicht ertragen zu können, sein Glück vernichten zu müssen, zurückzurollen zur Schwere, aus der sie sich erhob, den Schwung zu zerbrechen, die Einheit mit dem Element zu vernichten.
> Alles schwankt schon, taumelt ineinander, löst sich in einzelnes. Sie fühlt ihren Körper wieder; Stillstand, Ruhe, Beherrschung, letzte Sehnsucht drin, vorüber die Kommunion mit dem Raum.[193]

Der Tänzerin, Mary Wigmans zentraler Prosadichtung, widerfährt eine augenblickhafte Seligkeit. Das kosmische Glück läßt den Körper aus allen Ufern treten. Aber obwohl ihr dieser Moment, welcher den Körper zu einer

---

[191] Vgl. Mary Wigman (1886-1973), When Fire dances between two Poles. A Dance Horizont Video, Pennington 1991. Copyright by Allegra Fuller Snyder, 41 min. schw./weiß.

[192] Mary Wigman, Der Sprung. In: Walter Sorell (1986), S. 281.

[193] Mary Wigman, Die Tänzerin. In: Walter Sorell (1986), S. 281.

Art Lichtwesen auflädt, als der heiligste Augenblick des Tanzes gilt, beginnt die Tänzerin ihn zu zerstören, denn sie droht sich selbst zu verlieren. Etwas meldet sich zu Wort, wissend, daß der Körper der Schwere zugehört und nicht dem Lichten Leichten. Die herannahende beglückende Auflösung im Lichten Leichten muß, so diktiert es das Bewußtsein, vernichtet werden. Die "Kommunion mit dem Raum" wird abgebrochen.

Im Drehen, dem für die frühen Jahre wichtigsten bewegungsästhetischen Motiv in Wigmans Tanz,[194] kann der Körper als ein dynamisch durchwirktes Raumwesen nur unter Verlust der Ich-Kontrolle erlebt werden. Die Bewegung zielt auf eine Art Selbstauflösung und birgt darin eine Gefahr, welche für Wigman mehr und mehr im Mittelpunkt der ästhetischen Auseinandersetzung mit dem bewegten Körper steht. Die Kraft des Drehens heraufbeschwörend, stilisiert Wigman das Drehen als einen ekstatisch erlebten Moment der Angst. Die Flucht vor dem Glück und die schmerz- wie lustvolle Kapitulation im Angesicht einer drohenden Gefahr dominiert. In der Tanzbeschreibung *Drehmonotonie,* dem, wie Wigman sagt, "Ahnherrn aller späteren Tänze"[195] transformiert das Drehen zu einem einzigen großen Schmerz. Das beglückende Körpergefühl ist ausgelöscht. Stattdessen ist der Körper von der schmerzenden Gewißheit und Notwendigkeit beherrscht, den sich anbahnenden Rausch unterbinden *zu müssen.*

> "Dreh-Monotonie
> (...) Wölbung und Kuppel, kein freier Himmel über mir - keine Richtung, kein Ziel - kreisend und drehend in spiralischem Auf und Ab, ohne Anfang, ohne Ende - zärtliches Wiegen, greifende Arme, leidvoll und wonnevoll - in selbstzerstörischer Lust wieder sich steigernd, anschwellend und abschwellend, zurückflutend - höher und schneller, immer noch schneller - der Wirbel hat mich erfaßt , die Wasser steigen. Der Strudel reißt mich in die Tiefe. Noch höher, noch schneller, gejagt, gepeitscht, gehetzt. - - Wird es nie mehr aufhören? Warum spricht keiner das erlösende Wort, das dem Wahnsinn Einhalt gebietet? Mit einer letzten verzweifelten Anstrengung gelingt die Wiedereinschaltung des Willens.
> Ein Ruck geht durch den Körper, ihn im Augenblick der rasendsten Umdrehung zum Stillstand zwingend, hochaufgereckt, auf die Fußspitzen gehoben, die Arme hinaufgeworfen, sich an einen nicht vorhandenen Halt klammernd. Atemverhaltene Pause, eine Ewigkeit lang, die doch nur Sekunden dauert. Und dann das plötzliche Sich-Loslassen und der Sturz des entspannten Körpers in die Tiefe.

---

[194]Vgl. Sabine Schaumann, Zum Kunst- und Körperverständnis des deutschen Ausdruckstanzes im Werk von Mary Wigman. [Masch.-schr.] Magisterarbeit Hamburg, 1990. Im Kontext Wigmans umfangreicher Textproduktion werden ihre bewegungsästhetischen Motive analysiert.

[195]Mary Wigman (1986), S. 37.

> Lebendig nur noch ein Gefühl: das der Körperlosigkeit. Und ein Wunsch: nie mehr aufstehen zu müssen, so liegenbleiben zu dürfen bis in alle Ewigkeit."[196]

Die *Dreh-Monotonie* zeigt ein Gesicht selbstzerstörischer Lust, einer Lust am Tode. Das destruktive Moment heraufbeschwörend, beherrscht die Szene eine durch Angst getriebene Lüsternheit. Die maßlose, eigendynamische Kraft der herannahenden Ekstase umfaßt die Tänzerin nicht auf selige Weise, sondern sie umgreift die Tänzerin mit wirbelnder Macht, welche sich gegen ihren Körper zu wenden droht. Dem dennoch spürbaren, im Körper aufsteigenden ekstatischen Moment unterbindet eine schmerzbringende Geste. Dabei spiegelt die Geste selbst das Bedrohliche der Ekstase, nämlich Zerissen zu Werden. "Ein Ruck geht durch den Körper." Mit letzter Kraft, gleich einem Hilferuf, bäumt sich die Tänzerin gegen das Übermächtige auf. Das Drehen wird abgebrochen. Nach diesem, von Verzweiflung und Hunger nach Selbstentäußerung charakterisierten jähen Moment - aufbäumend nach einem letzten "nicht vorhandenen Halt" greifend - folgt kurzzeitig ein Schwebezustand - gleich einer Erlösung beschrieben.

Das dem Wahnsinn gleichende Bewegungsrauschen findet jäh ein Ende. Der Körper stürzt - scheinbar wieder bei sich - haltlos zu Boden und verliert im tiefgreifenden Schmerz jegliches Gefühl von sich. Die Lust körperlichen Glücks geht leer aus. Letztlich obsiegt hat der Wille. Im Angesicht des dionysischen Außer-Sich-Geratens beweist er seine Stärke. Das in seiner Kongruenz bedrohte Ich wird rettend erlöst. "Es war noch einmal gut gegangen. Ich war noch einmal davongekommen."[197] Die zu Beginn der Szene herrschende Angst, "einen jener seltsamen unwirklichen Tode zu sterben" und den steigenden Wassern im Körper nicht standhalten zu können, mündet in eine trostsuchende Rede, in welcher der Tod ersehnt wird. Nun heißt das höchste Glück: "Nie mehr aufstehen zu müssen".

Im Gang der Gestaltung wird das körperliche Erleben, die "Einheit mit dem Element" zu erreichen, als sehnsüchtige und unerreichbare Gebärde inszeniert, die von Schmerz gezeichnet ist. Das glücklich erlebte Aufgehen in Bewegung wird durch einen dem Körper zugeführten Ruck zum Einsturz gebracht. Erfahren wird ein realer Schmerz, der die Tänzerin an die heilbringende Überwindung alles Körperlichen denken läßt. Die Sehnsucht nach Alleinheit, nach der "Teilhabe am Ganzen", wendet sich ihrer Kehrseite zu. Erst der Tod verspricht Erlösung, das ewige Glück, denn er allein vermag das körperliche *Erleben* zu einem ewiglichen *Erlebnis* transzendieren. Die im Drehen leiblich gespürte Erfahrung eines als "Teil der schwingenden Weltkör-

---

[196]Ebd., S. 39.

[197]Mary Wigman (1986), S. 38f.

per" gefühlten Schwebens transformiert zu einem symbolhaften *Erlebnis*: In durchlittener Angst und im gespürtem Leid strahlt der Tanzkörper hell im Lichte pathetischer Selbstüberwindung, erlöst als reines Gefäß.

Wigman inszeniert das Gefühl der Körperlosigkeit mit dramatischer Eindringlichkeit. Anders als die rituelle Praxis sich drehender Derwische, von denen Wigman - wie auch andere Ausdruckstänzer (z.B. Dore Hoyer) - diese als Meditationsform praktizierte Bewegungsform beleiht, überführen die Choreographien das ekstatische Drehen in ein inszenatorisches Setting, d.h. das Bewegungsritual transformiert zu einer choreographierten Form. Diese schließt die Trance aus, ja die Trance *muß* konsequent vermieden werden, da sie als Bewegungserfahrung dem Erleben zugehörig und nicht *darstellbar* ist. Mary Wigman, die aus einem absoluten Körpererlebnis heraus Tänze kreieren wollte, sieht sich einem gestalterischen Problem gegenüber. Der eingeschlagene Weg sucht dem Erleben eine „sprechende" symbolische Form zu geben. Dem ekstatischen Bewegungs*motiv* wird im Laufe der 20er Jahre der Status eines Kults zugewiesen. Das *Drehen* spricht von einer Selbstvergessenheit des Tanzenden, ohne daß es die Form eines ekstatischen Bewegungsrituals einlöst. Die rituelle Praktik generiert in Wigmans Tanzkonzeption zu einem wirkungsvollen Mythos.

Wigman ist von dem eigentümlichen Gefühl der Körperlosigkeit fasziniert, einem Schweben, Sich-Vergessen und In-Eins-Fallen mit dem Kosmischen. Deren dionysische Natur, welche mit einer Todesvorstellung korreliert, verarbeitet Wigman zu Bildern der Furcht und des Schmerzes. Der Schmerz betrifft nicht eigentlich das Scheitern, jenes tief ersehnte Alleinheitsgefühl im *Tanzen* nicht gefühlt zu haben, sondern der Schmerz offenbart das Ideal einer tänzerisch *reinen* Empfindung jenseits körperlichen Glücks. Die Gebärden einer von Schmerz und Leid gezeichneten Leiblichkeit geben den Choreographien mehr und mehr ihr charakteristisches Gesicht. Wigmans Tanz will wahrhaftig von den Äußerungen der Seele sprechen. Geformt zu Gebärden verdichtet sie sie zu einer *Sprache des Tanzes*.

> "Tanz ist Einheit von Ausdruck und Funktion, durchleuchtete Körperlichkeit, beseelte Form."[198]

Die Überwindung des Körperlichen, die Bemächtung seiner leiblichen Untriebe durch die obsiegende Stärke der Form, des Willens und des Ichs ist das geheime Sujets von Wigmans Ästhetik. Da der Tanz die Sprache der Seele sprechen und unter machtvoller Geste die große weite Landschaft des Menschen zum Ausdruck bringen soll, muß das *Tanzerlebnis* nicht eigentlich *gefühlt*, sondern zu einem formspezifischen Ausdruck derselben werden. "Es

---

[198] Mary Wigman, Tanz. In: Rudolf Bach, o. S.

handelt sich darum, das innerlich Erfühlte, das innerlich Erschaute sichtbar zu machen, das private Ich-Erleben des Gestaltens durch die tänzerische Form zu läutern, zu entpersönlichen."[199] Der Körper muß geläutert werden. Sowie sich Wigman selbst im Bild der Wahrheitsverkünderin als wahr sprechendes mediales Geschöpf des Tanzes stilisiert, inszeniert sie auch ihren Körper: "Er ist das Gefäß, in das sich unsere Ausdruckswünsche ergießen, ist Vermittler, Verkünder, ist Instrument."[200]

Wigmans Äußerungen zur Tanzerziehung unterstreichen dieses Körperideal deutlich. Die Schülerinnen müssen analog zum Prozeß der choreographischen Arbeit eine "Wandlung vom Leib zum Instrument" in drei Phasen durchlaufen:

> "1. Stufe: Triebhaftes Suchen, Drängen nach Ausdruck ohne Rücksicht auf Inhalt und Formung. (...) Dumpfheit, Chaos, Hemmungslosigkeit, Kampf, Berauschung an der Tatsache Körper. Beschwörung eines Bildes. (Unbewußtes Einheitserlebnis)."[201]

Das unbewußte Einheitserlebnis, der Taumel im Erlebnis und einer "Berauschung an der Tatsache Körper" markiert den Eintritt in den "Gestaltungsprozeß, der sich in tänzerisch begabten Menschen vollzieht." Die Schulung geht in den beiden folgenden Schritten weiter.

> 2. STUFE: Beginn "der künstlerischen Tat": Einsetzen des Willen, der "nüchternen Arbeit". "Der Orientierungssinn erwacht. Auseinandersetzungen erfolgen, die den triebhaften Bewegungsvorgang klären wollen. Spaltungen entstehen."
> 3. STUFE: Bildung der tänzerischen Form: "Verdichten zur seelisch, erfüllten Form. Tanz äußert sich als Sprache. Beherrschung der Mittel, des Materials wird deutlich."[202]

Erst jetzt kristallisiert sich die wirkliche Begabung eines Tänzers heraus. Das wichtigste Gesetz der Körpererziehung bildet die "*erste Forderung an den Tänzer*: Den Begriff des Instruments über die Eigenexistenz des Körpers als Leib zu stellen."[203] Gefordert ist die unbedingte Unterordnung und eine umfassende Disziplinierung des Körpers. Erst ein "miltärischer Drill"[204] und eine

---

[199] Ebd.
[200] Mary Wigman, Tanz. In: Walter Sorell (1986), S. 204.
[201] Mary Wigman, Die Schule. In: Walter Sorell (1986), S. 161. Vgl. Mary Wigman (1986), S. 13.
[202] Mary Wigman, Die Schule. In: Walter Sorell (1986), S. 161.
[203] Mary Wigman, Richtlinie für die tänzerische Berufsausbildung (1923). In: Walter Sorell (1986), S. 294.
[204] John Schikowsky, S. 147. Zitiert aus: Hedwig Müller (1986), S. 143.

"erbarmungslose Disziplin"[205] läßt die "Tanz-Gestalt" entstehen, indem jeglicher individueller und eigenkörperlicher Ausdruck zu Gunsten einer Symbolsprache des Tanzes verschwindet. Die "bildhauerische Arbeit am eigenen Körper"[206] zielt darauf, den Körper zum Gefäß zu machen,[207] so daß jegliches private Ich-Erleben geläutert im überpersönlichen Ausdruck münden kann.



Abb. 23 Mary *Wigman in „Tanz der Erinnerung"; aus Zyklus „Herbstliche Tänze" (1937)*

"Sie (die Tänzerin) ist Gefäß, das sich am lebendigen Inhalt immer wieder von neuem erhitzt und durchglüht, bis die gegenseitige Einschmelzung restlos vollzogen ist und von nun an nur noch die Einheit des künstlerischen Geschehens zu uns spricht."[208]

Die *Sprache des Tanzes* repräsentiert einen mystischen Symbolkomplex, in welchem das *Tanzerlebnis*,[209] durch Prozesse der Läuterung gereift, ein allumfassendes Wissen behauptet. Die Ordnung der Bewegung, ihre gestischen Formen, und nicht ein individuell gestaltetes Körpererleben, verleiht diesem Tanz sein ästhetisches Profil. Die Tanzkörper sind zum gläsernen Gefäß transzendiert. Der Schmerz aber bleibt und kennzeichnet zunehmend Wigmans

[205] Mary Wigman in: Walter Sorell (1986), S. 33.

[206] Mary Wigman (1986), S. 41.

[207] Vor allem die Mystiker des Mittelalters sprachen über die Erziehung des Menschen in der Metapher von der Läuterung zum reinen Gefäß, wonach der Mensch Werkzeug des göttlichen Willens werden sollte (z.B. Theresa von Avilla und Meister Eckhart).

[208] Mary Wigman, Hexentanz. In: Mary Wigman (1986), S. 41.

[209] Die bestehende Forschung zu Mary Wigman, vergleichsweise breit und vielfältig, kennzeichnet größtenteils eine unkritische Rezeption ihrer eigenen Aussagen. Vor allem der Satz, 'den Tanz zum Erlebnis zu machen, das vom Menschen spricht', bleibt unkommentiert und unhinterfragt. Anstatt den konzeptionellen Kontext dieser Aussage zu untersuchen wird dieser Satz als definitorischer Grundsatz des Modernen Tanzes schlechthin erhoben und dient ungeachtet seiner ästhetischen Konfiguration als Prüfstein anderer Stile. Vgl. Gabriele Klein (1992), S. 14; Norbert Servos, Ausdruckstanz und Tanztheater - Erbe "Unter der Hand". In: G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), S. 488f.; Eva Selzer, Psychophysische Aspekte und Ausdruckstanz. In: G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), S. 181f.; Klaus Thora, Der Einfluss der Lebensphilosophie Rudolf von Labans auf das tänzerische Weltbild. In: G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), S. 160.

Arbeiten wie er auch deutliche Spuren auf ihrem alternden Gesicht hinterläßt. Gleich eines Risses durchziehen Themen des Leids ihr Werk, getragen von dem Dilemma, den erlebten Körperrausch tänzerisch nicht zurückholen zu können. Stattdessen wird das tatsächliche Erleben symbolisch erinnert in einer Sprache, die die mystische Tragweite des Tanzes aufzurufen sucht.

I.4. Der amerikanische *modern dance* „*The Drama of Motion*" - making visible „*the inner Landscape*". Doris Humphrey und Martha Graham

> *„I did not want to be a tree, a flower, or a wave. In a dancer's body, we as audience must see ourselves, not the imitated behavior of everyday actions, not the phenomena of nature, not exotic creatures from another planet, but something of the miracle that is a human being ... ." (Martha Graham)*[210]

Der Beginn des amerikanischen *modern dance* wird in der amerikanischen Tanzgeschichtsschreibung auf die Jahre 1926 und 1927 datiert. In dieser Zeit - zugleich das Todesjahr von Isadora Duncan - trennten sich die Tänzer Martha Graham (1926) und Doris Humphrey zusammen mit Charles Weidmann (1927) von der *Denishawn Company* und begannen, eigenständige Produktionen zu erarbeiten. Obwohl die *Denishawn Company* dem künstlerischen Bühnentanz in den Vereinigten Staaten erstmals ein interessiertes Publikum erschlossen hatte, blieben sowohl ihre Choreographien als auch deren körperästhetische Konzeption für die weitere Entwicklung des *modern dance* von nur geringer Relevanz. St. Denis und Ted Shawn hatten weder eine eigene Tanztechnik entwickelt, noch gelangten ihre Tänze ästhetisch über eine piktoreske und dekorative Konzeption wirklich hinaus. Kompositorisch betrachtet, basierten die Tänze auf einer folkloristischen Formensprache und blieben tanztechnisch auf einem nur niedrigen Niveau. Die Atmosphäre der Aufführungen war durchtränkt von einem mystischen Flair. Thematisch suchten die Tänze einen süßen Zauber des Orients durch dementsprechende Kostüme und einer nachempfundenen Bewegungssprache zu repräsentieren.

---

[210] Martha Graham, A Modern Dancer's Primer for Action (New York 1941). In: Selma Jeanne Cohen (Ed.), (1992), S. 136. Vgl. Video: Charles Weidmann, On his Own. Narrated by Alwin Nikolais. A Dance Horizont Video, Pennington 1990, 59 min. (Farbe mit historischen schw./w. Aufnahmen.)

Doris Humphrey, die als Tänzerin der *Denishawn Company* für einige Jahre auch den Unterricht an der Schule leitete, trennte sich - künstlerisch unbefriedigt - von der Truppe. In Humphreys Augen waren Ruth St. Denis und Ted Shawn, bestrebt regelmäßig Auftritte in Revueshows zu bestreiten, zu sehr am kommerziellen Erfolg interessiert, worunter die Qualität der Choreographien zusehends litt, da zu viele ästhetische Eingeständnisse gemacht werden mußten.[211] Humphrey hatte schon während ihrer Zeit in der Company begonnen, eigene Stücke zu choreographieren (*Soaring*, 1920 u.a.), und entwickelte während ihrer Lehrtätigkeit Grundlagen zu einer eigenen Bewegungstechnik. Immer deutlicher kristallisierte sich für sie die Notwendigkeit heraus, die choreographische Arbeit in den Kontext der realen gesellschaftlichen Umstände zu stellen und Tänze in Reflexion auf zeitgenössische Themen zu entwickeln. Nur durch einen gelebten Bezug zur eigenen Zeit und Kultur und nicht, wie in der Denishawn-Ästhetik, durch den systematischen Ausschluß gesellschaftlicher Realitäten, könne eine sinnvolle, zeitgemäße und moderne Tanzkunst entstehen, hob Doris Humphrey in ihrem 1941 veröffentlichten Aufsatz *My approach to Modern Dance* hervor. Die Zeit fordere dies dem Tanz sogar geradewegs ab.

> "This new dance of action comes inevitably from the people who had to subdue a continent, to make a thousand paths through forest and plains, to conquer the mountains, and eventually to raise up towers of steel and glass. The American dance is born of this new world, new life, and new vigor."[212]

Humphreys Entwurf einer zeitgemäßen und daher vitalen Tanzkunst entwickelte sich über eine nationalistische Identifizierung mit dem eigenen Heimatland. Humphrey stützte sich auf das modernitätsbewußte Selbstverständnis des amerikanischen Kontinents und seiner Gesellschaft, die sich selbst in einem zukunftsweisenden Aufbruch erlebte. Die Attribute dieses Aufbruchs - Erfolg und nationale Stärke, gestützt auf eine zivilisierte Gesellschaft - sollte der explizit *amerikanisch* gefaßte *modern dance* repräsentieren und ästhetisch in eine neue Formensprache einbinden. Auch Martha Graham sah das Selbstverständnis einer sich erneuernden Tanzkunst in den vitalistischen Charakteristika des modernen amerikanischen Lebens aufgehoben. Eine entsprechende Bewegungsästhetik sollte dies zum Ausdruck bringen.

---

[211] Den endgültigen Bruch mit *Denishawn* schildert Doris Humphrey (1895-1958) in ihrer Autobiographie. Demnach wurde sie auf Grund ihrer Weigerung, das Engagement der Company im *Ziegfield Follies* zu unterstützen und dort mitzutanzen, entlassen. Vgl. Doris Humphrey, An Artist First. An Autobiography. Edited a. completed by Selma Jeanne Cohen. Pennington ^{2}1995 (^{1}1972), S. 63ff.

[212] Doris Humphrey, My Approach to the Modern Dance. In: Frederick Rand Rogers (Ed.), S. 188.

> "We are making a transition from 18th to 20th century thinking. A new vitality is possessing us (...). No art can live and pass untouched through such a vital period as we are now experiencing. Man is discovering himself as a world. (...) The modern dance, as we know it today, came after the World War. This period following the war demanded forms vital enough for the reborn man to inhabit. Because of the revitalized consciousness came an alteration in movement - the medium of dance, as tone is medium."[213]

Der *modern dance* wird als *amerikanische* Kunstform entworfen. Dies geschieht in doppelter Weise: Ästhetisch mit den Vokabeln vital, kämpferisch, erobernd und kraftvoll umrissen, ist der moderne Entwurf des Bühnentanzes mit der Aufbruchsstimung des "american way of life" in seiner beginnenden *modernen* Lebensweise dergestalt identifiziert, daß ästhetisch eine Untermauerung und keineswegs eine gesellschaftskritische Auseinandersetzung angestrebt wird. Dadurch behauptet der *modern dance* sein ästhetisches Images als eine neue erobernde Kunstform. Im Gegensatz zum europäischen *Neuen Freien Tanzes* und seinen Wurzeln in der z.T. gesellschaftkritisch ausgerichteten Körperkulturbewegung formuliert sich der *modern dance* also aus keiner oppositionellen Haltung gegenüber einer sich modernisierende Gesellschaft heraus. Ganz im Gegenteil. Das *Amerikanisch-Moderne* dient als ästhetische Folie eines sich erneuernden Bühnentanzes. Martha Graham und Doris Humphrey erheben den dynamisch-vitalen Gestus dieser Geesellschaft zur Maxime ihres jeweiligen Bewegungscodexes. Geschickt wird damit die neue Tanzkunst als adäquate Kunstform des amerikanischen Lebens installiert. Das nationalistische Selbstverständnis legitimiert zugleich ihre eigene gesellschaftliche Relevanz und, da der *modern dance* das zeitgenössische Leben repräsentiert, behauptet er sich sogleich in seiner Modernität.

Auch die amerikanische Geschichtsschreibung des *modern dance* zeichnet diesen politisch-ästhetischen Zirkelschluß. Glaubt man der in den 30er Jahren entstehenden modernen Tanzgeschichtsschreibung und ihrem wohl wichtigsten Chronisten John Martin[214], so erfüllt sich im amerikanischen *modern dance* die visionäre Utopie von Isadora Duncan, eine neues Lebensgefühl aufblühen zu lassen.

---

[213] Martha Graham, Graham 1937. In: Jean Morrison Brown (Ed.), S. 50 f.

[214] John Martin (1893-1985) war von 1927 bis 1962 Tanzkritiker der *New York Times* und betreute erstmals ausschließlich das Ressort Tanz. Zuvor rezensierte Carl van Vechten zeitweilig in der *Times* Tanzvorstellungen. Neben Mary Watkins, Tanz- sowie Musikkritikerin der *New York Herald Tribune* von 1927 bis 1934, und H.T. Parkers sporadische Tanzrezensionen im *Boston Evening Transcript* prägten John Martins Rezensionen und zahlreiche Publikationen zum *modern dance* maßgeblich das Verstehen vom *modern dance*. Dies änderte sich erst Anfang der 40er Jahre durch den bedeutenden Tanzkritiker Edwin Denby (1903-1983), der ab 1942 im *New York Herald Tribune* tätig war.

> "America is dancing, and just such a "new great vision of life" infuses its dance."[215]

Martin paraphrasiert Duncan, ihre Worte in ein nationalistisches Rede einbettet, die sie selbst so nie vertreten hat.[216]

> "It is fairly safe to assume that Isadora would not recognize it as the dance of which she spoke, for its forms have departed radically from her forms; but it is nonetheless deeply and fundamentally the fruit of her prophecy, her ideal, her work. As her great insurgency in the closing years of the century dated an epoch in the arts, so at the end of her life (*1927*) her forsight led her to announce the arrival of a new period."[217]

John Martin hält in *American Dancing. The Background and Personalities of the Modern Dance*, 1938 in New York veröffentlicht, Rückschau auf die elfjährige Geschichte der neuen amerikanischen Tanzkunst, die sich in seinen Augen gerade durch solche Stile charakterisiert, welche ästhetisch die europäischen Anfänge des Modernen Tanzes weit hinter sich gelassen haben. Der amerikanische *modern dance* zeichne sich gegenüber seinen Vorläufern durch eine entschiedenere ästhetische Konzeption und daher Reife aus.[218]

Das zentrale amerikanisch-moderne Attribut des *Dynamischen* wurde für den *modern dance* zum ästhetischen Fluchtpunkt. Humphrey, Weidmann[219] und auch Graham stimmten darin überein, daß der Tanz das Dynamische nicht allein durch neue thematische Bezüge inkorporieren, choreo-

---

[215] John Martin, American Dancing. The Background and Personalities of the Modern Dance. New York 1938, S. 4.

[216] Vgl. Isadora Duncan (1988), S. 201-204 u. 208-211. Duncans Bericht über ihre Gastspielreisen in die Vereinigten Staaten (1915/1917) enthalten neben Ausführungen über ihre persönlichen Enttäuschungen in diesem Land deutliche Kritik an der politischen Haltung Amerikas während des ersten Weltkriegs. Aus diesem politischen Bewußtsein heraus zeigte Duncan als gewissermaßene bewußte Provokation am Ende einer jeden ihrer Aufführungen den Tanz *Marseillaise*, der einem, gefühlvoll choreographierten, patriotischen Zugeständnis an das stolze Land Frankreich gleichkam.

[217] John Martin (1938), S. 4.

[218] Der Moderne Tanz gilt bis in die heutige amerikan. Geschichtsschreibung hinein als eine vorzugsweise *amerikanische* Entwicklung, die ihre europäischen *Vorläufer* ästhetisch bei weitem überflügelt hat. Vgl. z.B. Sarah Chapman-Hilsendager/Richard Kraus, S. 113. Betont wird, daß sich der amerikanische *modern dance* als ein Ausdruck des "lebendigen, vitalen und sich ständig verändernden" zeitgenössischen Lebens verstünde.

[219] Charles Weidmann (1901-1975), der zunächst mit Humphrey zusammen eine Schule gründete, entwickelte einen sehr eigenen choreographischen Stil, der sich deutlich von Humphreys Arbeiten unterschied. Weidmanns Tänze charakterisierten Witz und Komik. In den 60er Jahren gründete er ein Performance-Zentrum in New York und tanzte mit einer kleinen Company bis zu seinem Tod 1975.

graphisch also neue Inhalte auszuwählen habe, sondern eine ästhetische Revitalisierung des Bewegungsvokabulars vornehmen müsse. Die ehemaligen Tänzer der *Denishawn Company* wollten keine Feen, Orchideen, Halbgötter, Bäume oder Wasserwellen mehr sein oder sich zu fremden Wesenheiten anverwandelt bewegen. Ihr neues *Tanzen* stand im Zeichen der Kraft und der Vitalität ihrer eigenen menschlichen Körperform. Der Körper sollte Schauplatz der berstenden, expansiven, ineinandergreifenden und im Widerpart stehenden Kräfte der Gesellschaft werden. Demzufolge konzentrierte der tänzerische Gestus kraftvolle, erdige, wirbelnde, perkussive, kämpferische und in den Raum hinein greifende Bewegungen und Gesten, deren Dynamik nur selten in einen leichten oder gar schwebenden Duktus mündete. Die Kraft der Physis und nicht seine liebliche Leichtigkeit, sein schönes und entrücktes Antlitz bildete das kinetische Profil. Die Tanzkörper wurden als Seismographen einer hinausstrebenden und unmäßigen Kraft geformt.

Martha Graham choreographierte zu Anfang ihrer Karriere, in den 30er Jahren, einen kargen, strengen und bizarr perkussiven Körpergestus. Die Tänzer bewegten sich bar jeder schmückenden Kostümierung auf der Bühne. Graham selbst nannte diese Phase "*the long-woolen*". Von den ästhetischen Einflüssen *Denishawn's* gelöst, zeigte ihr erster kompositorisch gelungener Gruppentanz *Heretic. Sketches for the People* (1929) maschinenähnliche Bewegungen. Von einer Gruppe getanzt, kontrastierte der harte Bewegungsgestus die fließend-sanften Bewegungen einer Solistin, welche immer mehr zur Seite gedrängt wurde, bis am Ende der perkussive Gestus das gesamte Bühnengeschehen dominierte. Auch Grahams Solo *Lamentation* (1930) war durch einen kämpferischen und gewundenen Körperduktus charakterisiert. Der Körper, ganz in ein Tuch gehüllt, stieß und schlug mit seinen Gliedern in den Stoff hinein und wölbte und weitete das Tuch zu bizarren Gestalten.

Die Tänze charakterisierten ein Aufbegehren gegen das romantisch *Schöne*, gegen einen Eklektizismus exotischer Formen und geschmückter Körper, wodurch sich in doppelter Weise ein ästhetisches Affront kundtat. Der mystische Okkultismus der Denishawn-Ästhetik wurde gleichermaßen wie das ästhetische Antlitz des klassischen Tanzes abgelehnt. Beide Tanzästhetiken galten Humphrey und Graham als bloß schönes Gehabe, in welchem der konkrete und soziale Bezug zum eigenen, in der gesellschaftlichen Zeit lebende Körper außer acht gelassen wird. Doris Humphrey betonte, auch und gerade die Tänze von Isadora Duncan wären dem Ideal des Balletts erlegen, da sie allein dem Flair eines romantischen Liebreizes und eines in Schönheit beseelten Körpers nachspürten. Die Zeit der tiefen Bewunderung für schöne und grazile Bewegungsformen wäre im künstlerischen Tanz nun aber endgültig vorbei. Eine zeitgemäße und moderne Formensprache ließe sich, so waren sich Humphrey und Graham einig, nur in dem Dynami-

schen, Bizarren und Eckigen finden. Die Lieblichkeit habe einem schockierenden Realismus und einem kämpferischen Ausdruck zu weichen,[220] da nur sie das wahre Gesicht des Menschen, seine existentiellen Gefühle und Hoffnungen tänzerisch reflektierten. Die Tanzkunst müsse, so betonte Graham, all das Nervöse, Scharfe und das Zickzack[221] der Realität mit ebengleichen Bewegungen thematisieren. Und Humphrey führte aus:

> "This is real explanation of the angular patterns which have come to be bywords of the modern dance. The dancer cannot be concerned entirely with the graceful line, nor even with the fine animal ease with which technical study can and does provide him, because he is a living being, played upon by life, burst with opinions and compulsions to express them. Sometimes, not always, he is concerned with themes of strife, struggle, and oppression. These demand an acrid line, a steely quality not found in purley kinetic movement unconditioned by ideas."[222]

Die Kritik der beiden amerikanischen Choreographinnen an der Ballettästhetik betraf im Vergleich zu der vieler europäischer Choreographen nicht die codierte Bewegungssystematik des klassischen Tanzes, aus der sich der neue Bühnentanz befreien müsse. Vielmehr galt Humphrey und Graham das Ballett wegen seines Ideals, den Körper zum Bilde lieblicher Schönheit zu transzendieren, als unzeitgemäß. Graham bemerkt:

> "As a result of twentieth-century thinking, a new or more related movement language was inevitable. If that made necessary a complete departure from the dance form known as ballet, the classical dance, it did not mean that ballet training itself was wrong. It was simply found not to be complete enough, not adequate to the time, with its change of thinking and physical attitude."[223]

Martha Graham formuliert eine sehr moderate und eher vage gehaltene Kritik am Ballett, die eher einer Distanzierung gegenüber dem sonstüblichen Gestus vieler moderner Choreographen Ausdruck gibt, die eigene ästhetische Qualität ex negativo gegenüber dem klassischen Tanz herauszustellen. Für Graham stellt eine vitale und ausdrucksstarke Bewegungssprache indessen kein Widerspruch zu einem systematisierten Bewegungscodex dar, wie

---

[220] Vgl. Doris Humphrey, Die Kunst, Tänze zu machen. Zur Choreographie des Modernen Tanzes. Übersetzt u. hg. v. Karin Vial. Wilhelmshaven 1985, S. 260f.

[221] "Life today is nervous, sharp and zizag. This is what I aim for in my dances." Martha Graham in: Selma Jeanne Cohen (Ed.), (1992), S. 120. (ohne Quellenangabe.)

[222] Doris Humphrey, My Approach to the Modern Dance. In: Frederick Rand Rogers (Ed.), S. 191.

[223] Martha Graham, A Modern Dancer's Primer for Action. In: Selma Jeanne Cohen (Ed.), (1992), S. 137.

ihn der klassische Tanz entwickelt hat. Ein ausdruckstarker Tanzkörper muß in Grahams Augen sogar bewegungstechnisch komplex und systematisch ausgebildet sein. Denn das "komplette menschliche Sein"[224], welches der Moderne Tanz zur Darstellung bringen soll, verwirkliche sich gerade in der Stärke und der Selbstdisziplin gegenüber dem eigenen Körper. Demzufolge sah Graham den klassischen Tanz als keine, den Menschen entfremdende, aus der Leib-Seele-Einheit herausführende, Bewegungsästhetik an, welche, wie Duncan behauptet hatte, das Ausdrucksarsenal des Körpers wesenhaft einschränke. Doris Humphrey indessen kritisiert das Ballett ungleich deutlicher.

> "One cannnot express contemporary life without humanizing movement, as distinguished form the dehumanization of the ballet. The modern dancer must come down from the points to the bare foot in order to establish his human relation to gravity and reality."[225]

Humphreys Beurteilung des klassischen Tanzes als "inhumane" Form richtet sich auf dessen bewegungsästhetisches Prinzip, dem Körper keinen Kontakt zum Boden zu gestatten und ihn dadurch seines *Gewichts* zu berauben. Humphrey greift das Ballett dennoch nicht global als technoiden Akt an, der dem Menschen seinen beseelten Körperausdruck stehle. Die Kritik betrifft vielmehr die vom klassischen Tanz vorgenommene konkrete Codierung, wodurch der Körper sich innerhalb eines Bewegungsradius fern seiner ihm physisch gegebenen profanen Tatsächlichkeiten präsentiert. Antipodisch zu der sich hierdurch für Humphrey artikulierenden Unmenschlichkeit sieht sie das Humane im Tanz in der gezielten ästhetischen Herausarbeitung des gravitären Prinzips realisiert, da sein Gesetz jeden Körper sich bewegen läßt.

I.4.1. Die Tanztechniken

Von Beginn an verdichteten die amerikanischen Choreographen ihre dynamischen Bewegungsansätze zu systematischen Tanztechniken. Ohne einen rein improvisatorischen Zugang für die Formung eines neuen Bewegungscodex in Erwägung zu ziehen oder eine intuitive Besinnung auf die inhärenten Körperkräfte zu zelebrieren, galt Humphrey und Graham indessen eine gezielte tanztechnische Ausbildung als unabdingbare Voraussetzung für eine sich erneuernde Tanzkunst. Das technische Moment der Körperbewegung wurde nicht als Gegensatz zu einem menschlich-existentiellen Ausdruck des Körpers angesehen. Graham betonte sogar, daß erst eine klare Formensprache den Körper zum wahren Tanzinstrument mache.

---

[224] Ebd. S. 138.

[225] Doris Humphrey, My Approach to the Modern Dance. In: Frederick Rand Rogers (Ed.), S. 188.

> "Body is the basic instrument, intuitive, instinctive. As a result an entirely contemporary set of technics was evolved. (...). With this enhanced language, and the more vitally organized instrument, the body, we are prepared for a deep, stirring creative communication. (...) An impassioned dynamic technic was needed and gradually appeared."[226]

Humphrey und Graham konzentrierten sich auf bestimmte Bewegungsprinzipien, die, zu komplexen Übungsfolgen zusammengestellt, die Grundlage ihrer jeweiligen Tanztechniken bildeten und darin als generelle Prinzipien der menschlichen Bewegung wirkten. Auf jeweils eigene Weise vermittelte sich in ihnen der vitale und humane Impetus des menschlichen Körpers schlechthin. Der Körper wird beiden Choreographinnen zum Medium der Lebenskraft. In der Graham-Technik konkretisiert sich das vitale und zugleich erotische Moment der Tanzbewegung durch einen energetisch zentrierten Bewegungsansatz, der impulsiv im Körperinnenraum ausgelöst wird, um den Körper explosiv zu mobilisieren und in die verschiedensten konvulsiven Formen zu bringen (*contraction-release*). Die Humphrey-Technik inkorporiert die Lebenskraft durch die Mobilisierung des körpereigenen Gewichts, das heißt, der Körper wird durch ein zeitweiliges Nachgeben des Eigengewichts in Bewegung gebracht. Die Tanzbewegungen dynamisieren sich hierdurch innerhalb des Kontinuums von Halt/Stabilität (*recovery*) und Fall/Labilät (*fall*): Am äußersten Punkt der Balance gibt der Körper der Schwerkraft nach, - fällt - und findet zu seiner Stabilität durch die Aktivierung einer muskulären Gegenkraft zurück.

Beide Tanztechniken gründen sich auf organische Bewegungspinzipien der An- und Abspannung. Zudem stärken sie mit impulsiven und kraftvollen Bewegungen, unterstützt durch den organischen Atemzyklus, die Physis. Die ästhetische Bedeutung Humphreys und Grahams Tanztechnik reicht jedoch über ein Training hinaus, welches dem Körper mehr Recht einzuräumen sucht, in dem organische Bewegungsabläufe erfahrbar integriert werden. Die den jeweiligen Tanztechniken zentral herausgehobenen Bewegungsprinzipien gelten Humphrey und Graham als anthropologische Konstanten mit psychologischer, archetypischer oder symbolischer Bedeutung. Sie zeugen unmittelbar von der menschlichen Existenz und ihrer Emotionalität. Die Tanz*technik* selbst wird "human" und offenbart als Grundstein ihrer Tanzästhetiken einen entscheidenden Aspekt letztlich ihrer Menschlichkeit.

---

[226] Martha Graham in: Jean Morrison Brown (Ed.), S. 51.

I.4.2. Doris Humphrey: Das Drama der Bewegung

Schon früh beschäftigte sich Doris Humphrey mit den formalen Gesichtspunkten der choreographischen Arbeit und veröffentlichte schließlich im Jahr 1952 ihre Systematik unter dem Titel *Die Kunst, Tänze zu machen* (*The Art of Making Dances*).[227] In ihrer Schule stellte das Choreographieren ein zentrales Lehrfach dar, womit sich Humphrey radikal gegen den romantischen Geniegedanken wendete und gezielt Prinzipien einer gelungenen choreographischen Arbeit und damit ein choreographisches Handwerk lehrte. Obwohl Humphrey das Konzept vom Künstler und Choreographen als einen außergewöhnlich begabten Menschen nicht vollständig verabschiedete,[228] überwog in ihrer Ausbildung die aufklärerische Ambition, auch und gerade die Tanzkunst hinsichtlich ihrer fundamentalen kompositorischen Regeln und Zusammenhänge zu lehren. In zahlreichen Vorträgen und praktischen Demonstrationen erklärte Humphrey choreographische Verfahrensweisen, um die künstlerische Aussage der oftmals abstrakt empfundenen modernen Tänze transparent zu machen und dem Tanz endlich als eigenständige Kunstgattung zur Anerkennung zu verhelfen.[229] Die Signifikanz des Tanzes läge, so hob sie hervor, gegenüber den anderen Künsten in seiner kinästhetischen Medialität, deren Ausdruckskanon sich weit ursprünglicher als die Wortsprache vermittele.[230] Der Zuschauer verstehe den Sinn des Tanzes qua seines eigenen kinästhetischen Empfindens, das, existentiell in ihm verwurzelt, ihn mit anderen Körpern in Kontakt bringt. Auf jener sinnlich konfigu-

---

[227] Doris Humphrey, The Art of Making Dances. (1952). Posthum veröffentlicht: New York 1959. Humphrey schrieb dies Buch kurz vor ihrem Tod. (Im Deutschen: Doris Humphrey, Die Kunst, Tänze zu machen. Zur Choreographie des Modernen Tanzes. Wilhelmshaven 1985.)

[228] Vgl. Doris Humphrey (1985), S. 21-30.

[229] Humphreys pädagogischer, teilweise dogmatischer Sprachduktus zielt auf eine Belehrung über den Modernen Tanz, welches, wie die Tanzkritikerin Marcia Siegel treffend bemerkt, im Vergleich zu Martha Graham eine ästhetische Weiterentwicklung ihrer Arbeit vor allem in den späten 30er Jahren verhinderte. Vgl. Marcia Siegel (1993), S. 177: "She was always believed she was preaching to the ignorant; that she had to explain everything patiently and never risk obscuring some point or leading people's minds a bit off the track with too much superficial attractiveness. Martha Graham recognized that she no longer needed to press the point; (...) Graham's dance was able to appeal the new audiences of intellectuals and art lovers. Humphrey kept giving her earnest lecture-demonstrations and doing her idealistic dances in their impoverished setting, and was gradually eased onto a side track, (...)."

[230] Gegenüber der Wortsprache sei die Sprache des Tanzes eine Kinästhetisch-Abstrakte. Vgl. Doris Humphrey, What a Dancer thinks about. (1937). In: Jean Morrison Brown (Ed.), S. 57.

rierten Ebene ließe sich die Bedeutung der Bewegung *metakinetisch* durchaus begreifen.[231]

> "One of the things that makes the language of kinesthesia difficult from the dark side of the footlights is that it is abstract. Its scope is roughly parallel with that of music. Like music, it has psychic overtones to which one responds and which give one definite emotions not clearly described. This in dance is called Metakinesis, or emotional meaning overlaying kinesthesia, and can be the whole reason for a dance; for a dance composed without any story does have, for whoever looks for it, a great deal of meaning."[232]

Tatsächlich choreographierte Humphrey schon zu Beginn ihrer relativ kurzen Karriere[233] sogenannte abstrakte Stücke, von denen besonders *Water Study* (1928) eindringlich ein allein kinästhetisch vermitteltes Sujet bearbeitete. Ohne Musik zu verwenden, inkorporierten insgesamt 14 Tänzer die unterschiedlichsten Wasserläufe. Ihre qualitativ-dynamische Bewegungsspanne brachte die dynamischen Wasserqualitäten zur Darstellung, ohne das Thema "Wasser" symbolisch zu behandeln. Humphrey verzichtete ganz auf eine gestische und bildnerische durch Körpergestalten repräsentierte Darstellungsform. Weder die Kostüme noch der Bühnenraum provozierten Erinnerungen an einen Strand, eine Uferzone oder an andere Wasserlandschaften. Allein der strömende, plätschernde, sprühende oder wellenförmige Gestus der Bewegungen, die über die Bühne hin- und herschaukelnden Gänge der Tänzer und die schwingende Bewegungsrhythmik vermittelten das Thema des Tanzes. Die Choreographie konzentrierte sich auf eine streng formale Komposition verschiedener Bewegungsmotive. Wiederholung und Sukzession setzten die einzelnen Sequenzen kontrastiv gegeneinander. Den Tanz charakterisierte mit vielen rhythmischen Nuancen eine hohe Dynamik. Dabei brachen die im Raum weitläufig verteilten Tänzergruppen die Motive ihrer Bewegungsphrasen immer wieder auf, was den Raum in rhythmisch sich überlappende Sequenzen aufgliederte. Einzelne aus der Gruppe heraustretende Tänzer integrierten neue motivische Sequenzen, wodurch der kurzzeitige homogene Bewegungsablauf in ein belebtes heterogenes Geschehen

---

[231] Den Begriff der Metakinesis übernimmt Humphrey von John Martin, langjähriger Mentor von Doris Humphrey. Vgl. John Martin, The Modern Dance. New York ^{5}1972 (^{1}1933), S. 13 ff. Humphrey fügt in ihrem Aufsatz über ihre eigene Tanztechnik ein langes Zitat von John Martin aus *America Dancing* ein, in dem Martin die Prinzipien der Humphrey Technik erklärt. Vgl. Doris Humphrey in: Jean Morrison Brown (Ed.), S. 60.

[232] Doris Humphrey in: Jean Morrison Brown (Ed.), S. 61f.

[233] Auf Grund ihrer schweren Hüftathritis trat Humphrey 1944 in *Inquest* zum letzten Mal auf. Sie choreographierte weiter eigene Stücke und unterstützte als künstlerische Beraterin die Limon-Company. José Limon , gebürtiger Mexikaner, war ehemaliger Tänzer in ihrer Company.

wechselte.[234] Die kinästhetische Gestalt der Choreographie zeichnete sich insgesamt durch eine äußerst kristalline "formale Sprache" aus.

Eine solcherart konzentrierte Auseinandersetzung mit formal komplexen Kompositionsstrukturen wird für Humphreys choreographische Arbeit konstitutiv. Besonders in der Gruppenchoreographie und der Arbeit mit einer großen Anzahl von Tänzern entwickelt sie ihr kompositorisches und rhythmisch feinfühliges Geschick. Weitaus variationsreicher als in der Solochoreographie breitet Humphrey hier ihr reiches Bewegungsmaterial aus, choreographiert rhythmisch und räumlich dichte Sequenzen, die durch eine geschickte motivische Korrespondenz der Phrasen ausgezeichnet sind und durch weitläufig im Raum verteilte und verschachtelte Gruppenformierungen. Trotz der Komplexität und der räumlich-rhythmischen Verschachtelung ihres vielfältigen Bewegungsspektrums erhebt Humphrey eine optisch regelmäßige Ordnung zur als ästhetischen Maxime des Choreographierens. Vor allem muß strukturell der dramatisch geschlossene Aufbau gewährleistet sein.[235]

> "Through the new conception of significance in the ensemble ... the dance promises to come to its full stature, ... (...)The solo dancer is too much herself. Her dancing is too much limited by size, by shape, by the colour of hair and eyes. It is too characteristic and too limited to be the great dance of tomorrow. In the ensemble the audience receives only the true impressions of movement, design, accent."[236]

Die Arbeit mit einem Ensemble galt Humphrey als eine adäquate zeitgemäße Form, den Tanz *demokratisch* zu organisieren.[237] Die Bezeichnung ihrer Tanzgruppe als Ensemble entsprach dieser ästhetischen Konzeption. Alle Tänzer wurden in den Stücken gleichwertig besetzt. Anstelle Solisten herausgehoben aus dem homogenen *corps de ballet* zu präsentieren, tanzten alle Humphrey-Tänzer abwechselnd einen Solopart (z.B. in der Trilogie *New Dance*, 1935).[238]

---

[234] Die Gruppenchoreographie *Passacaglia* (1938) zeigt die brilliante kompositorische Komplexität von Humphreys Arbeiten. Jedoch galt gerade dieser Tanz vielen Kritikern als zu abstrakt. Sogar John Martin kritisierte ihn heftig, worauf Doris Humphrey einen erbosten Brief an ihn sandte. Vgl. Doris Humphrey (1995), S. 254 ff.

[235] Humphrey war die erste *modern dance* Choreographin, die eine Aufzeichnung ihrer Tänze in der Labanotation aktiv förderte (1948/49). Vgl. Marcia Siegel (1993), S. 257f. Daher sind viele ihrer Tänze sehr gut rekonstruierbar. Ein jährliches Festival zu Ehren ihrer Arbeit in New York zeigt viele dieser Rekonstruktionen. 1995 wurde auch die deutsche Choreographin Renate Killmann aus Freiburg eingeladen.

[236] Doris Humphrey, Programmnotiz (1929). Zitiert aus: Marcia Siegel (1993), S. 80. (Kein Quellennachweis.)

[237] Vgl. Doris Humphrey (1985), S. 127-131.

[238] *New Dance* ist eine Trilogie der Stücke *Theatre Piece*, *With my Red Fires* und *New Dance*.

Humphreys Choreographien sind durch einen doppelten Prozeß gekennzeichnet: Wurden auf der einen Seite Konfliktsituationen in deren widerstreitender Dynamik zu oppositionellen Formkomplexen verarbeitet, so mündeten die kontrastreichen und konfliktbetonten Bewegungsmotive am Ende des Stücks auf der anderen Seite schließlich in eine ausgeglichene und harmonische Formensprache. Das grundlegende kompositorische Prinzip war für Humphrey der Kontrast, welcher sowohl das *Körperdesign*, die *Bewegungsphrase*, die *Dynamik*, den *Rhythmus* als auch die *Gestik* und *Motivation* einer Bewegung gestaltete. Nach Humphreys Überzeugung wirkt eine Choreographie nur über den Kontrast lebendig. Eine gelungene moderne Komposition, so hob sie hervor, sei erst gegeben, wenn die Bewegungen nicht rein mechanisch, aussageleer und monoton in eine Eintönigkeit versinken, sondern kontrastiv eine spannungsvolle Dynamik verkörpern. Die choreographische Basis ihrer Stücke bildete demnach der Konflikt,[239] das, wie sie sagte, "Drama der Bewegung". Immer aber blieb das Kontrastive innerhalb eines nach Auflösung strebenden Aufbaus der Choreographie eingebettet.[240] Nach Humphreys Ansicht sollte gerade der Moderne Tanz den Zuschauer mit angenehmen Gefühlen aus dem Theater entlassen. Die choreographische Gesamtgestalt solte hierfür harmonisch komponiert sein und mit weich geführten Linien und simultan koordinierten Bewegungen zu ihrem Ende kommen. Denn erst der Topos der Harmonie stattet dem Tanz seine utopische Dimension zu.[241] Am deutlichsten sah Humphrey dies im *Tanzdrama*, einer choreographischen Urform, eingelöst, da sich in ihm in kommunikations- und gemeinschaftstiftender Weise *Ich* und *Du* verbindet.

Die einzelnen Choreographien thematisieren verschiedene Sozialformen: die konkurrenzsüchtige und zerrüttete amerikanische Geselllschaft; der Konflikt eines Individuums mit der Gruppe und eine in Konflikt geratene Männer- und Frauengruppe. In dieser Reihenfolge mündet die Trilogie mit *New Dance* in ein utopisches Gesellschaftsmodell, das harmonische, gleichberechtige und demokratische Interaktionen vorführt. Die Trilogie wurde niemals zusammenhängend aufgeführt. Vgl. Doris Humphrey, New Dance, in: Selma Jeanne Cohen (Ed.), (1992), S. 144-153. Werner Jakob Stüber versucht auf der Grundlage der Trilogie *New Dance* Humphreys choreographische Arbeit generell ein sozialpolitisches Engagement zuzusprechen. Am Ende seiner Interpretation jedoch kommt er jedoch zu dem Urteil, daß "der Zusammenhang zwischen der sozialkritischen Thematik und der insgesamt eher existenzialistischen und physikalischen als soziale Bewegungsphilosophie sich nicht präzise bestimmen läßt." Vgl. Werner Jakob Stüber, S. 149.

[239] Paul Love/Doris Humphrey, The Dance of Doris Humphrey. In: Modern Dance. Compiled from Virgina Stewart. New York 1935, S. 110. Zitiert aus: Werner Jakob Stüber, S. 149.

[240] Doris Humphrey, My Approach to the Modern Dance. In: Frederick Rand Rogers (Ed.), S. 189: "And dance movement should be fundamentally dramatic, that is to say, *human*, not decorative, geometric or mechanical."

[241] Vgl. Doris Humphrey in: Jean Morrison Brown (Ed.), S. 63.

> "The contention .. is that dance, and dance drama, persistently robust after thousands of years of snubbing by asceticism, scholasticism and puritanism, can make profound revelations of that which is significant in the relations of human beings, can restore the dignity of the body, which prurience and hypocrisy have damaged, can recall the lost joys of people moving together rhythmically for high purposes, can immeasurably improve the education of the young, can, to a much larger extent than it does, restore vitality to the theater, can contribute a moral stimulus to the furtherance of more courageous, coordinated, and cultured behavior."[242]

Das *Tanzdrama* löst das anthropologische Moment des Tanzes ein, da seine choreographische Form sowohl dem sozial-existentiellen Naturell des Menschen entspricht als auch seiner körperhaften Existenz Anerkennung und Würde zukommen läßt. Humphrey sieht damit die menschliche Natur durch eine spezifische *Tanzform* ausgedrückt, welche die Utopia, das 'Nirgendheim' des Menschen, ausgestaltet. Der humane Moment des Tanzes verwirklicht sich nicht unmittelbar durch den Tanzkörper, seinen Bewegungen oder seinem Ausdruck, sondern kontextualisiert sich in jener choreographischen Form, die auf Gleichwertigkeit und Harmonie gründet, auch und gerade im harmonischen Kontakt und Bezug der Tänzer untereinander.

Auch Humphreys Tanztechnik sucht das "Drama der Bewegung" zu zeigen und will, ihrer Konzeption nach über die Psychologisierung ihrer Bewegungsprinzipien die dramatische, nach Auflösung drängende Struktur der Choreographie quasi mikrokosmisch spiegeln.

> "In act, my entire technique consists of the developement of the process of falling away from and returning to equilibrium. This is far more than a mere business of "keeping your balance", which is a muscular and structural problem. Falling and recovering is the very stuff of movement, (...). Nor is this all, for the process has a psychological meaning as well. I recognized these emotional overtones very early and instinctively responded very strongly to the exciting danger of the fall, and the repose and peace of the recovery."[243]

---

[242] Doris Humphrey, Dance Drama. In: Walter Sorell (Ed.), The Dance has many Faces. Cleveland/New York 1951, S. 27. Humphrey zeichnet eine eigenwillige Historie des Tanzdramas, die von mythologischen Ursprüngen, über die Blütezeit in der griechischen Tragödie zum Balett des 15. und 19. Jahrhunderts, bis hin zu kirchlichen Formen reicht, und in dieser Linie das gesellschaftlich bedeutsame Wiedererwecken ihrer Form im 20. Jahrhundert unterstreichen soll. Humphrey stützt sich dabei vor allem auf Friedrich Nietzsche und sein Begriffspaar des Appolinischen und Dionysischen.

[243] Doris Humphrey, My Approach to the Modern Dance. In: Frederick Rand Rogers (Ed.), S. 189.

Humphreys Tanztechnik gründet sich auf die als "natürlich" aufgefaßten Bewegungsformen *fall* und *recovery*, deren kinästhetisches Prinzip die gesamte menschliche Bewegung gesetzmäßig zu bestimmen scheinen. Alles, so betont Humphrey, befindet sich im konstanten Fluß von Fallen und Wiederaufrichten. Jeder Atemzug wird von diesem kinetischen Gesetz beherrscht und auch die primäre kinästhetische Erfahrung des Menschen gründe sich auf der Wahrnehmung von Balance und Gleichgewichtsverlust. Denn das kinästhetische Prinzip von *fall* und *recovery* wirkt sowohl im aufrechten Stand des menschlichen Körpers als auch in allen seinen Bewegungen wie den so einfachen Abläufen von Gehen und Laufen. Der organische Körper stellt sich in den Augen Humphreys als ein dynamisches Konklomerat dieser beiden Kräfte dar, welche auf die Masse des Körpers unentwegt einwirken, und damit nicht nur ständig Bewegungen evozieren sondern auch in ihrem stets sich verändernden Zusammenspiel das Gefühl von Gleichgewicht beeinflussen. Humphrey führt aus:

> "Die Geschichte meiner Technik ist sehr einfach. Ich bin zum Körper und zu dessen Bewegungstendenzen zurückgekehrt, und habe versucht, diese von allen emotionalen Relationen zu trennen - was tut der Körper von allein? Welche Veranlagung hat er zur Balance ? Was geschieht , wenn er sich bewegt? Wie verändert er sich, um das Gleichgewicht zu halten? Zunächst fand ich heraus, daß die natürliche, unmittelbare Bewegungstendenz des Körpers - die erste Bewegung überhaupt - eine Fallbewegung ist."[244]

Humphreys Analyse der "natürlich, unmmittelbaren Bewegungstendenz des Körpers", welche den Tanzkörper entsprechend der kinästhetischen Prinzipien von Schwerkraft, Trägheit und Schwungkraft formen soll, paart sich mit einer Begeisterung für fallende Körper.[245] Im Fall erfahre man ein erregendes Gefahrenmoment, welches den ganzen Leib durchzieht und ihn im Bewegungsrausch vollkommen erfüllt. Diesem aufrüttelnden, rauschhaften wie auch beängstigenden Körpererlebnis folgt kurz darauf im Moment des *recovery* ein anderes Erleben. Der Körper wird von einem Gefühl ruhiger Balance durchströmt. Der Bewegungsverlauf *fall* und *recovery*, stets zwischen

---

[244]Doris Humphrey, unveröffentlichter Nachlaß aus der Sammlung Charles H. Woodford. Zitiert aus: Ernestine Stodell, Doris Humphrey und ihre Tanztechnik. Ein Arbeitsbuch. Deutsche Ausgabe. Übersetzt v. Ebba D. Drolhagen u. Ursula Mühlberger. Frankfurt am Main 1986, S. 33f.

[245]Humphrey kommentiert: "In addition to the purely technical development in dance ... there was ... the growing discovery that these movements were satisfying, even exciting, to do and to see - not pure abstractions in the sense that technique is an abstraction, but had content. Because they sprang so truly and psychologically from physical life, they were emotionally stirring even without a program." Doris Humphrey, My Approach to the Modern Dance. In: Frederick Rand Rogers (Ed.), S. 190.

lustvoll erlebter Gefahr und friedvoller Ruhe flukturierend, führt dem eigenen Körperempfinden nach nicht nur zu einer emotionalen Harmonisierung[246] sondern veranschaulicht gemäß der sie begleitenden kinästhetisch-emotionalen Erfahrungswerte das Drama der Bewegung. Symbolisiert ist die menschliche Existenz schlechthin.

> "Am Ende jeder Bewegung ist Tod - der statische Tod oder das beständige Gleichgewicht, oder der dynamische Tod in einer Bewegung, die zu weit aus vom Gleichgewicht herausführt. (...) Der Wunsch nach Bewegung bringt organische Materie dazu, das Zentrum des Gleichgewichts zu verlassen. Der Wunsch jedoch, das Leben zu erhalten, führt zur Wiederherstellung des Gleichgewichts oder zu einer weiteren Bewegung der Materie, die als Ausgleich der ersten Bewegung ausreicht, um den Organismus vor Zerstörung zu bewahren."[247]

Doris Humphrey deutet ihre Technik in existenzialistischer Weise. Danach erfährt der Mensch im Fall nicht allein die dynamische Kraft seines Eigengewichts, sondern der erlebte Fall *wie auch* der stabile Halt führt ihm den Grund seines endlichen Daseins vor Augen. Spürbar begegnet ihm seine physische Existenz, ein Leben im Angesicht des Todes zu führen. An beiden Enden des Bewegungskontinuums lauert der Tod: Während im einen Pol des Bewegungsverlaufs *(recovery)* die Gefahr droht, daß der Körper endgültig zum Stillstand kommt, droht ihm im andere Pol *(fall)*, sich zu Tode zu stürzen. *Fall* und *recovery* verkörpern demnach als organische Bewegungsprinzipien das Gesetz des Lebens: Der stabile Halt bedeutet für den Leib, zur Unbeweglichkeit gefroren, ebenso den Tod, wie der freie haltlose Fall.

Kinästhetisch betrachtet, gleicht die Humphrey-Technik im Spiel zwischen Spannung und Entspannung antagonistische Bewegungskräfte aus. Der Tanzkörper, flexibel und durchlässig, öffnet sich mit linienförmigen oder leicht geschwungenen Arm- und Beinhaltungen in den Raum. Die Bewegungsgestaltung gründet sich zum einen auf die Mobilisierung des Körpers unter Einsatz des eigenen Gewichts und zum anderen darauf, dem gesamten Körper, meist in sich leicht gedreht und in Schräglage rückwärtig oder seitwärts geneigt, eine asymmetrische Form zu geben. Der Bewegungs-

---

[246] Kinästhetisch sind beide Erlebnisfelder ineinander verschränkt: Während der Körper fällt und seinem Gewicht nachgibt, entspannen sich seine Glieder und lassen den energetischen Schwung in den Raum fließen. Im Auffangen des Körperschwungs mobilisiert der Körper seine Muskelkräfte und gewinnt erneut Kontrolle über sie. Somit ist die ruhevoll ausgeglichene Körperbalance durch ein Spannungsmoment begleitet und der gefahrvoll erfahrene Fall durch eine entspannte Leichtigkeit der Glieder.

[247] Doris Humphrey Collection (1811-1958), Akte M 65 und M 66 (New York Public Libary); zitiert aus: Ernestine Stodell, S. 28.

duktus ist schwebend-dynamisch. Am Umschlagpunkt der Körperbalance, unterstützt durch die Atmung, versammeln die Tanzkörper ihre energetische Kraft und formen ihre Gestalt auf geschwungenen oder spiraligen Wegen.[248] Zum Ende des Schwunges öffnet sich der Körper mit weit gestreckten Gliedern und mit verdrehtem Oberkörper in den Raum hinein und beginnt erneut, am Umschlagpunkt seiner Bewegung angelangt, eine weitere Bewegungsphrase. Dieses *momentum* gibt dem Bewegungsduktus seinen fließenden Charakter.[249] Die Bewegungen werden, dem Gewicht und der Dynamik des gesamten Körpers folgend, weitergeführt, ohne an eine bestimmte Richtung gebunden zu sein. Im Wechselspiel von Spannung und Entspannung entsteht ein sich ständig fortsetzender Bewegungsduktus.

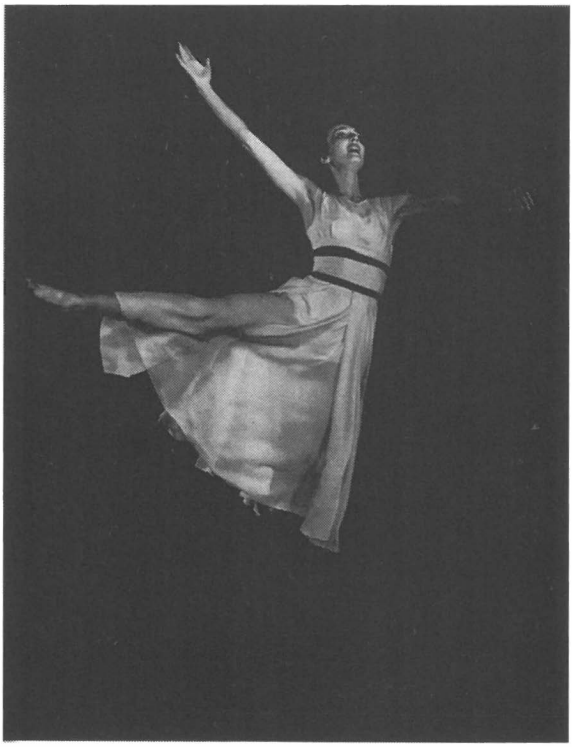


Abb. 24 *Doris Humphrey in „Passaglia" (1938)*

[248] Entgegen der Ballettechnik zögert die Humphrey-Technik den Balancemoment nicht heraus, sondern läßt den Körper, am Umschlagpunkt angelangt, mit dynamischer Leichtigkeit fallen. Im klassischen Tanz indessen wird der Körper zeitlich länger am Umschlagpunkt gehalten, um ihm *ballon* zu geben. Vor allem in den Sprüngen wird das Fallen möglichst lange verzögert.

[249] Vgl. Marcia Siegel, The Shapes of Changes. Images of American Dance. Berkley 1979, S. 83. Marcia Siegel, bedeutende zeitgenössische amerikanische Tanzkritikerin und Biographin von Doris Humphrey, beschreibt das Charakteristikum der Humphrey-Technik wie folgt: "(...), *the whole body active throughout the phrase, supporting and creating the shape*. But how unusual it was in those days to imagine that *the body's own momentum* could be fashioned into dance patterns. It was much more common for the dance to learn to hold back her weight, to resist her affinity for gravity. This acknowledgement of the body's relationship to the ground was one of the things that made the early modern dancer seem so much more human."

Humphreys choreographisches Interesse galt der formal klaren Anordnung der Körper im Raum. Eine wirkungsvolle tänzerische Körperform wurde durch die Gegenläufigkeit von Richtungsmomenten im Körper erreicht und von Humphrey ähnlich wie von Rudolf Laban als dynamisches Kraftfeld verschiedener Richtungsmomente im Körper verstanden.[250] Die ideale Körperform ist für Humphrey dabei die Asymmetrische, welche durch Opposition und Sukzession ein dynamisches Spannungsfeld im Bühnenraum hervorruft.[251]



Abb. 25 *„Dances for Woman"* (1931). *Doris Humphrey steht auf dem obersten Kasten*

Der Bühnenraum selbst blieb in Humphreys Choreographien ungeschmückt ein karger, leerer szenischer Ort. Um den Raum choreographisch mehrdimensional zu gestalten, setzte Humphrey in manchen Tänzen verschieden große Quader verstreut in den Raum hinein, wodurch ein skulpturales Terrain mit großer Ebenenvielfalt entstand (z.B. in *New Dance*, 1935). Auf

[250]Vgl. Paul Love/Doris Humphrey, The Dance of Doris Humphrey (1935), S. 110; zitiert aus: Werner Jakob Stüber, S. 149: "Der Konflikt der einen Richtung mit der anderen Richtung erzeugt Form." Das raumgestalterische Moment des Tanzkörpers beschäftigte Humphrey in ähnlich intensiver Weise wie Rudolf Laban. Auch Humphrey sah die tänzerische Körpergestalt durch dynamisch gegenläufige Kraftrichtungen charakterisiert, aber sie systematisierte keine räumlich-dynamischen idealen Bewegungsabläufe, wie es Laban mit der A- und B-Skala unternommen hatte.

[251]Während Laban die geometrisch strukturierte Ausdrucksgestalt des Tanzkörpers in lebensphilosopischer Weise ausdeutete, psychologisierte Humphrey den der Zentralperspektive unterstellten Bühnenraum. Danach muß ein Tanzkörper immer mit der Front zum Publikum ausgerichtet sein, da er darin die "machtvollste Ausstrahlung hat ... und die ganze Dynamik des Tänzers sich direkt mitteilt." Doris Humphrey (1985), S. 112. Alle Positionen und Gänge im Raum tragen eine spezifische dramatische Ausdruckskraft. Vgl. ebd., S. 98-127: "Einige Veränderungen sind zu bemerken, während der Tänzer langsam über die Diagonale schreitet. Nach zwei Schritten aus der Ecke heraus haben die Eckkraftlinien keine Macht mehr, der Mensch hat sich aus ihrem Schutz allein ins Abenteuer hinaus begeben. Fast scheint es uns leichtsinnig und zu gewagt, wie er da die Geborgenheit der Ecke hinter sich läßt; doch wir spüren, daß er sich hinaustrauen und die eigene Kraft erproben muß. Ebd., S. 103.

den einfarbigen Kästen stehend, liegend oder an sie gelehnt, gewann das kinetische Raumspektrum der verteilt angeordneten Tänzergruppen an Vielschichtigkeit und Tiefe.

Die kompositorisch geordnete Bewegungsgestalt galt Humphrey als "sprechendes" Bedeutungsfeld einer Choreographie. Nicht singulär der gestalthafte Ausdruck des Körpers, seine symbolischen Gebärden oder Dynamiken, tragen das Expressive eines Tanzes, vielmehr das gesamte choreographische Geflecht, in dem die Tänzer Körper und Raum formen. Hierin konstelliert sich für Humphrey das wesenhaft Humane des Modernen Tanzes. Obwohl ihre Körperästhetik den existentiellen Grund des Menschen in dem alle Kinästhetik begründendem Prinzip, *fall* und *recovery* eingelöst sieht, zielt ihre Tanzästhetik nicht darauf, eine emportauchende Wahrheit im Körper aufscheinen zu lassen, die, aus dem *Inneren* geschöpft, die Bedeutungssignifikanz des Menschlichen spiegelt. Hier liegt einer der entscheidensten Unterschiede zwischen Doris Humphreys und Martha Grahams Tanzphilosophie.

I.4.3. Martha Graham: Die expressive Kraft eines vollkommenen Tanzkörpers.

Martha Grahams Ästhetik gräbt sich in die Körper hinein. Ihr Tanz will Sprachrohr der Seele sein - durch den Körper hindurch.

> "Dance is the speech of the basic instrument, the body which is an instinctive, intuitive, inevitable mirror revealing man as he is."[252]
> "The part a modern art plays in the world, ..., is to make apparent once again the inner hidden realities behind the accepted symbols. Out of this need a new plasticity, emotional an physical, was demanded of the dance. This meant experiment in movement. The body must not only be strong, be facile, be brilliant, but must also be significant and simple."[253]

Die Signifikanz der Bewegung erreicht Graham über eine eigene Körpertechnik, deren organische Bewegungsprinzipien jedoch nicht wie in der Humphrey-Technik die Bedeutung des menschlichen Ausdrucks inkorporieren.

---

[252] Martha Graham, A Modern Dancer's Primer for Action. In: Selma Jeanne Cohen (Ed.), (1992), S. 138.

[253] Ebd. S. 136 ; Vergleicht man Grahams Aussagen mit Textstellen der amerikanischen Geschichtsschreibung, so wird die über Grahams Äußerungen vorgenommene identifikatorische Festschreibung dessen, was ästhetisch den *modern dance* auszumachen scheint, deutlich. Vgl. Selma Jeanne Cohen, The Modern Dance: Seven Statements of Belief. Middletown 1966, S. 16: "By eliminating the decorative, the superficial, the glib polish, they aimed to dig down to the essence of significant movement; (...) movement that - when laid bare - would be recognized as the symbol of long-hidden realities."

Vielmehr bleibt Grahams Bewegungstechnik deutlich das Mittel, die "innere Natur" aus dem Körper herauszuschälen und Erinnerungen an das Unbewußte wachzurufen.[254] Ihre Ausbildung zielt auf eine absolute Verfügbarkeit über den Körper, so daß er jegliche Visionen des inneren Selbst zur Sprache bringen kann.[255] Das Training dient der Läuterung und macht den Körper zu jemandem, der niemals lügt.

> "Training, technique is important; but it is always in the artist's mind only the means to an end. Its importance is that it frees the body to become its ultimate self."[256] "You must move ahead believing movement never lies, searching for truth, letting your body speak, knowing technique prepares your body to speak in dance."[257]

Das ultimative Selbst ist dem Körper voraus und wird nur über die absolute Disziplinierung des Körpers erlangt. Die ausdauernde Arbeit am eigenen Körper wird mit einem wahrhaftigen Ausdruck in der Bewegung belohnt, denn erst eine im ganzen durchgearbeitete Physis kann die Wahrheit zur Sprache bringen. "Die innere Natur" tönt brilliant durch das Tanzinstrument, zu dem der Körper technisch ausgebildet wurde. Damit ist die "ultimative Wahrheit" *selbst ein Ausdruck* des motivierten, diszipliniert-konzentrierten Körperumgangs und offenbart den Zauber der menschlichen Existenz, die Graham als eben "motiviert, diszipliniert und konzentriert" versteht.[258]

> "It has not been my aim to evolve or discover a new method of dance training but rather to dance significantly. To dance significantly means 'through the medium of discipline and by means of a sensitive, strong

---

[254] Graham führt an: "To understand dance for what it is, it is necessary we know from whence it comes and where it goes. It comes from the depths of man's inner nature, the unconscious, where memory dwells. As such it inhabits the dancer." Martha Graham in: Jean Morrison Brown (Ed.), S. 50.

[255] Vgl. Martha Graham: "... to train the body to make possible any demand made upon it by that inner self which has the vision of what needs to be said." In: Margaret Lloyd, The Borzoi Book of Modern Dance. New York (¹1949) ²1974, S. 139.

[256] Martha Graham, A Modern Dancer's Primer for Action. In: Selma Jeanne Cohen (Ed.), (1992), S. 136.

[257] Martha Graham, Excerpts from Opening Night Address. Mark Hellinger Theatre, New York City, 15.4. 1974. In: Elinor Rogosin, The Dance Makers. Conversations with American Choreographers. New York 1980, S. 37.

[258] „ (...) the miracle that is a human being motivated, disciplined, concentrated." Martha Graham, God's Athlete. In: Martha Graham. Ed. by Karl Leabo. New York 1961, o.S. Demgegenüber schrieb Doris Humphrey: "To be master of one's body: to find a perfect union between the inner thought and the outer form - to draw from this a radiance and power that makes of life a more glorious and vital experience - this is to dance." Doris Humphrey in: Marcia Siegel (1993), S. 106 f. (ohne Quellenangabe)

instrument, to bring into focus unhackneyed movement, a human being.[259]

Grahams Tanzkörper heben sich deutlich von der alltäglichen Körperlichkeit ab. Das Training läßt keinen Muskel, keine Sehne und keinen Nerv unberührt und bildet den Körper zu einer muskulär gestärkten und flexiblen Gestalt aus, der durch eine ungeheure energetische Potenz, die aus dem Bekkenraum heraus in die Glieder, den Kopf und Nacken strömt, charakterisiert ist. Hierzu arbeitet sich die Technik massiv in den Leib hinein. Aus der inneren Bauchmuskulatur heraus formt sich der Körper in stoßenden Bewegungen zu scharf winkeliger und bizarrer Gestalt. Das zentrale Moment der Technik, die *contraction*, nutzt die atemgestützte Muskelkraft im Bauchinnenraum und mobilisiert den Körper, die Kraft der Körpermitte im Ausatmen verstärkend, zu perkussiven und gepreßten Bewegungsformen. Während des Einatmens wird der Körper in gleichbleibender Dynamik wieder in eine gestreckte Lage gebracht. Agnes de Mille, eine frühere Tänzerin der Graham-Company und Biographin von Martha Graham, beschreibt in *Martha* (1956) ihren typischen Bewegungsduktus wie folgt:

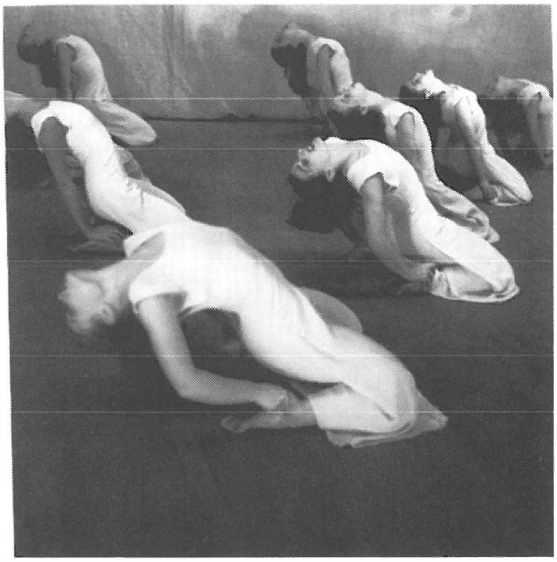


Abb. 26 *Graham-Company im Training, „Exercise on six"*

"The spasm of the diaphragma, the muscels used in caughing and laughing, were used to spark gestures. There was a shutting and downward movement and an opening and lifting of both the diaphragma and the pelvis. These spams she called *contraction* and they were visible (...) not just in the resulting effect but in what they caused the rest of the body to do." [260]

Die perkussive Kraft des Beckens zieht Arm- und Beinbewegungen mit sich und läßt einen zu dynamischen Kraftausbrüchen

[259] Martha Graham, A Modern Dancer's Primer for Action. In: Selma Jeanne Cohen (Ed.), (1992), S.135 f.

[260] Agnes de Mille, Martha. The Life and Work of Martha Graham. New York ([1]1956) 1991, S. 97f.

sequenzierten Bewegungsduktus entstehen, der nicht, wie die Humphrey-Technik, auf einem fließenden Gleichgewicht zwischen An- und Abspannung beruht. Obwohl das Bewegungspaar der Graham-Technik, *contraction* und *release*, wie das von Humphrey auf physiologischen Bewegungsprinzipien beruht, löst es Graham deutlich aus dem organischen Wechselspiel von An- und Entspannung. Die Graham-Technik verstärkt den dynamischen Charakter der Bewegung durch eine willentlich muskuläre Mobilisierung des Körpers, welches das Kraft- und Stärkemoment des Körpers betont und sich nicht auf der Grundlage einer atemgeführten Eigendynamik und -rhythmik entwickelt.[261] Denn niemals verlieren Grahams Tanzkörper ihr aufgebautes Spannungsmoment. "I do not believe in relaxation. The body should not drop down and become dead." [262] Das *contraction* mobilisiert den Körper indessen schlagartig, wobei sich die Muskeln gleich wie im Schock zusammenziehen. Auch die Gegenbewegung, das *release*, spannt und dehnt den Körper in eine kraftvolle Streckung, ohne ihm Entspannung zu gönnen. Der Körper nimmt dabei rückwärtige, seitwärts hinausgelehnte oder in sich verwrungene Haltungen ein. Während Humphrey im Wechsel von Ent- und Anspannung das dynamische Potential der eigenen Körperschwere choreographisch bearbeitet, arbeitet die Graham-Technik mit der perkussiven Kraft des Beckenraums, die, in vielen Bodenfolgen geübt, choreographische Formung erfährt.[263]

Im Gegensatz zu vielen anderen *modern dance* Schulen lehnte Graham in ihrer Tanzausbildung jegliche expressive Bewegungsexperimente radikal ab. Die Bewegungsimprovisation galt ihr als dilletantische Umgangsweise mit dem eigenen Körper, die anstelle des "künstlerischen" Selbstausdrucks einen

---

[261] Martha Graham beschreibt ihre Übungen: "1. Exercises on the floor. (...) The first principle taught is body center. The first movement is based upon the body in two acts of breathing - inhaling and exhaling - developing it from actual breathing experience to the muscular activity independent of the actual act of breathing. These two acts, when performed muscularly only, are called "release", which corresponds to the body in inhalation, and "contraction" which corresponds to exhalation." Martha Graham, A Modern Dancer's Primer for Action. In: Selma Jeanne Cohen (Ed.), (1992), S. 142. Die Bewegungen korrespondieren mit der Atmung, aber werden nicht durch sie initiiert.

[262] Martha Graham, Lecture. In: Dance Observer (April 1934), S. 32.

[263] Da die Bewegungen im Beckenraum initiiert sind und auf einem hochenergetischen Niveau eine spannungsgeladene und zeitweilig aggressive Dynamik entladen, konnontierten sie für viele Kritiker, wie für Anna Kisselgoff (New York Times) einen sexuellen Gestus. Vgl. Agnes de Mille (1991), S. 98. Vgl. zur Struktur der Graham-Technik Alice Helpern, The Technique of Martha Graham. Studies in Dance History. 2.2 (Spring/-Summer 1991), S. 12: "Early Graham dancers worked almost exclusively with parallel legs, flexed ankles, angular dynamics. The contraction and release served as basic impulses to move and sustain energy. Weight and effort were not hidden."

selbstgefälligen Ausdruck fördere.[264] Stattdessen richtet sich die Graham-Schule auf die tanztechnische Vervollkommnung der Tänzer. Schon der Verwandlungsprozeß, der den Körper zum Tanzkörper formt, trägt nach Grahams Ansicht das gesamte kreative Potential in sich.

> "The dancer is realistic. His craft teaches him to be. Either the foot is pointed or it is not. No moment of dreaming will point it for you. This requires discipline, not drill, not something imposes from without, but discipline imposed by your yourself, upon yourself. Your goal is freedom. But freedom may only be achieved through discipline."[265]

Die wichtigste Forderungen des Trainings sind gespannte Aufmerksamkeit und unbedingte Disziplin.[266] Das Training galt Graham als Ritual, denn hier zelebrierten die Tänzer täglich die notwendige Hingabe an die Tanzkunst. Das Reglement war strikt. Ein exakter Stundenaufbau und eine strenge Codierung des Verhaltens und der Kleidung erzog die Schüler vor allem zur Ausdauer. Das Training erinnerte sie täglich an das Ziel, den Körper perfekt zu beherrschen, um endlich "frei" auf der Bühne tanzen zu können. Erst nach ungefähr zehn Jahren galt ein Tänzer als vollständig ausgebildet und sein Körper als volles Tanzinstrument.[267]

Gemäß Grahams theatralischer Tanz- und Körperkonzeption muß ein Körper komplett modelliert sein, um - hervorgehoben durch make-up, prächtigen Frisuren und Kostüm - vollständig den Charakter der dramatischen Figur tanzend zu verkörpern. Der Tänzer wird in diesem Prozeß ein A*nderer* und zeugt durch seinen Körper vom Leben der dramatischen Person. Martha Graham kommentiert im Film *A Dancer's World* (1957) diesen

---

[264] Vgl. Martha Graham, A Modern Dancer's Primer for Action. In: Selma Jeanne Cohen (Ed.), (1992), S. 136: "Contrary to popular belief, spontaneity ... is not wholly dependent on emotion at that instant. (...) Spontaneity is essentially dependent on energy, upon the strength necessary to perfect timing. It is the result of perfect timing to the Now."

[265] Martha Graham, gesprochen im Film *A Dancer's World*. Geleitet und photographiert von Peter Glushanok (1957). 30 min. Der Film gilt als Lehrfilm der Graham-Technik. Video: Nathan Kroll's Martha Graham. An American Original Performance. A Dancer's World. Night Journey. Appalachian Spring. Dance Series KULTUR, 93 min., schw./w.

[266] Im Unterricht herrschte ein strikter Kleidungscode: Nur *tights* (Anzüge) waren erlaubt, die den Körper in seinen Formen und Konturen nachzeichneten. Stulpen (Bein- o.a. Gelenkwärmer), Hemden, Schals oder leichte, weite Hosen waren untersagt, da sie den Körper unförmig erscheinen lassen. Vgl. Agnes de Mille (1991), S. 94 f.: „Martha's classes were serious work sessions, and when the students arrived they stood silently against the wall and waited to be directed. There were no "Good days" and no "Goodbyes" and the only speaking was when Martha told them what she wanted."

[267] Graham beschreibt die insgesamt zehnjährige Ausbildungszeit als "fröhlichen" und klärenden Auswahlprozeß, der am Ende vereinzelte aber herausragende "Individuen" hervorbringt.

Verwandlungsprozeß. Im Umkleideraum sitzend, richtet sich ihr Blick während der Rede in den Spiegel und sie schminkt sich zu *Jokaste.*

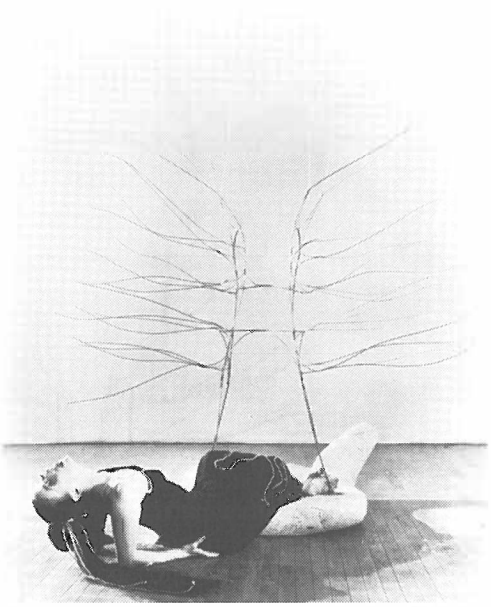


Abb. 27 *Martha Graham in „Cave of the Heart" (1947)*

> "And then - there comes the moment when she looks at you in the mirror, and you realize that she is looking at you as yourself. It is through you, her love, her fear it is to express."[268]

Grahams Körperdesign schuf, vergleichbar zu Künstlern wie Ernst Barlach oder Käthe Kollwitz, zerborstene und bizarre Körperbilder, denen die Anspannung und der Schmerz in den Gliedern und Gelenken eingebrannt war. Die perkussive Kraft und die hochenergetische Schärfe des Bewegungsmaterials spannte die Körperfasern zu verwrungenen und gewinkelten Formen. Gleich einer lodernden und erstickten Wut verkrampfen die Körper und kondensieren in ihrer Körpermitte und angespannten Gliedern eine machtvolle Kraft.

> "I wanted significant movement. I did not want it to be beautiful or fluid. I wanted it to be fraught with inner meaning, with excitement and surge." [269]

Gegeneinandergesetzte winkelige Formen, die nach Grahams Ansicht alle runden Bewegungen in sich aufstauen, [270] zerreißen die Körpergestalt, ohne jemals die Harmonie von geschwungenen Linien anzuvisieren. Der Bewegungsgestus scheint von Ängsten, Konflikten und innerer Sehnsucht getrieben. Die Bewegungsfolgen zerstückelt, setzen die Choreographien Einzelse-

---

[268] Martha Graham, gesprochen im Film *A Dancer's World.* In der Choreographie *Night Journey,* gefilmt 1961, tanzte Graham die Jokaste, Paul Taylor Tiresais und Bertram Ross Oedipus. Musik: William Schuman, Bühne: Isamu Noguchi.

[269] Martha Graham in: Margeret Lloyd, S. 49f.

[270] "It is broken and the body falls into angles, which are percussive segments of a circle - - the circular movement arrested." Martha Graham, Lecture-Auszug, gehalten in John Martins Vorlesungsreihe über die Kunst des Amerikanischen Tanzes, New School for Socials Research, 9.3. 1934, in: Dance Observer (April 1934), S. 32.

quenzen in kinetographischer Weise scharf gegeneinander.[271] Dabei exaltiert der Bewegungsduktus niemals ins Unkontrollierbare oder gipfelte dynamisch ins Chaotische. Ähnlich wie Humphreys Ästhetik ordnet auch Graham die Tänzer, trotz ihres disparaten Formenkanons, übersichtlich in einem zentralperspektivischen Bühnenraum an. Das Bühnengeschehen öffnet wohl verschiedene Perspektiven auf die verwinkelten und in sich verdrehten Tanzkörper, aber die proportionale Beziehung der Tänzer untereinander, ihre Ausrichtungen und Wege im Bühnenraum sind in ihrer gesamträumlichen Konstellation einem homogenen, geschlossenen Bühnenprospekt untergeordnet.[272]

Der Bühnenraum diente Graham als theatralische Szenerie, vielmals ausgestattet durch Isamu Nugoshis bizarre Skulpturen und Objekte.[273] Die Stücke nahmen sich bevorzugt dramatischen Themen an und behandelten sowohl amerikanisch-indianische Sujets (z.B. in *Primitive Mysteries*, 1931; *Frontier*, 1935; *Letter to the World*, 1940; *Appalachian Spring*, 1944 u.a.) als auch - ab den 40er Jahren - Stoffe aus der griechischen Mythologie. Die griechische Mythologie galt Graham im Jungschen Sinn als Ikone der Menschlichkeit. Sie bearbeitete meist tragische Stoffe mit weiblichen Heldenfiguren (*Cave of the Heart*, 1946; *Night Journey*, 1947; *Clytemnestra*, 1958; u.a.).[274]

Martha Graham setzte ihre theatralische Tanzvision "von der inneren Landschaft des Dramas" auf kompositorisch traditionelle Weise um. Ihre zahlreichen Choreographien nahmen sich musikalisch vornehmlich Kompositionsprinzipien des 19. Jahrhunderts und des damaligen Balletts an. In Zusammenarbeit mit Louis Horst griff Graham auf tradierte musikalische Formen wie der A-B-A-Form oder dem Rondo zurück, wobei die Bewegungsfolgen analog zur musikalischen Struktur wie Thema, Motiv, Variation, Durch-

---

[271] Vgl. Deborah Jowitt in: Ann Livet (Ed.), S. 136; vgl. Werner Jakob Stüber, S. 131.

[272] In der französischen Forschung finden sich einmalige Überlegungen zu den optischen Gestaltungsprinzipien Grahams, die im Vergleich zu filmischen Techniken (Hitchcock und Tati) sich weitgehend mit der plastischen Formkraft von Körpern im Verhältnis zum Raum und zum Licht auseinandersetzen. Vgl. Bernard Remy, Lumiere. Problème de physique commune à la danse moderne et au cinéma. In: Corps Provisoire. Danse, Cinéma, Peinture, Poesie. Armand Colin 1992, S.112-151. Darin zitiert Remy aus Daniel Dobbels, Martha Graham (ohne Quellenangabe): "Le corps grahamien multiplie ses faces et celles-si, comme les faces d'un dé, combinent autant de figures qu'il est possible (...). Il y a chez Graham, déjà, et avant Cunningham, plusieurs foyers d'apparition autour d'une meme scène choréographique."

[273] Ab 1935 mit *Frontier* arbeitet Graham mit dem japanischen Künstler Isamu Nugoshi zusammen, der eine Großzahl ihrer Choroegraphien ausstattet.

[274] Gegenüber Humphrey schuf Graham viele Solochoreographien. Graham galt als großartige Performerin, Humphrey als großartige Choreographin. Graham entwickelte im Gegensatz zu Humphrey keine utopische Tanzvision und suchte auch keine demokratische Idee in ihrer Arbeit mit der Company zu verwirklichen.

führung und Finale choreographiert waren.[275] Der dramatische Aufbau der Stücke folgte, zur Klimax gesteigert, einem linearen Handlungsstrang und wurde durch hervorgehobene Charaktere dargestellt. Die dramatischen Szenen mündeten in jeweils glückliche Auflösungen. Die dergestalt geschlossene Erzählstruktur wurde durch keinerlei zufällige oder nebensächliche Ereignisse aufgebrochen. Der lineare Erzählstrang wurde allenfalls durch kurze Rückblenden aufgelockert.

Obwohl Martha Graham und Doris Humphrey neue Bewegungsformen in den ästhetischen Kanon des Bühnentanzes einführten, entwickelten sie nur bedingt neue choreographische Verfahren. Beide Choreographinnen konzentrierten ihr ästhetisches Anliegen auf neue bewegungsqualitative Ausdrucksweisen des Körpers und damit auf individuell verankerte Tanztechniken, die dem Bühnentanz seine verloren gegangene Menschlichkeit zurückerstatten und ihm in moderner Weise ein zeitgemäßes Anlitz geben sollten. Die Choreographien selbst, musikalisch gebaut nach traditionellen kompositorischen Strukturen, präfigurierten thematische Ideen und erzählten in linear-kausaler Folge Geschichten. Radikale Neuerungen im Umgang mit der Musik oder dem Bühnenraum realisierten Graham und Humphrey nicht. Erst die nachfolgenden Choreographen des *modern dance*, wie der ehemalige Graham-Tänzer Merce Cunningham oder Alwin Nikolais, begannen Ende der 40er und Anfang der 50er Jahre gegebene choreographische Verfahren grundlegend zu ändern.

I.5. Eine andere Seite des *modern dance* Merce Cunningham: Bewegung in eigener Gestalt

Merce Cunninghams Choreographien durchkreuzen und radikalisieren die innere Logik des *modern dance* und deren tanztechnische wie choreographische Verfahren. Allein die Cunningham-Technik konstituiert sich in einem grundlegenden Widerspruch zum *modern dance*, dessen körpertechnische Prinzipien zum Teil integriert sind, ohne daß sie im Sinne einer expressiven Bewegungssprache ausgeführt werden. Stattdessen führt Cunningham sie mit Bewegungstechniken aus dem klassischen Tanz zusammen, was dem ästhetischen Selbstverständnis des *modern dance* unmittelbar entgegensteht. Die Opposition zwischen einem expressiven Repertoire auf der einen und einem codierten Vokabular auf der anderen Seite ist aufgehoben und mit Blick auf diejenigen Möglichkeiten erweitert, bewegungstechnische Übungen zu entwickeln, welche beide Trainingssysteme sinnvoll aufeinander beziehen.

---

[275] Vgl. Louis Horst/Carroll Russell, Modern Dance Forms in Relation to the other Modern Arts. Princeton New Jersey ([1]1961) 1987.

Kompositorisch entwickelt Cunningham ein im Vergleich hierzu weitaus radikaleres Verfahren, da es die choreographischen Konzepte beider Genre unterläuft. Traditionell unterliegen Tanzstücke einer vereinbarten Ordnung, bringen thematisch eine Idee, Geschichte oder anderen Sujets zur Darstellung. In ihrem Aufbau folgen sie meist einer musikalischen Komposition, der nach Rhythmus, Phrasierung und anderen musikalischen Strukturen entsprochen wird, so daß die Bewegungschoreographie in ihrer Zeitlichkeit und meist auch Dynamik das musikalische Werk widerspiegelt. Die Tänze von Merce Cunningham orientieren sich jedoch weder an einer Geschichte, noch tragen sie, wie Choreographien von Humphrey oder Graham, psychische oder soziale Konflikte aus, oder strukturieren das Bewegungsmaterial motivisch oder in serieller Reihung. Der an die Körperbewegung herangetragene Ordo erscheint vielmehr beliebig. Jede Art der Bewegung kann jeder anderen Art von Bewegung folgen, in jedem Moment der Bewegungsfluß in Stille münden, jederzeit ein Tänzer auftreten oder abgehen. Dies alles entscheidet der Zufall. Auch für sich alleine betrachtet, verkörpert eine Bewegung keine direkte Emotion oder veräußert spezifische Bedeutungen und bedeutsame Signale. Der Bewegungsausdruck ist vielmehr unbestimmt und ergibt sich weder aus der Figurenkonstellation noch ist er durch psychogrammatische Szenen indiziert oder durch einen intentionalen Überhang des Stücks.

Die meisten von Cunninghams Choreographien haben ihren Inhalt in der Bewegung. Die Stücke zeigen, was geschieht, wenn ein Körper fällt, welche Arten des Fallens es gibt (*Winterbranch,* 1964), wie Beine und Oberkörper sich unabhängig voneinander bewegen können (*Torso,* 1976), welche möglichen Wege es zwischen den Aufgängen einer Bühne gibt (*Summerspace,* 1958) oder wie ein Tanz "auf Touren bleiben kann, obwohl kein Ball weitergegeben wird"[276] (*How to Pass, Kick, Fall, and Run,* 1965). Die Sujets umreißen jeweils

[276] Merce Cunningham, Der Tänzer und der Tanz, Gespräche mit Jacqueline Lesschaeve. Frankfurt am Main 1986. Aus dem Amerikan. übertr. v. Elisabeth Brockmann. Frankfurt am Main 1986, S. 122. Cunningham berichtet von den Stationen seiner Ausbildungszeit, seinen ersten Auftritten und den ersten eigenen Choreographien. Das Buch stellt die einzig umfassende Sammlung biographischer und erläuternder Äußerungen Cunninghams dar. Die Gespräche mit Jacqueline Lesschaeve wurden zwischen 1979 und 1980 in englischer Sprache geführt und für die Erstveröffentlichung (ein erster Teil erschien in *Tel Quel*, Nr. 71-73) ins Französische übersetzt unter Mitarbeit v. Marion Boyars und der Tonbandtranskription v. Henry Nathan. 1983 wurde das Gespräch von Cunningham erneut überarbeitet. Das Buch ist bislang in vier Sprachen erschienen. Vgl. Merce Cunningham, Le danseur et la danse. Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve. Paris 1980. Überarbeitet Paris 1988. Ders., The Dancer and the Dance. Conversations with Jacqueline Lesschaeve. ([1]1985). New York/London [2]1991. Ders., Il Danzatore e la Danza. Colloqui con Jacqueline Lesschaeve. Übersetzt v. Flavia Concina Bouvet. Torino 1990.

eine bestimmte Aufgabenstellung. Sie entstehen, so Cunningham, durch "eine einfache Frage (...) oder gleich mehrere Fragen. Alle Stücke entstehen auf diese Weise."[277] Aber die Bewegungsfolgen sind niemals stringent entwickelt, sondern aleatorisch ermittelt. Zudem reagiert der choreographische Arbeitsprozeß situativ auf die gegebenen Umstände einer Produktion, d.h. jegliche Einfälle oder praktische Notwendigkeiten, die Kostüme, das Licht, oder die Bühne betreffend, werden integriert: Soll ein Stück z.B. mit auf Tournee, so darf es nicht zu kompliziert und komplex sein, damit es bei kurzfristigen Besetzungänderungen auch von anderen Tänzern getanzt werden kann. Die Bewegungsparts müssen dazu in kurzer Zeit erlernbar sein. Stellt sich aber schon in der Probenarbeit heraus, daß die Abfolgen zu schwierig sind, werden die Sequenzen einfach gestrichen. Das choreographische Ergebnis dieser konstruktiv-situativen Arbeitsweise bildet ein diskontinuierliches Gefüge aus unterschiedlichsten Bewegungen. Cunningham beschreibt dies folgendermaßen:

> "Am Anfang steht nicht die Idee, die eine Person oder eine Story betrifft, ein *fait accompli*, ein Ausgangspunkt, um den sich alle Aktionen gruppieren. Ich fange an mit einer Bewegung (...) von ihr ausgehend bezieht die Aktion ihre eigenen Proportionen, und andere Möglichkeiten ergeben sich im Verlauf des Tanzes, neue Situationen zwischen den Tänzern, den Tänzern und dem Raum, dem Raum und der Zeit. Das ist keinem zuvor festgelegten Konzept unterworfen, wie es ablaufen soll ... ." [278]

Cunninghams Choreographien rücken demnach die ästhetische Erfahrung einer ständigen Veränderung von bewegungskonfigurativen Konstellationen bewegter, sich bewegender Körper innerhalb eines breiten qualitativen Spektrums in den Mittelpunkt. Die Stücke leben aus der bloßen Körperdynamik, den Bewegungsphrasierungen und einer momenthaften sequenziellen Korrespondenz zwischen den Tänzern. Hierdurch projiziert Cunningham eine, wie viele meinen, abstrakte Bühnentanzästhetik, die nichts als "reine" Bewegung in Szene setzt. Tatsächlich führen diese bewegungsimmanenten Tänze die physisch-energetische Substanz der menschlichen Körperbewegung vor, ohne in ihren Bewegungsimpulsen und deren Abfolge expressiv motiviert zu sein und aus einer spezifisch individuellen, emotionalen oder sonstwie psychischen Gestimmtheit herzurühren. Cunninghams Choreographien entstehen nicht mehr aus der für den *modern dance* existentiellen Frage, wie ein Körper sich authentisch bewegen und in seinen Bewegungen den psychischen und z.T. mystischen Grund der menschlichen Existenz veräußern

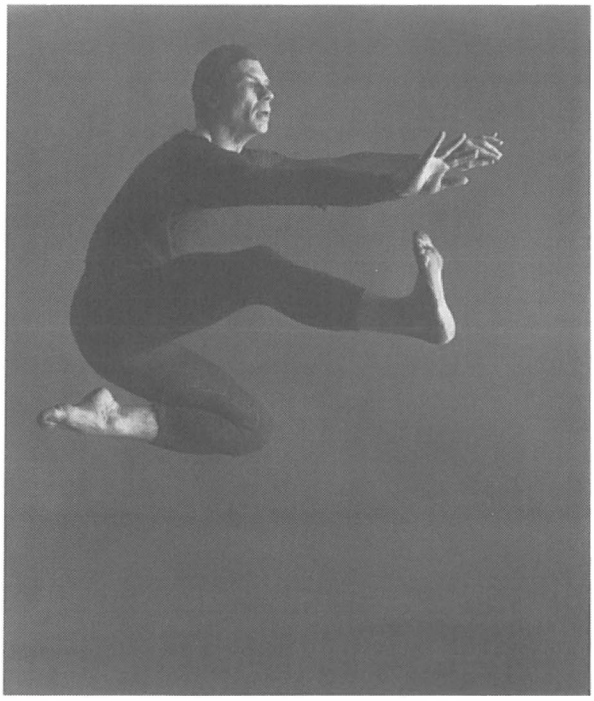
---

[277] Merce Cunningham (1986), S. 72. (Englische Fasssung (1991), S. 63.)

[278] Merce Cunningham zitiert aus Selma Jeanne Cohen, Nächste Woche Schwanensee. Über den Tanz und das Tanzen. (Erstausgabe Middletown 1982.) Ins Deutsche übertr. v. Milena Evers Frankfurt am Main 1988, S. 107. (Zitat ohne Quellenangabe.)

könne, um dem künstlerischen Tanz seinen zeitgemäßen humanen Ausdruck zurückzuerstatten. Dieses revolutionäre Begehren des *modern dance* ist Cunninghams choreographischer Arbeit fremd.

Cunninghams Solostücke und erste Gruppenchoreographien lösten in den späten 40er und frühen 50er Jahren Entsetzen aus. Alles was dem *modern dance* heilig war, schien mißachtet. Nur ein New Yorker Tanzkritiker, Edwin Denby, der bedeutende Kritiker des *Herald Tribune*, rezensierte Cunninghams ersten Soloabend aufgeführt im Humphrey-Weidman Studio am 5. April 1944. Neben dem 1942 choreographierten Tanz *Totem Ancestors* wurden insgesamt fünf neue Soli gezeigt, alle getanzt zur Musik von John Cage (*Triple-Paced, Root of an Unfocus, Tossed as it is Untroubled, The Unavailable Memory Of, Spontaneous Earth).*[279] Denby war beeindruckt von Cunninghams technisch brilliantem Tanzstil und er lobte vor allem die rhythmische Varianz seiner Bewegungsphrasierungen, in der ungewöhnlich disparate Zeitlängen abrupt, schnell und übergangslos ineinandergriffen.



"His gifts as a lyric dancer are most remarkable. (...) As a dancer his instep and his knees are extraordinarily elastic and quick; his steps, runs, knee bends, and leaps are brilliant in lightness and speed. His torso can turn on its vertical axis with great sensitivity, his shoulders are held lightly free, and his head poises intelligently. The arms are light and long, they float, but do not often have an active look. These are all merits particularly suited to lyric expression."[280]

Merce Cunningham galt als lyrischer Tänzer. Die grazile Leichtigkeit seiner

Abb. 28 *Merce Cunningham in „Changeling" (1956)*

[279] Dieser gemeinsame Soloabend von Cunningham und Cage - Cage stellte drei Kompositionen vor: die beiden Songs *She is asleep* und *The wonderful widow of 18 springs* sowie das Stück *Amores* - gilt als offizieller Beginn von Cunninghams Werklaufbahn.

[280] Edwin Denby, Dance Writings. Ed. by Robert Cornfield/William Mackay. New York 1986, S. 207. (Kritik vom 6.4.1944).

Bewegungen kontrastierte den perkussiven und kräftigen Gestus des *modern dance* und erinnerte eher an einen Ballettänzer. Allein der großgewachsene und feingliedrige Körper mit außergewöhnlich weichen und fließenden Bewegungen gab Cunningham eine, wie Denby meinte, "exclusiv elegante Empfindungskraft".[281] Er schien sich wie eine Gazelle zu bewegen. Leichtfüßig beherrschte er hohe Sprünge und nie wußte man genau, welche Bewegung als nächste folgen würde und wo er sich als nächstes hinbewegte.[282] "Niemand anders kann die Energieschübe, die schnellen Wechsel, die subtilen rhythmischen Variationen, die Kontrapunktierung von Rumpf, Armen, Beinen und Kopf, die sich bei seinem eigenen Tanzen formen, ähnlich machen,"[283] schrieb Carolyn Brown, die über lange Jahre Tänzerin der 1953 gegründeten MCDC (Merce Cunningham Dance Company) war.[284] Schon als

---

[281] Vgl. Edwin Denby, Dance Writings, S. 207 ("excessively elegant sensuality") (Kritik vom 6.4.1944); vgl. ders., Kritik von 1968: "At first he was quite extraordinary because of the slopping shoulders and long arms and long legs. What a spring- so sudden and soft." Ebd., S. 406.

[282] Remy Charlip, ein früher Tänzer der MCDC, schreibt über Cunninghams Bewegungsstil: "Merce had an astonishing animal quality. You could never guess what he was going to do next. He could be on the floor one moment, up against the wall the next, but you didn't quite know how he got there or where he'd be next. There was a special kind of integrity in his movement. He was so possessed by dancing, and moved with such concentration, that you couldn't take your eyes off him. You might not have known what he was doing, but it was fascinating always." In: David Vaughan (Moderator), The Forming of an Aesthetic: Merce Cunningham and John Cage. Earle Brown, Remy Charlip, Marianne Simon, David Vaughan. In: Ballett Review 13.3 (Fall 1985), S. 36.

[283] Carolyn Brown. Zitiert aus: Richard Kostelanetz, American Imaginations. Charles Ives, Getrude Stein, John Cage, Merce Cunningham, Robert Wilson. Aus dem Amerikanischen übers. v. Almuth Carstens. Berlin 1983, S. 119. (Zitat ohne Quellenangabe.)

[284] Zunächst gehörten der Kompanie 7 Tänzer an (Carolyn Brown, sie blieb bis 1972, Anita Dencks, Viola Farber, Joanne Melsher, Marianne Preger, Remy Charlip und Paul Taylor). Heute tanzen in der Kompanie bis zu 16 Tänzer. Im Gründungssommer erarbeitete die Kompanie am Black Mountain College die ersten Choreographien: Vier neue Gruppenstücke und drei Soli, u.a. *Banjo* (Musik: Louis Moreau Gottschalk, Bühne: Remy Charlip), *Dime a Dance* (Musik: verschiedene Klavierstücke aus dem 19. Jahrhundert, von Charles v. Alkan, Baptist, Ludwig van Beethoven, Charles Breton, Claude Debussy, Alois Haba ; Moreau Gottschalk, Ludwig Stasny u.a., ausgesucht u. gespielt v. David Tudor; Bühne: Remy Charlip), *Septet* (Musik: Erik Satie: *Trois morceaux en forme de poire*, Bühne: Remy Charlip) und *Untitled Solo* (Musik: Christian Wolffs *Piano I*, gespielt von David Tudor, Bühne: Merce Cunningham). Sie wurden zusammen mit vier älteren Produktionen am 21. u. 22. August uraufgeführt. Die älteren Stücke sind *Rag-Time Parade* (1950), Gruppenstück (Musik: Erik Satie); *Variation* (1951), Solo (Musik: Morton Feldmann); *Suite by Chance* (1953), Gruppenstück (Musik: Christian Wolff, Bühne: Remy Charlip) und *Solo Suite in Space and Time* (1953), Solo (Musik: John Cage). Das Blackmountain College in North Carolina stellte eines der fortschrittlichsten Schulen im amerikanischen Ausbildungssystem dar. Hier wurden die Künste (Musik, Tanz, Architektur, Malerei, Kunsthandwerk u.a. gleichwertig zu allen anderen Fächern der *higher-*

Tänzer der Graham-Company hob sich Cunninghams akkurater und präziser Gestus von Grahams spannungsvollem Bewegungsduktus ab. Seine Leichtigkeit und Sprungkraft kontrapunktierte den charakteristisch erdigkraftvollen Grahamstil.[285] Martha Graham wußte dies zu nutzen und besetzte Merce Cunningham speziell für Charaktere, die im Widerpart zu den von ihr getanzten Rollen standen, so daß die dramatische Spannung der Choreographie wirkungsvoll unterstrichen wurde, so in *Appalachian Spring* (1944).[286]

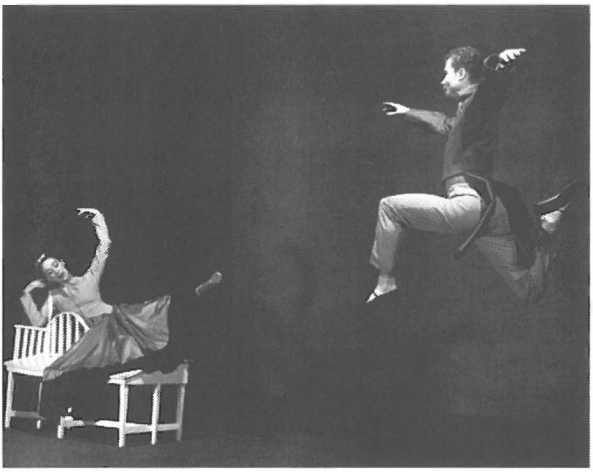


Abb. 29 *Martha Graham und Merce Cunningham in „Letters to the World" (1940)*

Obwohl Cunningham nicht nur in der Graham-Company tanzte, sondern er auch in seiner Ausbildung schwerpunktmäßig ihre Technik erlernte, integrierte er in seine spätere eigene Tanztechnik keine der fundamentalen Zentrierungs- und Kräftigungsübungen aus Grahams Körpertechnik. Cunningham versuchte indessen, den funktionalen Ansatz ihrer Übungen auszumachen und zu verstehen,

---

education zugerechnet und eine anti-akademische Erziehung im Sinne der "Ästhetischen Erziehung" verfolgt. Mitbegründer John Rice war bis 1938 Direktor des College, gefolgt von Josef Albers, der schon 1933 mit seiner Frau Annie vom Bauhaus dorthin kam und die Schule leitete. Vgl. Mary Emma Harris, The Arts at Black Mountain College. Cambridge/ Massachusetts 1987.

[285] Vgl. Noël Carroll/Sally Banes, S. 73:"In opposition to the technique of the Graham style (from which he emerged), Cunningham's movement is light. It is directionally flexible and often rapier fast, covering space both quickly and hyperarticulately."

[286] *Appalachian Spring* vertanzt folkloristisch eine Hochzeit auf dem Land. Cunningham tanzt die Rolle des Priesters, Graham die der Braut und Erich Hawkins die des Bräutigams. Musik: Aaron Copland, Ausstattung und Kostüme: Isamu Noguchi. Cunningham tanzte weitere Soli in *El Penitente* (1940), *Letter to the World* (1940); Edwin Denby schrieb: "She (Graham) had a wonderful way of using him in dramatic opposition to her own part, without altering what was characteristic of Merce himself. And that sense of character in a dramatic part which he had was not an ordinary character or a rational, psychologically motivated character. It was something more extraordinary than that and in a sense more like spirit - not an ordinary person - ... ." Edwin Denby in: Selma Jeanne Cohen (Ed.), Time to walk in Space. Contributions by John Cage, Clive Barnes, Edwin Denby, Jill Johnston, Arlene Croce, Carolyn Brown, David Vaughan and Merce Cunningham. Dance Perspectives 34 (Special Issue) (Summer 1968), o. S.

wie diese Bewegungsweise und auch andere Bewegungsformen in seinem eigenen Körper funktionieren.[287] Anstatt nur einer ästhetischen Richtung zu folgen und sich damit entsprechend der in den späten 30er Jahren üblichen normativen Kluft zwischen *modern dance* und klassischem Tanz zu verhalten, bildete sich Cunningham in beiden Tanztechniken aus. Neben dem Training der Graham-Klasse besuchte er regelmäßig die von Lincoln Kirstein geleitete *American School of Ballet*.[288]

Cunningham schätzte Grahams Tanzstil durchaus - : "Es war schon beeindruckend zu sehen, wie kraftvoll und klar Graham sich bei der Demonstration der Übungen bewegte, (...). Die Nachdrücklichkeit ihrer Bewegungen - von bemerkenswerter Klarheit in den Fall-Übungen - war faszinierend. Sie hat in mir ein intensives Gefühl von der Macht der menschlichen Bewegung hinterlassen"[289] - Aber die Grahamtechnik ästhetisierte nach Cunninghams Ansicht eine zu eindimensionale Perspektive auf den Körper im Raum. Häufig wurde der Körper am Platz trainiert. Der gezielte Einsatz der Körperschwere und das Training der inhärenten Muskelkraft stärkte das perkussive Kraftfeld des Körpers und nicht die dynamische Kraft seiner Fortbewegungsmöglichkeiten.

Im Zentrum der Cunningham-Technik steht indessen eine außerordentliche Mobilität des gesamten Körpers. Das Bewegungsrepertoire basiert auf dem Zusammenschluß einer hohen Oberkörpermobilität, wie sie den *modern dance* charakterisiert, mit einer extremen Beinbeweglichkeit, wie sie der klassische Tanz trainiert.[290] Das generelle Interesse Cunninghams Arbeit gilt den neuen Bewegungsmöglichkeiten des Körpers, in der Hoffnung, die als unendlich bemessenen Möglichkeiten menschlicher Kinetik zu erschließen. Wie

---

[287] Cunningham wurde in der Graham-Technik an der *Cornish School of Performing and Visual Arts* in Seattle durch Bonnie Bird unterrichtet (1937-39). Zudem besuchte er verschiedene Klassen im Sommertanzprogramm der *Bennington School of Dance* (1939). Nur mit einer ungefähren Ahnung über Grahams choreographische Arbeit wurde Cunningham 1939 Mitglied ihrer Company. Er blieb bis 1945. Noch im gleichen Jahr tanzte er in *Every Soul is a Circus* die Rolle des Akrobaten. Zusammen mit Erich Hawkins, der als ausgebildeter Ballettänzer 1938 Mitglied der Graham-Company wurde, war Cunningham einer der beiden ersten männliche Tänzer dieser bis dahin ausschließlich Frauen vorbehaltenen Truppe. Vgl. Agnes de Mille, S. 225-240. Vgl. Merce Cunningham (1986), S. 40. (Englische Fasssung (1991), S. 37.)

[288] Nach Cunninghams eigener Darstellung, war es Martha Graham, die ihm vorschlug, Ballettraining zu nehmen. Sie war mit Lincoln Kirstein befreundet. Vgl. Merce Cunningham (1986), S. 41 u. S. 45. (Englische Fassung (1991), S. 38 u. 41.)

[289] Merce Cunningham (1986), S. 167. (Englische Fasssung (1991), S. 139.)

[290] Vgl. Edwin Denby, Merce Cunningham. In: Ders., Dance Writings, S. 407: "When Merce found a similar basic stance it wasn't, I think, through her as much as through his own sense of where the body feels able to move and finding the place in which the body can move in any direction at any speed, without hesitation, without stammering."

schon 40 Jahre zuvor Rudolf Labans Bewegungsexperimente auf dem Monte Verita will auch Cunningham mit entsprechenden Verfahren den Gestaltungsradius der Körperbewegungen vorantreiben. Jedoch sucht diese Exploration nicht die "Natur" des Körpers oder seine "natürlichen" Bewegungsprinzipien aufzudecken. Das visionierte unendliche Möglichkeitsfeld verbindet sich mit keiner Utopie, das menschliche Sein durch den Tanz in ein glückliches "Nirgendheim" zu führen. Cunningham will allein den Bewegungskanon des Tanzkörpers ins Unendliche führen.

Hierin liegt der grundlegende Unterschied von Cunninghams Bewegungsansatz gegenüber dem *modern dance*. Anstatt dem Tanzkörper eine expressive Funktion einzuräumen, wird diese radikal ausgeschlagen. Cunninghams bewegungstechnische Prinzipien repräsentieren keine Grunderfahrungen der menschlichen Existenz, wie sie Humphrey suchte, oder trainieren den Körper bis zu jenem Grad von Beherrschung, an dem er ein *Anderer* wird, wie es Grahams theatraler Tanzkonzeption vorschwebte. Die Cunningham-Technik trainiert ein hoch artifizielles Bewegungsrepertoire, das den Körper von jeglichem weihevollen Dienst freispricht, in den Graham und Wigman ihn vormals stellten. Weder Stimme noch Ausdruck gibt dieser Tanzkörper einer aus ihm emportauchenden oder in ihm erklingenden Wahrheit. Konzentriert nimmt Cunningham indessen im kinetischen Möglichkeitsfeld des Körpers Zuflucht. Zerschlägt Merce Cunningham damit die "humane" Mission des Modernen Tanzes und realisiert erneut eine Ästhetik der *kühlen Abstraktion*, gegen die der Moderne Tanz so vehement opponiert hatte?

"Dancing is movement in time and space"[291] - Tanzen ist Bewegung in Zeit und Raum. Mit dieser programmatischen Aussage bringt Cunningham seine Ästhetik auf den Punkt. Ein formelhafter Satz von physikalischer Spröde. Als choreographisches Selbstbekenntnis zeugt er von einer eigentümlichen Verschwiegenheit über die Ambitionen oder Beweggründe dieser Kunst. Definitorisch verweigert sich diese Rede, etwas *über* den Tanz zur Sprache zu bringen. Der moderne Tanz soll weder menschlich sein, noch ein modernes und zeitgemäßes Antlitz tragen, noch etwas zur Sprache bringen oder selbst zur Sprache werden. Allein die Bewegung, ihr Gestalthaftes in Raum und Zeit mache die Kunst des Tanzes aus, behauptet Cunningham.

Der Moderne Tanz sollte sich auf die ästhetischen Qualitäten von Bewegung unabhängig ihrer expressiven Beredsamkeit konzentrieren und, so meint Cunningham, seine Essenz beachten, anstelle Antworten auf die Fragen zu finden, *wie* eine Bewegung etwas über den Menschen aussagen kann.

---

[291] Merce Cunningham in: Merce Cunningham Dance Company, Katalog der Cunningham Dance Foundation Inc.

Eine *modern* sich verstehende Tanzkunst müßte vielmehr konzeptionell bedacht werden: Wodurch erhält eine Bewegung Form? Wie mobilisiert der Körper seine Energie? Und vor allem: Wie erhält ein Tanzstück Gestalt? Cunningham überdenkt die verfahrenstechnischen Methoden des Bühnentanzes und stellt viele ihrer Paradigmen grundsätzlich in Frage: Warum heißt Tanzen, sich zur Musik bewegen? Was geschieht im Tanz, wenn sich die Bewegungen an anderen Zeiten, nämlich an der Zeit selbst orientieren? Cunningham nimmt der kompositorischen Arbeit ihre thematischen Bezugspunkte. Seine Methode, Tänze zu machen, entledigt sich eines konzeptionellen Gesamtentwurfs. Stattdessen beginnt Cunningham respektive, Tänze ebenso wie bewegte Körper zu konstruieren und Bewegungen immer wieder zu neuen Formen und Abfolgen zusammenzusetzen. Es entstehen Choreographien, über die Cunningham sagt:

> "Ein Grund dafür, daß diese Tänze so schwierig zu erfassen sind, liegt darin, daß sie nicht linear aufgebaut sind. Eins geht nicht ins andere über. Als ich Tanzkomposition studierte, habe ich gelernt, daß man etwas auf einen Höhepunkt hin entwickeln soll. Das hat mich überhaupt nicht interessiert. Mir hat vielmehr die Vorstellung gefallen, die Dinge einzeln für sich zu belassen, so daß sie nicht zwangsläufig zum nächsten überleiten müssen. Die Kontinuität ist immer unvorhersehbar, nicht so, als wenn man einen Pfad entlang geht."[292]

Obwohl der *modern dance* neue Bewegungstechniken wie *fall* und *recovery* und *contraction* und *release* entwickelt hatte, orientierten sich seine Choreographen kompositorisch an tradierten Choreographiekonzepten. Die erzählerische Linie der Stücke, ihr klarer thematischer Fokus sowie ihr dramaturgisch geschlossener Aufbau boten dem Zuschauer trotz der Fremdheit des Bewegungsmaterials einen gelernten und sicheren Rahmen, den Tanz zu verstehen.[293] Cunninghams Choreographien irritierten indessen die Zuschauer und enttäuschten ihre Erwartungen und Ansichten, wie Bühnentanz auszusehen habe.

Cunningham setzt radikal ein unumstößliches Paradigma des Tanzes aus. Seine Tänze werden nicht zur Musik getanzt, sondern rein *mit* der Musik aufgeführt. Cunningham choreographiert in der Stille und alle anderen an der Produktion beteiligten Künstler, ob Musiker, Bühnenbildner, Lichtdesigner und Kostümschneider, arbeiten parallel zueinander. Da den Choreographien keine thematisch stringente Konzeption oder ein intendierter Ausdruck zu Grunde liegt, der von den Einzelkünsten getragen werden muß, stehen alle Künste einer Produktion in "friedlicher Koexistenz"[294] zueinander.

---

[292] Merce Cunningham (1986), S. 160. (Englische Fasssung (1991), S. 133.)
[293] Vgl. Susan Au, Ballet & Modern Dance. London 1991, S. 155.
[294] Roger Copeland, Merce Cunningham and the Politics of Perception. In: Roger Cope-

Vielleicht kommentiert Cunningham punktuell sein neues Projekt und bespricht während der Arbeit technisch-praktische Notwendigkeiten, aber er greift nicht konzeptionell in die Arbeit der anderen ein. Merce Cunningham entwickelte diese Bühnenkonzeption, welche auf der radikalen Koexistenz von Musik und Tanz basiert, zusammen mit John Cage.[295] Zwischen der Musik und dem Tanz wurde letztlich nur noch *eine* Verabredung getroffen: Die Zeit des Stückes wurde festgelegt, d.h. Musik und Tanz beginnen zusammen und enden zum gleichen Zeitpunkt. Alle anderen Korrespondenzen bleiben dem Zufall überlassen. Die Idee dieser Bühnenkonzeption gründet sich für Cage und Cunningham in der Tatsache, daß beide Künste primär Zeitkünste sind. Darüber hinaus sollten sie sich weder kompositorisch beeinflussen, noch sollte eine Kunst die andere dominieren. Beide Künste existieren indessen friedlich neben- und miteinander.

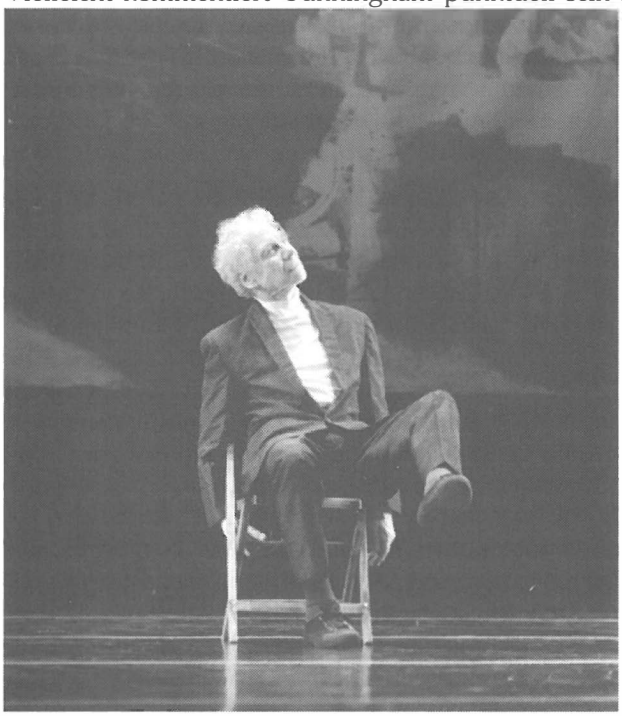


Abb. 30 *Merce Cunningham in „Events" (1995)*

So proben die Tänzer ohne Musik und trainieren ihre Bewegungsabläufe, begleitet durch lautes Zählen. Erst in der Premiere hören sie, wie die Zuschauer auch, die Musik zum ersten Mal. Dabei tanzen sie mit ihr, ohne

---

land/Marshall Cohen (Ed.), What is Dance? Readings in Theory and Criticism. Oxford/New York 1983, S. 313.

[295] Cunningham lernte Cage 1938 an der Cornish School of Performing and Visual Arts in Seattle kennen, wo Cage die Trainingsklassen am Klavier begleitete und Komposition unterrichtete. Cage besuchte wie Cunningham die Bennington Sommertanzschule und das Black Mountain College. Ab 1943 intensivierte sich ihre Zusammenarbeit in New York. Cage und Cunningham arbeiteten bis zum Tod von John Cage im Jahr 1992 intensiv zusammen.

auf ihre Dynamik, Rhythmik oder Melodik zu reagieren. Da die Tänzer die Phrasierungen und das Metrum ihrer Bewegungen nicht der Musik entlehnen, müssen die Bewegungsverläufe vollkommen verinnerlicht sein, so daß sie ungestört von jeglicher rhythmischen Struktur, stimmungsvoller Atmosphäre oder klanglichen Gewalt der ihren Tanz *begleitenden* Musik, ihre eigene Präsenz und Akkuratheit entfalten können.

Dies ist sicherlich eines der auffälligsten und radikalsten Merkmale der Cunningham-Ästhetik. Denn gemeinhin meint Tanzen, unabhängig ob es sich dabei um Bühnentanz oder Gesellschaftstanz handelt, ein Sich-Bewegen zur Musik. So zeichnet sich denn ein guter Choreograph landläufig als brillianter Interpret von Musikwerken aus, wie es z.B. George Balanchine, Mark Morris und Garth Fagan nachgesagt wird. Der rhythmisch-dynamische Aufbau ihrer Choreographien ist an der kompositorischen Struktur der Begleitmusik orientiert, was die vorherrschend harmonische Erwartungshaltung der Zuschauer allenthalben befriedigt. Cunninghams Aufführungen indessen befremden die Zuschauer bis heute, und das nicht nur auf Grund der Disparatheit von Musik und Tanz. Irritierend wirkt allein schon die klangliche Gewalt und kompositorische Fremdheit der meist live gespielten elektronischen Musik, deren dröhnende, pfeifende, quietschende, quäkende und ähnlich avantgardistische Tonskulpturen und Klangteppiche die Zuschauer quasi überfluten oder sie wie in *Ocean* (1995) von allen Seiten beschallen. Die Choreographien selbst zeigen hierzu unvorhersehbare mannigfaltige Bewegungsabläufe, hinter denen weder ein nachvollziehbarer Sinn hervortritt, noch eine strukturell leicht überschaubare Ordnung erkennbar wird. Was also soll diese Art des Tanzes?

II. Zur Ästhetik des Modernen Tanzes Merkmale und Begriffsbildung

Allgemein geht die amerikanische, französische wie auch deutschsprachige Tanzgeschichtsschreibung von einem paradigmatischen Ästhetikwandel des westlichen Bühnentanzes mit Beginn des 20. Jahrhunderts aus. Danach konstituiert sich der Moderne Tanz, oder genauer gesagt der Ausdruckstanz wie auch der *modern dance*, in Opposition zum artifiziell verstandenen klassischen Tanz. Anstelle der über vier Jahrhunderte lang entwickelten *danse école* trat ein von einzelnen Choreographen individuell erarbeitetes Bewegungsrepertoire. Der Moderne Tanz gilt daher als eine individuelle Tanzästhetik, dessen Bewegungsvokabular zwar in entschiedener Opposition zum klassischen Tanz, aber dennoch autark, d.h. unabhängig von der klassischen Formensprache entstand. Der Duktus des Modernen Tanzes suchte den expressiven und daher menschlichen Grund der Bewegung, den man im Ballett auf Grund der bloßen Verkünstelung der Körper als degeneriert empfand. Die Tanzhistorikerin Sarah Chapman-Hilsendager beschreibt in *History of Dance in Art and Education* jene ästhetische Wende im Hinblick auf das Charakteristische des Modernen Tanzes mit den Worten:

> "It was based on natural, expressive, basic movement, through which the dancer was able to express a broad range of feeling - rather than only the decorative, romantic, or pseudotragic emotions of the classical ballet."[1]

Das expressive Bewegungsrepertoire des Modernen Tanzes fußt nicht mehr auf einem kodifizierten Ausdruckskanon, wie ihn das Ballett virtuos und technisch vollkommen verkörperte, sondern auf der emotionalen Motivierung seiner Bewegung. Die modernen Tanzbewegungen zeigen daher keinen bloßen Ausschnitt emotionaler und menschlicher Befindlichkeit. Auf Grund ihrer Wurzeln in "natürlichen und basischen" Bewegungen wohnt ihnen vielmehr die emotionale Bandbreite der menschlichen Existenz inne, d.h. sie versuchen, den wahren existentiellen Beweggrund des Menschen zu verkörpern.

Der klassische Tanz hatte mit der Erfindung des Spitzenschuhs um 1830 einen emporragenden Körpergestus geschaffen. Seine dergestalt verfeinerte Technik verlängerte durch Betonung der überdies schon gerade gestreckten Beinhaltung die vertikale Linie und hob den Torso weiter nach oben, so daß der ganze Körper optisch gen Himmel aufstrebte und man ihn nicht mehr

---

[1] Sarah Chapman-Hilsendager/Richard Kraus, S. 113.

mit dem Irdischen verhaftet glaubte. Auf Spitze stehend, die Beine oftmals in langen Geraden in luftige Höhe ragend, umrahmte den Torso eine fließende, leicht geschwunge Linienführung der Arme. Die Körper schwebten, denn die perfektionierte Tanztechnik visualisierte mit famosen Sprüngen und *lifts* einen höchst eleganten, souveränen Körper, der "entmaterialisiert" die *wahre* transzendierte Natur des Menschen versinnbildlichte. Die Ballerinen gehörten der spirituellen, ja göttlichen Sphären zu, dem Reich der Ideen. Ihre profane Menschlichkeit schien überwunden, denn sie verkörperten, wie der Ballettkritiker André Levinson glorifizierend bemerkte, die reine Idee, das Symbolische.[2]

Der Ausdruckstanz wie der *modern dance* begannen in Ablehnung der balletteusen Körperästhetik, Bewegungen gemäß eines neuen Ordo zu entwerfen. Bewußt verkehrten sie die ästhetische Prämisse der Schwerelosigkeit in ihr Gegenteil und benutzten stattdessen die Masse und Schwere des Körpers zur Initiierung und Gestaltung von Bewegung. Ihr tänzerischer Kanon löste sich aus den Restriktionen der fünf Positionen, entledigte sich der stilisierten Technik des Spitzenschuhs und integrierte solche bislang als unästhetisch geltende Bewegungsqualitäten wie Schlagen, Stampfen, Stoßen oder Hämmern. Anstatt die menschliche Gestalt zu transzendieren, sah man ihre dynamischen Kräfte, weiträumig sich entladend oder komprimiert zu grotesken, wild-verschlungenen und winkelig gebrochenen Gestalten. Hierdurch fand eine qualitative Erweiterung des Tanzrepertoires statt, das, wie das vorhergegangene Kapitel gezeigt hat, von Schule zu Schule stilistisch unterschieden nach Formencodex, Körperästhetik und choreographischem Modell entstanden war.

Die starke ästhetische Heterogenität der primär mit der Person des Choreographen identifzierten Stile wertet die Tanzgeschichtsschreibung als

---

[2] Vgl. André Levinson, The Spirit of the Classical Dance (1925). In: Joan Acocella/Lynn Garafola (Ed.), André Levinson on Dance. Writing from Paris in the Twenties. With an Introduction by Joan Acocella and Lynn Garafola, Hanover/London 1991, S. 42-48. André Levinson (1887-1933) beschreibt das Charakteristikum des klassischen Tanzes folgendermaßen: " When once the enthusiasm of the romantic period had created the idea of the dance of elevation, it was only one step further to make the dancer rise up on his toes. (...) It strove to lengthen out the vertical lines of its structure. (...) And thus it is that when a dancer rises on her points, she breaks away from the experiences of everyday life, and enters into an enchanted country - that she may thereby lose herself in the ideal." Ebd., S. 47. Zur Ästhetik der Ballettechnik vgl. Edwin Denbys Kritiken der 40er Jahre, die Levinsons glorifizierende Äußerungen deutlich relativieren, dem Ballett aber dennoch einen hohen ästhetischen Wert beimessen. Vgl. Edwin Denby, Ballet Technique. (25. Juli 1943), ders., About Toe Dancing. (3. Okt. 1943); ders., Flight of the Dancer. (October 1943). Alle in: Cobett Steinberg (Ed.), S. 286-294.

Kennzeichen ihrer Individualität.[3] Das neue Tanzgenre verabschiede das aristokratische Selbstverständnis der westlichen Bühnentanzkunst, was dem höfisch akademischen Ballett endlich, wie die Tanzkritikerin Jill Johnston betont,[4] seinen Alleinanspruch, den schönen Tanz der westlichen Welt zu repräsentieren, streitig machte. Dies gebe dem ohnehin individuellen Charakter des neuen Bühnentanzes eine humanistische Bedeutung. Die Tanzhistorikerin Selma Jeanne Cohen bemerkt in einem 1953 erschienenen Aufsatz *Dance as an Art of Imitation:*

> "This enriched vocabulary has provided dance with an enlarged capacity for expressiveness. There was little cause for the early critics to praise dance for its powers of characterization, since its scope was then so restricted. The artificiality of the balletic codification , (...) developed for a number of good reasons, physical and aesthetic, but its prevalence tended to discourage the concept of dance as imitation by limiting the kinds of subjects susceptible or adequate representation. The expansion of the dance vocabulary has had a humanizing effect."[5]

Cohen räumt zwar ein, daß auch das Ballett human sei, aber seine technisch kodierte Grundlage hätte bei weitem nicht das für die Moderne nötige imitative Potential, verschiedenste Charaktere tänzerisch zu repräsentieren oder dramatische Konstellationen auszudrücken, wie es der Moderne Tanz könne.[6] Erst der qualitative Reichtum des *modern dance* Vokabulars wird der imitativen Funktion der Tanzkunst gerecht, da es adäquat zeitgemäße Emotionen zum Ausdruck bringt.[7]

---

3 Vgl. u.a. Jacques Baril, S. 9: "La danse moderne est une forme d'expression corporelle née de la transposition par le danseur, au moyen d'une formulation personelle, d'un fait, d'une idée, d'une sensation ou d'un sentiment."

4 Vgl. Jill Johnston, The new American Modern Dance. In: Richard Kostelanetz (Ed.), The new American Arts. London 1969, S. 162. Johnston bezeichnet dies als einen verspäteten Durchbruch der individuell geprägten Formen.

5 Selma Jeanne Cohen, Dance as an Art of Imitation. In: Roger Copeland/Marshall Cohen (Ed.), S. 20.

6 Der Bewegungsreichtum wird ebenso als "lebendiger, vitaler und sich ständig verändernder" Ausdruck interpretiert, der das zeitgenössische amerikanische Lebensgefühl widerspiegele. Vgl. Sarah Chapman-Hilsendager/Richard Kraus, S. 113.

7 Cohen korrigiert *Dance as an Art of Imitation* (1953) in einer neu aufgelegten Fassung im Jahr 1982 durch eigene Kommentare. Sie räumt ein, den Aufsatz in einer "modern dance" Phase geschrieben zu haben, wobei sie wichtige ästhetische Entwicklungen des Modernen Tanzes außer Acht gelassen habe, vor allem die nicht-imitativen Stile. Vgl. Selma Jeanne Cohen, Dance as an art of imitation. In: Roger Copeland/Marshall Cohen (Ed.), S. 21. Cohen hält jedoch an ihrer These über die "Bestandserweiterung an anerkannten Bewegungen" fest, die "eine gewisse Freizügigkeit, (...) einen größeren Umfang an Bewegungsqualitäten und Gefühlsausdruck zuläßt." Vgl. dies., (1988), S. 144f.

Der historische Diskurs bewertet daher das qualitativ sich im Ausdruckstanz und *modern dance* verändernde Bewegungsrepertoire als Indiz für die paradigmatische Neuordnung des Bühnentanzes: Mit der Erweiterung des Vokabulars wäre die imitativ-expressive Kompetenz des Tanzes nicht nur gestiegen, sondern das Tanzen wäre allererst in sein wahres Ausdrucksgefilde vorgedrungen. Während das Ballettvokabular objektiv und durch ein *äußerlich kodiertes* Netz strukturiert ist, kommt im *modern dance* ein *innerlich motivierter* Bewegungsausdruck zum Vorschein. Der ästhetische Ordo des Bühnentanzes wechselt demzufolge von einer äußeren Strukturgebung zu einer inneren, psychisch evozierten Bewegungsstruktur. Selma Jeanne Cohen bespricht diese qualitative Verlagerung der Bewegungsinitiierung sogar mit den Worten:

> "By eliminating the decorative, the superficial, the glib polish, they aimed to dig down to the essence of significant movement; movement that had long been disguised by distortion and ornament; movement that - when laid bare - would be recognized as the symbol of long-hidden realities."[8]

Das gestalterische Interesse und das innovative Moment der Bewegungsformung kommt demzufolge einer auf das *Innere* gerichteten Suche nach den Essenzen von Bewegung gleich, in der Hoffnung, verschüttete Wahrheiten aufzuspüren. Im *Inneren* liegt also das ästhetische *Movens* des Modernen Tanzes, dessen Ziel daher - wie viele amerikanische Tanzforscher (z.B. Marcia Siegel) beipflichten[9] - in der erzählten oder rituell veräußerten Repräsentation essentieller Gefühle zu sehen ist.

Während Selma Jeanne Cohen die ästhetische Klassifizierung des Modernen Tanzes als ein ausschließlich emotional-motiviertes Genre in den 60er Jahren revidiert, folgen weite Teile der Tanzliteratur, vor allem im deutschsprachigen Raum, der soeben dargelegten dichotomischen Klassifizierung, derzufolge der mit dem Ausdruckstanz und *modern dance* identifizierte Moderne Tanz im Ordo des *Innen* angesiedelt bleibt gegenüber der dem Ordo des *Außen* angehörenden Ballettästhetik.[10] Auch andere tanzwissenschaftliche Arbeiten, wie die der englischen Autorin Dianne S. Howe, qualifizieren die ästhetischen Merkmale der Tänze von Mary Wigman, Martha Graham oder Doris Humphrey über die gleiche dichotomische

---

[8] Selma Jeanne Cohen (1966), S. 16. Vgl. dies. (Ed.), Dance as an Theatre Art, S. 149 ff.

[9] Marcia B. Siegel, The Truth About Apples and Oranges. In: The Drama Review. A Journal of Performance Studies. 32.4 (Winter 1988), S. 24 (Der Artikel ist eine leicht zynisch geschriebene Buchbesprechung von Susan Leigh-Fosters *Reading Dancing* (1986).

[10] Vgl. Hedwig Müller (1989); dies., [Masch.-schr.]; vgl. Gabriele Klein (1992); vgl. Werner Jakob Stüber.

Struktur. So bemerkt Howe in ihrem Aufsatz *Outside In: The Movement from exterior to interior Illusion in Dance*:

> "However, at the turn of the century, the modern period of dance broke with the previously held aesthetic of exterior grace and supplanted it with an aesthetic of inner truth; therefore, the primary illusion became the projection of the inner experience."[11]

Betrachtet man diese historisierenden und klassifizierenden Darstellungen genauer, so fällt eine eigenartige Überlappung und Vernetzung zweier Diskursebenen auf. Das gezeichnete Bild von Ausdruckstanz und *modern dance* projiziert die Ästhetik des *Modernen Tanzes*, ohne den ästhetischen Entwicklungen des Balletts im 20. Jahrhundert Aufmerksamkeit zu schenken. Die beiden Stilkomplexe *modern dance* und Ausdruckstanz scheinen allein die Modernität im Bühnentanz zu repräsentieren. Zudem behandelt der Großteil der Tanzliteratur interessanterweise nur sehr zögernd und unbestimmt die Frage, was an den neuen Stilen denn *modern* sei,[12] so daß nur sehr vage ästhetische Kriterien über das Moderne entwickelt sind. Ungeachtet dieses Mangels dominiert jedoch die These vor, der neuzeitliche Bühnentanz habe mit dem Ausdruckstanz und *modern dance* einen Paradigmenwechsel vollzogen. Die ästhetische Qualifizierung dieser These steht bis heute aus.

Nimmt man von den historischen Ungenauigkeiten und plakativ ästhetischen Klassifizierungen über den Modernen Tanz Abstand und betrachtet indessen die deutsch- und englischsprachige Tanzliteratur der 20er und 30er Jahre, so findet man in ihnen ähnliche Evaluierungen und Argumentationsketten bezogen auf die ästhetische Eigenheit des Modernen Tanzes wie in den oben angeführten zeitgenössischen Diskursen. Zu beachten ist eine eigenwillige Konstanz des ästhetischen Denkens über Tanz, so als prägten die historischen Urteile mit ihren streng dichotomisch gefaßten Urteilen bis

---

[11] Dianne S. Howe, Outside In: The Movement from exterior to interior Illusion in Dance. In: Walter Pape/Rederick Burwick (Ed.), Reflecting Senses: Perception and Appearance in Literature, Culture and the Arts. Berlin/New York 1995, S. 264.

[12] Gabriele Klein stellt diese Frage in einem 1993 gehaltenen Vortrag, ohne sie allerdings im Hinblick auf einen tanzästhetischen Kontext zu beantworten. Klein will indessen das dichotomische Denken in der Tanzgeschichtsschreibung überwinden und schlägt vor, einen ästhetischen Blick auf die verschiedenen Tanzstile auszubilden, der "den Menschen im Tänzer und den Tänzer im Menschen" (*Laban-Zitat*) entdeckt, "um damit antiquierte Dichotomien von Ausdruck und Technik, Klassisch und Modern, Subjekt und Objekt, Natürlichkeit und Stilisierungen, Erfahren und Übernehmen etc. *endgültig* aufzuheben." Alles was Klein mit diesem Laban-Zitat erreicht ist eine Nivellierung jeglicher ästhetischer Überlegungen zum Tanz. Vgl., Gabriele Klein, Was ist modern am modernen Tanz? In: Gesellschaft für Tanzforschung (Hg.), Jahrbuch Tanzforschung. Bd. 4. Redaktion: Hans-Gerd Artus. Wilhelmshaven 1993, S. 61-71, hier S. 71.

heute nicht nur das dualistische Geschichtsbild vom Modernen Tanz sondern auch generell das Verstehen von ihm.

Schon der bedeutende amerikanische Tanzkritiker John Martin[13] faßte das charakteristische ästhetische Moment des Modernen Tanzes in seiner Repräsentationsleistung des inneren Erlebens des Menschen auf. John Martin begriff den Modernen Tanz in der gleichlautenden Schrift *The Modern Dance* (1933) als Materialisierungsprozeß eben jenen inneren Erlebens, d.h. die neue Tanzkunst spiegelt danach einen dringenden inneren Zwang, sich ausdrücken zu wollen. Erstmalig in der Geschichte, so betont Martin, ist der Tanz wirklich frei und unabhängig, denn er hat zum Grund seiner eigenen Gattung gefunden: der Bewegung.

> "This beginning was the discovery of the actual substance of the dance, which it found to be movement. (...) With this discovery the dance became for the first time an independent art, - an absolute art, as they like to say in Germany - completely self-contained, related directly to life, subject to infinite variety."[14]

Die Tanzkunst ist demnach zu ihrem Absolutum gelangt. Martin rekuriert auf den deutschen Tanzhistoriker Fritz Böhme. Dieser sah in den Choreographien der heiß verehrten Mary Wigman den *absoluten* Tanz verkörpert, was Wigman zur Ikone des deutschen Ausdruckstanzes werden ließ. Ihr Tanz schien mit expressiver Wucht und einer ebenso mächtigen wie ungeschminkten Präsentation seelischer Instinkte dem Absoluten Gestalt zu geben. So sahen es in den späten 20er Jahren neben Fritz Böhme weite Teile der deutschen Tanzkritik, deren Einschätzung auch John Martin teilte.

Martin verstand das *Absolute* dieses neuen Tanzes, ob im Ausdruckstanz oder im *modern dance* verkörpert, als Neubesinnung der Kunst auf ihr gestalterisches Material. Denn gegenüber dem Ballett, so argumentierte Martin wenige Jahre später in *Introduction to the Dance* (1939), habe der *modern dance*, in Konzentration auf sein *eigentliches* Medium, die expressive Mächtigkeit der Bewegung entdeckt, währenddessen der klassische Tanz, in seinem technoiden Selbstverständnis verharrend, die expressive Kraft des menschlichen Körpers systematisch unterdrücke. Das Ballett müsse daher, wolle es

---

[13] John Martin (1893-1985) war von 1927-1965 Tanzkritiker der New York Times, danach Professor für Tanz an der University of Carlifornia in Los Angeles.

[14] John Martin, The Modern Dance. New York ^{5}1972 (^{1}1933), S. 6. Veröffentlicht sind vier Vorlesungen, die Martin zwischen 1931-32 an der *New School for Social Research* in New York hielt.

nicht das nach Individualität drängende Gebot moderner Zeiten mißachten, selbst eine vergleichbare expressive Entwicklung einleiten.[15]

John Martins Rede stellt die ästhetische Relevanz des *modern dance* kontrastiv zum klassischen Tanz heraus, gegenüber dessen überaltete Traditionsgebundenheit der *modern dance* entschiedene Vorzüge auf Grund seines zeitgemäßen Selbstverständnis aufweist. Martin arbeitet ein dichotomisches Bild der Bühnentanzentwicklung aus, welches auch von Seiten der Ballettkritik in dieser konfrontativen Überzeichnung vertreten wird, um entweder - wie von Martin bezweckt - eine prinzipielle Akzeptanz des *modern dance* als Bühnentanzkunst zu bewirken oder aber - wie von der Ballettkritik beabsichtigt - dies zu verhindern.

Mit der Entwicklung des neuen Genres entstand eine historisch neuartige Situation, auf die der amerikanische Ästhetikdiskurs der 30er und 40er Jahre mit einer Grundsatzdebatte reagiert. Von Seiten der Ballettkritik wird dem *modern dance* eine ästhetische Legitimität prinzipiell abgesprochen und einzig der klassische Tanz gilt als der wirklicher Bühnentanz. John Martin tritt vehement für den *modern dance* ein und reagiert auf diese arrogante Haltung mit dem Versuch, die neuen Stile des *modern dance* gegenüber dem alleinherrschenden Positionierung des klassischen Tanzes dergestalt zu behaupten, daß er sie qualitativ aus der gesamten Bühnentanztradition heraushebt. Ein ernsthafter Streit über den wahren Bühnentanz beginnt, in dem entweder das Ballett als höchste Kunst hofiert wird oder Ausdruckstanz und *modern dance* als einzig humane Tanzkünste begriffen werden. Diese vor allem zwischen John Martin und Lincoln Kirstein geführte Debatte gleicht einem offenen und einseitigen Parteigang für eines der beiden Genre. Während für Lincoln Kirstein der moderne Bühnentanz des 20. Jahrhunderts mit den Balletten nach Fokine beginnt, setzt für John Martin die ästhetische Revolution von Ausdruckstanz und *modern dance* diesen Beginn.

Der Disput verhandelt zentral die Frage, wie die Rolle und daher die Funktion des Körpers im Tanz anzusehen sei. Während Martin die expressiv-emotionale Dimension der körperlichen Bewegung als ästhetisches Zentrum des Tanzes begreift und daher die artifiziellen Ballerinenkörper als Produkte einer Unterdrückung jener natürlichen Bewegung auffaßt, sehen Ballettkritiker wie Lincoln Kirstein oder André Levinson gerade in der Artifizierung des Körpers die idealistische Natur des Menschen eingelöst.[16] Die

---

[15] Vgl. John Martin, The Ideal of Ballet Aesthetics. (1939). (Auszug aus: Introduction to the Dance. New York 1939). In: Roger Copeland/Marshall Cohen (Ed.), S. 301 u. 309.

[16] Lincoln Kirstein (1907-1996) bemerkt in seinem Essay *What Ballet is all about* (1959) über den religiösen Charakter des Balletts: "Unser westliches Ballett ist eine klare, wenn auch komplexe Verbindung aus menschlicher Anatomie, solider Geometrie und Akrobatik

Tanzkunst müsse sogar den profanen Körper transzendieren, seine "empirische Realität", wie André Levinson es ausdrückt, zum Symbol verwandeln.[17] Den notwendigen Transformationsprozeß könne nur eine strenge und umfassend gegen die Körpernatur arbeitende Tanztechnik erzielen. Nur ein rein virtuoser Kunstkörper inkorporiere den *Geist des klassischen Tanzes* und verwandle den Tänzer zur Produktionsstätte der Schönheit. In dem gleichlautenden Essay schreibt Levinson 1925:

> "You may ask whether I am suggesting that the dancer is a machine? But most certainly! - a machine for manufacturing beauty - if it is in any way possible to conceive a machine that in itself is a living, breathing thing, susceptible of the most exquisite emotions."[18]

Der Körper wird zur Kreatur einer vergeistigten Mechanik: Absolut beherrscht in seinem Bewegungsapparat belebt es dank des sich hierin verkörpernden geistig-maschinellen Prinzips das Reich der Ideen. Es konstituiert sich ein paradoxes Körperideal: Ein Unsichtbares wird nämlich zur Sichtbarkeit erhoben dadurch, daß der Körper, transzendiert, ein geistiges Prinzip in seinen Bewegungen offenbart. Die Ballettästhetiker Levinson und Kirstein versäumten dabei nicht, zu betonen, daß dieses Ideal der neue Tanz niemals einlösen werde können, da ihm fundamental die technische Codierung von Tanzbewegungen fehle. Das Bewegungsmaterial des Modernen Tanzes wäre willkürlich, überdies individuell erfunden und die Choreographien würden meist technisch überaus schlecht getanzt. Die Aufführungen erschöpften sich in emotionalen Ergüssen und trügen, besonders im Fall des sogenannten *German Dance*, manische bis tief destruktive Züge.[19]

Für die amerikanische Geschichtsschreibung bleibt bis in die 60er Jahre hinein jene in den Debatten der 30er und 40er Jahre manifestierte dichotomische Qualifizierung des modernen Bühnentanzes konstitutiv. Danach wird die moderne Tanzentwicklung entweder als eine moderne Richtung im

---

als symbolische Demonstrationen menschlicher Umgangsformen - die Moralität des Respekts für ein menschliches Wesen, das sich in der gleichen Zeit mit einem anderen bewegt." Zitiert nach: Horst Koegler, Das Ballett als Abbild einer vollkommenen Ordnung. In: ballett international/tanz aktuell. Heft 12 (Dezember 1996), S. 59.

[17] André Levinson, The Significance of Dance. (1925). In: Joan Acocella/Lynn Garafola (Ed.), S. 33.

[18] André Levinson, The Spirit of the Classical Dance. (1925). In: Joan Acocella/Lynn Garafola (Ed.), S. 48.

[19] Aus einem guten Gespür für politische Machtstrukturen bemerkte Levinson kritisch über den Ausdruckstanz, er nähme zunehmend elitäre und nationalistische Tendenzen an. Vgl. André Levinson, The Modern Dance in Germany. (1929). In: Joan Acocella/-Lynn Garafola (Ed.), S. 100-109.

Ballett begriffen,[20] identifiziert mit den *Ballets Russes* von Sergei Diaghilew mit seinen Choreographen Michail Fokine, Leonide Massine und Waslaw Nijinsky[21] und mit den neoklassischen Choreographien von George Balanchine, oder mit der revolutionären Ästhetik von Ausdruckstanz und *modern dance* identifiziert. Egal mit welchen ästhetischen Termini ihre genrespezifischen Stilgebungen auch qualifiziert sind - der "absolute" Tanz von Ausdruckstanz und *modern dance* oder der "reine" Tanz des modernen Balletts - ein Terminus den erstmals André Levinson benutzt - immer gilt nur ein Tanzgenre als modern.

Angesichts der Schwierigkeit, *modern dance* und Ausdruckstanz stilistisch einheitlich zu fassen und einen ästhetischen d.h. genrespezifischen Zusammenschluß ihrer divergierenden Stile über die Beschreibung ihrer körperästhetischen und choreographischen Verfahren herzustellen, bzw. angesichts der fehlenden Ausarbeitung differenzierter ästhetischer Kategorien, die ihre Modernität bestimmen, garantierte lange Zeit das dualistische Geschichtsverständnis ein vermeintlich homogenes Bild. Zudem verfolgten die entstehenden modernen Tanzdiskurse zunächst das vordringliche Ziel, die neuen Stile überhaupt als Formen des Bühnentanzes zu legitimieren. Und so blieb das *Moderne* von *modern dance* und Ausdruckstanz allenthalben ex negativo, also in Abgrenzung zum romantischen Ballett, konturiert. Als kleinster identifikatorischer Nenner galt ihre Verpflichtung der Individualität gegenüber, die Verankerung ihrer Gestaltungsansätze im *Inneren* und ihr expressiver Gestus, was ihre Kunst als radikale Subjektivierungstendenz im Bühnentanz auswies.[22] Dies alles veranlaßte Selma Jeanne Cohen dazu,

---

[20] Zur Entstehung des modernen Balletts vgl. Tim Scholl (1994). Scholl beobachtet für die in Europa und den Vereinigten Staaten moderne Entwicklung des originär aus Russland importierten Balletts eine Adaption von tradierten ästhetischen Modellen. Danach knüpften George Balanchine an den Neoklassizismus des 18. Jahrhunderts und die *Ballets Russes* von Diaghilew an den Hellenismus an, beeinflußt durch die Tänze von Isadora Duncans, die 1904 in St. Petersburg auftrat.

[21] Sergei Diaghilew (1872-1929) hatte Gesang und Komposition studiert und finanzierte und organisierte die *Ballets de Russes* - vormals als Monte Carlo Ballett von Diaghilew 1923 übernommen und später unbenannt als *Les Ballets Russes de Monte Carlo*. Diese vornehmlich aus russischen Tänzern bestehende Kompanie zeigte u.a. Choreographien von Fokine *Les Sylphides, Schéhérazade, Firebird, Petrushka* (u.a.) und von Nijinsky *Faune Jeux* (1912), *Le Sacre du printemps* (1913) und *Till Eulenspiegel* (1916). Die Kompanie trat nur in Europa auf und löste sich mit dem Tod von Diaghilew im Jahr 1929 auf.

[22] Auch die moderne Kunst wird als radikale Subjektivierungstendenz aufgefaßt und gründet sich nach ihrer Geschichtsschreibung ebenso wie der *modern dance* auf vier Väter: George Seurat, Paul Gaughin, Vincent van Gogh und Paul Cezanne. Der amerikanische *modern dance* gründet sich auf die 'großen Vier' Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidmann und Hanya Holms. Vgl. Werner Hoffmann, Grundlagen der modernen Kunst. Stuttgart 1978. Vgl. Monika Wagner, Konstruktion der Moderne. In: Holger

jegliche Stil- und Genrebestimmung des modernen Tanzes in ihrem auch in deutscher Sprache erschienenen Buch *Nächste Woche Schwanensee* auszuschlagen:

> "Womöglich handelt es sich beim modernen Tanz um mehr als ein einziges Genre. Wenn man wirklich ein Kontinuum anstrebt, dann sollte man bedenken, daß jede Starrheit den Anschauungen der Begründer des Modern Dance widerspräche und sie infolgedessen als die Vertreter von dessen Eigenheiten ausschließen würde. Ebenso muß man der Versuchung widerstehen, im Modern Dance bloß den Gegenpol des klassisch-akademischen Tanzes zu sehen und die Merkmale Punkt für Punkt einander gegenüberzustellen."[23]

Die von Cohen angesprochene rein plakative Gegenüberstellung bleibt jedoch das von der Tanzgeschichtsschreibung meist angewandte Verfahren. Und auch wenn Cohen ihrerseits eine solche dualistische Geschichtsschreibung ablehnt und angesichts des parteiischen Streits für eine differenzierende Sicht plädiert, entwickelt sie selbst keine über die gängige Dichotomie hinausgehenden ästhetischen Kategorien. Indessen unterbreitet Cohen eine stark relativierende Perspektive und enthält sich jeglicher normativen Klassifizierung des Modernen Tanzes.[24]

Cohen hat aus der Geschichte des amerikanischen Tanzes gelernt.[25] Den Grund hierfür lieferten die heftigen Irritationen, die in den späten 50er Jahren von Merce Cunninghams Choreographien ausgingen, da sie in radikaler Weise das ästhetische Selbstverständnis des *modern dance* unterliefen. Cunninghams Tanz schloß systematisch die expressiv-emotionale Motivierung von Bewegung aus und widersprach damit der bis dahin gültigen ästhetischen Evaluierung des *modern dance*: Ihn im Sinne von John Martins Theorie zu beschreiben, war nicht möglich, da alle ästhetische Begrifflichkeit vom *modern dance* widersprochen schien. Cohen beschreibt die neue Entwicklung im Jahr 1961 wie folgt:

Birkholz/Mathias Butte (u.a.) (Hg.), Zeitgenössische Kunst und Kunstwissenschaft. Zur Aktualisierung ihres Verhältnisses. Weimar 1995, S. 33-53.

[23] Selma Jeanne Cohen (1988), S. 144f.

[24] Diese These wird auch von Jack Anderson vertreten in: Jack Anderson, Ballet & Modern Dance. A concise History. Princeton/New Jersey ^{2}1992, S. 165. In der Einleitung der von Roger Copeland/Marshall Cohen herausgg. Aufsatzsammlung *What is Dance?* wird unter dem Stichwort *Genre und Style* bemerkt: "Is there a single characteristic shared by those choreographers who created "modern" dances between the late 1920's and the 1940's - something that might enable us to speek of a *genre* of modern dance?" Ebd., S. 232.

[25] Vgl. Selma Jeanne Cohens Kommentar ihres eigenen Aufsatzes *Dance as an Art of Imitation* (1953) von 1983 in: Roger Copeland/Marshall Cohen (Ed.), S. 15-28.

> "The past fifteen years have witnessed the emergence of a new group of choreographers who share the conviction that the proper subject of dance is dancing. They reject the idea that a "story", or even "content" in the traditional sense, is necessary to a dancework. Instead, they assert the independence of dance as pure movement, refusing to handmaiden of drama or music or spectacle. The consequences are an austerity, spareness, and concentration such as the art has not known heretofore."[26]

Das dichotomische Geschichtsbild geriet ins Wanken, denn die neuen Choreographen wie Cunningham, Nikolais, Taylor, Hawkins, Waring, Litz und Shearer hatten trotz der charakteristischen formalen Kühle ihrer Choreographien zu viel mit dem *modern dance* gemeinsam, als daß man sie allein als Sonderlinge, gewissermaßen als ästhetische Marginalien, hätte betrachten können. Sie alle versuchten, das Gesicht des *modern dance* in ähnlicher Richtung zu verändern und abstrakte Tendenzen zu stärken. Cohen bringt diese Entwicklung auf den Begriff, die Tänze exemplifizierten "reine Bewegung". Dieser ästhetische Terminus rückt die sogenannte Avantgarde in die Nähe von George Balanchine, denn schon er ästhetisierte einen, wie André Levinson bemerkte, "reinen" Tanz, der, wie Cohen erläutert, das *Tanzen* zeige und keine Welt der Imaginationen jenseits der Bewegung. Erstmalig in der amerikanischen Geschichtsschreibung wurden beide Tanzgenres, das Ballett wie der *modern dance*, gleichwertig nebeneinander gestellt und als moderne Formen anerkannt.[27] Aber die ebenso dringliche wie grundsätzliche Frage blieb dennoch unbeantwortet, was denn den *modern dance* nun eigentlich bar auszeichne, dessen Ästhetik sich nun nicht mehr über das Expressive charakterisieren ließ? Gehören die neuen formalistischen Tendenzen ihm nun zu oder nicht?

Tatsächlich findet eine Verschiebung des modernen Tanzgeschichtsbildes statt, die rückwirkend auch die Kriterien von dem konstatierten Paradigmenwechsels fragwürdig werden läßt. Die Tanzwissenschaftlerin Susan A. Manning schlägt folgende Denkungsart vor. Sie qualifiziert die ästhetische Moderne im Tanz über zwei zentrale Bedingungen: (1) die Entstehung zweier Genres zu einer dualen Praktik im Bühnentanz und (2) eine reflexive

---

[26] Selma Jeanne Cohen, Avant-Garde Choreography. (Erstpubl. in: Critism. 3 (1961). In: Walter Sorell (Ed.), The Dance has many Faces. Chicago 1991, S. 105.

[27] Susan A. Manning kommentiert diese Entwicklung wie folgt: "Thereafter the standard literature effected a compromise and featured two complementary accounts of dance modernism, the account of American modern dance from Isadora Duncan to Martha Graham to Merce Cunningham and Judson Church, and the account of modern ballet from Waslaw Nijinsky to George Balanchine." Susan A. Manning, Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman. Berkeley/Los Angeles 1993, S. 23.

rationale Behandlung der Bewegung (*reflexive rationalization of movement*). Die selbstreflexive Konfiguration der Tanzbewegung bildet nach Manning den essentiellen Kern und das ästhetische Charakteristikum der Tanzmoderne. Dieser Modus klassifiziert den ästhetischen Wandel im Bühnentanz:

> " ... dance modernism followed a broader shift in performance away from the pictorial mode, characteristic of the 18th and 19th centuries. (....) Noverre and Blasis assumed the primacy of the pictorial mode: the stage realized motifs borrowed from the literary and visual arts, and the structure and rhythm of performance proceeded from high points to high points, emphazising effects of virtuosity and spectacle.[28]
> 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.
> Responding in part to this larger change, choreographers around the turn of the century began to conceive dance, not as the realization of picture and story, but as self-reflexive configuration of movement."[29]

Die Wurzeln von Ausdruckstanz und *modern dance* sieht Manning in der Körperkulturbewegung zur Jahrhundertwende sowie in den Ideen der künstlerischen Avantgarde gegeben, die Wurzeln des modernen Balletts im klassischen Idiom der Virtuosität und Theatralität. Beide moderne Bühnentanzformen fußen auf dem selbst-reflexiven Modus, der zudem den gesamten Ausdruckstanz und den *modern dance* umschließt. Nach Mannings Verständnis konfigurieren die Choreographinnen Mary Wigman und Martha Graham ihre Tanzbewegungen in ebenso selbstreflexiver Weise wie auch Merce Cunningham oder Alwin Nikolais. Danach stellen Wigmans und Grahams Tänze nicht in mimetischer Weise Gefühle dar, sondern arbeiten die dramatischen und expressiven *Elemente* der Bewegung heraus. Wie aber der selbstreflexive Modus als Verfahren im Umgang mit Bewegung und seiner entsprechenden Behandlung des Körpers zu verstehen ist, bzw. über welche körper- und wahrnehmungsästhetischen Momente sich der Wandel des Bühnentanzes vollzogen hat, bleibt von Manning lediglich angedeutet.

---

[28] Jean-George Noverre opponierte gegen den verknöcherten leblosen Hoftanz und setzt folgende Ästhetik dagegen: "The ballet is a picture, or rather a series of pictures connected one with the other by the plot which provides the theme of the ballet." Jean-George Noverre, Lettres sur la Danse. Paris 1760. In englischer Sprache erschienen: ders., Letters on Dancing and Ballets (1803). Wiederaufgelegt London 1930, S. 9. (Dtsch Ausgabe: ders., *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette.* (1769). Nachdruck hrsg. v. Kurt Petermann. München 1977.)

[29] Susan A. Manning, Modernist Dogma and Post-modern Rhetoric: A Response to Sally Banes' *Terpsichore in Sneakers.* In: The Drama Review. A Journal of Performance Studies 2.4 (Winter 1988), S. 27; vgl. auch dies. (1993), S. 290.

Sicherlich ist für den Modernen Tanz im allgemeinen festzustellen, daß er sich auf neue Weise auf sein Material bezieht und seine mediale Eigenheit, Körperbewegungen zu gestalten, in den Vordergrund spielt. In welchen Weisen aber finden jene Bezüge zur Körperbewegung statt, d.h. als was wird die Bewegung und daher der Körper angesehen?[30] Was also bedeutet es, daß sich die Tanzkunst in selbstreflexiver Weise konstituiert? Die erste Frage, die sich in diesem Zusammenhang stellt, lautet: Als was wird das Material, auf das sich der moderne Bühnentanz in neuer Weise bezieht, angesehen? Zudem ist zu klären, auf welchen Ebenen d.h. durch welche Verfahrensweisen die Körperbewegung selbstreflexiv konfiguriert wird und daher anders behandelt ist, als es im mimetischen oder architektonischen Modus geschieht. Wie also unterscheiden sich die Konstitutionsweisen des Modernen Tanzes z.B. von denen des romantischen Bühnentanzes: Sind es körperliche Aspekte, der Raum, die Musik, die Zeit, die Imagination oder die interphysische Ebene, die eine konzeptionelle Veränderung erfahren? Wie verändern sich Semantisierungen, Wertigkeiten und Ordnungen und wonach richtet sich die strukturelle und darstellerische Konstitution einer modernen Tanzbewegung?

Es gilt zudem zu überdenken, in welcher Weise die Begriffe vom "absoluten" und vom "reinen" Tanz das ästhetische Bild des Modernen Tanzes bestimmen und Tanz als Kunst definieren. Denn beide Begriffe beschreiben im Sinne von Lessings *Laokoon*[31] ein Ästhetisierungsverfahren, das sich ausschließlich auf die mediumsspezifischen Mittel gründet. Die ästhetischen Diskurse vom "absoluten" und vom "reinen" Tanz beschreiben den entsprechenden Gestaltungsansatz jedoch mit Hinblick auf ihre jeweiligen Philosophien vom Körper unterschiedlich. Entsprechend der ästhetischen Ansicht vom Körper und seiner Bewegung werden Begriffe vom Material und der medialen Eigenheit des Tanzes gebildet, welche wiederrum die Art und Weise bestimmen, in welcher sich der Moderne Tanz auf die Mittel des Tanzes schlechthin bezieht. Die theoretischen Ästhetikmodelle über den Modernen Tanz sind demnach essentiell durch den philosophischen Blick auf den Körper diktiert. Der paradigmatische Wandel im Bühnentanz muß m.E. daher aus einer analytischen Sicht auf die ästhetischen Konstitutions- und Denkweisen vom Körper in seiner Eigenschaft als Tanzkörper dargestellt werden. Denn gerade die ausgebildeten Umgangsweisen und Ideale vom

---

[30] Auch in der Kunstgeschichte gilt die "Selbstwertigkeit der künstlerischen Mittel" als Charakteristikum der Moderne. Vgl. Klaus Herding, Die Moderne: Begriff und Problem. In: Monika Wagner (Hg.), Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst. Bd. 1. Hamburg 1991, S. 175-196.

[31] Vgl. Marshall Cohen, Primitivism, Modernism and Dance Theory. In: Roger Copeland-/Marshall Cohen (Ed.), S. 161-196.

Körper geben Aufschluß über die Fragen, welcher ästhetische Zweck einer Tanzbewegung zukommt, nach welchen Regeln und Modellen sie gestaltet ist, wie ihre "Materialität" beschaffen ist und als was diese eigentlich angesehen wird. Die bislang ungeklärte Frage, wann und wodurch tänzerische Verfahren von einer materialspezifischen Handhabung zeugen, muß damit im Hinblick auf die ästhetische Funktion des Tanzkörpers in seiner jeweiligen Konstitutionsweise beantwortet werden.

II.1. Tendenzen der amerikanischen Tanzgeschichtsschreibung

Die zeitgenössische amerikanische Literatur über den Modernen Tanz und seine Entwicklung stellt im Vergleich zum deutschsprachigen Raum ihre unterschiedlichen Schulen und ästhetischen Konzeptionen weitaus umfangreicher und differenzierter dar.[32] Gilt dies schon mit Beginn der 40er Jahre. So läßt sich für den amerikanischen Wissenschaftsdiskurs seit den 80er Jahren eine verstärkte Auseinandersetzung mit methodischen Fragen beobachten, die insbesondere eine kritische Position zur tradierten Geschichtsschreibung und zu bestehenden ästhetischen Theorien und deren Urteilsbildungen einnehmen.[33] Durch die Integration neuer wissenschaftlicher Ansätze wie der Semiologie durch Susan Leigh-Foster[34], oder der feministischen Theorie durch Susan A. Manning[35] und Roger Copeland[36] suchen diese wissenschaftlichen Arbeiten das evolutionäre Geschichtsbild des Modernen Tanzes zugunsten einer problemorientierten und strukturell differenzierten Betrachtung der körperästhetischen und choreographischen Verfahren zu dekonstruieren. Die gewonnenen Perspektiven nehmen sich einer verstärkten Reflexion des performativen Charakters einer Tanzaufführung und der gesell-

---

[32] Bislang liegt alleine die Darstellung von Werner Jakob Stüber vor. Vgl. Kapitel III.3.

[33] Diese neue Diskussion über das Selbstverständnis der Tanzkunst und der ästhetischen Beurteilung ihrer Stile begann in den 70er Jahren mit der Rezeption des *postmodern dance*, da jene Choreographien die gesellschaftliche Funktion und die ästhetischen Dogmen der Tanzkunst problematisierten. Vgl. Cynthia J. Novack.

[34] Vgl. Susan Leigh-Foster, Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. Berkeley/Los Angeles 1986.

[35] Vgl. Susan A. Manning (1993); vgl. auch ihre Dissertation über die Körperpolitik in Wigmans Tänze: dies., Body Politic: The Dances of Mary Wigman. [Masch.-schr.] Diss. Columbia University 1987.

[36] Vgl. Roger Copeland, Merce Cunningham and the Politics of Perception. In: Roger Copeland/Marshall Cohen (Ed.), S. 307-324; ders., Towards a sexual Politics of Contemporary Dance. In: Contact Quarterly. 7.2 (Spring/Summer 1982), S. 45-50; ders., The objective Temperament. Post-Modern Dance and the Rediscovery of Ballet. In: Dance Theatre Journal. 4.3 (1986), S. 6-11; ders., Founding Mothers: Duncan, Graham, Rainer and sexual Politics. In: Dance Theatre Journal. 8.3 (1990), S. 5-9 u. S. 27-29.

schaftlichen wie geschlechtsspezifischen Determinationen des Tanzes an und räumen in ihren Analysen und Interpretationen dem medialen Charakter und der sozialen Funktion des Bühnentanzes besonderes Gewicht ein. Dabei zielen die Arbeiten von Susan Leigh-Foster, Susan A. Manning, Roger Copeland und Judith B. Alter primär auf ein neues Verständnis des modernen Bühnentanzes und diskutieren die Frage, wie er sich stilistisch konstituiert und in welchen ästhetischen Momenten sich seine *Modernität* ausspricht.

Diese zum Teil umfangreichen und detaillierten Untersuchungen opponieren engagiert gegen eine dichotomische Klassifizierung des Modernen Tanzes und der wortlosen Bewunderung seiner Ästhetik sowie gegen eine ideologische Verfechtung von nur einem seiner Stile als wahre Verkörperung des modernen Bühnentanzes. So arbeitet Judith B. Alters Studie *Dance-Based Dance Theory. From Borrowed Models to Dance-Based Experience* (1991) eindringlich die ideologischen Implikationen verschiedener Theoriebildungen zum Modernen Tanz heraus, analysiert die philosophischen Anleihen ihrer Autoren und entlarvt die einseitig vorgenommene Auswahl der dargestellten Choreographen, aus deren Ästhetik dann die jeweilige Klassifizierung des Modernen Tanzes sowie des Tanzes als schöne Kunst schlechthin erwächst.[37] Vergleichbar ideologisierend verfährt die moderne Tanzgeschichtsschreibung. Deren zum Teil dogmatische Urteilsbildung zeigt Susan A. Manning eindrucksvoll in *Ecstasy and the Demon* (1993) auf, einer Monographie der Tanzästhetik von Mary Wigman. Manning bemerkt, daß trotz der historischen Veränderung der modernen Geschichtsschreibung immer nur ein, und zwar der jeweils zeitgenössische, Choreograph das Prädikat eines wahren Vertreters des *Modernen Tanzes* erhält. Sein Tanz gilt als der höchst entwickelte Stil, da er das ästhetische Paradigma des Modernen schließlich gänzlich einlöst. Das Geschichtsbild konstituiert sich hierdurch als ein Evolutionäres, so als würde der Bühnentanz eine lineare und zielgerichtete Genese durchlaufen und stetig auf die höchste Entwicklungsstufe des Modernen zulaufen.

Im Fall von Mary Wigman, die in den 30er Jahren als Inbegriff des Modernen Tanzes galt, beginnt Manning die genealogische Geschichtsschreibung zu dekonstruieren und Wigmans Ästhetik nicht mehr unter ihrer vermeintlich herausragenden Bedeutung für die moderne Tanzentwicklung zu

---

[37] Vgl. Judith B. Alter, Dance-Based Dance Theory. From Borrowed Models to Dance-Based Experience. New York/Frankfurt am Main 1991. Alter analysiert sowohl ästhetische Theorien über den Tanz, geschrieben von den Philosophen R.G. Collingwood, Susanne K. Langer und Nelson Goodman sowie jene von John Martin, als auch das ästhetische Selbstverständnis der Choreographen Margeret H'Doubler, Rudolf Laban und Elizabeth Selden.

betrachten,[38] unter der sie normalerweise in entwicklungstreuer Linie von Émile Jaques-Dalcroze über Rudolf von Laban als größte Vertreterin des Ausdruckstanzes und zugleich als Vorläuferin des deutschen Tanztheaters bewertet wird. Stattdessen untersucht Manning Wigmans Tänze und ihre sowohl restaurativen, nationalsozialistischen wie auch modernen Tendenzen in Akzeptanz der ästhetischen Divergenzen und Widersprüche unter nationalen und feministischen Gesichtspunkten. Auch Susan Leigh-Foster wendet sich in *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance* (1992) gegen das lineare Geschichtsbild und untersucht die Verfahrenstechniken und Darstellungsweisen verschiedener moderner Tanzästhetiken (von George Balanchine, Martha Graham, Merce Cunningham und Deborah Hay) hinsichtlich einer möglichen Klassifizierung ihrer Darstellungsmodi, die analog einer semiologischen Typologie gewählt sind.[39] Roger Copeland indessen entwickelt eine politische Perspektive auf die Geschichte des Modernen Tanzes und arbeitet ihre geschlechtsspezifische Mythologisierung heraus.

Eine letztlich kohärente Theorie zum *Modernen* im Tanz entwickeln jedoch diese Autoren alle nicht. Bislang bleibt demnach offen, wie sich das *Moderne* hinsichtlich der eigenwillig medialen Struktur des Tanzes als klar umrissene ästhetische Begrifflichkeit bestimmen läßt.[40] Neben jenen

---

[38] Vgl. Susan A. Manning (1993), S. 26f.

[39] Susan Leigh-Foster legt zur Erarbeitung eines Repräsentationssystems für den Bühnentanz die vier linguistischen Tropen von Giambattista Vico (Metapher, Metonomy, Synecdoche und Ironie) zu Grunde.

[40] Auch stehen ästhetische Untersuchungen zur Differenz zwischen modernen und avantgardistischen Schulen im Bühnentanz aus. Dies bemängelt auch Gabriele Brandstetter in ihrer Arbeit zum "Avantgardismus im Tanz". Aus diesem Grunde greift Brandstetter auf Peter Bürgers Definition der Avantgarde zurück und konstatiert, daß Bürgers ästhetische Kriterien, nach denen sich die Avantgarde von der Moderne unterscheidet, als da wären: der radikale Bruch mit der Tradition ("Negation des Balletts"), die Selbstreflexion der künstlerischen Mittel ("im Tanz ... durch die Konstitution und Erforschung von Körperbilden ... als auch in Texten und Programmschriften") sowie die programmatische Verbindung von Kunst und Leben, "im wesentlichen schon auf die frühe Zeit des "freien Tanzes" zuträfen. Brandstetter konstatiert: "Wollte man einen auf charakteristische Merkmale bezogenen Vergleich zwischen Literatur, Kunst, Theater und Tanz probehalber durchspielen, so scheint es, als ob im Bereich des Tanzes "Moderne" und "Avantgarde" (...) nahezu identisch wären." Vgl. Gabriele Brandstetter (1995), S. 36f. Dies hatte zuvor schon Susan A. Manning für den allgemeinhin als modern klassifizierten deutschen Ausdruckstanz konstatiert. Danach würde der Ausdruckstanz Bürgers Unterscheidung zwischen Modernität und historischer Avantgarde überschreiten, da er die Differenz zwischen der Modernen als autonome und selbst-reflexive Kunst auf der einen Seite, und der avantgardistischen Forderung, die Barriere zwischen Kunst und Leben aufzuheben, auf der anderen Seite, nicht einhielte und somit sowohl als modern als auch als avantgardistisch angesehen werden kann. Vgl. Susan A. Manning (1993), S. 7. Vgl. Peter Bürger, Theorie der Avantgarde. Frankfurt am

kritischen Forschungsansätzen entwirft ein Großteil der amerikanischen Tanzliteratur entweder eine einseitige Sicht auf Entwicklungen im Modernen Tanz und schreibt das evolutionäre Geschichtsverständnis fort.

Die Auffassung von linear genealogischen Enwicklungssträngen im Bühnentanz, durch Revolutionen fortschreitend, führt unweigerlich dazu, der jeweils aktuellsten Entwicklung das *label* des wahrlich *Modernen* anzuheften- wie in Sally Banes Veröffentlichung über den *postmodern dance*. Banes leitet die zweite und revidierte Auflage von *Terpsichore in Sneakers* (1987) mit der These ein, der *postmodern dance* verwirkliche endlich eine „richtige" *moderne* Tanzästhetik. Dieser neue Stil der späten 60er Jahre, der bis in die 90er Jahre reicht, vervollkommne, ja erfülle erst die moderne Bühnentanzästhetik:

> "In dance, the confusion the term "post-modern" creates is (...) complicated by the fact that historical modern dance was never really *modernist*. Often it has been precisely in the arena of post-modern dance that issues of modernism in the other arts have arisen: the acknowledgement of the medium's materials, the revealing of dance's essential qualities as an art form, the seperation of formal elements, the abstraction of forms, and the elimination of external references as subjects. Thus in many respects it is post-modern dance that functions as *modernist* art. That is, post-modern dance came after modern dance (hence, ost-) and, like the postmodernism of the other arts, was anti-modern dance. But since "modern" in dance did not mean modernist, to be anti-modern dance was not at all to be anti-modernist. In fact, quite the opposite."[41]

Banes nimmt eine eigenwillige Umschichtung ästhetischer Begrifflichkeiten vor und installiert eine komplette zeitliche Verschiebung der historischen Entwicklung im Modernen Tanz, nach der alles "vor" dem *postmodern dance* zutiefst unmoderne Züge trägt. Unternommen wird ein historisch-ästhetisches Verwirrspiel. Nicht im *modern dance* sondern erst im *postmodern dance* konkretisiere sich das Moderne im Tanz. Erneut bestätigt Banes damit ein evolutionäres Geschichtsdenken. Susan A. Manning kritisiert diesen Aspekt in ihrer Buchbesprechung vehement. Manning zeigt, mit Blick auf die für die Zweitauflage mit ihrer neu geschriebenen Einleitung, die normative Unschärfe von Banes ästhetischer Klassifizierung auf.

> "Indeed, this passage seems a prime instance of "modernist dogma", attributing to only one generation of 20th-century choreographers a set of formal concerns shared by other generations as well. What Banes

---

Main ²1980. Die zu Grunde gelegten Datierungen der klassischen Moderne, 1870 -1910, und der Avantgarde, ab 1910, betreffen daher allein die bildende Kunst und die Literatur, nicht aber den Tanz.

[41] Sally Banes, Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance. Wesleyan University Press 1987, XIV f. (A new Introduction).

claims for modern dance choreographers in the '60s and '70s, earlier critics claimed for earlier choreographers."[42]

Sally Banes Geschichtsbild steht deutlich in der Tradition der amerikanischer Tanzgeschichtsschreibung. Schon die Autoren John Martin, auf der einen, und Lincoln Kirstein, auf der anderen Seite, zelebrierten in den 30er und 40er Jahren mit ihren ersten umfassenden Darstellungen zum zeitgenössischen Bühnentanz eine jeweils einseitige Glorifizierung einzelner Stile bzw. Genres, wobei systematisch und mit größter Ignoranz die jeweils andere Entwicklung ausgeschlossen wurde. Es setzte eine Dogmenbildung um das Moderne ein, welches entweder nur vom modernen Ballett (die *Ballets Russes* und dem Neoklassizismus von George Balanchine) verkörpert wurde oder nur durch die ästhetische Revolution von Ausdruckstanz und *modern dance* eingelöst schien. Während John Martin für den *modern dance* eintrat und seine Choreographen, vor allem Doris Humphrey und Martha Graham, durch zahlreiche Publikationen wie *The Modern Dance* (1933), *America Dancing* (1935) und *Introduction to the Dance* (1939) protegierte,[43] engagierte sich Lincoln Kirstein für das Ballett, das er, wie in *Dance: A Short History of Classical Theatrical Dancing* (1935)[44] dargelegt, allein als Bühnentanzkunst akzeptierte.

Für Lincoln Kirstein bildete der technische Ordo der *danse école* die normative Grundlage für jegliche ästhetische Beurteilung des Tanzes. Folgerichtig lehnte er Mary Wigman, die 1930 erstmals in New York auftrat, ab, denn sie galt Kirstein als idiosynkratische Künstlerin, die mit ihren statischen Gebärden und den abrupt abgebrochenen Bewegungen die 'wahre', schöne Kunst des Tanzes nicht nur nicht beherrschte, sondern sie regelrecht zerstörte.[45] Indessen verkörperte der klassische Tänzer und Choreograph Waslaw Nijinsky den wahrhaften und modernen Stil - manche meinen bis heute

---

[42] Susan A. Manning (1988), S. 34.

[43] John Martin, America Dancing. The Background and Personalities of the Modern Dance. New York ^{3}1938 (^{1}1936). Martin wandte sich vor allem gegen Kirsteins Geschichtsschreibung. die den *modern dance* als Bestandteil des amerikanischen Bühnentanzes vollkommen ausschloß. Anstelle von den "großen Männern" des "spectacular dance" zu berichten, sprach Martin von den "großen Frauen" des *modern dance*, also von Isadora Duncan, Mary Wigman, Ruth St. Denis, Martha Graham, Doris Humphrey und Hanya Holm.

[44] Vgl. Lincoln Kirstein, Dance: A Short History of Classical Theatrical Dancing. New York 1935 (^{2}1962).

[45] Vgl. Lincoln Kirstein. In: Dance Chronicle. 4.4 (1931) : "Wigman herself is dangerous because by the strength of her personal appeal she can seduce such passivity into mistaken dancing. ... Mary Wigman is a destructive dancer ... She has completely disintegrated the continuous flow of pose and gesture into a series of static or abruptly shifting positions." Zitiert nach: Susan A. Manning (1993), S. 260f.

auf "göttliche" Weise. Nijinsky erneuerte für Kirstein den balletteusen Kodex zu einem produktiv ergiebigen Bewegungsausdruck, der durch entspannte, schüttelnde, vibrierende Bewegungen sowie durch zum Teil groteske Körperhaltungen charakterisiert war.[46]

Mit der Debatte über die wahre Bühnentanzkunst ging erstmals ein funktionalisiertes Gedenken seiner national zentrierten Entwicklung einher. Danach leiteten die neuen Stile nicht nur eine neue ästhetische Epoche ein, sondern sie wurden von der amerikanischen Literatur gleichzeitig als nationale Kunstentwicklung gewürdigt, d.h. das Moderne stellte sich als spezifischer Amerikanismus her. Diese nationalistische Auffassung setzte Mitte der 30er Jahre ein: Während John Martin in *The Modern Dance* (1933) noch Mary Wigman als Inbild des Modernen Tanzes ansah,[47] konstatierte er zwei Jahre später in *American Dancing*, der Moderne Tanz sei eine ausgesprochen amerikanische Kunst. Die europäischen Choreographinnen Duncan, Wigman und Laban wertete Martin hingegen als Vorläuferinnen der in den Vereinigten Staaten zur Blüte gereiften Entwicklung.

Sicherlich hat im Bühnentanz des 20. Jahrhunderts eine stark national zentrierte Entwicklung seiner Stile stattgefunden, wie es der deutsche Ausdruckstanz und der amerikanische *modern dance* zeigen, die trotz gegenseitiger Berührungspunke über die gesellschaftlichen wie politischen Themen ihrer Länder identifiziert waren.[48] Und auch das moderne Ballett fand neue Entwicklungzentren in Europa und in New York.[49] Bemerkenswert ist

---

[46] Vgl. Lincoln Kirstein (1935), S. 289; Waslaw Nijinsky galt auf Grund seiner enormen leichtfüßigen, ja schwebenden Sprünge als "göttlicher" Tänzer. Vgl. Edwin Denby, Flight of the Dancer (1943). In: Cobbett Steinberg (Ed.), S. 293. Auch er selbst sah sich als "göttliches" Tanzwesen: Vgl. Nijinsky, Ich bin ein Philosoph, der fühlt. Die Tagebuchaufzeichnungen in der Originalfassung. Berlin 1996.

[47] John Martin (1931), S. 59. "At its highest point of development we find the so-called expressionistic dancing with Mary Wigman as an outstanding practitioner. This class of dance is in effect the modern *dance in its purest manifestation.* The basis of each composition in this medium lies in a vision of something in human experience which touches the sublime. Its externalization in some form which can be apprehended by others comes not by intellectual planning but by "feeling through" with a sensitve body."

[48] Die Einflüsse zwischen dem deutschen Ausdruckstanz und dem amerikanischen *modern dance* versucht Isa Partsch-Bergsohn zu beleuchten. Ihr Buch unternimmt wohl eine historische Reise, reicht aber leider über eine Faktensammlung der Gastspielreisen und eine Nachzeichnung der gegenseitigen Kommentierungen der jeweils "fremden" Stücke nicht hinaus. Vgl. Isa Partsch-Bergsohn, Modern Dance in Germany and the United States. Crosscurrents and Influences. (Harwood Academic Publisher) Chur (Schweiz) 1994.

[49] Lincoln Kirstein gründete 1934 zusammen mit George Balanchine die *School of American Ballet*. Der klassische Tanz wurde durch erste Gastspiele des russischen Imperial Ballet 1916 in den Vereinigten Staaten erst relativ spät populär. Kirstein wollte eine eigene

indessen, wie diese Entwicklungen von der Geschichtsschreibung gewertet und gedeutet wurden und bis heute werden. Eine dergestalt nationale Konzentration kannte die Bühnentanzgeschichte bis zum ausgehenden 20. Jahrhundert nicht. Die Ballettgeschichte charakterisiert sich auch eine internationale Verflechtung von russischen, französischen und italienischen Tanzschulen und Lehrsystemen von verschiedenen Tanzmeistern an den höfischen Zentren von Paris, Mailand und St. Petersburg im gegenseitigen Einfluß gelehrt. Auch für die mit dem 20. Jahrhundert einsetzende neue Ballettentwicklung spielte die nationalistische Identifizierung ihrer Ästhetik eine weitaus unbedeutendere Rolle als für den Ausdruckstanz und *modern dance*. Nach wie vor prägte die Ballettästhetik der internationale Austausch ihrer choreographischen und technischen Entwicklungen. Überdies blieb sein ästhetisches Selbstverständnis mit der in vier Jahrhunderten ausgearbeiteten Tanztechnik, der *danse école*, identifiziert. Jedoch konnte sich das neuzeitliche Ballett erstmals aus seiner höfisch-akademischen Institutionalisierung lösen und formte individuelle und wirtschaftlich unabhängige Kompanien und Schulen. Mit der modernen Entwicklung brach daher nicht nur die tradierte Homogenität in zwei Genres auf, sondern es setzten individuelle Entwicklungen von einer vorher nicht gekannten stilistischen Divergenz ein.

Die amerikanische Geschichtsschreibung wertete diese Entwicklungen in eigener Art. Nachdem in den 40er und 50er Jahren der ästhetische Streit um die generelle Anerkennung des *modern dance* beigelegt worden war und das amerikanische Ballett wie der *modern dance* institutionell wie konzeptionell verankert waren, ging die Geschichtsschreibung dazu über, die nationale Identität des modernen Bühnentanzes in den Vordergrund zu stellen. Ein dualistisches Darstellungsverfahren grenzte zwar nach wie vor den *modern dance* vom klassischen Tanz ab, aber sein *ästhetisches Selbstverständnis* konstellierte man als ein amerikanisches Profil, das den europäischen Formen weit überlegen war. In den Vereinigten Staaten habe, bekräftigteJohn Martin, die entscheidende Entwicklungsstufe des Modernen Tanzes stattgefunden. Diese historische Sicht gilt bis heute und ist z.B. in der ausführlichen

---

amerikanische Ballettcompany und Schule aufbauen, die jedoch ein eigenes ästhetisches Profil ausbilden und sich keineswegs an der russischen *danse école* orientieren sollte. Mit Blick auf vergessene Traditionen im Ballett suchte Kirstein indessen den klassischen Tanz zu erneuern. Das *American Ballett* bestand zunächst wegen mäßiger Reputation nur einige Jahre. Die Stücke choreographierten hauptsächlich Balanchine. Die Company selbst war sehr klein. Nach der Auflösung der Company schlossen sich die meisten Tänzer der Metropolitan Oper an. Nach dem zweiten Weltkrieg gründete George Balanchine die *Ballet Society*, aus der sich 1948 im Zusammenschluß mit dem *New York City Center of Music and Drama* das bis heute erfolgreiche *New York City Ballet* bildete.

und in weiten Zügen sachlich informativen *History of the Dance in Art and Education* (1991) von Kraus, Chapmann und Dixon nachzulesen:

> "Modern Dance at Mid-Century: After half a century of development, what was the state of modern dance in the early 1950s? First it was clear that it was an American art. The impulses that had given birth to Mary Wigman and others European experimenters were spent, and now the United States was the scene of contemporary dance activities. Those europeans who wished to study modern dance came here, to the studio of the major modern dancers or to the colleges that offered specialized dance programs."[50]

Dementsprechend teilt die heutige Geschichtsschreibung die moderne Tanzentwicklung bis zu den 50er Jahren in zwei zeitlich klar getrennte, aufeinander folgende Phasen ein: Dem europäischen Beginn folgt die amerikanische Weiterentwicklung. Die kontinentale Verschiebung des ästhetisch relevanten Entwicklungszentrums behauptet den progressiven Charakter der Entwicklung, so daß eine histographisch teleologische Linie von Isadora Duncan über Mary Wigman bis Martha Graham gezeichnet ist. Innerhalb dieser Genese kommt jedem Choreographen ein spezifischer Status zu: Entweder ist er oder sie ein Vorläufer, Nachfolger oder ein Revolutionär. Gerechtfertigt ist dieses evolutionäre Geschichtsverständnis keineswegs - auch nicht durch die historische Tatsache, daß sich der Moderne Tanz Ende der 30er und Anfang der 40er Jahre vor allem in Amerika entfalten konnte, während die deutsche Tanzszene, vom Nationalsozialismus zerschlagen, größtenteils emigrierte.

Das so verstandene moderne Geschichtsbild des Bühnentanzes wiederholt vielmehr das interpretative Gefüge von Clemens Greenbergs Kunsttheorie.[51] Der einflußreiche Kunstkritiker Greenberg beschreibt die Moderne in Malerei und Literatur als einen progressiven Prozeß, der durch die selbstreflexiv kritische Auseinandersetzung des jeweiligen Kunstmediums mit seinen eigenen Bedingungen fortschreitet. Die fortschrittlich evolutionäre Logik dieses Prozesses liegt also quasi in der 'Natur' jener modernen Ästhetik. Charakterisiert über die beständige Reflexion der Kunst auf ihre Verfahren und mediumsspezifischen Materialien, zeichnet die Moderne gerade ein kritischer, auf Veränderung und quasi auf Verbesserung drängender Impetus aus. Greenberg bemerkt:

---

[50] Sarah Chapman-Hilsendager/Richard Kraus, S. 137.

[51] Zum Geschichtsverständnis des Tanzes im 20. Jahrhundert vgl. Susan A. Manning, Feminism, Utopianism, and the incompleted Dialogue of Modernism. A Reading ot the Dances of Mary Wigman. In: G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), S. 105. Vgl. diess. (1993), S. 26f.

> "The essence of Modernism lies ... in the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself - not in order to subvert it, but to entrench it more firmly in its area of competence.(...) Modernism criticizes from the inside, through the procedures themselves of that which is being critized."[52]
> *In einem weiteren Aufsatz heißt es*: "It seems to be a law of modernism - thus one that applies to almost all art that remains truly alive in our time - that the conventions not essential to the viability of a medium be discarded as soon as they are recognized." [53]

Der Moderne ist folglich ein revolutionäres Begehren eingeschrieben, den just geschaffenen Formenkanon jeweilig zu überwinden, ja zu dekonstruieren. An dieser Stelle kann keine kunstästhetische Diskussion über Greenbergs Schriften zur Moderne in Kunst und Literatur erfolgen, sondern allein auf die Adaption seines Diskurses durch die amerikanische Tanzgeschichtsschreibung hingewiesen werden. Denn wie Manning eindringlich zeigt, konturiert der historische Tanzdiskurs das Entwicklungsverständnis des Modernen Tanzes auffällig in Analogie zu Greenbergs Argumentationen. Manning bemerkt:

> "Just as Clement Greenberg saw the center of modernism shift from the School of Paris to the New York School, so the descendants of Martin and Kirstein pictured American dance at mid-century as the legacy and fulfillment of European innovations ealier in the century."[54]

Greenberg konstatiert überdies eine ästhetische wie ursächliche Triebfeder der modernen Kunst, die die Entwicklung in idealer Weise zur "Reinheit" ihrer jeweiligen Einzigartigkeit deligiert. Die einzelnen Kunstdisziplinen entdecken gewissermaßen die 'Natur' ihres Mediums, reflektieren "selbst-kritisch" auf sie, wobei der Blick auf die mediumsspezifischen Bedingungen die ästhetische Entwicklung in den Künsten selbstwirkend steuert und antreibt. Diese Entwicklung scheint sich ebenso im Bühnentanz des 20. Jahrhunderts abzuzeichnen.

> "It quickly emerged that the unique and proper area of competence of each art coincided with all that was unique to the nature of its medium. The task of self-criticism became to eliminate from the effects of each art any and every effect that might conceivably be borrowed from

---

[52] Clement Greenberg, Modernist Painting. In: Art & Literature (1963). Zitiert nach: Richard Kostelanetz (Ed.), Esthetics Contemporary. New York 1978, S. 198. Vgl. Clement Greenberg, Kritiken 1939-1969. Hg. u. übers. v. Karlheinz Lüdeking. Dresden/Basel 1995.

[53] Clement Greenberg, American-Type Painting. Reprint in: ders., Art and Culture. Boston 1961, S. 208.

[54] Susan A. Manning (1993), S. 23.

> or by the medium of any other art. Thereby each art would be rendered "pure", and in its "purity" find the guarantee of its standards of quality as well as of its independence. "Purity" meant self-definition, and the enterprise of self-criticism in the arts became one of self-definition with a vengeance."[55]

Jedoch spricht der Tanzdiskurs nicht erst seit den 50er Jahren, also in Adaption von Greenbergs Begrifflichkeit, von der "Reinheit" im Tanz. Vielmehr fassen schon die ersten modernen tanzkritischen Schriften aus den 20er Jahren die "reine" Bewegung als charakteristisches Moment seiner modernen Form auf. Die bewußt vollzogene Unabhängigkeit der Tanzkunst von den anderen Künsten wird dabei als entscheidender Entwicklungsschritt angesehen, durch den die Tanzkunst zur Essenz ihrer medialen Ausdrucksstärke findet. Was aber diese "Reinheit" auszeichnet, d.h. wie sie in Erscheinung tritt, oder anders gesagt, wie der ästhetische Diskurs das "Reine" im Tanz begreift, ist terminologisch nicht eindeutig gefaßt.

Wie wichtig die Klärung dieser Fragen ist, wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die ästhetischen Diskurse das Moderne zwar durchweg als Konzentration des Tanzes auf seine mediumsspezifischen Mittel fassen, aber darunter sehr verschiedene bis widersprüchliche choreographische und tanztechnische Verfahren subsumieren. Denn die Beobachtung, der Bühnentanz des 20. Jahrhunderts hätte zu einem selbstreflexiven Modus gefunden, beantwortet nicht die Frage, als was die Mittel und damit die Mediumspezifik des Materials im Tanz verstanden sind und in welcher Weise der Tanz auf sein ohnehin strukturell verflochtenes Gestaltungspotential Bezug nimmt. Nur ein differenziertes Verständnis der Entität menschlicher Bewegung erklärt, daß ein Autor wie André Levinson leidenschaftlich den klassischen Tanz als "reine" Bewegungskunst hochhält, der sein Material, technisch verklausuliert, als reines Symbol gestalte,[56] indessen der deutsche Tanzkritiker Fritz Böhme die sprechende, von der Seele kündende Bewegung im Ausdruckstanz lobt, da sich der Tanz durch sie seiner "Materialsphäre" verpflichte.[57] Was Böhme zum Kennzeichen der "Materialerkenntnis" erhebt, unter der das Material ebenso wie bei John Martin als eine seelische bzw. expressiv-kommunikative Dimension der menschlichen Bewegung erscheint, negiert André Levinsons Rede über den "reinen" Tanz, der das vornehmliche Potential des Tanzes in seinen räumlichen Gestaltungsaspekten eingelöst sieht. Die Theoriekonzepte unterbreiten daher gegensätzliche Begriffe vom Material des Tanzes.

---

[55] Clement Greenberg, Modernist Painting. In: Richard Kostelanetz (Ed.) (1978), S. 199.
[56] Vgl. André Levinson, The Spirit of the Classic Dance. In: Theatre Arts Monthly (March 1925). Reprint in: Joan Acocella/Lynn Garafola (Ed.), S. 43-48.
[57] Vgl. Fritz Böhme (1926), S. 157.

Dennoch sehen alle modernen Theoretiker, wie der den deutschen Ausdruckstanz fördernde Autor Fritz Böhme, der russische und in Paris lebende Ballettkritiker André Levinson, der amerikanische Ballettomane Lincoln Kirstein, der *modern dance* begeisterte John Martin, die zeitgenössische moderate Tanzhistorikerin Selma Jeanne Cohen, die radikale Tanzkritikerin Jill Johnston und der Philosoph Michel Levin, ungeachtet ihrer ästhetischen und historisch unterschiedlichen Auffassung, in der bewußten und autonomen Behandlung der *Bewegung* das charakteristische Moment der modernen Tanzästhetik eingelöst. Sie alle verstehen darunter jedoch etwas anderes: Entweder wird das Moderne als essentieller Ausdruck der menschlichen Bewegung verstanden, wonach der Tanz als "absoluter" gilt, oder aber das Moderne stellt sich auf formalistische Weise dar und die Tanzästhetik wird als "reine" begriffen. Ist also die verlautbarte Moderne am Ende nicht beschreibbar oder gar diffus?

Im Folgenden wird der bislang nur angedeuteten Differenz zwischen der Klassifikation eines "reinen" und eines "absoluten" Tanzes in einer kritischen Lektüre verschiedener tanztheoretischer Diskurse nachgegangen,[58] mit dem Ziel, das jeweils inhärente Körper- und Tanzverständnis offenzulegen. Im Vordergrund stehen die Fragen, inwieweit und aus welcher körperphilosophischen Perspektive heraus die mediale Spezifik des Tanzes reflektiert ist und welche strukturellen Ebene betrachtet werden.

II.2. Das *Moderne* im Tanz. Eine Ästhetik der "absoluten" oder "reinen" Bewegung?

Laut Susan A. Manning läßt sich der Moderne Tanz eindeutig über das selbstreflexive Moment identifizieren, das den piktoralen Modus der Ballettästhetik aus dem 18. und 19. Jahrhundert ablöst.

> "In the eighteenth and nineteenth centuries western theater dance adhered to a mimetic idea, aspiring to be "a living picture of the passions, manners, customs of all nations of the globe" in the words of Jean George Noverre (1760), the leading theoretician of the pictorial ballet. In the early twentieth century the mimetic model gave the way to an ideal of self-reflexivity, (...)."[59] *Und an anderer Stelle heißt es:*

[58] Der starke Einfluß von Levinson auf Kirstein - Kirstein bewunderte Levinson sehr - und der ebenso deutliche Einfluß von Böhme auf Martin erklärt die historische Tragweite dieses Begriffspaars deutlich.

[59] Susan A. Manning (1993), S. 19. Zitat im Zitat: Jean George Noverre, Letters on Dancing and Ballets (1966), S. 16. Noverre bemerkt: "The ballet is a picture, or rather a series of pictures connected one with the other by the plot which provides the theme of the ballet." Ebd., S. 9. Der piktorale Modus prägt nicht allein die Ästhetik des Ballett im 18.

> "Responding in part to this larger change, choreographers around the turn of the century began to conceive dance, not as the realization of picture and story, but as self-reflexive configuration of movement. Dances cast in the modernism mode called attention to the values, qualities, and dimensions of movement, and the movement itself became systematized according to rational principles and laws."[60]

Diese ästhetische Typologisierung erlaubt, den modernen Bühnentanz in Anerkennung seiner doppelten Genrebildung zu fassen. Dennoch bleibt der Begriff des Selbstreflexiven für das Kunstmedium Tanz uneindeutig, da das überaus eigenwillig strukturierte Material des Tanzes, Körper und Bewegung in sich zu verschränken, für die theoretische Klassifikation ohne Bedeutung bleibt und daher die verschiedenen Ansichten von der Bewegung und damit vom Körper keine Differenzierung erfahren.[61]

Das Selbstreflexive des Modernen Tanzes meint nach Manning eine neue *Konfigurationsweise der Bewegung*, die durch eine rationale Behandlung des Materials charakterisiert ist und nicht mehr durch dessen mimetische Handhabung. Dies wird deutlich im Tanzverständnis der Choreographen, die ihre Kunst nicht mehr als Bild oder als Geschichte auffassen, sondern über eine reflexive Behandlung von Bewegung konstituiert sehen. Die Selbstreflexivität betrifft daher ein neues Selbstverständnis der Tanzkunst, das sich primär auf einem anderen Verständnis der Bewegung und deren Umgang und Ordnung gründet. Der Moderne Tanz gestaltet seine Bewegungen nicht mehr in einer quasi lebenden Bebilderung seiner Sujets, die durch pantomimische oder andere mimetische Techniken aufgerufen werden. Vielmehr findet er über die Reflexion auf die Elemente und Strukturen von Bewegung zu einer choreographischen Form.

Obwohl die Tanzkunst nicht mehr als bildliche oder erzählerische Realisation begriffen wird, trifft der Modus der Konfigurationsweise von Bewegung keine Unterscheidung darüber, ob eine Choreographie, wie im Fall von Wigman oder Graham, einen expressiven Charakter trägt, in erzählerisch-dramatischen Strukturen Psychogramme zeichnet, Konflikte darstellt oder

---

Jahrh., sondern ist ebenso für das romantische und das post-romantische Ballett des 19. Jahrh. konstitutiv. Vgl. Susan A. Manning (1993), S. 290. Vgl. dies., Feminism, Utopianism, and the incompleted Dialogue of Modernism. In: G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), S. 105.

[60] Susan A. Manning (1988), S. 27.

[61] Der Begriff von der Konfigurationsweise von Bewegung nach rationaler Art faßt Bewegung als künstlerisches Mittel auf, welches gleichgestellt zu denen der anderen Künsten ist, d.h. Bewegung ist aufgefaßt wie die Farbe oder das Wort. Dabei erfährt die paradoxale Verschränkung seiner Materialspezifik, nämlich eine körperliche und damit eine Eigenbewegung zu sein, theoretisch keine Beachtung.

einen mythologischen Stoff bearbeitet oder, wie im Fall von Humphrey (zumindestens teilweise) und besonders bei Cunningham, nach formalen Gesichtspunkten oder gar in aleatorischen Verfahren eine Abfolge und Ordnung der Bewegungssequenzen erreicht. Denn in jedem Fall präsentiert der Tanz seine Geschichte oder sein Geschehen über die Herausstellung der Strukturen und Elemente von Bewegung oder, wie Manning sagt, über die Werte, Qualitäten und Dimensionen von Bewegung. Damit bezeichnet die Selbstreflexivität des Modernen Tanzes primär eine neue Auffassungsgabe von der Bewegung als eigenständiges Darstellungs- und Gestaltungsmittel, dessen Formung zwar in verschiedener Weise konfiguriert sein kann, d.h. durchaus in unterschiedliche Formensprachen und choreographische Ordnungen mündet, die Darstellung der Choreographie aber, ob dem Charakter nach expressiv oder formalistisch, immer in Hinblick auf die Entität, Struktur oder Dimension der Bewegung erwächst.[62]

Die Bewegung ist vom Modernen Tanz als mediumspezifisches Gestaltungspotential begriffen, dessen materiell-strukturelles Gefüge in, wie Manning betont, rationaler Weise reflektiert wird. Somit kommt der Bewegung eine neue Bedeutungsevidenz zu, die m.E. aber nur zum Teil durch jene rational qualifizierte Reflexionsweise charakterisiert ist. Denn der Bühnentanz des 20. Jahrhunderts hat eine Vielzahl anderer Umgangsweisen mit Bewegung entwickelt, die zum Teil in systematische Ordnungen münden, zum anderen Teil aber auch rituelle Verfahrensweisen, initiatorische Erlebnisse und intuitive Wahrnehmungsformen integrieren. Gerade die Choreographen des Ausdruckstanzes und *modern dance* sahen die Bewegung, um den codierten Rahmen ihrer normierten, vom Ballett geordneten Möglichkeiten auszudehnen, als unbedingt ästhetisches Zentrum ihrer neuen Kunst an. So loteten sie die verschiedenen Bewegungsqualitäten nach deren Prinzipien und räumlichen, rhythmischen, dynamischen und expressiven Valenzen aus, deren Umgang mit Bewegung zur Bewegungsinitiierung, Motivsuche und technischen Ausarbeitung keineswegs durchweg "rational" strukturiert war, sondern unterschiedlichste Verfahren zur Anwendung brachte. Für ihre bewegungstechnischen und zum Teil choreographisch neuen Verfahren wurden vor allem neue körperästhetische Begriffe und Utopien evident, d.h. für ihre Ästhetik wurde ein anderer Blick auf *den Körper in Bewegung* konstitutiv.

Die modernen Verfahren, Bewegung zu konfigurieren, artikulieren demnach sehr unterschiedliche Blicke auf die Materialspezifik von Bewegung, deren dynamischen, psychischen, seelischen oder symbolischen Be-

---

[62] Es bleibt unklar, in welchen konstitutiven Zusammenhängen, Verfahrens- und Wahrnehmungsweisen sich eine mimetische Bewegungsgestaltung von einer Selbstreflexiven unterscheidet.

deutungsvalenzen die jeweilige Reflexionsweise diktierte. Wie sehr die Selbstreflexivität des Modernen Tanzes über die jeweilig materialspezifische Sicht geprägt ist, zeigen die verschiedenen bewegungstechnischen Konzepte in Ausdruckstanz und *modern dance*. Ihre Gestaltungsansätze und Verfahren im Umgang mit der Körperbewegung artikulieren immer eine spezifische Verständnisweise von der menschlichen bzw. ausdrucksvollen Bewegung. Rudolf Laban z.B. mißt dem gebärdenhaften Ausdruck, konkretisiert in einer geometrischen Formensprache des ganzen Körpers, eine lebensphilosophische Komponente bei, wobei die Bewegungen über ihre dynamischen Spannungswerte ihre psychische Motivationsgrundlage kommunizieren. Doris Humphrey hingegen versteht ihre Bewegungstechnik *fall/recovery* im Zusammenwirken von Schwerkraft, Trägheit und Balance als regelhaftes physisches Prinzip, das den existentiell-dramatischen Ausdruck des menschlichen Lebens trägt. Beide Choreographen präfigurieren die Körperbewegung also gemäß ihrer konzeptionell-philosophischen Sicht auf den Menschen.

Der Modus der Selbstreflexivität beschreibt indessen jene körperästhetische Ebene nicht, d.h. die jeweils materialspezifische Evidenz und darüber gefaßte Begrifflichkeit von Bewegung bleibt für den Modus ebenso unwichtig wie die körperästhetischen Verfahren in ihren gestalterischen und utopischen Interdependenzen von Körper und Bewegung.[63] Daher muß der selbstreflexive Modus m.E. um Beschreibungsmodi der jeweilig körperlichen Evidenz von Bewegung Ergänzung finden. Susan A. Manning nimmt eine solche Differenzierung körperästhetischer Aspekte nicht vor, sondern legt die Selbstreflexivität als ästhetisches Kennzeichen des Modernen im Sinne von André Levinson allein als Konfigurationsweise von Bewegung aus.

> "In the early twentieth century the mimetic model gave the way to an ideal of self-reflexivity, dance "devoted ... to those characteristics which belong exclusively to dancing," "the configuration of motion in space" in the words of André Levinson (1925), a leading theoretician of dance modernism."[64]

---

[63] Der Modus des Selbstreflexiven erscheint mir für eine ästhetische Typologisierung dennoch hilfreich zu sein, obwohl vielerlei Fragen zur ästhetischen Emanenz von Tanz offen bleiben. Unübersehbar ist, daß kunstgeschichtliche Begriffe nicht ohne weiteres für tanztheoretische Betrachtungen analogisiert werden können, da sie die mediale Spezifik des Tanzes nicht reflektieren. Wie wenig Klarheit auch die Adaption literaturwissenschaftlicher Termini für einen tanzästhetischen Diskurs schafft, zeigen die Überlegungen von Claudia Jeschke in: Imitatio und Mimesis. Wirkung und Aussage in den Tanzkonzepten vom 16. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. In: G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), S. 148 f.

[64] Susan A. Manning (1993), S. 19. Zitat im Zitat: André Levinson, The Spirit of the Classic Dance. (1925). Von der Autorin zitiert aus: Selma Jeanne Cohen (Ed.), (1992), S. 113f.

André Levinson sah das Ästhetische des Tanzes in den "Charakteristika des Tanzens" aufgehoben. Das vorzügliche Wesen des Tanzes ist die Bewegung, so lautete seine moderne These. Er selbst verband mit dieser These die Absicht, eine adäquate Reflexionsebene für den Bühnentanz zu entwickeln und ihn gemäß seiner "reinen" Bewegungsstrukturen zu beschreiben. Das Ästhetische des Tanzes identifizierte Levinson mit der spezifischen Eigenheit, artifizielle Bewegungen zu kreieren, deren bewegungstechnischer Codex wiederum das Wesen der Tanzkunst bestimmte. Levinson kommentiert daher sein Schreibprojekt wie folgt:

> "Nothing is more difficult than to reduce the essential esthetic realities of the dance to verbal formulas. (...) I can not think of anyone who has devoted himself to those characteristics which belong exclusively to dancing, or who has endeavored to formulate specifically the laws of this art on its own ground. (...) It is the very soul of the dance; it *is* the dance itself."[65]

Levinsons theoretischer Ansatz blieb konstitutiv mit dem klassischen Tanz verbunden. Zum "führenden Tanztheoretiker der Moderne"[66] wurde er für den amerikanischen Diskurs erst mit Beginn der 60er Jahre, da seine These, der Tanz wäre vornehmlich ein *Tanzen*, die entscheidend diskursive Möglichkeit bot, den ästhetischen Irritationen im *modern dance* durch Choreographen wie Merce Cunningham begrifflich zu begegnen. Zuvor war der moderne Tanzdiskurs, wie dargestellt wurde, durch den Streit um die generelle Anerkennung des *modern dance* charakterisiert und trug hierüber, wie im Folgenden dargelegt werden soll, eine weitere Debatte über das moderne Moment im Bühnentanz aus, ob es sich in der "reinen" oder in der "absoluten" Bewegung konkretisiere.

Die *modern dance*-Geschichtsschreibung und ihr ästhetisches Modell von John Martin faßte seine Kunst bis dahin als "absolut" auf,[67] was die Akzeptanz der formalistisch geprägten Tänze von Cunningham kategorisch ausschloß. Die Identifikation des *modern dance* als selbstreflexive Strategie, Bewegung zu formen und zu konstellieren, veränderte also sein ästhetisches Verstehen. Wie sich diese Veränderung konstituiert, in der Levinsons Betrachtungsweise bedeutsam wurde und Martins Theorieentwurf letztlich unzureichend werden ließ, wird im weiteren dargestellt. Dabei geht es zu-

---

[65] André Levinson (1925). In: Joan Acocella/Lynn Garafola (Ed.), S. 43f.

[66] Susan A. Manning (1993), S. 19.

[67] Vgl. Susan A. Manning (1993), S. 19: "In this account (*which is informed by the Greenbergian account to modernism*), twentieth century traces a progressive evolution, breaking from the pictorialism integral to eighteenth- and nineteenth-century theatre dance and then reenacting this brake in successive approaches toward the ever-receding horizon of absolute dance."

nächst darum, die bis dahin unumstrittene Theorie des *modern dance* von Martin, beeinflußt durch Fritz Böhme, zu erläutern und zu klären, was die Rede vom "absoluten" Tanz meint.[68]

Der deutsche Autor Fritz Böhme führt den Begriff vom "absoluten Tanz" ein, der ausschließlich den Ausdruckstanz meint. Böhme strebt eine "soziologische Untersuchung der neuen Tanzkunst" an und schwärmt von ihrer erreichten "ersten Materialsphäre".[69] Der neue Tanz habe eine nie gekannte "Materialerkenntnis"[70] vollzogen, die das räumliche Element mit dem Rhythmischen paart, beide im Organischen des Körpers miteinander verbindet und durch diese Vereinigung, die seelischen Kräfte des Menschen erwachen läßt. Dieser Tanz sei eine reine "Ausdrucksschöpfung", die dank ihrer ekstatischen und magischen Momente den Menschen zu neuen Formen der Erkenntnis führt. Hierüber schreibt Böhme in *Tanzkunst* (1926):

> "Das Tanzkunstwerk muß eine Schöpfung sein, die allein durch die Bewegung spricht. Bewegungen sind ihrem Wesen nach ebenso innere Vorgänge und Empfindungen wie Töne. Licht und Sichtbarkeit sind erst Züge der Erscheinungswelt; Energie, Richtung, Raumspannung, körperlicher Rhythmus und räumliches Strahlungsgesetz aber gehören jener intensiven Erlebnissphäre an, in der sich die Empfindungen einen Weg zur Gestalt bahnen wollen, um in die festkonturierte, äußere Welt der Erscheinung zu treten. Bisher lebte Tanz überhaupt nur noch in dieser äußeren Sphäre des Auges, war Linienspiel, Lichtspiel, Spiel leerer, nicht untergrundierter Formen, gehörte der dekorativen Seite des Lebens an. Mit dem Zugang zur kosmisch-gebundenen Körper- und Raumsphäre aber ist er wieder in den Mittelpunkt einer Ausdrucksschöpfung getreten (...)."[71]

Dies läßt den Bühnentanz zu einer absoluten Kunst werden. Am deutlichsten gibt sich dies in den Choreographien von Mary Wigman zu erkennen:

---

[68] Obwohl Manning beide Aspekte aufgezeigt hat, nämlich die Identifikation des Modernen Tanzes als "absoluten" Tanz und die Auswirkung dieser Begrifflichkeit auf die Tanzgeschichtsschreibung, sowie den mit den 60er Jahren entstehenden Diskurswandel, nunmehr den Modernen Tanz ästhetisch dem selbstreflexiven Modus zuzurechnen, läßt die Autorin die historischen Konstellationen der Diskurse unbeachtet. So beeinflußt Martins Ästhetikmodell aber ebenso wie Böhmes Schriften, auf den sich Martin bezieht, bis heute wesentlich den zeitgenössischen deutschsprachigen Diskurs.

[69] Fritz Böhme (1926), S. 145. Böhme veröffentlichte zahlreiche Arbeiten, so eine *Soziologische Untersuchung des künstlerischen Tanzes.* (1925/26) (zum Teil nachgedruckt in: tanzdrama. Heft 9 (1989), S. 23-26) und weitere sieben Bücher: u.a. *Tanz der Zukunft* (1926). Vgl. Frank-Manuel Peter, Wegbereiter des modernen Tanzes. Der Tanzpublizist Fritz Böhme. In: tanzdrama Heft 9 (1989), S. 23.

[70] Fritz Böhme (1926), S. 158.

[71] Ebd., S. 157f.

"Sie war nicht mehr bewegtes Bild oder bewegte Plastik. Man hatte den Zugang zum Bewegungsreich selbst wieder gewonnen, der Körper war wieder Rhythmus-Wesen aus sich, und man spürte wieder, daß von der körperlichen Bewegung selbst eine Gewalt ausgehen kann, daß man zu Inhalten weder Musik noch pantomimisch andeutende oder ausdeutbare Bewegung nötig habe."[72]

Böhme ist zudem ein begeisterter Laban-Schüler und seine Texte zum deutschen Ausdruckstanz heben das mythische Moment der neuen Tanzkunst in positiver Weise hervor. Sie habe den harmonisch-kosmischen Einklang von Körper und Geist, Leib und Seele, Erlebnis und Gesetz verwirklicht und zeichne sich daher in ästhetischer Überlegenheit aus.

"Und unter dieser Bedingung der Materialerkenntnis sind nun auch Vorgänge zulässig, die früher gefahrvoll waren. Der heutige Tänzer, hat er nur die Erkenntnis der Materialsphären in sich erobert und Körpergesetz und Raumgesetz in sich erfahren, kann nun auch ruhig aus seiner Feindschaft gegen das Ballett heraustreten, es ist ihm keine Gefahr mehr, da er es überwunden hat, d.h. in sich aufgenommen hat."[73]

Böhme ist von der überragenden Vormachtsstellung des Ausdruckstanzes so sehr überzeugt, daß jegliche ästhetische Kompetenzstreitigkeiten mit dem Ballett als überflüssig ansieht. Stattdessen triumphiert der neue Tanz als wahre Kunst und glänzt in Erhabenheit. Böhmes Opportunismus teilten nur wenige deutsche Autoren. Hans Brandenburg z.B. qualifiziert den "eigentlich modernen Tanz" in klarer Differenz zum klassischen Ballett. Die neue harmonische Ästhetik sei in Feindschaft zum Ballett und seinem "starren seelenlosen Schematismus entstanden."[74] Die besondere Eigenwilligkeit des Ausdruckstanzes lotet Brandenburg in der Dominanz des "sechsten Sinnes" aus. Der Tanz käme nicht mehr einer schönen Bilderschau sondern einem Bewegungserlebnis gleich.

"Der wahre Tanz jedoch entsteht aus dem Körpergefühl, aus dem Bewegungssinn, und das Auge des Zuschauers ist lediglich der Vermittler, der den Tanz in jenen sechsten Sinn weiterzuleiten hat. (...) Alle Schönheit und aller Wert des Tanzes beruht darauf, dass er, ob er aus der Musik geboren ist oder ohne sie auskommt, die Gesetze der Körperbewegung erfüllt und nach ihnen und zusammen mit einem allge-

---

[72] Ebd., S. 146. Auch Werner Suhr sah in Mary Wigmans Choreographien den absoluten Tanz verwirklicht. Er beschreibt sie als reines Bewegungsgebilde, als pure, eigenschöpferische Expression von Seelenvorgängen. Vgl. Werner Suhr, Das Gesicht des Tanzes. Egestorf 1927, S.15ff.

[73] Fritz Böhme (1926), S. 158.

[74] Hans Brandenburg (1921), S. 18f.

meinen künstlerischen Schaffensvermögen den Raum gestaltet, gliedert und belebt. Vom Grunde einer allgemeinen Körperbildung und deren immer neuer Forderung spannt sich der moderne Tanz bis hinauf zur reinen Form und den Möglichkeiten einer Bewegungsschrift."[75]

Ähnlich wie für Böhme inkorporiert die neue Tanzkunst auch für Brandenburg ein bislang unbekanntes Bewegungserleben und -empfinden, dem Brandenburg jedoch kein solch mystifiziertes Antlitz beimißt, als welches Böhme das Erleben ausdeutet.

Obwohl auch der deutsche Diskurs, wie der amerikanische, den neuen Tanz gegenüber dem klassischen Tanz zu legitimieren suchte, wuchs er zu keiner Streitdebatte über das echte Wesen der Tanzkunst heran. Die deutschen Tanztheoretiker kontextualisierten den neuen Tanz vielmehr mit der Körperkulturbewegung und leiteten aus deren philosophischen Körperkonzepten den ästhetischen Terminus vom "absoluten Tanz" her. Die Rede von der neuen "Materialerkenntnis" im Tanz bezog sich damit auf körperphilosophische Modelle, beeinflußt durch lebensphilosophische Konzepte von Ludwig Klages und Henri Bergson.[76]

Die Ästhetik des Modernen Tanzes wurde holistisch gefaßt. Der Tanz realisiere ein sinnstiftendes sinnliches Moment, bringe dem Menschen das Seelische nahe und bette seine Existenz in ein kosmisch-harmonisches Sinngefüge ein. Das Sinnes- und Verstandesvermögen des Menschen findet, so rezipiert Böhme Laban, im "tänzerischen Sinn" zusammen[77] und zeitige hierdurch eine heilende Wirkung. All diese Aspekte machten diese neue Bühnenkunst in den Augen der deutschen Tanzkritiker zum *Tanzerlebnis*.

Der Begriff vom *Tanzerlebnis* beschreibt das Wesen des Modernen Tanzes als *absoluten*. Gabi Vettermanns Analyse der deutschen Tanzkritik der 20er Jahre verdeutlicht die verklärte mystifizierende Rede vom "absoluten" Tanz, die mit ihrem topographischen Begriff vom *Tanzerlebnis* gezielt eine machtpolitische Funktion ausübt. Die Tanzkritik deutete die neue Kinesis von drehenden, schwingenden und perkussiven Körpern als artikulierte Ausdrucksweisen der Psyche, die gerade auf Grund ihres so verstandenen urwüchsigen und natürlichen Duktus eine seelisch tiefe Bewegtheit zu Tage brachten. Auch ein noch so wilder und unbändiger Bewegungsgestus kam einer Gebärde gleich. Der neue Tanz entäußerte, wie Vettermann resümiert, eine säkularisierte Körperwelt und "führte in die Reiche des Heroischen, des Verträumten, ja des Dämonischen, das in wilder Hingabe und im

---

[75] Ebd.

[76] Über diesen Zusammenhang liegt meines Wissens bislang keine Forschung vor.

[77] Rudolf von Laban (1920), S. 44. Vgl. Inge Baxmann in: H. Ullrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.) (1988), S. 364ff.

Niedertauchen zu den Abgründen des Schrecklichen und Fürchterlichen bisher nur heidnisch-unchristlicher Kultur gestattet war. Und in all diesem wurde der rhythmisch-bewegte Leib Instrument des Kosmischen, wie es sich im Körperlichen zeigte, wie es sich als tiefe Sehnsucht und verpersönlichtes Sinnbild im Menschenleib versinnlichte."[78] Vettermann führt über das heroische Tanzideal weiter aus:

> "Immer wieder werden die innere, zur Schöpfung anregende Quelle, die Seele, und die äußere, die Inspiration, durch ein reales Bild mit der Natur gleichgesetzt; da der Darstellungsprozeß organisch aus der Natur entspringt, wird er auch "natürlich" oder lebendig genannt. Die Projektion von innen nach außen, wie der Weg der Inspiration durch das Außen über die psychische Konstellation zur körperlichen Manifestation, wird gesteuert vom seelischen Wollen der Tänzerin; der kreative Vorgang der Bewegungsschöpfung, das Suchen und Finden des Bewegungsausdrucks, wird egozentrisch, als dem Selbst der Tänzerin unterworfen gesehen. (...) Sowohl die Art der Raumgestaltung, die Projektion von Körperumraum auf den Bühnenraum, die Koordination beider Räume durch den seelisch egozentrischen Willen, ... und schließlich das Kollektivgefühl, ..., der Festcharakter von Bewegung entsprechen dem neuen politischen Stil, der zur Beeinflussung der Massen dient."[79]

Das Choreographenindividuum wird zum Nabel der Welt und entäußert egozentrisch und über alle individuell einschränkenden Maße hinaus sprechende Bewegungen. In absolutistischer Weise verströmt dieser Körper wahre Macht und willentliche Stärke und ergießt jenes Gemisch in den Raum. Mary Wigman galt als reinste Vertreterin dieser Ästhetik. Hans Brandenburg schreibt beeindruckt, "daß ihr Tanz, wie vielleicht kein anderer, das überwältigende Phänomen der Bewegung aufweist, ja so etwas wie eine Phänomenologie der Bewegung schlechthin ist." Ihr Tanz verändere die Phänomenologie des Raumes. Brandenburg schreibt weiter:

> "Sie baut in den Raum hinein einen zweiten Raum, in dem ihr Tanz schwebt wie ein Weltkörper in seinen unsichtbaren Angeln und der wie ein gläsernes Firmament zersplittern müsste, wenn sie seine Wölbungen überschritte. (...), so tanzt die Wigman oft nicht, sondern es

---

[78] Fritz Böhme (1926), S. 148.

[79] Gabi Vettermann, Tanzkritik als Spiegel der soziokulturellen Situation von Tanz. In: G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), S. 216. Vettermann bezieht sich hier auf G.L. Mosse, Die Nationalisierung der Massen. Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1976, S. 7.

> scheinen in ihrem Tanz mit magisch-dämonischer Objektivation, als Absolutheiten, Raum und Bewegung selber sichtbar zu werden"[80]

Wigmans Tanz ist "absolut". Der Raum ihres *Tanzens* kennzeichnet eine ausschließliche und in Brandenburgs Augen unfaßliche Präsenz dynamischer und plastischer Kräfte. Unter ihren Bewegungen lösen sich die gewohnten Charakteristika des Raumes auf und verändern ihn zu einer belebten Masse. Auch Fritz Böhme betont immer wieder, Wigmans Tanzraum erfülle eine wogende und wallende Phänomenologie, in ihm pulsiere das Leben und sein Gesetz fände er im Rhythmischen. Dieser Tanz verläßt die geometrische Ordnung und wogt stattdessen im ekstatischen Raum. Die Ekstase kennzeichnet letztlich das *Tanzerlebnis*.

> "Man hatte den Zusammenhang von Ekstase und Bewegung noch nicht eigentlich erlebt und hatte ferner noch nicht den Schritt vom Rhythmischen zum Räumlichen erfahren. Diese beiden Erlebnisse brachten die Geburt des neuen Tanzes. Wie kam es dazu? Das, was sich nun entwickelte, war die Wiedergeburt der ekstatischen Bewegung." [81]

Die amerikanische Tanzkritik reagierte hingegen auf Mary Wigmans Gastspiel in New York (1930) gespalten. Die Choreographien wurden zum Teil euphorisch, zum Teil mit wohlwollendem Abstand oder beißender Ablehnung rezipiert. Im Mai 1931 trug das *Dance Magazine* die kontroversen Ansichten in einem Symposium *What Dancers Think about the German Dance* zusammen, auf dem über das ästhetische Profil des Modernen diskutiert und die Relevanz des German Dance für den amerikanischen *modern dance* erwogen wurde.[82] John Martin beurteilte Wigmans Tänze als den größten ästhetischen Stimulus für eine moderne Ästhetik.[83] Ähnlich wie vielmals in der

---

[80] Hans Brandenburg (1921), S. 201f. In Wigmans Wahrnehmung transformierte der Raum zur leiblichen Masse, so daß er als nahfühlige Substanz erfahrbar wurde. Das räumliche Element erschien berührbar und bot als Masse der Bewegung Widerstand. In glücklichen Momenten ereignete sich dadurch, wie Wigman berichtete, ein ekstatisches Raumerlebnis, unter dem der Körper mit dem Raum in eins verschmolz. Vgl. Kap. I.3.3.

[81] Vgl. Fritz Böhme (1926), S. 145.

[82] Doris Humphrey betonte indessen die Notwendigkeit einer nationalen Eigenständigkeit des *amerikanischen modern dance* und wandte sich damit gegen John Martins Euphorie für Mary Wigman: "We must remember that German dancing is not for us. We must not copy it in this country if we are to develop. (...) And the pity of it is that we cannot as a nation see and admire a genius like Mary Wigman without throwing everything else overboard and copying her style without going through the underlying developments which make her dances genuine, and for the lack of which ours must necessarily be insincere." Doris Humphrey in: Dance Magazine (May 1931), S. 15.

[83] John Martin, Mary Wigman's Successful Tour Provides a Great Stimulus. In: The New York Times (8.3.1931). Zitiert nach: Susan A. Manning (1993), S. 260f.

deutschen Kritik galt sie ihm als Inbild der wahren Tanzkunst. Anlaß gab auch hier die räumliche Ausdruckskraft ihrer Tänze:

> "For Wigman ... space assumed definite entity, almost as a tangible presence in every manifestation of movement (...). The dancer ... is no longer an ego in a vacuum ... but an epitome of the individual in his universe. He is continuously engaging the forces within him with those forces which press upon him from without, sometimes yielding to them, sometimes opposing them, but ever aware of them, and finding his identity only in this dynamic process."[84] *Und an anderer Stelle heißt es*: "By the dancer's prevailing awareness of the space in which and through which he moves, he relates himself consciously and visibly to his enviroment, and not only to the physical aspects of the environment but also to its emotionals overtones."[85]

Martins Beobachtungen heben nicht das ekstatische Moment in Wigmans Bewegungen hervor, sondern er beschreibt ihr Erscheinen als einen räumlich interaktiven und dynamischen Gestaltungsvorgang. Die Tänzerin bezieht sich in subjektiv und emotionaler Weise auf den Raum, der ihr nicht als unbelebtes Vakuum sondern als ein Kraftfeld mit eigener Dynamik begegnet. Die Bewegungskräfte der Tänzerin wirken mit jenen des Raumes zusammen. Der Gestaltungsprozeß selbst wird als ein sowohl subjektiver, bewußter und sensitiver Vorgang beschrieben als auch verstanden als ein emotionaler und expressiver, der das vitale Moment in ihrer Ästhetik charakterisiert. Martin begreift die ästhetische Eigenart folglich nicht wie Fritz Böhme über eine lebensphilosophische Interpretation ihrer Bewegungsphänomenologie, sondern Martins ästhetischer Blick konzentriert sich auf das dynamische Beziehungsmoment verschiedener Kraftmomente zwischen der Tänzerin und ihrem Umgebungsraum.

John Martins Tanztheorie *Introduction to the Dance* (1939) stellt den vitalen Körper in den Mittelpunkt. Der Tanz wird prädominant sensomotorisch, d.h. kinästhetisch strukturiert gefaßt und alle seine Bewegungen sind als essentiell lebendige Körperbewegungen verstanden.

> "The dancer does not work with an objective instrument like a piano or a palette of colors; he is himself the instrument. This makes it impossible for him to escape from connotations of the realism of human behavior, even though as a dancer he necessarily departs entirely from representationalism and all possible suggestion of pantomime."[86]

---

[84] John Martin, Introduction to the Dance. (1939). Reprint. New York 1965, S. 231 u. 235.
[85] John Martin, Introduction to the Dance (1939). Teilweise wiederaufgelegt in: ders., Dance in Theory. With a new Introduction by Jack Anderson. New York 1989, S. 34.
[86] John Martin (1989), S. 32f.

Da der Tänzer und seine Person das Zentrum des Tanzes bildet, kann eine Tanzbewegung im Sinne Martins niemals "reine" Form bar jeglicher Motivation sein oder gar eine "reine" Linie darstellen. Dem Tanzkörper ist es essentiell unmöglich, abstrakte Bewegungen auszuführen, die vollständig von seiner Person und seiner Psyche abstrahiert sind. Daher muß eine Tanzkomposition von der Motivationslage einer Bewegung ausgehen und die medialen Implikationen des sich Bewegenden, seine Stimmungen, seine emotionale Verfaßtheit ins Zentrum stellen und darin den Zweck und die Funktion der Bewegung herausarbeiten. Das rein optische Design des bewegten Körpers mache keinen Tanz aus.

Für Martin verwirklichte nur der deutsche Ausdruckstanz und der *modern dance* diese in seinen Augen wahre Form des Tanzes.[87] Nur ihre Schulen würden das Material, die Bewegung, gemäß ihrer substantiell subjektiven und emotionalen Verfaßtheit behandeln, was am deutlichsten der Tanz von Mary Wigman zeige. Martin führt an, daß Wigman ihren Körper als sensitives Medium benutze und emotionale und individuell gestimmte Bewegungen zum Ausdruck bringe, die ihrem Gestus nach authentische Erfahrungen vermittelten.[88] Die Choreographie folgt in ihrem Aufbau emotionalen Stimmungen und damit einer "Logik des inneren Gefühls"[89] unter Beachtung der von Martin aufgestellten Gesetze des Tanzmaterials: "rhythm", "phrasing", "sequence", "counterpoint", "accent", "repetition", "contrast" und "distortion".[90] Die formale Bewegungsgestalt würde daher nicht wie im klassischen Tanz ein rein optisches und kaltes Körperbild vorführen, sondern die Wärme des lebendigen und expressiven Körpers ausstrahlen.

John Martin unterscheidet daher zwei Arten der Tanzkunst, die optische ("spectacular dance") und die expressive.[91] Die rechte Tanzkunst sei die

---

[87] Martins Tanzverständnis ist stark durch Humphreys und Grahams Ästhetik und deren Äußerungen beeinflußt. So schreibt Doris Humphrey: "To be master of one's body: to find a perfect union between the inner thought and the outer form - to draw from this a radiance and power that makes of life a more glorious and vital experience - this is to dance." Doris Humphrey, in: Marcia Siegel (1993), S. 106f. (ohne Quellenangabe). Und Martha Graham bemerkt: "I think the reason dance has held such an ageless magic for the world is that it has been the symbol of the performance of the living. ... The instrument through which the dance speaks is also the instrument through which life is lived ... the human body. It is the instrument by which all the primaries of experience are made manifest. It holds in its memory all matters of life and death and love." Martha Graham, God's Athlete. In: Martha Graham (1961), o. S.

[88] John Martin (1933), S. 59f.

[89] Ebd., S. 60.

[90] John Martin (1989), S. 31.

[91] Vgl. Einleitung von Jack Anderson in: John Martin (1989), S. XI.

expressive, da sie aus der Vision menschlicher Erfahrungen herrührt und demnach die Bewegung als *Substanz* behandelt.

> "(The modern dance) has set itself positively against the artifice of the classic ballet, making its chief aim the expression of an inner compulsion; but it has also seen the necessity for vital forms for this expression, and indeed has realised the aesthetic value of form in and of itself as an adjunct to this expression. (...) This beginning was the discovery of the actual substance of the dance, which it found to be movement."[92]

Eine Choreographie entsteht nach Martins Verständnis nicht über ein intellektuelles Konzept sondern strukturiert sich gefühlsmäßig durch einen empfindsamen Körper ("by 'feeling through' with a sensitive body"[93]). Martin greift an dieser Stelle André Levinsons Schriften energisch an: Niemals könne die wahre Tanzkunst den Körper als Maschine präfigurieren, wie es Levinson provokativ formuliert hatte, sondern der Tanz müsse dem lebendigen Körper Rechenschaft zollen.[94]

André Levinson indessen versteht die Tanzkunst primär als einen optischen Gestaltungsraum bewegter Körper. Demzufolge kennzeichnet er die moderne Bühnentanzästhetik als einen gestalterischen Prozeß, der durch die formale Konzentration auf die Bewegung charakterisiert ist und neue räumliche Konfigurationen *sichtbar* macht. Die Behandlung der Materialien wie Raum, Zeit und Bewegung tragen eine desillusionierende Wirkung, die keine parodistischen oder dem Bühnenspektakel zugehörigen Züge trägt. Die Tanzkunst muß vielmehr die profane physische Realität des Körpers transponieren.

> "Creation is a constant deformation of empiric reality, a progress toward a superior reality, de realibus ad realiora. The path of the artist leads always from the concrete to the symbolic."[95]

Levinson sah die "reine und pure" Kunst des Bühnentanzes im Metaphysischen realisiert. Entschieden wandte er sich gegen die durch Michail Fokine aufkommende expressive Entwicklung im klassischen Tanz sowie gegen den *Neuen Tanz* von Isadora Duncan. Ganz zu Unrecht, da aus einem mangeln-

---

[92] John Martin (1933), S. 6f.

[93] Ebd., S. 59.

[94] Martin kommentiert Levinsons Maschinenbild: "This could be true only if it were possible to conceive of a machine as having a consciousness of its selfhood and a will to archetypical perfection." John Martin, The Ideal of Ballet Aesthetics. Auszug in: Cobbett Steinberg (Ed.), S. 304.

[95] André Levinson, Some Commonplaces on the Dance. In: Joan Acocella/Lynn Garafola (Ed.), S. 5.

den Vertrauen in einem "Tanz aus sich heraus" ("dance for its own sake"), würden diese Choreographen die scheinbar fehlende emotionale Dimension des Balletts angreifen. Daher suchten sie nach der „Motivierung" einer jeden Bewegung, wodurch die choreographische Arbeit orientierungslos allein um das Persönliche kreise. Levinson führt aus:

> "They envy the drama, where everything is *motivated*. They seek the comprehensible, the explicable, the truth that can be proved; and they ask perplexedly, "What sense is there in spinning like a top?" *Naturalism* ... - "Life is the law of art" - is again being preached to us. Let us consider it. Life is the raw material out of which art is made, but does this material (whether it be marble or the human body) contain within itself the law of creation? (...)
> What is then the aesthetic nature of the classical ballet? (...) The ballet dance (...) is not determined by any exterior motive. It includes its own law, its own logic, and any departure from that logic, pertaining to a body moving in space with the aim of creating beauty by organized dynamism, is perfectly apparent to the spectator."[96]

Der "reine Tanz" im Sinne Levinsons nimmt den Körper zum Anlaß, seine "Natur" zu übersteigen und ihn bewegungstechnisch zu perfektionieren. Daher müsse die Balletttechnik unbedingt eine Artifizierung des Körpers erzielen, wodurch dem Körper ein seiner "Natürlichkeit" zutiefst widerläufiger Codex eingeschrieben wird. Tatsächlich gibt es, so gibt Levinson unmißverständlich zu verstehen, nichts "Unnatürlicheres" als die fundamentalen fünf Positionen des klassischen Tanzes - "but the result (...) is not only a balance which surmounts all difficulties but also an extraordinary *amplitude* of movement."[97] Die Einschreibung des Artifiziellen in den Körper begründet die Kunst des Tanzes. Interessanter Weise schließt sich John Martin, trotz seiner tiefen Widersprüche zu Levinsons Tanztheorie, der Auffassung von der unbedingten Divergenz zwischen Kunst und Natur in der Tanzkunst an.

> "Art and nature are irreconcilable opposites. For this reason natural movements and natural rhythms are impossible materials for the art dance. They have their place undoubtedly in education and in play, but not in art."[98]

Das Ballett aber habe, so entgegnet Martin Levinson, die kreatürliche Abgrenzung zur profanen Körpernatur in eine falsche Richtung getrieben und allein auf das Design und die optischen Effekte einer "abstrakten Bewegung" geblickt. Das innere empfindsame Gefüge der Bewegung sei aus dieser

---

[96] Ebd., S. 31f.
[97] Ebd., S. 33.
[98] John Martin (1933), S. 47.

Kunst entschwunden und auch die essentielle Bedeutsamkeit des Körpers für das Tanzen sei in Vergessenheit geraten. Der größte Irrtum des klassischen Tanzes bestehe darin, die kommunikative Ebene der Bewegung zu mißachten und ausschließlich für den Augensinn zu choreographieren, wodurch seine Kunst zur reinen Unterhaltung ohne jeglicher Bewegungsaussage verkommen sei. Martin betont indessen, daß gerade die Tanzkunst aus der Kommunikation von expressiven Erfahrungen, wie sie in der ohnehin emotional-intentionalen Natur der Körperbewegung angelegt sind, ihren ästhetischen Wert beziehe.

Demzufolge blockiert die ästhetische Dominanz des Visuellen die ästhetische Eigenheit der Tanzes. Diese liegt nach Martin im Kinetischen, einem sich im kinästhetischen Sinn gründenden Sinnarsenal. Danach betrifft die Tanzkunst, da sie mit dem primären und unmittelbarsten Körpersinn der menschlichen Physis umgeht, den Zuschauer körperhaft, ja berührt ihn geradezu direkt. Sowie das Tanzen im Körper der Tänzer gleich eines Klangs Expressionen entfacht, kommuniziert sich das Expressive des Tanzens dem Zuschauer auf direkte Art und Weise durch den kinästhetischen Sinn. Die Zuschauer nehmen den Tanz, betont Martin, eben nicht bloß als Augenweide wahr, sondern sind von ihm eigenkörperlich berührt. Eine richtige Choreographie ermöglicht es dem Betrachter, emotionale Erfahrungen Anderer eigenkörperlich zu erleben.

> "It is the dancer's whole function to lead us into imitating his actions with our faculty for inner mimicry in order that we may experience his feelings. Facts he could tell us but feelings he cannot convey in any other way than by arousing them in us through sympathetic action."[99]

Martin begreift den Zuschauerkörper als Resonanzraum emotionaler Spannungszustände, die ausgehend vom belebt-spannungsspezifischen Bewegungsvorgang des Tänzers und seines Körpers auf den des Zuschauers übertragen werden. Eine Choreographie wird demzufolge nicht regungslos wahrgenommen, sondern die Tanzbewegungen werden vom wahrnehmenden Körper direkt in ihrem emotionalen Spannungsgefüge absorbiert, d.h. sie hinterlassen auch in diesem Körper kinästhetische und damit expressive Schwingungen. Das primäre Erkennen in der Tanzkunst ist also als ein emphatisch leiblicher Mitvollzug *von Bewegung* zu verstehen. Martins Wahrnehmungstheorie faßt den Tanz damit als ein ausschließlich körperhaftes Bewegungsgeschehen auf, welches nicht über die Zurschaustellung bewegter Körper seine Kunst entfalten kann, sondern sich auf einer sympathetischen

[99] John Martin (1989), S. 23.

Begegnung zwischen Zuschauer und Tänzer als lebende und überdies körperhafte Wesen gründet.[100]

II.3. Metakinesis und kompositorische Ordnung Tanz verstehen nach John Martin

John Martin entwickelt sein sympathetisches Wahrnehmungskonzept auf der Grundlage psychologischer und kinesiologischer Erkenntnisse. Der muskulär zu beobachtende Nachvollzug wahrgenommener Bewegungen, den Martin mit dem Begriff der "inner mimikry" benennt, beschreibt die neurobiologisch erklärte Phänomenik des Körpers, nach der allen inneren wie äußeren Reize, ununterschieden nach deren Sinnesart, durch Eigenbewegungen und der kinästhetischen Regulierung von Balance, Muskelspannung, Orientierung und Haltung begegnet werden. John Martin stellt in *Introduction to the Dance* mit Rekurs auf Mabel Ellsworth Todds kinesiologische Forschungsarbeit *The Thinking Body*[101] detaillierte Beschreibungen über die meist unbewußten und automatisierten kinästhetischen Prozesse vor, die unsere gesamte Bewegungskompetenz von der aufrechten Haltung über die Balance bis hin zum sicheren Greifen eines Gegenstandes usw. strukturieren.

> "This is a movement sense. Sense organs are to be found in the tissue of the muscles and in the joints, which respond to movement of the body in much the same way that the eye responds to light or the ear to sound. They register change of posture however small throughout the body, and thus tend to keep it always in alignment, so to speak."[102]
>
> *Und Mabel E. Todd schreibt über das kinästhetische Bewußtsein:*
>
> "Through our developed kinesthesia we are able, by nicety of adjustment of muscles and the recognition of slight movements in coordination, to estimate the power, distance and span of movement required by such acts as lifting weights, climbing stairs, throwing balls or jumping rope. The muscular reaction are automatic. (...) All these skills

[100] Vgl. John Martin (1936), S. 107: "The dance exists exclusively in terms of the movement of the body, not only in the obvious sense that the dancer moves, but also in the less apparent sense that the spectator's response is likewise a matter of body movement."

[101] Vgl. Mabel E. Todd, The Thinking Body. A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man. Princeton New Jersey ^{2}1968 (^{1}1937), S. 32f. Sie unterrichtete in den 20er und 30er Jahren am Columbia University Teachers College Kinesiologie und Körpertherapie. Ihr Wissen beeinflußte tänzerische Trainingsweisen (z.B. von Bird Larson). John Martin integrierte Todds Ansatz zum ersten Mal für tanztheoretische Überlegungen und bezog ihre Wahrnehmungstheorie auf die Studien des Psychologen Theodor Lipps. Vgl. ders., Psychological Studies. Tr. Herbert C.Sanborn. Baltimore 1926. Vgl. hierzu Judith B. Alter (1991), S. 67f. u. S. 76ff.

[102] John Martin (1989), S. 13.

> arrrange themselves simultaneously in patterns of movement in response to impulses set up in the nervous system."[103]

Der menschliche Organismus ist kinästhetisch dergestalt komplex organisiert, daß er auch die feinsten Veränderungen und Einflüsse verarbeitet und in das innere Gleichgewichtsgefüge integriert. Die kinästhetischen Prozesse und das permanente und vielfältig automatisierte Bewegungsverhalten des eigenen Körpers werden jedoch meist erst in Augenblicken mißlungener Motorik oder in neuen Lernsituationen bewußt wahrgenommen. Mit dem Wunsch, die Bewegungen zu kontrollieren und neue oder veränderte Abläufe zu lernen, fällt die Aufmerksamkeit auf die Bewegungsweisen des Körpers.[104] Zudem zeichnet den menschlichen Organismus nach Martins Verständnis eine sensuelle wie psychische Verwobenheit mit seiner Umgebung aus. Da der Bewegungssinn auf alle Regungen, Spannungspotentiale und Stimmungen im und auch rund um den Körper reagiert, ist körperlich eine Verbindung zu allem gegeben, wobei das kinästhetische Körpervermögen seinen permanenten Wahrnehmungsfluß dergestalt entfaltet, daß der Mensch ständig in einem direkt nahfühligen Kontakt zu sich selbst und zu seiner Umwelt lebt.

> "We live in a constant stream of emotional reactions, treating every object, every situation, with favor or disfavor in varying degree, reviving memories of previos experiences over the same neuromuscular paths, (...) ."[105]

Im Tanz nun transponiert der kinästhetische Sinn zu einer ästhetischen Form. In sich aus organisch lebendiger Materie geschaffen, eröffnet die Tanzkunst eine im Gegensatz zur Architektur oder Malerei eine *direkte ästhetische Erfahrung,* welche eine ungetrübte intermuskuläre Kommunikation von emotionalen und daher expressiv strukturierten Bewegungsphänome-

---

[103] Mabel E. Todd, The Thinking Body. A study of the Balancing Forces of Dynamic Man. Princeton New Jersey [2]1968 ([1]1937), S. 32f.

[104] Mabel E. Todd kommentiert: "A vast number of these are habitual, that is automatic, though they may have been evident to consciousness at some period, as when learning to walk, to use a special tool or acquire a motor skill. However, it is possible to bring the organic impressions and resulting movements into consciousness and thus to control the adjustments. This fact underlies the learning process in purposive movement and conditions any improvement." Mabel E. Todd (1968), S. 31. Über die Schwierigkeit, habituell verankerte Bewegungsprozesse zu unterbinden und in ein neues Bewegungsverhalten zu verwandeln siehe die Eigenexperimente von F.M. Alexander. Vgl. F.M. Alexander, Der Gebrauch des Selbst. (Originalausgabe 1932). München 1988, S. 19-44.

[105] John Martin (1989), S. 17.

nen ermöglicht. Von Martin mit dem Begriff der *Metakinesis* beschrieben,[106] vermitteln sich die ästhetischen Erfahrungen in den muskulären Spannungswerten des eigenen Körpers. John Martin überträgt der Tanzästhetik somit eine eigenkörperlich strukturierte Wahrnehmungsästhetik, welche ihrerseits zentral auf den Momenten sinnlicher Erfahrung beruht.

Dieser ästhetische Wahrnehmungsprozeß mündet in einen Reflexionprozeß, in welchem im Nachhinein der kompositorische Aufbau des Stück beleuchtet wird. In dieser Phase findet eine kritische Auseinandersetzung mit den choreographischen Strukturen statt, wobei die formale Ordnung des Stücks einer ästhetischen Prüfung unterzogen wird. Der kompositorische Aufbau einer Choreographie entscheidet nach John Martin letztlich über eine gelungene Kommunikation der emotionalen Beweggründe von Seiten des Choreographen.[107] Für die Kunst des Choreographierens ist es unbedingt notwendig, daß die innere Bewegtheit, aus der eine Bewegung erwächst, mit einem profunden kompositorischen Können korrelliert, so daß sich die "innere Gestimmtheit" einer Bewegung gemäß bestimmter kompositorischer Prinzipien und Regeln über eine geordnete und geschlossene musikalisch-dramatische Form vermitteln kann.[108] Danach muß eine Choreographie ihre rhythmischen, räumlichen und dynamischen Bewegungsabläufe zu abwechslungsreichen Phrasen, Sequenzen und Motiven in mehrerlei Richtungen anordnen, darf aber zugleich nicht Verschiedenes simultan zum Erscheinen bringen, oder gar den dramatischen Gesamtaufbau des Stücks mißachten. Durchaus können organisch disharmonische mit organisch harmonischen Motiven abwechseln.[109] Die choreographischen Formprozesse aber müssen nach Martins ausdrücklicher Forderung mit der authentischen inneren Motivation der Bewegung verbunden bleiben und nicht in eine bloß technische Perfektion des Körpers münden. Der innere Motivationsgrund der Bewegung richtet das ästhetische Gelingen des Tanzes aus, denn ihr authentischer Ausdruck veräußert die Universalien und ermöglicht auf diese Weise ein prinzipielles Verstehen.

> "Naturalistic gesture is immediatly ruled out, for it is commonplace, personal and particular. The impulse behind gesture, however, is the kernel of the matter, for the urge to move in generally the same tone in

---

[106] Martin nimmt explizit auf Rudolf Labans Bewegungstheorem der Ab- und Anspannung in Schwüngen Bezug.

[107] Zu den philosophischen Implikationen von Martins Tanztheorie, besonders die Anlehnung an Susanne K. Langer, vgl. Judith B. Alter (1991), S. 73ff.

[108] Vgl. John Martin: "He must organize his material so that it will induce those specific reactions in us that will communicate his purpose. (...) With the desire for communication, then there comes the necessity for form and the beginning of art." John Martin (1989), S. 24 u. S. 59f.

[109] Vgl. John Martin (1989), S. 41ff. (Unter dem Stichwort: *Demands of the Spectator*)

> response to the same stimuli is common to all men. Here we are on the threshold of a universal medium of communication. It remains only for this common impulse behind gesture to be materialized in the dancer's movement with such breadth of dimension and clarity of outline that it will awaken the spectator to recognition of its personal significance for him."[110]

Martins holistisches Erkenntnismodell präfiguriert ein organisches und universales Verstehensmoment von Tanz. Im Gegensatz zum deutschen Tanzdiskurs entwickelt es jedoch eine andere ästhetische Sicht auf den "natürlichen Körper". John Martin negiert für die Tanzkunst einen ursächlichen und "natürlichen" Bewegungsausdruck des Körpers, der allein phänomenologisch in Erscheinung tritt. Die deutschen Autoren wie Fritz Böhme und Hans Brandenburg sehen indessen im Material des Tanzes, der Körperbewegung, eine "absolute" Erscheinung eines *anderen,* rhythmisch kosmischen Zustands verwirklicht, aus dem heraus der Körper wahrhaftig zu "sprechen" beginnt und den Tanz letztlich zum *Tanzerlebnis* generiert. Der Tanzkörper zeugt ihnen naturwüchsig von einer seelischen Entität, deren Kraft, zum Erlebnis gesteigert, einen mystifizierten Charakter annimmt. Die choreographische Ordnung und Struktur sind indessen keinen spezifischen kompositorischen Regeln unterworfen.

Martins sympathetische Wahrnehmungsästhetik konfiguriert unterdessen, ausgehend von der physischen Präsenz des Tanzenden, ein sinnliches Erfahrungsmoment im Tanz. Demnach findet ein interphysischer Transferierungsprozeß von expressiven Bewegungen statt, die den Zuschauer dank der leiblichen Unmittelbarkeit des Tanzes erreichen. In einer nachfolgenden Reflexion dann wird der Tanz verifiziert.[111] Damit spricht der Tanz wohl primär das eigenleibliche Sinnesvermögen des Menschen an. Zur echten Kunst wird er aber erst in Folge seiner kompositional-codierten Struktur, deren Ordnung und Prinzipien vom Choreographen unbedingt eingehalten werden müssen.

---

[110] John Martin (1989), S. 59. John Martin erläutert bewegungsinitiierende Moment im Tanz mit Hilfe von Stanislawskis Schauspieltechnik. ebd., S. 56.

[111] Martin verteidigt sein eigenwilliges Wahrnehmungskonzept: "When reduced to theoretical statement, all this sounds a little strange and perhaps even esoteric, yet it is simple and eminently familiar in practice." John Martin (1989), S. 19.

II.4. Das Unverständliche an der Avantgarde

Obwohl John Martin keine ideologische Sicht auf den Modernen Tanz in dem Sinne unterbreitet, daß bestimmte tänzerische Bewegungsphänomene mystisch ausgedeutet werden, diktiert der von ihm aufgestellte kompositorische Regelcodex dennoch einen stark normativen Blick auf die Tanzkunst. Hiernach ist eine Choreographie nur dann wirklich expressiv und authentisch motiviert, wenn ihre Bewegungen in einem initiierenden Moment gründen, welches erklärtermaßen durch die kohärente kompositorische Ordnung des Stücks kommuniziert ist, d.h. eine Tanzkomposition gibt die Motivationsgrundlage ihrer Bewegungen nur dann deutlich zu erkennen, wenn sie diese keinesfalls *willkürlich* aneinanderreiht, sondern abwechslungsreich innerhalb einer dramatisch teleologischen Struktur präsentiert. Ist indessen eine Choreographie nicht gemäß der "inneren Logik des Gefühls" aufgebaut, so ist sie gescheitert.

John Martin entwickelte sein ästhetisches Modell, welches zur ästhetischen Norm des Modernen Tanzes schlechthin avancierte, aus Humphreys choreographischer Lehre heraus, wobei er Aspekte aus Grahams Tanzästhetik miteinfließen ließ. Infolge der ästhetischen Präferenz und der Geschlossenheit seiner Theorie verurteilt Martin die neuen Tänze von Merce Cunningham sowie anderer formalistisch arbeitender Choreographen als willkürliche Spielereien. Über die aufkommende Avantgarde bemerkt Martin unter dem Stichwort *American Modern Dance* in *The Dance Encyclopedia* von 1967:

> "At the less ingenuous extreme, the decadent influences ruled out as old-fashioned and bourgeois the concept of inner vision as the invoker of art and substituted chance and happenstance; adding palindromes, interchangeable phrases, and esoteric and contrived mathematical formulas as methods of composition, frequently with every man for himself and no collaboration beyond a hope for no collision. Since the inertias of vocabulary still prevailed, this self-styled advance guard proved only to have led itself into a blind alley in which to play what amounted to cynical games of jackstones with the bones of the prophets."[112]

Wie eingangs dargestellt, schloß sich die moderne Geschichtsschreibung den Diskursen von John Martin und Fritz Böhme an und faßte den Modernen Tanz in steter Weiterentwicklung als einen "Absoluten" auf.[113] Solange sich

---

[112] John Martin, American Modern Dance. In: Anatole Chujoy/P.W. Manchester (Ed.), The Dance Encyclopedia. New York 1967, S. 49.

[113] Das progressive Geschichtsverständnis findet sich auch in formalistisch orientierten Tanzdiskursen wieder, z.B. bei der Kritikerin Jill Johnston. Auch sie zeichnet ein ent-

der *modern dance* eindeutig über eine expressive Ästhetik identifizieren ließ, solange galt John Martins Theorie als ästhetisches Diktum. Choreographen wie Merce Cunningham aber unterbrachen jene expressive Stilgebung und unterliefen gleich auf mehreren Ebenen Martins normative Ästhetikauffassung: Denn Cunninghams aleatorische Tänze geben weder eine psychische Motivierung der Bewegung zu erkennen noch folgen sie einem psychologischen, räumlich geschlossenen Bühnenraumprospekt. Vielmehr lösen sie die zentralperspektivische Ordnung des Bühnenraumes in simultane, rein nebeneinander gestellte Bewegungsorte auf - in Martins Augen einer der größten choreographischen Fehltritte.

In dieser Situation gewinnt André Levinsons puristische Perspektive auf den Tanz, insbesondere seine Materialauffassung von Bewegung als räumlich-zeitlicher Konfigurationskomplex, an Bedeutung, da hier ein formalistischer Blick den ästhetischen Wert einer Choreographie bestimmt und beschreiben kann. Auf Levinson Bezug nehmend, bemerkt Selma Jeanne Cohen über die *Avant-Garde Choreographers* (1961), sie fänden das "reine Sujet des Tanzes" im Tanzen.[114] Cohen versteht die avantgardistischen Stile als abstrakt, parallelisiert Cunninghams Tanz mit dem von George Balanchine[115] und faßt hierüber endlich beide Genres, das Ballett und den *modern dance*, als Entwicklungen des Modernen Tanzes auf.

Was aber bedeutet diese ästhetische Klassifizierung, nach der das reine Sujet des Tanzes im Tanzen zu finden sei? Zunächst bezeichnet der Begriff vom "reinen" *Tanzen* eine Differenz zur Auffassung vom materiellen Habitus der Bewegung wie sie der klassische *modern dance* in Szene zu setzen suchte. Cohen unterstreicht, daß, während der *modern dance* lang versteckte Realien zum Vorschein bringen wollte,[116] die avantgardistischen Choreographen auf die Bewegung in neuer Weise Bezug nehmen:

---

wicklungslogisches Geschichtsbild. Die lineare Geschichtsschreibung ist damit keineswegs konstitutiv mit dem Ästhetikmodell vom "absoluten" Tanz allein verknüpft.

[114] Selma Jeanne Cohen, Avant-Garde Choreography. In: Walter Sorell (Ed.) (1991), S. 105. Weiter heißt es: "... a new group of choreographers, who share the conviction that the proper subject of dance is dancing."

[115] Hieraufhin entfachte im amerikanischen Tanzdiskurs erneut eine ästhetische Debatte. Danach sah man entweder Cunningham als Kulminationspunkt der *Moderne* an, oder aber man betrachtete George Balanchine als Krönung der Tanzmoderne. Die Argumentation für jeweils den einen oder den anderen Choreographen verläuft dabei interessanter Weise sehr ähnlich. Der eine wie der andere realisiere eine Bühnentanzkunst in voller Autonomie der Gattung Tanz, da ein eigener Formencodex entwickelt wird, der das selbst-reflexive Projekt der Moderne vollständig erfüllt. Vgl. Susan A. Manning (1993), S. 25.

[116] Vgl. Selma Jeanne Cohen (1966), S. 16. Vgl. dies. (1992), S. 149ff.

> "The new choreographers have accepted the technical innovations of their immediate predecessors, but have rejected their motivation. (...) They begin not with feeling, but with movement itself. (...) They think of movement as an end in itself."[117]

Obwohl sich ein grundlegender ästhetischer Wandel in der Tanzmoderne abzeichnet, bleibt nach Cohen auch für die neue Stilrichtung jene innovative Handhabung der Bewegung konstitutiv wie sie schon der *modern dance* entwickelt hatte. Die avantgardistischen Bewegungsformen sind zwar nicht mehr durch eine breite Gefühlspallette motiviert, welche in spezifische Ausdrucksformen mündet, dennoch tragen auch ihre Tänze ein expressives Moment, welches sich nun im Geschehen der Bewegung selbst äußert. Das gestalterische Interesse der Choreographen ist daher nicht mehr nach *Innen* gerichtet, sondern auf *die Bewegung selbst.*

> "Unquestionably the members of the avant-garde have made significant contribution to the art of dance. They have tremendously broadened the range of the dance vocabulary and revealed its wealth of connotative power. They have explored new relationships between movement and sound, movement and light and color. They have stimulated a fresh awareness of the uniqueness of the medium of dance. If they have not demonstrated that dance must do away with content, and narrative or emotional continuity, they have shown the dances can be formed without them. And if their proposed forms are unacceptable, they have at least provoked inquiry into alternate possibilities. Perhaps some of the principles at which they rebel are more deeply rooted in human needs than they believe."[118]

Auch der neuen Ästhetik ist also das expressive Moment eingeschrieben, obwohl narrative, inhaltliche oder emotionale Sujets den Ablauf der Bewegung und also die choreographische 'Logik' nicht mehr determinieren. Anstelle der emotionalen Motivation der Bewegung tritt die inhärente expressive Dimension der Körperbewegung. Cohens Aufsatz verhandelt diese ästhetische These allerdings nur sehr vage. Der Text bleibt undeutlich, auf welcher tanzästhetischen Ebene und in welchen Prozessen "die tiefen menschlichen Belange" so tief verankert sind, daß eine ästhetische Rebellion gegen sie ins Leere laufen muß. Und auch um welche menschlichen Belange es sich denn dabei handelt, bleibt ungewiß. Meint Cohen die expressive Existenz der menschlichen Bewegung, die mehr oder minder deutlich immer das Wesen der Tanzbewegung bestimmt, oder spielt sie auf das kommunikative Grundbedürfnis der Zuschauer an, immer emotionale Tönungen in den

---

[117] Selma Jeanne Cohen, Avant-Garde Choreography. In: Walter Sorell (Ed.) (1991), S. 106.
[118] Ebd., S. 116f.

Bewegungssequenzen wahrnehmen zu wollen und auf identifikatorische Weise Stimmungen oder andere expressive Momente in die Choreographie hineinzulesen? Besonders die wahrnehmungsästhetischen Konsequenzen der avantgardistischen Tänze werden nur kurz angesprochen. Cohen führt zwar an, die Avantgarde ziele auf eine neue Wahrnehmungsästhetik, erläutert dies jedoch nicht weiter.

> "The spectators are free to interpret as they will, but Balanchine makes an important stipulation: They should come to look at dancing; they should not try to read their personal lives into what they see. All the avant-garde try to keep them from doing so. Let the movement be fresh, the continuity unfamiliar. And the audience will perceive "a world beyond imagination," ambiguous, but fascinating and provocative."[119]

Solcherart wahrnehmungsästhetische Fragen sind bis heute von der Tanzwissenschaft nur ansatzweise beantwortet worden. Einzig Roger Copeland stellt in seinem Aufsatz *Merce Cunningham and the Politics of Perception* (1983)[120] hierüber explizite Überlegungen an. Copeland hebt die politisch-moralische ("moral") Ebene von Cunninghams Aufführungsästhetik heraus, dessen Inszenierungen von gleichzeitigen, gleichwertigen und differenten Bewegungsabläufen den Zuschauer mit frei fließenden ("floating") Bedeutungsmöglichkeiten konfrontieren. Letztlich falle es dem Zuschauer zu, ein eigenes Wahrnehmungsfeld der Tänze zu konstituieren. Cunninghams Ästhetik manifestiere auf diese Weise eine Politik der freien und verantwortungsbewußten Wahrnehmung.

Wie man an der Rezeption von Merce Cunninghams Tanz sehen kann, meist als "reiner" Tanz gefaßt, ist die ästhetische Beurteilung seiner Tänzer deutlich von Martins Thesen über die ausdruckspsychologische Ebene tänzerischer Bewegungen und ihrer choreographischen Ordnung beeinflußt. Cunninghams Ästhetik wird häufig unter dem Aspekt der materialspezifischen Ausdrucksstärke der Tanzbewegung betrachtet. Dabei gilt dieser Tanz, ähnlich wie der von Balanchine, als glorreicher Höhepunkt des Modernen Tanzes schlechthin, denn seine, wie Jill Johnston sagt, "full-fledged movements"[121] realisierten endlich das selbstreflexive Moment. Zugleich gilt

---

[119] Ebd., S. 116.

[120] Roger Copeland, Merce Cunningham and the Politics of Perception. In: Roger Copeland/Marshall Cohen (Ed.), S. 307 ff.

[121] Vgl. Jill Johnston, The New American Modern Dance. In: Richard Kostelanetz (Ed.), The New American Arts. London 1969, S. 162 - 193. Mit Johnstons Aufsatz lebt der alte Streit wieder auf, nämlich ob die Modernität besser durch Cunningham oder besser durch Balanchine realisiert würde. Johnston analogisiert ebenso wie Cohen Cunninghams Tanzästhetik mit den Balletten von George Balanchine. Johnston favorisiert je-

Merce Cunningham als Leitfigur der Avantgarde und als Vater des *postmodern dance*. Wie im einzelnen seine Tanzästhetik evaluiert und beschrieben wird und welche Rezeptionsstrategien dabei zu Grunde liegen erörtert das nun folgende Kapitel.

II.5. Der Körper im Tanz

Ein jeder Tanzstil kreiert *seinen* Körper und moduliert mit, durch und in ihm sein ästhetisches Profil, das in Gestalt des Grazilen, Dynamischen, Vitalen, Expressiven oder Virtuosen geformt, den Körper mal schwebend, gewunden, gleitend oder explosiv mobilisiert und ihm ein hartes, poröses, sensitives, getragenes, getriebenes, kämpferisches oder harmonisches Antlitz verleiht. Hierzu bettet der Tanz in seinen verschiedenen Phasen den Körper in einen Ordo des Räumlichen und Zeitlichen von konkreter Codierung und gefühlter, imagierter oder symbolischer Wertigkeit ein, den Tänzer lehrend, seinen Körper sowohl als Eigenen gewahr werden zu lassen, gemäß seiner Organik, Lebendigkeit und also gewissermaßen seines existentiellen Grundes zu erfahren, als auch lehrend, sich den Körper als Instrument anzueignen, ihn also zu beherrschen, um sich gezielt bewegen zu können.

Die Kunst des Tanzes ist damit jeweils eine, den Körper zu führen, zu fühlen, zu formen und seinen Bewegungen eine artifizielle Gestalt zu geben. Die Art der jeweiligen Körperartifizierung bestimmt der Regelcodex des Trainings. Dieser belegt den Körper und seine Kinetik mit Leistungsanforderungen, Bildern, Verboten und Normen, deren Formen eines meist idealisierten Bewegungs- und Körperprofils die Tänzer in täglicher Arbeit nachtrachten. Dies gilt auch dann, wenn eine Tanztechnik, wie in vielen Schulen des Modernen Tanzes, auf sogenannte "natürliche" Bewegungsformen zurückgreift und deren Beziehung zu einem psychisch oder seelischen *Movens* zu realisieren sucht. Auch jene Arten neu bzw. anders gefühlter und imaginativ besetzter Bewegungen sind über konkrete Regeln und Verbote vermittelt. Trotz der stilistischen Rebellion und Befreiung der *modern dance* Bewegungen aus dem tradierten Ballettcodex bilden sie ein eigen normiertes

---

doch deutlich Cunninghams Ästhetik, die ihr als adäquater Ausdruck des *Modernen* gilt. Damit akzeptiert auch sie nur eine Choreographengruppe, diesesmal den *postmodern dance* und ihren "Vater" Merce Cunningham, als letztlich modern und spricht indessen Balanchines Ästhetik dieses Prädikat ab. Der Philosoph David Michael Levin setzt sich hiernach vehement für Balanchine als den wahren modernen Choreographen ein und kontert damit heftig Johnstons Thesen. Damit beginnt laut Susan Mannings Analysen erneut der alte Legitimationsstreit zwischen Ballett oder *modern dance* als *moderner* Ästhetik. Vgl. David Michael Levin, Balanchine's Formalism. (1973), in: Roger Copeland/Marshall Cohen (Ed.), S. 123-145. Vgl. Susan A. Manning (1993), S. 23 ff.

Vokabular heraus, das den Körper nicht zu einer per se "natürlichen" oder "freien" Bewegung und eben solchen Körperlichkeit zurückführt, sondern unter meist verschulten Verfahren ein jeweils unterschiedenes, natürlich codiertes Bewegungsinventar lehrt.[122] Ein jeder moderne Tanzkörper stellt also, wie jeder andere, kein rein natürliches Phänomen dar, sondern ist konzeptionell durch die technische und choreographische Arbeit am Körper konstituiert.[123]

Daher erscheint es vermessen, anzunehmen, der Moderne Tanz habe, wie Laurence Louppe in ihrem Essay *Der Körper und das Unsichtbare* schreibt, "zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit (...) die Individuen vom gestischen Code" vollständig befreit, da die Tänzer kein vorgegebenes Vokabular mehr lernten, vielmehr fortan "ohne Bezug und ohne Modell" alle Bewegungen möglich seien.[124] Das moderne Bewegungsinventar ist jedoch, wie das erste Kapitel über seine verschiedenen Stile gezeigt hat, trotz der markanten Differenzen zum Ballettordo ein ebenso Künstliches wie Konstituiertes, das auf experimenteller, analytischer und ideeller Weise nicht allein ästhetisch anerkannte Formen sprengte und durch qualitativ neue, kraftvolle, bizarre, schwingende oder schlagende Bewegungen bereicherte, sondern eigene Prinzipien der menschlich verstandenen Bewegung und ihrer expressiven Gestaltung aufstellte.

Die körpertechnischen und choreographischen Verfahren bedingten sicherlich durch eine neue kinästhetische Variationsbreite der Bewegung, ihre raumexpansive Dynamisierung und z.T. feinfühlige Sinnlichkeit einen entscheidenden Wahrnehmungswandel von dem bewegten-sich-bewegenden Tanzkörper. Aber auch ihr Formenkanon einer neuen Kinästhesie war eingefügt in einen jeweilig unterschiedenen Codex. Bevorzugt elaboriert wurden die dynamischen Kräfte des Körpers, im Spiel zwischen Spannung und Entspannung perkussive, erotische und fließende Energien in den offenen Raum zu ergießen und raumplastische Harmonien (Laban) oder bizarre Gebärden (Graham) zu formen. Der moderne Bewegungsindex expandierte damit in die Räumlichkeit des Leibes hinein, forschte hier nach dem Sitz der Seele (Duncan) und nach dem grundlegend menschlichen Ausdruckspotential,

---

[122] Deborah Jowitt bemerkt hierzu: "It is interesting to me that all dance revolutionaries claim that they are trying to get back to "nature" except that, of course, all their ideas of nature turn out to be wildly different, since at any given moment we define "nature" differently." Deborah Jowitt in: Ann Livet (Ed.), S. 137.

[123] Vgl. Cynthia Novack, S. 13, wo es heißt: "First, the body and movement, the medium of dance, are not purely natural phenomena but are constructed, in concept and practice."

[124] Laurence Louppe, Der Körper und das Unsichtbare. In: Karin Adelsbach/Andrea Firmenich, Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer. Ausstellungskatalog. Kunsthalle in Emden 1996, S. 270f.

kinästhetisch sowie symbolisch. Der besonderen Aufmerksamkeit gegenüber den (unbewußten) Kräften und ihrer räumlich-dynamischen Tiefe - erkennbar an der ungewöhnlichen Varianz von Rumpfbewegungen[125] und (u.a.) der Integration von archaischen bzw. rituellen Bewegungsformen - zielte vor allem auf eine Erweiterung des Bewegungs- und Ausdrucksrepertoires und war durch das Bemühen begleitet, in beharrlicher Erforschung sowie Disziplinierung des Körpers bewegungstechnische und z.T. choreographische Systematiken zu erarbeiten, mit denen sich so verstandene universale emotionale Wertigkeiten und Erfahrungen sinnfällig kommunizieren ließen.

Es galt, ein Absolutes zu verkörpern:[126] Entweder konkret inkorporiert durch ein Bewegungsprinzip (*fall-recovery*, Humphrey) - oder artikuliert durch einen dem Absoluten anverwandelten Körper - zum Sprachrohr innerer Landschaften diszipliniert (Graham) - oder vermittelt durch rituelle Ekstasen und symbolisierte Gebärden (Wigman) - oder dargestellt in choreutischer Ordnung kategorisierter *efforts* (Laban). Der moderne Tanzkörper war also kein ausgesprochen individueller, sondern wurde geformt nach Maßgaben der jeweiligen Konzeption "natürlicher" bzw. "menschlicher" Bewegungsarten. Die Choreographen suchten den Körper in seinen Bewegung auf neue Art zu bemeistern[127] und ihn durch z.T. rigide Verfahren zu disziplinieren, was den Tanzkörper keineswegs zu einen per se "freien" anverwandelte, sondern ihn systematisch einer analytischen und symbolischen Ordnung unterstellte.

Bedenkt man diesen Kontext, so sitzt nicht nur Laurence Louppe sondern auch Sondra Horton-Fraleigh der machtvoll installierten Ideologie des Modernen Tanzes auf. Horton-Fraleigh ergeht sich in der These, der Moderne Tanz brächte in gelungener Weise "den vital-natürlichen" Körper hervor, ein quasi reines Substrat von Lebendigkeit, wobei ihre existenzialistische Tanzphilosophie das offensichtliche Streben und die Mühen der jeweiligen modernen Stile und Schulen im Umgang mit dem Körperlichen vollständig ignoriert. Die bewegungs- und körpertechnischen Verfahren, unter denen jene Utopie zur körperhaften, ästhetisch anspruchsvollen Gestalt fand

---

[125] Laurence Louppe betont die Bedeutung des emotional breit besetzten Rumpfkanons, deren Bewegungen als "viszerales Heiligtum" gelten (Duncan) oder zum Ort pathischen Leidens wird (Graham/Wigman). Sie schreibt: "In erster Linie ist (der Rumpf) Wohnort einer zentrifugalen Leiblichkeit, die aller Gestik Qualität, Beständigkeit, Farbe und Konsistenz verleiht." Laurence Louppe, Der Körper und das Unsichtbare. In: Karin Adelsbach/Andrea Firmenich, S. 275.

[126] Vgl. Renate Berger, Vorstellungen des Abstrakten und Absoluten in Ausdruckstanz und Triadischem Ballett. In: Susanne Deicher (Hg.), S. 221-239.

[127] Vgl. Rudolf von Laban, Choreographie, S. 2: "Denn das Ziel ist für uns die *Beherrschung der Bewegung durch die Erklärung*." (Hervorhebungen im Text.)

und auf welche Weise sich die Choreographen dabei immer mit dem *Anderen* des Körpers konfrontiert sahen, bleibt in der Theoriegebung von Horton-Fraleigh ohne Nachhall.[128] Vergleichbar zu zahlreichen anderen Autoren bekräftigt Horton-Fraleigh indessen das ursprünglich heile Bild vom modernen Tanzkörper, der in seinen Bewegungen unmittelbar einer subjektiv gefühlten Motivation Ausdruck gibt.

Unter diesem Blickwinkel geht etwas Entscheidendes unwiederbringlich verloren, nämlich das unteste Körperhafte der Bewegung selbst zu bedenken. Der Theorieansatz verstellt geradezu die Möglichkeit, die materielle Realität und eigendynamische Substanz des Körpers im Tanz mitzudenken, denn das *Körperliche* wird methodisch ausgegrenzt. Der beständige Rekurs einer Vielzahl von modernen Tanzdiskurse auf das "Natürliche" der Bewegung bzw. das ursprünglich Vitale des Körpers ruft indessen mit diesen Begriffen eine präsymbolische Ordnung des Tanzes auf, die helfen soll, zum einen die anthroprozentrische Bedeutung des Tanzes zu legitimieren. Zum anderen wird durch sie der Paradigmenwechsel vom Ballett zum Modernen Tanz begründet. Trotz neuerer Forschung und der sich allmählich durchsetzenden Einsicht, daß Choreographinnen wie Martha Graham eine systematische Technik erarbeiteten, um den Körper in Einklang zu bringen mit jener "inneren" Welt der Psyche, bleibt für Autoren wie Elizabeth Dempster die Verwunderung bestehen, daß dieses "Natürliche" auf technisch und codifiziertem Wege herausgebildet wird.[129] Für eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Modernen Tanz bedeutet dies, daß jene Begriffe der "Natürlichkeit" und "Freiheit", auch auf Grund ihrer gleichlautenden Lesart als Garanten einer subjektiven und selbsterkennenden Körperlichkeit, sich nur äußerst schwer hin zu einer anderen Sicht auf den Modernen Tanz revidieren lassen.

Dies macht vor allem die existenzialistisch-phänomenologisch orientierte Arbeit von Sondra Horton-Fraleigh, *Dance and the lived Body* deutlich. Obwohl Horton-Fraleigh der kommunikativ-symbolistischen Theorie ein lebendiges Körperverständnis entgegenzusetzen sucht, stellt ihr philosophischer Entwurf zum Modernen Tanz das Körperliche als heterogenes und widersprüchliches Terrain in Abrede. Zwar rehabilitiert die Autorin den

---

[128] Vgl. Sondra Horton-Fraleigh (1987), S. 56: "When we value dance as an expression of the vital body, we value the lived source of dance." Über die Funktion moderner Tanztechnik bemerkt die Autorin: "Technique in modern dance is less a means for establishing a vocabulary of movement than a preparation of the alert, alive, and responsive body." Ebd., S. 150.

[129] Elizabeth Dempster, Women Writing the Body. Let's watch a little how she dances. In: Ellen W. Goellner/Jacqueline Shea Murphy (Ed.), Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance. New Jersey 1995, S. 29.

subjektiv empfundenen Körper, und begreift ihn nicht im Sinne dualistischer Denkmodelle als reines Instrument des Tanzes, sondern hebt ihn als seine existentielle Grundlage ins Bewußtsein.[130] Dennoch projiziert ihre Philosophie einen "natürlichen" und mit dem Subjekt in-eins-fallenden Körpergebrauch, durch den quasi in "zweiter" Natur eine Ich-Verkörperung statthat und mein "Ich" mit dem vitalen, freien und natürlichen Grund meiner Existenz verbunden ist.[131] Während für die symbolistische Theorie (u.a. Susanne K. Langer) der Körper allein als Vehikel von unaussprechbaren Wahrheiten, psychischen Bildern oder besonderen Kräften in Erscheinung tritt, geht hier seine Tanzgestalt in einem anthropozentrisch mystifizierten Ganzheitsmodell auf.[132] Unter beider Perspektive bleiben nicht nur all diejenigen Verfah-

---

[130]Vgl. Sondra Horton-Fraleigh (1987), S. 13: "Lived-body theory provides a means toward overcoming dualistic concepts of dance, which regard the body as an instrument, movement as the medium, and mind or soul as the mover or motivational source for dance. Lived-body concepts hold that the body is *lived* as a body-of-action." Horton-Fraleigh entwickelt ihren phänomenologisch-existenzialistischen Entwurf auf der Grundlage von Merlau-Ponty sowie Solin Wilsons *New Existenzialism.* (London, 1980*)*. Danach gibt der lebende und letztlich vital lebendige Körper als subjektiv empfundenes und daher existentiell stärkendes Moment dem Tanz eine besondere Stellung unter den Künsten. Körper und Subjekt sind im Tanzen nicht nur innig ineinander verschlungen, sondern die Kreation im Tanz schöpft aus ihren "Naturen". Obwohl im Tanz Entscheidungen über die Auswahl und Ausführungsmodi der Bewegung getroffen werden, also ein Objektbezug zum Körper im Sinne eines bewußten Gebrauchs stattfindet, wird im *Tanzen* eine Ich-Verkörperung evident, die als "natürlich" erfüllendes Moment begriffen, den ästhetischen Zweck des Tanzes markiert. "In dance, we exercise the sheer freedom of going nowhere and doing nothing. (...) I must exercise my will, but in the final analyses, I seek to move free an effort and willfulness, I seek to move freely, spontaneously, or in total accord with the willing. I seek to 'become the dance'." Ebd., S. 19. Genau gegen jenes mystifizierende Bild, nach dem der Körper der Tanz wird und im Tanzen quasi aufgeht, wendet sich Leigh-Foster, wenn sie sagt: "Dancers have often described this experience as the body taking over as the body thinking its own thoughts ... but this is as inaccurate as this is unhelpful; it is merely the inverse, again, of the pen-pushing body." Susan Leigh-Foster, An Introduction to Moving Bodies. In: Susan Leigh-Foster (Ed.), Choreographing History. Bloomington/Indianapolis 1995, S. 10. (Veröffentlichung einer 1992 abgehaltenen interdisziplinären Konferenz.) Vgl. Reszension von Gay Morris in: Dance View. Vol. 13 (Autumn 1995), S. 22f.) Zur Kritik an Merlau-Pontys Begriff des Körperbewußtseins; vgl. Michel Bernard, Der menschliche Körper und seine gesellschaftliche Bedeutung. Phänomen Phantasma Mythos. Bad Homburg 1980, S. 72. Bernard kritisiert Merlau-Pontys Begriff vom Körperbewußtseins, da es vom "Ich" geleistet wird und dieses "Ich" somit die Kontrolle über den Körper garantiert.

[131]Vgl. Sondra Horton-Fraleigh (1987), S. 21: "Those dances that become second nature return me to nature - to the spontaneous and graceful arising of my body through nature. Then I move freely."

[132]Vgl. Roger Copeland, The Search for Origins. Roger Copeland traces the Relationship between Modernism and Primitivism. In: Dance Theatre Journal 12.1 (Summer 1996), S. 12: "Wholeness is the key concept in all primitivist thinking about dance. Here we

ren, die das spezifisch Körperliche herstellen, unbeachtet, sondern auch diejenigen Strategien verdeckt, unter denen der Körper in Auseinandersetzung mit all den Widerständen und Ausfällen seiner sich entziehenden weil eigendynamisch sich gebärenden Phänomenik habhaft gemacht wird.

Den wohl ersten methodisch durchdrungenen Versuch, jenes mystifizierte Tanzverständnis zu verabschieden, nach dem der Tanz einer ursprünglichen Menschheitspraktik gleichkommt, die im modernen Bühnentanz als auratisches Moment von unmittelbar vermittelter Natürlichkeit Verwirklichung findet, hat Susan Leigh-Foster mit *Reading Dancing* unternommen. Darauf drängend, bestehende philosophische Denkmodelle über Tanz und Körper zu revidieren, kritisiert Leigh-Foster nachdrücklich die Folgen der Natürlichkeitsideologien, wie sie in den Tanztheorien von Susanne K. Langer, Curt Sachs und John Martin aber auch in den Diskursen verschiedener moderner Choreographen erkennbar sind. Eindringlich bemängelt Leigh-Foster die systematische Verschwiegenheit jener Denkungsarten über die ästhetischen Verfahrenstechniken der einzelnen Tanzstile.[133] Den Tanz als nicht- bzw. vorsprachliches Medium begreifend, gelten seine Bewegungen gleich einer "wahren" Sprache als unmittelbare Kommunikation von menschlichen Werten und Wahrheiten, die auf Grund ihres innerlichen Timbre und ihrer vitalen Energie selbst jedoch unaussprechlich sind. Der Tanzkörper fungiert innerhalb dieser expressiv-energetischen Ordnung als reines Sprachgefäß und bloßes Instrumentarium, über dessen 'Materialität' und Konstitution es ebensowenig zu sagen gibt, wie auch alle Anstrengungen störend wirken, das ephemere Ereignis "Tanzen" überhaupt zur Sprache zu bringen und in seinen Weisen zu reflektieren, Körperlichkeit und damit ein "Zur-Welt-Sein" zu repräsentieren.[134] Im Grunde wird die Tanzkunst systematisch als ein Faszinosum installiert, das den Zuschauer wie auch den Schreibenden gefangen nimmt und in die Welt der Mythen und zu

---

encounter the central notion that dance can somehow help restore a sense of unity or cohesion otherwise missing in the modern world. All the dualities that we accept as conditions of modernity - mind and body, subject and object, the distance between words and the things that they signifiy - all these distinctions are presumably erased or at least diminished, by the art of dance. (Or so the argument goes ...)."

[133] Vgl. Susan Leigh-Foster (1986), Preface XV: "The quest for a natural way of moving, a natural body, and a natural, organic choreographic process dominated American concert dance in the early part of this century, and it continues today. Typically, those engaged in this quest accord dance a role as the most appropriate medium of expression for primal, emotional, and libidinal dimensions of human experience. Dance is seen as an outlet for intuitive or unconscious feelings inaccessible to verbal (intellectual) expression. Based on this model, dancers often cultivate a sanctimonious mutism, denying what is verbal, logical, and discursive in order to champion the physical and the sensate."

[134] Susan Leigh-Foster (1986), Preface XVI.

den Phantasma des Körpers führt. Die modernen Tanztheorien machen im Tanz daher allein dasjenige Sehen, was dem philosophisch und gesellschaftlich codierten Körperbegriff entspricht. Das Verstehen und Reflektieren von Tanz, betont Leigh-Foster, basiert somit primär auf einem abendländischen Denken über den Körper. Aus diesem Grunde setzt Leigh-Foster ihren semiologischen Theorieentwurf mit einer Kritik am abendländischen Körperverständnis ein. Mutiert zum leblosen und daher manipulierbaren Gebilde gilt der Körper, ohne seine Arten der Eigenverkörperung und Dialogizität zur Kenntnis zu nehmen, als ein behältergleicher Ort psychischer Kräfte und Botschaften und auch als eine gesellschaftliche Randgruppen begriffen, marginalisierte Erscheinung, deren spezifische Äußerungen und Formungen von Interesse sind. Leigh-Foster führt aus:

> "The image of the western puppet, in its causal dependence on the puppeteer, succinctly summarizes the treatment of the body in Western scholarship since the Renaissance. Conceptualized as a neutral object, the body has registered, but never manufactured, psychic or social forces; it has conveyed, but never articulated, unknown or untamable realms of experience. As a mechanic, the body has constituted a topic of research insofar as it houses diseases, aberrations, and frailties, or as it decomposes into chemical or structural components, or as it demonstrates reflexive and instinctuals responses, or as it reflects the result of regimentary programs of training that transform it into athlete, actor, soldier, or dancer. As a metaphor for unknown and mysterious forces, the body has been aligned with the feminine, the decorative, the pleasurable, of the fashinonable. In each of these capacities, the body, like the Western puppet, is construed as an index of forces that act upon and through it. Its fascination as a topic of research resides in its responsiveness as an instrument of expression and in the degree to which it eludes precise verification of its instrumentality."[135]

Obwohl Leigh-Foster und Horton-Fraleigh eine durchaus ähnlich kritische Position gegenüber der marginalisierten und theoretisch verdinglichten Körperlichkeit einnehmen und beide das physische Faktum als Beweggrund des Tanzes, neu reflektiert, zentral gewichten wollen, klafft ihr Körperverständnis extrem auseinander. Während Horton-Fraleigh das leibliche

---

[135] Susan Leigh-Foster, An Introduction to Moving Bodies. In: Susan Leigh-Foster (Ed.) (1995), S. 11. Leigh-Foster greift hier auf Roland Barthes Schrift *Lesson in Writing* zurück, dessen Ausführungen Foster zur Grundlage ihres Körperbegriffs als Ort bewußter menschlicher Artikulation werden ("as a locus of mindful human articulation"). Vgl. hierzu: Susan Leigh-Foster, (1988), S. 237. Vgl. Roland Barthes, Lesson in Writing. In: Image, Music,Text. Translated by Stephen Heath. New York 1978, S. 170-178.

Moment gegenüber seiner bedrohten Verdrängung zu rehabilitieren sucht,[136] verabschiedet Leigh-Foster radikal ein existentiell gefaßtes Körperverständnis, nach dem es sein Empfinden ist, das allein das Subjekt stärkt, d.h. der Körper gewinnt durch die Konstruktion des "Ich" seine Realität. Größer könnte die Kluft, die Leigh-Fosters Theorie von der Horton-Fraleighs trennt, nicht sein. Horton-Fraleighs mythische Utopie des Tanzes, das *In-eins-Fallen* und quasi Aufgehen im Tun während man tanzt, entlarvt sich, betrachtet man sie aus Leigh-Fosters Perspektive, als subjektstärkende Strategie, die die vitale Energie der eigenen Körperlichkeit glorifiziert. Leigh-Foster indessen begreift den Körper konstruktiv in einem jeweilig konstituierten Bezug zum Subjekt. Körper und Subjekt sind also beide als Artefakten verstanden. Leigh-Foster bemerkt:

> "In this study, I try to show how the body and the subject are formed - how they come into being - through participation in a given discourse, in this case the dance classes, rehearsals, and performances of a particular choreographer."[137]

Anstatt den Tanz als Medium wortloser Wahrheiten und mit ihm das Physische als deren materiell eigentümlich unbeteiligten Übermittler aufzufassen, analysiert Leigh-Foster den Tanzkörper nach seiner jeweiligen Konstruktion, Sinnbezüge darzustellen. Dem Körper kommt ein semiologischer Status zu, der ebenso wie das de-naturalisiert begriffene Subjekt in den Codierungen und Konventionen der Tanzverfahren Gestalt erhält und dadurch Sinn hervorbringt.[138] Leigh-Foster entwickelt eine literalisierte Methode, die Tanz als Zeichenprozeß von Körper- und Bewegungsausdrücken auffaßt, was "eine korrekte und umfassende Interpretation von Tanz möglich"[139] macht. Hierzu

---

[136] Horton-Fraleighs Philosophie reiht sich deshalb in den Diskurs von der Befreiung des Körpers ein, denn sie neigt, in den Worten von Michel Bernard gesprochen, dazu, "im Körper nur das zu sehen, was die verbale Sprache als signifikante Struktur, als kulturellen Kunstbegriff, als konventionelle und trügerische Maske unterwandert, nämlich die scheinbare Spontaneität der ex-pressiven energetischen Dynamik der vitalen Einmaligkeit des Subjekts." Hiermit vertritt sie einen "wilden Expressionismus". Vgl. Michel Bernard (1980), S. 135.

[137] Susan Leigh-Foster (1986), im Anmerkungsteil S. 237.

[138] Leigh-Foster verabschiedet die Vorstellung eines konsistenten, historisch kongruenten und in diesem Sinne "natürlichen" Körpers: "Once the body, the subject, and the expressiv act have been "de-naturalized", then the dance can be examined explicitly as a system of codes and convention that support its meaning." Susan Leigh-Foster (1986), Preface XVIII.

[139] Dabei versteht sie den Bühnentanz in einer Abfolge von Übersetzungen bzw. transferierenden Akten, deren Procedere von der Intention des Choreographen über die kinästhetische Form, den Sinn des Tänzers bis zur Aufführung und schließlich zum Verstehen des Zuschauers reicht. Diese Übersetzungen sind vom Codesystem der jeweiligen

untersucht sie den Corpus von verschiedenen modernen und klassischen Tanzstilen im Hinblick auf deren verschiedene Arbeitsphasen (Training, Probe, Aufführung und kompositioneller Gestaltung)[140] und deren Weisen, das Bewegungsmaterial und -arrangement in sinngebender Beziehung zur Welt zu entwerfen und damit Welt also zu repräsentieren.

Körper und Subjekt sind demzufolge nicht mehr als existentieller Grund des Tanzes aufgefaßt sondern als ästhetische Formen, eine semiologisch unterscheidbare und daher 'lesbare" Beziehung zur Welt zu artikulieren. Diese fächert Leigh-Foster in Analogie zur Linguistik und zum Strukturalismus in folgende vier Referenztropen und rhetorische Figuren auf: Ähnlichkeit (Metapher), Imitation (Metonomie), Ersetzung (Replication) (Synecdoche) und Reflexion (Ironie).[141] Im Tanz werden sie als unterschiedliche Modi der Bewegungsgestaltung dadurch erkennbar, das sie ein jeweils anderes

---

Repräsentationstechnik sowie den Prinzipien der Bewegungsorganisation geregelt. Susan Leigh-Foster (1986), S. 56.

[140] Der erste Komplex des Buches untersucht unter dem Titel *Reading Dance: Composing the Choreographer, the Dancer, and the Viewer* vier zeitgenössische Choreographen (Deborah Hay, George Balanchine, Martha Graham, Merce Cunningham) hinsichtlich ihres Bewegungsmaterials, der ästhetischen Idee ihres Trainings, ihres Selbstverständnisses als Choreograph, ihrer choreographischen Arbeitsweise, Bühnenkonzeption und ihres Adressierens an den Zuschauer. (S. 1-40.) Es folgt unter *Reading Choreography: Composing Dances* eine Darstellung der konstitutiven Strukturen der jeweiligen choreographischen Arbeit, dargestellt unter folgenden Gesichtspunkten: *the frame, the modes of representation, the style, the vocabulary, the syntax.* All diese Aspekte zusammen prägen einen Tanzstil. (S. 58-98.) In einem weiteren Teil wird dieses Verfahren auf historische Formen des klassischen Tanzes angewandt (*Reading in Dance's History: Historical Approaches to Dance Composition.* (S. 99-185.) Im vierten und letzten Teil, *Writing Dancing. The Viewer as Choreographer in Contemporary Dance,* untersucht Leigh-Foster verschiedene Choreographen des sogenannten *postmodern dance,* The Grand Union, Meredith Monk und Twyla Tharp. Hier entwickelt sie ihr methodisches Modell vom Tanzkörper als Schreibenden, das in späteren Aufsätzen weiterentwickelt wird.

[141] Als Bezugsquellen gibt Leigh-Foster die Arbeiten von Giambattista Vico, Kenneth Burke, Michel Foucault und Hayden White an. Vgl. Anmerkungsteil S. 235f. Folgende Beziehungsgeflechte werden eröffnet: Im Fall der (1) *Resemblance-Ähnlichkeit* verhält sich der Tanz in Analogie zur Welt, d.h. der tanzende Körper wird in Analogie zum Selbst oder Subjekt gebracht. Im Fall der (2) *Imitation* verhält sich der Tanz zur Welt entsprechend einer Ersetzung, wobei ein Teil für das Ganze steht, die Ursache für den Effekt. Der Körper ersetzt hier das Subjekt auf seine beste Weise. Im Fall der (3) *Replication (Wiederholung)* verhält sich der Tanz zur Welt im Sinne der Ersetzung des Ganzen durch einen Teil, d.h. er wird zur Stimme über essentielle Dinge. Der Körper wird hier zum Repräsentanten des Subjekts. Im Fall der (4) *Reflection* verhält sich der Tanz zur Welt als eine unter anderen möglichen Aktivitäten, d.h. er generiert ein Spiel zwischen verschiedenen Bedeutungsebenen und -bezügen. Der Körper wird hier entweder als Subjekt oder als kein Subjekt aufgefaßt. Vgl. Susan Leigh-Foster (1986), Anmerkungsteil, S. 235.

Verhältnis des Körpers zum Subjekt als jeweilige Ausdruckskonzeption konstituieren und somit Repräsentanzen aufbauen.[142]

Leigh-Foster untersucht die Konzeptionen von Körper und Subjekt ausschließlich im Hinblick auf deren Ausdrucksfunktion, d.h. der Tanzkörper wird als Konstitutionskomplex gelesen, sinnfällige Beziehungen zur Welt zu artikulieren, die in den codierten und tradierten Bewegungen entsprechend lesbar werden.[143] Körper und Subjekt stellen gewissermaßen die beiden Seiten ein und derselben Medaille dar, deren Gestalt der stilistische Referenzmodus prägt. Ein autonomer Subjektstatus kommt dem Körper daher nicht zu, vielmehr fungiert er als konstituierte Größe in der semiologischen Gleichung von Ich, Ausdruck und Welt, die er gemäß seiner Ausdrucksfunktion quasi als Nullfaktor der freien Stelle "x" für die vier möglichen Referenztropen besetzt hält.

Auch wenn Leigh-Foster einen interpretatorischen Zugang zum Körper als konstituierte Gestalt wählt, spart ihre Theorie eine Untersuchung derjenigen Verfahren aus, unter denen der Tanzkörper gemäß spezifisch trainierter leiblicher Momente als z.B. Strömender, Verharrender, Explosiver, Getriebener oder Ruhender in Erscheinung tritt. In Leigh-Fosters Darstellung fließen analytische Bewegungsbeschreibungen nur sehr rudimentär ein[144],

---

[142]So gilt z.B. für Martha Graham die *Kommunikation* als Bedeutungsmodus ihres Tanzes, dessen Ausdruckskonzeption eine ist, innere Motivationen zu offenbaren, wobei der Tanzkörper ein vereinigtes Vehikel Expressionen des Selbst darstellt und das Subjekt des Tänzers über innere Gefühle, Gedanken und Begierden identifiziert ist. Im Vergleich gilt für Merce Cunningham die *Collaboration* als Bedeutungsmodus seines Tanzes. Seine Ausdruckskonzeption kommt einem artikulierten Bewegen gleich, der Tanzkörper ist als Knochen, Muskeln, Bänder und Nerven aufgefaßt und das Subjekt des Tänzers der Aktivität des Körpers verpflichtet. Vgl. Susan Leigh-Foster (1986), S. 42f. (Tabelle).

[143]Leigh-Fosters theoretische Grundlagen wurden insbesondere von Marcia B. Siegel, eine der bekanntesten amerikanischen Tanzkritikerin, heftig angegriffen und mit polemischem Tonfall besprochen: "Converting the terminology of linguistic analysis into a set of categories she can apply to dance, Foster sets out to remedy the lapses and abuses of criticism. The premise of her book's title - that someone could "read" dancing, or would want to - and the assumption that a depersonalized structuralist methodology can uncover dance's "meaning" where every approach up to now has failed, tells you much about how Foster relates to dance." Vgl. Marcia B. Siegel, The Truth About Apples and Oranges. In: The Drama Review, a Journal of Performance Studies. 32.4 (T 120) (Winter 1988), S. 27.

[144]Marcia B. Siegel weist Leigh-Fosters Analyse der choreographischen Stile fachliche Unkenntnis nach und entlarvt ihre vereinfachende und symbolisch befrachtete "Lesweise" von Bewegungen. Denn im Fall der Raumorientierung von Bewegung, die neben der qualitativen Ausführung der Bewegung und des charakteristischen Gebrauchs des Oberkörpers für Leigh-Foster nur einen von insgesamt drei Aspekten darstellt, undter denen sich ein Tanzstil konsolidiert, wendet Leigh-Foster, ohne es zu benennnen,

denn primäres Interesse bleibt, den semiologisch gefaßten Ausdruckskomplex eines Tanzstils zu untersuchen, unter dem wohl die verschiedenen Körperkonzeptionen in Bezug zum entworfenen Subjektstatus deutlich werden. Aber die jeweiligen Gebräuche zur Bildung einer bestimmten Kinästhesie bleiben für diesen theoretischen Entwurf genauso unwichtig, wie die Frage nach den jeweilig angewandten Disziplinierungsverfahren eines Stils.[145] Indessen steht die lesbare Bewegungsgestalt im Vordergrund. Bemerkenswerter Weise begreift Leigh-Foster das Bewegungsvokabular eines Tanzstils als dessen gewissermaßen totes lexikalisches Inventar, quasi als ein allein sekundäres Moment. Erst mit der stilistischen Einbettung des tanztechnischen Vokabulars in den choreographischen Kontext komme ihm eine ästhetische Bedeutung zu.[146] Damit werden für die Betrachtung eines Tanzstils alle körpertechnischen Verfahren und ihre Bewegungsprinzipien der jeweilig erarbeiteten Tanztechnik bedeutungslos. Denn sie blieben, so argumentiert Leigh-Foster, auch dem Zuschauer uneinsichtig, wodurch ihnen eine eigentümliche 'Unsichtbarkeit' zukommt. Für eine ästhetische Betrachtung des Tanzes verschwindet - ein weiteres Mal - alle Evidenz seiner körper- bzw. bewegungstechnischen Verfahren.

Die körper- und bewegungstechnischen Verfahren eines Tanzstils müssen aber meiner Ansicht nach als entscheidende ästhetische Strukturierungsmomente des Tanzkörpers in seinem jeweiligen Bewegungsstil angesehen werden. Denn erst über die Aneignungsverfahren, die dem Körperlichen Bewegung, Form, Normierung und Codierung auferlegen, reift der Körper zum Tanzkörper, wobei er nicht allein zum Zeichen generiert, sondern als leiblicher Komplex gefühlter Dynamiken strukturiert und durch die Arten seiner Mobilisierung und Instrumentalisierung begriffen wird. Sein ästhetisches Antlitz verkörpert im Verhältnis von Spannung und Entspannung, im Gebrauch von Kraft und Gewicht, im Aufbau von Haltung und

---

François Delsartes symbolische Raumkategorien an. Vgl. Marcia B. Siegel, The Truth about Apples and Oranges. In: The Drama Review (Winter 1988), S. 29. Tatsächlich sind Leigh-Fosters Bewegungsinterpretationen sehr vereinfacht und manifestieren eher "universale" Bedeutungszuweisungen: z.B. zarte in die Höhe weisende Armbewegungen gelten als "himmlischer" Ausdruck. Auch unter der Kategorie *Bewegungsvokabular* werden eher Allgemeinplätze über Bewegungsmotive auf der Grundlage einer knappen und verkürzten Erläuterung der Laban-Bewegungsanalyse verhandelt, die überdies selbst kaum angewandt wird.

[145] Interessanterweise erwähnt Leigh-Foster nur sehr knapp Cunninghams aleatorisches Choreographieverfahren und bewertet den hierdurch konstituierten Körperumgang als unwichtig. Vgl. Kapitel V.2.4.

[146] Vgl. Susan Leigh-Foster (1986), S. 91: "The style washes over the entire vocabulary of a dance, giving it a cultural and individual identity, whereas the vocabulary sets structural limits on the number and kinds of moves in a given dance and determines their discreteness."

Form, seiner räumlichen Strukturierung und seines zeitlichen Bewegungsfluxus, die grundlegenden Prinzipien des jeweiligen tänzerischen Bewegungsinventars. Sie determinieren ein bestimmtes Wissen vom Körper sowie dessen Wahrnehmungsmodi. Beginnt man, jene körperkinetischen Gestaltungsmomente zu analysieren, so läßt sich das physische Moment im Tanzen, seine ephemere und nicht-sprachliche Erscheinung, beschreiben, ohne die physisch reale Kraft und Energie des Tanzes allein als immante Expressivität wortloser Präsenz aufzufassen. Vielmehr lassen sich abseits einer vermeintlichen "Natürlichkeit" körperliche Erfahrungswerte nachzeichnen, die, wie einige moderne Tanztechniken es zeigen, durchaus marginale Sinnlichkeiten und Qualitäten des Leiblichen realisieren können.

Es ist also m.E. wenig hilfreich, dem aufklärerisch bedingten Ausschluß des Körperlichen methodisch dergestalt zu begegnen, das Physische als antiquiert oder von den modernen Medien als längst eingeholte Realität anzusehen, wie es Leigh-Foster im Kontext posthistorischer Tanzentwicklungen konstatiert. Sie bemerkt:

> "Der tanzende Körper, der Tanz und die Zuschauer, alle gleichermaßen zweckgebunden, haben ihre physische Präsenz verloren. Unsere Fähigkeit, sich aufzuschwingen, sich dagegen zu stemmen, mitzuleiden und mitzufühlen mit den Körpern auf der gegenüberliegenden Seite des Bühnenraumes, entschwindet. Im Maße, in dem wir diesem Wandel beklagen, heulen wir gleichsam in ein simuliertes Vakuum. Aber wir wollen nicht nörgeln. Wir wollen nicht altmodisch-nostalgisch nach dem "echten" Körper in der Aufführung verlangen."[147]

Auch wenn verfeinerte Technologien in den Körperraum eingreifen und der Tanz unter Einbezug neuer Medien andere Realitäten und somit Realitätsverschiebungen vorführt, was die Wahrnehmung von authentischer Körperlichkeit irritiert und deren Begriffe vom Auratischen und leiblich identifizierten Atmosphärischen durchkreuzt, wiederholt dieses posthistorisch apokalyptische Geheul selbst nur das, was es kritisiert, nämlich von der "physischen Präsenz" abzuschwören. Ohne Körper läßt es sich nicht besser leben, weil es sich ohne ihn gar nicht leben läßt. Tanzende Körper sind real und behaupten in ihrer dynamisch sensiblen Kinästhesie diese ihre unbedingte Realität. Das Sinnlich-Physische macht die Tanzkunst allererst aus, was in dieser Arbeit einen entsprechend theoretischen Widerhall finden soll. Tanzstile verankern durchaus sinnliche Wahrnehmungskomplexe, zeugen von einem spezifischen Verhältnis zum eigenen Körper und konstellieren jeweilige Beziehungen zwischen Körper und Geist, Intuition und Bewußt-

[147] Susan Leigh-Foster, Tanz und posthistorische Techno-Ästhetik. In: Akzente. Gewalt - Tod - Theater. Zeitschrift für Literatur. 40.2 (April 1993), S. 157.

sein, Begehren und Wille usw.. Vor allem handelt es sich um kinästhetische Qualitäten,[148] die jedoch als keine spezifisch "natürliche" Ressource des Menschen anzusehen sind, sondern gleichermaßen wie der Augen- oder der Tastsinn, das Gehör, das Schmecken oder der Geruch als historisierte und kulturell wie sozial codierte Wahrnehmungsmodi gelten müssen.

Leigh-Foster Skeptizismus gegenüber dem Physischen begründet sich indessen in einer grundsätzlichen Ablehnung dessen, Tanzen über ein präsentisches Erleben der eigenen körperlichen Existenz zu identifizieren, so daß sich, ästhetisch betrachtet, eine unmittelbare und daher unaussprechliche Bedeutung ereigne. Anstatt dem Irrtum zu folgen und, in den Worten

---

[148] Geprägt wurde der Begriff "Kinästhesie" von H.C. Bastian, The Brain as an Organ of Mind. London 1880. Bis heute als solcher relevant meint sein physiologisches Konzept "die Gesamtheit sensorischer Leistungen, die von Rezeptorensystemen in Muskeln, Sehnen und Gelenken erbracht werden und funktionell dadurch charakterisiert sind, daß sie im Zentralnervensystem Informationen übermitteln über die räumliche Stellung der Körperglieder (zueinander), Richtung und Geschwindigkeit ihrer aktiven und passiven Bewegungen sowie das Ausmaß an Kraft, das bei Ausführung einer Bewegung und zur Beibehaltung einer Gliederstellung gegen einen Widerstand aufgewandt werden muß." Bedeutungsgleich bzw. -ähnlich sind *Bewegungsempfinden*, *Muskelsinn*, *Propriorezeption* oder *Tiefensensibilität*. Zunächst erging ein Streit, ob es sich tatsächlich um einen Muskelsinn handelt, d.h. ein in den Muskeln verortbares sinnliches Vermögen, wie H.C. Weber (1843) behauptete, oder ihre Leistung nicht im Sinne einer sensorischen Miterregung erfolgt. (u.a. Innervationstheorie von H.V.Helmholtz und W. Wundt). Bastian beendete diesen theoriegeschichtlichen Streit mit der Einführung des Begriffs 'kinaesthesis', worunter er zum einen einen peripheren von Muskeln, Gelenken und Nerven vermittelten Prozeß verstand, zum anderen einen zentralen, als 'psychologisch' konzipierten, der die Reaktivierung kinästhetischer Gedächtnisproduktionen (images) von Empfindungen meinte. Während in der psychologischen Forschung des 20. Jahrh. (insbesondere bei E.B. Titchener, Schüler von Wundt) der Kinästhesie eine große Bedeutung zukommt, da auf sein Empfinden alle (!), und daher auch unanschauliche Gegebenheiten unseres Wissens fußen, ist der Begriff der Kinästhesie physiologisch durch den der Propriorezeption ersetzt worden. ("Meaning is originally K.: The organism faces the situation by some bodily attitude, and the characteristic sensations which the attitude involves give meaning to the process." (Lectures on the exp. psychol. of the thought-process. New York 1909). Vgl. Joachim Ritter (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd 4. Darmstadt 1976, S. 824. Zum Begriffswechsel von Kinästhesie zu Propriorezeption vgl. Der Große Brockhaus. Leipzig 1931 und Brockhaus-Enzyklopädie. Mannheim 1992. Vgl. aus der Tanzliteratur: Valerie Preston-Dunlop, A Handbook for Dance in Education. Plymouth 1980 ([1]1963), S. 1: "The kinesthetic sense (Gibson J.J. 1966) is the dancer's source of information. (...) The kinesthetic sense relays muscular, articular, cutaneous, vestibular, visual and auditory cues to the brain. These messages inform the mover of facts about the muscle tension, balance, and relevant sights and sounds, which he learns to interpret in terms of movements made and positions achieved." Vgl. J.J. Gibson, The Senses Considered as Perceptual Systems. Boston 1966.

von Baudrillard, "die Partei des Körpers ergreifen"[149] zu wollen, stellt Leigh-Foster das Diskursive von Körper und Tanz in Rede und faßt ihre Dynamik jeweils als Schriftbewegung auf. Leigh-Fosters semiologisches Verfahren hat in der amerikanischen Forschung zu heftigem Widerspruch und großer Auseinandersetzung geführt, aber auch dazu, daß allmählich eine neue Denkweise entsteht, die sich der Frage widmet, wie sich Tanzstile körperhaft artikulieren bzw. niederschreiben und in welcher Diskursivität sie entstehen. Theoretische Beachtung findet in diesem Zusammenhang nun auch die Frage, in welcher Weise über Tanz geschrieben werden kann, welcher sprachliche Duktus adäquat erscheint und wie der Schreibende auf sein eigenes körperlichen Befinden reflektieren soll bzw. kann.[150]

Dieser Frage widmen sich Leigh-Fosters neueste Veröffentlichungen, in denen sie das Körperliche im Prozeß des Schreibens theoretisch zur Anerkennung bringen will. Der Tanzkörper, selbst als Schreibender aufgefaßt, soll im 'körperhaften' Schreiben über und durch ihn Gewicht und Form erhalten.[151] In *Choreographing History* führt die Autorin an:

---

[149] Jean Baudrillard, Der symbolische Tausch und der Tod. Aus d. Franz. v. Gerd Bergfleth, Gabriele Ricke und Ronald Voullié. München 1991, S. 184. Hier heißt es: "Irrtum: Die Partei des Körpers ergreifen, heißt in die Falle gehen. Man kann nicht an die Seite der Primärprozesse treten, das ist viel eher eine sekundäre Illusion (J.F. Lyotard)."

[150] Vgl. Ellen W. Goellner/Jacqueline Shea Murphy (Ed.); Susan Leigh-Foster (Ed.), Corporealities. Dancing Knowlegde, Culture and Power. London 1996.

[151] Den Beginn hierzu setzte *Reading Dancing* in seinem letzten Kapitel *Writing Dancing*. Hier schon wird der Körper als Prozessualer aufgefaßt, zu signifizieren und also zu schreiben. "In this world of writing dancing, the body of this text could, as of in counterpoint with the writing body, leap off the two -dimensional page: it could turn, lunge, twist, kick, suspend .... and with a final gesture - was it "Going my Way?" of "Thumbs up"? - vanish." Susan Leigh-Foster (1986), S. 227. Mit diesen Worten beschließt Leigh-Foster ihre Studie. Während dieses Modell hier noch mit der postmodernen Tanzästhetik identifiziert ist, wird es in *Choreographing History* zur theoretischen Grundlage möglichen Schreibens über historische (tote) und sich bewegende (Tanz)Körper überhaupt. "The possibility of a body that is written upon but that also writes moves critical studies of the body in a new direction. It asks scholars to approach the body's involvement in any activity with an assumption of potential agency to participate in or resist whatever forms of cultural production are underway. It also endows body-centered endeavours with an integrity as practices that establish their own lexicons of meaning, their own syntagmatic and paradigmatic axes of signification." Susan Leigh-Foster, An Introduction to Moving Bodies. In: dies. (Ed.) (1995), S. 15. Resümierend schreibt sie: "Terpsichore senses the need to rationalize choreography as persuasive discourse, and Clio realizes the need to bring movement and fleshiness into historiography. They both agree that they cannot help but admire the immense power in the restive wariness of those bodies that have tangled with the demonic character of a tyrant. And they sense the strength of a choreographic coalition composed of multiple constituencies. They desire bodies capable of troping, that can render or depict, or exaggerate, of fracture, or allude to the world, bodies that can ironize as well as metaphorize their existence. Troping

> "The questions "what bodies are being constructed here ? " or "how do these values find embodiment?" or "how does the body figure in this discourse?" can be asked (...) If bodily actions are allowed to carry their own inscriptive weight, if they are given more than just a sexor a set of regimented requisites, then they may empower us with a newly embodied sense of human agency. If body claims consideration as more than holding ground for unconscious desires, instinct, drives, of impulses, then it may point the way toward new kinds of coalitions and new forms of collective action."[152]

Es ist also entscheidend, den Tanzkörper nicht als Mittler eines Ausdruckskanons aufzufassen, als bloß *Ausführenden* spezifischer Bewegungen, der quasi als leere Folie von einer expressiven oder formalen Bewegungssprache beschrieben ist, sondern ihm als materiell lebendigem Konglomerat Aufmerksamkeit zu schenken und als solchen methodisch zu reflektieren.[153]

Diese Arbeit versucht dies durch eine Analyse der bewegungstechnischen Verfahren zu unternehmen, in denen eine Aneignung und Konstitution des Körpers als Tanzkörper statthat. Den verfahrenstechnisch strukturierten Tanzkörper zu untersuchen, wie es für einzelne moderne Stile geschehen ist und im weiteren Verlauf für Merce Cunninghams antinaturalistisch begriffene Ästhetik unternommen wird, heißt daher, die scheinbare

---

bodies do not merely carry a message or faithfully convey an idea, but also assert a physical presence, one that supports the capacity for producing meaning. Irresistibly, such bodies retain no authority over some transcendental definition of their being, but instead remain entirely dependent on their own deictic gestures to establish identity." (Ebd., S. 18) Dieser Theorieentwurf kann hier nur angedeutet bleiben, obwohl er einen m.E. wichtigen und interessanten Ansatz unterbreitet, den darzustellen aber den Rahmen der Arbeit überschreitet.

[152] Susan Leigh-Foster, An Introduction to Moving Bodies. In: dies. (Ed.) (1995), S. 12.

[153] Der tanzende Körper wie auch das Schreiben pendelt daher immer zwischen der Dinghaftigkeit des Erscheinenden und seiner Verkörperung von leiblich-gefühlten Erfahrungen, begründet durch sein spezifisches, wie Merlau-Ponty betonte, "Vehikel des Zur-Welt-Seins". Vgl. Maurice Merlau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1966. Zitiert nach Michel Bernard (1980), S. 44. Michel Bernard indessen äußert sich zu dieser Aufgabe wie folgt: "Man sollte niemals außer acht lassen, daß jedes Fragen über die Realität und den Wert des Körpers gleichzeitig das Anerkennen eines bestimmten *Körpergesetzes in diesem Fragen selbst und die unvermeidliche Diskursivität des gefühlten, gedachten und hinterfragten Körpers* mit einschließt. Dies ist im wesentlichen daher ein unbequemes und klippenreiches Befragen, weil man niemals der Fata Morgana der gleichsam immateriellen und neutralen Transzendenz der Allmacht eines rein körperlichen *Objekt* beherrschenden wissenschaftlichen Ausdrucks nachgeben darf, noch der ebenso verführerischen Illusion der materiellen Immanenz eines für jede Verbalisierung und daher für jede Objektivierung unzugänglichen und undurchlässsigen triebhaften Körpers." Hieße dies nicht, eine poetische Sprache über den Tanz zu entwerfen?

"Befreiung" des Körpers zu "natürlichen" Bewegungen oder seine Formung zu einem "freien" Instrument als Strategie erkennbar zu machen, unter der der Körper in einen Codex eingelassen oder in eine Sprache überführt wird, die selbst immer von der ambivalenten Struktur des Körpers gekennzeichnet bleibt. Sowie die Bildung des Körpers zu einer bestimmten ästhetischen Gestalt immer mit Ausfällen des körperlichen Substrats umgehen muß, so tragen und trägt ihre Formen/Sprache auf der Rückseite immer das irrationale Moment und das Unbeständige von Material und Medium. Durchweg operiert der Tanz mit der doppelten und paradoxen Struktur des Körpers, Objekt und Subjekt zugleich zu sein, oder wie Baudrillard sagt, "Objekt und Anti-Objekt", ein Körper, der den "Disziplinen, die vorgeben, ihn zu vereinheitlichen, durchkreuzt und annulliert - Ort und Nicht-Ort (...)."[154]

Das Strategische einer jeweiligen Tanztechnik und choreographischen Arbeit greift also in das Körperliche ein, mit dem Ziel, seinem dynamisch dichten und strukturell vielschichtig verschränkten Arsenal durch Erziehung eine formspezifische kinetische Gestalt zu geben. Dabei wird der Körper nach einem bestimmten Bilde, einer idealen Gestalt oder einer Idee modelliert und mobilisiert, so daß er etwas ausdrückt oder anklingen läßt oder, über sich hinausweisend, etwas *Anderes* bewahrheitet. Die Mühen jener Arbeit am Körper operieren dabei mit gezielten Disziplinierungen, durch die all das Physische und Sperrige zum Tänzerischen oder Gestischen anverwandelt wird und der Körper also zu jenem gemacht wird, als den er sich präsentieren oder den er bewahrheiten soll. Dieses Bemühen läßt sich besonders eindringlich im expressionistischen Tanz von Martha Graham und auch von Mary Wigman beobachten. Die archaisch oder unbewußt begriffenen Kräfte, unter denen sich ihre Tanzkörper mobilisieren, betteten die Choreographinnen ebenmäßig in eine Formensprache ein, welche das Unbändige und Wilde der ursprünglichen Dynamiken dadurch ausdrücken sollte, da es sie symbolisierte. Die Choreographinnen sahen die tänzerische Körperausbildung sowie ihre eigene choreographische Arbeit immer wieder durch die ungeheuerliche Kraft ungezügelter Körperdynamiken und deren unkontrollierte Auswürfe bedroht. Die einst gewünschte unbändige Kraft mußte, um ein ästhetisch anerkanntes Antlitz zu erhalten, gebannt werden und bar ihrer einstigen Macht gewannen sie als gebärdenhafte Bewegungsformen den Status künstlerischen Ausdrucks. Obwohl der heraufzitierte "Subjekt-Status" des Körpers gewünschtermaßen zur treibenden Kraft der expressionistischen Arbeitsweise wurde, mußte das eigendynamische Moment mit scharfen Disziplinierungsmaßnahmen zu einer ästhetisch veritablen Form kanalisiert werden.

---

[154] Jean Baudrillard, S. 184.

Damit haben jene modernen Tanzstile im Grunde eine gezielte Konfrontation mit der ambivalenten und eigenmächtig in das ästhetische Gewebe des Tanzes hineinspielende Struktur des Körpers vorgeführt, nämlich eine doppelte Artifizierung des lebendigen Materials zu betreiben. Die physische Lebendigkeit herbeiwünschend, blieb man letztendlich genauso abhängig wie gefangen von ihrer drängend, störend wie auch angsterregend wahrgenommenen Eigendynamik. Das ästhetische Diktum siegte, sich gegenüber dem Körperlichen artistisch zu behaupten und auf artifiziell geschickte Weise seine Macht repräsentationstreu umzuformen. Der expressionistische moderne Tanz dämmte in weiten Strecken das Lebendig-Unkontrollierte des Körpers, ihn auf andere neue Weise beherrschend, ein und bekleidet ihn sublimiert in eine symbolische und mythologische Sprache.[155]

Grundlegend bleibt zu bedenken, daß das "Material" den Tanz in eine besondere Lage unter den Künsten bringt. Denn der Tanzkörper ist im Unterschied zu den Materialien und Mitteln der anderen Künste ein hochgradig komplexes und widersprüchliches Phänomen und Konstrukt, da er sowohl Quelle wie Material von Bewegungen, ausführendes wie initiierendes Organ, Medium und Instrument, Transformator von Energien und skulpturales Gebilde, energetisches Feld und Gestalt ist und in all dem changiert zwischen Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit, Fremdem und Eigenem, Sprache und Sinnlichkeit, Ich und Welt, Intuition und Codierung, Ganzheit und Zerstückelung. Die Körper im Tanz situieren sich daher in einem eigenwillig und äußerst kontroversen Spannungsfeld von physischen Bedingungen, Vorbildern, Normen und Anleitungen, und florieren, sich selbst bewegend und bewegbar zu sein, zwischen inneren und äußeren Kräften. Der Ort des Tanzes ist daher höchst unstet, paradox, dynamisch und ambivalent.

---

[155] Monika Wagners Ausführungen über die Geschichte der Moderne "als ständige Bedrohung der tradierten Bastion der Kunst, der Form, durch das Material" zeigen sowohl die ästhetische Neugewichtung in der modernen Kunst als auch ihre gewissermaßen gestalterische Spannung auf, die in ähnlicher Weise auch im Modernen Tanz wiederzufinden ist. Auch der Moderne Tanz beginnt die Materie, d.h. das Physische der Bewegung, zu betonen, wodurch die Choreographen, da sie das codierte Bewegungsmaterial des Balletts ablehnen, in die besondere Lage kommen, das "Materielle" der Bewegung einer neuen Formgebung zu unterstellen. Hieraus erwächst sowohl die Freiheit, die materielle Substanz des bewegten Körpers ästhetisch zu emanzipieren, als auch die Not, einen neuen Formcharakter zu entwickeln, der sich nicht aus dem Anspruch lösen kann, "von den Einschreibungen des Künstlers (der Natur, des Kosmos) zu erzählen, was das an und für sich niedrige Material, den Körper, adelt." Vgl. Monika Wagner, Form und Material im Geschlechterkampf oder: Aktionismus auf dem Flickenteppich. In: Corina Caduff/Sigrid Weigel (Hg.), Das Geschlecht der Künste. Köln 1996, S. 191.

III. Die Tanzästhetik von Merce Cunningham in der Diskussion

III.1. *„Tanzen ist Bewegung in Zeit und Raum"* Ein konzeptionelles Statement

> *„Dancing to me is not something sentimental. Dancing to me is movement - people moving in time and in space. It has nothing to do with sentimentality or love but with activity."(Merce Cunningham)*[1]

Tanz ist, so formuliert Merce Cunningham, eine reine Aktion des Körpers und fußt auf der physischen Gegebenheit des Menschen, sich zweibeinig fortzubewegen. Hieraus erwachsen für das Tanzen drei Bedingungen: Es muß die Bedingung der aufrechten Körperstatur beachtet werden, wonach das eigene Körpergewicht immer *ausbalanciert* wird, sowie die Bedingung der Fortbewegung, daß nämlich das Gewicht *verlagert* wird, sobald sich der Körper bewegt und sich überhaupt (im Raum) bewegen kann *(shifting the weight)*.[2] Neben diese beiden physiologischen Zusammenhängen tritt die dritte Bedingung: der imaginative Anteil von Bewegung. Die Aktion des Tanzens betrifft also die Physis und die Imagination. Cunningham bemerkt:

> "Dancing is movement in time and space; its possibilities are bound only by our imaginations and our two legs."[3]

Tatsächlich ist das Tanzen an bestimmte Bedingungen gebunden, so an den Körperbau, die Statur und die damit individuell strukturierte Physis des Tänzers, wie auch an das über bestimmte Vorstellungen, Imaginationen und Erlebnisse (u.a.) geprägte Bewegungsinventar des Einzelnen. Wie bieten diese Bedingungen nun aber, wie Cunningham betont, Möglichkeiten zum Tanzen, wie kommen durch sie Bewegungsmöglichkeiten zustande, deren potentiellen Radius Cunninghams Tanz erklärtermaßen erweiteren will? Antworten hierauf gibt sein Körperverständnis.

---

1 Merce Cunningham, Interview (J. Gruen). The New York Times (14. Jan. 1980), S. 7.

2 Vgl. Merce Cunningham, The Impermanent Art. In: Richard Kostelanetz (Ed.) (1978), S. 313; (Nachdruck der Ersterscheinung in: Fernando Puma (Ed.), 7 Arts. No. 3 (1955), S. 69-77.) Cunningham schreibt: "Dancing has two things in it: balance of the weight, and shift of that weight in space and time."

3 Merce Cunningham in: Werbekatalog der Merce Cunningham Dance Foundation Inc., Deckblatt.

Cunningham lokalisiert die Tanzkunst als Bewegungsphänomen mit physikalischen, physischen und mentalen Variabeln. Dabei verschweigt seine programmatische Äußerung, Tanzen sei Bewegung in Zeit und Raum, mehr, als daß sie verrät. Kein Wort läßt sie über das *Wesen* oder die ästhetischen Eigenheiten des Tanzes verlauten und nichts über die möglichen Erfahrungen und Erlebnisse beim Tanzen. Die definitorische Kurzformel rekurriert allein auf die physischen und imaginativen Anteile der Bewegung, die unwiderruflich den Rahmen der physischen Bedingtheit und ihrer gestalterischen Möglichkeiten im Tanzen abstecken. Dieser Satz bringt daher den Körper, um den sich das Tanzen wesenhaft dreht, eigentümlicher Weise nicht recht zur Sprache. Angesprochen ist seine zweibeinige Statur. Unerwähnt bleiben die kinästhetischen, emotionalen und leiblichen Strukturen wie auch all diejenigen intuitiven, existentiellen oder mystischen Beweggründe, aus denen heraus der Körper in Bewegung kommt und sie in verschiedensten Formen zum Vorschein kommen läßt, sie also verkörpert. All diese Dimensionen liegen im Dunkeln. Cunningham zeichnet sein Tanzverständnis rein über das physikalische Gesicht der Bewegung.

Natürlich läßt sich das *Tanzen* mit Bewegung in Zeit und Raum identifizieren, aber sagt das physikalische, durch physische und mentale Bedingungen strukturierte Phänomen der Bewegung wirklich etwas über die ästhetische Erscheinung des Tanzens aus?[4] Wo bleibt der organische Grund der Bewegung, wo die Eigenschaften des Körpers, Energie zu vitalisieren? Tanzen zeigt niemals ein bloß zeit-räumliches Kontinuum von Bewegung, auch wenn der Körper unerläßlich vielen Bewegungen Gestalt gibt. Tanzen lebt indessen aus der energetischen Quelle des Körpers. Daher können Tanzbewegungen nicht allein als nicht-funktionale Bewegungsausführungen verstanden werden, durch die räumliche Distanzen in bestimmter Zeitdauer überbrückt, der Raum durch Ortsversänderungen gegliedert und hierbei der Zeit ein spezifisch dynamisch-rhythmisches Gesicht verliehen wird. Tanzbewegungen zeichnen immer einen eigenkörperlichen Prozeß, der von Zeit, Raum und Energie durchwirkt, auf die körperliche Existenz des Menschen verweist. Warum also läßt Cunningham das organisch-energetische Substrat des Tanzens unerwähnt?

Merce Cunningham schafft mit jener fast als Plattitüde anmutenden Äußerung, die indessen einen Hinweis auf die strukturelle Basis seiner choreographischen Arbeit trägt, eine ästhetische Distanz zum expressionistischen *modern dance*. Im Gegensatz zu Choreographen wie Duncan, Humphrey, Graham oder Wigman spart Cunningham jegliche Aussagen über das

---

[4] Der Neue Brockhaus definiert *Bewegung* als physikalischen Begriff nämlich als "Ortsveränderung eines Körpers oder eines Massenpunktes mit der Zeit." Der Neue Brockhaus. Wiesbaden 1973.

Wesen der Tanzkunst aus, zitiert weder etymologische Ursprünge oder menschheitsgeschichtliche, mystische, "natürliche" oder kosmische Bedeutungen des Tanzes, noch drängt Cunninghams Tanzverständnis auf eine spezifisch gesellschaftliche Funktion der Tanzkunst. Das Tanzverständnis stützt sich allein auf Gegebenheiten und das Offensichtliche seines Phänomens, nämlich Bewegungen möglichst zahlreich und different zu formen. Dabei wird die Körperbewegung als Material sachlich und konstruktiv aufgefaßt und verbindet sich mit dem ästhetischen Ziel, das Gegebene in immer neue Formen umzuwandeln und neue Bewegungsarten zu finden. Cunningham sagt von sich, er denke in Bewegungstermini.

> "For me, the principal thing has always been that I've been interested in movement. That sounds very simple, but what I mean is any kind of movement. (...) I studied East Indian dancing or American Indian dancing, Spanish dancing - simply to know what that was like physically. It wasn't about learning the steps, but to know what that dance experience is, because I always thought and felt that any kind of movement was possible to use." [5]

Jede Art von Bewegung wird benutzt, bearbeitet und gestaltet, jedoch nicht, um bestimmte Erfahrungen zu vermitteln oder unter den physisch möglichen, bestimmte auszuwählen. Vielmehr geht es Cunningham um die Pluralität von Bewegungsarten, die jede für sich emotionale und physische Erfahrungswerte tragen. Sein Tanz zeigt bewegte, sich bewegende Körper, ohne existentielle Grundwerte der Bewegungen oder psychische Konstellationen innerhalb eines erzählerischen Bewegungsablaufs aufzuzeigen, oder in anderer Weise eine sozialkritische oder utopische Perspektive auf den Menschen zu zeichnen. Das einzige, wonach dieser Tanz drängt, ist, dem Faszinosum seiner inhärenten Unfaßbarkeit zu folgen. Denn das Tanzen zielt niemals auf etwas, kann nichts darstellen oder gar einholen und überdauern.

> "You have to love dancing to stick to it. It gives you nothing back, no manuscripts to store away, no paintings to show on walls and maybe hang in museums, no poems to be printed and sold, nothing but that single fleeting moment when you feel alive. It is not for unsteady souls."[6]
> *Und an anderer Stelle bemerkt Cunningham:* "Ja, es ist tatsächlich schwierig, über Tanz zu sprechen. Er ist nicht nur schwer zu beschreiben, er entzieht sich einfach. Ich vergleiche Gedanken zum Tanz und auch den Tanz selbst gern mit Wasser. (...) Gut, vielleicht weiß jeder, was

---

[5] Merce Cunningham, Interview (1980), S. 1.
[6] Merce Cunningham, Changes. Notes on Choreography. Ed. by Frances Starr. New York 1968, o. S. (Sektion c 1; vgl. nächstfolgende Anmerkung zu "Changes".)

> Wasser ist oder was Tanz ist, aber die Unbeständigkeit macht beides so unfaßbar."[7]

Das Faszinierende des Tanzens ist, daß seine Formen niemals enden, niemals in fixierter Gestalt zu Beständigem führen und daher nie mehr zurücklassen, als die Möglichkeit, sich an sein Gewesenes zu erinnern. Von Dauer ist der Tanz nur in ungefähren Spuren. Tanzen ist in jedem Moment anders - führt Fluß und Materie zusammen, pflanzt sich in Form und Nicht-Form weiter - bleibt nicht - und bleibt nicht wie er war - entwickelt sich nicht - und folgt einer überraschenden Aufeinanderfolge von Dynamiken - stillen Momenten - einem leichten Hauch des Atems - und jener gewaltigen Kraft maßloser Sprünge - und findet daher zu immer neuer Gestalt - Formen immer wieder auflösend - den Körper in neuer Gestalt führend - und aus ihm heraus bringend das, was durch ihn hindurchfließt. Daher ist Tanzen wie Wasser und dies quasi seine Natur, seine Essenz Energie.

> "Dance is not emoting, passion for her, anger against him. I think dance is more primal than that. In its essence, in the nakedness of its energy, it is a source of energy out of which may be channeled the energy that goes into the various emotional behaviors. It is that blatant exhibition of this energy (...) ."[8]

Tanzen ist demnach nicht allein ein physisch-physikalisches Phänomen, sondern lebt aus einer energetischen Quelle. Was aber meint Cunningham mit Energie? Handelt es sich um ein vitalistisches, um ein "natürliches" oder ein physikalisches Phänomen? Wie kommt die Energie in den Körper - wird der Körper von ihr getragen, durchweht, getrieben oder pulsiert sie in ihm? - und wie kommt sie heraus und wird als tänzerische Form sichtbar?

Auch die Choreographen des Ausdruckstanzes und *modern dance* identifizierten den Tanz mit einem natürlichen Prinzip, aber illustrierten hierüber nicht die Phänomenik des Tanzens, sondern faßten jene vital-dynamische Kraft als spezifische "Natur" des Tanzes auf, die den utopischen Horizont ihrer Kunst eröffnete. Besondere Bewegungsformen wurden als "natürlich" begriffen, denn sie versinnbildlichten entweder gemäß ihrer kinetischen Prinzipien oder ihrer geformten Gestalt die existentielle, seelische, archetypische und utopische Heimat des Menschen. Entsprechend jener "Natürlichkeit" wurde der Körper trainiert und geformt, so daß seine Bewegungen, mit der Natur verbunden und mit dem Seelischen in Kontakt, eine physisch-seelische Sprache sprachen. Unter der jeweiligen Bewegungstechnik (z.B. *fall/-*

---

7 Merce Cunningham (1986), S. 29. (Englische Fassung (1991), S. 27.)

8 Merce Cunningham, The Impermanent Art. In: Richard Kostelanetz (Ed.) (1978), S. 311. Vgl. Merce Cunningham, Interview (1980), S. 7: "Dancing is an enlargement of energy (...)."

recovery oder *contraction/release)* reiften die Körper zu entsprechend codifizierten expressiven Tanzkörpern heran und gaben einer jeweilig energetisch-"natürlichen" Bewegungsquelle Ausdruck.

Für Duncan und Fuller entsprangen die Tanzbewegungen einer solchen energetischen Quelle, die, entweder mimetisch vom Körper vorgeführt, den Menschen ins utopische Reich der Harmonie führen sollten, oder die Zuschauer, ausgelöst durch bühnentechnische Raffinessen, im Spiel von Bewegung, Licht und Farbe verzauberten. Die unsichtbare kinetische Kraft des Körpers wurde hierzu in einen farbigen und dynamisch arrangierten Lichtstrom getaucht, was die Faszination im Spiel zwischen der Sichtbarkeit und der Unsichtbarkeit der kinetischen Energie steigerte. Humphrey hingegen organisierte die Tanzbewegungen gemäß eines existentiell verstandenen kinästhetischen Prinzips der menschlichen Bewegung und organisierte ihre Formen innerhalb eines psychologisch ausgedeuteten Bühnenraums. Graham transformierte den Körper in Besinnung auf sein dynamisches Kraftzentrum zum symbol-durchwirkten Instrument archetypischer oder anderer dramatischer Charaktere. Und Wigman erinnerte mit ekstatischen Schwüngen an jene aus dem Körper strömende Kraft, die später zum Tanzerlebnis verdichtet, eine symbolische Sprache des Tanzes formte, welche die Seele des Menschen offenbaren sollte. All jene tänzerischen Bewegungskonzepte suchten durch ihre "natürlich-humanen" Prinzipien im Verständnis ihrer Choreographen einen unmittelbar wahrhaftigen Ausdruck zu kommunizieren, durch den sich der Mensch mit seiner Natur aussöhne. Die Tanzkörper wurden Sprachröhren der Seele, mal gebärdenhaft zu Symbolen geformt, mal im ekstatischen Körperschwung unmittelbar medialisiert. Beides mal sollten diese Bewegungen den Menschen an seine natürlich-kosmische Heimat, seine Existenz erinnern.

Diese gewissermaßen absoluträumliche Transzendierung des Tanzkörpers, die, um mit Hermann Schmitz zu sprechen, qua Bewegung die absolute Macht eines transzendierten (natürlich-seelischen) Prinzips zur Sprache bringt, ist aus Cunninghams Kunstverständnis ausgeklammert.[9] Cunningham sieht die Rolle des Tanzkörpers konzentriert in seiner bloßen physischen Erscheinung, wodurch das physikalische Geschehen, die

[9] Mit Bezug auf das *System der Philosophie* von Hermann Schmitz weist Hartmut Böhme auf die historische Entstehung der Seele hin. Danach ist die Seele "die Erfindung und zivilisatorische Durchsetzung einer Instanz im Dienst der Selbstermächtigung. Die Seele ist von Leib und Gefühlen abgezweigte Energie sowie vom Geist geborgte Form. Derart ist sie ein 'Medium, das die Botschaft ist': Herr im eigenen Hause zu sein; und sie ist das Paradoxon raumloser Räumlichkeit und leibloser Macht." Gernot Böhme/-Hartmut Böhme, Feuer Wasser Erde Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente. München 1996, S. 172. Vgl. Hermann Schmitz, System der Philosophie. Bd. 3: Der Raum. Erster Teil: Der Leibliche Raum. Bonn ^{2}1988.

Bewegung, eine ausschließlich räumlich-zeitliche Gestaltung finden soll. Die Qualität des Tanzens drückt sich allein in der Gestaltungsbreite körperlicher Bewegung aus, deren Phänomenik weder spezifiziert noch gemäß bestimmter "natürlicher" Prinzipien codifiziert ist.

Für Martha Graham wie auch für Mary Wigman stand fest, daß ein Körper nie lügt. Das Problem bestand allerdings darin, daß nicht all seine unbändigen und unkontrollierten Bewegungen von sich aus die Sprache der Seele verkörperten, sondern erst eine adäquate Formensprache, welche die Kraft und Energie der Bewegung kanalisieren konnte, so daß der wahre Ausdruck klar erscheinen konnte. Erst die Disziplinierung des Tanzkörpers zum "gläsernen" Gefäß brachte in seinen Bewegungen die reine Wahrheit zum Klang und transformierte sein Antlitz in die wahrhaftige *dramatis persona*. Wigman und Graham suchten daher *einen adäquaten* gestalterischen Weg, der Körperbewegung ihren expressiv-tänzerischen Ausdruck geben zu können, der das Verborgene in klarer Form "sprechen" ließ.

Cunningham hingegen ist der festen Überzeugung, daß der Versuch des expressionistischen *modern dance*, eine Sprache des Tanzes zu entwickeln, in eine ästhetische Sackgasse führt. Der Moderne Tanz müsse sich vielmehr von seiner quälenden Sorge freisprechen, *etwas* durch Bewegung Ausdruck geben zu wollen und Bewegung gemäß einer Idee oder Intention formen zu wollen. Obwohl auch er betont, daß ein bewegter Körper expressiv ist, argumentiert Cunningham rückwärtig: Wenn ein Körper expressive Bilder trägt, dann drücken sie sich immer schon und quasi unwillkürlich in seinen Bewegungen aus und müssen nicht durch spezifische Verfahren oder Gesten herausgeschält und ausfindig gemacht werden. Cunningham führt aus:

> "In reference to the current idea that dance must be expressive of something and that it must be involved with the images deep within our consciousness and unconsciousness, it is my impression that there is no need to push for them. If these primordial, pagan or otherwise archetypical images lie deep within us, they will appear, regardless of our likes and dislikes, once the way is open. It is simply a matter of allowing it to happen."[10]

Aus diesem Grund müsse ein Choreograph nicht nach der emotionalen Essenz einer Bewegung suchen oder sie aus dem Körper herausschälen. Die Körperbewegungen tragen an sich ein expressives Arsenal, dessen spezifische Bedeutungen choreographisch daher unbeachtet bleiben können. Dies läßt die bloße Gestalt und energetische Qualität einer *Bewegung* ins Zentrum der choreographischen Arbeit rücken, was für den Tänzer einen konstitutiv

[10] Merce Cunningham, The Impermanent Art. In: Richard Kostelanetz (Ed.) (1978), S. 312.

anderen Umgang mit der Bewegung bedeutet, über den Cunningham folgendes bemerkt:

> "And I don't ever want a dancer to start thinking that a movement means something. That was what I really didn't like about working with Martha Graham - the idea that was always being given to you that a particular movement meant something specific. I thought that was nonsense."[11]

Cunningham hat sich immer dagegen verwahrt, zu erläutern, was seine Choreographien erzählen, auf welcher Idee sie basieren oder welche verschlüsselten Bedeutungen in ihnen liegen. Noch nicht einmal bestimmte Stimmungen wollten sie evozieren. Indessen hat Cunningham immer wieder herausgestellt, daß dasjenige, was die Zuschauer in seinen Stücken sehen, in ihrer Verantwortung steht und in keinster Weise mit einer potentiellen Intention in Beziehung steht oder gar stehen muß, da seine Stücke auf keiner solchen basierten. Die amerikanische Tanzkritik schloß hierheraus auf eine gewünschte, grundsätzlich freie interpretatorische Haltung.

> "As an incident in Cunningham's dance it has no specific meaning, becoming entirely suggestive, and open to multiple interpretations."[12]

Cunningham entgegnete:

> "All die(se) Interpretationen sind nicht ungültig, aber idiosynkratisch. Ich hatte keinen dieser Gedanken dabei im Kopf, aber das sollte die Leute nicht davon abhalten, sie darin zu finden."[13]

Ein eloquentes Beispiel für eine Vielzahl differenter Interpretationsansätze ist der 1964 uraufgeführte Tanz *Winterbranch*.[14] Das Stück für mehrere

---

[11] Merce Cunningham. Zitiert nach: Calvin Tomkins, The Bride and The Bachelors. Five Masters of the Avantgarde. New York 1980 ([1]1965), S. 246. (Zitat ohne Nachweis) Cunningham führt an, daß seiner Meinung nach auch Graham darum wußte, eine Bewegung niemals in eindeutiger Weise auf eine bestimmte Emotion hin choreographieren zu können. Während der Proben zu *Appalachian Spring* (1944) arbeitete Graham mit Cunningham an einer Bewegungsstudie, die Angst oder Ekstase ausdrücken sollte. Welcher Aspekt von beiden jedoch die Bewegung prägte, darüber war sich Graham nicht im klaren. Cunningham kommentiert: "It's alway seemed to me that Martha's followers make her ideas much more rigid than they really are with her, and that Martha herself has a basic respect for the ambiguity in all dance movement." Ebd., S. 246f.

[12] Jill Johnston, The New American Modern Dance. In: Richard Kostelanetz (Ed.) (1969), S. 173.

[13] Zitiert nach Richard Kostelanetz (1983), S. 115.

[14] *Winterbranch* (Musik: La Monte Young (2 sounds, April 1960); Kostüme und Objekte: Robert Rauschenberg) wurde am 5. Juli 1964 u.a. an der Essener Folkwang Hochschule aufgeführt. Das letzte Mal ist es 1976 gezeigt worden.

Tänzer wurde in einem schattig-dunklen Raum getanzt, der nur periodisch durch gebündelte grell weiße Lichtstrahlen aufhellte, die aus Folgescheinwerfern seitwärts auf die Bühne fielen. Oftmals schwenkte das von Robert Rauschenberg arrangierte Licht[15] direkt in den Zuschauerraum hinein und ließ somit die Bühne im Dunkeln liegen. Die Tänzer waren mit schwarzen Farbrändern unter den Augen bemalt, trugen schwarze Sweat-shirts, dunkle joggingähnliche Hosen, leichte Schuhe, und Cunningham hatte eine schwarze Badekappe auf. Ständig sanken die Tänzer zu Boden, fielen mal schnell, mal langsam, rückwärts, seitwärts oder vornüber, glitten, rutschten, stolperten oder stürzten zum Boden, zogen sich gegenseitig herab auf die Erde oder hielten sich in gen Boden gelehnten Positionen fest. Cunningham kommentiert das Stück in seinem choreographischen - und einzig veröffentlichten - Notizbuch *Changes*:

"The lighting
is done free-
ly each time,
differently,
so that the
RHYTHMS
OF THE
MOVEMENTS
are differently accented and the shapes differently
seen, partially or not at all. i asked robert
rauschenerg to think of the light as though it
were night instead of day. i don't mean night as
referred to in romantic pieces, but night as it is in our
time with automobiles on highways, and flashlight in faces;
and the eyes being deceived about shapes by the way light
HITS THEM.
(...)
(...) The structure is simple. People
- one, two or more - walk into an area,

[15] Robert Rauschenberg arbeitete mit Cunningham von 1952 bis 1964 zusammen. Eine letzte Coproduktion fand 1977 mit *Travelogue* statt. Rauschenberg gestaltete jedoch 1996 das Bühnenbild für ein *Event*, aufgeführt im Essener Aalto Theater während des NRW Tanzfestivals. Zur Zusammenarbeit von Cunningham und Rauschenberg vgl. Michelle Potter, "A License to Do Anything": Robert Rauschenberg and the Merce Cunningham Dance Company. In: Dance Chronicle. 16.1 (1993), S. 1-43.

THE PERFORMING SPACE; THEY TAKE PO-
SITIONS; USUALLY UPRIGHT STANDING
ONES; ADJACENT TO EACH OTHER; AND
FROM THAT THEY ENGAGE IN A MOVEMENT
CONFIGURATION; USUALLY FALLING. AT
THE END OF THIS ACTIVITY THEY BREAK OFF AND WALK OUT OF THE
PLAYING AREA; OR PERHAPS THE MOVEMENT TAKES THEM OFF. WINTER-
branch has
caused some
form of furor
wherever it
has been pre-
sented, some
places more, some pla-
ces less. The most
was in New York City. (...)."[16]

[16] Merce Cunningham, Changes. Notes on Choreography. Ed. by Frances Starr. New York 1968, o. S. Da das Buch über keine Seitenzählung verfügt, habe ich eine eigene Aufteilung vorgenommen, die folgender Struktur folgt: Das Buch umfaßt schw./w. und farbige Seiten, die zu Blöcken zusammengefaßt in folgender Reihenfolge angeordnet sind: 2 Blöcke in schwarz-weiß à 16 Seiten (Block a1, a2), ein Block in Farbe mit 4 Seiten (Block B), ein Block in schwarz-weiß mit 16 Seiten (Block c), ein Block in Farbe mit 4 Seiten (Block D), 2 Blöcke in schwarz-weiß à 16 Seiten (Block e1, e2). Das Buch hat also insgesamt 64 Seiten, entsprechend der Anzahl von Hexagrammen des I-Ging. Das Zitat stammt aus Sektion a 2. Das Notationsbuch besteht aus mehreren Schrifttypen, handschriftlich, getippt und typographisch gesetzt, und trägt verschiedenste Materialien aus den unterschiedlichen Produktionsphasen tänzerischer Arbeit zusammen, d.h. es finden sich Aufführungsphotos, Programmzettel, Plakate, Tanznotationen mit Zeichnungen oder nur in Worte gefaßt, Raumwege, Tabellen, Musiknoten, nachträgliche Kommentare sowie kurze Abhandlungen zur Tanzästhetik. Optisch sind diese Materialien kreuz und quer auf einem Blatt zusammengefügt und häufig, da sie nicht mit den Rändern der Seiten abschließen, mittendrin abgeschnitten. Cunningham kommentiert dieses Buch: "Das Buch enthält lauter Überlagerungen. (...). Ich wollte eine Präsentationsform, die in gewisser Weise einem Teil meiner Tänze entsprach." Merce Cunningham (1986), S. 32. (Engl. Fassung (1991), 29f.) Und an anderer Stelle heißt es: "Ich wollte ein Buch machen, das keine Erläuterung wäre, sondern ein Prozeß, wie ein Tanz, so daß die Komplexität des Materials über einen bestimmten Tanz von der Komplexität des ursprünglichen Werkes abhängt. Ich fand, daß es mit einem leidlichen Ausmaß an Konzentration möglich ist, alles zu verstehen." In: Richard Kostelanetz (Ed.) (1969), S. 127f.



Abb. 31 *Merce Cunningham in „Winterbranch" (1964)*

Die düstere Atmosphäre des Stücks, die sich homogen über die verschiedenen Gestaltungselemente der Aufführung erstreckte, evozierte bei den Rezipienten starke Emotionen und Bilder. Sie sahen in diesem Tanz das Morbide und Hinfällige des Menschen dargestellt, seine Bedrohung durch hereinbrechende Gewalten oder die vom Menschen selbst ausgehende Bedrohung der

Welt. Viele amerikanische Kritiker deuteten *Winterbranch* als Parabel für Zerstörung und Terror[17], in Deutschland sah man sich an Konzentrationslager erinnert und die Japaner sahen sich einem möglichen Nuklearkrieg gegenüber. Cunningham reagierte auf diese eindeutigen, national und kulturell unterschiedlichen Interpretationen mit großer Zurückhaltung. In einem Interview 1966 antwortete er auf die Deutungen des Stückes hin befragt:

> " - - Is there a "story" to Winterbranch? If enough people said it was about nuclear war, would you accept that as a valid interpretation? MC: (...) Right you are if you think you are. I prefer directness, but that's not always possible in a society so indirect. The facts I dealt with were: people falling; light at night and in times as it strikes objects; and the formal shape of entering (walking into) an arena, a space, beginning and completing a figure, done by one or more persons; and walking out of the arena."[18]

Vielleicht zielt schon die Frage des Interviewers in eine irreführende Richtung. Nicht die quantitativ hohe Anzahl legitimiert eine spezifische Deutung und erweist sich somit als 'richtiges' Verstehen des Stücks, sondern die Frage wäre, ob nicht auch Cunningham mit diesem Stück eine spezifische Stimmungslage verbindet, unabhängig ob sie konzeptionell angestrebt wurde oder situativ entstanden ist. Die düstere Stimmung der *Winterzweige* (*Winterbranch*) ist doch im Grunde sehr offensichtlich.

Cunningham antwortet indessen auf die eben so nicht gestellte Frage in einer Weise, die verdeutlicht, daß nicht die Stimmung oder Atmosphäre das Zentrum seiner Aufmerksamkeit einnimmt, sondern sich seine Arbeit auf das Bewegungsmaterial und auf die sich in einer Produktion ständig verändernden Situationen konzentriert. Summarisch zählt er die faktischen Bedingungen und Umstände der Aufführung auf: Das Stück konzentriere eine bestimmte Bewegungsthematik, das Fallen, konstelliere verschiedene Möglichkeiten, den Raum zu betreten, eine Bewegungsfigur zu beginnen, sie abzuschließen und den Raum schließlich wieder zu verlassen und dies innerhalb eines nächtlichen Lichtarrangements, das von Zeit zu Zeit Dinge beleuchtend streift. Diese für Cunningham charakteristische Art der Erläuterung nimmt allein den faktisch-situativen Kontext einer Produktion zum Anlaß, das Stück deskriptiv zu skizzieren oder es mit kleinen Anekdoten über

---

[17] So schreibt Stephen Smoliar: "The sporadic behavior of light in the midst of a general darkness and the sense of defeatism embodied in the action of falling both lend suggestions of a tremendous disaster to *Winterbranch*. The lightning makes it like a ride through a spooky fun-house. You are allowed only momentary glimpses as you are hurtled through a maze of terrors." Stephen Smoliar, Merce Cunningham in Brooklyn. In: Ballet Review. 3.3 (1970), S. 51.

[18] Merce Cunningham Interview, in: Ballet Review. 1.4. (1966), S. 4.

dessen Entstehung zu umstellen. Allein die Bewegungsthematik und die jeweiligen Gegebenheiten bestimmen den choreographischen Arbeitsprozeß, der immer wieder situativ notwendige Neuerungen integriert, ohne daß die Konzeption des Stückes in Gefahr käme oder gar droht, verloren zu gehen.

Ist eine solch situationsbezogene Konzeption nicht als willkürlich zu bezeichnen? Lassen sich Cunninghams Choreographien denn überhaupt verstehen? Was kommt auf den Betrachter zu und wie soll er seine Wahrnehmung lenken? Cunningham hat auf diese Fragen mit dem simplen Hinweis geantwortet:

> "Just come and look. Be attentive to what there is, and don't with preconceived ideas."[19]

Man möge also 'einfach' schauen, was faktisch auf der Bühne geschieht und seine voreingenommenen Ideen darüber vergessen, was man zu sehen bekommt. Ist diese Tanzkunst dann am Ende doch eine reine formalistische Spielerei? Und was soll mit den auftauchenden Erinnerungsbildern oder Ideen denn geschehen?

III.2. Ansichten: Der amerikanische Diskurs

Die Tanzkritikerin Deborah Jowitt berichtet über die gewaltigen Effekte, die Cunninghams Aufführungen von den späten 40er bis in die 60er und 70er Jahre auslösten. Deutliches Unbehagen befiel das Publikum, unentschieden, ob man bleiben oder das Theater nicht lieber verlassen sollte.

> "Merce Cunningham (...) violates so many of our preconceptions of theatrical form; and, you know, that kind of playing around can have violent effect on audiences at a very low - I mean basic - level: our hearts jolt, we wiggle in our seats, we squint, we wonder if we ought to leave - and have similar unbecoming emotions."[20]

Cunninghams Art des "Herumspielens" mit bewegten, sich bewegenden Körpern ließ eine spürbare Unruhe, ja ein physisches Unwohlsein aufkommen, das primär von der Unsicherheit herrührte, nicht zu wissen, was man mit dieser spröden Art des Tanzens anfangen sollte. Cunninghams Stücke ließen sich weder auf Anhieb mit dem klassischen *modern dance* in Verbindung bringen, noch wiesen sie eindeutige Parallelen zum Ballett auf. In *The Rise & Fall & Rise of Modern Dance* spricht der Autor Don McDonagh von einem regelrechten Schock, der die Zuschauer beim Anblick dieser fremden Choreographien zustieß.

---

[19] Merce Cunningham, Interview (1980), S. 9.
[20] Deborah Jowitt in: Ann Livet (Ed.), S. 137.

> "The effect of his work for many was an assault upon their habits of viewing and upon their unspoken prejudices about how dancing should look. These later were usually determined by previous dance experiences, either at modern dance concerts or at ballet performances."[21]

Für einige, wie für Elinor Rogosin, gipfelte die Irritation in einer unerträglichen Anspannung.

> "An evening of Cunningham dancing is hard work, because there is no story line, no characterization, no sequential pattern or movement as a handle for bringing the dance work into an aspect of associative meaning."[22]

Anstelle des erwarteten Kunstgenusses trat eine enorme Anstrengung, trotz des offensichtlich fehlenden Sinngefüges doch noch zu sinnfälligen Assoziationsfeldern vordringen und vielleicht einige der der Choreographie zugrunde liegenden Bedeutungen ausmachen zu können. Dies blieb ohne Erfolg. All die gewohnten "handholds" einer Tanzaufführung waren verschwunden und mit ihnen die strukturierenden Momente und tradierten Eckpfeiler eines Verstehens. Die viel gerühmte Tanzkritikerin Arlene Croce indessen glaubte sich einer neuen Tanztheorie gegenüber und hoffte, sie *hinter* der Choreographie zu erkennen.

> "I thought, watching Merce's dances, that I was being subjected to a theory about dancing. I was too worried about the theory to look at the dancing ... . I don't remember just when it was that I stopped making a terrific mental effort to understand Merce and just began enjoying him."[23]

Was aber störte genau die gewohnte Wahrnehmung, wodurch war man irritiert? Oder anders gefragt: Welche Strukturmerkmale waren in Cunninghams Arbeiten dergestalt verändert, daß das ästhetische Gefüge des Bühnentanzes verletzt schien?

Primär sahen sich die Zuschauer wie die Rezensenten mit einer grundlegend *andersartigen* Tanzkunst konfrontiert, die gleich auf mehreren Ebenen das gewohnte Harmoniebedürfnis und das damit einhergehende Tanz-

---

[21] Don McDonagh, The Rise & Fall & Rise of Modern Dance. The Story of Modern Dance in the 1960s: Merce Cunningham, Paul Taylor, Twyla Tharp, Yvonne Rainer, Alwin Nikolais and Nine Others. Chicago 1990, S. 33. (Rev. Edition with new Introduction.)

[22] Elinor Rogosin, S. 65f.

[23] Arlene Croce (1968), zitiert nach: Roger Copeland, Merce Cunningham and the Politics of Perception. In: Roger Copeland/Marshall Cohen (Ed.), S. 322. (Ohne Quellenangabe.)

kunstverständnis irritierte. Cunninghams Stücken fehlte es an motivisch wiederholten und dergestalt thematisch geordneten Bewegungsabläufen, an einer kontrastierenden Gegenüberstellung von Bewegungssequenzen und also an einer choreographischen Ordnung, die den *modern dance* neben seinem expressiven Bewegungsgestus charakterisiert hatte. Das Bewegungsmaterial selbst wies keinen symbolischen, gestischen, emotionalen oder typologisierenden Bedeutungskontext auf, so daß ein versuchsweises "Lesen" der Stücke ebenso mißlang wie ein analytisch-interpretatorisches Vorgehen, dem Bewegungsgeschehen Sinn abzuringen. Richard Kostelanetz bemerkt über die entstehenden Diskussionen:

> "...; denn die Streitfrage bestand nicht einfach in einer Andersartigkeit des „Stils", sondern in seiner radikalen Abweichung hinsichtlich des gestalterischen Vorgehens. Da seine Arbeiten "gegen die Regeln verstießen", ... wurden sie als "unseriös" oder "absurd" abgetan, (...)."[24]

Wurden auf der einen Seite die tradierten Sehgewohnheiten und Erwartungen empfindlich gestört, so fehlte es Kritikern und Publikum auf der anderen Seite an rezeptiven Strategien. Cunninghams Tänze schienen hermetisch, und er selbst tat wenig, um auf ein besseres Verstehen hinzuwirken. Er war nur bedingt daran interessiert, seine Tänze, Choreographiemethode oder Technik erklärend zu vermitteln.[25] Schon gar nicht interessierte ihn, in pädagogischer Weise auf seine Zuschauer einzuwirken und die Wahrnehmung z.B. mit Hilfe einer hinführenden Anordnung der einzelnen Stücke eines Tanzabends zu erleichtern, d.h. komplexe Tänze hinter Einfachere zu stellen.

Interessanterweise blieben denn auch die Kritiken und Äußerungen relativ undeutlich in der Frage, was die Rezensenten eigentlich "sahen". Deutlich artikuliert wurde indessen, was sie nicht wiederfinden, was sie nicht erblicken konnten und durch was sie sich massiv gestört fühlten. Noch einmal Arlene Croce, hier in einer Kritik zu *Exchange* (1978):

> "I wish I had been able to watch it more closely, but my concentration broke about halfway through under the battering of David Tudor's

---

[24] Richard Kostelanetz (1983), S. 106.

[25] Obwohl Cunningham Kompositions- und Repertoire-Workshops unterrichtete, blieb seine Unterrichtstätigkeit an amerikanischen Universitäten im Vergleich zu anderen *modern dance* Choreographen begrenzt. (z.B. Festival und Symposium 5.-8.März 1987 in New York City, Merce Cunningham Studios, getragen von der State University of New York.) Nach eigener Aussage liegt Cunningham das Unterrichten nicht, und er "würde am liebsten nur mit seiner Company arbeiten", was er seit einigen Jahren auch tut. Vgl. Merce Cunningham (1986), S. 86 (Engl. Fassung (1991), S. 75); vgl. auch Calvin Tomkins (1980), S. 251.

score ... . How can you watch a dance with V2 Rockets whistling overhead?"[26]

Arlene Croce, "by far the most perceptive and erudite of America's working dance critics"[27], fühlte sich durch die Musik David Tudors dermaßen gestört, daß ihr Blick blind wurde. Die akustische Gewalt dominierte und triumphierte über Auge und Körper. Das Tanzen wich komplett aus dem Wahrnehmungsfeld. Jill Johnston kommentierte diese für viele Rezensenten typische Haltung schon im Jahr 1963 mit den Worten:

> "By contrast, the audience the previous week for Merce Cunningham, (...), was far from packed. I learned from The New York Times that more people would turn up if they didn't have to hear John Cage's music. The implication in the Times was that Cunningham himself is okay but that he ought to get rid of Cage if he wants to appeal to the outlying districts. That's like asking Limon to throw down the Bible, (...). I don't mean to equate Cage with the Bible. What I'm saying is that the collaboration of Cage and Cunningham makes perfect sense and that it is as difficult to conceive of Cunningham without Cage's music (and direction) as it is to imagine Limon without his literature."[28]

Bis heute ist zu beobachten, daß viele Zuschauer durch die Kompositionen der *Neuen Musik*, die Cunninghams Aufführungen seit Beginn seines ersten Soloabends (1947) begleiten, irritiert sind. Die vielmals elektronischen Kompositionen von John Cage, David Tudor, Earle Brown, David Mumma, Christian Wolff, Morton Feldmann, Pauline Oliveros, Toshi Ishiyanagi, La Monte Young, Robert Ashley, Michael Pugliese und Takehesi Kosugi (u.a.) kommen live gespielt, meist zufällig arrangiert und daher von Abend zu Abend verändert, mit dem Tanz *gleichzeitig* zur Aufführung.[29] Abgesehen von einer Verabredung über die zeitliche Länge des Stücks werden keine thematischen, rhythmischen oder anderweitigen kompositorischen Absprachen getroffen. Die Produktionen entstehen autark voneinander und nehmen keinerlei konzeptionellen oder reglementierenden Einfluß aufeinander. Mit

---

[26] Arlene Croce, zitiert nach: Roger Copeland, The Politics of Perception. In: Contact Quarterly. 6. 2. (Winter 1981), S. 20. (Ohne Quellenangabe.)

[27] Roger Copeland, The Politics of Perception, in: Contact Quarterly, Winter 1981, S. 20.

[28] Jill Johnston, *Review* in *The Village Voice* (1963), Nachdruck in: Richard Kostelanetz (Ed.), Merce Cunningham. Dancing in Space and Time. Chicago 1992, S. 33.

[29] John Cage blieb bis zu seinem Tod 1992 der musikalischer Berater der Company. David Tudor, der seit 1952 als Musiker in Cunninghams Choreographien mitwirkte, übernahm diese Aufgabe bis zum Jahr 1995. Heute ist Takehesi Kosugi musikalischer Berater und die Aufführungen der MCDC werden meist live von verschiedenen Musikern begleitet (z.B. 1996: Fast Forward, Takehesi Kosugi, Ron Kuivila, John Tilbury).

dieser zusammen mit John Cage entwickelten Konzeption[30] entsteht zwischen den beiden (Zeit)Künsten, Tanz und Musik, eine kompositorisch unabhängige und von daher "Nicht-Beziehung".[31] Gemäß ihrer "kopräsenten" Aufführungspraxis kommen Tanz und Musik erst in der Premiere zusammen,[32] d.h. sie finden am gleichen Ort zur gleichen Zeit eine Gemeinsamkeit, so daß sie quasi rein nebeneinander auftreten.

Die entstehende Beziehung von Tanz und Musik ist situativ und durch rein zufällige Parallelaktionen in der jeweiligen Aufführung charakterisiert. Die Tänzer tanzen *neben* der Musik, vollständig unabhängig von ihr und reagieren weder auf lautliche Veränderungen, rhythmische Strukturen noch auf dynamische Akzente. Auch den "beat" ihrer Bewegungen nehmen sie nicht aus der Musik. Die gesamte metrische Struktur obliegt allein der Körperbewegung, so daß alle Bewegungssequenzen in ihren Rhythmen, Phrasierungen, Tempi, Akzentuierungen und Überleitungen eine von der musikalischen Ordnung unabhängige Gestalt besitzen. Das Tanzen entwickelt auf diese Weise ein Bewegungsgeschehen von eigener Zeitgestalt und findet im

---

[30] Die erste gemeinsame Produktion war *Credo in Us* (1942). Nachdem Cunningham und Cage zunächst gemäß bestimmter Vereinbarungen Tanz und Musik komponierten, z.B. rhythmische Vereinbarungen (z.B. in *Tossed as it is Untroubled, 1944, Root of an Unfocus,* 1944; *Spontaneous Earth,* 1944) oder Gemeinsamkeiten in der Reihung, Modifizierung und Permutation trafen (z.B. in *Totem Ancestors,* 1942), konzentrierte sich die Zusammenarbeit schließlich auf die Verabredung einer fixierten Zeitdauer des Stücks. Die Kompositionen entstanden dann vollständig unabhängig voneinander (z.B. *Suite by Chance,* 1953). Vgl. Silke Hilger, Cage und Cunningham. Von "rhythmic structures" zu Zufallsoperationen. In: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hg.), John Cage. Musikkonzepte. Sonderband 2. München 1990, S. 32-71. Hilger trifft, bezogen auf den Produktionszeitraum der 40er und 50er, sechs Unterscheidungen, die die Arten der kompositorischen/choreographischen Zusammenarbeit charakterisieren und von Hilger hinsichtlich ihres "avantgardistischen" Impetus evaluiert werden. Vgl. Kapitel V.

[31] Erstmals verwirklichte Cunningham diese Aufführungspraxis in *Symphonie pour un homme seul* (1952) zu einer Tonbandkomposition von Pierre Schaeffer (Musique concrète). Zusammen mit *Les Noces* kam das Stück auf dem Festival of the Creative Arts at Brandeis University zur Uraufführung. Das Tanzstück führt verschiedene Bewegungsmotive der unterschiedlichsten Typik wie Alltagsgesten, Grundbewegungen wie Gehen oder Laufen, Tanzschritte und neu kreierte Tanzbewegungen zusammen. Nach Aussage von David Vaughan handelte es sich um das erste Mal, daß solch eine Musik in den Vereinigten Staaten zu hören war. Vgl. David Vaughan (Moderator), The Forming of an Aesthetic: Merce Cunningham and John Cage. Earle Brown, Remy Charlip, Marianne Simon. David Vaughan. In: Ballett Review 13.3 (Fall 1985), S. 23. (Reprint in: Richard Kostelanetz (Ed.) (1992), S. 48.)

[32] Cunningham bemerkt: "The relationship between the dance and music is one of co-existence, that is being related simply because they exist at the same time. (...) It is essentially a non-relationship." Merce Cunningham, Choreography and the Dance. In: The Cobbett Steinberg (Ed.), S. 52. (Erstveröff. in: Stanley Rosner and Lawrence E. Abt (Ed.), The Creative Experience. New York, 1970.)

wörtlichen Sinne seine eigene Zeit. Gegenüber der musikalisch-kompositorischen Zeitstruktur tritt eine körper- bzw. bewegungsimmanente Zeitgestalt in den Vordergrund.[33] Carolyn Brown, eine langjährige Tänzerin der MCDC, hebt hervor, daß der Tanz sich hierdurch vom Diktat der musikalischen Zeitstrukturen löst und sich endlich als kinetische Kunst emanzipiere.[34]

Die "kopräsente" Aufführungspraxis durchquert radikal eines der wesentlichsten Paradigmen des abendländischen Tanzes. Unabhängig von Stil und Genre, ob Gesellschaftstanz oder Bühnentanz, wird *Tanzen* - außer es geschieht in Stille - wesenhaft als ein "Sich-Bewegen-zur-Musik" behandelt und als solches verstanden. Allein die Tatsache, daß Cunninghams Tänzer losgelöst von der Musik tanzen und auch die musikalisch ausgelösten Impressionen in ihrem Tanzen keine Resonanz erfahren, macht wohl eines der größten Befremdlichkeiten seiner Ästhetik aus. James Klosty konstatiert in der Einleitung seiner Photo- und Essaysammlung *Merce Cunningham*:

> "Undoubtedly the music is the hardest thing for many spectators to become accustomed to in the work of the Cunningham Dance Company, particularly those who are unwilling to accept the idea of dance that is not prompted or supported in some way by its musical accompaniment. (...) Ballet without meanings was one thing, since music helped to underline the dancing for one's eyes through one's ears. But an enterprise in which music was as irrelevant as narrative? (...) It was difficult enough to listen to, no less to hum."[35]

Eines der zentralsten und der Harmonie verpflichteten Wahrnehmungsmuster wird durchbrochen, da die visuell oder akustisch wahrnehmbaren Rhythmisierungen und Phrasierungen keinen Widerhall in der Musik bzw. keine visuelle bzw. kinästhetische Antwort in den Bewegungen finden. Der

---

[33] Zu den choreographischen und tanztechnischen Verfahren im Umgang mit der Zeit vgl. Kapitel IV.4.

[34] Carolyn Brown in: James Klosty (Ed.), Merce Cunningham. With Photographs and an Introduction by James Klosty. Contributions by Carolyn Brown, Viola Farber, Yvonne Rainer, Douglas Dunn, Paul Taylor, Richard Nelson, Lewis L. Lloyd, John Cage, Gordon Mumma, Earle Brown, Pauline Oliveros, Christian Wolff, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Lincoln Kirstein, and Edwin Denby. New York 1986, S. 22: "It comes from the now accepted but at one time truly revolutionary act of acknowledging dance as an entity of its own, separate from music. The rhythm and phrasing come from the movement, not from the musical accompaniment." Vgl. Merce Cunningham (1986) S. 169f. (Engl. Fassung (1991), S. 140f.)

[35] James Klosty in: James Klosty (Ed.), S. 12 (Introduction). Neben zahlreichen Probe- und Aufführungsaufnahmen enthält das Buch zahlreiche Essays von ehemaligen Tänzerinnen wie Carolyn Brown, Viola Farber, Yvonne Rainer, Douglas Dunn, den Musikern John Cage, Gordon Mumma, Earle Brown, Pauline Oliveros, Christian Wolff und den Künstlern Robert Rauschenberg und Jasper Johns. Als Kritiker sind Edwin Denby und Lincoln Kirstein vertreten.

gewöhnliche tänzerisch-musikalische Genuß ist gestört, auch da das fremde und z.T. lautstarke Klangmaterial der z.T. elektronisch erzeugten und verarbeiteten Geräusche viele Zuschauer im Nerv trifft. Irreguläre Rhythmen, melodische Bruchstücke, fremde Tonskulpturen, dicht gewebte Klangteppiche beschallen den Zuschauerraum teilweise von allen Seiten (z.B. in *Ocean* (1993), mit von Zeit zu Zeit dröhnenden, quietschenden, zirpenden, schleifenden, hämmernden, pochenden, tropfenden, schräpenden oder pfeifenden Klängen. Da selbst die Bewegungssequenzen keinem erzählerischem Strang folgen, wirkt das gesamte Setting der Aufführung beliebig.

Bei all der geäußerten Kritik und nicht selten emotionalisierten Ablehnung zeigten sich viele Rezensenten vom Bewegungsreichtum in Cunninghams Arbeiten beeindruckt. Auch wenn die Bewegungen ästhetisch ungewöhnlich und teilweise wenig preziös, eher an einen alltäglichen Gestus erinnerten, entsprach Cunninghams Bestreben, alle nur möglichen Bewegungen tänzerisch zu bearbeiten, durchaus der innovativen Aufbruchsstimmung des *modern dance.*

Seine Ambition, das tänzerische Bewegungsrepertoire so weit wie möglich auszuweiten, um auch sogenannte unästhetische Formen zu integrieren, führte den revolutionären Gestus des Modernen Tanzes indessen in eine andere Richtung. Ihm fehlte das dem *modern dance* spezifische Charakteristikum, über die neuen Bewegungsarten "menschliche" bzw. zeitgemäße Ausdrucksformen für den Tanz zu entwickeln bzw. sie als solche herauszustellen, wie es z.B. Doris Humphrey durch die explizit existenzialistisch verstandenen Prinzipien der Körperbewegung oder Martha Graham durch den kraftvoll-perkussiven und psychisch-theatral verstandenen Bewegungsduktus verfolgt hatten.

Cunningham schloß für die Erarbeitung neuer Bewegungen explizit und radikal eine psychische, archetypische oder dramatisch-theatrale Motivation ihrer Evozierung und Gestaltung aus und widersprach damit zentral dem ästhetischen Selbstverständnis des *modern dance* und seiner theoretischen Grundlegung durch John Martin. Diese Tanzbewegungen kamen nicht mit der ästhetischen Identifikation überein, in existentieller Weise einen emotionalen und inner-psychischen Grund zu tragen, der nach Martin nicht nur den Charakter jeder einzelnen Bewegung bestimmen, sondern sich auch in der kompositorischen Struktur des Stückes niederschlagen mußte. Eine moderne Choreographie im Sinne des "absoluten Tanzes" war verpflichtet, "die innere Logik des Gefühls" zu repräsentieren. Cunninghams Choreographieordnung entstand hingegen zufällig. Die Anordnung der Bewegungen zu einem Ablauf und zu einem Stück stellte konstruktiv erarbeitete Bewegungen hinter- und nebeneinander, ohne einen ebensolchen "logischen Sinn" aufzubauen. Der *modern dance*, wie ihn Martin qualifiziert hatte, schien durch Cunninghams Arbeiten fast verraten, denn sie verletzten, bar einer

sinnfälligen emotionalen Logik, das zutiefst kommunikative Selbstverständnis des *modern dance*. Das Ziel, der Tanzkunst die existentielle-menschliche Dimension zurückzuerstatten, schien hintergangen. Cunninghams Tanz erwies sich als *leer*, da *hinter* seinen Bewegungen nichts lag, so daß man sie als kühl attributierte.

Der ästhetische Diskurs des *modern dance* hatte somit Kriterien der Evaluierung von Tanzwerken aufgestellt, die nicht nur im Gegensatz zu Cunninghams Tänzen standen, sondern ihre Ästhetik normativ ausgrenzten. Dem Bewegungsrepertoire wurde auf Grund seines fehlenden emotional-psychischen Motivationsgrundes eine expressive Qualität abgesprochen. Cunninghams Tanz galt abstrakt und inhuman und wurde puristisch bezeichnet. In einem Gespräch David Vaughans mit ehemaligenTänzern der Company, Remy Charlip und Marianne Preger Simon, sowie dem Komponisten Earle Brown wirft Vaughan die zentrale Frage aus jener Zeit, über den Sinn eines puren Tanzes, erneut auf:

> *VAUGHAN:* "Pure dance" and Cunningham are usually linked in the sense of purity of his process and of movement done purely for itself. Does that imply that his movement is meaningless?
> *SIMON*: The purity has to do with there not being any other meaning to the movement except the movement. The movement isn't symbolic, it wasn't designed to transmit a particular idea or feeling, only itself. That's basic to what he's been doing from the beginning. He trained us to dance that way.
> *VAUGHAN*: With a kind of blankness, some would say."[36]

Der Etikettierung "reiner Tanz", mit der Cunninghams Ästhetik seit den 60er Jahren identifiziert wird, wurde lange Zeit unter dem negativen Image des Expressionslosen verstanden, und man rätselte, ob solch eine Art des Tanzens überhaupt Ausdruck haben könne.[37] Fiel Cunninghams Ästhetik nicht vielmehr in die formalistische Kühle des klassischen Tanzes zurück?

Die Klassifizierung Cunninghams als Purist leitete jedoch einen entscheidenden Umschwung in der amerikanischen Tanzgeschichtsschreibung ein. Selma Jeanne Cohens Aufsatz *Avant-Garde Choreographers* aus dem Jahr 1961 parallelisiert erstmals die Tänze von Merce Cunningham und George Balanchine und faßte ihre beiderlei formalistische Ästhetik, *bloße Bewegungen* zu präsentieren, im Sinne einer modernen Tanzästhetik auf. Obwohl unter dieser stilistischen Klassifizierung die wesentliche Differenz beider Choreo-

---

[36] David Vaughan (Moderator), The Forming of an Aesthetic. In: Ballett Review. 13.3 (Fall 1985), S. 37.

[37] Vgl. Deborah Jowitt, Expression and Expressionism in American Modern Dance. In: Janet Adshead-Landsdale/June Layson (Ed.), Dance History. An Introduction. London/New York [2]1994, S. 174.

graphen außer acht gelassen wird - Balanchine pflegte eine innnige Beziehung zu Igor Strawinsky und choreographierte, wie viele meinten, meisterhaft zu seinen Musikwerken - bewirkte sie eine erste historische Einordnung von Cunninghams Ästhetik in die *Moderne* und sprach darüber hinaus endlich beiden Genres, Ballett und *modern dance*, gleichwertig das ästhetische Prädikat, modern zu sein. Cohens Rekurs auf André Levinsons Rede der "reinen Bewegung", die, wie im vorigen Kapitel ausgeführt, die materialspezifische Konstitution eines Tanzstils ästhetisch gewichtete, erlaubte gewissermaßen über Merce Cunningham und die 'postmoderne' Tanzavantgarde den alten ästhetischen Zwist zwischen Ballett und *modern dance* zumindest zeitweise beizulegen.

Es bleibt aber die Frage bestehen, inwieweit die Rede vom *reinen Tanz* eine fruchtbare Qualifizierung der Ästhetik Cunninghams ist oder ob mit ihr nicht, quasi als Negativfolie, die alten ästhetischen Identifikationen eines expressiven und von daher kommunikativen modernen Tanzes mitgeführt werden. Was bedeutete es, im Fall von Merce Cunningham vom *reinen Tanz* zu sprechen? Welche ästhetischen Einschätzungen und Evaluierungen gehen damit einher?

Die Geschichtsschreibung und große Teile der amerikanischen Tanzkritik kommen seit den 70er Jahren darin überein,[38] Cunninghams Ästhetik im Sinne eines Modernismus zu verstehen und ihr das Attribut einer liberalisierten Bühnentanzform zuzusprechen.[39] Viele Interpreten sehen darin eine

---

[38] Nach der Welttournee der MCDC im Jahr 1964 genoß Cunningham in den Vereinigten Staaten große Anerkennung. Nach David Vaughans Bericht über die erste Welttournee der MCDC waren die Reaktionen national sehr unterschiedlich. Während es in Köln zum großen Eklat kam, war die französische und englische Presse (Paris, London) sehr viel positiver und auch in Indien und vor allem in Bangkok zeigte man sich über Cunninghams Tänze begeistert. Die Welttournee begann am 3. Juni 1964 und endete am 29. November 1964. Die Company bereiste mit 66 Aufführungen und einem Repertoire von 17 Tänzen 30 Städte in 14 Ländern (Frankreich, Italien, Österreich, Deutschland, England, Schweden, Finnland, Tschecheslowakei, Polen, Belgien, Holland, Indien, Thailand und Japan). Die ganze Unternehmung wurde größtenteils durch Spenden finanziert: Die Foundation for Contemporary Performance Art versteigerte gespendete Kunstwerke, Robert Rauschenberg verkaufte selbst ein Bild, John Cage steuerte seinen Gewinn eines Wettbewerbs, Pilze zu bestimmen, bei, von dem der legendäre VW-Bus gekauft wurde, mit dem die Company von 10 Tänzern (Carolyn Brown, Viola Farber, Sandra Neels, Shareen Blair, Barbara (Dilley) Lloyd, Steve Paxton, William Davis, Albert Reid, Deborah Hay) sowie John Cage, David Tudor, Robert Rauschenberg und die beiden Administratoren David Vaughan und Lewis L. Loyd und natürlich Merce Cunningham reisten. Vgl. David Vaughan, The Real Shock: The Merce Cunningham Dance Company's World Tour, 1964. In: Proceedings of the Fifteenth Annual Conference of the Society of Dance History Scholars. *American Dance Abroad. Influences of the United States Experience.* Riverside 1992, S. 21-27.

[39] Vgl. u.a. Susan Au, S. 155.

doppelte Befreiung. So beurteilt Don McDonagh Cunninghams Verfahren als doppelte revolutionäre Strategie, traditionelle Normierungen aufzulösen: Einerseits hätte Cunningham eine Befreiung der technisch-theatralen Resourcen des Tanzes aus dem Diktat des Naturalismus bewirkt, andererseits eine ebenso bedeutsame Befreiung neuer Bewegungsformen erreicht.[40] Da der ästhetische Fokus auf der Bewegung selbst liegt, Cunninghams Tanz also eine "kinetische Disziplin" darstellt, wäre das tänzerische Bewegungsvokabular, kommentieren die Autoren Don McDonagh, James Klosty und Richard Kostelanetz[41], ein weiteres Mal innovativ erweitert worden. Klosty fügt an:

> "(...) the movement resources he has rehabilitated: just as Cage burst open music's definitions to include a whole world of sound, Cunningham enlarged the physical vocabulary we use to describe "dance"."[42]

Trotz der zunächst identisch erscheinenden Rede vom *reinen Tanz* nehmen die Autoren unterschiedliche ästhetische Einschätzungen über die materialspezifische Evidenz der Tänze vor. Die Diskurse divergieren in der Frage, mit welchem Ziel die Choreographien ein reines Bewegungsmaterial inszenieren und worauf sie also die Wahrnehmung lenken. Verhelfen sie der körperlichen Bewegung zu einer neuen Bedeutungsimmanenz? Führen die Stücke vielleicht ein Ende möglichen Interpretierens vor, oder erweitern sie das "symbolische Reich des Tanzes"[43] um ein formalistisches Spiel, in dem alle menschlichen Bewegungen ästhetische Anerkennung erhalten?

Selma Jeanne Cohen sprach von der Gemeinsamkeit Cunninghams mit der Tanzavantgarde. Danach kommen ihre Ästhetiken darin überein, das "reine Sujet des Tanzes im Tanzen" zu finden, und demonstrieren, daß eine Choreographie auch "ohne Inhalt, narrative oder emotionale Kontinuität" zu einer Form finden kann.[44] In *Nächste Woche Schwanensee, über den Tanz und*

---

[40] Vgl. Don McDonagh, S. 45.

[41] Vgl. Richard Kostelanetz (1983), S. 109: "Da die Gebärden seiner Tänzer eher Selbstzweck sind als Vehikel emotionaler Repräsentation, befreite sich Cunningham dahingegend, die unbegrenzten Möglichkeiten menschlicher Bewegung zu erforschen, und besonders in dieser Hinsicht ist er unvergleichlich erfinderisch gewesen."

[42] Vgl. James Klosty in: James Klosty (Ed.), S. 12f. (Introduction): "Cunningham chose to begin at the root. He turned dance back upon itself, focusing on its primary component: each movement as an atomic gesture in time."

[43] Vgl. Susanne K. Langer, Feeling and Form. A Theory of Art. Developed from Philosophy in a New Key. New York 1953. Langer entwickelt in Anlehnung an Ernst Cassirer Thesen von der virtuellen Kraft ("virtual power") des Tanzes. Trotz der Eigenschaft des Tanzes, eine besonders "schwierige" Kunstform zu sein, ist er Teil ihrer Kunsttheorie. Ebd., S. 169-187.

[44] Selma Jeanne Cohen, Avant-Garde Choreography. In: Walter Sorell (Ed.) (1991), S. 105 u. 116f.

das Tanzen korrigiert Cohen ihre historische Einordnung von Cunningham und nimmt eine leichte Verschiebung vor, durch die er in eine Art Zwitterstellung zwischen *modern dance* und *postmodern dance* gerät. Nach wie vor betont Cohen die formalistische Charakteristik seines Tanzes, dessen Bewegungen "Rhythmen und dynamische Figuren" exemplifizieren.[45] Cunningham setze "Form gleich Bedeutung", und der Inhalt seiner Tänze sei "die Phrasierung, die Struktur und die physische Beschaffenheit der Bewegung".[46] Das reine Tanzen charakterisiert sich nach Cohen demnach durch ein doppeltes ästhetisches Moment: Zum einen durch die physische Figuration von Bewegung, die *pur* oder wie Cohen an anderer Stelle formulierte, "as an end in itself" behandelt wird, zum anderen durch die kompositorische Raum-Zeit-Konstellation der Choreographie. Beide ästhetischen Momente führten eine im Vergleich zum *modern dance* neue Bedeutungsevidenz ein, die trotz bzw. gerade wegen ihrer formalistischen Ordnung auf die bewegungsimmanente Bedeutungsqualität des Tanzes zielte. Wie diese jedoch zum Tragen kommt und sich wahrnehmungsspezifisch zu erkennen gibt, bleibt in Cohens Ausführungen ungewiß.

Die phänomenologisch orientierte Autorin Maxine Sheet-Johnstone nähert sich Cunninghams Ästhetik in ganz ähnlicher Weise und spricht anstelle von der Behandlung der Bewegung "as an end in itself" davon, daß der menschliche Körper an sich ästhetisiert würde.

> "What was presented in the new dance was the human body as an end in itself, a lucid and sonorous phenomenon in its own right."[47]

Sheet-Johnstone stellt heraus, daß Cunningham alle Arten der menschlichen Bewegung gleichwertig benutze. Dies brächte den menschlichen Körper *selbst* zur Wirkung. Die Betonung des "menschlichen Körpers" als ästhetischen Fokus in Cunninghams Arbeiten läßt unverhofft die alte Rede vom "Menschlichen" im Tanz wiederaufleben und bringt den einhergehenden Mythos der Unmittelbarkeit von menschlicher Bewegungsbedeutung ins Spiel.[48] Die Autorin versäumt zu erwähnen, daß Cunningham nicht per se alle Bewegungen, also gewissermaßen unwillkürliche oder unbelassen-"natürliche" Bewegungen, in sein Repertoire integriert, sondern es aus komplexen

---

[45] Selma Jeanne Cohen (1988), S. 108.
[46] Ebd., S. 163.
[47] Maxine Sheet-Johnstone, An Account of Recent Changes in Dance in the U.S.A.. In: Leonardo. Vol. 11 (1978), S. 187-201.
[48] Vgl. Maxine Sheets-Johnstone, The Phenomenology of Dance. New York 1980. (Erstausgabe Wisconsin 1966). Mit einem Vorwort von Merce Cunningham vom 17. Juli 1965.

und artifiziell komponierten Bewegungen zusammenstellt.[49] Das Bewegungsmaterial kennzeichnet eine präzise geformte Gestalt, die ihrem Charakter nach weder improvisiert, intuitiv oder beiläufig, sondern methodisch komplex entworfen ist.

Dem Diskurs, Cunninghams Bewegungen wäre die Bedeutung inhärent, steht ein anderer Redetypus vom *reinen Tanz* gegenüber, der sich generell vom interpretatorischen Zwang gegenüber Tanzkunstwerken losspricht, ihnen ein bedeutendes Mäntelchen überzuhängen.[50] Die Autorinnen Jill Johnston, Deborah Jowitt, Ann Livet, Sally Banes, Noël Carroll, Cynthia Novack, Susan Leigh-Foster und auch Sondra Horton-Fraleigh suchen die ästhetischen Evidenzen vielmehr in den gewandelten tänzerisch-choreographischen Strukturen auf und bewerten somit die Tatsache, daß Cunningham radikal das Konstitutionsfeld des Tanzes verändert hat, als positivistisches Moment seiner Ästhetik. Die Tanzkritikerin Deborah Jowitt wie auch Cynthia Novack betonen, daß im Verlauf der *modern dance*-Geschichte erst durch Cunninghams Verfahren ein strukturverändernder Eingriff in die choreographischen Konstitutionsebenen von Tanz stattgefunden habe und seine Tänze deren eigene Konstitutionsweise sichtbar machten.[51] Alle vorigen *modern dance* Choreographen hatten primär Veränderungen im Bewegungsstil bewirkt und durch neue duktische und qualitätsverändernde Ausdrucksmomente das erzählerische Sujet des Tanzes gewandelt.[52]

Aus dieser Tatsache heraus weist die Autorin Ann Livet in der Einleitung ihrer Photo- und Aufsatzsammlung *Contemporary Dance* auf eine notwendig neue rezeptive Haltung gegenüber Cunninghams Arbeiten hin. Anstatt den von je her fiktiven Entwicklungslinien gestalterisch auszuarbeiten, führten Cunninghams Stücke die Ambiguitäten und Disparatheiten sinnlicher und sinnhafter Bezüge vor. Diese müßten im Wahrnehmungsprozeß produktiv aufeinander bezogen werden. Livet zeigt eine Analogie zwischen

---

[49] Vgl. Francis Sparshott, Off the Ground. First Steps to a philosophical Consideration of the Dance. Princeton 1988, S. 39 (Fußnote) u. S. 80.

[50] Vgl. Susan Sontag, Against Interpretation. New York 1962. In deutsch erschienen: Susan Sontag, Kunst und Antikunst. München/Wien 1980.

[51] Vgl. Cynthia J. Novack, S. 25: "In an important shift of orientation, they tried to remove meaning form a symbolic or narrative content of dance and place it in the act of developing new movement techniques and/or new formal or structural methods for choreography."

[52] Vgl. Deborah Jowitt in: Ann Livet (Ed.), S. 136: "Duncan and Ruth St.Denis, were most radical in the areas of content - subject matter - and movement style. (...) they did reflect the forms of their time: the rhythms of factories, a linear spareness similar to that expressed by many artists and architects of the time - the members of the Bauhaus, for example. But Graham and Humphrey did not really violate our ideas what constituted a dance."

Merce Cunningham und der europäischen Kunstmoderne auf, denn seine Choreographien hätten ebenso schockierend auf das Publikum gewirkt wie die Arbeiten von Pablo Picasso oder Marcel Duchamps:

> "With Merce Cunningham dance became an abstract art, which could no longer be interpreted, because movement itself was the meaning.(...) His use of (...) chance and indeterminancy make the audience uncomfortable; they are not certain whether the piece is building to a climax, whether it is ending or whether the action is intended or accidental. (...) Cunningham altered the structure of dance as it was known at that time and simultaneously altered the way the dance was meant to be perceived. The audience could not understand Merce Cunningham's work any more than it could understand an abstract composition by Kandinsky. People had to find a new way to approach it, a method of analysis that would allow ambiguities to remain unresolved, that would allow oppositions and tensions to exist so that the work would be resonant with uncertainities (...)."[53]

Schon die Tanz- und Kunstkritikerin Jill Johnston hatte in ihrem 1957 erschienenen Aufsatz *The Modern Dance - Directions and Criticism*[54] auf die ästhetische Parallele zwischen Cunninghams Arbeiten und der französischen Moderne der 20er und 30er Jahre hingewiesen. In ihrem längeren Essay *The New American Modern Dance* würdigte Johnston mit einer ausführlichen sowie facettenreichen Analyse Cunninghams Ästhetik und seine Rolle als Mentor der Judson Dance Avantgarde. Durch die weitreichenden konzeptionellen Veränderungen seiner Choreographien hätte der *modern dance* schließlich zu einer wahren modernen Ästhetik gefunden, die - analog zur ästhetischen Entwicklung der modernen Kunst - über formalistische Errungenschaften bewegungsästhetischer Art hinausgehend, endlich auch strukturelle Veränderungen auf der choreographischen Ebene realisiere.

> "Neither Graham nor the social realists so fashionable in the thirties had anything in common with the great structural and esthetic upheavals that had been going on in France since the turn of the century. The music of Satie, the poetry of Apollinaire, the plays of Jarry, Cubism and Surrealism in painting, the various Dada manifestations, all expressed the radical shift in emphasis from the rational, securely focused, unitary concept of composition to the fragmentation and juxtaposition of elements with no essential beginning or ending, no

---

[53] Ann Livet in: Ann Livet (Ed.), S. 18 (Introduction). Stark verkürzt parallelisiert die Autorin Entwicklungen der bildenen Kunst (Kandinsky, Picasso) mit denen im Modernen Tanz.

[54] Jill Johnston, The Modern Dance - Directions and Criticism. In: Dance Observer. 24 (April 1957), S. 55f. Über Jill Johnston vgl. Sally Banes, Jill Johnston. Signalin Through the Flames. In: Sally Banes, Writing Dancing in the Age of Postmodernism. Hanover/London 1994.

transitional continuity, no focal climaxes and no dramatic resolutions."[55]

Cunninghams ästhetische Revolution des nach Johnston in den 40er und 50er Jahre überalteten *modern dance* beträfe gleich vier Aspekte der choreographischen Arbeit:
1) Cunningham benutzt für die Ausarbeitung seiner Bewegungsfolgen eine rein zeitliche Struktur, welche sich in kompositorisch vollständig unabhängig zur Musik darstellt.
2) Hierdurch und ergänzt durch das aleatorische Choreographieverfahren wendet sich die Bühnenraumkonzeption der Multiperspektivität zu.
3) Alle Bewegungen tragen auf der Bühne, nebeneinander gestellt, ein gleiches ästhetisches Gewicht und
4) die Tanzbewegungen des Körpers folgen nicht mehr einer konventionellen Logik, sondern isolieren sich voneinander zu simultanen Aktionen.[56]
Johnston resümiert:

"It is easy to understand why the older modern dancer viewed Cunningham's work as de-humanized. Gone were the old connections and transitions and representational gestures. Gone the dramatic narrative and the idealized expressions of pain and ecstasy that were the stock-in-trade of the modern dancers. (...) The space became a field of pure movement and dramatic "incident." (...) The effect is something like the emergency of figurative elements in an abstract painting."[57]

Mit diesen zeitlichen, räumlichen, bewegungsästhetischen und assoziativen Strukturveränderungen[58] durchquert Cunningham die klassische *modern dance* Ästhetik, die eine progressive und meist dramatische Bewegungsfolge von Entwicklung und Lösung innerhalb eines zentralperspektivischen Raumgefüges mit organisch sich entwickelnden und kontrastiv komponierten Bewegungssequenzen präfiguriert hatte. Die sich hierdurch ergebenden wahrnehmungsästhetischen Veränderungen werden von den Autoren jedoch unterschiedlich eingeschätzt. McDonagh z.B. bemerkt:

---

[55] Jill Johnston, The New American Modern Dance. In: Richard Kostelanetz (Ed.) (1969), S. 166.
[56] Ebd., S. 167- 171.
[57] Ebd., S. 171 - 173. Letztere Äußerung meint einen Vergleich von Cunninghams Bühnenraumkonzeption mit Jackson Pollocks großflächigen abstrakt-expressionistischen Gemälden.
[58] Die fünf Strukturelemente des Tanzes stammen aus dem Konzept der Integrativen Tanz-Pädagogik von Werner Huschka. Vgl. Unveröffentlichte Ausbildungsunterlagen; Werner Huschka, Analysen zum Kindertanz. [Masch.-schr.] Diplomarbeit an der Sporthochschule Köln 1986.

> "By emphasizing movement he clearly demonstrated that dance was not a frustrated mate yearning to verbalization but a kinetic discipline capable of its own wordless truths."[59]

Don McDonagh greift auf das expressive Bewegungsverständnis des *modern dance* zurück und spricht von einem Hinzugewinn "verbalisierender" Bewegungen, die im Sinne eines Vokabulars eine "wortlose Wahrheit" gestalten. Jill Johnstons strukturanalytische Perspektive läßt hingegen den Gedanken, das Tanzvokabular hätte eine ausdrucksevidente Erweiterung erfahren, unbeachtet und spielt ein subjektives und emphatisches Wahrnehmungsmoment in den Vordergrund:

> "The special originality of Cunningham was to appear on his own stage with no cultural encumbrances. He comes on the stage as himself, and one could draw a deep breath of relief that there is nothing else to think about. For all its complexity and sophistication, Cunningham's work engages you in the simple pleasure of existence."[60]

Demnach qualifiziert der Tanz von Merce Cunningham ein wahrnehmungsästhetisches Ereignis, das sich durch den Mangel an "spezifischer Bedeutung (einer) mannigfaltigen und vollständig suggestiven Interpretationsweise öffnet"[61]. Was aber heißt das? Zielen Cunninghams Choreographien auf eine dem Zuschauer frei überlassene Sichtweise, wobei behauptet werden kann, jeder könne in die Bewegungen all das hineinlesen, was er möchte? Oder bedeutet die Möglichkeit, suggestiv mit den Tanzbewegungen umzugehen, sich von einer interpretatorischen - und von je her fiktiven - Sicht auf Kunstwerke zu verabschieden und sich stattdessen einem 'reinen' Wahrnehmen von heterogenen und pluralen Bewegungseindrücken zu überlassen, womit nach Meinung von Johnston, ein einfaches Gefallen an der Existenz statthat?

Die neuere Forschung zu Cunninghams Tanzästhetik folgt Johnston in ihrer These vom offenen Wahrnehmungsraum und behauptet, daß Cunninghams Choreographien freie Interpretations- bzw. Wahrnehmungsmöglichkeiten eröffneten. So heben die Tanzwissenschaftler Roger Copeland, Sondra Horton-Fraleigh und Susan Leigh-Foster die durch die außergewöhnliche Komplexität des präzisen und räumlich disparat geordneten Bewegungsstils unterstrichene Eigenschaft der Choreographien hervor, einen freien und individuell strukturierten Zuschauerblick zu ermöglichen. Da der Blick konzeptionell nicht gelenkt wird, müssen individuell situative Auswahlen getroffen werden. Roger Copeland versteht jenes charakteristische

---

[59] Don McDonagh, S. 37.
[60] Jill Johnston (1965), S. 178.
[61] Ebd., S. 173.

wahrnehmungsästhetische Konzept im Sinne einer sich realisierenden "politisch-moralischen" Dimension in Cunninghams Arbeiten.

> "True Cunningham's work may not *symbolize* anything, but it does serve an end beyond itself: that of *perceptual training*. The importance of Cunningham's work lies not only in what we're given to see and hear, but in *the way we're given to see and hear*. In the words of Peter Brook, the work of Merce Cunningham is "a continual preparation for the shock of freedom."[62]

Cunninghams Aufführungsästhetik der "friedlichen Koexistenz"[63], in der alle bühnenkünstlerischen Elemente - Bühnenbild, Kostüme, Licht, Musik und Bewegung - ohne konzeptionelle Korrespondenzen und also unabhängig voneinander auf die Bühne treten, bildet nach Copeland ein Tableau gleichzeitig stattfindender Schauplätze, die den Zuschauern die Entscheidung und die Freiheit abfordern, ihre Wahrnehmung immer auf etwas Spezifisches zu richten. Im steten Wechsel zu neuen Geschehnissen bleiben andere notwendigerweise unbeachtet. Das Fehlen eines harmonischen und stringenten Bühnenprospeks macht eine Gesamtschau der Aufführung unmöglich. Stattdessen wird das Bühnengeschehen ausschnittweise wahrgenommen und alle an der Aufführung beteiligten Künste gehen in der individuellen Wahrnehmung momenthaft eine Beziehung ein. Beständig wird dem Zuschauer ein augenblickhaftes Wahrnehmen überantwortet.

> "Cunningham provides us with a do-it-yourself survival kit for maintaining our sanity, or at least perceptual morality (which may be the same thing) in the modern city where everything seems to clamor for attention. This is the moral dimension of Cunningham's work."[64]

Der Zuschauer ist mit gleichzeitigen, gleichwertigen, differenten und fließenden ("floating") Sinneseindrücken und deren Bedeutung konfrontiert. Auf Grund der wahrnehmungsunspezifischen und offenen Konzeption exemplifizieren Cunninghams Choreographien nach Copeland die politische Dimension des individuellen Blicks. Notwendigerweise wird dem Zuschauer eine eigenverantwortliche Auswahl abverlangt. Da die Stücke weder überschaubar sind, noch ein "natürliches" Bewegungsmaterial in psychologische Linien stellen, die eine in sich geschlossene Entwicklung vorführen, zeigt das Bühnengeschehen den Schein kohärenter und logisch linearer

---

[62] Roger Copeland, Merce Cunningham and the Politics of Perception. In: Roger Copeland/Marshall Cohen (Ed.), S. 322. Vgl. Peter Brook, Der leere Raum. Möglichkeiten des heutigen Theaters. Hamburg 1970, S. 100.

[63] Ebd., S. 313. Copeland entwickelt den Gedanken in Anlehnung an Bertold Brechts *Notizen zur Oper*, in denen sich Brecht kritisch zu Wagners Idee des Gesamtkunstwerks stellt und eine deutliche Unabhängigkeit der Bühnenmittel einfordert.

[64] Ebd., S. 322.

Strukturen und damit die prinzipielle "Nicht-Beziehung" von Ereignissen auf. Die Choreographien zielen damit, so betont Copeland, auf einen präsentischen Blick.

> "Cunningham encourages us to savor the experience of "non-relatedness" and how significant that a *dancer* would celebrate the potential virtues of fragmentation, for dance has always been thought of as a sort of universal language which transcends the impurities and dualities of speech."[65]

Das Fragmentarische charakterisiert demnach Cunninghams Tanz, in welchem nicht mehr, wie McDonagh hervorgehoben hatte, "eine wortlose Wahrheit" aufscheint, vielmehr deren Existenz negiert ist. Copeland entwikkelt einen ästhetischen Diskurs, der auch gegenüber den Schriften von John Martin eine diametrale Position einnimmt. Denn das von Martin kritisierte Fehlen der "inneren Logik" innerhalb Cunninghams Choreographiegefüge wird von Copeland gerade als dessen herausgehobener ästhetischer Wert herausgestellt. Cunninghams Tanz habe endlich das naturalistische Gewand des klassischen *modern dance* abgeworfen. Im Gegensatz zu vielen Interpreten rechnet Copeland Cunninghams Ästhetik daher nicht dem *modern dance* zu.[66] Das für den klassischen *modern dance* charakteristische Anliegen, im Tanz ein freies - befreit/ befreiendes - Bewegungsvokabular zu realisieren, spiele für Cunningham keine Rolle. Copeland führt aus:

> "Modern dance is especially relevant here; for the pioneers of this form - from Isadora Duncan through Martha Graham - have always considered themselves apostles of freedom. To them, being free meant liberating oneself from the stuffy conventions of Puritanical culture. But for Cunningham, Rauschenberg, and the extraordinary community of composers, painters, and dancers with whom they collaborated, true freedom has more to do with seeing (and hearing) clearly, than with moving freely."[67]

Copeland schließt die konzeptionellen Entwicklungen im *modern dance* über den Begriff der Freiheit und der Annahme, erst ein wahrnehmungsästhetisches Konzept realisiere letztendlich die Freiheit in der Kunst, mit der prominenten Relevanz von Cunninghams Choreographien kurz. Im Vergleich

---

[65] Ebd., S. 320 f.

[66] Copeland qualifiziert Cunninghams Ästhetik als postmodern und diskutiert die hierdurch unweigerlich entstehende begriffliche Unschärfe zum "post-Cunningham" identifizierten *postmodern dance*. "(...); but it seems to me that the Judson generation's break with Cunningham is much less drastic than Cunningham's break with Graham - in fact, it's more like an organic evolution." Roger Copeland, Merce Cunningham and the Politics of Perception. In: Roger Copeland/Marshall Cohen (Ed.), S. 323 (Fußnote 3).

[67] Ebd., S. 311f.

zu Jill Johnstons knappen jedoch prägnanten Analysen zum *modern dance* fallen Copelands Ausführungen ziemlich pauschalisierend aus.[68] Auch vergleichend zu Johnstons wahrnehmungsästhetischen Überlegungen zeichnet sich in Copelands Ausführungen eine deutliche Differenz ab. Copeland sieht in Cuninghams Tanz eben nicht eine Ästhetik der klaren Sichtweise in dem Sinne verwirklicht, daß dem Zuschauer ein, wie von Johnston euphorisch angemerkt, befreiender "deep breath of relief" widerfahre. Der Zuschauer befindet sich nach Copeland indessen in einer weitreichenden Auseinandersetzung mit seinen Sehgewohnheiten. Konfrontiert mit aperspektivischen und durch keinerlei Handlungen verbundenen Bewegungsabläufen verunmöglichten Cunninghams Aufführungen eine antizipierende Betrachtungsweise und forderten damit eine tiefgreifende Umstrukturierung der ästhetischen Wahrnehmung ein.

> "Cunningham was the first choreographer to achieve (or even attempt to achieve) the aims of the Russian Formalist Victor Shklosky (a major influence on Brecht) who wrote that art is the effort to "remove the automatism of perception, to increase the difficulty and length of perception."[69]

Der Zuschauer gelangt zu einer neuen Sichtweise über das Scheitern seiner tradiert codierten Wahrnehmungsmodi. Im Sinne einer wahrnehmungsästhetischen Karthasis ereigne sich schließlich eine Befreiung des Blicks, womit der Zuschauer die politisch-moralische Funktion und Möglichkeit seiner Wahrnehmung realisiert. Dies macht letztlich die politisch-moralische Dimension von Cunninghams Ästhetik aus.

Copelands Überlegungen differenzieren deutlich die Rede vom *reinen Tanz*, denn sie beleuchten äußerst kritisch die metaphysisch-naturalistische Konzeption über das Wesen von Tanz. Gegenüber André Levinsons

---

[68] Nimmt man Deborah Jowitts Ausführungen über Cunningham hinzu, so nimmt Copelands These von der von Cunningham eindeutig anvisierten Freiheit eine unverhofft paradoxe Wendung. Jowitt bemerkt: " 'the body shooting into space is not an idea of man's freedom', wrote Merce Cunningham, 'but is the body shooting into space. And that very action is all other actions and is man's freedom, and at the same instant his non-freedom' (Cunningham 1955:72). This statement, ambiguous as it is, reinforces the notion of the dancing body as an inevitable bearer of significant ideas and feelings, even when a choreographer never traffics in thoses fictions that so many equate with expression. Surely, the subject of debate ought not to be whether a particular dance is 'expressive' of 'inexpressive'. We must instead ask what 'story' it is telling us and note well the manner of the telling." Deborah Jowitt, Expression and Expressionism in American Modern Dance. In: Janet Adshead-Landsdale/June Layson (Ed.), S. 174 u. 180. (Zitat von Merce Cunningham, The Impermanent Art. In: 7 Arts. (1955), S. 77.)

[69] Roger Copeland, Merce Cunningham and the Politics of Perception. In: Roger Copeland/Marshall Cohen (Ed.), S. 314.

funktionalistischem Diskurs, der das *reine Tanzen* zum Mittelpunkt der ästhetischen Funktion von Tanz erhebt, entwickelt Roger Copeland eine, wenn man so will, wahrnehmungspolitische Perspektive auf diejenigen formalistischen Strukturen eines Tanzstils, die Levinsons Theorieansatz im Sinne der Analyse ihrer bewegungstechnischen Grundlagen bevorzugt behandelt wissen wollte. Für Copeland erscheint Cunninghams Ästhetik nämlich nicht in der Präsentation vielfältiger Bewegungsformen erschöpft und weder analytische noch deskriptive Verfahren lassen die Dimension seines Tanzes erkennbar werden. Erst eine Reflexion auf dessen wahrnehmungsästhetische Konzeption mache deutlich, wie wenig Cunninghams Aufführungen generell ein rein emphatisches Wahrnehmen ermöglichten. Indessen ziele dieser Tanz auf eine selbstreflexive Haltung gegenüber der eigenen Wahrnehmung von Tanz.

Copelands theoretischer Blick stellt hinsichtlich Cunninghams Aufführungskonzeption wichtige Aspekte heraus. Jedoch gehen die Überlegungen auf keinste Fragen bezüglich einer sinnlichen Wahrnehmung ein. Das sich konzeptionell, situativ und individuell konstituierende Wahrnehmungsfeld aus visuellen, kinästhetischen und akustischen Eindrücken und ihrer Korrespondenz wird von Copeland als Grundlage ästhetischer Reflexion ausschließlich negativ begriffen. Insbesondere das kinästhetische Wahrnehmen ist Copeland als Anteil von ästhetisch-konzeptioneller Reflexion verdächtigt. Auf Grund Cunninghams zutiefst anti-naturalistischer Konzeption, die sich nach Copeland sowohl in der Tanztechnik als auch den choreographischen Verfahren nachweisen läßt, entziehe sich dieser Tanz Formen einer "naturalistischen" Wahrnehmung.[70] Die Tänze dekonstruierten geradezu die Möglichkeit eines solchen, im organischen Konglomerat sinnlicher Formen aufgehobenen Wahrnehmens und behaupteten demgegenüber einen "Anti-naturalismus".

Gleich einer logischen Weiterführung von Copelands Thesen lesen sich Susan Leigh-Fosters Ausführungen. Leigh-Foster stellt die von Cunninghams Choreographien ausgehende Notwendigkeit einer konzentrierten und wachen Aufmerksamkeit heraus.

> "The dance acquires its significance by inviting concentration on the nonordered so that viewers discover something unforeseen about

[70] Copeland interpretiert Cunninghams Tanz als radikale anti-naturalistische Strategie, die alles *Natürliche* aus dem Tanz bannt. Somit lehnt er jegliche, der kinästhetischen Emphatie verdächtigte wahrnehmungsästhetische Perspektive auf diesen Tanz ab. Ohnehin sei die sinnliche Wahrnehmung immer habituell strukturiert. Copeland wendet sich damit explizit gegen die Tanztheorie von John Martin. Vgl. Roger Copeland, Merce Cunningham and the Politics of Perception. In: Roger Copeland/Marshall Cohen (Ed.), S. 315 u. S. 323, Fußnote 1.

> human movement and human affairs. (...) The audience may find the movement compelling, dull, brilliant, deeply inspiring, or mundane. But the dance asks only that these reactions stem from full concentration on the movement itself. Viewers who fully attend to movement increase their awareness of the diverse capacities of the articulate human body and thereby sense how deeply moving movement itself can be."[71]

Die gebotene Relevanz dieses Tanzstils liegt für Leigh-Foster in einer ausschließlich auf die Bewegung ausgerichteten Konzeption. Deren bühnenästhetische Konstitutionsweisen stehen im Vordergrund ihrer Analyse.[72]

Wie strukturiert sich der sinnliche Wahrnehmungsprozeß, von dem Leigh-Foster sagt, daß in ihm der Zuschauer ein Bewegtwerden durch Bewegung erfahre, und über dessen Charakteristik Deborah Jowitt schreibt, man könne die Harmonie der Bewegungen fühlen?[73] Leigh-Fosters semiotische Tanztheorie *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance* gibt hierüber keine Auskunft, sondern folgt der Frage, wie ein jeweiliges Verstehen von konzeptionell verschiedenen Choreographien strukturiert ist und wodurch es konstituiert wird. Cunninghams Ästhetik ist hiernach selbstreflexiv und auf die Emphase physischer Bewegungen fokussiert.[74] Die Tänze leben aus einer Art Passion für bewegte, sich bewegende Körper. Darüber hinaus aber, so gibt Leigh-Foster zu bedenken, läßt sich über eine solche Tanzästhetik nichts sagen. Cunninghams Choreographien zeigen artikulierte, intelligente und leidenschaftliche Körper[75], die ein ebenso charakterisiertes Bild des Menschen repräsentieren und auch vom Zuschauer in ähnlich leidenschaftlicher Weise wahrgenommen werden.

> "Still, the dances are far from random, cold, or abstract. According to Cunningham, his choreographic tactics provide for both dancers and audience the opportunity to be truly passionate." [76]

---

[71] Susan Leigh-Foster (1986), S. 55.
[72] Ebd., S. 32.
[73] Deborah Jowitt, Expression and Expressionism in American Modern Dance. In: Janet Adshead-Landsdale/June Layson (Ed.), S. 174 und S. 180.
[74] Leigh-Foster arbeitet ein vierfach unterschiedenes Referenzmodell aus, nach dessen unterschiedlichen Modi der Bühnentanz eine spezifische Beziehung zur Welt (=Subjekt) herstellt und hierin seine Bedeutungsevidenzen unterbreitet. Über den Reflexiven Modus schreibt sie: "Beyond this emphasis on the physicality of movement, there is little to be said about the mode of *reflective* representation. Dances operatering in this mode elaborate their own world of references by focussing on their own movement." Susan Leigh-Foster (1986), S. 76; Vgl. Kapitel IV.
[75] Susan Leigh-Foster (1986). S. 41.
[76] Ebd., S. 38.

Auch die Tanzwissenschaftlerin Sondra Horton-Fraleigh spricht in *Dance and the lived Body* von den "intelligenten, außergewöhnlichen und wendigen Körpern" der MCDC und betont, sie tanzten rein emphatisch die verschiedensten Bewegungen. Trotz fehlender Symbolik und dramatischer Konnotation besitzen ihre nicht-intentionalen Aktionen eine imaginäre Kraft mit eigener Bedeutungsimmanenz. Das Tanzen führt die "Geistesgegenwärtigkeit" in der Bewegung vor.

> "Cunningham's work becomes meaningful, I believe, as it engages and frees the intellect through bodily lived sources. (...) Movement for itself, like mystical emptiness and like the existential void, is not meaningless. It is a clearing, which stills speculative activity, allowing the mind to rest that it might shine, as mind. What originally seemed a negation in Cunningham's departure from dramatic and intentionally symbolic action in dance proved to be a clearing where his dance could shine for itself through the intelligent, extraordinary, and versatile body."[77]

Sondra Horton-Fraleigh entwickelt eine existenzialistische und durch den Zen-Buddhismus beeinflußte Perspektive, die mit Rekurs auf Copelands These, Cunningham stelle alles "Natürliche" in Frage,[78] selbst keine wahrnehmungsästhetisch neuen Aspekte ausbreitet, sondern allein den hohen ästhetisch-sinnlichen Genuß, den die Aufführungen bereiten, unterstreicht. Danach beleben Cunninghams Tänze Körper und Geist.[79]

Ähnlich wie Leigh-Foster hebt Horton-Fraleigh die körperliche Intellektualität bzw. Intelligenz von Cunninghams Tanzstil hervor, erklärt aber nicht, was damit denn gemeint ist. Wie kommen Bewegungen mit einer klaren Artikulationsweise zustande, von denen Leigh-Foster spricht? Wodurch tanzen Cunninghams Tänzer leidenschaftlich und was macht ihren Bewegungsstil "intelligent"? Nach welcher "Logik" sind die Bewegungen organisiert?[80] Diese Fragen betreffen die Konstitutionsweise von Cunninghams Bewegungsstil und sollen im weiteren Verlauf (Kapitel IV und V) hinsichtlich des in den tanztechnischen und choreographischen Verfahren trainierten und erlernten Körperumgangs beantwortet werden.

---

[77] Sondra Horton-Fraleigh, Dance and the lived Body. A descriptive Aesthetics. Pittsburgh 1987, S. 135f.

[78] Horton-Fraleigh referiert hier auf Roger Copeland. Vgl. ebd., S. 135.

[79] Vgl. Noël Carroll/Sally Banes, Cunningham and Duchamps. In: Ballett Review. 11.2 (Summer 1983), S. 73.

[80] Vgl. Susan Leigh-Foster (1986), S. 34: "Because movement represents nothing other than itself, the dance points up an expressiveness in movement itself and seems to empower it with a compelling and passionate logic all its own."

III.3. Wenn Tanz als Hoffnungsträger versagt: Die deutschsprachige Rezeption

Während der zeitgenössische amerikanische Diskurs deskriptive Verfahren entwirft und vereinzelt wahrnehmungsästhetische Überlegungen zu Cunninghams Stücken anstellt, ist der deutschsprachige Diskurs durch eine weitgehend skeptische Haltung gegenüber seinen Choreographien charakterisiert. Nach Meinung vieler Rezipienten ist den Tänzen die kommunikative und daher sinnstiftende Dimension des Tanzes abhanden gekommen. Vergeblich versucht das deutsche Feuilleton, klagend oder jammernd, ein sprechendes Sinnpotential in den Tänzen aufzudecken, und sieht sich in Anbetracht fehlender Bezüge enttäuscht einem kühlen und inhumanen Tanz gegenüber, in welche sich die Tänzer, wie Basil Nikitakis schreibt, voneinander isoliert, der Natur entfremdet, orientierungs- und beziehungslos auf der Bühne bewegen.

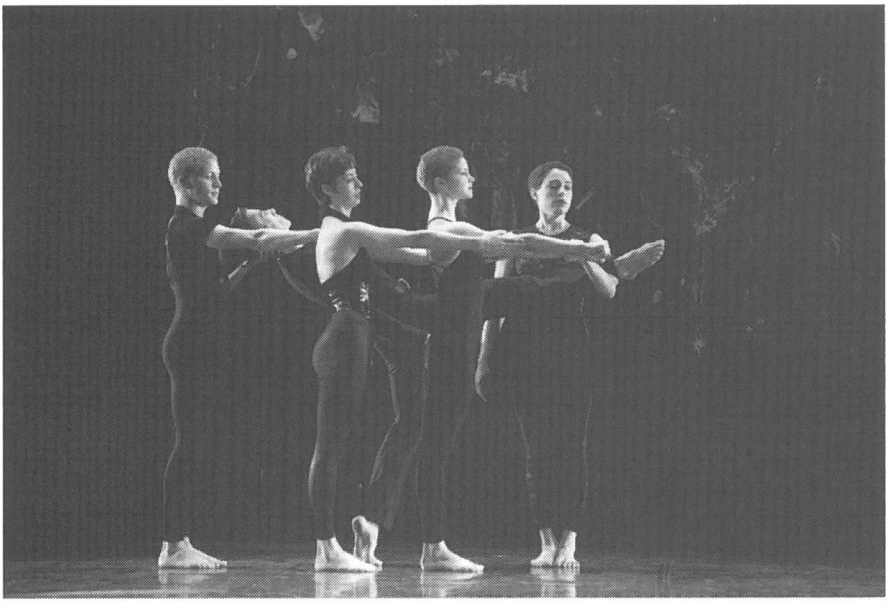


Abb. 32 *Gruppierung von Tänzern der MCDC in „Ground Level Overlay" (1996)*

> "Merce Cunningham macht es keinem leicht: nicht seinen Tänzern, die durch aberwitzige Schritt- und Richtungswechsel zu beweglichen Zählmaschinen werden, nicht den Zuschauern beim NRW Tanzfestival, denen er in seinen Choreographien weder einen thematischen noch erzählerischen Rahmen gönnt. (...) Gerade in den Duos wird deutlich, wie sehr die Tänzer als räumliche Strukturen und nicht als Person begriffen werden. Die Anordnung zweier Körper auf der

> Bühne gleicht skulpturalen Gebilden und widerspricht bewußt jeder "Natürlichkeit". (...) Jeder Tänzer ist Baustein im permanenten Übergang von einer geometrischen Figur zur nächsten. "Ich" (...) ein "Text-Baustein" unter vielen anderen, ist eine Größe, die bei Cunningham keine Rolle spielt."[81]

Der Rezipient beschreibt ein inhaltlich leeres, von irrwitzigen geometrischen Raumkonstruktionen angetriebenes Tanzgeschehen, das, selbst nichts mehr darstellend, allein einem mathematisch-dekonstruktivistischen Spiel mit Tänzern als "Text-Bausteinen" nachgeht. Dieser Tanzkunst fehle, wie es die Kritik von Ingeborg Schwenk-Runkel unterstreicht, ein bewußtes Miteinander der Tanzenden, ein emotionales oder andersartiges expressives Geflecht, das die Tanzenden verbindet und einbettet in einen sinnlichen und vor allem menschlichen Rahmen. Stattdessen geschieht es, daß "jede Tänzerin, jeder Tänzer für sich selbst (steht), um sich selbst (kreist). Jeder zieht seine eigene Bahn - wie Moleküle, die frei im Raum schweben."[82] In den Augen der Kritiker sind die Tänzer der Cunningham-Company zu Marionetten mutiert. Cunninghams Choreographien glichen einer chaotisch seelenlosen Ordnung, in welcher die Körper ununterscheidbare Versatzstücke bildeten. Ausgelöscht in ihrer Individualität seien die Tänzer letztlich austauschbar. Alles in allem wird Cunninghams Tanz als Präzidenzfall einer formalistisch unterkühlten Ästhetik bewertet. Auch Jochen Schmidt (FAZ), einer der wichtigsten deutschen Tanzkritiker, kann Cunninghams Tänzen (meist) nichts Positives abgewinnen und beklagt "die introvertierte, selbstgenügsame Bewegung seiner Tänzer, (die) in den neunziger Jahren nicht nur eine schöne Selbstverständlichkeit, sondern auch eine zuweilen schon fatale Glätte" gewinnen.[83] Cunningham sei in die Jahre gekommen und sein "Alterswerk", so schreibt Schmidt im arroganten und bisweilen zynischen Tonfall, hätte "seine Ecken, Kanten und Reibeflächen verloren und sich in einen Klassiker verwandelt: unanstößig und nett, aber doch nur noch ein Schatten alter Größe." In Folge seiner "Altersneigung" wäre der einst "avantgardistische"

---

[81] Basil Nikitakis, Tänzer verwandeln sich in Skulpturen. Kölnische Rundschau (8.6.1996).

[82] Ingeborg Schwenk-Runkel, Nichts als der Tanz. Merce Cunningham und sein Ensemble. Leverkusener Anzeiger (10.6.1996).

[83] Jochen Schmidt, Großvater erzählt. Als das Tanzen Merce Cunningham noch geholfen hat. Frankfurter Allgemeine Zeitung (11. 6. 1996). In neuester Zeit jedoch schwenkt Schmidt zu einer verhalten positiven Kritik um und bemerkt etwa über das Gastspiel der MCDC in der Pariser Opéra 1998: "Die späten neunziger Jahre erweisen sich als eine der künstlerisch bedeutendsten Perioden im Werk des Choreographen vergleichbar jenen frühen Jahren, als Cunninghams Experimente die Tanzwelt immer wieder in Erstaunen versetzten." In: Abschied in herbstlicher Abendsonne. FAZ (23. 1. 1998). Vgl. zum Pariser Gastspiel: Arnd Wesemann, Pond way. Merce Cunningham in Paris. In: ballett international/tanz aktuell Heft 3 (März 1998), S. 52.

Choreograph nun vollendst der Harmonie verfallen und "lullte" sein Publikum allein ein.

Eine ablehnende Haltung gegenüber Cunninghams Stücken hat in Deutschland seit dem ersten Gastspiel der MCDC in Köln (1964)[84] Tradition. Bisweilen entsetzt, bisweilen skeptisch genießt die MCDC hierzulande nur in Ausnahmefällen wohlwollende Kritik. Die Aufführungen werden nicht nur wegen der schrillen Töne und der schrägen musikalischen Arrangements als unerträglich wahrgenommen, vielmehr sprengt die "stelzige" und "unsinnige" Art des Tanzens, bar jeglich emotionaler Tiefe und dramatischer Spannung, die Vorstellung dessen, was in deutschen Kritikeraugen die Kunst des Tanzes und vor allem seine moderne Form auszeichnet. Der Moderne Tanz war - und ist hierzulande größtenteils bis heute - *expressiv* verstanden und danach hauptsächlich identifiziert mit Ausdruckstanz, expressionistischem (klassischem) *modern dance* und dem deutschen Tanztheater, das sich mit Pina Bausch, Hans Kresnik und Gerhard Bohner in den 60er und 70er Jahren durchzusetzen begann. Als neue moderne Bühnentanzform entwickelten diese Choreographen eine theatrale, in einigen Aspekten an die historische expressionistische Ästhetik der 20er und 30er Jahre anknüpfende, sozialkritische und kommunikative Ästhetik.[85]

Die deutliche Ablehnung von Cunninghams "inhumaner" Art des Tanzes blieb, anders als in den Vereinigten Staaten, über Jahre hinweg bestehen und die Gastspiele der MCDC wurden regelmäßig - bis in die späten 80er Jahre hinein - von unwilligen und entrüsteten Zuschauerreaktionen begleitet. Mit den 90er Jahren glätteten sich die Wogen der Entrüstung, und die Kritik begann, wohl angesichts der internationalen Honorationen Merce Cunninghams und seiner über ein halbes Jahrhundert reichenden Arbeit, den "Alt- oder Großmeister des *modern dance*" ehrenvoll zu bedenken und ihm eine längst überfällige ästhetische Anerkennung auszusprechen.[86]

---

[84] Vgl. Anhang: Gastspiele der MCDC in Deutschland.

[85] Nach einer kurzen, aber intensiven Restaurationphase des klassischen Balletts in Deutschland nach 1945 durch Choreographen wie John Cranko (Stuttgarter Ballett) entwickelte sich mit Pina Bausch, Hans Kresnik und Gerhard Bohner das deutsche Tanztheater, das als einzige moderne Bühnentanzform neben dem erneut aufblühenden Ballett das ästhetische Klima der deutschen Tanzlandschaft bestimmte. Vgl. Susanne Schlicher, TanzTheater. Traditionen und Freiheiten, Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke. Hamburg 1987. Vgl. Jochen Schmidt, Tanztheater in Deutschland. Frankfurt am Main 1992; vgl. Norbert Servos, Pina Bausch - Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst, einen Goldfisch zu trainieren. Seelze 1997.

[86] Vgl. Rezensionen zum NRW-Tanzfestival, Mai 1996, u.a. Ingeborg Schwenk-Runkel, Die Zuschauer feiern den großen alten Mann des neuen Balletts. Rundschau Stadt Leverkusen (10.6. 1996); Gero Steinmetz, Futuristische Darstellungsformen. Rheinische Post (10.6.1996); Bettina Trouwborst, Uhrwerk des Lebens. Westfälische Zeitung (6.6.1996); Helmut Scheier, Reinheit des Tanzes. Kölner Stadt-Anzeiger (8./9.6.1996).

Natürlich gab es schon zuvor Ausnahmen, wie etwa die zahlreichen Rezensionen von Eva-Elisabeth Fischer (Süddeutsche Zeitung), eine der wenigen Kritikerinnen, die Cunninghams Stücke und die anderer avantgardistischer Choreographen aufmerksam verfolgt.[87]

Die bestehende tanzwissenschaftliche Literatur indessen unterstreicht die Auffassung, Cunninghams Tanz manifestiere eine "depersonalisierte" Ästhetik. Erstmals ausführlich dargelegt wurde diese These von Werner Jakob Stüber im Rahmen seiner, bislang einzig in Deutschland erschienenen - und inzwischen vergriffenen - *Geschichte des Modern Dance*. Stübers *Geschichte* stellt - von Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis über Doris Humphrey, Martha Graham zu Alwin Nikolais und Merce Cunningham reichend - einen genealogischen Entwicklungsstrang des *modern dance* vor und liefert darin ausgiebige Analysen und Interpretationen der verschiedenen Schulen hinsichtlich ihrer Selbsterfahrungs- und Körperaneignungsmodi. Cunninghams Choreographien bezichtigt Stüber auf Grund ihrer aleatorischen Entstehung eines tiefen Mystizismus. Nicht der Tänzer sei Subjekt des Tanzes, sondern "ein depersonalisierter Bewegungsvorgang (rückt) als sich selbstgenügende Realität in den Vordergrund"[88]. Ähnlich der amerikanischen Kritik aus den 50er und 60er Jahren moniert Stüber den fehlenden inner-psychischen Motivationsgrund in Cunninghams Tanzbewegungen, weil sie nicht mehr, wie noch in der zweiten Generation des *modern dance* bei Humphrey oder Graham, aus der historisch-gesellschaftlichen Entwicklungsdimension und dem persönlich-emotionalen Erfahrungszusammenhang des Tanzenden heraus erwachsen.[89] Stattdessen seien die aleatorischen Choreographien von willkürlichen, beziehungslosen, numerisch aneinandergereihten und rein nebeneinander in den Raum gestellten Bewegungsaktionen beherrscht, die

---

[87] Vgl. u.a. Eva-Elisabeth Fischer, Das sanfte Schwingen schwarzer Flügelarme. Die Merce Cunningham Dance Company gastierte in Frankfurt am Main. In: Ballett Journal. Das Tanzarchiv. Zeitung für Tanzpädagogik und Ballett-Theater. (Hg. v. Ulrich Steiner) 40.4 (1992), S. 18f.; dies., Ästhetische Normen und gesellschaftliche Tabus. Auswirkungen auf Innovation und Kreativität. In: Zeitgeist handbook '90, Sonderausgabe von ballett international. (Hg. v. Rolf Garske) (1990), S. 48-53. Daneben stellten vereinzelte Berichte die "revolutionäre" Bedeutung von Cunninghams Arbeit heraus; u.a. Jordan Mejias,Triumph des Willens: Der Tänzer Merce Cunningham. In: Magazin der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Heft 293 (August 1989), S. 8-14. Seit den 90er Jahren zeichnet die Zeitschrift *Ballett international/tanz aktuell* verstärkt die Entwicklungen von Cunninghams Arbeitsweisen nach: Vgl. (u.a.) Hartmut Regitz im Gespräch mit Merce Cunningham, Ich distanziere mich nicht von meiner Geschichte. Heft 8/9 (1996), S. 26f.; Eva-Elisabeth Fischer im Gespräch mit David Vaughan, Allein der Gegenwart verpflichtet. Heft 6 (1996), S. 42f.

[88] Werner-Jakob Stüber, S. 183.

[89] Ebd., S. 179.

in ihrer "sachlichen Kühle"[90] einen instrumentellen Funktionalismus der Tänzer propagierten. Demnach ist ein typischer Cunningham-Tänzer allein "Anreger und bloßer Träger eines *reinen* Bewegungsgeschehens"[91], was ihn vollständig, so betont Stüber, seines gesellschaftlichen wie sozial verantwortlichen Subjektstatus beraubt. In Cunninghams Choreographien tanzten allein "Marionetten".

Stübers geschichtsphilosophisch erwachsene Perspektive fügt dem amerikanischen Diskurs einen eklatant neuen Gedanken hinzu. Wo in den Vereinigten Staaten über das vermeintlich Expressionslose von Cunninghams Tanzkunst gestritten wurde und Theoretiker wie John Martin die fehlende dramatische Ordnung der Choreographien angriffen, kreidet Werner Jakob Stüber das ungeschichtliche und von daher inhumane Menschenbild seiner Arbeiten an. Der Grund hierzu sieht Stüber in dem zen-buddhistisch beeinflußten Denken von Cunningham:

> "Es ist offensichtlich, daß Cunningham in seinem tanzphilosophischen und -theoretischen Denken physikalische Erkenntnisse und buddhistische Glaubenssätze vereint. Dabei löst er (...) den Menschen aus seiner historisch-gesellschaftlichen Entwicklungsdimension heraus und betrachtet ihn ausschließlich als einem von ewigen Gesetzen bewirkten Kräftespiel unterworfen, das der Vielfältigkeit der Geschehnisse in Raum und Zeit auf unergründbare Weise zugrunde liegt. So können die Geschehnisse nicht mehr hergeleitet, sondern nur noch registriert werden, (...). Hier gilt jede Impression als Niederschlag eines Moments in der ständigen Bewegtheit des Daseins, (...) . Jeder Moment in einer Aufführung ist von Wert als flüchtige und einmalige Konstellation. Allein dem Augenblickhaften kommt Bedeutung zu, wo der Zufall als Prinzip alles Seins erscheint. Der Primat des Augenblicks, des Wechsels und des Zufalls kompensiert den Mangel an Dauer und Bestand, der in Cunninghams Universum herrscht; (...)."
> *Daher gelangt Stüber zu der Einsicht, daß* "Cunningham nichts mehr anderes dar(stellt), als die unendliche Weite und Kälte des von allen gesicherten Erkenntnissen und Sinnbezügen leeren Universums."[92]

Anders als die Choreographen des klassischen *modern dance* mißt Cunningham danach dem Individuum als handlungsfähige Person keine Bedeutung mehr zu, weder in seiner sozialen Wirklichkeit noch in seiner psychisch-emotionalen Konstitution. Stattdessen schafften die Choreographien ein "Universum umherirrender Partikel",[93] in dem Subjekt und gesellschaftliche Wirklichkeit, gleichermaßen zerstört, zur sinnlosen Konstruktion degradiert

[90] Ebd., S. 173.
[91] Ebd., S. 182.
[92] Ebd., S. 179 u. 173.
[93] Ebd., S. 184.

sind. Diese Tanzkunst begegne der Gesellschaft, so betont Stüber, mit einer "Ästhetisierung der Orientierungslosigkeit des menschlichen Daseins"[94]. Stüber sieht daher Cunningham, und mit ihm Alwin Nikolais wie auch alle anderen Choreographen des sogenannten "nicht-literarischen Tanzes", an der aufklärerischen Aufgabe der Kunst gescheitert, ein selbstbewußtes, handlungs-, und kritikfähiges Individuum ästhetisch und politisch ins Bewußtsein zu rufen.

> "In dem Maße, wie das Individuum auf schmerzhafte Weise sich als ohnmächtig und unbedeutend erfährt, gegenüber einer als undurchschaubar und unveränderbar empfundenen Realität, wächst auch eine allgemeine Tendenz zur Ich-Regression. Wo im Tanz die Reizempfindung selbstzweckartig Betrachter und Tänzer genügen soll, wird in letzter Konsequenz einer autoerotischen Haltung zum eigenen Körper bzw. zum Selbst Vorschub geleistet."[95]

Die autoerotische Haltung zum eigenen Körper manifestiert sich Stüber zu Folge in einer "Art energetischem Mysterium", wobei er sich auf Cunninghams Ausführungen über ein mögliches sich ereignendes Glücks- und Freiheitsmoment für den Tanzenden stützt, das sich laut Cunningham im glücklichen Erleben von sinnlicher 'Energie' darbietet.[96] In jenem "augenblickhaften Aufscheinen von Glück" glaubt Stüber Cunninghams Hang zur mystischen Schwärmerei aufgedeckt zu haben: Eingefangen im Nebel mystischer Utopien verlöre Cunninghams Tanzkunst ihre aufklärerische Funktion. Daher sei dieser Tanz, so lautet Stübers abschließendes Urteil, ein "systemkonformes Ausdrucksmittel spätkapitalistischer Strategien der Identitätssicherung"[97].

Bislang haben weite Teile des deutschen Tanzdiskurses die Ausführungen von Stüber, die der Kritischen Theorie zuzurechnen sind, ohne bemerkenswerte Kritik zur Kenntnis genommen und sind ihnen sogar als Grundlage ästhetischen Urteilens häufig gefolgt. Diese bislang meines Wissens vollständig unkritische Rezeption von Stübers Theorieansatz geht einher mit einer fast kohärenten Adaption seines Verständnismodells vom Modernen

---

[94] Ebd., S. 184.
[95] Ebd., S. 186.
[96] Auf Grund des scheinbaren Mystizismus, nach dem ein nur flüchtiger Moment Verzückung verspricht, parallelisiert Stüber Cunninghams Ästhetik mit der von Ruth St. Denis, die sich stark von der östlichen Philosophie beeinflussen ließ. Die Differenz zwischen St. Denis und Cunninghams philosophischem Horizont sowie zwischen ihrer choreographischen Zielsetzung - St.Denis suchte den Ausdruck der alldurchwirkten Kraft zu verwirklichen, Cunningham sieht seine konstruktive Arbeitsweise indessen von glückserfüllten Momenten, welche sich im *Tanzen* ereignen, begleitet - diese Differenzen sind für Stübers marxistische Interpretationsebene nicht von Bedeutung.
[97] Werner Jakob Stüber, S. 186.

Tanz. Das entscheidende und ästhetisch klassifizierende Kennzeichen des modernen Bühnentanzes stellt danach das den Menschen in selbsterkennender Weise betreffende Moment dar, wodurch die Tanzkunst einem Befreiungsakt gleicht. Den revolutionären Beginn hierzu setzte die erste und zweite Generation moderner Choreographen, da sie den degenerierten Ballettordo mit seinem, wie Stüber betont, "*von außen* gesetzten, d.h. außerkörperlich orientierten und verpflichteten" Bewegungscodex aufbrechen und eine individuelle, emotionale und aus dem "Inneren des Torso" entstehende Ästhetik des expressiven Ausdrucksgebarens entwickeln.[98] Die deutschsprachige Literatur führt dieses Tanzverständnis weiter und faßt den Modernen Tanz, allenthalben mit dem deutschen Ausdruckstanz, Teilen des *modern dance* und mit dem deutschen Tanztheater identifiziert, als humane Kunstform auf, deren Stile das psychische Erleben zum gestalterischen Dispositionsmittelpunkt wählen. Zugleich findet die Annahme Bekräftigung, daß gegenüber der entfremdenden Ästhetik des Balletts der Moderne Tanz zu einer Befreiung des Körpers gefunden habe, in der das individuelle und sinnlich erfahrbare Moment für die Bewegungsgestaltung zentral wird, d.h. die These von der "inneren" Bewegung markiert nach wie vor den Stand der Forschung über den Modernen Tanz.

Auch aus soziologischer Sicht stellen sich Cunninghams Choreographien als solche einer sie ermangelnden subjektiven Dimension dar. Gabriele Klein schreibt in *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes* nach einem längeren und unkommentiert angeführten Zitat von Stüber über Cunningham:

> "Der Körper des Tänzers bleibt bei ihm Material, die Subjektivität des Tanzenden galt es zu transzendieren. (...) Zum Gegenstand der Betrachtung sollte der Körper und die Innenperspektive der Identitätsbildung erst (wieder) durch das Tanztheater werden."[99]

Obwohl Klein in der Entwicklung von Gesellschafts- und Bühnentanz die oft titulierten und nicht selten mystifizierten Weiblichkeits- und Selbstbefreiungskonzepte kritisch untersucht und hinsichtlich ihrer geschlechtsspezifischen Determinationen analysiert, bleibt ihr Subjektivitäts- und auf sinnlicher Erfahrung gründendes Körperverständnis im Fall des 'abstrakten' Tanzes von Cunningham an Stübers Begriffen orientiert. Cunninghams Ästhetik manifestiert demnach einen mit George Balanchine vergleichbaren Formalismus, denn beide Stile, von Klein als objektiver Tanz aufgefaßt, kennzeichneten klare und formstrenge Bewegungen.[100] Cunningham leitet, betont

---

[98] Ebd., S. 15.
[99] Gabriele Klein (1992), S. 238.
[100] Ebd.

Klein, "die neue tanzästhetische Ära der Postmoderne ein,"[101] die indessen der im Nachkriegsdeutschland entstehenden modernen Tanzentwicklung, dem Tanztheater, entgegensteht, welches eine expressive, innerlich sich vermittelnde und daher identitätsbildende Ästhetik formt. Choreographen wie Pina Bausch, Gerhard Bohner und Susanne Linke arbeiten ganz im Gegensatz zu Cunningham auf der Grundlage eines subjektiven und gesellschaftskritisch reflektierten Körperverständnis, durch das das, von Klein erklärtermaßen angeführte, "Ich in den Dialog des Tanzes"[102] tritt.

Klein ergänzt Stübers geschichtsphilosophische Auffassung vom Modernen Tanz durch zwei gesellschaftskritisch gedeutete Aspekte: Identitätssuche und Selbsterkenntnis.[103] Die Grundeigenschaft des Tanzes, elementare Körpererfahrungen sinnstiftend zu vermitteln,[104] weist seiner Kunst eine wichtige gesellschaftspolitische, von Klein kulturkritisch begriffene, Funktion zu. Angesichts unserer selbstentfremdeten und körperfeindlichen Gesellschaft hat der Tanz die Rolle inne, einer erwachenden und belebten Sinnlichkeit im Umgang mit dem Körper Ausdruck zu geben. Während nun aber das deutsche Tanztheater dieser kulturkritischen und zugleich utopierenden Aufgabe in vorzüglicher Weise nachkommt, so betont Klein, verfehle sie Cunninghams Tanz auf evidente Weise.

Werner Jakob Stüber führt über die ästhetische Funktion des Modernen Tanzes an, er habe die dem Tanz prominente Eigenschaft, "körperliche und geistige Arbeit" in sich vereinigen zu können, zu realisieren, wodurch eine auf Selbsterkenntnis zielende Aneignungsweise des eigenen Körpers vorgeführt würde. Unmißverständlich gibt sich Stüber als Schüler von Rudolf zur Lippe zu erkennen, dessen zweibändige ästhetische Theorie *Naturbeherrschung am Menschen*[105] eine der ersten analytisch profunden Untersuchungen zum Körper- und Selbstverständnis im Tanz darstellt. Stüber gelingt es

---

[101] Gabriele Klein, In: Gesellschaft für Tanzforschung (Hg.), S. 69.

[102] Gabriele Klein (1992), S. 268 ff.

[103] Gabriele Klein knüpft wie auch Johannes Odenthal (ehem. Herausgeber von *ballett international/tanz aktuell*) an den kulturanthropologischen Diskurs der 80er Jahre über den "wiedergekehrten Körper" an. Vgl. Dietmar Kamper, Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt am Main 1982.

[104] Klein führt hierzu an: "In der Suche nach einer neuen Ästhetik der Sinne, nach einer Erkundung des Körpers jenseits festgefügter Begriffsraster, begrenzender Wahrnehmungswelten und einer geschlechtsspezifischen Gestensprache besteht derzeit das gesellschaftspolitische Potential einer auf der Mikroebene des Körpers arbeitenden Tanzkunst." Gabriele Klein (1992), S. 291.

[105] Rudolf zur Lippe, Naturbeherrschung am Menschen. 2 Bde. Bd. 1: Körpererfahrung als Entfaltung von Sinnen und Beziehungen in der Ära des italienischen Kaufmannskapitals. Frankfurt am Main 1974. Bd. 2: Geometrisierung des Menschen und Repräsentation des Privaten im französischen Absolutismus. Frankfurt am Main 1974. Die Arbeit ist eine Habilitationsschrift bei Theodor W. Adorno.

interpretatorisch durchaus schlüssig und kohärent, Lippes vormals für die italienischen Hofballette des Quattrocento und die Ballette des Französischen Absolutismus aufgestellten ästhetischen Kategorien über bewußtseinsbildende und selbsterkennende Momente im Tanz auf Schulen des Bühnentanzes im 20. Jahrhunderts zu übertragen. Rudolf zur Lippe analysiert die Ballette des 15. und 16. Jahrhunderts als Formen gesellschaftlicher Körpererziehung[106] und findet sowohl Konzeptionen von artikulierten Körpererfahrungs- und Selbsterkenntnismodellen auf als auch Widerspiegelungen codierter Repräsentationssysteme der jeweiligen gesellschaftlichen Ordnung. In beiden drückt sich eine je eigene (Herrschafts)Beziehung des Menschen zu seinem Körper aus. Der Tanz gilt Lippe als soziale Praxis, die, unter dem Modus der befreiten Arbeit gefaßt, es vermag, ein Zusammenwirken von geistiger und körperlicher Arbeit in idealer Weise zu verwirklichen. Unter dem Begriff von der "Aneignung der inneren Natur" subsumiert, zeigen Lippes Analysen den gesellschaftlich-machtpolitischen Zusammenhang zwischen der Kunst des Tanzes auf der einen und dem herrschaftlich und ökonomischen Strukturen unterworfenen Körperverhalten in der jeweiligen Gesellschaft auf der anderen Seite auf und unternimmt damit eine profunde ideologiekritische Untersuchung des Hoftanzes.

In dieser Begrifflichkeit für eine Analyse des Modernen Tanzes angewandt, bemerkt nun Stüber:

> "Bei den vorausgehenden Generationen von Modern Dance-Choreographen ist das Verhältnis zum eigenen Körper kein instrumentelles. (...) Bewegung entsteht als spezifische motorische Manifestation einer imaginierten situativen Befindlichkeit. Sie entsteht als Stellungnahme der "Person" des Tänzers zu den Inhalten seines Erlebens. Die in der dynamischen Struktur des Tanzes transparent werdenden Eigentümlichkeiten des Bewegungsverlaufs läßt einen spezifischen Ordnungssinn erkennen, d.h. die zeitlichen, räumlichen und energiemäßigen Komponenten dieses Geschehens sind durch einen vom Subjekt geprägten und in einem literarischen Kontext stehenden strukturellen Inhalt ausgezeichnet. Die so fortwährend subjektiv gefügten und gegliederten Bewegungsgestalten ergeben die Form des individuellen Erlebens körperlicher Selbsterfahrung. Dabei wird der sensorische Niederschlag dieser Gestalten für den Tänzer nicht zum Selbstzweck. Er erfährt vielmehr Bedeutung als Korrelat zu den im Subjekt erlebensmäßig umgesetzten literarischen Inhalten, die vermittels *expressiver* Formen zur Anschauung gebracht werden. In dem Wechselbezug des *Erlebens* und *Gestaltens* liegt der Ansatz zur Aneignung und Entfaltung der inneren Natur begründet." (S. 185)

[106] Rudolf zur Lippe zieht für seine Untersuchungen Tanztraktate der höfischen Tanzmeister heran, in denen die Schritte, die Körperhaltung und die rechte Einstellung zum Bewegungsverlauf dargelegt sind.

Analog zu Rudolf zur Lipppe sieht Stüber im Tanz die generelle Chance gegeben, einen mimetischen Aneignungsprozeß zu vollziehen, der durch "die Verständigung der Tanzenden mit sich selbst über ihre eigenen inneren Erlebnisse und deren Klärung in der physischen Entäußerung" gegeben ist und "selbsterfahrende Züge und von daher bewußtseinsbildende Erkenntnisse hervortreibt".[107] Zwar akzeptiert Stüber als Kennzeichen für einen dergestalt "subjektiv gefügten und gegliederten" Prozeß der Bewegungsgestaltung einen, wie er sagt, "sensorischen Niederschlag dieser Gestalten für den Tänzer" und räumt damit dem körperlichen Erleben einen gewissen ästhetischen Stellenwert ein. Kommt das sensorisch beeinflußte Erleben jedoch einem "bloßen Selbstzweck" gleich, wie es sich für Cunninghams Tanz abzeichnet, so ist der dem Erleben strukturell angestammte semantische Kontext mißachtet. Das Korrelat der "körperlicher Selbsterfahrung" zu jenen "im Subjekt erlebensmäßig umgesetzten literarischen Inhalten" wird nicht erreicht. Cunninghams Tanz behauptet nach Stüber einzig ein mystisches Erleben, was ihn ästhetisch disqualifiziert.[108]

Als herausragendste Vertreterin einer der Selbsterkenntnis verschriebenen Tanzästhetik betrachtet Stüber Martha Graham. Grahams Tanz meistert den "permanent zu leistenden Prozeß, der das Innewerden der Empfindungsgestalt und das bewußte Hervorbringen von Bewegung umfaßt (und) die vergangenen und zukünftigen tänzerischen Objektivationen aufeinander vermittelt."[109] Dies geschieht in der *posture*, einem Moment des Innehaltens. Graham selbst beschreibt einen geistig bzw. imaginativ durchwirkten konzentrativen Augenblick, in dem sich ihr "ganzes Wesen belebt".

> "Es handelt sich um eine völlige Konzentration auf einen gegebenen Augenblick", in dem "der Geist des Körpers über alle Partien des Körpers (vorherrscht), bis daß er jene Einheit hervorbringt, die den Tanz ausmacht."[110]

Stüber interpretiert dieses Geschehen wie folgt:

> "Dieser im tänzerischen Geschehen fortwährend geleistete Prozeß, der in der posture, im Moment des Einhaltens, besondere Intensität

---

[107] Werner Jakob Stüber, S. 15.

[108] Stüber legt eine "literarische" Auffassung des Tanzes zu Grunde. Phänomenologische Erfahrungsmomente werden hermeneutisch in die semantisierte (und marxistisch interpretierte) choreographische Struktur 'hineingelesen'. Erst der semantische Kontext gibt dem Erlebten Sinn und Bewegungen werden als symbolische Formen erkennbar. Das körperliche *Erleben* ist daher für Stüber als Erfahrungswert immer dialektisch auf ein „literarisches" *Verstehen* bezogen.

[109] Werner Jakob Stüber, S. 138.

[110] Martha Graham in: Bethsabée de Rothschild, La danse artistique aux USA: Tendances modernes. Paris 1949, S. 45. Zitiert nach Werner Jakob Stüber, S. 138.

> erlangt, läßt sich (...) durchaus als *Koordination* bezeichnen, erfaßt er doch eine körperliche und eine psychisch-geistige Leistung zu einer *an sich selbst* erlebbaren Einheit zusammen (...). Die Einheit ist erreicht im *Zu-sich-selbst-Kommen* im Sinne einer tänzerischen Aneignung und Entfaltung der inneren Natur."[111]

Mit Bezug auf Rudolf zur Lippes mimetischer Theorie gelingt es Stüber, Grahams Begriff der *posture* als direkten Ausdruck der *posa* zu lesen, die im Sinne von Lippe auf einen gewahrwerdenden Prozeß des Tänzers im Moment des Innehaltens deutet. Es ereignet sich im Anhalten des an sich bewußtlosen Bewegungsvorganges ein *'Zu-sich-selbst-Kommen'* des Tanzenden. In mimetischer Weise wird eine Bewußtwerdung der Bewegung und damit des eigenen Körpers evoziert, in der eine Reflexion auf das Gewesene und eine antizipatorische Vergegenwärtigung des noch Folgenden statthaben. Rudolf zur Lippe gewinnt die Begrifflichkeit jenes bewußtseinsbildenden Moments aus einer sich in den tanztheoretischen Traktaten des 15. Jahrhunderts andeutenden Kategorie. Lippe führt an:

> "Auf spekulativem Weg ist dagegen der Begriff der posa, der in den damaligen Traktaten nur in tanztechnischen Erläuterungen auftaucht, zu einer übergreifenden Kategorie herausgearbeitet. Die posa bezeichnet das Prinzip einer lebendigen Mitte. Sie ist eine Fortsetzung der tänzerisch sinnlich vermittelten Selbstreflexion der Tanzenden über die positiven Schrittgestalten hinaus. Mimetisch werden die gemachten Schritte nachvollzogen, die zu machenden vorstellend vorweggenommen, das heißt, im Sinne der memoria werden reflektierend im Einhalten die vergangenen auf die zukünftigen praktischen Objektivationen aufeinander vermittelt." (I, 86)[112]

Es findet ein reflexiv erinnerndes Aufmerken statt, das für den Tänzer eine selbsterkennende Funktion dadurch erhält, daß hier "geistige und körperliche Arbeit" produktiv ineinander verschränkt und als integrierte Prozesse aufeinander bezogen sind. Dabei unterläßt es Lippe, das gewahrwerdende Aufmerken mit Blick auf den eigenen, sich bewegenden Körper genauer zu beschreiben. Weder wird erläutert, worauf sich die Wahrnehmung eigentlich

---

[111] Werner Jakob Stüber, S. 139.

[112] Rudolf zur Lipppe gewinnt den Begriff der *posa* maßgeblich aus dem *trattato del arte del danzare* von Domenico aus dem 15. Jahrhundert. Zitiert nach Ingrid Brainard, Die Choreographie der Hoftänze in Burgund, Frankreich und Italien im 15. Jahrhundert. [Masch.-schr.] Diss. Göttingen 1956. In späteren Traktaten italienischer Tanzmeister wie Negri oder Caroso um 1600 spielt die *posa* nur noch eine untergeordnete Rolle. (Vgl. Bd. I, S.176) Daneben nennt Lippe folgende ästhetische Charakteristika der Hoftänze im Quattrocento: *memoria*, Gedächtnis und Erinnerung, die eine fortgesetzte Konzentration auf das bedeutet, was man gerade tut (Bd. I, 198); und *misura*, die das metrische und rhythmische Maß sowie die Lässigkeit in der Bewegung betrifft (Bd. I, 183).

richtet, d.h. wie das erkennende Aufmerken sinnlich strukturiert ist, noch wird dargelegt, wodurch es sich von anderen Wahrnehmungsprozessen unterscheidet, die das übrige tänzerische Bewegungsgeschehen begleiten.

Zunächst ist zu bemerken, daß Lippe die *posa* dem Charakter nach als eine kurze schreckhafte Verharrung begreift, wodurch etwas zum Stillstand kommt. Gedeutet als momenthaftes Aufmerken ist ein Erkenntnis- und Aneignungsprozeß eingeleitet. Etymologisch meint *posa* ruhende Pose, einhaltende Pause. In den Tanzschriften des 15. Jahrhunderts verbindet sich in der *posa* die Anweisung an die Tänzer, zu bestimmten Zeitpunkten mit einem spezifischen expressiven Gestus anzuhalten, so daß sich der Bewegungsverlauf sequenziell gliedert und Anfänge und Enden der Phrasen deutlich werden. So heißt es im Traktakt des Tanzmeisters Domenico:

> "Und wisse, daß diese fantasmata in körperlicher Wendigkeit besteht, wie sie das Verständnis des oben beschriebenen (Zeit-)maßes veranlaßt; dabei macht man während jedes Taktstriches einen Augenblick halt, als habe man, wie der Dichter sagt, das Haupt der Medusa gesehen: Das heißt, nach dem man eine Bewegung gemacht hat, ist man in diesem Augenblick wie zu Stein erstarrt und nimmt im nächsten die Bewegung wieder auf wie ein Falke, der einen Flügelschlag macht."(I, 169)

Rudolf zur Lippe nun kommentiert Domenicos Ausführungen mit den Worten, daß "*das Einhalten nicht bloß technisch formal* als *"Transformation"* (zu verstehen sei) - eine solche Selbstständigkeit des Technischen wäre unmöglich - , sondern *seine inhaltliche Seite als Reflexion auf die es umstellenden Bewegungen* hat." (I, 170). Obwohl nicht Domenico von Reflexion oder erwachendem Bewußtsein redet, drängt Lippe darauf, daß dieser Vorgang als mimetischer Prozeß zu verstehen sei, denn:

> "Die posa erfüllt sich mit der Funktion, nach und vor dem Einlösen von Bewegungsimpulsen in bestimmte Schritte, *der Konzentration auf Maß und Verlauf stattzugeben.* Damit wird sie formal zur Vermittlung in sich geschlossener Bewegungsinhalte, Gestalten, zu entwickelteren Perioden. *Eigentliche Vermittlung* kann sie aber nur genannt werden, *weil die Reflexion des Verstandes auf das Metrisch-Formale* des Erscheinens der Schritte *zusammenfällt mit dem mimetischen Innewerden."* (I, 175)
> Und an anderer Stelle erläutert Lippe: " Um zu einem Ganzen werden zu können, das doch nur in der Vermitteltheit des Späteren auf das Frühere Wirklichkeit gewinnen kann, bedarf er (*der Tanz*) unabdingbar dieses Prozesses, soll nicht das je ausgeführte Element alles Frühere bloß ablösen und damit auch auslöschen.
> Es handelt sich bei dem tänzerischen Phänomen offensichtlich nicht um die Reflexion im Begriff, wohl aber um ein Seiner-Selbst-Gewahrwerden. Dieses vollzieht sich, und zwar über das Verharren während des Einhaltens, als Mimesis. Mimetisches Lernen realisiert sich als das Hinstarren auf das Unbekannte, dessen Bild man sich einprägt, indem

> man zunächst reglos hinschauend sich ihm gleichzusetzen sucht, um es dann erinnernd zu reproduzieren. *So ereignet sich während des "Erstarrens" ein mimetischer Prozeß*, der die ausgeführte Schrittfolge zum Gegenstand hat: Durch keine neue Bewegung darf die eben gemachte gelöscht werden, bevor sie nicht erinnernd nachvollzogen und damit auch für die Erinnerung aufbewahrt ist, als welche sie erkannt, verstanden werden kann." (I, 170)[113]

Die *posa* kennzeichnet laut Lippe ein Stadium der Bewußtwerdung des Bewegungsprozesses selbst, d.h. "der Körper (wird sich) als ruhender seiner Bewegbarkeit bewußt" (I, 178). Prekär an diesen Ausführungen ist die eigentümlich und - wie es scheint - prominente Situierung von selbstwahrnehmenden und erkennenden Prozessen während des Tanzens in jenem Moment seines momenthaften Stillstands und der zeitweisen Unbeweglichkeit des Körpers. Das *Tanzen als Fluidum von Bewegung* ist ausgesetzt. Nicht der Bewegungsfluß, dessen dynamisch, räumlich-zeitlich strukturierter Verlauf und Ausführung durch einen Tänzer und dessen Körper zeichnet den ästhetischen Horizont des Tanzes sondern die reflektierende Vergegenwärtigung von Schritten und Figuren des Tänzers im Moment des Einhaltens gibt dem Tanz Sinn. Dieser Moment offenbart sich als selbstwahrnehmende Erkenntnis dadurch, daß ein Einschnitt den zeitlichen Fluß der Bewegung unterbricht und aus distanzierender Perspektive überschauend die "höhere Wahrheit" des Tanzes erkennbar wird.

> "Die in der Mimesis an sich selbst im Tänzer zu sich kommende Gestalt der Schritte und Figuren drückt innehaltend ihre "höhere Wahrheit" aus, ihren Sinn." (I, 174)
> "Diese Mimesis des Menschen an seinen eigenen Körper, *der bewußte Nachvollzug seiner Physis über den Augenblick der Unbewegtheit des Bewegbaren trägt meditativen Charakter.*" (I, 178)

Bemerkenswert bleibt, daß Lippe die Ruhe, d.h. den momentanen Stillstand von Bewegung als einzige Möglichkeit für bewußtseinsbildende Prozesses im Tanz bemißt und nicht leibliche, spürende Qualitäten oder andere tanztechnische Anleitungen für die Bewegungsausführung als gewahrwerdende Vorgänge akzeptiert. Nur eine deutliche Prädominanz des Geistes in den Bewegungsverlauf überstellt den Tanz in eine reflektorische Sphäre, in der sich der zeitlich bewußtlose Strom der Bewegung zu einer logisch aufeinanderfolgenden Reihung, einer geschichtlich strukturierten Zeit gliedern kann. Der zeitliche Einschnitt ermöglicht, Vorher und Nachher zu differenzieren, Schritte und Positionen als zusammengehörig zu begreifen und im Sinne eines geschichtsphilophischen Denkens sinnfällig aufeinander zu beziehen.

[113] Hervorhebungen so im Text. Stübers Interpretation zur *posture* von Martha Graham weist hierzu deutliche Parallelen auf.

Ein "bloßes Nebeneinander" von Bewegungen indessen, das den geometrisch strukturierten Hoftanz im Französischen Absolutismus charakterisiert, kann eine solch innerlich vermittelte Sinnstruktur nicht herstellen. Nur eine die "höhere Wahrheit" indizierende Struktur läßt den Tanz seine, "der inneren Natur" des Menschen verpflichtete, Funktion der Selbsterkenntnis realisieren. Dies macht der zweiter Band von Lippes *Naturbeherrschung am Menschen* deutlich, der u.a. der Untersuchung der geometrischen Hofballette aus dem 16. Jahrhundert gewidmet ist und in folgenden Worten eine geschichtsphilosophische Bewertung ihres räumlich-zeitlichen Ordo unterbreitet:

> "Im sechzehnten Jahrhundert dürfte die geschichtliche Welt der Menschen zweidimensional gewesen sein. (...) Darum wurde die *Tanzfläche* zum bestimmenden Element der Choreographie. Das "geometrische oder Horizontalballett" (J. Gregor) war der exemplarische Ort des *Nebeneinander*.
> Selbst die Zeit blieb in den geometrischen Ballettentwürfen unberücksichtigt. Nicht die Entwicklung einer Bewegung in der Zeit war das wesentliche Ereignis einer Choreographie, sondern die zeitlose Figur des Gesamtweges, den die Tanzenden zurücklegten. Von der Ausführung wurde als einem Moment der Komposition abstrahiert; es wurde die Vorstellung des Nebeneinander als abstrakte Gestalt vorweggenommen." (II, 245) *Und kurz darauf heißt es zum Charakter der Hofballette:* "Die großen ostentativen Arrangements dagegen verlangten, daß zunächst einmal räumlich das Gleichzeitige realisiert wurde zwischen den vielen Individuen, die hin und her gingen, auf derselben Fläche standen. Das findet seine Identität am vergleichbaren Nebeneinander: *in einer Geometrie, über der Zeit und Mimesis vergessen werden.*" (II, 248)[114]

Ein Tanzstil wird beschrieben, der selbstentfremdende Züge dadurch trägt, daß nicht mehr die innere, selbstwahrnehmende Vermitteltheit von zeitlichen Bezügen im Mittelpunkt der Bewegungsausführungen steht, sondern eine, wie Lippe ausführt, koordinativ gelungene und präzis nachverfolgte Ausführung eines komplex räumlichen Arrangements von Bewegung. Die Hoftänze des Französischen Absolutismus repräsentieren gemäß ihrer ostentativen Aufführungen den absoluten Herrscheranspruch des Königs, der als geheimer Meister des Tanzes fungiert.[115] Als *moderator mundi* und idealer Betrachter regiert er qua seines Platzes die Aufführungskonzeption: Alle Raumwege und Gruppenkonstellationen laufen, perspektivisch zentriert,

---

[114] Hinweis im Zitat vgl. Joseph Gregor, Kulturgeschichte des Tanzes. Wien 1944.

[115] Lippe analysiert exemplarisch das historisch markante *Le ballet comique de la Reine* (1581), choreographiert von Balthasar de Beaujoyeulx, das in der Ballettgeschichtsschreibung als erstes Ballett gilt, einer theatralen Inszenierung aus Tanz, Pantomime, Schauspiel und Musik. Vgl. Karl Heinz Taubert, Höfische Tänze. Ihre Geschichte und ihre Choreographie. Mainz 1968. Vgl. Mario Pasi (Hg.), Ballett. Eine illustrierte Geschichte des Tanztheaters von 1581 bis zur Gegenwart. Wiesbaden 1980.

auf den Ort seiner Anwesenheit zu. Die dergestalt magische Geometrie spiegelt die universale Machtposition des Königs wieder.

Lippes Interpretation greift über die sozialgeschichtliche Bedeutung der Hofballette hinaus. Die entstehende Geometrisierung der tänzerischen Bewegungen im 16. Jahrhundert zeigt indessen den neuen, erzieherisch prägenden, normativen Ordo gesellschaftlichen Körperverhaltens an. Die objektivierten geometrischen Maße und Regeln organisierten nicht nur die Bewegungskoordination, Körperhaltung und die energetische Mobilisierung von Bewegungen, auch die Formung von neuen Bewegungen wie die Erfindung des *pliés* folgten seinem Diktat. Der Körper präsentierte sich stereometrisch im Raum. Insbesondere veränderte sich die Bewußtseinsstruktur des Menschen gegenüber seinem eigenen Körper, d.h. die Eigenwahrnehmung und Kontrollmechanismen maßen sich an dem Ideal der Geometrie. Das zunehmend objektivierte Körperverständnis läßt sich nach Lippe im Tanz an der gewandelten Aufmerksamkeit der Tänzer auf die auszuführenden Bewegungen ablesen: Darauf fokussiert, die geometrisierten Raumwege nachzuzeichnen und eine "Bezogenheit darzustellen, statt (eigene) Bezüge zu entfalten" (II, 249), wie es noch der Tanz des Quattrocento ermöglicht hatte, kommt dem Körper nun die Aufgabe zu, den geometrischen Ordo auf allen choreographischen Ebenen zu repräsentieren. Lippe schlußfolgert auf einen radikalen Ausschluß jeglicher selbstwahrnehmender Prozesse.

> "Die Hofballette waren konzipiert nicht aus immanenten Prinzipien, (...); sie wurden zu der Form eines profanen Rituals, in der man all die Elemente der Legitimation von souveränem Handeln zu einer exemplarischen Wirklichkeit vereinigte. Die Geometrie wurde dabei ein zweites Mal zum grundlegenden Ordnungsprinzip, da nach ihren Modellen auch die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Repertoireelementen zu sinnvollen größeren Formen und Abläufen strukturiert wurden. Die Einheit von prästabilierten Schemata und deren figürlicher Anschaulichkeit, von abstrakter, metaphysisch interpretierter Ordnung und sinnlich greifbarer Konkretheit prädestinierte die Geometrie für solche Aufgaben dieser Zeit." (II, 5f.)

Das Prinzip der *posa* verschwindet zugunsten der Regel von der *posture*, in der jener der *posa* zugehörige mimetische Aneignungsprozeß "des eigenen Körpers als Ausdrucksmedium" (II, 242) unterbunden wird und "an die Stelle des einstigen Bewußtseinsvorganges ein möglichst geschicktes Umdisponieren des Körpers" (II, 230) tritt, d.h. "es wurden die Raummöglichkeiten dieses Körpers registriert, seine jeweilige Position im Koordinatensystem bestimmt und adjustiert." (II, 242).[116] Im Grunde verkommt das Ballett zu einer

[116] "Die memoria verkam zu bloßem Gedächtnis, die misura zum richtigen Zählen." Rudolf zur Lippe, II., S. 235.

"nützlichen Körperertüchtigung (II, 239), einer "glatten Technik" (II, 229), in der die selbsterkennende Funktion des Tanzes eingebüßt ist. Die Hoftänze des Französischen Absolutismus sind im eigentlichen Sinne sinnlos, denn es fehlen ihnen die *innere* Vermittlung.

> "Die Bewegungen oder Koordinatenveränderungen wurden nun weder in die tänzerische Reflexion hineingezogen noch ergaben sie sich aus einer inneren Entwicklung, die Gehalt entstehen lassen kann - es wurden vielmehr willkürlich Orte und Richtungen irgendwelchen Inhalten zugeordnet." (II, 247)

Die Konzeption der Ballette des 16. Jahrhunderts verwandelte also die Hoftanzästhetik des Quattrocento in ihr glattes Gegenteil, da nun ein herrschaftliches Ordo, die Geometrie, den Tanz regierte und den Körper zum reinen Repräsentanten von Schrittfolgen instrumentalisierte. Eine reflektierte Vergegenwärtigung der Bewegungen im Sinne der Tanzästhetik im Quattrocento verschwand und mit ihr der kommunikative und selbsterkennende Charakter von Tänzen.

Rudolf zur Lipppes Untersuchungen konstatieren gleich für den Beginn der Ballettgeschichte einen radikalen ästhetischen Wandel, welcher, dichotomisch im Charakter, für Lippe mit klaren ästhetischen Evaluierungen verknüpft ist. Lippe begreift die Tänze des Quattrocento "als eine Station halben Weges einer Rückbesinnung auf ein Leben ..., dessen geschichtliche Prägungen den Bewegungen der Natur uns gegenüber und unserer eigenen inneren Natur sehr nahe waren." (I, 12. *Vorwort*). Die zunehmend professionalisierte Ballettästhetik des 16. Jahrhunderts repräsentiert in ihren bewegungstechnischen und choreographischen Neuerungen indessen die beginnende Entfremdung des Menschen von seiner "inneren Natur".

Die Dichotomie einer *mimetischen* gegenüber einer „quantifizierend-konstruktivistischen" Ästhetik entwickelt sich im deutschen Diskurs über den Modernen Tanz zu einem Bewertungsschema, mit dem verschiedenste Tanzstile kategorial unterschieden werden nach solchen, die eine körper-befreiende und innerlich-motivierte Ästhetik realisieren und solche, die formal-kühl und abstrakt einer Körperentfremdung Vorschub leisten.[117]

---

[117] In Anlehnung an die zum Teil prophetischen und kämpferischen Reden der modernen Choreographinnen, die ja selbst davon sprachen, das degenerierte Ballett zugunsten einer Menschlichkeit zu überwinden und all das Artifizielle in Lebendigkeit zu verwandeln, um endlich den Menschen, in freier Entfaltung seiner "natürlichen" Bewegungen und seines seelischen Ausdrucks, sich selbst näher zu bringen, sprechen auch heute noch Autoren wie Hedwig Müller, Norbert Servos, Martina Peter-Boländer, Gabriele Klein von einer ebenselben Charakteristik des Modernen Tanzes schlechthin. Die Wissenschaftsmeinung stützt sich dabei häufig auf Selbstaussagen der Choreographinnen, die den Modernen Tanz mit individuellen Ausdruck, mit der Befreiung des Körpers,

An dieser Stelle muß auf eine weitere kritische Auseinandersetzung mit Rudolf zu Lippes Ästhetikmodell verzichtet werden.[118] Jedoch möchte ich auf folgendes hinweisen: Rudolf zur Lippe installiert ein Tanzverständnis, das auf einem m.E. zweifelhaften philosophischen Erkenntnismodell von physisch-geistig strukturierten Wahrnehmungsprozessen von Bewegung basiert, zweifelhaft, da es das dynamische Zusammenspiel eines bewegt-sich-bewegenden Körpers in seinen kreativen wie rezeptiven sinnlichen Wahrnehmungsprozessen auf *ein* reflektorisches *Moment der Ruhe* einschränkt, dem allein schon physiologische Erkenntnisse über das motorische Lernen widersprechen. Allein jenes Moment gilt als Indiz stattfindender Selbstwahrnehmung und verifiziert den ästhetischen Gesamtkomplex eines Tanzstils und des sich in ihm konstituierenden Körperverständnisses. Das mimetische Modell präfiguriert Lippes *ästhetisches Tanzideal.* Die *posa* selbst wird nicht als gesellschaftlich codiertes Erziehungsprinzip aufgefaßt, sondern unterrichtet

---

dem Humanen identifizierten. Entsprechend der Auswahl der Quellen ist der Moderne Tanz stilistisch eingeschränkt verstanden. Besonders häufig - fast durchgängig - wird Mary Wigmans 'Tanzdefinition' - 'den Tanz zum Erlebnis zu machen, das vom Menschen spricht '- für den generellen Begriff vom Tanz herangezogen. Wigmans Aussage wird auf diese Weise zum ästhetischen Prüfstein des Modernen Tanzes schlechthin. Vgl. Gabriele Klein (1992), S. 14; Norbert Servos, Ausdruckstanz und Tanztheater - Erbe "Unter der Hand". In: G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), S. 488f.; Eva Selzer, Psychophysische Aspekte und Ausdruckstanz. In: G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), S. 181f.; Klaus Thora, Der Einfluß der Lebensphilosophie Rudolf von Labans auf das tänzerische Weltbild. In: G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), S. 160. Der menschliche Aspekt im Modernen Tanz wird unterschieden nach jenem, den der Ausdruckstanz und jenem, den das Tanztheater realisiert: Während der Ausdruckstanz "die emanzipativen Möglichkeiten, die in einer Konzentration auf Körperlichkeit, auf menschengerechte Bewegungsprozesse, in einer Entfesselung des Körpers enthalten sind, (...) durch die Eingebundenheit in seine eigene Ideologie eines mystischen Irrationalismus verdrängt," gelingt es dem Tanztheater eine gesellschaftskritische Position im Umgang mit dem von Zwängen umstellten Körper zu entwickeln, da es diese sichtbar macht. Besonders Pina Bausch gilt hierbei als Choreographin, die den Modernen Tanz "auf den Weg zur Emanzipation seiner eigenen Mittel führt." Vgl. Norbert Servos/Hedwig Müller (Hg.), Pina Bausch. Wuppertaler Tanztheater. Köln 1979; darin: diess., Vom Ausdruckstanz zum "Armen Theater". Historischer Exkurs, (o.S.). Ein kritischeres Verständnis unterbreitet allein Inge Baxmann: "Mit dem Tanztheater wird eine Erforschung der Subjektivität über den Körper in Gang gesetzt, die ihn von der Genese des Ausdrucks bis in die kleinste Verästelung der vermeintlich "privaten/intimen" Wünsche als vollkommen von der Kultur geprägt versteht." Inge Baxmann, Tanztheater: Rebellion des Körpers, Bildertheater und die Frage nach dem Sinn der Sinne. In: Zeitgeist handbook '90. Sonderausgabe von *ballett international.* (1990), S. 59.

[118] Eine detaillierte Auseinandersetzung mit Lippes Theorie mit dem Ziel einer wahrnehmungsästhetischen Modellbildung für den Tanz ist angesichts der Komplexität des Themas und seiner unübersichtlichen Forschungslage hier leider nicht leistbar. Es wäre darüberhinaus sehr lohnend, Lippes Interpretationen einem Vergleich mit Leigh-Fosters Ausführungen zum Ballett zu unterziehen. Vgl. Leigh-Foster (1986), S.99-184.

herausgehoben aus jeglicher Historizität über den geglückten Selbsterfahrungsprozeß des Menschen im Tanz. *Geometrisierte* Tanzstile indessen sind von dieser Möglichkeit prinzipiell ausgeschlossen und entfremden, da ihnen kein mimetischer Lernprozeß unterliegt, den Menschen von seiner "inneren Natur". Ihre Ästhetik zeichnet nach Lippe vielmehr das Willkürliche, Schematische und bloße Nebeneinander aus.

Werner Jakob Stüber und mit ihm zahlreiche Autoren, wie Gabriele Klein, fassen Cunninghams Tanzästhetik exakt in diesem Sinne auf. Einige Autoren verurteilen Cunningham sogar gänzlich. Martina Peter-Bolaender z. B. qualifiziert seinen Tanz und mit ihm generell alle "abstrakten" Tänze als "krank", da sie aus tiefenpsychologischer Sicht durch eine "Gefühlsarmut" charakterisiert sind.[119] Wie in *Tanz und Imagination* dargelegt, erfüllen allein die Choreographinnen Mary Wigman, Martha Graham und Doris Humphrey die tragende Aufgabe der Tanzkunst, Selbsterfahrungsprozesse zu realisieren, durch die der Mensch seiner Ganzheit bewußt wird. Ihre modernen Tanzstile sind nach Peter-Bolaender heilend, da sie den Menschen in seinem Wesen berühren und auf Grund ihrer magischen Struktur und symbolisch seelischen Ausdruckssprache die Kunst des Tanzes zu ihrem archaischen, kultischen Urprung zurückführen.[120] Jene, das Unbewußte des Menschen (C.G. Jung) zur Sprache bringende Aufgabe des Tanzes können die formal-abstrakten und "postmodernen" Tanzstile bei weitem nicht leisten. Peter-Bolaender führt an:

> "Es gab und gibt Zeiten, in denen sich Menschen "lieber hinter Abstraktion verschanzen, weil sie dort nicht zu denken, zu fühlen, zu leiden brauchen" (HUMPHREY). Die hiermit angesprochene Kategorie des abstrakten Tanzes wird aus meinen Betrachtungen ausgegrenzt.

---

[119] Martina Peter-Bolaender, S. 19.

[120] Hierzu Peter-Bolaender, S. 17: "Der Tanz in seinem archaischen Kern stellt eine Möglichkeit dar, sich mit der Innen- und Außenwelt nicht nur auseinanderzusetzen, sondern beide Welten als korrespondierend zu erleben und damit ineinanderzusetzen. Diese Ur-Form des Tanzes drückt das Verlangen des Menschen aus, die Mächte des Kosmos zu verstehen und sich an die Kräfte des Universums anzuschließen. Durch das Nach- und Mitempfinden kosmischer Reigen erlebt der Tänzer/die Tänzerin ein tiefes Begreifen der universalen Gesetzmäßigkeiten und dringt dabei zum "Urgrund des Seins" (WOSIEN 1985, 8) vor." Dieses mystische Tanzverständnis wird mit der Jungsche Tiefenpsychologie und ihrem Konzept vom Selbst verbunden: das Kosmische im Tanz läßt danach das eigene Selbst erkennen. Der Tanz ist gewissermaßen der Ort, an dem der Mensch sich seiner unbewußten Ursprünge gewahr wird und in dem integrierenden Zusammentreffen von "bewußten und unbewußten Anteilen" zu seiner psychischen Ganzheit gelangt. Vgl. ebd., S. 20. Ein therapeutischer Prozeß ist in der Tanzkunst dann anzutreffen, wenn existentielle, magische oder mythische Bezüge bearbeitet sind. Vgl. ebd., S. 144; vgl. Maria Gabriele Wosien, Tanz im Angesicht der Götter. München 1985.

> Als Beispiele können abstrakte, klassisch inszenierte Ballette dienen, ebenso wie Choreographien des 'Postmodern Dance', die sich dem Motto 'dance is motion' statt, 'dance is emotion' verpflichtet fühlen."[121]

Für Gabriele Klein begründet sich die offene Ablehnung gegenüber *Abstraktionen im Tanz* aus gesellschaftspolitischer Sicht, da es sich um eine konformistische, "nicht-reflexive" Kunst handelt.[122] In einer Diskussion über die *Gesellschaftliche Konstruktion des Weiblichen in der Tanzkunst* äußert Klein folgende Annahme:

> "So stellen sich in Anbetracht der derzeitigen politischen Situation, der 'Neuen Unübersichtlichkeit' in allen gesellschaftlichen Machtbeziehungen, auch jetzt wieder Fragen nach der sozialen Funktion der Kunst: Ist die Abstraktion im Tanz tatsächlich, wie Eva-Elisabeth Fischer dies unterstellt, eine adäquate Antwort auf die Komplexität und vor allem auf die zunehmende Konkretheit gesellschaftlicher Bedrohung?
> Meiner Meinung nach ist dies (mal wieder) nicht der Fall. Denn eine Kunst, die von Gesellschaftlichkeit (-... -) keine Notiz mehr nimmt, obliegt lediglich der Illusion, sich aus den tradierten Bezügen herauszubewegen und die Grenzen bürgerlicher Kunst zu überschreiten. Einer Kunst des 'Unpolitischen', 'Nicht-Reflexiven' ist vielmehr anzulasten, daß sie sich einreiht in die Ausdruckstradition des bürgerlich-männlichen Individuums, in eine Tradition des Erhabenen und Schönen ...."[123]

Nach Klein kommt das deutsche Tanztheater auf Grund seiner kritischen Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Körpercodes und unterbundenen Selbsterfahrungsmomenten der gesellschaftspolitischen Funktion des Tanzes konsequent nach, ohne dabei - wie im Ausdruckstanz - einem mythologisierten Körper- und Weiblichkeitsmodell aufzusitzen. Das wichtigste Kennzeichen der tanztheatralen Ästhetik sei, betont Klein, das Bemühen, eine

---

[121] Martina Peter-Bolaender, S. 18.

[122] Gabriele Klein, Vom Wandel der Affekte. Gesellschaftliche Konstruktionen des Weiblichen in der Tanzkunst. In: Tanz und Weiblichkeit. Frauen setzen Zeichen. Dokumentation einer Vortragsreihe der Tanz-Werkstatt Berlin. (August 1990), S. 21-40, S. 40.

[123] Gabriele Klein (1990), S. 39f. Nachweis des Zitats im Zitat: Vgl. Eva Elisabeth Fischer, Ästhetische Normen und gesellschaftliche Tabus: Auswirkungen auf Innovation und Kreativität. In: Zeitgeist handbook '90. Sonderausgabe von *ballett international.* (1990), S. 48-53. Tatsächlich kommentiert Fischer den postmodern klassifizierten Tanzstil von William Forsythe, Ballettdirektor der Frankfurter Oper, wie folgt: "Seine Verschlüsselungen, seine Abstraktionen treffen implizit ein Phänomen unserer Zeit, an dem andere mit weniger Abstraktionsvermögen scheitern. (...) Was uns bedroht, ist selten mit Händen zu greifen, also höchst abstrakt. Eine weitere, begreifbare Abstraktion des Abstrakten zu finden, übersteigt nicht nur das künstlerische Vorstellungsvermögen. Möglicherweise ist dies eine Erklärung für die Stagnation oder das Fehlen einer künstlerischen Avantgarde." Ebd., S. 53.

"Sprache zu finden mit einer Vielzahl von Zeichen", eine Sprache, die vor allem "den Körper selbst zum Sprachorgan (macht)." Drei Jahre später bemerkt Klein in einem Aufsatz, daß nicht nur das deutsche Tanztheater im Sinne einer solchen "Sprache" zu verstehen sei, sondern der gesamte zeitgenössische Tanz diese Ästhetik verwirklicht: von Susanne Linke über William Forsythe bis zu Stephan Petronio. In einem Atemzug genannt, scheinen ihre Tänze derselben ästhetischen Tendenz zu folgen. Gabriele Klein führt aus:

> "(...) - all diese Ansätze können als Beispiele für eine Unzahl von choreographischen Versuchen dienen, den Körper selbst zum Sprachorgan zu machen. Hierbei wird der Körper zum Zeichenträger seiner Geschichte.
> Die ästhetischen und tanztechnischen Ausgangspunkte sind dabei nicht mehr wichtig. Es hat keine Bedeutung mehr, ob man von physikalischen Gesetzen der den Tanz konstituierenden Komponenten Raum, Zeit und Kraft ausgeht oder von der Physiologie oder der Psychologie des Tanzenden."[124]

Hat die Autorin damit nun ihre 1990 formulierte Ablehnung gegenüber abstrakten Ästhetiken revidiert oder ist es ihr allein gelungen einen ihrer wohl bekanntesten Vertreter wie William Forsythe in das bestehende Theoriegebäude einzugemeinden? Anzunehmen ist letzteres. Kleins Betrachtungsweise jener sehr deutlich unterschiedenen Stile produziert über die Egalisierung ihrer ästhetischen Ansätze nicht nur selbst eine 'neue Unübersichtlichkeit', sondern unterbindet unter der Annahme, die bewegungstechnischen und choreographischen Verfahren seien ohne Bedeutung, von vornherein auch jegliche Analyse ihrer ästhetischen Konzeptionen. Eine solche Auffassung vom zeitgenössischen Tanz schafft außerordentliche Verwirrung. Auch Kleins historisierender Blick auf die Tanzmoderne wiederholt ähnliches. Unter der Fragestellung *Was ist modern am modernen Tanz?* kommt die Autorin zu folgender historischen Neuordnung. Klein schlägt ein Geschichtsbild der "klassischen Moderne" vor, zu der nicht nur Choreographinnen wie Isadora Duncan, Loie Fuller und Ruth St. Denis und Ausdruckstänzer und Choreographen des klassischen *modern dance* zuzuzählen sind, sondern auch das gesamte romantische Ballett. Nur Merce Cunningham bleibt von Kleins Umschichtung unberührt: Sein Tanz markiert, nach wie vor die Postmoderne einleitend, das Ende des *modern dance*.[125]

---

[124] Gabriele Klein (1993), S. 68. Vgl. Jochen Schmidt (1992), S. 9: "Auch wenn es dem Tanztheater nicht in erster Linie um die Frage geht, wie sich Menschen bewegen, sondern was sie bewegt, so besteht die größte Qualität und die spezielle Kunst des Tanztheaters doch darin, diese Erfahrung nicht mit Worten auszudrücken, sondern mit sprechenden Bewegungen, Gesten, Handlungen und Konstellationen (...)."

[125] Gabriele Klein (1993), S. 69.

Obwohl hinsichtlich der interpretatorischen Ansätze unterschieden, kanonisieren viele deutsche Autoren die immer gleiche Melodie vom *kommunikationstiftenden humanistischen* Auftrag des Tanzes, welcher im abstrakten Tanz, einer *l'art pour l'art*, zum Schweigen gebracht ist, im expressionistischen Tanz indessen als eingelöst gilt. Ein so verstandener Moderner Tanz erscheint gewissermaßen als letzter anthropologisch gesicherter Ort in einer entfremdeten Gesellschaft, als letzte gesellschaftliche Nische praktizierter Selbsterfahrung, oder zumindestens, wie im Verständnis von Klein, als sozial und gesellschaftlich eminenter Ort, an dem *andere* Körpermodelle jenseits geschlechtsspezifischer Zuschreibung und ästhetisierter Schönheits- oder Erhabenheitskonzepte entwickelt werden. Ein abstrakter Tanz indessen vermag all dies nicht zu verwirklichen. Gemäß des gekoppelten Dualismus von Expressivität/Humanität contra Abstraktion/Entsubjektivierung zielt ein expressiver Tanz auf das Humane, ein abstrakter Tanz indessen auf das Inhumane.

Die ideologiekritische Minderschätzung von Cunninghams Ästhetik beruht bei Werner Jakob Stüber, auf den ich noch einmal zurückkommen möchte, auf einer interpretatorischen Annahme dessen, was eine Tanztechnik zu leisten hat und wie ihre körperaneignenden Verfahren von daher zu beurteilen sind. Dabei scheidet für Stüber - paradoxerweise und doch methodisch begründet - eine analytische Annäherung an Cunninghams Tanztechnik grundsätzlich aus.

> "Tanztechnisch gesehen, verwendet Cunningham sowohl Elemente des Klassischen Tanzes als auch des *traditional Modern Dance*, besonders was die Beinarbeit des Klassischen Tanzes anbelangt und die Bedeutung des torso in der Tradition des Modern Dance. Er entwickelt aber dabei, ähnlich wie Alwin Nikolais, keine spezifische Tanztechnik wie Martha Graham und Doris Humphrey; es sind vielmehr die bereits ausgeführten physikalisch-wissenschaftlichen Erkenntnisse und deren noch darzustellende weltanschauliche Implikationen bzw. Parallelen, die seine tänzerische Arbeit primär motivieren und strukturieren."[126]

Obwohl Stüber in groben Zügen ein grundlegendes Charakteristikum der Cunningham-Technik nennt, erkennt er sie insgesamt nicht als mimetisches Lernfeld, d.h. als ästhetisierendes Verfahren zur Körperaneignung an, da sie wesentliche Voraussetzungen hierzu nicht erfüllt. Nach Stübers Verständnis muß eine Tanztechnik selbsterkennende Prozesse, d.h. reflektierte Wahrnehmungsbezüge zum eigenen Körper einleiten, durch die der Tänzer das eigene Tun als ein "ganzheitliches" Zusammenwirken von körperlicher und

[126] Werner Jakob Stüber, S. 176.

geistiger Arbeit erfährt. An dieser potentiellen Möglichkeit des 'Lernens' wird eine Tanztechnik folglich bemessen:

> "Der Maßstab für das Gelingen des Lernvorgangs ist, wie befriedigend alle Momente eines tänzerischen Zusammenhanges im Hinblick auf eine bestimmte Situation in wirkungsvolle Übereinstimmung gebracht werden konnten und nicht nur ein quantitativ meßbares Leistungsergebnis."[127]

Die Voraussetzungen für jenes harmonisierende Moment sind im Fall des *modern dance* zum einen durch seine "nicht-prästabilierte" Bewegungen gegeben, zum anderen durch eine atemphysiologische Gliederung ihrer Abläufe. Die Aneignung der Bewegungen stellt keinen "registrativen Gedächtnisakt" dar wie im klassischen Tanz und seiner Lehre eines allein normativen Bewegungsrepertoires aus kodierten Elementen. Die Aneignung von jenen *modern dance* spezifischen "freien" Bewegungen ermöglicht es dem Tänzer indessen, ein "körperlich-sinnliches Eigengefühl" rückzugewinnen, da "der bewußte Nachvollzug, die innere Vermittlung der freien, nicht-prästabilierten Bewegungsgestalten zu gleichzeitig entstehenden Veränderungen von erlebter eigener Identität führt."[128] Dies zeichnet, betont Stüber, den ästhetischen Wert moderner Tanztechniken wie von Doris Humphrey und Martha Graham aus.

Mit diesem auf Lippe zurückgehenden Erkenntnis- bzw. Wahrnehmungstheorem unterbreitet Stüber fragwürdige Thesen zur vermeintlichen Differenz von motorischen Lernprozessen. Nach Stüber unterscheidet sich ein *Erlernen* von kodierten Bewegungen grundsätzlich von jenem Lernen "freier" Formen, da letzteres das Eigengefühl als individuellen Akt fördert, ersteres hingegen einen rein instrumentellen Körpergebrauch einfordert. Ohne auch nur die jeweiligen Aneignungsmodi in ihren motorischen Lernvorgängen darzustellen, d.h. die leiblichen Erfahrungsevidenzen sowie die verbalen Verfahren zur Vermittlung und zur dramatisch-theatralen Funktionalisierung der Bewegung zu untersuchen, läßt Stüber überdies die Codifizierungstendenzen der verschiedenen *modern dance*-Techniken vollständig unbeachtet.

Indessen will Stüber die Tanztechniken im Sinne einer "Bestimmung der jeweils spezifischen Art der Vermittlung von Körperlichkeit und Idee, von Sinnlichkeit und Abstraktion, von Körper- und Selbsterfahrung"[129] darstellen, wobei er in seinem theoretischen Eingangskapitel *Begriff des Modern Dance* als *Tänzerischer Ausdruck im nicht-prästabilierten Vokabular,*

---

[127] Ebd., S. 64.
[128] Ebd., S. 62 u. 63.
[129] Ebd., S. 16.

charakterisiert durch *Dynamik und Torsion*, *Kinästhesie und Metakinesis* und *Symbolik und Virtualität*, auf verschiedenste Theorien rekurriert. Summarisch werden physiologische Forschungen, Freuds Pyschologie und Lippes Theorie der *Selbsterfahrung und Körperaneignung* zu einem ästhetischen Modell zusammengeschlossen und letztlich unter Susanne K. Langers Philosophie und der Phänomenologie des Tanzes von Maxine Sheets-Johnstone subsumiert. Die einzelnen, durchaus interessanten, aber äußerst divergenten Theorieansätze über ästhetische Vorgänge im Tanz werden ungeachtet ihrer methodologischen und philosophischen Differenzen zur Frage nach der Rolle des Körpers in eine symbolische Kommunikationstheorie eingebunden. Von hier aus gelten die physiologischen und kinästhetischen Prozesse primär als Basis für ein metakinetisches Verstehensmoment. Stüber legt dar:

> "Der kinästhetische Prozeß (...) umfaßt aber auch noch die Dimension der metakinetischen Anteile dieses Prozesses. Da die Gebärden und die Gesten des Körpers eine proportionale Verbindung zu den sinnlichen und stimmungsmäßigen Dimensionen der Vorstellungen haben, die sie begleiten, können mit bestimmten Bewegungen und ihren Formen auch bestimmte Erfahrungs- und Bedeutungsinhalte bei dem im kinästhetischen Prozeß stehenden Betrachter bewirkt werden. Besondere Bedeutung gewinnt diese Tatsache im Hinblick darauf, daß im Modern Dance die Bewegungsgestalt erst als symbolischer Ausdruck einer *innerlichen Bedeutung* entsteht, nicht als prästabiliertes Element in den Tanz eingeht und so als jeweils spezifische *expressive Form* ansichtig wird. Dieses Prinzip weist hin auf die dem Modern Dance immanente Rückbesinnung auf eine, anthropologisch gesehen, ursprüngliche Form der Kommunikation."[130]

Demzufolge ist das wichtigste Gestaltungsprinzip des Tanzes seine symbolhafte bzw. sinntragende Vermittlung erlebter Erfahrungswerte. Eine moderne Tanztechnik, die die Voraussetzungen eines mimetischen Lernvorganges erfüllt, basiert zwar auf physiologischen Erfahrungswerten, weit entscheidender ist jedoch ihr symbolischer Formenkanon *innerlicher Bedeutung*. Expressive Formen, sogenannte Ausdrucksbewegungen, die nicht emotionale Grundtöne der Psyche, alltägliche Gesten oder Gebärden repräsentieren, sondern abstrakte Gestalten realisieren, müssen erkennbar auf eine ursprüngliche tatsächliche Erlebenssituation bezogen sein. Will ein Choreograph darüber hinaus Ausdrucksbewegungen ohne Anteil von Gemütsbewegungen bearbeiten, so muß er sich einer Symbolik bedienen, die, dynamisch im Charakter, jenes Abstrakte durch eine "sinnlich greifbare Konkretheit des "Bewegungsbildes" vermittelt".[131]

---

[130] Ebd., S. 56.

[131] Ebd., S. 58 u. S. 60. Stüber rekurriert mit dem Begriff des Bewegungsbildes auf die Arbeit von Daniel Alvord Phillips, The Transposition of Literary and Rhetorical

In diesen Kanon läßt sich Merce Cunningham schon allein wegen seiner aleatorischen Choreographiekonzeption nicht einreihen, da mit ihr das Bewegungsmaterial nicht über die Person, eine Geschichte oder auf der Grundlage erlebter Erfahrungen kreiert wird. Auch die Cunningham-Technik leitet sich nicht, wie in den tanztechnischen Diskursen von Graham und Humphrey ausgeführt, über seelische und psychische Konstellationen her, auf deren "natürliche" und existentielle Dimension des Menschen in seiner Bewegung die Tanztechnik als motorisch-ästhetisches Prinzip rekurriert. Für Stüber ergibt sich danach folgendes Bild:

> "Es zeigt sich nämlich, daß deren philosophische Anschauungen sowie die Vorstellung vom nicht-literarischen Tanz das Verhalten zur eigenen Körperlichkeit in einem Maße vorweg bestimmen, daß dabei nicht mehr von Körperaneignung und Selbsterfahrung bzw. Aneignung und Entfaltung der inneren Natur gesprochen werden kann. (...) Wenn der Tänzer nicht mehr als motiviertes, handelndes Subjekt verstanden wird, und ein "depersonalisierter" Bewegungsvorgang *als sich selbst genügende Realität in den Vordergrund gerückt wird* (*eigene Hervorhebung*), dann kommt dem Zusammenwirken der körperlichen und geistigen Prozesse im Tanz zwangsläufig ein rein instrumenteller Charakter zu: Bei Cunningham sind die tänzerischen Bewegungen weitgehend Zufallsereignisse; sie können als solche vom Tänzer nicht mehr innerlich aufeinander vermittelt werden, sondern nur noch, gemäß der Cunninghamschen Zufallsästhetik, als Summe kinästhetischer Reizsignale am eigenen Körper registriert werden, auf die der Tänzer dann reagiert und so ein kontinuierlicher Bewegungsfluß erreicht wird, die "innere" Vermittlung beschränkt sich also auf diesen Vorgang."[132]

Cunninghams Art des zufälligen Nebeneinanderstellens konstituiert demnach die bewegungstechnischen Verfahren in einer Weise, daß trotz vorhandener kinästhetischer Erfahrungswerte, auf die Cunningham ausdrücklich hinweist, keine selbsterkennenden Erfahrungsbezüge realisiert sind. Seine buddhistisch beeinflußte Choreographiekonzeption prädestiniert vielmehr, so schlußfolgert Stüber, ein instrumentelles Körperverständnis in der Weise, daß von einer Körperaneignung im Sinne von Selbsterfahrung nicht gesprochen werden kann. Da die Bewegungsfolgen nicht in irgendeiner der oben genannten Möglichkeiten expressiv und daher über die Person vermittelt sind, degenerieren Cunninghams Tänzer zu bloßen Trägern von Bewegungen. Körper- bzw. bewegungsästhetisch betrachtet, läßt sich die Depersonalisierungstendenz für Stüber an folgendem festmachen:

Constructs to Dance Theory and Choreography. [Masch.-schr.] Dissertation at the University of North Carolina 1973.

[132] Werner Jakob Stüber, S. 182 f.

> "Dadurch, daß Merce Cunningham bei seinen choreographischen Entwürfen häufig von einzelnen Körpergliedern ausgeht - den Körper also gewissermaßen als eine Anzahl von selbständigen tänzerischen Einheiten betrachtet - desintegriert er den Körper des Tänzers im Tanz und damit den Tänzer als "Person". Die so verstandene "Depersonalisierung" ist nur konsequent im Rahmen der so weit analysierten Konzeption des Cunninghamschen Tanzes. Dabei kommen viele Bewegungszusammenhänge von unterschiedlicher Qualität zur Anschauung, die jeweils von verschiedenen Körperteilen gleichzeitg oder aufeinanderfolgend produziert, als ausdruckslose Gesten kurz aufleben und wieder verlöschen, oder zu größeren, flüchtigen Projektionen im Raum ausgedehnt werden."[133]

Nicht die Bewegungen "von unterschiedlicher Qualität" sind von ästhetischem Wert, denn nach einem kurzen Aufleben verlöschen sie sogleich. Kein sinngebend-expressives Netz bindet die "flüchtigen Projektionen" zusammen. Hierdurch fehlt diesem Tanz die "lebendige Mitte", sein symbolischer Sinngehalt. In dieser Weise interpretiert, scheint Cunningham nicht am Menschen interessiert. Als Indiz gilt Stüber u.a. Cunninghams Tanztechnik, die aus dem Körper ein Instrumentarium "selbstständig tänzerischer Einheiten" macht. Da alle Körperteile isoliert voneinander bewegt werden, wird der Körper im Sinne der selbsterkennenden Wahrnehmung seiner selbst desintegriert. Der Tanzende erleidet eine Depersonalisierung. Allein an Hand eines bewegungstechnischen Stilprinzips den Subjektstatus des Tänzers festmachen zu wollen, nur um methodisch einen Schulterschluß zwischen Körper- und Selbstkonzept zu erreichen, verflacht das bewegungsästhetische Denken über Tanzen auf einen Begriff von Körperlichkeit, der eine Analogie zwischen Bewegungsform und Subjektstatus behauptet, so als würde das Subjekt in der Mitte des Körpers wohnen.[134] Stüber denkt den Körper als symbolischen Ausdruck des Subjekts.[135]

---

[133] Ebd., S. 177.

[134] Stübers Interpretation stilistischer Eigenschaften läßt augenblicklich an Curt Sachs Klassifikationen denken, nach dem Tanzstile als *Krampftänze, wider den Körper* und als sogenannte *körperbewußte Tänze* (*weit-* und *engbewegte Tänze)* unterschieden werden. Vgl. Curt Sachs, Eine Weltgeschichte des Tanzes. Hildesheim/New York 1984, S. 13-33.

[135] Die Frage ist, in welcher Weise kinästhetische und imaginative Prozesse des tanzenden Körpers hinsichtlich eines Selbst- und Individualkonzeptes verstanden werden können. Stüber liest alle bewegungs- und körpertechnischen Verfahren, die dem Körper eine ästhetische Gestalt geben, auf dem Hintergrund der (vermeintlich) philosophischen Beheimatung des Choreographen. Die Verfahren indessen, Bewegungen mit Bedeutung zu belegen und dem Körper, auch diskursiv, seine Rolle im Tanz zuzuweisen, wie es in den tänzerischen Verfahren zur Erziehung des Körpers geschieht, werden von Stüber nicht beachtet.

Werner Jakob Stüber betrachtet das ästhetische Profil von Cunninghams "nicht-literarischen" Tanz als gescheiterten Entwurf von Individualität schlechthin. Alle bewegungstechnischen Verfahren, den Körper in Bewegung zu bringen, ihn zu formen und mit Energie auszustatten, ihm Raum- und Zeitmaß zu geben, gelten ihm indessen als stilistische Randerscheinungen dieser Tanzästhetik, da ihnen kein symbolisches Sinngeflecht zugeordnet werden kann. Unter dieser theoretischen Annahme verzichtet Stüber auf jegliche analytische oder beschreibende Darstellung Cunninghams körpertechnischer und choreographischen Verfahren.

Demgegenüber schlägt Inge Baxmann vor - um am Ende auf eine durchaus positive Perspektive auf Cunninghams Ästhetik zu sprechen zu kommen - den Sinn seines Tanzes explizit in den Sinnen zu veranschlagen. Baxmann sieht eine doppelte Entwicklung im zeitgenössischen Bühnentanz gegeben, die auf der einen Seite "Re-naturalisierungstendenzen" nachgeht - als Beispiel führt die Autorin das Tanztheater an - und auf der anderen mit "De-naturalisierungsprozessen" befaßt ist. Das prägnanteste Beispiel eines "denaturalisierten" Tanzes verkörpert Cunningham.

> "Das aktuelle Tanztheater bewegt sich zwischen einer Re-naturalisierung des tanzenden Körpers, die Bewegung als Ausdruck von Emotionen versteht und einer De-naturalisierung, die die Bewegung des tanzenden Körpers und die Art, wie durch diese Bewegung Raum strukturiert wird, als den "Ausdruck" des Tanzes versteht, ohne "darunter" nach einer tieferen Bedeutung zu suchen.
> Dies ist vor allem das Erbe von Tänzern wie Merce Cunningham und der ihm folgenden Tänzergeneration des amerikanischen *Postmodern Dance*. (...) Jeder Tanzschritt, jede Bewegung soll ihren eigenen "Sinn" als Lebensäußerung, als Kommunikation mit den und über die Sinne erhalten. Intentionslose Bewegung, die eine Erfahrung der Präsenz von Körpern statt Repräsentation vermittelt."[136]

Baxmann unterscheidet die Stilrichtungen nicht gemäß ihrer Expressivität oder Abstraktion, sondern referiert eine andere, durchaus verwandte, Dichotomie, nach der die emotionsimmanente Ausdruckskonzeption in Rückwendung auf die Natur des Körpers jener gegenübersteht, die sich, "von jeglicher Literarisierung und Symbolisierung befreit", von der Körpernatur abwendet bzw. sie untergräbt. Die Differenz der Stile markiert ein durch jeweilige Verfahrensweisen unterschiedener Körpergebrauch, der auf differente Arten der Verkörperung zielt. Diese Differenz kommt nach Baxmann indessen keiner dichotomischen Bewertung der Tanzstile gleich, d.h. weder ist die

---

[136] Inge Baxmann, Tanztheater: Rebellion des Körpers, Bildertheater und die Frage nach dem Sinn der Sinne. In: K. Ludwig Pfeiffer/Michael Walter (Hg.), Kommunikationsformen als Lebensformen. München 1990, S. 158.

Re-naturalisierungstendenz mit einem natürlich-befreiten Körpergebrauch gleichzusetzen noch sind die De-naturalisierungsverfahren als Strategien zur Körperbeherrschung, den Menschen von sich entfremdend, anzusehen. Die ästhetische Differenz liegt vielmehr in der Konstituierung des Tanzkörpers zum spezifisch Agierenden und Darstellenden: Während der Körper im Tanztheater u.a. Emotionen *repräsentiert*, wird er von Cunningham in *präsentischer* Weise in Szene gesetzt, d.h. die Bewegungen entfalten hier Erfahrungen von körperlicher Prägnanz.

Unter der Überschrift *"Chaos has come again" Zeit, Raum, Zufall bei Merce Cunningham* unternimmt Gabriele Brandstetter eine ausführliche Beschreibung seines "avantgardistischen" und eindeutig der Abstraktion zugerechneten Tanzstils.[137] Was nach Baxmann die "präsentische" Körperästhetik von Cunningham ausmacht, bezeichnet nach Brandstetter eine Faszination Cunninghams für "pure Bewegung, Bewegung als motorisches, als kinetisches Phänomen"[138], womit er einer "durch Bewegung erfahrbaren Beziehung von Raum und Zeit auf die Spur kommen will." Diese erfahrbare Beziehung artikuliert sich als ein neues raum-zeitliches Gestaltungsbild von Bewegung, motiviert durch ein "ungebrochenes Interesse sowohl an den Wandlungen des Zeit-Raum-Gefühls durch Bewegung als auch mit Gespür für das Phänomen der vollkommenen Zeit- und Raumlosigkeit"[139]. Cunninghams Ästhetik zeichne sich, von Brandstetter fälschlicherweise als "Klassiker des absoluten Tanzes" benannt,[140] über einen selbstreflexiven Moment aus, durch den "Zeit, Raum und Körper-Bewegung als voneinander isolierte Faktoren betrachtet und als solche im Tanz selbst reflektiert"[141] sind. Im Sinne eines modern/abstrakten Stils manifestierten seine Aufführungen ein neues Selbstverständnis von Tanz.

> "In seinen Werken befreit er den Tanz zu sich selbst, nimmt ihn - vielleicht zum ersten Mal in der Geschichte des Tanzes - als gänzlich unabhängige Kunstform radikal ernst: tänzerische Bewegung in Raum und Zeit, ohne "Stützen" in den traditionell mit dem Tanz verbundenen Künsten, Musik und Bühnenausstattung."[142]

---

[137] Gabriele Brandstetter, Intervalle. Raum, Zeit und Körper im Tanz des 20. Jahrhunderts. In: Martin Bergelt/Hortensia Völckers (Hg.), Zeit-Räume. Zeiträume-Raumzeiten-Zeitträume. München 1991, S. 225 - 269.

[138] Ebd., S. 244.

[139] Ebd., S. 254.

[140] Der Begriff vom "absoluten Tanz" stammt, wie in Kapitel II ausgeführt, von Fritz Böhme zur Klassifizierung ausschließlich der Ausdruckstanzästhetik .

[141] Ebd., S. 244.

[142] Ebd.

Die Befreiung des Tanzes zu sich selbst, die sich in Cunninghams Arbeit abzuzeichnen scheint, gründet sich in einer Art "Raum-Zeit-Besessenheit"[143]. Angetrieben durch die Aleatorik prägen Cunninghams Choreographien ein anachistisches und irrationales Moment. Gabriele Brandstetter klassifiziert in Anlehnung an den amerikanischen Diskurs Cunninghams 'puren', ja sogar als "objektiv" bezeichneten Tanz als abstrakt, da er "nichts anderes als sich selbst" repräsentiert.[144] Das "entscheidend Moderne" dieser Ästhetik artikuliere sich nicht über einen veränderten Körpergebrauch, vielmehr "in der Neubestimmung des Gestaltungsanteils von Zeit und Raum im Tanzgeschehen".[145] Brandstetter führt aus:

> "Nicht die Befreiung des Körperausdrucks, sondern die Emanzipation und Abstraktion der tänzerischen Bewegung von jeder konventionellen Klang-Zeit-Vorstellung ist sein (Cunninghams) Ziel."[146]

Das selbstreflexive Moment läßt sich nach Brandstetter an den konzeptionellen Strukturveränderungen von Zeit und Raum ablesen, wie sie sich in der auf der Gleichberechtigung der beteiligten Künste basierenden Aufführungspraxis zeigen. Auch das aleatorische Choreographieren leistet dieser Konzeption Vorschub. Cunningham entwirft einen Bühnenraumprospekt "ohne Wertung oder gar Bedeutung" und setzt "tänzerische Bewegungen frei, um deren je "eigene", aus ihr entwickelte Zeit zu entdecken"[147]. Diese charakteristische Bewegungsästhetik Cunninghams klassifiziert Brandstetter als eine der "reinen" Bewegung ohne auf die Rolle des Tänzers oder Eigenschaften seiner Körperlichkeit zu sprechen zu kommen.

Warum reflektiert Cunninghams Tanz primär auf Zeit und Raum und nicht auf körperliche Qualitäten der Bewegung? Interessanter Weise sieht Brandstetter das selbstreflexive Moment dieser Tanzästhetik ausschließlich in den beiden Strukturmomenten von Raum und Zeit eingelöst, deren gestalterische Parameter Cunningham neu ordnet.[148] Brandstetter stellt die

---

[143] Ebd., S. 253.

[144] Ebd., S. 244. Brandstetter legt ihr Abstraktionsverständnis von Tanz in ihrer späteren Veröffentlichung *Tanzlektüren* (1995) dar, die auf dem Hintergrund von Stéphane Mallarmés Poetologie die Entkörperlichung als ästhetisches Kriterium nennt und eine Linie von Loie Fuller, Valentine de Saint-Point (futuristische Tänzerin) über Oskar Schlemmer bis zu Alwin Nikolais, Merce Cunningham und dem *postmodern dance* zieht und damit leider, zieht man den amerikanischen Diskurs heran, den ästhetischen Begriff des Abstrakten erneut verwischt. Vgl. Kapitel III.4.

[145] Gabriele Brandstetter (1991), S. 245.

[146] Ebd., S. 247.

[147] Ebd., S. 246.

[148] Brandstetter rekurriert auf Cunninghams programmatischen Satz, "Tanzen ist Bewegung in Zeit und Raum" ohne zu fragen, warum Cunningham den Körper konzeptionell nicht ins Feld führt. Indessen faßt Brandstetter diese Aussage unter dem kunstwis-

Aufführungskonzeption ausführlich dar und beschreibt einzelne, aus ihr herrührende wahrnehmungsästhetische Aspekte. Indessen finden körperästhetisierende Verfahren keine Erwähnung. Auf eigentümliche Weise spart die Autorin einen Blick auf die Tänzer als aktives und körperästhetisches Zentrum dieses Tanzstils aus. Indessen begreift Brandstetter Cunninghams Ästhetik über ihre theatral-programmatische und weniger über die bewegungs- bzw. körperästhetische Konzeption.

Dies hat m. E. weitreichende Folgen in Bezug auf das unterbreitete Abstraktionsverständnis von Tanz. Die veränderten Parameter Zeit und Raum emanzipieren laut Brandstetter das gesamte Tanzgeschehen und somit die *tänzerische Bewegung* aus ihren konventionellen Vorgaben. Die Rolle des Tanzkörpers scheint in den Augen der Autorin davon eigentümlich unberührt zu bleiben. Läßt sich von Abstraktion im Tanz, so frage ich, denn wirklich auf Grund dessen sprechen, daß Choreographien - dezentralisiert im Bühnenprospekt und die beteiligten Künste gleichberechtigt behandelnd - in der Zeit "befreite" Bewegungsabläufe aufführen? Wie denn, wenn nicht über kinästhetische und letztlich individual-körperliche Qualitäten gewinnen die "reinen" räumlich, rhythmisch und dynamischen Konfigurationen ihre Gestalt und lassen jenes von Brandstetter in Cunninghams Choreographien bewunderte Moment, ein "Gespür für das Phänomen der vollkommenen Zeit- und Raumlosigkeit"[149] zu verbreiten, entstehen?

III.4. Vom "reinen" und "abstrakten" Tanz und über andere Modelle, ein *„Tanzen im Raum-Zeit- Kontinuum"* zu verstehen

Wie die vorherigen Darstellungen gezeigt haben, unterscheiden sich die amerikanische und deutsche Rezeption in ihren Ansichten über Cunninghams Choreographien. Dies betrifft vor allem die Frage, was in den Tänzen zu sehen ist und was sie daher *zur Darstellung* bringen. Die Divergenzen basieren auf einer unterschiedlichen Annahme dessen, was die moderne Kunst des Tanzes, ob expressiv, abstrakt, "absolut" oder "rein" verstanden, auszeichnet und wie ihre Verfahren, das Material des Tanzes - die Körperbewegung -, ästhetisch evaluieren.

Im Verlauf der amerikanischen Diskussion hat sich die Ansicht herausgebildet, Cunninghams Ästhetik konzentriere das - wie es Cohen 1961 formulierte - "reine Sujet des Tanzes im Tanzen". Entsprechend wird von einem

---

senschaftlichen Terminus von der Selbstreflexivität in der Kunst und reflektiert nicht auf die evidente mediale Spezifik des Tanzes.

[149] Ebd., S. 254.

"puren" bzw. "reinen" Tanz gesprochen, welchen eine außergewöhnliche Vielfalt an Bewegungen und körperlich immanenten expressiven Valenzen auszeichnet. Obwohl Cunningham ein zum *modern dance* widerläufiges Bewegungsverständnis entwickelt, das jenseits der Konzeption vom menschlich-existentiellen Motivationsgrund einer Tanzbewegung angesiedelt ist, und auch die moderne Forderung, eine Bewegung müsse kommunikativ wirken, ablehnt, galt Cunningham damit als moderner Choreograph. Mehr noch: der amerikanische Diskurs sah in vielen von Cunninghams Choreographien, obwohl ihr Bewegungsrepertoire keinen gestisch-symbolischen Code benutzt und die Aufführungen gesamtchoreographisch keine erzählerischen Linien oder dramatischen Abläufe umsetzen, zunehmend einen expressiven Charakter gegeben. Während einige Interpreten wie Sheets-Johnstone und Horton-Fraleigh das Expressive als die einer jeden Tanzbewegung physisch inhärenten Eigenschaft ansehen - quasi der essentiell-expressive Grund der menschlichen Bewegung schlechthin -, der bei Cunningham zu einer außergewöhnlichen ästhetischen Qualität reicht, sehen Interpreten wie Susan Leigh-Foster, Jill Johnston und Roger Copeland das Expressive in den präzis und physisch artikulierten Bewegungen gegeben. Hervorgetrieben wird eine "vorzüglich physische Konfigurationsästhetik von Bewegung". Ungeachtet der verschiedenen wahrnehmungsästhetischen Evaluierungen sowie der damit einhergehenden Frage, in welcher interpretatorisch sinnvollen Weise Cunninghams Tänze zu betrachten seien,[150] kommt der amerikanische Diskurs grundsätzlich darin überein, Cunninghams Ästhetik als ein *Tanzen* von bewegten, sich bewegenden Körpern zu fassen.[151]

Die zunächst in Amerika stattgefundene heftige Kritik an Cunninghams Tanzkunst verknüpfte sich anders als im deutschsprachigen Raum niemals mit der These, einer entfremdeten Körperästhetik gegenüber zu stehen, die den Tanzenden, anstatt ihn mit vitalen Bewegungen zu einem befreiten individuellen Ausdruck zu führen, mit Beherrschungsstrategien umstellten, so daß er seiner Körperlichkeit ein weiteres Mal entfremdet würde. Weite Teile der deutschsprachigen Rezeption fassen Cunninghams Tanz jedoch genau in dieser Weise auf und lehnen ihn als kühl und inhuman tituliert ab. Bar jeglicher seelischen Tiefe widersprechen Cunninghams Choreographien der

---

[150] Sollte nicht grundsätzlich ein interpretatorisches Modell verabschiedet werden, daß Tanzbewegungen - zwangsläufig - in bedeutende Zusammenhänge stellt? Vgl. Jill Johnston, Abstraction in Dance, in: Dance Observer; vgl. Roger Copeland, Merce Cunningham and the Politics of Perception. In: Roger Copeland/Marshall Cohen (Ed.).

[151] Vgl. Susan Leigh-Fosters Bemerkungen über Cunningham: "Because movement represents nothing other than itself, the dance points up an expressiveness in movement itself and seems to empower it with a compelling and passionate logic all its own." Und: "Merce Cunningham arranges opportunities to view the human body in motion by juxtaposing articulate human movements." Susan Leigh-Foster (1986), S. 34 u. 32.

deutschen Auffassung vom Modernen Tanz als einer befreienden, von existenziellen Werten des Menschseins getragenen Kunstform, die dank ihrer emanzipatorischen und individuationsfördernden Programmatik einen paradigmatischen Wandel für den Bühnentanz bedeutet. Zwar wurde Cunninghams systematische Ausschluß von psychogrammatisch motivierten und dramatisch inszenierten Bewegungen auch in den Vereinigten Staaten als Provokation aufgefaßt und zeitläufig heftig angegriffen. Jedoch nach einer ausgiebigen Grundsatzdebatte über expressive Aspekte seiner Arbeit kam man in einer positiven Einschätzung seiner Ästhetik überein. Cunningham avancierte zur Vaterfigur des *postmodern dance*. Sein Tanz galt als goldener Abschluß der Ära des Modernen Tanzes.

Das amerikanische Verständnis vom Modernen Tanz veränderte sich nicht zuletzt durch Cunninghams neuen Stil. Im Kontext der Debatte zwischen Lincoln Kirstein und John Martin über die alleinige Legitimierung des Balletts als Bühnentanzkunst bzw. über eine längst als überfällig angesehene ästhetische Akzeptanz des *modern dance* als Bühnentanzkunst beendete die Rede vom "reinen" Tanz nicht nur endlich diesen Streit, womit beide Genres gleichwertig als Bühnentanzformen akzeptiert waren. Die Rede vom "reinen Tanz" machte darüber hinaus deutlich, daß die avantgardistischen Vertreter des Modernen Tanzes, George Balanchine und Merce Cunningham, eine Bewegungsästhetik entwickelten, die auf einem selbstreflexiven Modus, Bewegung zu ästhetisieren, basierte. Der theoretische Diskurs bewertete die selbstreflexive Konfigurationsweise von Bewegung von nun an als ästhetisches Kennzeichen des Modernen Tanzes[152] und faßte das Moderne im Modernen Tanz nicht mehr im Sinne einer kommunikativen, also "absoluten" Ästhetik auf. Damit ebnete sich methodisch die Möglichkeit, stilistische Realisierungen eine Modernen Tanzes durch die Analyse ihrer verschiedenen Verfahrensweisen, wie die der Komposition, der Ordnung und Handhabung des Materials zu untersuchen, da sich in jenen Verfahren der selbstreflexive Umgang mit tänzerischer Körperbewegung manifestiert.

Der tanzwissenschaftliche Diskurs in Deutschland kann sich bislang nur schwer von der dichotomischen Rede eines expressiven Bühnentanzes in Abgrenzung zu einem Formalistischen lösen, da die mit ihr festgeschriebenen ästhetischen Urteile die Rolle des Körpers und damit das Selbstverständnis des Menschen im Tanz definieren. Die Untersuchungen zum Modernen Tanz bleiben eingeschränkt auf eine Betrachtung des initiatorischen, motivierenden und ordnenden Duktus von Bewegung, der, im 'Inneren' oder im 'Äußeren' veranschlagt, entweder auf eine befreiende individuelle oder eine beherrschende Körperästhetik hinzudeuten scheint. Im Sinne einer meist ideologiekritischen Perspektive werden selbsterkennende und gesell-

[152]Vgl. Susan A. Manning (1993). Vgl. Kapitel II, besonders II.1.

schaftskritische Aspekte moderner Stile im Umgang mit dem Körper evaluiert.[153] Eine *andere*, z.B. über die Sinne sich konstituierende ästhetische Betrachtungsweise ist bislang nicht entwickelt und wird meines Erachtens durch das zugrundegelegte Tanzverständnis, seine Kunst als archaische, dem Menschen ureigens eingeborene Ausdrucksform aufzufassen, erschwert. Die unternommenen Analysen moderner tanzästhetischer Konzepte zielen immer auf die gelungene oder eben gescheiterte Aneignungsform des Körpers, d.h. auf eine entweder individuell und human charakterisierte Aneignung oder aber einen normiert-entfremdeten Körperumgang, ohne auf die spezifischen Verfahrenstechniken und komplexe Struktur verschiedener prozessualer Konstitutionsebenen des Tanzes zu reflektieren, und das heterogene wie paradox strukturierte ästhetische Feld des Körperlichen überhaupt zu bedenken. Das breite körperliche Spektrum im Tanz wird somit eigentümlich eingeengt in Abhängigkeit zu fixierten Annahmen und Begriffen besprochen, ohne auch nur Ansätze einer *Aisthesis* im Tanz, in der Erfahrungsmomente tanzender Körper eine Rolle spielen würden, für wahrnehmungsästhetische Beschreibungen zu entwickeln. Ein "reiner" Tanz, der sich explizit auf einer Emphase körperlicher Bewegung gründet, verlangt indessen einen solchen ästhetischen Blick.

Mit Gabriele Brandstetters Aufsatz *Intervalle. Raum, Zeit und Körper im Tanz des 20. Jahrhunderts* kehrt die Rede vom "reinen" als abstrakt begriffener Tanz auch in den deutschsprachigen Diskurs ein. Brandstetter unterbreitet im Vergleich zum amerikanischen Diskurs eine zunächst nur leicht abgewandelte Begrifflichkeit. Danach gilt Cunninghams Tanzästhetik als modern bzw. avantgardistisch, da sie sich gemäß des selbstreflexiven Modus über eine Neubehandlung der Strukturmomente Zeit und Raum konstituiert und nicht, wie in der amerikanischen Literatur beschrieben, über eine kompositorische Neuordnung *im Umgang mit dem Material*, nämlich der Körperbewegung. Brandstetter sieht indessen einen grundsätzlich neuen Materialbegriff gegeben: Cunninghams "reiner" Tanz, so heißt es, befreie nicht mehr den Körperausdruck vielmehr "den Tanz zu sich selbst"[154]. Danach geht dieser Tanz nicht eigentlich mit Körperbewegungen um, sondern ist, "nichts anderes als sich selbst"[155] repräsentierend, ausschließlich auf seine *Mittel* bezogen, was auf eine Abstraktion der tänzerischen Bewegung hindeutet.

Cunninghams solchermaßen "abstrakt" gefaßter Tanz ist keineswegs im Sinne von Selma Jeanne Cohen verstanden, wonach seine Ästhetik, umrissen

---

[153] Die Thesen der gesellschaftskritischen Aufgabe des Tanzes und seiner utopischen Dimension rekurrieren meist auf die ästhetische Theorie von Rudolf zur Lippe, Schriften von Theodor W. Adorno oder Norbert Elias.

[154] Ebd., S. 244.

[155] Ebd.

als eine, dessen reines Sujet im Tanzen liegt, durchaus bewegungsimmanente Expressivitäten trägt. Brandstetter indessen sieht Cunninghams Bewegungen von jeglicher repräsentativen Funktion, körperlichen Ausdruck zu tragen, befreit. Gewissermaßen von ihrer ausdruckspsychologischen Dimension weggezogen, wird eine 'reine' Gestalt von Bewegung ansichtig, nämlich raum-zeitliche Konfigurationsweisen. Diese stilbildenden Konfigurationsweisen tänzerischer Bewegung begreift Brandstetter nicht als rational strukturierte Reflexionen auf die eine Bewegung auszeichnenden Dimensionen, Werte und Qualitäten, wie es Susan Manning dargelegt hat, sondern Brandstetter faßt, da sie die körperlich-expressive Dimension bei Cunningham grundsätzlich für ausgeschlossen hält, den selbstreflexiven Modus als raumzeitliche Strukturierung und Codierung von Bewegung auf. Cunninghams "abstrakter" Tanz ist also ein raum-zeitlicher Konfigurationskomplex "reiner" Bewegung, der selbst keine körperimmanente Expressivität zukommt. Im Grunde sind Cunninghams Tanzbewegungen damit als solche verstanden, welche bar sinnlicher Sinnaspekte gänzlich dem Körperlichen entzogen - abstrahiert -, einem rein kinetisch qualifizierten choreographischen Ordo zugehören. Darunter generiert der Körper zum reinen Zeichen von Bewegung.

Mir erscheint es indessen äußerst zweifelhaft, Cunninghams choreographische Neuordnung, die sicherlich eine strukturelle Veränderung von Raum- und Zeitparametern unternimmt, über eine Begrifflichkeit der "reinen" Bewegung zu qualifizieren. Das Körperliche im Tanz als ästhetisch konstituierte Feld entbehrt unter dieser theoretischen Perpektive jeglicher Bedeutung. Wie, so frage ich, treten aber "reine" Tanzbewegungen überhaupt zu Tage, was macht ihre Gestalt aus? Cunninghams Tanzästhetik ausschließlich über sein inszenatorisch neu evaluiertes Ordo zu beschreiben und dabei auf eine Ästhetik entkörperlichter Bewegung als Kennzeichen des Abstrakten zu schließen, verkennt meines Erachtens gänzlich die mediale Spezifik des Tanzes.

Brandstetters Ausführungen gehen mit dem Ziel, Cunninghams Ästhetik neu zu qualifizieren, in fragwürdiger Weise mit Modernitäts- und Abstraktionsbegriffen zum Bühnentanz des 20. Jahrhunderts um. Gegenüber der amerikanischen Forschung weisen sie denn entscheidende terminologische Verschiebungen auf. Der selbstreflexive Modus - als Indiz des Avantgardistischen aufgefaßt - qualifiziert nach Brandstetter nicht mehr den gesamten Modernen Tanz sondern im Gegensatz zu Manning allein abstrakte Tanzstile, namentlich jene von Loie Fuller, Valentine Saint Point, Oskar Schlemmer, Alwin Nikolais und Merce Cunningham. Der selbstreflexive Modus gilt nicht für "expressive" Tanzstile wie jene von Martha Graham oder Mary Wigman, denn diese gehören nach Brandstetters Logik einer ausdruckspsychologisch ausgewiesenen Ästhetik zu. Manifestiert ist damit erneut die alte Dichotomie zwischen expressiven und abstrakten Tanzstilen, die Susan Manning unter Herausarbeitung des Modus von der Selbstreflexi-

vität zu überbrücken suchte. Der selbstreflexive Modus qualifiziert für Brandstetter nicht mehr das Moderne im Modernen Tanz, sondern reproduziert allenfalls auf einem anderen theoretischen Niveau das alte dichotomische Denken über moderne Tanzrichtungen. Der theoretische Gewinn, den Modernen Tanz über seinen reflektiert-rationalen Bezug auf sein Material zu beschreiben und zu klassifizieren und damit die leidige Diskussion um das Moderne als entweder expressive oder abstrakte Stilgebung zu beenden, verliert sich. Wiederum bezeichnet nur eine Stilrichtung, zugunsten einer anderen ausgespielt, das nun Avantgardistische im Tanz.

Unterdessen setzt sich Brandstetter auch nur eingeschränkt mit ästhetischen Kriterien und möglichen kategorialen Systematiken zum Modernen oder Avantgardistischen im Bühnentanz des 20. Jahrhunderts auseinander.[156] Im Vordergrund steht die Ausarbeitung eines zeichentheoretischen Modells, welches differente Stile und Verfahren als Zeichenkonfigurationen von Körper und Bewegung zu erkennen geben soll. Brandstetter nähert sich dem Tanz als Text, als Lektüre.[157] Es entstehen *Tanz-Lektüren* von *Körperbilder(n) und Raumfiguren der Avantgarde* (1995), in denen die Autorin dem Tanz "als Inszenierungsakt einer Lektüre unterschiedlicher "Stoffe, Bilder und Medien" beizukommen sucht. Der Körper ist als "selbst inszenierte Form der Lektüre bestimmter kultureller und künstlerischer Phänomene in Bild und Text" begriffen.

> "Der Entzifferungsprozeß der Körper-Zeichen, ihrer Ikonographie und ihrer Organisationsstrukturen - gleichsam der Lesarten einer Grammatik der "écriture corporelle" - steht hier im Mittelpunkt. Dabei

---

[156] Brandstetter stellt über ihre Verwendung der Begriffe der "Moderne" und der "Avantgarde" heraus, daß sie "entsprechend den in der Literaturwissenschaft etablierten Rahmendefinitionen und Epochenabgrenzungen verwendet werden." Die von Charles Baudelaire aufgestellten "Kriterien für die Bestimmung des Modernen (...) kennzeichnen zugleich die Kunst des Tanzes: Das Transitorische, Flüchtige ist dem Tanz als exponierter Spielform der darstellenden Künste grundsätzlich zu eigen; und das Merkmal der Kontingenz wird nach dem Bruch mit dem ästhetischen Paradigma des Balletts zu einem spezifischen Kriterium des freien Tanzes: nämlich in der hervorgehobenen Bedeutung des Zufalls, der Improvisation und der Präsentation des Bewegungsbildes als eines "spontanen" Empfindungsausdruckes." Diese gattungsfremde und nur bruchstückhafte ästhetische Klassifizierung des Modernen Tanzes stützt sich auf keinerlei Analysen. Weiter heißt es: "Eine differenzierende Abgrenzung dieser Herausbildung der Moderne im Tanz zu einer "Avantgarde" (...) ist im Forschungsfeld der Tanzwissenschaft bisher nicht vorgenommen worden. Eine solche Spezifizierung zu leisten, ist auch nicht die vorrangige Absicht dieser Studie." Gabriele Brandstetter (1995), S. 35f.

[157] Vgl. Gabriele Brandstetter, Defigurative Choreographie. Von Duchamp zu William Forsythe. In: Gerhard Neumann (Hg.), Poststrukturalismus. Herausforderungen an die Literaturwissenschaft. Stuttgart/Weimar 1998, S. 598 - 623. Hier heißt es: "Moderner Tanz präsentiert sich dem Betrachter als Text, dessen Geflecht unterschiedliche Codes aufnimmt und transfiguriert." S. 598.

> meint der adjektivische Begriff "corporelle" hier sowohl den Gegenstand, also das Lesen von Körpern als Körperbilder und ihrer Raumkonfigurationen, als auch eine körperliche, im Tanz selbst inszenierte Form der Lektüre bestimmter kultureller und künstlerischer Phänomene in Bild und Text."[158]

Der Tanz operiert jener Theoretisierung zur Folge mit Körperbildern und deren kinetischen Niederschlägen als Raumkonfigurationen. Der Tanz generiert darunter zu einem *Lektüremodell* von symbolischen und kulturellen Codes, denen ein inszenatorischer Akt von Körperbildern zu künstlichen Ensembles unterliegt. Die mediale Struktur des Tanzes wird einem weitreichenden Textbegriff anverwandelt. Verschwunden ist das Substantielle der körperhaften Prozesse im Tanz, die sinnlichen Atmosphären, wie sich sich durch choreographische und tanztechnische Konfigurationsweisen von Bewegung herstellen, also alle phänomenologischen Artikulationsweisen im Tanz. Die Tanzkunst kommt indessen der "Hervorbringung und Repräsentation von tänzerischer Bewegung"[159] gleich. Alle tänzerischen Verfahren inszenieren Körper*bilder* und agieren hierzu mit von codierten Ensembles vermittelten "Körpern", aber sie scheinen niemals mit lebendiger Körperlichkeit in Berührung zu kommen.

Gabriele Brandstetter behauptet in *Tanzlektüren* für den avantgardistischen Tanz eine Dominanz konstitutiver Abstraktionstendenzen unter der Annahme, daß der abstrakte Tanz auf "reine Bewegungszeichen" ziele und die "reinste" Form tänzerischer Bewegung darstellt. Demnach formt sich die Ästhetik des abstrakten Tanzes weder über ausdruckspsychologisch figurierte Gesten zur einer repräsentierenden Zeichensprache noch zeigt sich in ihr eine körperliche Präsenz. Der abstrakte Tanz macht indessen die Bewegung selbst, quasi abgelöst vom Körper und jenseits von Mimesis als Zeichen ihrer selbst ansichtig. Der abstrakte Tanz realisiert also gezielt eine Ästhetik der "Entkörperlichung". Brandstetter faßt zusammen:

> "Darüber hinaus (*neben der* "Lösung vom Mimesis-Konzept und der Aufspaltung traditionell festgefügter Komplexe des Zusammenwirkens der Künste im Theater") führt das Prinzip der Abstraktion im modernen Tanz zu unterschiedlichen Formen der "Entkörperlichung", nicht als Stilisierung des TänzerInnen-Körpers zum Zeichen der Schwerelosigkeit (wie im romantischen Ballett), sondern als radikaler Akt der Umbesetzung - in der Dekonstruktion oder gar in der Auslöschung des Körpers als "Körper" - mit dem Ziel, ein reines Bewegungszeichen herauszureizen."[160]

---

[158] Ebd., S. 21f. (Einleitung).
[159] Ebd.
[160] Gabriele Brandstetter (1995), S. 366.

Es folgt eine Aufzählung abstrakter Tanzstile, die divergente Konzeptionen zu einer Reihe von gleichen parallelisiert. Was aber, so frage ich, haben Loie Fuller, Valentine de Saint-Point, Oskar Schlemmers "Triadisches Ballett" und andere Bauhaus Tänze mit Alwin Nikolais und Merce Cunningham und dem *postmodern dance* gemein?[161] Laut Brandstetter ist es "der Prozeß der Abstraktion des Körperlichen im Tanz - als Gegenprozeß zur akzentuierten Präsentation des Körpers im Tanz."[162] Ungeachtet der evidenten ästhetischen Differenzen dieser Tanzstile realisieren sie für Brandstetter alle die "postmoderne" Strategie, den Körper durch Dekonstruktion auszulöschen oder "umzubesetzen". Die Autorin versäumt indessen, die von ihr behaupteten "unterschiedlichen Formen der Entkörperlichungen" in diesen Stilen zu beschreiben. Auch wenn die Körperbilder und Raumfiguren hinsichtlich ihrer Zeichenbildung von Bewegung unterschieden werden, erschöpft sich Brandstetters Theorieansatz in dem Hinweis, daß gegenüber dem klassischen Tanz, der die "Entkörperlichung" als ästhetische Strategie anlegt und Zeichen der Schwerelosigkeit bildet, die abstrakten Stile "radikale Arten der Umbesetzung" vornehmen.[163] Weder wird erwähnt, daß das Ballett dem Transzendenten der menschlichen Existenz in spezifischer, den Körper formenden Art und Weise Gestalt und Gesicht verlieh, noch wird diskutiert, in welchen Verfahren die abstrakten Stile sich vom Körper als ästhetischem Zentrum distanzieren, so daß Bilder und Zeichen der reinen Bewegung entstehen. Dargestellt werden allein die Effekte der Bewegungsgestaltungen, ungeachtet ihrer optischen Täuschungsmanöver, konzeptionellen Ideen und der hierdurch entstehenden körperhaften Brüche. Der Blick der Autorin ist nicht an

---

[161] Schon in dem Aufsatz von Gunhild Oberzaucher-Schüller wird eine ästhetische Linie von Loie Fuller über Alwin Nikolais zu Merce Cunningham angedeutet. Vgl. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Vorbilder und Wegbereiter. In: G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), S. 362. Zu Oskar Schlemmers Triadischem Ballett, eine letztlich tanzlose Kostümkonzeption vgl. Renate Berger, 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 1993, S. 221-243.

[162] Gabriele Brandstetter (1995), S. 366.

[163] Folgt man Brandstetters These, so muß angenommen werden, daß die "abstrakten" Stile des 20. Jahrhunderts das ästhetische Körperideal des Balletts aus dem 19. Jahrhundert weiterführen, da auch sie eine Transzendierung des Körperlichen anstreben, wenn auch nicht im Sinne einer metaphysischen Bestätigung- wie im Ballett- , unter der die Körper ins Reich der Ideen geführt werden, sondern nun über verschiedene Zeichenprozesse von "reiner Bewegung", wie die der "unendlichen Metamorphosen des Raumes" bei Loie Fuller oder der ideellen Linie bei Valentine Saint Point oder der raumzeitlichen Konfigurationen bei Merce Cunningham. Die transmediale Rolle des Körpers aber, ob metaphysisch dimensioniert oder in selbstreflexiver Manier auf den Tanz bezogen, bliebe indessen dieselbe.

produktionsästhetischen Verfahren interessiert, in denen Bewegungsidealen durch und mit dem Körper Form und Gestalt gegeben werden.[164]

Brandstetters kultursemiotischer Entwurf entziffert für den Tanz codierte "Bewegungs- und Körperzeichen". Alle phänomenologischen Aspekte eines *Tanzens* in seinen eigenleiblich strukturierten Möglichkeiten und Widerständen, die dem lebendigen Material von Tanz zu eigen ist, bleiben ausgeblendet.[165] Dieser methodische Blick basiert auf einem m. E. eklatanten Mißverständnis: Tanzbewegungen als Körperbilder und Raumkonfigurationen zu verstehen, isoliert sie von dem performativen und körperlich sich vermittelnden Charakter ihres Erscheinens *und* von ihrer phasenunterschiedenen Konstitutionsweise, wie sie sich im Training, in der choreographischen Arbeit, den Proben und der Aufführung bildet. Diese Performanzen sind es jedoch, die in prozessual verschiedenen Strategien den jeweiligen kulturspezifischen Umgang mit dem Körper herstellen und anzeigen. Tanz-

---

[164] Anstatt Entkörperlichungstendenzen hinsichtlich ihrer Zeichenbildung zu unterscheiden, muß die körperliche Gestalthaftigkeit der Bewegung analysiert werden, denn ihre Formen verkörperter Bewegungsideen basieren auf Verfahren, die die ästhetische Strategie des jeweiligen Tanzstils verdeutlichen. Brandstetters Begriff der Entkörperlichung verflacht indessen die immanent körperliche Dynamik und das schillernd-paradoxe Korrelat des Körpers im Tanz, materieller Grund und artifizielle Gestalt, existentielle Basis und symbolhafter Ausdrucksträger, leibliche Substanz und zugleich Instrument zu sein.

[165] Mein Unbehagen gegenüber Brandstetter Theorieentwurf spitzt sich in der Frage zu, ob Tanz als kulturell geprägte Körperbewegungskunst dergestalt reflektiert überhaupt in Erscheinung tritt oder nicht vielmehr durch jenen kultursemiotischen Blick - einer intelligent verflochtenen kunst- und literaturwissenschaftlichen Perspektive - seine Erscheinungsweisen verschwindeen. Brandstetter will mit *Tanzlektüren* vor allem einen methodischen Schulterschluß von Literatur und Tanz erreichen. Erzählungen und philosophische Reflexionen über den Tanz können danach gleichermaßen wie tänzerische Inszenierungsprozesse als Ensemble generierter Bewegungszeichen als *Tanz* gelesen werden. Dieser Blick aber läßt die Materialspezifik des Tanzes außer Acht. Vielleicht ließe sich hier mit Hans Thies-Lehmann antworten und seiner Kritik an gewissene semiotische Systeme: "Hier ist die Blindheit vieler Semiotiker für die materielle Kraft der ästhetischen Signifikanten zu greifen. (...) Ästhetische Signifikanten gehen nicht auf in ihrer Funktion, wie ein Fenster den Blick auf ein Gemeintes, ein Signifikat freizugeben, und nicht selten verhängen sie dieses Fenster vollkommen. (...) All jene Kategorien ("literal sign" Jan Kott; "suis generis" Bagatyrev; "natürliches Zeichen" Schaff) nämlich verweisen auf das Moment des Intentionslosen, der libidinösen Besetzung von Vorgängen, der sinnlichen Materialität aller Signifikanten, die es nicht zuläßt, von der Körperlichkeit jener Dinge, Strukturen und Lebewesen abzusehen mit deren Hilfe Bedeutungen im Theater entstehen. Es geht in keiner Weise darum, den Affekt vor dem Begriff zu privilegieren, der Begriff aber muß jene Wirklichkeit der Sinne, der Verführung, des im weiteren Sinn Erotischen am Theaterprozeß in sich aufnehmen." Vgl. Hans Thies-Lehmann, Die Inszenierung: Probleme einer Analyse. In: Zeitschrift für Semiotik 11:1 (1988), S. 48.

bewegungen verschließen sich einer Lektüre. Auch ästhetisieren sie sich niemals zu "reinen" Bewegungen. Alle Tanzbewegungen, gleich von welchem Repräsentationsmodus, sind körperlich identifiziert, womit eine Gegenstandsspezifik des Tanzes angezeigt ist, die unbedingt einer methodischen Reflexion bedarf.

Brandstetters semiotisches Anliegen, Tanz "im Rückgriff auf die Tradition der Pathognomik und ikonographischer Darstellungsmuster - als Entzifferungsprozesse von Zeichen und symbolischen Systemen"[166] zu fassen, läßt das Körperliche in ähnlich radikaler Weise außer Acht, wie Susanne K. Langers symbolische Kunsttheorie *Feeling and Form* (1953). Auch wenn Langer einen zu Brandstetter konträren Theorieansatz verfolgt, der den Tanz als eine sich gestisch vermittelnde Kunstgattung zur Illusionierung des "virtuellen Reiches der Kräfte" ("virtual realm of power") faßt, deren Ideen und Emotionen qua Körperbewegungen kommuniziert werden, und Tanz also nicht im Sinne von Brandstetters Lektüremodell als einen codierten Textcorpus versteht, manifestiert Langer einen ebenso körperlosen Blick auf Tanz wie Brandstetter.

> "The primary illusion of dance is a virtual realm of Power - not actual, physically exerted power, but appearance of influence and agency created by virtual gesture.
> In watching a collective dance - (...) - one does not see *people running around*; one sees the dance driving this way, drawn that way, gathering here, spreading there -fleeing, resting, rising, and so forth; and all the motions seems to spring from powers beyond the performers."[167]

Der Tanz illusioniert nach Langer eine Kraft, die sich in zu symbolischen Gesten geformten Bewegungen als virtuelle Sphäre darbietet. Entweder als "virtueller Selbst-Ausdruck" oder durch das "logisch Expressive" charakterisiert, fallen Tanzbewegungen als ästhetische Erscheinung nie mit dem realen körperlichen Bewegungsgeschehen zusammen. Transformiert zu virtuellen Gesten werden alle Tanzbewegungen im Grunde als körperlos aufgefaßt. Die Kunst des Tanzes gleicht einem visuellen Phantasma jenseits jeglicher diesseitigen Sinnlichkeit. Selma Jeanne Cohen entgegnet Langers Tanzverständnis mit dem energischen Hinweis:

---

[166] Gabriele Brandstetter (1995), S. 21f.

[167] Susanne K. Langer, S. 175f. Langers symbolische Kunsttheorie fußt auf der Philosophie von Ernst Cassirer und wurde in der amerikanischen Tanzwissenschaft breit rezensiert. Auf Langer stützt sich besonders: Maxine Sheets-Johnstones, The Phenomelogoy of the Dance. New York 1980. Hier heißt es zur Bedeutung des Körpers im Tanz: "It is the human body which, in the creation of that illusion, transcends its material reality to become the source of virtual force and a symbol within the total phenomenon of the dance." Ebd., S. 34.

> "Ich bleibe hingegen dabei, daß wir sehr wohl sehen, was vor uns ist, wenn auch die Wirkung eines vollkommenen Tanzes eine Energie, eine Atmosphäre und eine inhaltliche Bedeutung projiziert, die mehr ist als die Summe der wahrgenommenen Ereignisse in Zeit und Raum. (...) Aber was wir sehen, sind ihre Körper und ihre Aktionen, die Form, die sie innerhalb des Raumes und zueinander bilden und ihre Bewegung in der Zeit."[168]

Vergegenwärtigt man sich Cunninghams eigene Rede über die Spezifik des Tanzes, so wird deutlich, in welch evidenter Weise er den Tanz essentiell mit dem Tänzer identifiziert. In *Der Tänzer und der Tanz* (1986) heißt es:

> "Ich möchte herausfinden, welche Form die Bewegung bei verschiedenen Körpern annimmt. Man muß sie unmittelbar am Tänzer sehen. (...) Deswegen kann man nie über Tanz reden, ohne nicht auch über den Tänzer zu sprechen. Man kann keinen Tanz beschreiben, den man noch gar nicht gesehen hat; und wie man den Tanz erlebt, hängt ausschließlich von den Tänzern ab. (...) Wie anders sollte man Tanz erleben als durch den Tänzer selbst?"[169]

Die choreographische Gestalt der Bewegungen entsteht somit immer in und durch den individuell strukturierten Körper der Tänzer. Anders können Bewegungen keine Gestalt annehmen und auch Tänze selbst können anders nicht wahrgenommen werden.

Dennoch: Cunninghams programmatischer Satz, Tanzen ist Bewegung in Zeit und Raum, der in jener Kürze und Kargheit seit über fünfzig Jahren unverändert den Horizont seiner Konzeption markiert, gibt Anlaß, eine puristische Ästhetik, ja die Favorisierung von "reiner Bewegung" anzunehmen. Gleich einem Rückzug von jeglicher Semantisierung und Mythologisierung des Tanzes, nennt Cunningham die kargen physikalischen Parameter von Bewegung als dessen Eigenschaft. Die Tanzkunst wird als Bewegungsphänomen begriffen, zentriert im *Tanzen*, das Bewegungen in ihren raum-zeitlichen Dimensionierungen oder, wie es an anderer Stelle heißt, nach den Gegenstücken von Raum und Zeit Gestaltung gibt, wobei der Ort der Gestalthaftigkeit, der menschliche Körper, für die konzeptionelle Leitidee von sekundärer Bedeutung zu sein scheint. Über die ästhetische Dimension des Körpers ist nichts ausgesagt, weder über seine medialen Aufgaben, natürli-

---

[168] Selma Jeanne Cohen (1988), S. 124f. Cohen streitet Langers Sicht auf den Tanz ebenso massiv ab wie Irmgard Bartenieff, Judith B. Alter und Susan Leigh-Foster. Cohen kritisierte dabei als erste Langers Theorie, die auf Grund ihrer erstmals ausdrücklichen Aufnahmen des Tanzes im Kanon der Künste lange Zeit euphorisch von der amerikanischen Tanzforschung rezipiert wurde. Vgl. Susan K. Langer, S. 187; Judith B. Alter (1991), S. 33-44; Susan Leigh-Foster (1986), Einleitung.

[169] Merce Cunningham (1986), S. 74 u. S. 29. (Englische Fassung (1991), S. 65 u. S. 27.)

che Kräfte oder seelische Sphären zu projizieren, noch über seine existentielle Tragweite, qua verkörperte Bewegungsdynamiken oder symbolhafte Ausdrucksgestalten, eine anthropologische Utopie aufzuzeigen. Ebenso wenig aber ist eine Verflüchtigung des Körpers angedeutet, derzufolge der Körper zugunsten einer idealen Projektierung von Bewegung in Transzendenz tauchen müsse. Cunninghams Begehren scheint kühl auf die strukturellen Bedingungen tänzerischer Bewegung gerichtet, wobei die diskursive Sparsamkeit gegenüber der ästhetischen Tragweite des Körpers vor allem durch die bewußte Abwendung von den dem *modern dance* spezifischen Bewegungskonzepten begründet ist. Der Tanzbewegung wird keineswegs ihre körperliche Evidenz abgesprochen, vielmehr markieren ihre kinästhetischen Rahmenbedingungen und strukturellen Gestaltungsmöglichkeiten den Horizont dieser Ästhetik.

Die Ansicht, Cunninghams Tanz wäre abstrakt, wurde im amerikanischen Diskurs lange Zeit verknüpft mit einer Kritik an seiner neuen Choreographiemethode. Das aleatorische Verfahren, im zufälligen Wurf von Münzen einen "kreativen" Entscheidungsmoment zu sehen und Bewegungen ohne persönliche Motivierung oder erzähllogische Ordnung zu einer choreographischen Form heranwachsen zu lassen, wurde mit dem Vorwurf belegt, Cunningham behandele Bewegung in inhumaner Weise als Abstraktum. Der Bewegung würde quasi ihr menschlicher Grund und ihre psychisch-seelische Dimension, die die *modern dance*-Choreographen gerade zum Leben erweckt hatten, wieder entzogen. Cunningham entgegnete hierauf in einem frühen Aufsatz *The Impermanent Art* (1955):

> "This method might lead one to suspect the result as being possibly geometric and "abstract", unreal and non-human. On the contrary, (...), it is just that, it is not abstracted from something else. But it is the thing itself, and moreover allows each dancer to be just as human as he is."[170]

Der Vorwurf, Cunninghams Tanz wäre abstrakt, zielte natürlich auf die fehlende expressive Konnotation der Bewegung und meinte nicht, daß die Bewegungen nicht konkret wären. Cunninghams Entgegnung indessen leitet das über die Negation des Expressiven identifizierte Verstehen des Abstrakten auf die Frage um, ob der Terminus *abstrakt* die bewegungsspezifische Eigenheit des Tanzes, also das *Tanzen* nicht eigentlich verpaßt. Denn seine Verfahren würden gerade die Bewegung um ihrer selbst "willen" kreieren, wodurch ihre Formen nicht abstrahiert, sondern eben nichts anderes seien, als "das Ding selbst", also im besten Sinne des Wortes konkret.

Tatsächlich läßt sich über den Terminus "abstrakter" Tanz als sinnträchtige ästhetische Klassifizierung streiten. Meist behauptet er eine Dichotomie:

---

[170] Merce Cunningham, The Impermanent Art. In: Richard Kostelanetz (Ed.) (1978), S. 313.

das Abstrakte wähnt sich in einer grundlegenden Negation zum Expressiven. Die Rede vom abstrakten Tanz führt daher gewissermaßen auf ihrem Rücken immer die Klage oder die Gutheißung einer verloren gesehenen Expression mit sich. Weder vital oder lebensbejahend, scheint der abstrakte Tanz vielmehr von einem kühlen und in-humanen Formalismus geprägt. Aber bedeutet die Negation des Expressiven zugleich, daß der Körper als Ausdrucksmedium negiert ist, wie es Brandstetter unterbreitet, oder daß gar die Bewegungen selbst Abstrakte sind? Jill Johnstons kurzer Artikel *Abstraction in Dance* analysiert letztere Auffassung auf ihre Sinnfälligkeit.[171] Die Frage, wie ein Tanz abstrakt wird, beantwortet Johnston mit dem Hinweis, daß nicht die tänzerischen Bewegungen aus einer Konkretheit ins Abstrakte transzendieren können, sondern allein der gestische Ausdruck einer konkreten Situation in stilisierte Bewegungsformen transformiert ist. Abstrakt läßt sich ein Tanz somit nur in Bezug auf seine Kompositionsverfahren bezeichnen, die anstelle einer Wiedergabe dramatischer Szenen oder anderer Erzählungen Bewegungen nach dynamischen, rhythmischen oder räumlichen Ausdruckswerten stilisieren. Niemals aber kann eine Bewegung selbst als *abstrakt* oder auch der Tanzkörper auf der Bühne als solcher bezeichnet werden. Nur die fehlende kompositorisch konstituierte Repräsentationsebene der Bewegungen deutet auf einen abstrahierten Gestaltungshorizont hin.

Die Eigenheiten abstrakter Kompositionsverfahren im Umgang mit Körperbewegungen und den übrigen Gestaltungsmitteln des Tanzes, Raum-/Bühne, Zeit/Musik, Partner/Gruppe und deren zahlreich differenzierten Konfigurationen, werden in Johnstons kurzem Aufsatz leider nicht beleuchtet. Alle Fragen hinsichtlich einer möglichen stilistischen Eigenheit in den kompositionellen Strukturen, den raum-zeitlich und dynamischen Verhältnissen zwischen Bewegungsmotivik und Variation, der Rolle von Wiederholung, Inversion, Akkumulation und räumlicher Aufteilung von Sequenzen, der Rhyhtmisierung und Phrasierung von Bewegung sowie Aspekte der jeweiligen Mobilisierungstechnik und anderen tanztechnischen Besonderheiten bleiben unbeantwortet.[172]

---

[171] Jill Johnston, Abstraction in Dance, in: Dance Observer (Dec. 1957), S. 151f. Johnston rekurriert auf die kunstästhetische Definition des Abstrakten von A. N. Whithead, die besagt: „To be abstract is to transcend particular concrete occasions of actual happening." Ebd., S. 151.

[172] Im Vergleich faßt Maxine Sheets-Johnstones Phänomenologie das Abstrakte als die Grundlage der symbolischen Ordnung des Tanzes auf. Der Tanz stelle eben keine Gefühlsausdrücke aus dem alltäglichen Leben dar, sondern abstrahiere seinen Ausdruck in Gestaltungen, die eine symbolische Formensprache begründen. Das Abstrakte im Tanz bildet danach keine Dichotomie zur Expression, sondern legt die konstitutive Grundlage des an sich symbolisch geformten Expressiven im Tanz. Vgl. Maxine Sheets-Johnstone (1980), S. 58-76.

III.5. Methodische Überlegungen

Indessen wird deutlich, in welch eigener Art und Gestaltungsbreite die Tanzkunst auf einer Vernetzung ihrer Mittel basiert. Diese lassen sich strukturell betrachtet fünffach unterscheiden und weisen in ihrer Varianz auf die mediale Eigenheit des Tanzes hin. Der immense Variationskomplex des Tanzes ist durch eine doppelte Bezüglichkeit der Strukturelemente indiziert: (1) Körper/Bewegung, (2) Zeit/Musik, (3) Raum (Körperraum/Bühnenraum), (4) Partner-/Gruppenbezug und (5) Assoziation.[173]

Körper-(regionen)	und deren Verbindung **in Bewegung**; unterschieden nach Initiierung und Ausführung: z.B. Polyzentrik, Ganzkörperbewegung, Rangfolge oder Gleichberechtigung der einzelnen beteiligten Regionen, "tote" Zonen, Bewegungsfluß - gehaltene oder gebrochene Bewegungen, usw.
Zeit und ihre Gliederung	- in der Musik (z.B. Takt, Metrum. Rhythmus, Phrasen, Refrains, Wiederholung, usw.)
	- in der Bewegung (z.B. allmählich - plötzlich usw.)
Raum	- Bewegungen in der Kinesphäre (z.B. direkt - indirekt, verschiedene Level und Ebenen usw.)
	- Fortbewegungen im Raum (z.B. direkt - indirekt, verschiedene Level und Ebenen usw..)
	- als Formaspekt der sich verändernden dreidimensionalen Körperform (shape)
Partner	- Kommunikationsaspekte mit anderen Tänzern
	- Bezüge zu Objekten u.a.
Assoziation	- thematische Bezüge
	- konkrete Bewegungen

Deutlich wird, daß sich die *Mittel* im Tanz in einer unweit komplexeren Konstellation darbieten als es z.B. Form, Farbe und Linie in der Malerei tun. Der das Abstrakte einer Kunstgattung charakterisierende darstellungsunab-

[173] Bezeichnet sind die von Werner Huschka herausgearbeiten fünf Strukturelemente des Tanzes. Vgl. Unveröffentlichte Ausbildungsunterlagen *zur Integrativen Tanz-Pädagogik*. Vgl. Werner Huschka, Analysen zum Kindertanz. [Masch.-schr.] Diplomarbeit an der Sporthochschule Köln 1986.

hängige Gebrauch von künstlerischen Mitteln[174] führt im Fall des Tanzes zu keinem sinnvollen Begriff des Abstrakten. Die Mittel des Tanzes sind maßgeblich durch die Bewegungen des Körpers identifiziert, die ihrerseits immer - qua ihrer Materialität - einen gegenständlichen Bezug eingeschlossen halten. Neben dem essentiell Zeitlichen kann die Tanzkunst und mit ihr das Tanzen weder aus der individuell-leiblichen noch seiner gesellschaftlichen Konstituierung isoliert werden. Auch wenn Tanzbewegungen keine realen Geschehnisse darbieten, Handlungen illustrieren, Psychogramme zeichnen oder mit Gebärden, pantomimischen Ausdrücken oder Gestiken Charaktere zur Darstellung bringen, *inkorporieren* sie unabhängig ihrer kompositorischen Ordnung eine konkrete *Realität*. Immer artikuliert sich ein darstellerischer und expressiver Kontext. Der "materialspezifische" Gebrauch der tänzerischen Mittel geht somit unmittelbar in der "Körperhaftigkeit" des Mediums Tanz selbst auf. Dies macht eine ästhetische Klassifizierung des Abstrakten für den Tanz unsinnig.[175]

---

[174] Die abstrakte Malerei etwa wird ihrem künstlerischen Verfahren nach wie folgt charakterisiert: Der konkrete Gegenstandsbezug des Dargestellten ist aufgegeben zugunsten einer Bildproduktion, die auf die künstlerischen Mittel reflektiert. Die Bilder geben kein Abbild von Wirklichkeit zu erkennen, sondern zeigen die bildnerischen Gestaltungsmöglichkeiten der Farbe. Die Befreiung der Farbe gilt danach als erste Phase der Abstraktion in der Malerei. Es folgt die zweite Phase, die sich durch eine Befreiung der formbildenden Linien vom Gegenstand auszeichnet. Vgl. Max Imdahl, Cézanne-Braque-Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen (1974). In: ders., Gesammelte Schriften. Bd. 3. Frankfurt am Main 1996, S. 303 - 380. Der Abstraktionsbegriff beschreibt also ein negativ verstandenes Verhältnis des Kunstmediums zum dargestellten Gegenstand bzw. eine Negation einer inhaltsbezogenen Darstellung. Diese Definition, nach der Abstraktion als "Konkretisierung ihrer selbst" verstanden werden kann, ist nach Meinung einiger Kunstwissenschaftler nicht zutreffend. Indessen sehen sie ein ungelöstes "Problem der Abstraktion", welches von Hubert Gaßner, Raimer Jochims, Hans-Ernst Mittig und Florian Rötzer in: Monika Wagner (Hg.), Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst. Bd. 1., S. 288-308 eindringlich diskutiert wird. Die Gesprächsteilnehmer nennen als Charakteristika der abstrakten Kunst u.a. die Neuordnung ihrer Mittel durch wissenschaftsgeleitete Analysen und Bemühungen, grammatikalische Systematiken auszuarbeiten, sodaß die Bilder sprachanaloge Aussagen vermitteln können, wie auch eine positive Formulierung von Utopien, die eine wirklichkeits- und wahrnehmungsverändernde Funktion der Kunst unterstreichen. Die abstrakte Kunst wandte sich folglich nicht eigentlich von der Gegenstandswelt ab, sondern entwickelte anstelle einer statisch-dinglich-perspektivischen Sicht eine aperspektische, dynamische und energetische Sicht auf die Natur.

[175] Vgl. Mary Clarke/David Vaughan (Ed.), The Encyclopedia of Dance & Ballet. London, 1977: "Abstract dance. A term used loosely to describe dance works in any idiom that have no specific plot or mood. So long as human beings are involved, it is almost impossible for a work to be completely 'abstract'. When the bodies are used only to set in motion fantastic or geometrical costumes, the dance does become more abstract, as in the work of NIKOLAIS." Ebd., S. 12.

Begreift man den Bühnentanz als Gestaltungs- und Präsentationskunst von Körperbewegungen, so sind Analysen seiner bewegungs- und wahrnehmungsstrukturierenden Verfahren notwendig, unter denen der Körper in Bewegung versetzt und allererst zum Tanzkörper konstituiert wird. Hierüber können Aufschlüsse über das ästhetische Profil eines Tanzstils gewonnen werden.[176] Unterschieden nach Prozessen auf der bewegungstechnischen und der choreographischen Ebene geben die jeweiligen Verfahren zu erkennen, wie ein Tanzstil den bewegt-sich-bewegenden Körper kinästhetisch und choreographisch inszeniert - in welcher Weise also mit den Mitteln operiert wird - und als was das Material, die Körperbewegung, aufgefaßt ist. Eine solche Annäherungsweise an moderne Tanzstile macht es möglich, jenseits dualistischer Kategorien und einer kommunikationstheoretischen Festschreibung des Tanzkörpers als symbolischen Ort oder codierte Fläche von expressiv-darstellerischen Inhalten *tänzerische* Körper*bewegungs*konzeptionen zu untersuchen.

Susan Leigh Foster weist in ihrer Einleitung zu *Reading Dancing* auf die theoretischen und praktischen Konsequenzen des vorherrschenden kommunikationstheoretischen Tanzverständnisses hin: Sowohl seitens der *modern dance*-Choreographen als auch seitens der modernen Tanztheorie wird der Körper im Tanz auf eine transmediale Funktion festgeschrieben, mit der es qua der erscheinenden expressiven "Wahrheiten" obsolet wird, einen beschreibenden Blick allererst auf die Konstitutionsweisen des jeweilgen Tanzkörpers zu werfen. In der ästhetischen Betrachtung von Tanz wird unterdessen die Ursprünglichkeit seiner Kunstgattung hervorgekehrt, seine Verwurzelung in archaisch-mystischen Kontexten, welche im modernen Bühnentanz wieder spürbar zu werden scheint - gleich einer Widerspiegelung existentiell menschlicher Werte. Theoretisch wird jenem konstatierten Nachhall durch die Annahme entsprochen, der Moderne Tanz versichere als unmittelbarer Kommunikationsort den zivilisierten Menschen in seiner „natürlichen" Existenz dadurch, daß im Tanz das intuitive, irrationale und mystische Potential der eigenen vergessenen Leiblichkeit sowie deren spürbaren Kräfte erfahrbar werden. Der Tanzkörper erfüllt hierin die Rolle eines Mediums. Verblichene Erfahrungen und Wertigkeiten finden durch ihn und seine dynamisch aufgeladenen oder gestisch codierten Bewegungen Verkörperung, d.h. in seiner inszenatorisch-kinästhetischen Gestaltung kommt, so ist das Empfinden und dessen theoretische Annahme, der ursprüngliche, emotionale und libidinöse Grund der menschlichen Existenz unmittelbar zum Ausdruck.

---

[176] Fragen zum Darstellungscharakter im Tanz lassen sich daher nur eingeschränkt mit Begriffen aus der bildenden Kunst oder der Literatur diskutieren, da der Tanz immer mit belebten Körpern umgeht, die auf spezifische Weise inszeniert sind.

Susan Leigh-Foster weist daraufhin, daß - versteht man Tanz tatsächlich als "Ausguß von intuitiven und unbewußten Gefühlen" - ein Sprechen über die Art und Weisen seiner künstlerischen Verfahren, nämlich den Körper sich bewegen zu lassen und in Bewegung zu formen, nicht nur überflüssig sondern methodologisch auch unmöglich wird. Wenn der Tanz als eine Kunst aufgefaßt ist, die durch den Körper und seiner Bewegungen "Wahrheit" veranschaulicht, so gehört sein Ausdruck und seine Evidenz dem Vorsprachlichen an. Die Kunst des Tanzes liegt also in einem Bereich, dem von Seiten der Ästhetiker und Kritiker über eine Analyse der choreographischen Organisationsformen und ästhetischen Körperstrategien gar nicht beizukommen ist.[177] Vielmehr tragen die "natürlichen" Tanzbewegungen selbst einen wahrheitsvollen Ausdruck und sind damit Garanten ihrer unmittelbaren Vermittlung.[178]

Im Kontext der ästhetischen Annäherungsweisen an Merce Cunninghams Tanz ist deutlich geworden, wie dieses Tanzverständnis eine ideologische Position gesetzt, durch welche er als ein inhuman titulierter hervorgeht. Das als unmittelbar angenommene "Natürliche" des Modernen Tanzes, durch welches nach weitläufiger Meinung eine paradigmatisch zu bewertende Neuentwicklung im Bühnentanz eingesetzt hat, die von der Tradition und dem kulturellen Erbe (Codes) des klassischen Tanzes weitläufig absieht, verlieh dem Tanzkörper eine gesellschaftlich bedeutende utopische Dimension, welche man durch den "puren" Tanz von Cunningham bedroht bzw. mißachtet sah. Denn Merce Cunningham postuliert offen einen "Anti-Naturalismus", den er darüber hinaus als unbedingt notwendig für eine modern-

---

[177]Vgl. Susan Leigh-Foster (1986), Vorwort, XVI. Vgl. Roger Copeland, The Search for Origins. Roger Copeland traces the Relationship between Modernism and Primitivism. In: Dance Theatre Journal 12.1 (Summer 1996), S. 8-14. Hier heißt es auf S. 10: "Dance is envisioned as the last remaining link between the hypercivilised present and the otherwise vanishing vitality of primitve past. This was especially true for pre-Cunningham modern dance ... ."

[178]Vgl. Susan Leigh-Foster (1986), XV. Gegen die Annahme, über den Tanz selbst ließe sich wenig sagen, wendet sich Leigh-Fosters semiologisches Analyseverfahren mit dem Ziel, eine Repräsentationstheorie zu entwickeln. Hierzu untersucht die Autorin verschiedene Prinzipien des choreographischen und z.T. bewegungstechnischen Ordo, um deren Weisen, Welt zu repräsentieren, aufzuschlüsseln. Auch die amerikanische Tanzwissenschaftlerin Judith B. Alter kommt nach Analysen der wichtigsten amerikanischen Theorien (1920-1974) hinsichtlich ihrer Modellbildung von Tanz und der dafür benutzten Quellen, dargestellten Prozesse und gewählten Begriffe zu dem Ergebnis, daß ein grundlegendes Mißverhältnis zwischen kommunikationstheoretischen Theorien (u.a. Susanne K. Langer, John Martin, Margaret H'doubler, Elisabeth Selden) und vereinzelten, der Tanzpraxis zugehörigen Theoriebildungen (Rudolf von Laban, Irmgard Bartenieff u.a.) hinsichtlich der ästhetischen Evaluierung des Materials im Tanz besteht. Kommunikationstheoretische Modelle besprechen den Tanz letztlich als Bewegungsausdruck unter Ausschluß der körperlichen Evidenz. Vgl. Judtih B. Alter (1991).

ästhetische Entwicklung des Tanzes ansieht. Für Cunningham existiert eben kein "natürliches" Band zwischen der Bewegung eines Körpers und seiner Gefühle als authentischen, originären und kommunikativen Ausdruck des Menschen.[179] Cunninghams dergestalt bloßgestellte und für den *modern-dance* Kreis damit inkommensurablen Choreographien ließen den installierten Reflexionstypus mit seiner modernspezifisch ästhetischen Begrifflichkeit obsolet werden. Eine Revision ästhetischer Ansichten vom Tanz war die Folge - zumindestens im amerikanischen Raum.

Der damit einsetzende Diskurs stellte Cunninghams Ästhetik fortan ins Licht, das Projekt des modernen Bühnentanzes zur Vollendung zu bringen, anstatt es, wie zuvor kritisiert, zu hintergehen, da er im Sinne eines "reinen" Tanzes, eine Ästhetik in Reflexion auf die tanzspezifischen Mittel von Körper, Bewegung, Zeit und Raum entwickelt habe. Die ästhetischen Überlegungen stützen sich dabei zum großen Teil auf eine Darstellung der von Cunningham neu evaluierten *choreographischen* Gestaltungsmittel, d.h. auf den aufführungsspezifischen wie kompositorischen Ordo, und merken zudem positiv das überaus reiche, durch köperimmanente Expressivität charakterisierte Bewegungsrepertoire seiner Choreographien an. Indessen wurde bislang nicht der Frage nachgegangen, in welcher zum klassischen *modern dance* unterschiedenen Weise Cunningham auf die ***Körper**bewegung* reflektiert.

Diese Frage berührt das für den Tanz evidente **Interdependenzfeld von Körper und Bewegung**. Das Verhältnis des Körpers zu seiner Bewegung betrifft Fragen zu seiner Mobilisierung und Bewegungsformung, die insbesondere im *modern dance* und Ausdruckstanz im Mittelpunkt der ästhetischen Auseinandersetzung standen. Die Ablehnung des tradiert codierten klassischen Bewegungsrepertoires war hierfür nur ein Grund. Ein anderer lag in der kulturellen und ästhetischen Neuevaluierung des Phänomens Bewegung. Als dynamisches Feld von Kräften sah man den Tanzkörper in einer neuen Beziehung zu seinen kinästhetischen und inszenatorisch-kinetischen Möglichkeiten. Die Schnittstelle von Körper und Bewegung wurde ästhetisch neu disponiert: Bewegungsformen, raumanalytische Modelle, körpertechnische wie auch bühnentechnische Verfahren wurden entwickelt,[180] um ein choreographisch effektreiches und meist "sprechendes" Verhältnis zwi-

[179] Vgl. Susan Leigh-Foster (1986), XV.

[180] Das neu entstehende Verhältnis von Körper und Bewegung und die damit einhergehenden Fragen bezüglich der Gestalthaftigkeit und Fluidität von Bewegung, der Materialität und der Symbolsprache des Körpers usw. scheint im Modernen Tanz eine entscheidend neue Evaluierung zu erhalten. Hierüber ließe sich der paradigmatische Wandel im Bühnentanz des 20. Jahrhunderts bestimmen. (Der Konjunktiv dieses Satzes unterstreicht die thetische Vermutung dieser Äußerung. Dies zu klären, stellt indessen eine eigene Forschungsaufgabe dar.)

schen Dynamik und Form in den Tanzbewegungen zu erzielen. Die dynamisch im Körper mobilisierten Bewegungskräfte wurden - wahrgenommen nicht selten unbändig in ihrer Kraft - in gestalt- und formgebende Ordnungen gefaßt, welche die amorphe Existenz des Körpers und die mediale Unbeständigkeit des Tanzes neu auszuloten suchten.

Im Kontext der vom *modern dance* und Ausdruckstanz gefundenen ästhetischen Lösungen, das Interdependenzfeld von Körper und Bewegung philosophisch, psychologisch und inszenatorisch in ein tanztechnisches und/oder choreographisches Vokabular einzubetten, weist Cunninghams programmatische Äußerung, Tanzen ist Bewegung in Zeit und Raum, auf eine strukturelle Ebene eben dieses Verhältnisses. Choreographien sollen ästhetisch aus den zeit-räumlichen Gestaltungsmöglichkeiten von Bewegung erwachsen. Natürlich gewinnt ein Tanz immer in Zeit und Raum seine Gestalt. Cunningham jedoch betont die bewegungsspezifischen Parameter Raum und Zeit. Nach Meinung von Carolyn Brown, eine langjährige Tänzerin der MCDC, faßt Cunningham die Strukturelemente Raum und Zeit darüber nicht als unabhängige Gestaltungsfaktoren, sondern geht ihrer bewegungsspezifischen Interdependenz und also bewegungsimmanenten Konfiguration nach.

> "Through the time-space continuum the human being is revealed. But Merce concerns himself with time and space in a very practical manner. He is a practical man. "Time and space cannot be defined independently of one another, that is, independently of motion." And that is the exact area of Merce's interest and labor."[181]

Wie aber steht Merce Cunningham dem Körperlichen gegenüber? Wie gestaltet er die ästhetische Interdependenz zwischen Körper *und* Bewegung? Cunninghams programmatischen Äußerungen zu Folge, wird der Körper weder idealisiert, noch soll die Physis ins Scheinhafte transzendiert werden, oder qua einer Tanzsprache Symbolisches bedeuten. Zugleich wird die ex-

---

[181] Carolyn Brown in: Selma Jeanne Cohen (Ed.), Time to walk in Space. Dance Perspectives 34. (Summer 1968), S. 32f. Der zitierte Satz bezieht sich auf Emile Borels Untersuchung zu Albert Einstein, Space and Time. (Ohne Quellenangabe); vgl. auch Susan Leigh-Foster (1986), S. 41: "Carolyn Brown has proposed that Cunningham's dances feature the body moving in a continuum of space-time where space, time, and movement define each other in the dance." Browns Aussage steht damit im klaren Gegensatz zu Gabriele Brandstetters These, Cunningham würde die "Gestaltungs-Bedingungen" des Tanzes, "Zeit, Raum und Körper-Bewegung (...) als voneinander isolierte Faktoren betrachten und als solche im Tanz selbst reflektieren." Gabriele Brandstetter In: Martin Bergelt/Hortensia Völckers (Hg.), S. 244. Vgl. auch Stüber, der konstatiert, "Raum, Musik, Tanz werden zu voneinander unabhängigen Faktoren, (die) in keiner kausalen Beziehung miteinander (stehen)." Werner Jakob Stüber, S. 178.

pressive Evidenz des Körpers nicht in Abrede gestellt, da dem individuellen Körper besonderes Gewicht eingeräumt ist.

Der ästhetische Einschnitt durch Cunningham läßt trotz der offensichtlichen Verabschiedung eines expressiven Bewegungsverständnisses eine Anerkennung körperlicher Evidenz vermuten, die sich, eingebettet in ein strukturelles Choreographiegefüge, im gestalterischen Spannungsfeld zwischen Material- und Formfragen von körperlicher Bewegung konstituiert. Die folgende Untersuchung von Cunninghams bewegungstechnischen und choreographischen Verfahren zentriert ihre Aufmerksamkeit auf die Schnittstelle von Körper *und* Bewegung. Gegenüber der vereinfachten Qualifizierung seiner Ästhetik als "reiner" Tanz ist es notwendig, die spezifischen Ordnungen in den Blick zu nehmen, in denen Cunningham dem Körper Bewegung, Form und Ansicht gibt. Die hierzu gehörenden Verfahren werden beschrieben. Die analytischen Untersuchungen setzen folgende Schwerpunkte: Zum einen wird eine detaillierte Darstellung der Cunningham-Technik die Fragen behandeln, wie die Körper in Bewegung kommen, welcher Formenkanon inkorporiert wird, in welcher Weise die formalen, d.h. zeit-räumlichen Gestaltungsbedingungen der Bewegung angeleitet sind und was ein Tänzer zu leisten hat, um das ästhetische Ziel der Technik zu erreichen (Kapitel IV). Die ästhetischen Funktionsweisen des *Körpers in Bewegung* sind dabei immer als doppelte Funktionsstelle des Körperlichen im Tanz, Bewegung und Materie, Eigenes und Fremdes, Medium und Instrument zu sein, verstanden. Zum anderen wird die Aufführungskonzeption beschrieben und der Frage nachgegangen, welche Körperwelt die Choreographien präsentieren. Cunninghams aleatorischer Choreographiemethode wird dabei besondere Aufmerksamkeit geschenkt (Kapitel V).

IV. Merce Cunningham und seine Verfahren, dem Körper Form und Bewegung zu geben

> *„Ich habe es zwar nie so ausdrücklich gesagt, aber ich hatte immer das Gefühl, da muß noch etwas anderes möglich sein, es muß noch ein Stück weitergehen. Neue Möglichkeiten der Bewegung."* (Merce Cunningham)[1]

Merce Cunningham resümiert seine Arbeitsweise:

> "Alles in allem habe ich immer mit den Möglichkeiten des menschlichen Körpers in Bewegung gearbeitet: Natur in ihren Einsatzmöglichkeiten, wenn Sie so wollen. Ich habe alle meine Tänze gemacht, indem ich mir selbst eine bestimmte Frage zur Flexibilität und Anwendbarkeit gestellt habe."[2]

Cunninghams Interesse orientiert sich an den Möglichkeiten der menschlichen Kinetik, wobei er nicht zwischen jenen Bewegungen unterscheidet, die als alltäglich oder "natürlich" gelten, und jenen, die nach seinen Worten eine "Erweiterung und Überhöhung" bedeuten und von daher durch Virtuosität gekennzeichnet sind.[3] Auch alle Bewegungen, die sozusagen dazwischen liegen, bringt er zum Tanz. Dieses Anliegen, jedartige Bewegungsform als Material des Tanzes zu akzeptieren, wird durch eine unbedingte Gewißheit getragen, daß es, in Cunninghams Worten gesprochen, "noch viele unerforschte Ideen und eine Menge Möglichkeiten gibt."[4] Cunningham macht sich diese Gewißheit zur künstlerischen Aufgabe in dem Sinne, daß er, innerhalb der gegebenen Grenzen des Körperlichen, stets nach neuen Bewegungsmöglichkeiten, quasi Gangarten, der menschlichen Physis fahndet. Neue Formen müssen, so lautet sein Credo, nicht nur ästhetische Anerkennung erfahren. Vielmehr muß sich ihre Erarbeitung zuallererst darauf richten, die unbekannten Bewegungsmöglichkeiten des Körpers möglich zu machen.

> "The human body is the instrument that dancing deals with. The human body moves in limited ways, very few actually. There are certain physical things it can't do that another animal might be able to do. But

---

1 Merce Cunningham (1986), S. 44 (Englische Fassung (1991), S. 40.)
2 Ebd., S. 168. (Englische Fassung (1991), S. 139.)
3 Ebd., S. 181f. (Englische Fassung (1991), S. 152.)
4 Ebd., S. 172. (Englische Fassung (1991), S. 143.)

within the body's limitations, I wanted to be able to accept all the possibilities."[5]

Zwar, so räumt Cunningham ein, seien die Möglichkeiten der menschlichen Bewegung limitiert, dennoch gäbe es eine enorme Varianz innerhalb dieses Umfangs.[6] Unweigerlich stößt Cunninghams Projekt auf den materiellen Grund des Mediums Tanz und seinen Bedingungen. Abhängig und bestimmt durch den unüberwindbaren Komplex der menschlichen Physis ist der Tanz im Körperlichen verwurzelt und - quasi notgedrungen - von dessen biomechanischen und anatomischen Gesetzen und Formen in seiner Bewegungsvielfalt bestimmt und damit durchaus begrenzt. Cunningham führt hierzu an:

"Gleichzeitig sind wir beim Tanz an die Tatsache gebunden, daß alles vom menschlichen Körper ausgeführt werden muß. Wir haben zwei Beine, mit den Armen können wir eine bestimmte Anzahl von Bewegungen ausführen, die Knie lassen sich nur nach vorne beugen. Diese Grenzen bleiben."[7]

Der Körper ist für den Tanz lediglich die konstituierende Basis. Und die Kunst besteht nun darin, durch jeweilige Techniken dem Körper nicht nur Form und Bewegung zu verleihen, sondern spezifische Umgangsweisen mit ihm zu entwickeln, so daß er die gewünschten - erfundenen oder tradiert codierten - Bewegungen ausführen kann. Natürlich erlaubt es der Körperbau nicht, die Knie rückwärtig zu beugen, oder gar den Rumpf um 360 Grad im Beckengürtel zu drehen. - Da nun Cunningham das kinetische Potential und die unentdeckten Möglichkeiten ausschöpfen will und all das zu entdecken hofft, was ein menschlicher Körper ausführen kann, ist seine bewegungstechnische und choreographische Arbeit unvermeidlich mit der Tatsache der Begrenzungen seines Materials konfrontiert. Denn die menschlichen Bewegungen sind zahllos nur innerhalb des Limits des Körpers - eine profane Tatsache, die aber, mit den Worten von Carolyn Brown gesprochen, ein grundsätzliches Problem für den Tanz bildet.[8]

Nach neuen Möglichkeiten Ausschau zu halten, bedeutet, bestimmte bewegungstechnische Verfahren zu entwickeln, die den Körper befähigen,

---

5 Merce Cunningham, Choreography and the Dance. In: Cobbett Steinberg (Ed.), S. 59.

6 Cunningham sagt: "The possibilities of human movement are limited desite the enormous variety within the scale." Merce Cunningham, The Function of a Technique for Dance. In: Contact Quarterly. Vol. 7 (Spring/Summer 1982), S. 6. (Leicht überarbeitete Fassung der Ersterscheinung in: Walter Sorell (Ed.), (1951), S. 250-255.

7 Merce Cunningham, (1986), S.172. (Englische Fassung (1991), S. 143.)

8 Brown bemerkt: "The problem in dance lies in the limitation of the human body." Carolyn Brown, On Chance. In: Ballet Review. 2.2 (1968), S. 18.

neue Gangarten zu entdecken und umzusetzen. In der choreographischen Arbeit müssen demnach Wege und Methoden aufgetan werden, etwas Neues entweder im Körper oder aber für den Körper möglich zu machen. Welche Verfahren nun Cunningham hierzu wählt und wie er dem Körper, seinem eigenen und dem seiner Tänzer begegnet, wird im weiteren von besonderem Interesse sein. Generell bleibt zu bedenken, was es denn heißt, das Möglichkeitsfeld tänzerischer Bewegungen auszudehnen, um quasi den Horizont des grundsätzlich Möglichen ästhetisch vielfältig in körperhafte Gestalten zu überführen. Unweigerlich begegnet einem solchen Vorhaben die Widerstände und Hemmnisse des Körpers, welche nicht allein in der anatomischen Struktur aufbewahrt sind. Ein Körper kann nicht unendlich und schon gar nicht ohne Schwierigkeiten zu allen möglichen Bewegungen angehalten werden. Vielmehr drängt sich das Körperliche in seinen organischen Prozessen, den psychischen, emotionalen und mentalen Strukturen und individuellen wie gesellschaftlichen Einschreibungen auf. So besehen, beschreibt der menschliche Körper ein ambivalentes Arsenal, gerade für den Tanz: Sein physisches Eigenleben eröffnet *und* begrenzt gemäß seiner Bedingungen den potentiell denkbaren Gestaltungsrahmen. Genau auf jenen paradoxal anmutenden Komplex des Körperlichen scheint Cunningham sein ästhetisches Interesse zu lenken. Es stellt sich daher die Frage, wie seine künstlerischen Verfahren mit den Bedingungen des Körperlichen umgehen: Bleiben einzelne als unbedingte und unüberwindbare Grenzen quasi unberührt oder gelten sie als Grenzbereiche, in dessen Raum die choreographische Arbeit immer weiter vordringt? Wie also ist die Balance zwischen der "enormen Varianz", den Potentialen an Bewegung, und den Einschränkungen durch den Körper in der Arbeitsweise von Cunningham beschaffen?

Cunningham eignet sich für die Betrachtung jenes spannungsreichen Terrains einen perspektivisch eigenwilligen Blick an, der ihn die aufscheinenden Begrenzungen seines lebendigen "Materials" und andere sich in einer Produktion manifestierenden Umstände mit anderen Augen sehen läßt. Aus dem gegebenen und unumgänglichen Paradoxon, das Mögliche innerhalb von Grenzen und eingezäunt von Unmöglichkeiten zu realisieren, gewinnt er nämlich nach eigenen Aussagen den kreativen Impuls seiner Arbeit. Die Unmöglichkeiten der menschlichen Physis weisen ihm gewissermaßen den Weg zu neuen Möglichkeiten - und dies gerade dadurch, daß das gewünschte Mögliche immer mit dem Unmöglichen konfrontiert ist.

> "Beim Tanz hat mich das auch immer interessiert, und das tut es auch heute noch: Wie kann man sich selbst in unbekanntes Land versetzen und dann eine Lösung, einen Weg herausfinden, nicht unbedingt die einzige, aber immerhin eine plausible Lösung. Das erfordert natürlich unkonventionelle Verhaltensweisen. (...)
> - Ja, man kann viele Wege gehen. Aber ich habe diese Gedanken als Fragen, die man stellen kann, um daran zu arbeiten, betrachtet - das

liegt in der Natur eines Abenteuers auf unbekannten Wegen. So wollte ich diese Wege ausprobieren - immer hart am Abgrund entlang."[9]

Der Duktus mit dem Cunningham angesichts der körperspezifischen Determinationen ein weites kinetisches Terrain erschließen will, kommt weniger einer zielstrebigen Suche gleich, als einer konfrontativen Begegnung mit gezielten und ungewöhnlichen kinetisch-koordinativen Fragestellungen. Ausgelöst durch konkrete Bewegungsaufgaben setzt sich Cunningham einer selbst geschaffenen Problemsituation aus, in der ein beständiges Ausprobieren möglicher Lösungswege gefordert ist und er so nach Möglichkeiten der Ausführung neuer Bewegungen fahndet. Die Fremdheit der an den Körper herangetragenen Aufgabenstellungen durchkreuzt das angeeignete und schon gewußte Bewegungskönnen. Experimentierendes Weiterforschen und praktisch erwachsene Entscheidungen, die technisch koordinativen Probleme einfach auf bestimmter Weise mal auzuprobieren, zeichnen diesen konzentrierten Arbeitsprozeß am eigenen Körper aus.[10] Cunningham begreift sich in ihm vorzugsweise als Fragenden.[11] Durch Fragen hofft er, das grundsätzlich Mögliche anzutreffen und dem Unbekannten, es quasi herbeirufend, zu begegnen. Schließlich setzen Fragen etwas in Gang, treiben den Erfinderreichtum an und zielen, in bestimmte Richtung weisend, auf das Nicht-Wissende und damit auf andere, noch unbekannte Zusammenhänge und Möglichkeiten.

Eine der fundamentalsten Fragen, die Cunningham an den Tanz stellt, betrifft das Verhältnis des Tanzes zur Musik und somit das Verhältnis der Bewegung zur Zeit. Vollständig unabhängig und herausgehoben aus jeglicher musikalischer Zeitstruktur müssen die Bewegungen zu einer neuen zeitlichen Ordnung finden. Dies schafft zum Teil extreme bewegungstechnische Probleme. Cunningham führt aus:

"Eines jener Abenteuer, auf die ich bei meiner Arbeit mit der Idee der taktfreien Rhythmik und freier Bewegung in der Zeit gestoßen bin, bestand in dem technischem Problem, wie man von einem Tempo abrupt zum nächsten überwechseln kann, wie man eine schnelle Bewegung

---

[9] Merce Cunningham (1986), S. 156 u. 170. (Englische Fassung (1991), S. 131 u. 141f.)

[10] Vgl. zur choreographischen Arbeitsweise Kapitel V.2., insbesondere die Arbeit an *Untitled Solo* (1953). Vgl. u.a. Edith Boxbergers kurze Notiz im NRW-Tanzfestival Programmheft: "Das Unerreichbare aber stimuliert Cunninghams Suche nach einer anderen Realität - schließlich doch einen, mindestens überraschenden Weg zu finden." Ob Cunningham tatsächlich eine "andere Realität" anstrebt, vgl. Kapitel V.2.4.

[11] "J.L. *So here we get a clue to the way you build your pieces. Are they all, like* Torse, *built around such kinds of questions*? M.C.: Yes. All of them. For one dance the question may be a simple one and for another it may be a complex one, or there may be several questions. All the dances come from something like that." Merce Cunningham (1991), S. 63. (Deutsche Fassung (1986), S. 72.)

> und gleich anschließend eine langsame macht. Die Tänzer waren daran gewöhnt, daß jeden Tanz nur ein einziges Tempo durchzog, erst ein schneller Satz, der nächste dann vielleicht ein Legato, der nächste in mittlerem Tempo. Und das schien nun nicht mehr die einzige Möglichkeit. Das Tempo ließ sich auch abrupter wechseln. Also entsteht daraus ein technisches Problem. Welche Übungen kann man entwikkeln, die in dieser Situation hilfreich sind? Ich glaube, es sind noch längst nicht alle Möglichkeiten ausgeschöpft und ich versuche, die Augen offen zu halten."[12]

Liegt der Schlüssel zu Cunninghams Konzeption daher in der Art, Fragen zur Bewegung zu stellen, oder sind es nicht vielmehr die ungewohnten Pfade und Verfahren, mögliche Antworten zu destillieren, die seine Ästhetik charakterisieren? Folgt man seiner Selbsteinschätzung, so fällt eine Eigenwilligkeit im Umgang mit Bewegungen und daher mit seinen Tänzern auf. Die Tänzer sehen sich auf Grund der außergewöhnlichen Einstellung Cunninghams in einer oftmals als prekär empfundenen Lage. Cunningham kommentiert dies:

> "Ich habe nie geglaubt, daß etwas für immer in Ordnung ist - vielleicht für einen bestimmten Augenblick in Zeit und Raum. Im nächsten stimmt es dann aber schon wieder nicht mehr. Ich nehme an, daß das vielen Tänzern, die mit mir gearbeitet haben, Schwierigkeiten bereitet hat."[13]

Grundsätzlich, so betont Cunningham, "versuche (er) die Augen offen zu halten" und meint, daß er primär beobachte und seinen Tänzern zusieht. Er habe nämlich "immer die Einstellung gehabt", wenn er dies tut und versucht, "nichts zu erzwingen oder zu überstürzen (...), dann kann dabei etwas herauskommen, etwas Lebendiges." Trotzdem sei seine größte Sorge, eine sehr wichtige Idee nicht zu erkennen. Dies läßt die Arbeit an neuen Stücken von dem ständigen Gefühl begleiten, irgendetwas schließlich doch übersehen zu können. Oftmals befalle ihn dieses Gefühl und mit ihm die Sorge, daß er, obschon er *wisse*, daß es *da etwas gibt*, und jenes ihn sehr interessiert, zu jenem keinen Zutritt habe,[14] ungefähr so, wie man - so erläutert er - nicht um die Ecke schauen kann. Was Cunningham hingegen sicher weiß, ist, seiner Faszination für den Tanz mit unbedingter Aufmerksamkeit zu folgen.

> "But if you like dancing - - if it interests you deeply, then it remains fascinating - (...) - because dancing is like water - it has both substance and is fluid. And it's using those two and putting them together and realising that they're separate and together all at the same time, so it

[12] Merce Cunningham (1986), S. 171. (Englische Fassung (1991), S. 142.)
[13] Ebd., S. 182 f. (Englische Fassung (1991), S. 153.)
[14] Ebd., S. 198. (Englische Fassung (1991), S. 165.)

remains forever a possibility of something new - something that your eye and your spirit can be involved with."[15]

Wie auch beim Wasser fänden im Tanz Bewegungen in flüssiger und zugleich materiell körperlicher Weise eine Gestalt. Das Analogon beschreibt das Phänomen der Bewegung,[16] zweierlei, ob im Wasserlauf oder im Tanzen, zusammenzubringen, zweierlei an sich getrennte Eigenschaften. In der Bewegung kommen sie zusammen, obwohl das Geschiedene an ihnen bestehen bleibt und sie so - unterschieden - eine Dynamik entfalten. Während Cunningham im Bild des Wassers deutlich macht, was diese Eigenschaften der Bewegung sind, nämlich das Substantiell-Formgebende und das Fließend-Unförmige, weist er diesen Eigenschaften im Tanz keinen spezifischen Ort zu. Es bleibt in der Schwebe, ob analog der phänomenal rätselhaften Struktur Körperform und Bewegungsdynamik oder Muskelkraft und Energie o.ä. gemeint sind. Wie immer auch der phänomenale Grund des Tanzens, zwischen Formgebung und Flüchtigkeit zu florieren, genauer beschrieben werden kann, Cunningham ist hinlänglich fasziniert von dem rätselhaften Grund ihrer ständig flukturierenden Konstellation, welche das Tanzen quasi in Bewegung bringt. Im Tanzen findet also etwas statt, das weder allein eine formhafte Gestaltungsvielfalt hervortreibt, noch einen puren Hauch von Energie verströmt. Auch bringt der Tanz Gegensätzliches nicht dergestalt zusammen, daß sie, restlos ineinander aufgehend, in einem goldenen Dritten münden. Das Gegensätzliche von Formgebung und Flüchtigkeit fällt nicht differenzlos in eins. Vielmehr verdankt sich das Tanzen quasi dem glücklichen Umstand einer Berührung von Geschiedenem. Nur hierdurch kommt das Tanzen, betont Cunningham, zu einem immer Neuen.

Dies ist allerdings sicher: Etwas jeweils Neues soll entstehen, etwas, das eher, als daß es sich nur ständig verändert, die Wahrnehmung auf sich lenkt und ein Aufmerken evoziert. Sein Tanz möge, so beteuert Cunningham, das Auge und die Seele des Zuschauers in sich hineinziehen.[17]

Cunninghams Arbeit folgt diesem sich hier andeutenden fortschrittlichen Duktus konsequent und unbedingt. Auch noch in Interviews und Aufsätzen aus den 80er und 90er Jahren hebt er hervor:

"Die verschiedenen, diese Komponenten (Bewegung in Zeit und Raum) bedenkenden Vorstellungen, mit denen ich gearbeitet habe, eröffnen nach meinem Empfinden (...) Wege, welche die Art und Weise

---

[15] Merce Cunningham, Interview (1980), S. 8.

[16] Cunninghams Analogie rekurriert nicht auf das "natürliche" Phänomen der Wasserbewegung, die der Tanz, wie es noch Isadora Duncan interpretierte, nachzubilden habe.

[17] Merce Cunningham (1986), S. 155 f. (Englische Fassung (1991), S. 130.)

zu denken und die Vollendung menschlicher Bewegung im Tanzen erweitern könnten."[18]

Die Erweiterung des kinetischen Gestaltungsradius hat einen deutlich utopischen Fluchtpunkt: die vollendete Gestalt menschlicher Bewegung. Trotz der markanten Unterschiede und Cunninghams klarer Abgrenzung zum "unmodern" klassifizierten *modern dance*[19] klingen mit jener Äußerung Parallelen zu dessen Ästhetik an: insbesondere zur Arbeit von Rudolf Laban. Auch Laban hatte sich zur Aufgabe gesetzt, die Bewegungsmöglichkeiten in systematischer wie explorativer Weise zu erweitern, wobei er die Bewegung einem analytischen Verfahren unterzog in der Annahme, daß es gerade die *menschliche* Bewegung sei, die die Kunst des Tanzes qualifiziere. Durch eine zielstrebige ästhetische Hervorhebung ihrer Möglichkeiten als, im Sinne Labans, raumdynamischer Expressionskanon des Menschlichen mit existentiell tragenden und formspezifisch festgelegten Ausdrucksmustern, könne sich, so lautete Labans Einsicht, die Tanzkunst endlich als eigenständige Gattung behaupten. Zwar erweiterte Laban unter diesem Ansatz die Gestaltungsvarianz ästhetisch anerkannter Tanzbewegungen. Aber er verfolgte keineswegs wie Cunningham das Ziel, alle nur möglich erscheinenden Bewegungen des menschlichen Körpers für den Tanz zu explorieren, was bedeuten würde, ebenso auch sogenannte 'nicht-ästhetische' wie z.B. alltägliche Bewegungen in den Kanon zu integrieren.

Cunningham artikuliert sonach das Verfahren, eine Vollendung der menschlichen Bewegung anzustreben, unter veränderten Vorzeichen. Der Moderne Tanz müsse seiner Ansicht nach dergestalt auf neue Bewegungsmöglichkeiten reflektieren, daß auch solche, die fremd oder ungewöhnlich erscheinen, tänzerisch akzeptiert würden. Hiermit weitet Cunninghams Arbeit den explorativen Duktus von Ausdruckstanz und *modern dance* aus, ja, im Grunde wird das nach Fortschritt drängende Projekt des Modernen Tanzes radikalisiert. Schließlich ist es Cunningham an den bislang unentdeckten Möglichkeiten der menschlichen Bewegung gelegen, hoffend, ein immer Neues zu entdecken.

Von welcher Art diese neuen Bewegungen sind, welche Gestalten sie annehmen und wie Cunningham die Exploration neuer Bewegungsmöglichkeiten im Kontext seines Trainings handhabt - unweigerlich den Bedingungen des Körperlichen begegnend - , d.h. in welcher Weise seine Tanztechnik den Tanzkörper konstituiert, wird im weiteren untersucht.

---

[18] Merce Cunningham, Raum/Zeit und Bewegung. In: Zeit-Räume, S. 304.
[19] Vgl. Merce Cunningham (1986), S. 170. (Englische Fassung (1991), S. 141.)

IV.1. Die Tanztechnik und ihre Analyse

Die grundlegende Frage mit der sich ein jeder Tänzer konfrontiert sieht, zielt auf seinen eigenen Körper. Wie soll er sich fortan, der jeweiligen Tanztechnik entsprechend, bewegen und in Form bringen? In welcher Weise soll der Körper gebraucht und somit angeeignet werden? Die ersten Antworten hierauf formuliert das tägliche Tanztraining, indem es einen Bewegungs- und Wahrnehmungscodex entwickelt, mit welchem spezifische Bewegungsarten ausgeübt werden und andere, als ungewünscht oder falsch begriffen, ausgeschlossen bleiben. Unter meist präzisen Anweisungen, verbalen Anleitungen und zur Nachahmung vorgemachten Bewegungen lernen die Tänzer, ihren Körper gemäß eines bestimmten Bewegungsansatzes zu mobilisieren, lernen mit welchem Krafteinsatz, welcher Konzentration und Präzision, in welchen Rhythmen, welcher Dynamik, Ausrichtung, Orientierung und Spannung die Bewegungen ausgeführt, wie bestimmte Assoziationen, Emotionen wach- und aufgerufen und der Körper also gefühlt, koordiniert, innerlich verbunden werden soll und dabei in Beziehung zu den anderen Tänzern tritt. Das Bewegungsinventar schärft und lenkt somit Blick und Gefühl auf und vom eigenen Körper und bildet über seine angeleiteten Wahrnehmungsmodi von Raum und Zeit ein spezifisch strukturiertes Selbstverständnis vom Körper als kinetisch-expressivem Tanzcorpus.

Im Training lernt der Tänzer verschiedene Arten der Bewegungsverkörperung: Fremde Bewegungen müssen inkorporiert, eigene gut koordiniert und flüssig ausgeführt und neue Bewegungen müssen erfunden, oder lernend, sie entstehen zu lassen, gefunden werden. Dabei tritt dem Tänzer ein jeweils geregeltes oder codiertes Bewegungsinventar entgegen, welches er in möglichst perfekter Weise verkörpern soll. Die Arten der Vermittlung einer jeweiligen Tanztechnik sind nicht als eine unmittelbare oder allein mimetische Übertragung zu denken.[20] Vielmehr stellt das Training in einer

[20] Im Gegensatz zu Thomas Alkmeyers These, "die grundlegenden Formen des Lernens, Wahrnehmens und Erkennens verlaufen mit Hilfe des praktischen Sinns mimetisch: Ohne Worte und Begriffe, stumm, gewissermaßen von Körper zu Körper", sehe ich die Bewegungsvermittlung im Tanz als eine sowohl sprachliche als auch historisch, kulturell und soziologisch codierte Praxis an. Alkmeyer hingegen versucht ein subversives Inventar des Körperlichen in Rede zu stellen, das aus unserem Erziehungssystem verdrängt wurde und nun unter Einbezug des Tanzes in den Schulunterricht befreiende Wirkungen trage - ein neuer Befreiungsdiskurs also. Im Sinne von Michel Foucault ließe sich eher von einem Prozeß der Einkörperung eines Wissens sprechen. Thomas Alkmeyer, Gesellschaft, Körper, Tanz. Zur Kritik des Glaubens an den universalen Körper - Folgerungen für den Gebrauch des sozialen Körpers als Medium einer "zweiten Aufklärung" in Kunst und Erziehung. In: Gesellschaft für Tanzforschung (Hg.), Jahrbuch Tanzforschung. Bd. 6. Redaktion: H.-G. Artus/F.-R. Berger (u.a.), Wilhelmshaven 1995,

doppelten und paradoxen Weise eine Konstellation zwischen zwei Körpern her: Das Bewegungsrepertoire betrifft den Körper des Tänzers und stammt meist von einem Anderen, zu dem der Tänzer, ihm zunächst *fremd*, eine enge, wunscherfüllte und daher strebsame Beziehung aufbaut, da jener andere "Körper" das Ziel des Trainings markiert. Entweder direkt durch den Choreographen verkörpert, oder in steter Anweisung als Vorbild oder idealtypische Form vorangestellt, verkörpert oder imaginiert sich dasjenige Bewegungsrepertoire, welches der Tänzer erlernen soll. Damit ist eine Konstellation geschaffen, die durch ein ständiges Oszillieren zwischen Eigenem und Fremdem charakterisiert ist. Die Art jener Konstellation und die Art, wie der "Idealkörper" des Trainings zu Tage tritt, konstituiert sein Regelcodex, dessen Lehrmethoden eine ästhetische Gewichtung zur eigenen Körperlichkeit, der Erweiterung seiner kinetischen Möglichkeiten und damit seiner Formung zu einem Anderen schaffen. Im Training sind die Tanzkörper daher immer als eigene und als fremde anwesend: Im Eigenen soll etwas Fremdes Verkörperung finden, so daß es ganz als Eigenes inkorporiert, die Fremdheit verliert und dennoch den eigenen Körper zu einem anderen verwandelt.[21]

Anstatt mit einer vollständig verfügbaren Materie umgehen zu können, trifft der Choreograph im Training eine individuell wie gesellschaftlich codierte Körperlichkeit mit eigenen Reglements und Dynamiken an. Diese betreffen die organisch-anatomische Struktur des jeweiligen Körpers und damit die individuellen Möglichkeiten des Tänzers. Berührt sind ebenso die jeweiligen psychischen Regungen, Bedürfnisse, Widerstände und Gewohnheiten des Einzelnen, als auch dessen historisch-kulturell bedingten Codierungen im Bewegungsverhalten. Diesem komplex verwobene Geflecht vorab konstitutierter Körperlichkeit begegnet im Training spezifische Verfahren, welche, sich zu den psycho- physisch- wie auch kulturell-historischen Bedingungen verhaltend, eigene Modelle, Utopien und Strategien entwerfen, um das Körperliche neu oder anders zu strukturieren, zu positionieren, den Bewegungscodex zu erweitern, neu zu ordnen oder auch zu dekomponieren.[22]

S. 23. Vgl. Michel Foucault, Der Wille zum Wissen, Sexualität und Wahrheit. Bd. 1. Frankfurt am Main 1983.

[21] Dies gilt auch dann, wenn weder die Fremdheit des eigenen Körpers überwunden werden kann, noch der utopierte Körper real überhaupt anwesend ist. Gerade sein Fehlen nährt den Wunsch und das Begehren, diesen idealen Tanzkörper einmal selber zu besitzen, was die Leistungsbereitschaft und die Disziplin im täglichen Training verstärkt. So wird z.B. im klassischen Tanz dem Körper eine ungeheuerliche Kraft abgefordert, damit die Tänzer das visionäre Traumbild vom schwerelosen Tanzen perfekt zu verkörpern lernen.

[22] Eine knappe Darstellung über existierende soziologische Körperstudien (u.a. von Marcel Mauss, Mary Douglas) gibt Helen Thomas, Dance, Modernity and Culture. Explorations in the Sociology of Dance. London/New York 1995, S. 175-181.

Bemüht, den Körper nicht nur in Form zu bringen, sondern ihn täglich aufs Neue in Form zu halten, läuft eine jede Tanztechnik Gefahr, auf Grund der Unstetigkeit, Anfälligkeit und Heterogenität ihres "Materials" das Ziel einer meisterlichen Körperbewegung nicht zu erreichen, und dies auch dann, wenn das Bewegungsrepertoire in scheinbar perfekter und vollkommener Weise inkorporiert ist. Ein jeder Tanzstil ist immer bedroht, durch die Körperlichkeit seines Mediums sein ästhetisches Antlitz zu verlieren, denn die Tänzer stehen immer in Gefahr, die Beherrschung über sich zu verlieren und nicht mehr Herr der eigenen Bewegung und ihrer Körper zu sein. Der Grund hierfür liegt im Eigenleben des Körpers: Ein Körper kommt niemals zur Ruhe und wird kontinuierlich im Geflecht von Spannung, Gefühl und Wahrnehmung ein anderer - alternd und sich selbst regenerierend. In seinen Bewegungen folgt er eigenen individuellen Gesetzen und zieht eigene Grenzen, die nur unter Widerständen und meist unter großen Schmerzen und auf die Gefahr hin, den Körper zu beschädigen, überschritten werden können. Ein Körper läßt sich daher weder ungehindert plastisch modellieren oder beliebig dynamisieren, noch lassen sich seine Bewegungsmöglichkeiten endlos expandieren.

Eine jede Tanztechnik operiert daher mit den Möglichkeiten, Widerständen und Endlichkeiten der menschlichen Physis und versucht demnach, deren Grenzen von Mobilität, Flexibilität, Ausdauer und Kraft auszuweiten, um einen Tanzkörper - gewissermaßen herausgehoben aus seiner profanen Physis - von virtuoser, anmutiger, fließender, präsenter oder anderswie konzipierter Gestalt zu kreieren. Die Physis gebärt sich für den Tanz als variable Größe und forciert gewissermaßen seine Bemeisterung, auch im Fall des Modernen Tanzes. Dieser begann ausgesprochen gründlich das kinästhetische Terrain nach biomechanischen, dynamischen und energetischen Gesetzmäßigkeiten zu erkunden, um auf experimentellem wie analytischem Wege zu neuen Bewegungsmöglichkeiten, archetypischen, mythischen oder expressiven Beweggründen oder anderen Ausdrucksbildern zu gelangen und ein möglichst umfassendes Verstehen der menschlichen Kinesis und ihres dynamischen Formenkanons zu erhalten.[23] Meist wurde der Körper dabei als Instrument begriffen - und zwar von so unterschiedlichen Choreographen wie Mary Wigman, Martha Graham oder Merce Cunningham. Sie alle bezeichneten ihn als Instrument und verstanden darunter seinen Werkzeug-, Material-, Ausdruck- oder Klangcharakter. Für sich genommen gibt der

[23] Zu überdenken ist, ob der Moderne Tanz nicht in ebenso umfassend Disziplinierungsstrategien gegenüber dem Körperlichen entwickelte und eine vergleichbare Bemächtigung seines kinetischen Potentials anstrebte (z.B. durch die 'ökonomische' Rückführung seiner 'natürlichen' Kinetik auf eine zentrale Kraftquelle oder einem zentralen Bewegungsprinzip), wie das klassische Ballett. Diese Sichtweise unterläuft jedoch das Verständnis vom Modernen Tanz.

Terminus des Instruments daher wenig Aufschluß über das jeweilige Körperverständnis. Dieses wird präziser ersichtlich in Hinblick auf die bewegungstechnischen Strategien, unter denen die physischen Bedingungen der zu trainierenden Körper strukturiert werden.

Die moderne Auffassung vom Körper als Instrument verknüpft sich immer mit dem Ziel, den Körper in besonderer Weise "frei" bewegen zu können, um so aus ihm jenen zu machen, der das darunter gefaßte expressiv-kinetische Modell verkörpert. Diesem modernen Ziel, einen tanzenden Körper gleich einem frei verfügbaren Instrument zu erziehen, unterliegt ein paradoxer Gedanke: Als Instrument ist der Körper erst dann frei, wenn er diszipliniert ist. In welcher Art also der Körper Instrument ist und dieses Instrument Bewegung in entsprechende Klänge, Dynamiken oder Sprachen überführt, konstituiert - deutliche Spuren im physisch-psychischen Gewebe hinterlassend - der jeweilig verfahrenspraktische Kontext des Trainings. Daher muß es darum gehen, das Körperliche des Tanzes in seiner Konstitution von instrumentellen und selbstorganisierenden Bezügen zu analysieren und zu fragen, zu welcher Repräsentanz er erzogen wird und welche Ideale er verkörpern soll. Will man den Körper nicht als Gegebenes und leere Variable begreifen,[24] der allein Bewegung oder, in Bewegung, Ausdruck exemplifiziert, sondern stattdessen seinem vitalen Substrat in der Eigenschaft, ein energetisches Medium zu sein, Aufmerksamkeit geben, so sind die angestrebte Ordnung und das Zusammenwirken verschiedener Kräfte zur Mobilisierung und Formung des Körpers gleichermaßen wie der interphysische Kontakt und die Orientierung der Tänzer untereinander[25] von besonderem Interesse. Für eine solche Untersuchung der Tanztechnik wird man sich also fragen, wie die jeweiligen Bewegungen entstehen und wie sie sich entfalten.

Die folgende Untersuchung der Cunningham-Technik versteht sich nicht primär als Kompendium dieser Technik, wie sie in zwei Videodokumentationen (*Cunningham Technique, Elementary Level; Intermediate Level*) veröffentlicht ist. Gleichwohl findet eine Beschreibung ihrer Systematik Eingang. Vielmehr zielt die Beschreibung ihrer Bewegungsprinzipien auf eine ästhetische Qualifizierung seines spezifischen Bewegungsstils, deren kinästhetische, räumliche, zeitliche und wahrnehmungsspezifische Organisation untersucht werden. In einem ersten Schritt wird das Praxisfeld der Tanztechnik mit Hilfe physiologischer Beschreibungsmodi (Spannung, Entspan-

---

[24] Insofern ist es für die hier unternommene Untersuchung des Körperlichen im Tanz irreführend, von *dem Körper* zu sprechen, da von keiner festen Gestalt oder einer anderen materiell beständigen Form ausgegangen werden kann.

[25] Körper existieren niemals isoliert und sind demnach nicht *allein* zu betrachten. Sie stehen immer in Beziehung zu Anderem, zu Räumen, Atmosphären, Spannungen, Stimmungen, die sie selbst, sich-bewegend, verändern können.

nung, Atmung u.a.) sowie Aspekten der Laban-Bewegungsanalyse (Kinesphäre, shape, effort) beleuchtet, wobei nach ihrer Beziehungskonstellation und daher gegenseitigen Einflußnahme im strukturellen Feld des Tanzes gefragt wird. Im besonderen werden diejenigen leiblichen Strukturierungsmomente im Vordergrund stehen, die den Tänzer lehren, sich zu stabilisieren, Halt und Haltung in verschiedenen Körperzonen aufzubauen, sein Körpergewicht zu balancieren, sich auszurichten, zu orientieren, Spannungen zu verändern und sich zu mobilisieren. Auf Grund der Eigenart des Tanzkörpers, Form und zugleich Nicht-Form zu sein, sich in Bewegung bringen und halten, kinetische Energie mobilisieren und imaginieren zu können, sind die Verfahren des In-Bewegung-Kommens von besonderer Bedeutung. Zu fragen ist, wodurch die Körper in Bewegung gelangen, z.B. durch Impuls, Imagination, dem Atem, und in welchen Körperzentren sich jene Bewegungsansätze lokalisieren lassen.

Betreffen diese Aspekte Fragen zur Durchlässigkeit, Flexibilität und Koordination, d.h. die Qualität des Energieflusses im innerkörperlichen Gewebe, so sind damit zugleich Fragen zu den gewünschten und vermiedenen Wahrnehmungsbezügen zum eigenen Körper angesprochen, die in einem zweiten Schritt die Analyse leiten. Welche Arten der Aufmerksamkeit, Achtsamkeit, des Gewahr-Seins und der Präsenz werden gelehrt? Das gewünschte oder vermiedene Verhältnis zur Schwerkraft und also zum eigenen Körpergewicht gibt hierbei Aufschluß über die Beziehung des Tänzers zur Erdenlastigkeit und physischen Bedingtheit des Körpers. Denn eine jede Tanztechnik lehrt den Körper eine spezifische kinästhetische und wahrnehmende Organisationsform von sich selbst und in seinen Bezügen und Interferenzen zur Welt - (u.a.) zwischen Körperinnenraum, Kinesphäre und Umraum -, wodurch, im Sinne einer fühlend-gefühlten Gewißheit der körperlichen Existenz, Formen der Selbstversicherung und des leiblichen Selbstverständnis vermittelt sind.

Eine Analyse dieser Aspekte führt direkt zu der Frage, was in der Cunningham-Technik unter *Tanzen* verstanden ist, d.h. welches Tanzideal aufgebaut ist. In welcher spezifischen Art sollen die Bewegungen ausgeführt werden, damit sie *tanzen*, und vor allem, was muß ein Tänzer können, um *Tanzen* zu können. Diese leicht paradox anmutende Fragestellung wird im Kontext des eingeforderten Leistungsniveaus einer Tanztechnik verständlich. Darauf aus einen Körper von besonderer Gestalt oder mit besonderem Können zu erziehen, muß ein Tänzer ihn in spezifischer Art beherrschen lernen. Zugleich spielt in diese Fragestellung das philosophisch kontextuierte Selbstverständnis des Tanzstils hinein, durch welches er sich als unausweichlich prädestinierte Kunst des Ephemeren positioniert und das rückwirkend dem Körper in Bewegung ein charakterisches ästhetisches Gewicht beimißt.

Der Versuch, tänzerische Verfahren in ihren körperlichen Konstitutionsprozessen zu beschreiben, bringt den Schreibenden unweigerlich in Berührung mit körperlichen Phänomenen, die nicht nur in einer eigenen Sprache vermittelt sind und als solche zum Teil einer Erläuterung bedürfen, sondern die auch zu einem großen Teil nur durch eigene Erfahrungen verständlich werden, auch wenn sie keineswegs mit dem eigenkörperlichen Bewegungskönnen kongruent sein müssen. Will man über diesen Phänomenkomplex schreiben, muß eine generelle Bereitschaft vorhanden sein, sich mit körperlichen Prozessen auseinanderzusetzen, was primär bedeutet, ihre Phänomenik anzuerkennen, um sie beschreiben und daher reflektieren lernen zu können. Viel entscheidender ist jedoch, das eigene Körperverständnis zu reflektieren, da seine Begriffe von vornherein ein Verstehen der "tanzpraktischen" Seite determiniert.[26] Es geht also zunächst um die Anerkennung spezifischer Phänomene, die im tanzpraktischen Kontext ohne weiteres zur Sprache kommen, vom kulturwissenschaftlichen Diskurs bisher nur selten rezipiert werden. So ist zu beobachten, daß in einem Großteil der wissenschaftlichen Veröffentlichungen viel über den Körper gesprochen wird, ohne daß er in seiner Körperlichkeit ausgesprochen in Erscheinung tritt.[27] Will man sich jedoch körperlichen Prozessen und Herstellungsverfahren nähern, so ist es gerade für die Tanzwissenschaft notwendig, die unterschiedlichen Sprachen über den Körper in einen Dialog zu führen.[28]

---

[26] Diesen Zusammenhang verdanke ich einem Vortrag von Barbara Duden, deren körperhistorische Studien sich explizit auf Autozeption bezieht, in der Weise, daß sie ihre Formen, "die ihr (der Körperhistorikerin) als ein sinnliches a priori ihrer Wahrnehmungsform bisher Halt, Haltung, Gleichgewicht und Selbstgefühl gegeben hatten", nun historisch eingeklammert werden, ohne jedoch jene leiblichen Wahrnehmungsmodi einen verifizierenden Wert abzusprechen. Duden kommentiert ihre Methode: " Die Körpergeschichte ist so für mich ein Weg geworden, auf dem ich gezwungen wurde, die eingefleischten Selbstverständlichkeiten meiner eigenen Generation explizit zu machen. Nur insoweit mir das Studium historischer Körpererlebnisse meine eigene sensuelle Konstitution als etwas historisch Gegebenes hat erfahren lassen, und zwar etwas, über das ich nicht beliebig verfüge, konnte ich es wagen, eine ganz andere Hexis aus vergangenen Epochen zu deuten. (...) Wenn ich aus Wehleidigkeit oder aus Systembegeisterung heraus meine biographische gegebene, somatische Hexis aufgäbe, wäre das für mich der Verzicht auf ein Sensorium, ohne das es Körpergeschichte nicht geben kann." Vgl. Barbara Duden, Die Frau ohne Unterleib: Zu Judith Butlers Entkörperung. Ein Zeitdokument. In: Nathalie Amstutz/Martina Kuoni (Hg.) Theorie-Geschlecht-Fiktion. Basel/Frankfurt am Main 1994, S. 154ff.

[27] Vgl. exemplarisch: Verteidigung des Körpers. Kursbuch. Berlin (März 1995).

[28] Dies führt nicht nur zu "Übersetzungs"problemen, sondern es stellen sich fast unweigerlich für den Schreibenden Situationen der Befremdung her, die daraus resultieren, sich in zwei "Welten" zu bewegen, die nicht ohne weiteres miteinander vermittelt sind. So berichtet Cynthia J. Novack einleitend zu ihrem Buch Kontaktimprovisation, S. 20: "In time, I learned to make the shift easily from one culture to another, participating in

IV.2. Das Training: Die tägliche Arbeit am Körper

Tänzer zu sein meint zuallererst, den Körper trainieren, um ihn in Form zu bringen und zu halten. Meist geschieht dies täglich, zu bestimmten Zeiten des Tages und meist in steter Wiederholung von gleichen oder doch sehr ähnlich strukturierten Übungen. Diese erwärmen, kräftigen und dehnen den Körper und trainieren ihn unter anderem in seiner Beweglichkeit, Koordination und Flexibilität. Dabei ist das tägliche Training - im besten Fall - bestimmt von einer wachen Konzentration auf den Körper, welche, gerichtet auf das zu differenzierende Bewegungsrepertoire, eine Belebung bewirkt. Oder das Training ähnelt - im schlechtesten Fall - mit Übungsfolgen, die die Tänzer notgedrungen über sich ergehen lassen, einer immergleichen quälenden Mühsal. Trotz der Vorzüge seiner Regelmäßigkeit, dank derer die fließende Zeit des Tages eine klare Struktur erhält, und die es überdies garantiert, daß der Körper in steter Abfolge im Ganzen durchgearbeitet wird, ist dem täglichen Training manchmal eine bleierne Monotonie zu eigen.

Die stete und nie endende Arbeit am Körper erfordert daher eine außerordentliche Disziplin[29] und eine ebenso ungeheure Ausdauer, um als wohl wichtigste Voraussetzungen den Anforderungen eines jeden Tanztrainings standhalten zu können. Merce Cunningham, der schon während seiner Ausbildungszeit höchst diszipliniert täglich alleine trainierte und dabei, fast schon manisch und detailversessen, speziell ausgewählte Bewegungsprobleme bearbeitete, berichtet in den Interviews mit Jacqueline Lesschaeve über seine Erfahrungen mit jener oftmals unliebsamen aber dennoch notwendigen Arbeit:

> "Ich erinnere mich, wie es mir vor Jahren erging. "Mein Gott, jeden Tag und jeden Tag muß ich das jetzt üben!" Und dann dachte ich: "Man könnte es ja auch anders sehen, als eine Art Meditation zum Beispiel." Und jedesmal waren die Übungen dann - selbst wenn es genau dieselben waren - neu und anders. Für mich war das eine Art Eselsbrücke bei dieser täglichen Übung in Disziplin, ein Weg, das Ganze mit Leben zu erfüllen. Andernfalls quält man sich eineinhalb Stunden mit etwas herum, das man überhaupt nicht mag. Für viele Tänzer

---

the 'strange' behavior of each as relatively "natural" events. (...) The contrast alerted me to what was present or absent in each circumstance, enabling me to take at least a partly critical stance. I could not forget the absence of 'body' in academia, the stubborn denail of the physical self. Nor could I become immune to the potentially problematic skirting of sexual/emotional boundaries in contact improvisation. The dichotomies of American culture were part of my everyday experience of fieldwork."

[29] Cunningham faßt Disziplin als "unbedingte Hingabe" auf. " The most essential thing in dance discipline is devotion (...), a devotion that allows the classroom period to be moments of dancing too." Merce Cunningham, The Function of a Technique for Dance. In: Contact Quarterly (1982), S. 6.

bedeutet das tägliche Training wegen der ständigen Wiederholungen nichts anderes als eine monotone Schinderei."
Und an anderer Stelle führt Cunningham aus: "Wenn man es nur als Übung betrachtet, bleibt es immer etwas, das man einfach hinter sich bringen muß, um etwas *anderes* zu erreichen. Schon vor langer Zeit habe ich darüber nachgedacht und gefunden, daß das keine gute Einstellung ist. Und so habe ich mich entschlossen, das Training jeden Tag als etwas Neues zu nehmen, daß die Empfindungen von Frische und Erneuerung wiederkommen."[30]

Um der nervtötenden Gleichförmigkeit des Trainings zu entgehen, oder genauer, um seine unweigerliche Notwendigkeit in eine Situation von belebendem Interesse zu wandeln, verändert Cunningham seine Perspektive. Anstatt unter Widerständen und ohne geistige Beteiligung das ewig Gleiche zu wiederholen, trainiert er eine bewußte Wahrnehmung dessen, was täglich ohnehin auf ihn zukommt. Auf diese Weise gewinnt er dem Training etwas jeweilig Neues ab. Zwar bleiben die Wiederholungen der Übungen, aber Cunningham betrachtet sie als einmalige, situativ bedingte Geschehnisse. So wie auch der eigene Körper, keineswegs jeden Tag derselbe, sich immer neu und anders anfühlt und im täglichen Umfeld gemäß jeweiliger Gemützustände seine Spannungslagen verändert, so wird auch die tägliche Übungsfolge, ungeachtet der tatsächlich stattfindenden Wiederholungen, jeweils anders durch den Körper aufgenommen und verarbeitet. Dies wahrzunehmen, ist eine Frage der Aufmerksamkeit. Die Art, mit welcher sich Cunningham dem täglichen Geschehen widmet, betrifft im eigentlichen Sinne ein Training seiner eigenen Wahrnehmung, durch das er die Gestimmtheit seines Körpers zu vitalisieren sucht. Es wandelt sich sein Erleben von dem, was er tut. Anstatt in eine stupide und leicht resignierende Lethargie zu verfallen, gewinnt die tägliche Arbeit an neuer Bedeutung.

Damit auch das Training seiner eigenen Tänzer jene belebende Dimension gewinnt und nicht zu einem repetitiv mechanischen Unternehmen degeneriert, integriert Cunningham in die Übungsfolgen kleine oder große Veränderungen. Diese unterbrechen, leicht irritierend, das übliche Wiederholen des Gleichen. Die Tänzer lernen dadurch nicht in rigiden Abläufen, sondern sie werden quasi gezwungen, stets aufmerksam die Konzentration bei den Übungen zu halten. Durch Cunningham erläutert diesen Unterrichtsstil:

"In my classwork I've always gone by the idea that although the beginning of class is roughly the same every day - simply letting your body get warm - after that it's different every day. That way the student have to gear their minds to this situation and not say, 'oh yes,

[30] Merce Cunningham (1986), S. 77 u. 197f. (Englische Fassung (1991), S. 67 u. 164.)

now we're doing that exercise.' (...)
It's so easy to take something that you've dealt with and change it a little bit - not to make it tricky or anything like that - but change the rhythm or change the space, which makes it come alive again. They have to think again and operate again rather than just going through the repetition. Otherwise its like rote. It doesn't enlighten the mind at all."[31]

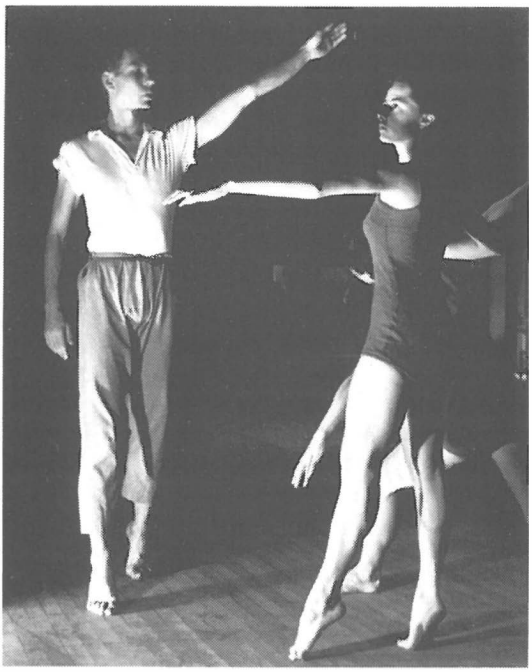


Abb. 33 *Merce Cunningham mit Schülern am Black Mountain College, North Carolina (1948)*

Danach zielt das Training nicht allein auf eine 'bloße' Ausbildung einer Bewegungstechnik, sondern Cunningham faßt es zugleich als mentale Schulung auf, in der auf eine wache Aufmerksamkeit in Form eines konzentrativen Wahrnehmens des eigenen sich bewegenden Körpers Wert gelegt wird. Ähnlich dem Yoga, so bemerkt Cunningham, soll der Geist die Übungsfolgen in kontemplativer Haltung begleiten. "The mind has to be there."[32] Tatsächlich werden die Tänzer, wie es die langjährige Tänzerin der MCDC, Carolyn Brown, beschreibt, durch diese Trainingskonzeption intensiver beansprucht, sowohl in physischer als auch in mentaler Hinsicht. Da die Bewegungskombinationen einer permanenten Veränderung unterworfen sind, wie z.B. einer steten rhythmischen Variation, müssen sich die Tänzer außerordentlich konzentrieren und immer wieder neu orientieren. Brown führt an:

"His advanced class is designed to develop flexibility in the mind as well as in the body. Few movement exercices are done by rote. There are no gimmicks, nothing freaky, but his ways of moving are often unfamiliar, difficult, and sometimes odd, demanding both physical and

[31] Merce Cunningham on Teaching & on Video. Im Gespräch mit Martin A. David. In: Dancer Teacher Now. (April 1987), S. 32f.
[32] Merce Cunningham, Choreography and the Dance. In: Cobbett Steinberg (Ed.), S. 59.

> mental strength to cope with the subtleties of shape and the varieties of rhythmic nuance."[33]

Gefordert ist ein Höchstmaß an Flexibilität, welche sich auf der Grundlage einer komplex koordinierten Körperbeherrschung in geschmeidigen Bewegungen artikuliert. Trainiert wird, die Bewegungen rhythmisch, hinsichtlich ihrer Formgebung (*shape*), Raumrichtung und Dynamik auch in den kleinsten Nuancen verändern zu können. Alle einzelnen, eher simpel erscheinenden Veränderungen müssen vom Körper sorgfältig ausgeformt umgesetzt werden. Die ständigen räumlich-zeitlichen Variationen in den Bewegungskombinationen gestalten das Training sehr anspruchsvoll.

Für ein erfolgreiches Bestehen in dieser tanztechnischen Ausbildung nennt Cunningham neben Beharrlichkeit und Ausdauer als weitere wichtige Eigenschaft die Bereitschaft des Tänzers, an sich selbst zu arbeiten. Anstatt die Bewegungen des Choreographen bzw. des Lehrers zu kopieren, sollen die Tänzer Logik und Qualität der Bewegungen in ihrem eigenen Körper finden. Über die Bedeutung dieses Vorgangs sagt Cunningham:

> "My hope is that in working the way I do, I can place the dancer (...) in an situation where he is dependent upon himself. He has to be what he is. He has a few guides or rules as need be given. He finds his way. It's concerned with his discovery. I think a good teacher keeps out of the way. That's why, in the classwork, although there are certain exercises which are repeated every day, they are not exact repetitions. They are varied slightly or radically. Each time the dancer has to look again. The resourcefulness and resiliency of a person are brought into play. Not just of a body, but a whole person. It doesn't make a difference as to simplicity or complexity. When an exercise is presented to a group of students, each has to deal with himself, (...)."[34]
> *Und an anderer Stelle heißt es*: " - Auch wenn man etwas von jemand anderem übernimmt, muß man es selbst nachvollziehen. Keiner kann die eigenen Knie beugen außer einem selbst. Jemand kann zwar die Länge meines Armes nachmessen, aber ich muß selbst herausfinden, wie lang er ist, wenn ich ihn aus dem Rücken heraus strecke."[35]

Cunningham räumt der steten Veränderung der Übungen einen hohen pädagogischen Wert ein. Die jeweils neuen zeit-räumlichen Vorgaben halten die Tänzer an, einmal gelernte Bewegungsabläufe immer wieder aufs Neue zu dekomponieren und ungewohnte Bewegungsgestalten im eigenen Körper zu etablieren. Immer wieder loten die Tänzer ihren individuellen Bewegungscorpus aus und tüfteln nicht selten einige Zeit an den neuen Bewegungen

---

[33] Carolyn Brown in: James Klosty (Ed.), S. 22.
[34] Merce Cunningham, Choreography and the Dance. In: Cobbett Steinberg (Ed.), S. 59.
[35] Merce Cunningham (1986), S. 171. (Englische Fassung (1991), S. 142.)

herum, bis deren Bewegungsspiel im eigenen Körper Gestalt annimmt. Erst auf der Grundlage der hierbei gewonnenen kinästhetischen Erfahrungen und der durch sie vermittelten Kenntnis über den eigenen Körper erwächst die spezifisch gestalterische und expressive Qualität der jeweilig neuen Bewegungsfiguren. Die manchmal sich auch nur leicht verändernden Anweisungen bewirken auf diese Weise ein wichtiges ästhetisches Merkmal der Cunningham-Technik.

Cunningham selbst hat diesen Weg, herauszufinden, wie Bewegungen im eigenen Körper funktionieren, in seiner Tanzausbildung und dem täglichen Training ebenso konsequent wie diszipliniert beschritten wie auch in seiner choreographischen Tätigkeit. Bis zum heutigen Tag trainiert und choreographiert er mit gleich strenger wie steter Beharrlichkeit. Der Tagesablauf gehorcht einer außerordentlichen Regelmäßigkeit und Ökonomie: Dem allmorgendlichen Yoga folgt ein tanztechnisches Durcharbeiten des Körpers, abgelöst vom meist täglichen Unterricht der Company, einer Technikklasse von 90 Minuten, und der choreographischen Arbeit an neuen Stücken oder Proben an Stücken aus dem Repertoire. All dies geschieht in gleicher Abfolge jeden Tag, nun schon seit über 50 Jahren. Cunningham selbst bemerkt, ihm habe diese strenge Struktur geholfen, sich zu disziplinieren, denn "sonst löst man sich förmlich auf."[36] Und es scheint, als erlaube dies geregelte Netz festgesetzter Abläufe nicht nur eine gewisse Unabhängigkeit vom eigenen Befinden und den leichten physischen Verstimmungen, sondern als fördere es auch den leidenschaftlichen Produktionswillen von Cunningham.[37]

Für die weitere Analyse der in den 50er Jahren entstehenden Cunningham-Technik sind angesichts der sich auf einer klaren Ordnung einerseits und einer vorsätzlichen Variabilität andererseits gründenden Arbeitsstruktur des Trainings folgende Aspekte von Interesse: Wie leitet Cunningham seine Tänzer an? Welches Können wird ihnen abgefordert und auf welche Weise lernen sie ihren Körper kennen? Wann ereignen sich Momente des *Tanzens*[38], auf die Cunningham, wenn er sagt, das Training möge weder einer Gymnastikstunde ähneln noch in Plackerei enden, ausdrücklichen Wert legt? Eine ganz andere Frage betrifft das angestrebte Ziel des täglichen

---

[36] Ebd., S. 44, wo es heißt: " ..., weil ich das selbst gebraucht habe um durchzuhalten, sonst löst man sich förmlich auf. Ich will damit nicht sagen, daß alle das so machen müssen, aber bei mir ist das so. Man kann die Energie erst entfalten und richtig einsetzen, wenn man sich an eine feste Struktur hält. Wenn man allein arbeitet, neigt man dazu, das zu üben, was man sowieso schon kann, oder eine Sache an einem Tag viel zu trainieren und am nächsten überhaupt nicht." (Englische Fassung (1991), S. 40.)

[37] Merce Cunningham hat in der Zeit von 1944 bis heute über 180 Choreographien entwickelt.

[38] Vgl. Merce Cunningham, The Function of a Technique for Dance. In: Contact Quarterly. (1982), S. 5.

Trainings, nämlich, was genau erreicht werden soll und wie sich jene gewünschten Ergebnisse in der täglichen Arbeit ausformen.

IV.3. Die Cunningham-Technik

IV.3.1. Die Grundlagen. Eine Frage der physischen Kraft

Seinen frühen Aufsatz *The Function of a Technique for Dance* aus dem Jahr 1951 beginnt Merce Cunningham mit den Worten:

> "Since the dancer works with the body - the strongest, and, at the same instant, the most fragile of instruments - the necessity to organize and understand its way of moving is urgent."[39]

Dem Tanz geht eine vertiefte Arbeit mit und am eigenen Körper voraus, durch die er - von Natur aus kräftig und widerstandsfähig wie auch fragil und zerbrechlich - zum Artefaktum ausgebildet wird. Insofern basiert die Bewegungskunst eines Tänzers auf einem spezifischen Körperwissen, durch dessen Herausbildung eigene kinetische Fähigkeiten erkundet und das physisch koordinative und kräftemäßige Zusammenspiel der Glieder beherrschend erlernt wird. Cunningham hebt hervor, daß die zu erlernenden Bewegungen erst über ein verstehend nachvollziehendes Moment wirklich angeeignet und in die eigene Körperorganisation integriert werden können. Entscheidend ist ein sich auf Erprobung und Erfahrung sich gründendes Wissen über die jeweiligen Zusammenhänge und Prozesse, in denen die jeweiligen Bewegungen im eigenen Körper ihre Gestalt finden und in Fluß kommen.

Cunningham trainierte zu Beginn seiner eigenen Tänzerkarriere[40] zwei Tanztechniken: die Graham-Technik und den klassischen Tanz.[41] Höchst

---

[39] Ebd.

[40] Cunninghams eigener Bericht über seinen Werdegang als Tänzer ist im Vergleich zu anderen Choreographen äußerst nüchtern. Kein "initiatorisches" Erlebnis brachte ihn, wie es Fuller, Duncan oder Wigman beschrieben, zum Tanz und er folgte ebenso keiner "inneren Berufung", sondern er begann einfach verschiedene Tanzstile zu lernen, bis er sich - relativ spät - entschied, den Beruf des Tänzers zu ergreifen.

[41] In seiner Jugendzeit lernte Cunningham ab dem dreizehnten Lebenjahr Steptanz und *ballroom-dancing* bei Mrs. Maude Barrett. Ihre Ausstrahlung "voll sprühender Energie" und großem Engagement hat Cunningham nachhaltig beeindruckt. Das Solo *A Single* aus *Antic Meet* (1944), in weichen Stepschuhen getanzt, ist Mrs. Barrett gewidmet. Cunningham tat sich durch seine außerordentliche Schnelligkeit und ein gutes Rhythmusgefühl hervor. Vgl. David Vaughan, Merce Cunningham, Origins and Influences. In: Dance Theatre Journal. 1.1 (1983), S. 10. Vgl. Merce Cunningham (1986), S. 35-37.

divergent im Bewegungscorpus setzte eine intensive Auseinandersetzung mit den Prinzipien der jeweiligen Bewegungsorganisation und körperlichen Systematik ein. In beiden Schulen erkundete er die den Bewegungen zugrunde gelegte kinästhetische Logik, um, wie er sagt, ein *eigenes* Verstehen ihrer Organisationsweise auszubilden. Dieses Verständnis führt Cunningham später systematisch zu einer eigenen Technik zusammen - der Cunningham-Technik.

> "Ich arbeitete allein und versuchte herauszufinden, welche grundlegenden Prinzipien hinter diesen - bzw. den Grahamschen - Übungen steckten. Worum ging es da? Was macht der Rücken, wenn das Bein sich in der Horizontalen befindet und so weiter. (...)
> Ich wollte die Bewegung kennenlernen, aber sie keinesfalls so ausführen, wie *sie* (*Martha Graham*) es tat, nicht im geringsten. Genauso in den Ballettübungen: Wenn ich mein Bein in einem Winkel von 180° ausstrecken soll, und der Rücken soll dabei gerade bleiben, wie mache *ich* das? Wenn man die Arme weit öffnen soll, wie mache *ich* das? Das ist kein Ego-Trip, sondern der Versuch zu verstehen, zumal ich keinen außer mir selbst hatte, mit dem ich arbeiten konnte."[42]

Um der sich auf Intuition gründenden Bewegungsnachahmung ein reflektiertes Bewegungsverständnis an die Seite zu stellen, unternimmt es Cunningham, den Ablauf der Bewegungen im eigenen Körper kognitiv nachzubilden. Akribisch studiert er das Zusammenspiel seiner Gelenke und Muskeln in verschiedener Positionierung der Glieder und bei veränderten rhythmischen, räumlichen und dynamischen Vorgaben. Er will herausfinden, wie die einzelnen Bewegungen funktionieren, und zwar nicht in einem ausschließlich funktionalistischen, sondern primär in einem tänzerischen Sinne, d.h. die Bewegungen sollen in seinem Körper in Fluß kommen und damit anfangen, zu *tanzen*. Cunninghams dergestalt feinsinnig analytisches Training ist von der Annahme geleitet, daß Bewegungen durch eine ihrer Kinästhesie innewohnenden Qualität tänzerische Gestalt annehmen. Dieses spezifisch konstitutive Moment, welches Bewegungen im und mit dem Körper zum *Tanzen* bringt, ist Cunninghams Ansicht nach nicht per se mit einer

---

(Englische Fassung (1991), S. 33-35.) Es folgte eine *modern dance*-Ausbildung an der *Cornish School of Performing and Visual Arts* (heute *Cornish College*) in Seattle. Hier erlernte er bei Bonnie Bird, einer ehemaligen Graham-Tänzerin, die Graham-Technik. Daneben besuchte er Schauspielklassen. Er entschied sich, nicht Schauspieler sondern Tänzer zu werden und besuchte darauf im Sommer 1939 zum zweiten Mal die *Bennington School of Dance* und wurde dort von Martha Graham für ihre Kompanie engagiert. Cunningham tanzte in der Graham-Company 1939-1945. In dieser Zeit nahm er an der New Yorker School of American Ballet (Leiter: Lincoln Kirstein) Ballettunterricht.

[42] Merce Cunningham (1986), S. 45f. (Englische Fassung (1991), S. 41.)

emotionalen Konnotation der Bewegung identisch, sondern stellt sich primär über ein Lernen ihrer jeweiligen Logik her. Cunningham kommentiert:

> "Sowohl bei Graham als auch im Ballett-Unterricht hat mich immer interessiert, wie eine Bewegung funktioniert und nicht, welche Empfindungen sie einem verschafft; wie man von einer Position in die andere kommt und die Bewegung von da aus weitergeht. Man muß eine Vorstellung davon bekommen, daß die Bewegung von irgendwoher kommt, nicht als ein expressives Moment, sondern aus einem Impuls heraus, einer bestimmten Energie, und bevor man zur nächsten Bewegung übergeht, muß man das alles deutlich vor Augen haben. Solange man sich nicht mit dieser Sichtweise vertraut gemacht hat, bekommt man keinen Ablauf in die Bewegung, keine logische Entwicklung von einem Schritt zum nächsten. Logik meine ich hier nicht als etwas durch und durch Verstandesmäßiges, sondern als eine der Bewegung innewohnende Logik."[43]

Cunningham schätzt durchaus den expressionistischen Bewegungsstil von Martha Graham, vor allem wegen seines kraftvollen und klaren Duktus.[44] Aber für die Vermittlung der explizit tänzerischen Qualität einer Bewegung spricht er Graham eine pädagogische Kompetenz, oder besser gesagt, ein reflektiertes Wissen um die jeweilige, wie er sagt, "innewohnende Logik" der Bewegung ab: Zwar hätte es Graham verstanden, eindrücklich die Bewegungen vorzuführen, aber sie konnte sie eben nicht deutlich erklären.[45] Vielmehr verlegte sie sich darauf, die Bewegungsabläufe bebildernd und semantisiert zu erläutern. Cunningham gibt zu bedenken, daß hierdurch viele Schüler wohl ein Gefühl für die Bewegung bekamen, aber jenseits der expressiv-emotionalen Konnotation nicht die *physische* Kraft verstanden hätten, durch die die Bewegungen im eigenen Körper zum Leben erweckt wird. Auch im Ballett vermochte man es nach Einschätzung von Cunningham nicht, jene energiebegründete Bewegungslogik zu erklären. Den Stunden fehlte eine Vermittlung dessen, *wie* eine Bewegung im Körper entsteht und *wie* sie sich durch ihn entfaltet. Unterrichtet wurden indessen codierte Positionen und aus ihnen zusammengesetzte komplexe Kombinationen. Beide Tanztechniken, die Graham-Technik wie das Ballett, verstanden es daher nicht, so bemängelt Cunningham, klar zu erläutern, "wie man von einem Schritt zum nächsten kommt."[46] Allein dies zeichne das Tanzen jedoch überhaupt erst aus. Ein Tänzer müsse den ineinandergreifenden und in sich gespannten Bewegungsfluß im Körper mit all den dynamischen Übergängen der Einzelbewegungen verstehen lernen. Cunninghams eigene Arbeit kreist

---

[43] Ebd., S. 78. (Englische Fassung (1991), S. 68.) (Kursiv: eigene Hervorhebung.)
[44] Vgl. Ebd., S. 167. (Englische Fassung (1991), S. 139.) Vgl. Kapitel I.4.
[45] Ebd., S. 77. (Englische Fassung (1991), S. 67.)
[46] Ebd., S. 46. (Englische Fassung (1991), S. 42.)

genau um dieses Problem: Wie läßt sich die "innewohnende Logik" einer Bewegung, ihre dynamische Logik, finden und vermitteln, ohne Bewegung, semantisch oder codiert festgeschrieben, durch ohnehin bloß äußere Hilfskonstruktionen erläutern zu müssen.

Die Suche nach demjenigen, "was eine Bewegung ausmacht" („*what makes up movement*"),[47] ist für Cunningham ganz im Unterschied zum klassischen *modern dance* nicht durch die Annahme geprägt, daß es sich dabei um ein organisches Bewegungsprinzip handelt, welches motivisch geformt, Regungen der Psyche artikuliert oder den Grund der menschlichen Existenz aufzeigt und in dieser Funktion deutlich aus dem sonstigen physischen Bewegungskanon herausragt (wie es z.B. Doris Humphrey mit *fall-recovery* entwarf). Cunningham geht nicht von einer spezifisch kinetischen Grundstruktur der sich durch sie *ausdrückenden menschlichen Wertigkeit* aus, über die sich letztlich auch die Tanzkunst definiert. Ebenso meint er nicht wie z.B. Isadora Duncan, den vorzüglich tänzerischen "Impuls" im Körper direkt manifestiert auffinden zu können. Cunningham umgeht geradezu die Vorstellung, daß dasjenige, was eine tänzerische Bewegung ausmacht, als bestimmtes kinästhetisches Prinzip zu denken sei, und daß es sich dabei also um eine ursprüngliche Form und zudem im Körper lokal verortbare Zone handele, durch die, gleich einer Quelle, die tänzerische Kraft wahrhaft zum Vorschein komme. Duncan bestimmte auf diese Weise den Solarplexus als Urstätte der menschlichen Bewegung. Indessen sucht Cunningham, allererst einen jeweiligen Zugang zum energetischen Prinzip des Körpers in Bewegung zu finden. Er will begreifen, wie eine Kraft im Körper mobilisiert werden kann, so daß *alle* seine Bewegungen in Fluß kommen und jeglicher Bewegungsansatz, überall im Körper, durch jenes energetisch-physische Prinzip Initiierung erfährt. Unabhängig von gesetzesmäßigen Abläufen oder präferierten Körperregionen will Cunningham dem Körper eine Art des Tanzens rückerstatten, durch die jede Art von Bewegung egal von welcher Herkunft und welchem Ausmaß das *Movens des Tanzes* verkörpert und im eigentlichen Sinne *tanzt*.

> "Whatever the movement may be - whether it's moving your finger of your whole body - make that be as full and vigorous as it can be, as large as it can be. (...) It's a question of how to find the physical force of that particular movement at that time."[48]

Die physische Kraft bzw. das grundlegende energetische Prinzip des Tanzes ist demnach jeder Repräsentanz voraus. Und tatsächlich erhebt die

---

[47] Martin A. David, Merce Cunningham on Teaching & on Video. In: Dance Teacher Now. Vol. 13 (April 1987), S. 31.
[48] Ebd., S. 31f.

Cunningham-Technik keine bestimmte Bewegungsform zum zentralen Prinzip, sondern verlegt sich darauf, alle nur möglichen Bewegungen durch deren physisch vermittelte Kraft zu mobilisieren. Ein erster Weg hierzu führt über das am eigenen Körper nachvollziehende Begreifen der biomechanischen Abläufe und deren individuelle Eigenarten, wobei es gilt, alle Bewegungen, und seien sie noch so fremd und ungewöhnlich, auszuprobieren: denn erstens geht, wie Cunningham betont, nichts über das Tun und schließlich ist Tanzen kein intellektuelles Fach.[49]

> "Ich habe versucht zu verstehen, wie sich die Leute bewegen und das in meiner eigenen Erfahrung nachzuvollziehen, die sich auf diese Weise immer mehr erweitern sollte. (...) Viele Dinge kann ich zwar wahrnehmen, aber nicht verstehen, zum Beispiel bei den Füßen, schnelle Bewegungen, Sprünge. Ich habe sie zwar ohne Schwierigkeiten ausgeführt, aber nachvollziehen konnte ich sie eigentlich nicht. Jetzt kann ich das. Ich meine, ich kann sie an meine Tänzer weitergeben und sie dazu bringen, daß sie sie richtig ausführen - jedenfalls sieht es so aus. Ich will damit sagen, daß es auf jeden Fall immer interessant ist, wenn man sich von außen betrachtet. Wenn man in sich selber stecken bleibt, klebt man an dem, was man gelernt hat und kommt niemals darüber hinaus."[50]

Trotz der breiten erfahrungsbezogenen Seite der Bewegungsaneignung bleibt Cunninghams Umgang mit dem Körper analytisches, auf ein ausgiebiges Verstehen ausgerichtet. Der reflektierenden Aneignung wird gegenüber einem rein mimetischen Nachvollzug deutlich mehr Gewicht eingeräumt, da erstere eine distanzierende Haltung zum eigenen sich bewegenden Körper erlaubt und eine gewisse Unabhängigkeit von den persönlichen Strukturen möglich macht. Dennoch bleibt der Zugewinn an neuen Bewegungserfahrungen für das Lernen bedeutsam, da sich der mimetische Nachvollzug fremder Bewegungen nach Cunninghams Verständnis auf eine Erweiterung der eigen-erfahrungsbezogenen Seite des Könnens richten soll. Der eigene kinetische Kanon erweitert sich demnach über eine Inkorporation des Fremden auf der Grundlage des Eigenen, wodurch ein Changieren zwischen Eigenem und Fremden stattfindet, was die grundlegende Ambivalenz des Körperlichen im Tanz anklingen läßt. Cunningham versucht diese Diskrepanz produktiv auszuleuchten, indem er gezielt mit der Distanzierung zum eigenkörperlichen Erfahrungscodex arbeitet und dem Fremden bewußt Platz einräumt. Die resultierende Wandlung des eigenen kinästhetischen Horizonts zieht dabei nicht nur eine bloße Erweiterung der Bewegungsmöglichkeiten nach sich, sondern ermöglicht über eine reflektierte Form der eigenen Bewegungserfahrung eine Entdeckung des eigenen Fremden.

---

[49] Merce Cunningham (1986), S. 83. (Englische Fassung (1991), S. 72.)
[50] Ebd., S. 47. (Englische Fassung (1991), S. 43.)

Cunninghams Bewegungsverständnis gründet sich, wie es sein Verständnis von der sich in Bewegung vermittelnder Erfahrung zeigt, auf einer integralen Verschränkung verschiedener Verstehensebenen, wonach Bewegungen sowohl hinsichtlich ihrer analytisch-rationalen Strukturen als auch hinsichtlich ihrer intuitiven und emotionalen Aspekte vermittelt werden. Wie die Trainingsklassen das gewünschte Ziel eines umfassenden Verstehen des Körpers in Bewegung lehren und in welchem Verhältnis Aspekte eines analytisch-rationalen Verstehens und Aspekte eines integralen fühlend-intuitiven Verstehens ineinanderspielen, soll die folgende Analyse der Strukturmerkmale der Cunningham-Technik zeigen: In welchen Begrifflichkeiten erklärt Cunningham die Bewegungen, d.h. auf welche Aspekte legt seine Technik Wert und wie wird die physische Kraft der Bewegungen, d.h. ihre logische Organisation vermittelt? Wie greifen im Lernprozeß die verschiedenen Verstehensebenen der Bewegungen ineinander, d.h. welcher Raum wird der analytischen Ebene und welcher einer individuell leiblichen Erfahrung gegeben?

Grundlegende Funktion des Trainings ist nach Cunningham "die technische Ausrüstung des Tänzers".[51] In dieser Eigenschaft und auf Grund der "unnatürlichen" Beanspruchung des Körpers handelt es sich um keinen essentiell „naturnahen Prozeß", sondern das Training stellt, so betont Cunningham, ein erfundenes Konstrukt gezielt entworfener Übungsfolgen dar.[52] Die Übungen rühren dabei an keinen "natürlichen" Körperumgang, durch den eine ursprünglich "freie" Körpernatur in Erinnerung gerufen wird, vielmehr konstituiert sich in ihm ein in vielerlei Hinsicht widernatürlicher Körperumgang. Dieser spricht sich vor allem in der "unnatürlichen" Disziplin aus, die sich die Tänzer angesichts des täglichen Repitieren der Übungen immer wieder abfordern müssen und die sie zugleich aus dem Training heraus entwickeln. Diese Disziplin und die damit einhergehende Ausdauer sind es, auf denen ein Tanztraining maßgeblich basiert.

> "That discipline, too, is not a natural process. The daily workout, the continued keeping of the elasticity of the muscles. The constant control of the mind over the body's actions, both new and renewed is not a natural way."[53]

Diese Perspektive ist im Kontext des *modern dance* erstaunlich. Denn Cunningham kehrt unverschleiert den harten Realismus des Trainings und die unverblümt kalte Disziplin der täglichen Arbeit am Körper heraus, ohne den

---

[51] Merce Cunningham, The Function of a Technique for Dance. In: Contact Quarterly (1982), S. 5.

[52] Vgl. Merce Cunningham, The Function of a Technique for Dance, in: Contact Quarterly (1982), S. 6.

[53] Ebd., S. 6.

Prozeß, wie es noch Martha Graham tat, als profane Ritualisierung des Tanzes zu mystifizieren. Tatsächlich schafft Cunningham in seinem Training eine enorm künstliche, von absoluter Stille gekennzeichnete Atmosphäre, in der mit kräftigenden und belastungsintensiven Übungen gezielt das Artifizielle der täglichen Arbeit herausgehoben wird. Dieses artifizielle Konstrukt, die Cunningham-Technik, richtet sich dabei auf einen konzentrierten Umgang mit dem eigenen Körper, um dessen Bewegungsorganisation zu begreifen.

IV.3.2. Strukturmerkmale

Cunningham beginnt in den 50er Jahren Tanztechnik zu unterrichten, mit dem Ziel, den Tänzern seiner 1952 gegründeten Merce Cunningham Dance Company[54] (MCDC) seine Choreographien besser vermitteln zu können und nicht zuletzt auch aus ökonomischen Gründen, um wenigstens etwas Geld zu verdienen. Auf der Grundlage des eigenen konsequenten Trainings und dem gezielten Bemühen, die selbst gelernten Techniken bewußt nachzuvollziehen, entwickelt Cunningham eine eigene, von den persönlichen und codierten Stilen seiner Lehrer unabhängige Übungssystematik. Anstelle der grahamschen und balletteusen Bewegungsauffassung tritt ein Bewegungsansatz, der sowohl auf einer zum Ballett als auch zum *modern dance* unterschiedenen körperkonzeptionellen Idee beruht.

> "In classical ballet there are certain positions that you do - *épaulements* - which have to do with twisting the shoulders, with or against the leg action. But all of my work comes from the trunk, from the waist, nearest the hip, and you tilt it or you twist it in every direction. It doesn't come from the shoulders, but from much farther down. (...) When the

[54] Im Jahr 1953 erhält Cunningham erstmals eine finanzielle Unterstützung für seine Tänzer (Carolyn Brown, Anita Dencks, Viola Farber, Joanne Melsher, Marianne Preger, Remy Charlip und Paul Taylor), die er unter Verzicht auf Gagen aus New York zum Black Mountain College mitnimmt, um an den dortigen Sommerkursen neue Stücke einzustudieren. Zusammen mit den Tänzern Ethel Brodsky, Tim LaFarge und Deborah Moscowitz erarbeitet die Truppe insgesamt drei Gruppenchoreographien, *Banjo* (Musik: Louis Moreau Gottschalk, Bühne: Remy Charlip) *Dime a Dance* (Musik: verschiedene Klaviermusiken aus dem 19. Jahrhundert (Charles v. Alkan, Baptist, Ludwig van Beethoven, Charles Breton, Claude Debussy, Alois Haba; Moreau Gottschalk, Ludwig Stasny, u.a. ausgesucht und gespielt von David Tudor; Bühne: Remy Charlip) und *Septet* (Musik: Erik Satie's Stück *Trois morceaux en frome de poire*, Bühne: Remy Charlip), die zusammen mit vier älteren Produktionen (*Rag-Time Parade* (1950), Musik: Erik Satie); *Variation* (1951), Solo, Musik: Morton Feldmann; *Suite by Chance* (1953), Musik: Christian Wolff, Bühne: Remy Charlip und *Solo Suite in Space and Time* (1953), Solo, Musik: John Cage) und anderen Soli (u.a. *Untitled Solo,* Musik: Christian Wolff's Stück *Piano I*, gespielt von David Tudor, Bühne: Merce Cunningham) am 21. und 22. August 1952 uraufgeführt werden. Vgl. Carolyn Brown in: Selma Jeanne Cohen (Ed.), (1968).

> movements were fast as with Balanchine, they couldn't do the *épaulements* so clearly any more. The torso was even less mobile. I thought that it wasn't basically true that the body could not move while the legs were moving rapidly. ... and finally came to the conclusion that if the action were deeper in the trunk instead of just in the shoulders, then you might be able to move both the back and the legs quickly."[55]

Gegenüber der Ballettechnik verschiebt die Cunningham-Technik das Bewegungszentrum in den unteren Rückenbereich und stabilisiert damit den sich im Ganzen bewegenden Körper im Massezentrum. Hierdurch kann das Gleichgewicht, auch wenn sich die Beine im schnellen Tempo in verschiedenen Lagen durch den Raum bewegen und isoliert dazu Arm- und Torsobewegungen hinzukommen, gut gehalten werden, da der hohe Mobilitätsradius von Unter- und Oberkörper in das physiologisch schwerste Zentrum des Körpers rückvermittelt ist. Das damit im Schwerkraftzentrum selbst zentrierte, muskulär gehaltene und damit balancierte Eigengewicht ermöglicht es dem Körper, sich in Kombination von miteinander und gegeneinander gelehnten oder ausschwenkenden Bein-, Torso- und Armbewegungen gleichzeitig in verschiedene Richtungen zu bewegen.

Trainiert wird zudem, sowohl den ganzen Rücken nach mehrerlei Richtungen zu bewegen, als auch die Beine richtungsdivergent aus der tiefen Beckenmuskulatur heraus in den Raum zu führen, was eine außerordentliche muskuläre Kräftigung der unteren Rücken- und Beckenzone zur Folge hat. Sind diese Bereiche gekräftigt und in ihren Eigenbewegungen dergestalt flexibel, daß das intraphysische Zusammenspiel von Torso, Wirbelsäule, Armen und Beinen von dort initiiert, gehalten und verbunden ist, so können aus ihr die verschiedensten Kombinationen isolierter Oberkörper- und Unterkörperbewegungen in ungeheuerer Bandbreite erwachsen. Cunningham betont:

> "If the spine is taken as the centre of radius, much as an animal makes it his physical conscience, then the action proceeds from that centre outwards. The legs and arms can be a revelation of the back, the spine's extensions."[56]

Tatsächlich erzielt die Cunningham-Technik auf der Grundlage dieses Bewegungsansatzes eine außerordentlich komplexe und raumexpansive Beweglichkeit des gesamten Körpers. Cunningham knüpft dabei gewissermaßen

---

[55] Merce Cunningham (1986), S. 71. (Englische Fassung (1991), S. 62.) Cunningham fügt an, daß *Torso* (1975) auf diese Weise entstanden ist. *Torso* gründet sich in permanenter Veränderung der Tempi auf einer ständigen Varianz der Beinbewegungen, die gegen oder zu den Oberkörperbewegungen ausgeführt werden, auch im Sprung. Erarbeitet wurde das Stück nach dem Zufallsprinzip.

[56] Merce Cunnigham, The Function of the Technique. In: Contact Quarterly (1982), S. 6.

genau an der Schnittstelle der beiden gelernten Techniken, klassischer Tanz und Graham-Technik, an. Zum Teil erweitert die Cunningham-Technik deren Bewegungssystematiken, indem sie bestimmte Organisationsprinzipien ergänzend zusammenzuführt. Zum großen Teil aber revidiert die Cunningham-Technik die zugrunde gelegten ästhetischen Konzepte von Ballett und *modern dance* sowohl hinsichtlich des Umgangs mit der Körperschwere als auch hinsichtlich der räumlichen Gestaltungscodexe.

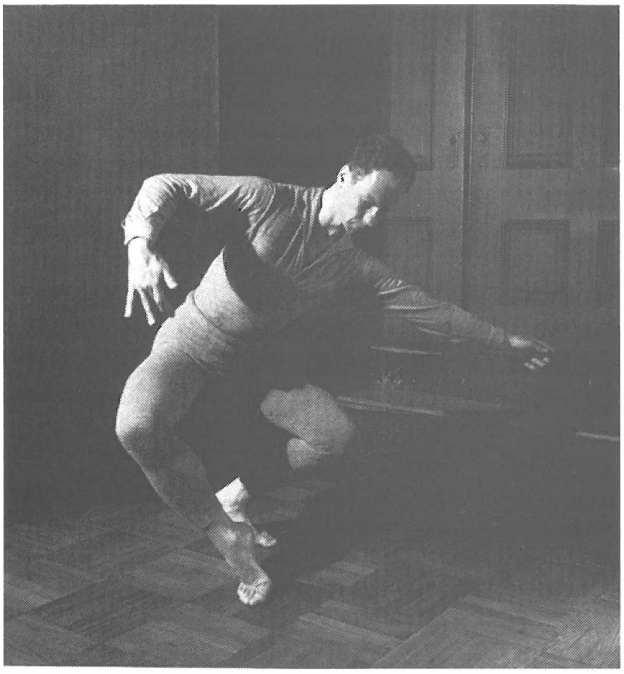


Abb. 34 *Merce Cunningham in „Dancer 6" (1957)*

Aufgelöst wird die im Ballett vorherrschende relative Unbeweglichkeit der Körperachse, wodurch gleichzeitig das klassische ätherische Bewegungsideal verabschiedet wird. Anstelle eines luftigen, nach oben zur Transzendenz hinstrebenden Bewegungsduktus, im Ballett trainiert durch den mit Muskelkraft in den oberen Rücken bzw. in den Brustkorb und die Schultern empor gezogenen Haltepunkt des Körpers, trainiert die Cunningham-Technik eine mit dem Schwerkraftzentrum verbundene Bewegungsspanne des Körpers. Der Tanzkörper ist dadurch in der ihm zu eigenen Schwerkraft versichert[57] und ästhetisch in dieser Materialität anerkannt. Hierin liegt die wesentliche Differenz der Cunningham-Technik zum Ballett, das immer bestrebt war, den Körper durch Verleugnung seines Gewichts

[57] Gemäß vieler östlicher Bewegungspraktiken und Körperphilosophien handelt es sich hierbei um das Energiezentrum des Körpers. Cunningham wendet den Begriff der *Körpermitte* jedoch nicht an, sondern redet allein vom unteren Rücken, der bewegungszentrierend determiniert ist.

und in systematischer Übersteigerung seiner physischen Bedingtheit ins kinetische Bild des Metaphysischen zu überführen.[58]

Zugleich wird eine Verbindung zwischen Teilen der Ballettsystematik und Teilen der Graham-Technik geschaffen. Die komplex differenzierte Beintechnik des klassischen Tanzes wächst mit der charakteristisch großen Oberkörpermobilität des *modern dance* in einer solchen Weise zusammen, daß das grundlegende Organisationsprinzip der Beinarbeit auf die Möglichkeiten, den Torso zu bewegen, übertragen wird. Cunningham legt analog den fünf Ballettpositionen die Richtungsvarianz des Torso nach fünf grundlegenden Bewegungsrichtungen fest: (1) *upright:* die aufrechte Haltung, (2) *curve:* die Vorwärtsneigung, (3) *tilt:* die Seitwärtsneigung nach rechts oder nach links, (4) *arch*: die Rückwärtsneigung des Torso und (5) *twist:* seine Drehung in der senkrechten Achse auf der Horizontalebene.

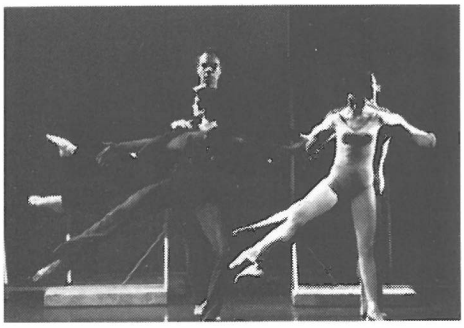


Abb. 35 *v.h.n.v.: upright, curve foreward*

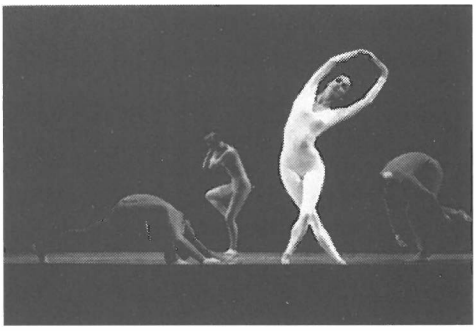


Abb. 36 *v.l.n.r.: deep curve foreward, tilt streching*

Tänzer der MCDC in Scramble (1967). - Bewegungsbeispiele für Oberkörpermobilität

Diese Grundmöglichkeiten nun werden komplex miteinander kombiniert, was ein hoch differenziertes Bewegungstraining der gesamten Wirbelsäule entstehen läßt, welches, obwohl klare räumliche Richtungen angezeigt sind, nicht wie im klassischen Training der fünf Positionen darauf zielt, den Umgebungsraum geometrisch zu gliedern. Vielmehr trainieren die Übungen, verstärkt durch ein segmentiertes Mobilisieren der Wirbelsäule gemäß dreier unabhängig voneinander aktivierbarer Bereiche, eine räumlich hoch

[58] Die Ballett-Technik stabilisiert nach dem Prinzip der Gegenspannung die hohe Beweglichkeit der Beine im oberen Rückenbereich, d.h. das haltende Kraftzentrum des Körpers ist nach oben hin verlagert und der Gewichtsmoment des Körpers ist, als stabilisierender Faktor im Becken verortet, gemäß des ätherischen Bewegungsideals verleugnet. Der balletteuse Körperduktus dient zum einen der Stablisierung zum anderen *verkörpert* er die Transzendenz des sich dem Höheren anverwandelten "Ballerinenwesens".

komplexe Flexibilisierung der gesamten Wirbelsäule. Der frühere Cunningham-Tänzer Kenneth King beschreibt das hierdurch entstehende kinästhetische Phänomen als *digital pulse.*



Abb. 37 *Tänzer der MCDC in „Five Stone Wind" (1988); (Bewegungsbeispiel für die Ober körpermobilität: arch)*

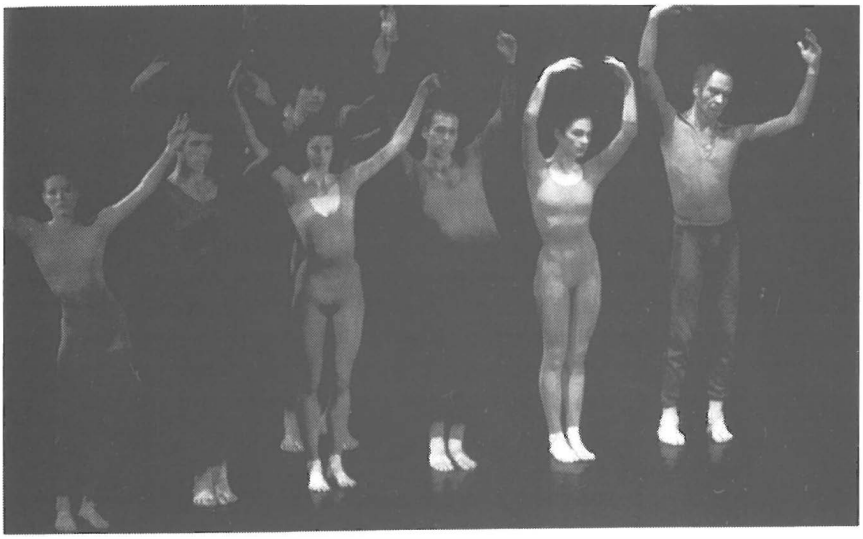


Abb. 38 *Tänzer der MCDC in „Exchange" (1978) (Bewegungsbeispiele für Oberkörpermobilität: tilt)*

> "Merce's body was the first to **systemically** synthesize ballet and modern dance to find all the multiplex ways the contraction and rotating spine could work with and against the mechanics of the legs to create planar shifts and **axial** transformations, and the first to register the digital pulse, coincidentally, around 1950, at the time when TVs were entering every household. (The digital pulse links *three* contracting spinal and thoracic zones in the lower, middle and upper spine. And: when you pulse, contract, **and** rotate the spine's *"geomimetric"* facings, you get the metatheoremics of robotics!"[59]

Danach lehrt die Cunningham-Technik, die Wirbelsäule segmenthaft unter gleichzeitig kontraktierenden, leicht pulsierenden und rotierenden Bewegungen zu aktivieren, wodurch eine technoid-geometrische Struktur entsteht, die zugleich kontrastiert wird durch langsame, sich dehnende, neigende, behutsam sich streckende und sanft sich wölbende Torsobewegungen. Miteinander rhythmisch differenziert und kombiniert, gestalten schon die Oberkörperbewegungen eine dynamische Plastizität von betörender Dichte. Verschiedenste Tiefen und schattierte Dimensionen beleben den Raum. Momenthaft gruppieren sich die Tänzer in einem Bereich zusammen und bilden durch ineinander sich verschränkende Glieder heimliche Nischen. Dann wieder kickt unverhofft das Becken zur Seite und zeigt, die ebenmäßige Balance durchbrechend, eine neue Richtung an. Der Körper, in widerstrebenden Richtungen in sich gewrungen, beginnt, kurzatmig zur Gegenseite zu kippen - um dann, mit trippelndem Schritt, die angedeutete Richtung des Beckens in den Raum zu verlängern.

Der skulpturale Körperraum wird fortwährend durch leichtes Changieren energetischer Impulse in Bewegung gehalten. In und zwischen den Körpern pulsiert mal eine sanfte und zarte Energie, mal ein pochend hartnäckiger Drive. Sprunghaft bar jeglicher psychologischer Motivation steigen wechselhaft immer neue atmosphärische Bewegungssequenzen auf. Dieser spannungsintensiv gestimmte Bewegungsraum wird durch eine wahrnehmungsästhetisch wandlungsintensive Poetik bewohnt. Sich ganz in das Räumliche hineinwölbend schicken die Tänzer in gerundeten oder geraden, zeitweise über anvisierte Fluchten hinausweisende Linien Kräfte aus sich hinaus in den Raum, ihn zerschneidend oder zu sich holend, und schaffen stets neue dynamische Komplexe des Räumlichen.

---

[59] Vgl. Kenneth King, Space Dance and the Galactic Matrix. Merce Cunningham, an Appreciation (1991). In: Richard Kostelanetz (Ed.) (1992), S. 188. Kenneth King wird dem *postmodern dance* zugerechnet.

Das Training der Cunningham-Technik beginnt mit sogenannten kurzen "bounces",[60] wodurch die gesamte Wirbelsäule vom Nacken bis zum Steiß aktiviert wird. Vorwärtsgeneigt wird der obere und mittlere Rücken rhythmisch jeweils kurz nach unten geschwungen. Im *curve* dehnt sich die gesamten Rückenmuskulatur, wodurch insbesondere der untere Bereich erwärmt wird. In der Ausführung ist zu beachten, das Becken am Ort stabil zu halten und den Oberkörper aus dem Beckengürtel herauszuheben, so daß gemäß dem Prinzip der Gegenspannung die tiefe Rückenmuskulatur eine Kräftigung erfährt. Es folgt das *exercise on six*. Cunningham kommentiert:

> "Shown now are what is called the exercise on six. What is essential to catch is the nature of each position and how to get fully to the next one without adding excess arms or body flourishes. The principle involves twisting at the waist and at the same time holding the hips and legs in a clear position. All four exercises are in parallel position and the hips, legs, and knees whether bent or straight, remain that way as the torso twist and curves above them."[61]

Cunninghams Anweisung stellt deutlich das Prinzip der muskulären Gegenspannung heraus. Denn nur durch das bewußte Trainieren der muskulären Antagonismen können Becken und Beine, wenn sich der Oberkörper über ihnen bewegt, in einer fixierten Position gehalten werden.[62] Die Kraft des

---

[60] "The class begins with stretches for the back. Called the "bounces". They are given first in a parallel position, sixteen times followed by four small plies, followed by sixteen tilts of the torso to each side to start the muscles of the back moving. (...) Next, the same exercise with the legs open in what is commonly called second position, and the tilt of the torso is given on the diagonal to introduce the idea of variety. The tempo is varied according to the level of the class, and sometimes the weather. Following this come four stretches for the back. Each stretch is in four counts, the first shown here once in the open second position, curving the spine on the first count, bending the knees and stretching the back parallel to the floor on the second, straightening the leg fully with the back suspended on the third count, and on the fourth lifting the torso to the upright position. The second position in the legs, although not emphasized yet is held clearly throughout." Merce Cunningham, Cunningham Dance Technique: Intermediate Level. Narration. Unveröffentlichtes Manuskript. (January 1991), S. 1. (Gesprochener Kommentar im gleichlautenden Video.)

[61] Ebd., S. 2.

[62] Intraphysisch betrachtet korrespondieren Muskelbewegungen immer mit entsprechenden gemäß der Richtung und der aufgewandten Kraft gegenläufigen Bewegungen. Am bekanntesten ist vielleicht der Muskelantagonismus von Beugen und Strecken. Aber auch in einer Aktion wie der Oberkörpertorsion (twist) spielen immer zwei Muskelpartien in der Axialen von Dehnung und Kontraktion zusammen. Die Physiologin Marbel E. Todd kommentiert dieses kinästhetische Prinzip: "Compression and tensile stresses are called axial, since both operate along the axis without altering it. Three other stresses may be set up which involve the axis in some way or another, if the forces of pushing and pulling are combined, or if they are directed in such a way as to interfere

Beckenbereichs stabilisiert den Stand und ermöglicht die später sich steigernde Radianz isolierter Oberkörperbewegungen. Zudem ist damit ein wesentliches Prinzip der Cunningham-Technik angesprochen, daß gerade darin besteht, den gesamten Körper weder in sich, d.h. in seinen Formen schlingern zu lassen, noch von einer Position zur nächsten in leicht schwingenden oder schnörkeligen Bewegungen zu wechseln. Das eigene Körpergewicht ist vielmehr ständig im muskulären Kräftespiel von Spannung und Entspannung kontrolliert gehalten.

Jegliche Bewegungskombinationen, und seien es noch so komplexe Gänge durch den Raum, sind durchweg durch eine plastische Formung des Körpers charakterisiert. Diese Formen (*shapes*) basieren auf einer präzisen räumlichen Positionierung der verschiedenen Körperteile, die gemäß den zwischen den Gliedern herrschenden Abständen und aufgebauten Spannungslagen genauestens gelernt werden (*placement*). Ein Verständnis der "korrekten vertikalen Position des Körpers" mit den am Körper wirkenden Kräften, sowie ein Verständnis der biomechanischen Prinzipien ist nach Cunninghams Aussage für seine Technik unbedingt erforderlich, da sonst alle weiteren, richtungsräumlich sich ausdifferenzierenden und in sich divergierenden Bewegungsabläufe nicht ausgeführt werden können.[63] Dementsprechend intensiv wird ein stabiler Halt des Körpers trainiert, wobei das Körpergewicht jeweils in kontrollierter Balance Zentrierung erfährt. Zusätzliche Übungen, wie die folgende, intendieren darüber hinaus ein richtungsräumliches Auseinanderstreben des Körpers.

> "Next in the class ordinarily come leg extensions. Pull the leg up to the knee as high as possible, without distorting the hip, and then extending it out in parallel first, and then later in the turned out positions. Pull the working foot off the floor without shifting the balance, into the standing leg so that the tension is in the moving muscles and not in the hip joint. Shown here, once to each side are four possibilities - straight standing leg, the standing leg bent and two variations. (...)
> One more extension which also uses the back is to the side on eight

---

with the axis. They are torsion, shear and bending." Mabel E. Todd, S. 48. Verlagert ein Körper sein Gewicht, ermöglicht das intraphysische Kräftespiel der Muskeln gemäß des Prinzips von Zug und Gegenzug, die Balance zu halten. Die Physis drängt quasi immer darauf, jegliche Krafteinwirkung durch einen entsprechenden Antagonismus auszugleichen, so daß der Körper im Lot bleibt. Vgl. Mabel E. Todd: "In maintainting a balanced position admidst contending forces, stresses are set up within a structure, the degree of which varies with the position, the weight, and the resistant properities of the several parts." Ebd., S. 56.

[63] Vgl. Merce Cunningham, The Function of a Technique for Dance, in: Contact Quarterly (1982), S. 6: "... understanding of the correct vertical position of the body, and how it is obtained and held. This involves the problem of balance of the torso and the sustaining of one part against the other."

counts. Pull the foot to the knee, tilt the torso directly to the side, and extend the leg on the first four counts. Plie and curve the torso through the back of the head, then straigthen the standing leg and open the arms and return to base, four counts."[64]

Um Übungen wie diese ausführen zu können, in denen der Oberkörper, während die Beine in verschiedenster Richtung emporgehoben in den Raum ragen, aus der Achse gekippt oder, wie es andere Übungsfolgen trainieren, gewrungen oder gebeugt in eine äußerst schräge Lage kommt, muß eine extrem hohe muskuläre Spannung im Körper aufgebaut werden, besonders dann, wenn sich die Positionswechsel beschleunigen. Denn immer sollen die Formungen des Körpers präzise und durch den muskulären Spannungsaufbau fixiert bleiben. Über eine rein gehaltene Muskelkraft jedoch können sich die Tänzer, angesichts jener immensen Mobilität, nicht stabilisieren. Erst durch einen ausbalancierten Wechsel zwischen Spannung und Lösung einzelner Körperpartien können die rhythmisch differenzierten und dabei exakt changierenden räumlichen Lageveränderungen des Körpers ausgeführt werden. Eine dergestalt subtile und in der Kraft fein gestimmte Körperkoordination macht es möglich, daß jederzeit und in exakt austaxierten Kraftmomenten die intraphysische Spannung im Körper aufgebaut und im gleichen Maße wieder gelöst werden kann. Auf diese Weise werden die Cunninghamschen Tanzkörper im steten Wandel ihrer Formen und Ausrichtung für die kleinsten Lageveränderungen und Gewichtsverschiebungen porös.

Die Cunningham-Technik steigert die raum-zeitliche Bewegungskombinatorik immens: In schnellen Wechseln gelangen die Tänzer von einer Raumlage zu einer nächsten, wobei die Wechsel meist mit mehreren Körperteilen ausgeführt werden, gleichzeitig oder in rhythmischer Verschiebung zueinander. Auf der Grundlage der Isolationstechnik, dem zweiten zentralen bewegungstechnischen Prinzip der Cunningham-Technik, werden Beine, Oberkörper, Becken, Arme, Hände, Kopf und Füße unabhängig voneinander in verschiedene Richtungen, mit unterschiedlichen Rhythmen und in selbstständiger Dynamik bewegt. Dabei fordern gerade die Bewegungsfolgen mit schnellen, zum Teil abrupten, aber manchmal sich auch langsam dahinziehenden Lageveränderungen von den Tänzern eine hohe Aufmerksamkeit. Angesichts der räumlich-rhythmischen Variationen müssen sie sich mental ständig neu orientieren und im permanenten Spannungswechsel ihres Körpers das Gewicht jeweils neu zentrieren. Auf diese Weise erlernen sie einen koordinativ vielschichtigen Körpergebrauch.

---

[64] Merce Cunningham, Cunningham Dance Technique: Intermediate Level. Narration, S. 6.

Der isolationstechnische Aspekt der Cunningham-Technik, der jedes Körperteil motorisch als eigenständiges Bewegungselement behandelt,[65] ist von einigen Tänzern und vor allem von der deutschsprachigen Rezeption mit dem Vorwurf belegt worden, Cunningham dividiere den Körper unter Verlust seiner Ganzheit und seiner emotionalen Anteile willkürlich auseinander und zerstöre auf rationalistische Weise sein holistisches Gesamtgefüge,[66] bzw. er "desintegriere" den Körper und damit die Person des Tänzers.[67] Den Körper isoliert in einzelne Teile bewegen zu können heißt jedoch keineswegs, daß seine Glieder als mechanistisch operierende Bewegungsträger behandelt würden. Wie die vorangegangenen Ausführungen über das komplex trainierte intraphysische Gefüge gezeigt haben, dessen subtil wahrgenommene und fein veränderte Spannungslagen der Cunningham-Technik zugrunde liegen, ist das motorische Spiel der Cunningham-Tänzer vielmehr kinästhetisch äußerst fein abgestimmt und dabei sogar weitaus differenzierter in sich ausgebildet, als wenn die Tänzer allein aus einem zentralen Impuls heraus gesamtkörperlich in Bewegung kämen. Dabei zeichnet sich weder das eine noch das andere Bewegungsprinzip durch ein Mehr an "Natürlichkeit" aus. Das hochkomplex organisierte kinästhetische Gewebe, auf dem Cunninghams Tanzstil basiert, erwächst indessen aus einem organisch abgestimmten Zusammenspiel der verschiedenen beteiligten motorischen Zentren, ähnlich wie es für den Jazz-Tanz charakteristisch ist.[68] Im Unterschied zur polyrhythmischen Bewegungstruktur des Jazz jedoch dominiert in der Cunningham-Technik das Prinzip der räumlich flexiblen

---

[65] Eine isolierende Bewegungstechnik behandelt jedes Körperteil als eigenes motorisches Zentrum. Die räumlich-rhythmischen Bewegungsformen eines Körperteils verlaufen dabei unabhängig von denjenigen Bewegungsimpulsen, - dynamiken oder -richtungen eines anderen Körperteils.

[66] Simone Forti bewertet die Cunningham-Technik auf Grund ihrer Komplexität und der hohen Konzentration, unter der die einzelnen Bewegungen koordinativ in Einklang gebracht werden, als eine erwachsenenspezifische Technik. Nach ihrer Ansicht fehlt der Technik das intuitiv-spielerische Moment, durch das die ganze Person holistisch eingebunden wird. Vgl. Simone Forti, Handbook in Motion, an Account of an ongoing personal Discourse and its Manifestation in Dance. New York 1974, S. 34.

[67] Vgl. Werner Jakob Stüber, S. 177.

[68] Die Isolation ist neben der Polyzentrik das charakteristische Bewegungsprinzip des Jazz-Tanzes. Während der europäische Tanz, wie Helmut Günther ausführlich darstellt, nur ein Bewegungszentrum kennt, isoliert der Jazz-Tanz verschiedene Spannungs- und Bewegungszentren voneinander und aktiviert im ständigen und schnellen Wechsel der bewegten einzelnen Glieder die Bewegungen primär aus dem binnenkörperlichen Bereich heraus. Damit ist der Umgang mit der eigenen Körperschwere ein anderer. Vgl. Helmut Günther, Jazz Dance. Geschichte/Theorie/Praxis. Berlin 1990, S. 20 ff. Der Jazz-Tanz indessen ist im Gegensatz zur Cunningham-Technik polyrhythmisch strukturiert, was bedeutet, daß die Rhythmen der einzelnen Körperglieder an einem Grundbeat orientiert sind. Dies geschieht im Cunninghamschen Bewegungstil nicht.

Divergenz der Glieder oder - um mit Hermann Schmitz zu sprechen - ihr richtungsräumliche[69] Expansion. Bill Deresiewicz berichtet in diesem Kontext über seine Erfahrungen in der Cunningham-Klasse:

> "In class, far from feeling disassembled, your body feels remarkably unified and "clean", all straight lines and simple relationships. The technique's spareness permits an unusual intensity of focus: With no need to worry about adding ornamentation in the neck, shoulders, or arms, you can attend very closely to the muscles that are centrally active, those of the pelvis, abdomen, and upper thighs. Indeed, this carefully focussed listening is strictly necessary, for there is no room to hide in this technique, no provision made for cheating positions and no value placed on mere brio. Thus, even more than concentration and strength Cunningham technique demands and develops a unique sense of calm."[70]

Die ehemalige Cunningham Tänzerin Karole Armitage betont indessen, wie sehr die charakteristischen und zum Teil relativ lang anhaltene Positionierungen des Körpers eine extrem große Kraftanstrengung verlangen. In einem Interview berichtet sie auf die Frage, wie man sich in den Cunningham-Klassen gewöhnlich bewegt:

> *"What do you do when you go into a Cunningham class?*
> Merce has us hold positions fo a very long time. These acts are more grueling and demand a lot more raw strength than any movement ever had in ballet.
> *Do* you *feel that you have gotten stronger, physically, since becoming a Cunningham dancer?*
> Yes, much stronger. First, from working in the center all the time,

---

[69] Die Phänomenologie des Raums nach Hermann Schmitz unterscheidet als drei Weisen des leiblichen Raums den Weiteraum, den Richtungsraum und den Ortsraum. Der Raum ist danach definiert als Räumlichsein von etwas in Weite, d.h. die Ausdehnung (ex-tensio) bildet die notwendige und zugleich zureichende Bedingung des Räumlichen, wobei der Leib als absoluter Ort anzusehen ist. Die differenten Gestaltungsformen des Raumes rühren aus einer jeweiligen Wechselwirkung von Enge und Weite her. Im Richtungsraum etwa führen die Bewegungen von der Enge des Leibes hinaus in die Weite, wobei die "frei beweglichen, ihren motorischen Impulsen überlassenen Glieder gewissen typischen Richtungsbahnen (folgen), die durch anatomische Verhältnisse, durch die Aufgabe, das Gleichgewicht zu halten (...), festgelegt sind (...)."Schmitz sieht den Tanz, als "hingegebener und gelöster" gefaßt, generell als eine dem Richtungsraum zugehöriges Phänomen an, da tänzerische Bewegungen immer das Räumliche nach Richtungsgliederungen strukturieren. Hermann Schmitz, System der Philosophie. Bd. 3.1.: Der leibliche Raum. Bonn 1988, S. 63 und S. 69-71.

[70] Bill Deresiewicz, Celestial Mechanics. In: Dance View. 11.4 (Summer 1994), S. 17. Bill Deresiewicz war kein Mitglied der MCDC.

never having a *barre* to rely on. Second, from the kind of raw strength that Merce's work demands."[71]

Im Vergleich zum Ballett, dessen Technik Armitage zuvor gelernt hat, zeichne sich die Cunningham-Technik zudem durch eine große Geschmeidigkeit in den Bewegungen aus, die von einer weichen und gelösten Haltung des sich bewegenden Körpers zeugt.[72]

IV.3.3. Der Bewegungsstil. Szenische Einblicke

Die Cunningham-Technik stattet den Körper mit einer wandlungsfähigen formbildenden Kapazität unter gesteigerter binnenkörperlicher Flexibilität und Durchlässigkeit aus. Wie geschmeidig die Cunningham-Tänzer ihre Körper - komplex koordiniert - in ständig neue Lagen zu bringen vermögen - seien die Verlagerungen noch so klein oder greifen sie noch so weit in den Raum - zeigt besonders eindringlich die Anfangsszene aus *Beach Birds for Camera* (1992).[73] Leicht, mit kleinen, die Körper in sachte Schwingungen versetzenden Impulsen, beginnt eine lose gruppierte Tänzerschar ihre Glieder zu bewegen. Zuerst erscheint alles bewegungslos, nur das tiefe Nachmittagslicht bricht sich auf den in verschiedene Richtungen blickenden Körpern. Die Tänzer stehen etwas gebeugt, in den Gelenken leicht gefaltet, die Arme seitwärts emporgehoben und sanft angewinkelt. Es beginnt "das sanfte Schwingen schwarzer Flügelarme".[74]

---

[71] Karole Armitage § the MCDC. In: Helicon Nine. A Journal of Women's Arts and Letters. 1.2 (Fall/Winter 1979), S. 19 u. 22. Bei dem abgedruckten Gespräch handelt es sich um die editierte Fassung von Interviews, die Janet Sharistanian mit Karole Armitage in New York City und in Lawrence, Kansas, während des Jahres 1978 führte. Armitage tanzte in den 70er Jahren in der MCDC und ist heute freischaffende Choreographin.

[72] Armitage bemerkt: "The technique is similar to that of classical ballet in general. It explores a wide range of movement, uses the body to the turn out degree through a full range of possibilities, calls upon the utter stamina. But the difference is, first of all, a suppleness in the movements that is not at all characteristic of ballet, and second, more directions, rather than simply front, side, back - in between positions. (...) Generally, you have to learn a certain looseness, more looseness in everything, as well as develope the use of the back." Ebd., S. 17.

[73] *Beach Birds For Camera*, 1992 (35mm film directed by Elliot Caplan). Erstaufführung: New York, Dezember 1991; Musik: John Cage; Kostüme: Marsha Skinner. Bühnenfassung: *Beach Birds*, 1991, Erstaufführung: Zürich, Schweiz; 20. Juni 1991; Musik: John Cage; Kostüme: Marsha Skinner.

[74] Eva-Elisabeth Fischer, Das sanfte Schwingen schwarzer Flügelarme. Die Merce Cunningham Dance Company in Frankfurt. In: Ballett Journal. 40.4 (1992), S. 18f. Fischer spielt mit dem Titel u.a. auf die farbliche Gestaltung der Ganzkörperanzüge an, die - für die gesamte Gruppe gleich - hoch geschlossen den gesamten unteren und mittleren Körper weiß einkleiden und in gerader Linie im oberen Brustbereich abgesetzt den

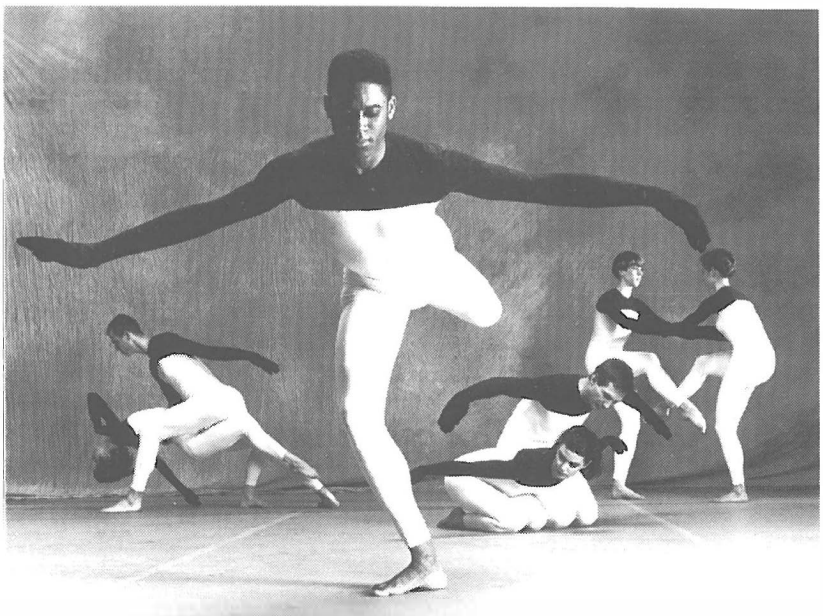


Abb. 39 *Tänzer der MCDC in „Beach Birds" (1991)*

Zunächst sind es einzelne Hände, die an verschiedenen Orten im Raum abrupt nach oben schwenken und leicht zu vibrieren beginnen. Manche Oberkörper flattern mit ihnen. Kurzatmig wölbt und streckt sich dabei die Wirbelsäule, schnell sich vor und zurück bewegend. All diese Bewegungen bleiben sachte und räumlich indifferent. Sie umspielen unmittelbar und zart die körperlichen Figuren, die immer noch eng beieinander stehen.

Die Tänzer frieren in all ihren asymmetrischen Körperformungen ihre Physis nie posengleich ein, sondern bringen sie durch ihre fein und subtil gestimmte Kinästhetik in ständig neue Balancemomente. Ein leichtes Changieren in der muskulären und atmungsaktiven Spannung gibt ihrer konturklaren Gestalt eine Form. Auf diese Weise durchwirken die plastischen Formungen stets zarte Bewegungen, durch die sie dynamisch sowohl mit dem

---

oberen Oberkörper sowie die ganzen Armen schwarz einkleiden. Dabei ziehen sich die Anzüge geschlossen über die Hände und gleich Fingerhandschuhen über jeden einzelnen Finger.

sie umgebenden Raum als auch mit den anderen Tänzern verbunden sind. Auch wenn die Tänzer hintereinander stehen und sie sich nicht sehen können, bleiben sie in Kontakt. Feinfühlig breitet sich eine spannungsräumliche Atmosphäre zwischen ihnen aus und ihr Tanzen entfaltet ein dynamisches Gewoge.

Die Körperräume balancieren in sich und gewinnen vorsichtig ein Mehr an Raum. Leicht pendelnd verschieben die Tänzer - langsam aber sukzessive - ihre Hände und Armglieder und tasten in unregelmäßiger Bewegung mit den Füßen zu neuen Orten im Raum vor. Immer noch sind es kleinste binnenkörperliche Impulse, mit denen die Bewegungen beginnen. In einer langsamen Sequenz von leicht schwingender Bewegung, die kontinuierlich von der gesamten Gruppe aufgenommen wird, mündet das Pendeln in weite Dehnungen einzelner Oberkörper. Allmählich drehen und verwringen sich die Torsi und kippen gemächlich zur Seite, bis der ganze Körper ihrer Richtung folgt. Gleich mehrere Tänzer gehen - rhythmisch ungleichmäßig - mit verschiedenen Schrittkombinationen voran. Untereinander sind ihre Bewegungen weder synchron, noch schlagen ihre Bewegungen dieselbe Richtung ein. Das Gesamtbild ist mit verschiedenen, im Raum verteilten und auf sich bezogenen Einzelgruppen aufgelockert. Das Tanzen gewinnt an Dynamik.

Eines geschieht in der Cunningham-Technik, in den Übungsklassen und auch in den Choreographien fast nie, daß die Körper der Schwerkraft nachgeben, bzw. das Eigengewicht derartig aktivieren, daß sie als Ganze schwingend fallen oder sich in immense Höhen schleudern. Cunninghams Tanzstil ist indessen eine klassische Aura zu eigen. Die Tanzkörper tragen, harmonisch und elastisch in sich gestimmt, ein ebenmäßig schönes Antlitz. Ihre Bewegungen sind kraftvoll und geschmeidig und höchst virtuos. Diese Körper schmeißen sich nicht, plumpsen nicht oder stürzen gar jäh zu Boden. Sie bleiben in ihrer Kraft bemessen und sind, trotz ihrer vielstimmig aus dem Inneren emporsteigenden Bewegungen und der vereinzelt auseinanderdriftenden Glieder, ihrer Erscheinung nach höchst elegant. Unbeschadet von jeglicher dynamischen Übermacht strahlen sie eine homogene Ganzheit aus, weit entfernt davon, durch widerstreitende Kräfte auseinandergerissen oder von ihnen angetrieben in den Raum geschleudert zu werden. Auch wenn sich ihr steter Bewegungsfluß fragmentarisiert einen Weg in Raum und Zeit bahnt und die Körper changierend zergliedernde Räumlichkeiten bilden, so ist die Kraft der Bewegungen doch kontrolliert.

Die Bewegungen der Cunninghamschen Körper charakterisiert im Vergleich zum Bewegungsstil von Trisha Brown nicht das Flüchtige und Flüssige. In Browns, quasi am anderen bewegungsästhetischen Ende angesiedelten Tanzstil, fließt und strömt der Körper, angetrieben durch das stete Spiel augenblickhafter off-balance, seine Bewegungen ununterbrochen kurven- und spiralförmig in den Raum. Direkte und gerade gezogene Linien sind in

jener durch Instabilität motivierten Bewegungsführung selten. Eher entsteht der Eindruck, die Bewegungen würden sich stetig weiterspinnnen. Ein dynamisch leichtfedriges *momentum* bestimmt die Atmosphäre und im steten Fallen und Wiederauffangen des eigenen Gewichts eröffnet sich ein endloser Raum.[75] In Cunninghams Tanzstil dagegen bricht das einmal gefundene *momentum*, den ganzen Körper in einen Bewegungsfluß umgreifend, kurz darauf zu einem neuen ab. Die Bewegungen bahnen sich jäh und dennoch sanft eine neue Richtung und finden zu neuen Zeiten. In jenem für vielerlei Augen ungewohnten, ja fremd wirkenden Stil bleibt das erwartete, kontinuierlich sich fortpflanzende Bewegungsgeschehen aus. Nur allzu selten stimmen alle Körperglieder gleichmäßig miteinander in einen Bewegungsstrom ein. Meist bricht ein Körperteil unvermittelt aus und der einhellige Schwung multipliziert sich zu divergenten Einzelimpulsen, noch bevor die einstimmig melodische Phrase zu ihrem vermeintlich "natürlichen" ausschwingendem Ende gefunden hat. Viele Interpreten sprechen daher von einer alogischen Entwicklung in Cunninghams Bewegungen. Den Kombinationen fehle der gewohnte *flow*, d.h. der durch das Eigengewicht hervorgerufene Mobilisierungseffekt. Stattdessen wechseln die Bewegungen unerwartet zu immer neuen Folgen.[76]

Trotz der räumlich vielschichtigen und zeitlich gebrochenen Sequenzen aber schließen sich die Bewegungen in der geschmeidigen Flexibilität der Tanzkörper harmonisch zusammen. Ein Großteil der Bewegungen verläuft mit einer bemerkenswert gleichbleibenden Kraft-Qualität und ist ferner kompositorisch in den *efforts* äußerst homogen zusammengestellt. Dem Duktus nach sind die Bewegungen meist in der mittleren Kraftskala angesiedelt - nicht stark und auch nicht schwach. Dies verleiht dem Stil eine eigentümliche Gleichmut, welche durch keinerlei unkontrollierte Dynamik durchbrochen wird. Denn weder stoßen aus diesen Körpern unbändige Kräfte hervor, die ihre Bewegung explodieren lassen, noch versuchen die Tänzer angestrengt oder durch besondere akrobatische Tricks die Schwerkraft zu über-

---

[75] Der Bewegungstil von Trisha Brown basiert auf der bewußten Herausführung des Körpers aus seinem Gleichgewicht. Der so impulsiv motivierte Körper hält nur selten in muskulär fixierten Formungen inne oder splittet den Bewegungsfluß nach gegliederten Einzelzentren auf. Die ästhetische Emphase von *weight* und *flow* wird in den letzten Arbeiten von Trisha Brown, wie Isabelle Ginots Analyse gezeigt hat, zunehmend kontrastiert durch eben jene segmentierende Zäsuren. Vgl. Isabelle Ginot, Die Kraft einer inneren Poetik. Isabelle Ginot über die jüngsten ästhetischen Wandlungen im Werk von Trisha Brown. In: ballett-international/tanz aktuell. Heft 2 (1997), S. 21-23.

[76] So bemerkt etwa Susan Leigh-Foster: "Movements follow another with no sense of development, causality, or flow. (...) The body's weight shifts suddenly in combination with changes of direction. Idiosyncratic details are enmeshed in large movements of the whole body. Sequences are broken up, added to, recombined, and varied." Vgl. Susan Leigh-Foster (1986), S. 32 u. 36.

winden, um dynamisch im Luftraum fliegen zu können (wie z.B. Louise Lecavalier der kanadische Gruppe *LALALA Human Steps*) oder ballerinengleich über den Bühnenboden zu schweben. Cunninghams Tänzer werden weder durch ihre Bewegungen fortgerissen noch kommen sie in ekstatische Rauschzustände, in denen sich der Bühnenraum als dynamisches Phantasma einer heroisch tätigen Kraft darbietet. Die Tanzkörper bleiben indessen wohl temperiert. Ihre Dynamik ist stets bemessen und der Raum, den sie bewohnen, ist im Wandel entstehender Beziehungen gleichmütig.

Das Ausbleiben einer radikal dynamischen Aktivierung des Körpergewichts unterscheidet die Cunningham-Technik deutlich von vielen Schulen des klassischen *modern dance*, denen der bewegungstechnische Wiedergewinn der Schwerkraft als eines der wichtigsten ästhetischen Prinzipien galt. Ihre Tanztechniken hatten das Gewichtsmoment des Körpers vielmals zum Zentrum ihres dramatisierten und existenzialistischen Bewegungskanons erhoben und gestaltungsspezifisch different ausgearbeitet (vgl. *fall-recovery*, Humphrey; *contraction-release* und Fallübungen, Graham).[77] Im Gegensatz zu diesen Techniken interessiert Cunningham weder eine fallend-emporsteigende Bewegungsdynamik im Körper durch Aktivierung seines Eigengewichts noch ein dramatischer Ausdruck eines perkussiven Gestus. Ebenfalls sucht er keinerlei spürenden Kontakt mit der leiblichen Schwere oder der Erde motivisch zu gestalten, da er in all diesen leiblichen Phänomenen und deren zugehörigen Erfahrungsbereichen keine ästhetisch tragende Dimension vermutet, durch die der Bühnentanz eine zeitgenössische Gestalt oder Aussage erhielte. Zu einer modernen Kunstform gelangt der Tanz nach Cunninghams Ansicht allein durch ein konzentriert raum-zeitliches Gestaltungsspiel körperlicher Bewegung.

Fast kategorisch lehnt Cunningham daher den dramatisiert codierten Bewegungskanon des *modern dance* ab. Zudem schließt er jegliche Bewegungsübungen auf dem Boden aus seinem Training aus, da sie, wie das *contraction-release*, den Körper in einer ihm nicht entsprechenden Haltung trainieren. Cunningham trainiert seine Tänzer ausschließlich im Stand. Das Sitzen nämlich widerspreche im Grunde der menschlichen Bewegungskompetenz, auf die sich der Tanz eigentlich zu richten habe: Am sichersten bewegt sich der Mensch eben auf zwei Beinen, in aufrechter Haltung. Hierin, und nicht auf dem Boden kauernd, entfalten sich seine variationsreichen Bewegungen.

---

[77] Vgl. zur Graham-Technik: Agnes de Mille, Martha. New York 1991, S. 100: "Martha's falls, because they were not a yielding to gravity but a descent and lowering in thighs and back, became not so much a crashing down as a dissolving, a melting and sliding, a communion with the ground and then a recovery and regalvanizing. She worked on these for fifty years, (...)."

> "Our actions is here on our two legs. That's what our life is about. When one thinks of falling, dying, or a loss of consciousness, this is a condition that is out of the normal range of human momentum. With jumping, although we all try to do it, we are again caught, because we can't stay up there very long. (...). This is the way I've thought of human movement, in terms of the fact that we stand and move on two legs, and every person moves differently. There is an enormous variety of movements to deal with."[78]

Cunningham untermauert sein Engagement für eine moderne Tanzkunst durch ein anthropologisches Argument und führt sein Bewegungsverständnis auf die "menschliche Grundhaltung" zurück. Der Mensch könne natürlicherweise weder gut kriechen, krabbeln, robben, noch sich vom Boden losgelöst bewegen. Seine kinetische Stärke entwickele sich in aufgerichteter *posture* und so kreist Cunninghams Bewegungsinteresse um die gestalterische Spannbreite möglicher Fortbewegungsarten. Cunningham geht es nicht darum, mittels des natürlichen Körperbauprinzips einen ebensolchen "natürlichen" Bewegungskanon zu manifestieren. Wohl exploriert seine Technik eine große Anzahl verschiedenster Lokomotionsweisen wie Gehen, Laufen, Hüpfen, Springen, Schreiten, Tippeln usw.,[79] die in ihrer Vielfalt jedoch nicht hierarchisch abgestuft sind und damit auf keine anthropologisch konstante Form zurückgreifen.[80]

Cunningham geht es darum, die physische Konstellation, die sich aus seiner aufrechten Haltung ergibt, kinetisch vielfältig und kinästhetisch verstanden auszuschöpfen. Die physische Grundhaltung wird daher zum Anlaß genommen, ihre Mechanismen fortwährender Balance und das hierin einer jeglichen Art der Fortbewegung zugrunde gelegte Prinzip, der Gewichtsverlagerung umfassend zu erkunden. Denn auf seinem physischen Prinzip baut, wie Cunningham in seinem programmatischen Aufsatz *The Function of the*

---

[78] Merce Cunningham, Choreography and Dance. In: Cobbett Steinberg (Ed.), S. 55.

[79] So berichtet eine frühe Tänzerin der MCDC, Marianne Simon über ausgiebige Gehübungen: "And we walked a lot." In: David Vaughan (Moderator), The Forming of an Aesthetic: Merce Cunningham and John Cage, Earle Brown, Remy Charlip, Marianne Simon, David Vaughan. In: Ballett Review 13.3 (Fall 1985), S. 23-36. Reprint in: Richard Kostelanetz (Ed.), (1992), S. 48-65.

[80] Aus anthropologischer Perspektive argumentiert der Tanzwissenschaftler Roderyk Lange: "Irrespective of race and culture, all human beings stand upright and their locomotion is based primarily on stepping (and jumping)." Vgl. Roderyk Lange, Semiotics and Dance. In: Dance Studies. Centre for Dance Studies Les Bois St. Peter. 5 (1981), S. 14. Vgl. ders., The Nature of Dance. New York 1976. Obwohl Cunningham hervorhebt, daß der Mensch eine zweibeinige Kreatur ist, schließt er hieraus nicht auf ein spezifisch biologistisches Bewegungsvokabular, welches "natürliche" oder "humane" Formen realisiert. Vgl. Merce Cunningham, The Impermanent Art. In: Richard Kostelanetz (Ed.) (1978), S. 312.

Technique for Dance betont, die Kunst des Tanzes auf. Ist die korrekte aufrechte Haltung des Körpers einmal verstanden und damit die einhergehenden Prinzipien der Gewichtsstabilisierung und -verlagerung, dann können die reichen Fortbewegungsarten des menschlichen Körpers exploriert werden. Und so stehen im Mittelpunkt der choreographischen und pädagogischen Arbeit die Möglichkeiten, in denen das Gewicht in verschiedenen Zeiten und differenten Raumpositionen verlagert werden kann.[81] Anstatt also ein kinetisches Motiv als gewissermaßen natürlichen Repräsentanten der menschlichen Bewegung zu konzentrieren, exploriert Cunningham die zweieinig sich artikulierende Gestaltungsphänomenik des Körpers. In dem frühen Aufsatz *Space, Time and Dance* (1952), welcher in Abgrenzung zum Ballett und *modern dance* geschrieben dennoch einige anerkennende Bemerkungen über deren stilistische Ausprägungen anführt, skizziert Cunningham sein bewegungschoreographisches Konzept:

> "(...) one of the best discoveries the modern dance has made use of is the gravity of the body in weight, that is, as opposite from denying (and thus affirming) gravity by ascent into the air, the weight of the body in going with gravity, down. The word "heavy" connnotes something incorrect, since what is meant is not the heaviness of a bag of cement falling, although we've all been spectators of that too, but the heaviness of a living body falling with full intent of eventual rise. This is not a fetish of a use of heaviness as an accent against a predominantly light quality, but a thing in itself. By its nature this kind of moving would make the space seem a series of unconnected spots, along with the lack of clear-connecting movements in the modern dance."[82]

Im steten Fallen und Steigen der Körper gestaltet der *modern dance* eine dynamische am Ort zentrierte Räumlichkeit, in der eine architektonisch strukturierte Orientiertheit der Bewegungen im Raum zweitrangig wird. Ein

---

[81] Vgl. Merce Cunningham, The Impermanent Art. In: Richard Kostelanetz (Ed.) (1978), S. 313: "One of the things that has interested me for a long time, is how our balance works, not the fact that we can balance in many different ways and so find out many ways, but just that we do balance at all, and how. On two legs or one. Dancing has two things in it: balance of the weight, and shift of that weight in space and time, (...)."

[82] Merce Cunningham, Space, Time and Dance (1952). In: James B. Hall/Barry Ulanov (Ed.), Modern Culture And The Arts. New York ^{2}1972 (^{1}1967), S. 345. (Der Aufsatz erschien 1952 in: *Transformation*, 1:3, Wittenborn & Co, S.150f.) Diese Schrift Cunninghams bietet einen Vergleich zu der 40 Jahre später erschienenen Schrift *Zeit, Raum und Bewegung* (1992) an. Trotz des ähnlichen Titels leitet Cunningham seine Tanzkonzeption nicht mehr aus einem neuen Bühnenraummodell her, wie es 1952 neben dem Hinweis, der Tanz habe sich aus musikalischen Diktat vollständig gelöst, im Vordergrund stand. 1992 dominiert die Selbstdarstellung ein technologischer Diskurs, d.h. Cunningham sieht seine Tanzkonzeption durch die Integration von Film, Video und Computer strukturiert.

dergestalt choreographierter Tanzraum verliere, bemängelt Cunningham, da die Einzelaktionen perspektivisch nicht aufeinanderbezogen seien, für den Betrachter an Tiefe und Dimensionalität. Stattdessen reihen sich die Tanzbewegungen zu einer bloßen "Serie unverbundener Punkte" aneinander.

Tatsächlich vernachlässigte der *modern dance*, aus Gründen einer bewußten Stärkung der phänomenologisch dem Leiblichen zugehörigen Bewegungsqualitäten, z.T. gezielt eine geometrisch gliedernde Raumgestaltung seines Bewegungsmaterials. Die spürend-fühlende Seite der Bewegung und ihre expressiven effort-Skalen standen im Mittelpunkt des choreographischen Interesses. Choreographinnen wie Martha Graham konzentrierten sich ausgehend vom Nahbereich des Körpers auf die Gestaltung von bizarren Körperformen. Die Körper verkrampften und wanden sich und stießen asymmetrische, verdrehte und bizarr gewinkelte Formen in den Raum, wobei die Bewegungen, als Abdruck binnenkörperlicher Dynamiken geformt, zueinander, d.h. außerräumlich kaum nach definierten Lagebeziehungen organisiert waren. Für die Bühnenraumgestaltung indessen griffen die Choreographen auf tradierte Formen zurück. Der zuschauende Blick wurde unterdessen auf die selbstbezogenen Bewegungsgestalten in ihrer symbolischen Gestensprache gelenkt. Damit rutschte der Gestaltungsradius der *modern dance*-Choreographien, in denen direktional verbindende und architektonisch gegliederte Bewegungskonstellationen verschwanden, in die, wie Cunningham kritisiert, Eindimensionalität ab.

Für die bewegungstechnische und die choreographische Arbeit von Merce Cunningham lassen sich hieraus zwei Konsequenzen beobachten. Zum einem verdichtet Cunningham seine Kritik am scheinbar *modernen* Konzept des *modern dance* und weist den Choreographen eine extrem unreflektierte Handhabung bzw. Übernahme von traditionellen choreographischen Modellen nach. Dies betrifft sowohl das von ihnen bevorzugte zentralperspektivische Bühnenraumkonzept als auch das häufige Choreographieren analog musikalischer Strukturen.[83] Beide Aspekte sucht Cunningham radikal durch eine kopräsente und feldähnlich konzipierte Aufführungskonzeption zu verändern.

---

[83] Vgl. Merce Cunningham, Space, Time and Dance. In: James B. Hall/Barry Ulanov (Ed.), S. 346:" (...) - the most curious to me is the general feeling in the modern dance that nineteenth-century forms stemming from earlier pre-classical forms are the only formal actions advisable, or even possible to take. This seems a flat contradiction of the modern dance - agreeing with the thought of discovering new or allegedly new movement for contemporary reasons, the using of psychology as a tremendous elastic basis for content, and wishing to be expressive of the "times" (although how can one be expressive of anything else?) - but not feeling the need for a different basis upon which to put this expression, in fact being mainly content to indicate that either the old forms are good enough, or further that the old forms are the only possible forms."

Zum anderen entwickelt Cunningham durch eine bewußte Dominanz von gewichtsverlagernden Bewegungsmotiven und in Anlehnung an Elemente des klassischen Bewegungsordo einen feingliedrig changierenden und richtungsräumlich expansiven Bewegungsstil. Für diesen spielen die für weite Strecken des *modern dance* charakteristischen Erfahrungswerte einer lebendig gespürten Räumlichkeit, wie sie z.B. in ekstatischen Bewegungschoreographien Ausdruck fanden, nur bedingt eine Rolle. Cunninghams Bewegungstechnik basiert indessen auf einem kinästhetisch fein abgestimmten *und* optisch klar differenzierten Raumkonzept, welches Körper-Räume in einer sensibel taxierten und miteinander fein durchwirkten Weise darbietet.

Cunninghams Bewegungen führen auf oftmals direkten Wegen durch den Raum und divergieren dennoch im fein koordinierten Geflecht von unabhängig sich bewegenden Gliedern in ein Kaleidoskop von allseitig zu- und auseinander strebenden Richtungskomponenten. In Korrespondenz zur dezentralisiert strukturierten Körperkinetik steht ein dezentralisierter Bühnenraumprospekt, wodurch eine Multidimensionalität entsteht, die sich durch die Zersplitterung des Bewegungsflusses in singuläre Momente verstärkt. Der französische Autor Bernard Rémy bemerkt zur eigenwilligen Bewegungsästhetik von Cunningham im Vergleich zu Martha Graham:

> "Martha Graham partait de la condensation, Merce Cunningham commence avec l'extension. La dissolution de la perspective centrale et l'apparition d'une multitude de foyers de perspective changent l'espace en champ. (...) Merce Cunningham invent un espace discret, aux translucidités discrètes. Un champs s'ouvre sans hiérarchie de premier et d'arrière-plan."[84]

Dieser "verschwiegen durchscheinende" Tanzraum verdankt sich, wie Rèmy sagt, den "gefalzten" - quasi in sich gefalteten - Körpern, die gesamtkörperlich betrachtet nie zu einer Geraden finden oder ihre Bewegungen einer eingleisig gerichteten Linie folgen lassen.[85] Selbst in Sequenzen, in denen sich zwei Tänzer direkt gegenüberstehen und, aneinander gelehnt oder sich gegenseitig haltend, atmosphärisch eine harmonische Monade bilden, schmelzen die beiden Körper nie in ein symmetrisch geschlossenes Ganzes zusammen. Jegliche gerad- oder stromlinienförmig korrespondierende Gliederrichtungen werden durchkreuzt durch andere, neue Perspektiven. Der

---

[84] Bernard Rémy, Lumière. Problèmes de physique communs à la danse moderne et au cinema. In: Corps provisoire. Danse Cinéma Peinture Poésie. Arts chorégraphiques: L'auteur dans l'oeuvre. Paris 1992, S. 145.

[85] Bernard Rémy schreibt: " (...) les danseurs (...) évoluent dans un espace non-droit, où la droiture des corps ne peut pendere. (...) Merce Cunningham correspendent au moment de cette ascèse visante grace à laquelle le corps se dépuille des ses droitures pour ne vivre que de pluire. L'appui au sol n'est pas donné." Ebd. S. 149.

gemeinsame Tanz folgt daher weder einem spiegelgleichen Ablauf noch werden optisch geschlossene Figuren projiziert. Der Bewegungsstil umspielt vielmehr die Frage, wie der menschliche Körper komplexe räumliche Konstellationen dynamisieren kann, wodurch eine plastisch changierende und direktional vernetzte Räumlichkeit entsteht.

Rémy sieht in diesem Bewegungsstil indessen, wie er ihn exemplarisch anhand der Filmtanzproduktion *Channels/Inserts* (1981)[86] analysiert, ein durchaus ernstzunehmend ungelöstes Problem. Dieses betrifft die innere Beziehung zwischen den gebrochenen choreographierten Perspektiven und der sich gleichzeitig durch sie manifestierenden Körperlichkeit. Dem Körper droht ein schmerzhafter Riß, da er der Schnelligkeit, mit der sich die multiplen „Falzungen" durch ihn ziehen, gleichzeitig durch Bewegungen beantwortet, die seine Glieder in divergierende Richtungen auseinandertreiben, was ihn, der durch die „Falzungen" optisch verdichtet wird, perspektivisch zerstreut.[87] Tatsächlich erfordern beide choreographische Tendenzen, die multiple Ausrichtung des Körpers einerseits und die spannungsintensive Verdichtung seiner Glieder in stets abgewinkelter Formung andererseits, eine außergewöhnlich zentrierte und sicher gestützte Eigenbezogenheit im Körper, damit die Vereinzelung der Gliederbewegungen in der Vielheit ihrer Richtungen eine körperliche Integrität erfahren kann. Das zunächst perspektivisch sich artikulierende Problem wandelt sich in dem Moment in ein Körperliches, beschleunigen sich die Bewegungen weiterhin - rhythmisch noch komplexer - und steigert sich gleichzeitig, ohne an Genauigkeit in der Bewegungsausführung zu verlieren, die Häufigkeit der Richtungswechsel.

Weiterhin charakteristisch für den Cunningham-Stil ist die äußerst variante Zeitstruktur der Bewegungen: Mal dehnen sich die Rhythmen ruhig und lang in der Zeit aus, mal springen sie im Stakkato zu neuen, schnelleren über, oder brechen inmitten einer wiederholten Phrase und eines einklänglich gestimmten Refrains ab. Jedes beliebige Tempo findet eine Gestalt: sei es der rasende Puls in *CRWDSPCR* (1993) oder die lang verweilende Stille meditativ gehaltener Positionen in Teilen von *Enter* (1992). Vereint mit der

---

[86] *Channels/Inserts* (1981), Filmtanz von Charles Atlas und Merce Cunningham; Erstaufführung; New York, Januar 1981; Bühnenversion: New York, 24.3. 1981; Music: David Tudor; Design: Charles Atlas.

[87] Bernard Rémy schreibt: "Dans le film *Channels/Inserts* on retrouve les découvertes de la danse de Cunningham: centre de gravité variant sur une ligne traversant le torse, vitesse des pliures multipliées sur le corps, quasi simultanéité de foyers de directions divergentes dans un espace sans centre. (...) Ce film montre le problème silencieux de Cunningham: comment varier les relations entre les épaisseurs du torse et les brillances de la simultanéité sans que l'absence de centre ne cède la place à la figure d'une déchirure centrale?" Bernard Rémy, Lumière. Problèmes de physique communs à la danse moderne et au cinema. In: Corps provisoire, S. 150.

charakteristisch klaren räumlichen Ausrichtung der präzis geführten ("highly articulated")[88] Bewegungen kristallisiert sich ein Stil heraus, den viele Autoren als einen intellektuellen bezeichnen.[89] Sally Banes und Noël Carroll erläutern, welche qualitativen Merkmale diesen Eindruck hervorrufen:

> "In opposition to the technique of the Graham style (...), Cunningham's movement is light. It is directionally flexible and often rapier fast, covering space both quickly and hyperarticulately. At the same time, it is characterized by what followers of Laban call bound flow; the energy is liquid and resilient inside the dancer, but it stops at the boundary of the body. It is strictly defined and controlled. It does not rush vectorially or spill into the surrounding space. It has an air of exactitude and precision."[90]

Das dynamische Moment der Bewegungen ist auf eine distinguierte Ausführung ausgerichtet. Präzise in ihrer räumlichen Orientierung wie in ihrer Zeitlichkeit kommt den Bewegungen trotz ihrer komplexen Variabilität eine innere Bemessenheit zu. Ohne sich jemals emotions- oder spannungsgeladen zu entladen, verdichtet sich das Bewegungsgeschehen zu einem konstruktiv transparenten Bild, von dem Banes und Carroll meinen, es spiegele entsprechend der inhärenten Ordnung eine geistklare Logik wieder:

> "In turn, these formal bodily properties - lightness, elasticity, speed, and precision - suggest a particular description of the mind as an agile, cool, lucid, analytic intelligence of the sort once referred to as Gallic or Cartesian, but also appropriate as an ideal of post-World War II-America. Whereas the image of human thought in Graham was heavy, organic, brooding, and altogether nineteenth century, in Cunningham it is permutational, correlational, strategic, exact, rarefied, and airy. This is not to say that Cunningham presents a pantomime of the mind, but that he presents the body as intelligent in a specifically contemporary way."[91]

Dieser "intelligente" Eindruck der elastisch-lichten, sich wechselseitig vertauschenden Bewegungen, exakt und doch verfeinert, rührt aus der ungewöhnlichen Ordnung ihrer vereinzelt in den Raum reichenden und

---

[88] Vgl. Susan Leigh-Foster (1986), S. 32 u. 55; Sondra Horton-Fraleigh (1987), S. 135f.

[89] Susan Leigh-Foster bemerkt etwa: "In Cunningham's dances the unpredictable and isolated use of body parts predominates, giving his pieces an abstract or even intellectual surface." Vgl. Susan Leigh-Foster (1986) , S. 32 u. 85.

[90] Noël Carroll/Sally Banes, Cunningham and Duchamp. In: Ballet Review. 2.2 (Summer 1983), S. 73. Nach der Labanschen Bewegungsanalyse ist der Bewegungsstil von Cunningham durch das räumliche Moment der Richtungsgebung dominiert. Die *Körperform* steht deutlich im Vordergrund (*shape*), d.h. die Formen sind lange gehalten, wobei das Körpergewicht und der *flow* meist kontrolliert werden.

[91] Ebd.

rhythmisch in jeder beliebigen Zeit sich ausdehnenden Sequenzen her. Ihr beständiger gestalterischer Wandel von andauernder Fragmentarisierung und leichtfüßiger Neuorientierung faltet sich bar eines dramaturgischen Gerüsts oder eines systematisierten Ordnungsschemas auf. Die Bewegungen folgen weder einer assoziativen Reihung von Gesten noch der dramaturgischen Linie eines Erzählplots; weder sind sie kontrastiv gegeneinandergesetzt, noch in suggestiver und tranceartiger Wirkung zu seriellen Phrasen aneinandergereiht. Auch variieren sie keine Motive, die das Stück durch thematisch gesetzte Wiederholungen gliedern. Die Aufeinanderfolge zeichnet weder eine vorhersehbare Kontinuität noch produziert sie eine dynamische, rhythmische oder räumliche Abstufung. Nur ein rhythmisch feingliedriges Körpergewebe und sein feinstimmiges Richtungsnetz breitet sich aus. Wenn die steten Wechsel in Zeit und Raum überhaupt ein Ziel haben, so ist es jenes: Kontinuitäten von Bewegungen vorführen.

Die augenscheinlich komplexe Struktur der Bewegungsverläufe ist aber trotz jener spannungsreichen Divergenz in Richtung und Rhythmik durch einen, wie es der Tanzkritiker Dale Harris treffend formuliert, "harmonischen, ebenmäßigen, mit Würde und Konzentration"[92] ausgeführten Gestus charakterisiert. Die Eleganz rührt aus dem technisch ausgereiften und virtuos beherrschten Bewegungsduktus her, in welchem sich die Tänzer im traditionell-klassischen Sinne als *kunstvolle Virtuosen* präsentieren.[93] Ihrem Können ist es zuzusprechen, daß die Bewegungsfolgen ob ihrer rhythmisch-räumlich ungewöhnlichen "Logik" eine Transparenz erreichen und die fragmentarisierte, sich stetig umstrukturierende und überraschend wechselnde Folge des Bewegungsmaterials in einen organischen Fluß kommt.[94]

---

[92] Dale Harris, Discussing the Aesthetics of Merce Cunningham's Dance. In: Richard Kostelanetz (Ed.) (1978), S. 80.

[93] Deborah Jowitt bestätigt: "Cunningham has never questioned the concept of the dancer as a highly skilled specialist who demonstrates - in however different a manner - his of her grace, strength and mastery of the technique of looking better in motion than the average human being." Vgl. Deborah Jowitt in: Ann Livet (Ed.), S. 138; Vgl. Elizabeth Dempster, Women Writing the Body. In: Ellen W. Goellner/Jacqueline Shea Murphy (Ed.), S. 31.

[94] James Klosty betont einleitend: "Cunningham is a virtuoso dancer, and his interests as a choreographer have honored - but transcended - virtuosity. To the specialized technique that ballet redefined over the centuries he added the commonplace movement of daily life: movement seen every day- (...). To ballet's virtuosity and grace, to Graham's implosive intrigued him - and his choreography is the first to honor equally the arabesque and the limp." James Klosty in: James Klosty (Ed.), S. 13. Susan Leigh-Foster schreibt: "The effect of this straight-forward style is to present the dancers as pedestrian rather than fictional or symbolic subjects." Susan Leigh-Foster (1986), S. 34. Obwohl die Gleichstellung verschiedener Bewegungsmaterialien sicherlich ein wichtiges ästhetisches Moment beschreibt, läßt sich rückwirkend die Bewegungsästhetik nicht über das egalisierte Nebeneinanderstellen verschiedener Ressourcen qualifizieren, denn im

Die durchaus eigenwilligen Kontinuitäten als intelligente zu bezeichnen, - ein Gedanke den Leigh-Foster in direkter Anlehnung an Cunninghams Ausspruch, "to break these actions up in different ways, to allow the passion",[95] emphatisch zur These einer passionserfüllten Bewegungsästhetik steigert,[96] erhellt einen wichtigen Aspekt dieser Tanzästhetik. Denn gezielt fahndet Cunningham nach neuen Kontinuitäten von Bewegungsabläufen, in denen die Körper in Fluß kommen. - Sie beginnen, zu tanzen.

IV.3.4. Die individuelle Note

Der markante Bewegungsstil von Cunningham ist trotz seiner stilistischen Charakteristika, welcher auf der Integrität des Körpers als virtuos komponierte Organik basiert, nicht auf ein kodiertes Vokabular eingeschworen. Die Cunningham-Technik lehrt äußerst differenzierte körperstrukturelle und kinetisch kompositorische Prinzipien indem sie auffordert, die Wirbelsäule umfassend nach dreierlei Zentren unterschieden zu mobilisieren, die einzelnen Körperglieder als eigenständige Einheiten zu bewegen und sie feingliedrig in den Raum zu führen. Dabei wird der Körper auf der Grundlage eines differenzierten Wissens um seine räumliche Organisation muskulär gekräftigt und kinästhetisch porös flexibel ausgebildet. Dennoch bildet die Cunningham-Technik keine eigentlich codexierte Systematik heraus, sondern wird aus dem choreographisch erarbeiteten Bewegungsinventar ergänzt und erweitert, so daß sich der Lehrcorpus stets verändert. Intentional auf die

---

Vordergrund steht das virtuose Moment. Gleichwohl rekurriert Cunningham auf das charakteristische Bewegungsbild einer Stadt wie New York City, wo in den Straßen die Menschen ständig durcheinander und zwischeneinander gehen, so daß ein Bewegungsfluß entsteht, der aus der Vogelperspektive heraus betrachtet, einen ständig flukturierendes Raummuster zeichnet. Entgegen der Annahme, Cunningham strebe mit dem Einschluß solch sozial geprägter Bewegungsformen die ästhetische Anerkennung von alltäglichen Bewegungen an, steht meines Erachtens die Funktion im Vordergrund, raumästhetische Qualitäten dieser Bewegungen ins Bewußtsein zu rufen. Denn Cunningham integriert darüber hinaus keine anderen, alltäglich zu bewertenden Bewegungen. Ihn interessieren nicht wie z.B. Pina Bausch, die gestischen Referenzen jener Bewegungen, ihre emotional unterdrückten Qualitäten oder geschlechtsspezifischen Codierungen.

[95] Merce Cunningham (1968), o.S. (Sektion c 1).

[96] Susan Leigh-Foster schreibt: "Carolyn Brown has proposed that Cunningham's dances feature the body moving in a continuum of space-time where space, time, and movement define each other in the dance. Along this continuum the human being is portrayed as a moving body - articulate, intelligent, passionate." und: "Because movement represents nothing other than itself, the dance points up an expressiveness in movement itself and seems to empower it with a compelling and passionate logic all its own." Susan Leigh-Foster (1986). S. 41 u. 34. Vgl. Carolyn Brown in: Selma Jeanne Cohen (Ed.), Time to walk in space. Dance Perspectives 34 (Summer 1968), S. 32f.

choreographische Arbeit ausgerichtet, bereiten die Technikstunden die Tänzer auf eine komplexe Bewegungswelt vor, die hier, jeweils auf ihre strukturellen Prinzipien zurückgeführt, geübt wird. Allein in dieser Funktion will Cunningham seine Technik verstanden wissen. Einen abgeschlossen verschulten und systematisierten Ausbildungscorpus lehnt er indessen ab. Aus diesem Grunde zeigt sich Cunningham auch leicht amüsiert darüber, daß das zweibändige Dokumentationsvideo über seine Tanztechnik, *The Cunningham-Technique*, in einzelnen Tanzstudios als Stundenvorlage verwandt wird. Denn mit dieser Handhabung geht all das verloren, was auch nach Ansicht von Cunningham und seiner langjährigen Tänzerin Carolyn Brown das Charakteristische dieser Technik ausmacht: nämlich einen ständig sich verändernden Bewegungscorpus zu vermitteln. Brown führt aus:

> "His advanced class is designed to develop flexibility in the mind as well as in the body. Few movement exercices are done by rote. (...) The concern with rhythm is first, and this concern manifests itself in phrasing unlike the ballet (...) and unlike I have seen or experienced in other modern-dance technique."[97]

Da die Bewegungen von vornherein an keiner musikalischen Phrase, keinem taktgliedernden Metrum und auch an keinem anderen zeitlich prädeterminierten Verlauf angelegt sind, werden potentiell neue Rhythmen und freie sequentielle Gliederungen möglich, die in jeglicher Zeitdauer, frei akzentuiert, choreographiert sein können. So entstehen im Vergleich zu anderen Tanztechniken fein nuancierte und rhythmisch ungewöhnliche Bewegungsabläufe, deren distinkte Einheiten in reinen Zeitwerten, d.h. in Minuten und Sekunden, gemessen werden. Für die meisten Tänzer entstehen hierdurch enorme bewegungstechnische Probleme. Denn weder sind sie es gewohnt, den *drive* für die Bewegung allein aus sich zu gewinnen, also nicht aus der Musik zu ziehen, noch sind ihnen die unregelmäßigen und abrupten Zeitwechsel vertraut. Sich dessen bewußt, hält Cunningham seine Tänzer im Training und vor allem in den Proben dazu an, die einmal festgesetzten Zeitwerte einer Bewegung unbedingt einzuhalten. Brown betont:

> "Merce always appeared to be interested only in the correct timing and spacing, assuming to believe that if these elements were right, any other problems would solve themselves."[98]

Die von der Musik unabhängige Zeitgestalt der Bewegungen muß möglichst präzise eingehalten werden, denn nur hierdurch kann ein eindeutig zeitliches und rhythmisches Arrangement der Bewegungsfolgen aufgebaut

---

[97] Carolyn Brown in: James Klosty (Ed.), S. 22.
[98] Ebd., S. 24.

werden. Das wichtigste Prinzip zur Bewegungserarbeitung ist daher das exakte Timing. Die Tänzerin Marianne Simon führt aus:

> "From the dancer's point of view, the work we did on being extremely precise, doing the movements exactly the way we were taught, within the time frame imposed, at the speed that Merce insisted upon - perfecting all of this made it immaterial whether music or sound accompanied us. If we continually did Cunningham's movement exactly the way we were supposed to, our bodies learned how much time a movement needed and automatically took up the right amount of time."[99]

Die Tänzer arbeiten mit der unumgänglichen Schwierigkeit, sich rhythmisch an keiner Musikvorlage orientieren zu können und durch keinerlei äußere Pointierung einen Hinweis zu bekommen, wann sie wo sein sollen. Daher werden die Bewegungen im Training und in den Proben zunächst von Cunningham selbst laut und beständig ausgezählt, so daß den Tänzern ein Metrum für die Erlernung zur Verfügung steht, d.h. die laut gezählten Zeiten geben ihnen zunächst die einzige Grundlage der zu erarbeitenden rhythmischen Gestalt.[100] Nach häufiger Wiederholung dann sind die Zeitwerte in einem Maße verinnerlicht, daß die Tänzer die Bewegungen auch ohne lautes Vorzählen exakt in jenen Zeiten ausführen können. Cunningham kommentiert seine Arbeitsweise mit den Worten:

> "Während dieser Proben, nehme ich für jedes Werk die Zeit, indem ich eine Stoppuhr verwende und damit die Sektionen jedes Tanzes überprüfe. Solch eine Sektion kann von beliebiger Länge sein, von wenigen Sekunden bis zu mehreren Minuten, und innerhalb jeder Sektion kann es von Probe zu Probe Variationen geben, obwohl die Gesamtdauer sogar der längsten Sektionen überraschend konstant bleibt, auch dann noch, wenn wir gelegentlich irgendeinen der Tänze monatelang nicht geprobt haben."[101]

Nur durch eine genaue und differenzierte Erlernung der zeitlichen Einheiten können die Tänzer später in den Aufführungen, in denen sie die Musik

---

[99] Marianne Simon in: David Vaughan (Moderator), The Forming of an Aesthetic. In: Ballett Review 13.3 (Fall 1985), S. 33.

[100] Vielleicht um es den Tänzern zunächst leichter zu machen, wurde das Training lange Zeit durch Klaviermusik begleitet, u.a. von der Pianistin Pat Richter. Heute allerding verläuft es nach eigener Beobachtung und nach Aussage von Chris Komar in Stille. Vgl. Susan Kraft, Remembering Chris Komar. Komar on Merce, Cage, Chance, Movement, and Possibilities. Excerpts from on Oral History. In: Contact Quarterly 22.1 (Winter/-Spring 1997), S. 41. (Ed. by Oral History Project of the Dance Collection of the New York Public Library for the Performing Arts, New York.)

[101] Merce Cunningham, Raum/Zeit und Bewegung. In: Martin Bergelt/Hortensia Völckers (Hg.), S. 299 f.

meist zum erstenmal hören, die Zeiten der Bewegungen präzise einhalten und unabhängig von den gehörten klanglichen, melodischen oder rhythmischen Einflüssen mit den anderen, zeitlich zueinander abgestimmt, zusammen tanzen. Neben optischen Vereinbarungen, den sogenannten *cues*, ist es hierfür unbedingt erforderlich, die Zeiten durch ständiges Wiederholen dergestalt zu verinnerlichen, daß sich ein eigenes Gefühl für ihre Wertigkeiten entwickeln kann. Obwohl ein absolutes Maß von Minuten und Sekunden den Bewegungen ihre Zeit gibt, und ein lautes Zählen, unterstützt durch das Regulativ einer Stoppuhr, diese Zeiten überprüft, zielt das Training nicht darauf, den Bewegungsablauf diktatorisch einem Zählapparat zu unterstellen. Vielmehr geht es darum, die Zeiten der Bewegungen zu memorieren. Dies läßt durchaus Akzentverschiebungen in den Phrasen zu, ja, zeitliche Verschiebungen sind sogar erwünscht. Chris Komar, lange Zeit Tänzer der MCDC und später bis 1996 choreographischer Assistent von Merce Cunningham, erläutert diese zunächst paradox anmutende Konzeption:

> "He (*Cunningham*) does a lot of clapping hands and snapping fingers and counting and sometimes talking about it which gives you a very different sense of rhythm in the technique class. It really brings it more into your own body what the rhythm is. And, in fact, some of the adagios Merce gives without exact counts - like, eight measures of this or eight of that - the dancers can go from one position to another and make decisions about when they do that, how long do you hold this? How much time does it take to circle your leg around ? And it really, again, I think it helps the individual dancer learn about themselves and how they move and what possibilities there are about moving."[102]

Unabhängig vom individuellen Lernprozeß setzt Cunningham das, wie er selbst sagt, nervtötende ordinäre "pinch-penny"-Zählen nicht zum Zwecke der Disziplinierung ein, um in jeder Situation mechanisch gleich glatte Bewegungsabläufe zu lehren. Cunningham stellt indessen den choreographischen Gewinn durch jene neue Zeitstruktur heraus, nach der sich ein freier Gestaltungs*raum* für die einzelnen Bewegungen eröffnet. Denn die zeitliche Bewegungsgestalt wird als räumlich sich ausbreitendes Geschehen erkennbar, in dessen raum-zeitliche Spanne („space of time") ein jedes stattfinden kann.[103]

---

[102] Susan Kraft, Remembering Chris Komar. Komar on Merce, Cage, Chance, Movement, and Possibilities. In: Contact Quarterly (Winter/Spring 1997), S. 41. Chris Komar starb am 17. Juli 1996 an Aids.

[103] So schreibt er 1952: "Now time can be an awful lot of bother with the ordinary pinch-penny counting that has to go with it, but if one can think of the structure as a space of time in which anything can happen in any sequence of movement event, and any lenght of stillness can take place, then the counting is an aid towards freedom, rather

Komars Ausführungen bestätigen Cunningham eine konsequent liberale Umsetzung dieser Konzeption hin zu einem experimentellen Umgang mit Bewegung, insbesondere in Begegnung mit fremden, anderen Körpern: Danach geht es, anstatt auf eine bestimmte Formung der Bewegungen zu bestehen, um die Erarbeitung eines rhythmischen Gefühls. Die Tänzer erhalten den nötigen Freiraum, um sich die räumlich-zeitlichen Bezüge der Bewegungsvorgaben individuell zu erarbeiten und in ihre persönliche Körperlichkeit einzupassen. Ziel ist die Belebung der Bewegung durch ein letztlich eigenkörperliches Zeitgefühl.[104] Chris Komar sieht dies durch seine eigenen Lehrerfahrungen - er lehrte verschiedenen Ballettcompanien Repertoirestücke der MCDC - bestätigt.

> "Well, once I was working with the GRCOP in France - it's a research group of the Paris Opera, and I taught them *Inlets 2*. And there are a lot of sections in it where three of four people would start out doing a movement phrase at the same time and then, once they got going, they could continue on their own. At first, they said, "Oh no! We've got to be together! we've got to be together!" And I said, "No, just start together and then you can go off and do your own timing - within the parameters of the movement." That is, you can't change them drastically - I would give them a tempo and a rhythm and a step and within certain parameters, they had some freedom. And once they got a hold of that idea, they loved it!
> The problem with a lot of these dancers is because they spend so much time dancing to musical rhythms, when you take that away from them, they're lost and their rhythmic sense isn't strong enough to maintain something. So it becomes very lightweight. But that's part of the difficulty of teaching Merce's choreography to almost any other dance company - is that they have to find a way to make these rhythms strong and clear and full."[105]

Dieses rhythmische Gefühl für die Bewegungen zu bekommen ist tatsächlich, wie die Tänzerin Carolyn Brown erläutert, gar nicht so einfach:

> "Merce requires of his dancers that the rhythm comes from within: from the nature of the step, from the nature of the phrase, and from the dancer's own musculature; not from a music that imposes its own

---

than a discipline towards mechanization." Merce Cunningham, Space, Time and Dance. In: James B. Hall/Barry Ulanov (Ed.), S. 346. Vgl. auch Kapitel V.

[104] Daher geht es in Cunninghams Aufführungen interessanterweise auch nicht darum, synchron zu tanzen, was beim Zuschauen oftmals sehr irritierend wirkt, da man immer wieder denkt, etwas ist verkehrt. Die mangelnde exakte Synchronizität ist nur eines der ästhetischen Strategien, durch die die gewohnte Wahrnehmung durchkreuzt wird.

[105] Susan Kraft, Remembering Chris Komar. Komar on Merce, Cage, Chance, Movement, and Possibilities. In: Contact Quarterly (Winter/Spring 1997), S. 41. Vgl. auch Merce Cunningham (1986), S. 152f. (Englische Fassung (1991), S. 127f.)

particular rhythms and phrases and structure, or from a narrative or "mood". (...)
Few dancers physically comprehend that deeper muscle knowledge of the body which understands the shadings of attack, what to make big and what to make small without any single action losing its complete energy."[106]

Die zeitlichen Werte bleiben dem Bewegungscorpus der Tänzer nämlich solange äußerlich, bis die komplexen Rhythmen kinästhetisch vollständig aufgenommen, d.h. in die körperliche Struktur dergestalt integriert sind, daß die wechselnden Spannungen im ständigen Ausbalancieren und kräftemäßigen wie auch energetischen Mobilisieren des Körpers einen harmonischen Fluß bekommen.[107] Die Tänzer müssen also lernen, die unterschiedlichsten Dynamiken, Kräfte, Richtungen und Geschwindigkeiten dergestalt koordinativ miteinander abzustimmen, daß sie, obwohl polyzentrisch organisiert, eine binnenkörperlich verbundende Kontinuität gewinnen. Den raum-zeitlichen Vorgaben der Bewegungen muß dazu ein individuelles, eigenes Gewicht gegeben werden. Die Tänzerin Karole Armitage führt erläuternd an:

"And you find your own weight when you're doing the movements using certain 'givens' of the technique, the positions in the choreography, but with your own way of finding your weight, (...)."[108]

In der Erlernung der Cunningham-Technik kommt diesem Aspekt eine entscheidende Bedeutung zu. Verschiedene Tänzer betonen immer wieder, wie schwierig und auch wie interessant es sei, die einzeln vorgebenen Gestal-

[106] Carolyn Brown in: James Klosty (Ed.), S. 22 f.

[107] Carolyn Brown spricht von der Kinästhesie in dem veralteten Sinne als "Muskelsinn". Jener Terminus lokalisierte das körperliche Bewegungsempfinden direkt in den Muskeln. In neuerer Zeit spricht man von dem Wahrnehmungsvorgang als Propriorezeption. (So unterrichtet Meyers Lexikon von 1939: "Kinästhesie: (grch.), die mehr oder weniger deutlich bewußte Empfindung der in tätigen Muskeln und bewegten Gelenke herrschenden Spannungzustände. (...) " In der Brockhaus-Enzyklopädie von 1990 indessen heißt es: "Kinästhesie, die Fähigkeit vieler Wirbeltiere und des Menschen, die über - Propriorezeptoren wahrgenommene Stellung der Körperteile zueinander sowie Lage und Bewegungsrichtung derselben im Raum (v.a. unbewußt reflektorisch) zu kontrollieren und zu steuern.") Brown legt dar, daß zum Erlernen der Cunningham-Technik eine empfindende Körperwahrnehmung entscheidend ist, durch die die Energiequalitäten der Bewegungen gemäß ihrer unterschiedlichen Dynamik, Rhythmik und Raumlage als fein changierende Spannungswechel im Körper wahrnehmbar und somit steuerbar werden. Im Gegensatz zum "tänzerischen Sinn" von Rudolf von Laban spricht Carolyn Brown also von keinem spezifischen Erkenntnismodell im Tanzen, sondern hebt auf das notwendige leiblich-koordinative Können der einzelnen Tänzer ab, jedes einzelne Körperteil als unabhängiges Bewegungszentrum beherrschen zu können und in ihren jeweiligen 'efforts' verinnerlicht zu haben.

[108] Karole Armitage & the MCDC. In: Helicon Nine (Fall/Winter 1979), S. 17.

tungsparameter der Bewegungen individuell in ihrem Körper ausmachen zu können und zu müssen. Cunninghams Vermittlungsart der Bewegungen fordert eine individuell sich strukturierende Arbeitsweise geradezu heraus. In Konsequenz aus der aleatorischen Entstehung der Stücke lehrt Cunningham ausschließlich die raum- und zeitspezifischen wie partnerbezogenen Aspekte der Bewegungen und dies auf eine sehr gründliche Art und Weise. Jegliche imaginativ-atmosphärischen und emotional-expressiven Erläuterungen, die den Körper kinästhetisch direkt beeinflussen würden, spart sein Unterricht aus. Stattdessen ist er auf eine sachlich erklärende Vermittlung der Bewegung konzentriert und vermeidet es tunlichst, in metaphorisierenden Kommentaren, sie auszuschmücken und sie zu bestimmten Bildern zu formen. Gesetzt ist allein ein organisationsbezogener physisch-physikalischer Rahmen. Brown kommentiert:

> "No talk about meaning or quality. No images given. No attemps made to nurture expressivity in any particular dancer. The dances are (...) pieces ... space and time, shape and rhythm. The rest is up to us."[109]

Und Marianne Simon ergänzt:

> "Whether he was influenced by Zen then, I don't know. But what we learned was that we were doing just what we were doing and never anything else. It had nothing to do with drama or mental images or emotional responses. It had to do with learning to be exactly where we were when we were there, doing what we were supposed to be doing."[110]

Es stellt sich für die Tänzer eine Situation der notwendigen Möglichkeitsfindung ein. Den Bewegungen *muß* eine eigene Expressivität gegeben werden, sie müssen Gewicht und gefühlte Form bekommen und in ein leibliches Verstehen überführt werden. Diesen kinästhetisch verankerten Aspekt jedoch schult die Cunningham-Technik selbst nicht - obschon er trainiert wird -, d.h. im Training sind selbst keine solchen Übungen integriert, die die Wahrnehmung bewußt auf das Körpergefühl richten und kinästhetische Probleme gezielt bearbeiten, wie dies in den verschiedensten Körperarbeitstechniken und -therapien geschieht (z.B. Bartenieff-Fundamentals, Alexandertechnik, Feldenkrais, Body-Mind-Centering, Authentic-Movement u.a.).[111] Cunning-

---

[109] Carolyn Brown in: James Klosty (Ed.), S. 24.

[110] Marianne Simon in: David Vaughan (Moderator), The Forming of an Aesthetic. In: Ballett Review 13.3 (Fall 1985), S. 29.

[111] Andere zeitgenössische Tanztechniken wie z.B. New Dance, Kontakt-Improvisation, Trisha Browns Tanzstil oder andere Improvisationstechniken integrieren durchaus einige dieser Körperarbeitstechniken. Vgl. Aurore Després, Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique. [Masch.-schr.] Thèse pour le doctorat, Université Paris VII - Saint-Denis 1998.

ham setzt den Körper in diesem Sinne voraus, nämlich, daß er kinästhetisch differenziert wahrgenommen wird und verlangt von seinen Tänzern, daß sie das notwendige Körpergefühl selbstständig erarbeiten können. Sie müssen also ohne leitende expressive Vorgaben ein bewußtes Wahrnehmungsgefüge der energetischen und kraftmäßigen Aspekte der Bewegung entwickeln. Der qualitative Aspekt der Bewegungen bleibt damit letztlich in ihrer Verantwortung, was dem Tanzen ganz entschieden eine persönlichen Duktus verleiht.[112]

Der scheinbare Widerspruch, auf der einen Seite mit exakten raum-zeitlichen Vorgaben eine Bewegungsgestalt vorzugeben und auf der anderen Seite mit diesen Vorgaben eine emotional individuelle Ausdrucksfreiheit zu eröffnen, ist vermittelnd aufgehoben in der doppelten Struktur der Körperbewegung selbst. Demnach finden Bewegungen eine körperliche Gestalt durch die kinästhetisch individuell erlebte und erfahrene Körperlichkeit. Rückwirkend sind jegliche Körpergefühle immer durch bestimmte raumzeitliche Bezüge veräußert. Beide Ebenen, das Körpergefühl und die sichtbar-geformte Gestalt sind in der Körperbewegung auf Grund der Tatsache, sich bewegen zu können, untrennbar aufeinander bezogen, auch wenn sie im Lernprozeß zweigleisig nebeneinanderher laufen.[113]

---

[112] Aus der Perspektive der Bewegungsanalyse bilden die Aspekte *weight* und *flow* den individuellen Duktus einer Bewegung aus. Nach Rudolf von Laban qualifiziert das 'Gewichtsmoment' (*weight quality*: stark/schwach) den fühlenden und in diesem Sinne intentionalen Gestus der Bewegung. Ergänzt mit den anderen drei Grundelementen - Raum, Zeit und Fluß (*flow*) - ergibt sich ein charakteristisches Zusammenspiel von insgesamt acht unterschiedenen *effort*-Qualitäten: thrusting-floating, pressing-flicking, gliding-slashing und dabbing-wringing. Vera Maletic kommentiert: "There is no movement which does not evolve in space as well as time, bringing the weight of the body into flow. The particular emphases or selections of attitudes from the four factors of motion either make up what Laban calls the characteristic effort patterns of a person or are required by the sequence of particular activities." Vera Maletic (1987), S. 101. Aus neurobiologischer Perspektive betrachtet, entwickelt der Körper in Bewegung durch die *efforts* ein sensorisches Gefühl, das sich als muskuläre Spannung ausdrückt und durch welches der Körper, entsprechend der räumlichen Positionierung und Lage seiner Glieder, Bewegungen memorieren kann. Im gleichen Sinne entwickelt der Körper ein memoriertes Timing für die Bewegung. So schreibt etwa Anne Hammel in ihrer Buchbesprechung von Job's Body: "Likewise, distances between objects have little concrete meaning apart from an experienced estimate of the effort necessary to traverse them. This is to say that our very concept of space itself is primarily muscular. Space is, after all, nothing but the volume that is occupied by objects and the distances that separate them, values that are given concrete significance only by means of so many graduations of "this far" - quanta that are stored in the mind as known increments of muscular effort." In: Anne Hammel, To Job's Body. In: Contact Quarterly (Fall 1990), S. 9. Vgl. Deane Juhan: Job's Body. A Handbook for Bodywork. New York 1987, S. 249.

[113] Das körperliche Empfinden begleitet immer das Erlernen von Bewegung, auch in ihren raum-zeitlichen Aspekten. Jedoch kann sich die Wahrnehmung im Lernvorgang immer

Wenn sich Cunningham also auf die Vermittlung von raum-zeitlichen Bezügen einer Bewegung konzentriert, so bedeutet das nur soviel, daß über die Tanzbewegungen nicht als expressiv codierte Abbilder verfügt wird. Der entscheidende Wert der choreographischen Arbeit liegt indessen darin, den Tänzern damit den notwendigen Freiraum zu geben, die emotional-expressiven Anteile der Bewegung als leibliches Bild selbst zu entwickeln. In der Bewegungsausführung fehlen emotional und gefühlsmäßig getragene Anteile somit keineswegs. Gerade dieser individuell offengestellten Möglichkeit ist es zu verdanken, daß Cunninghams Tanzstil weit davon entfernt ist, eine körperfeindliche Ästhetik zu entwerfen.[114]

---

nur bewußt auf einen Bereich richten, entweder auf das Gefühl für die Bewegung im eigenen Körper oder auf ihre optische formspezifische Gestaltung. Die physiologisch-neurobiologischen Prozesse des motorischen Lernprozesses an dieser Stelle ausführlich darzustellen ist nicht zu leisten, da man mehrere, höchst spezialisierte Wissenschaftsgebiete bearbeiten müßte (Gehirnforschung, Neurobiologie und Psychologie), was den ästhetisch ausgerichteten Rahmen dieser Arbeit überschreitet. Mit Blick auf die Sportwissenschaften wird zudem deutlich, wie unübersichtlich und unbearbeitet die Forschungslage zu diesem Thema ist. Verweisen läßt sich u.a. auf den dort ebenso bemängelten Forschungsstand über emotionale Aspekte der Körperbewegung, just dargestellt von Uwe Müller und Andreas H.Trebels in einem Aufsatz zur *Phänomenologie des Sich-Bewegens*. Die beiden Autoren kommen aber leider über eine reine Zusammenstellung der Theorien von Merlau-Ponty (1966), Gordijin (1975) und Buytendijk (1956) u.a. nicht hinaus, so daß ihre Ausführungen bezüglich meiner Fragestellung zur Struktur kinästhetischer Prozesse wenig hilfreich sind. Vgl. Uwe Müller/Andreas H. Trebels, Phänomenologie des Sich-Bewegens. In: Herbert Haag (Hg.). Sportphilosophie. Ein Handbuch. Schorndorf 1996. S. 119-143.

[114] In der ästhetischen Diskussion über den Tanz wird indessen die zweigleisig parallelisierte Struktur der Körperbewegung mit Begriffen von subjektiven und objektiven Anteilen einer Tanzbewegung gleichgesetzt. Hiernach scheint das Subjektive mit dem Körpergefühl vermittelt, das Objektive mit den als 'abstrakt' angesehenen Raum- und Zeitwerten der Bewegung. Dabei wird irrtümlicherweise nicht das prinzipiell kinästhetische Moment der Bewegung selbst als individueller Aspekt angesehen, sondern nur ein Teilbereich der Körperbewegung. Da aber das Körpergefühl als Indiz des Individuellen als zu unspezifisch angesehen ist (da es direkt dem Bereich des Körperlichen zugehörig ist), bewertet man die *expressiv codierten* Anteile einer Bewegung als subjektiven Anteil und stellt sie den raum-zeitlichen Aspekten gegenüber. Dabei sind die expressiven Anteile genauso wie die raum-zeitlichen über das individuelle Gefühl im Körper vermittelt. Was aber gibt Bewegungen eigentlich ihren human-individuellen Ausdruck? Sind es nicht die möglichen Variationen in der Art der Verkörperung von Bewegung? Und ist damit eine Bewegung z.B. in Pina Bauschs Stücken wirklich individuell, nur weil sie expressiv codiert ist, oder nicht vielmehr auch dadurch, daß ein bewußtes kinästhetisches Gefühl vermittelt wird, das - und hier liegt der entscheidende Punkt - individuell erarbeitet ist. Dabei muß weiter gefrat werden, ob nicht gerade dieser Aspekt in den sogenannten expressiven Tanzstilen extrem über fremdbestimmte Codes vermittelt ist? Denn auch wenn es "eigene" Bewegungen sind, sind sie allein dadurch persönlich, daß sie biographische Züge tragen oder sind sie nicht vielmehr dadurch persönlich, das sie eine kinästhetisch bewußt vermittelte Form haben?

Carolyn Brown betont, daß erst am Ende der Proben, wenn der Rahmen der Bewegungen in ihrem Körper quasi gelegt ist, das aufregende Moment des Tanzens beginnt:

> "For years, the most exhilarating times for me came at the end of the making of a new work. (...) At that time, if we had resisted the temptations to make the movement feel or look like something we already knew and had done before (not always an easy task), we could discover something new about ourselves as the dancers, as well as fathoming something about the work which Merce had made. Contrary to the often publized propaganda, most of Merce's dances are much more than "the steps".[115]

Cunninghams Weigerung, weder emotional noch mit atmosphärischen Bildern die Bewegung zu vermitteln, ist durch die Überzeugung getragen, daß Bewegungen allein schon in ihrer "vollen und klaren" Ausführung expressiv sind.

> "- Die Tänzer müssen sehr stark sein. Außerdem will ich, daß alles äußerst klar und ohne große Expressivität getanzt wird. Erst dann kann man die Bewegung an einer Person ablesen und nicht etwas, das sie oder er hinzufügt und die ganze Sache verschleiert. Ich möchte herausfinden, welche Form die Bewegung bei verschiedenen Körpern annimmt. Man muß sie unmittelbar am Tänzer sehen. Im Ballett gibt es ein bestimmtes Ideal, das es nachzumachen bzw. anzustreben gilt. So war es auch beim modernen Tanz, als ich damit begann. (...) Deshalb versuchte ich von Anfang an, mir die Leute anzusehen, mit denen ich es zu tun hatte und mit dem zu arbeiten, was sie taten bzw. konnten. Da hat man zum Beispiel einen Tänzer mit langen Armen und Handgelenken und einen anderen, der hat sozusagen überhaupt keine Handgelenke. Da kann man nicht erwarten, daß der eine genauso tanzt wie der andere. Man kann nur beiden dieselbe Bewegung vorgeben und dann sehen, wie jeder es nach seinen Möglichkeiten macht, gemäß seinem eigenen Wesen, nicht als Tänzer, sondern als Person."[116]

Die expressive Gestalt der Körperbewegung baut gewissermaßen auf dem gewußten und beherrschten mechanischen Bewegungsspiel des Körpers auf und tritt *durch* den physisch korrekten Ablauf der Bewegung in Erscheinung. Cunningham resümiert:

> "I remember somebody asking me: "What's the basis of your work?" I said, it has two things: It has the strictness of somebody doing the movement properly and also a freedom. I see that in walking. There is a mechanism in walking (...) everybody walks the same way, but

[115] Carolyn Brown in: James Klosty (Ed.), S. 23.
[116] Merce Cunningham (1986), S. 74 f. (Englische Fassung (1991), S. 65.)

> everybody walks differently. So you have both the mechanism, which is strict, but every single person in the world walks differently - that's the expression. So, if you carry that into movement - if you really do it fully and clearly, it will be different from the next person. Of course in terms of training a company, there are certain ways we operate, so whatever their personal qualities might be, appear through that."[117]

Obschon, entgegen der vielfach vertretenden These, das Gehen als alltäglich wahrgenommenes Bewegungsmaterial *nicht* den Beginn für Cunninghams Tanzästhetik setzt, so verdeutlicht das Beispiel einer simpel auszuführenden Bewegung, wie sich ein mechanisch gleichförmiger Bewegungsablauf von Körper zu Körper expressiv different absetzt. Das physische Verstehen der Bewegung in der ihr eigenen Logik reicht daher im Verständnis von Cunningham aus, um deren Expressivität zu entdecken. Im Körper angelangt und also individuell verkörpert, gewinnen Bewegungen unwillkürlich an Leben, Bedeutung und persönlicher Ausstrahlung.

> "In other words, the technical equipment of a dancer is only a means, a way. The muscles used in exercises every day are validity used only if it is understood that they lead the way, sustain the action. But it is upon the length and breadth and span of a body sustained in muscular action that dance invokes its image."[118]

Hinzu kommt noch ein anderer Aspekt, der deutlich macht, daß, obwohl kinästhetische Wahrnehmungsprozesse nicht direkt geschult werden, das Training nicht ausschließlich auf eine technische Beherrschung, sondern auf ein sensibel abgestimmtes Gefühl für die Energie der Bewegungen zielt. Da Tanzen für Cunningham mit der Gewichtsverlagerung und Ortsveränderung des Körpers und seinem Wechsel von einer positionierten Form in eine nächste beginnt, spielt das Übergängliche innerhalb dieses Geschehens eine prominente Rolle. Es geht um Kontinuitäten und Übergänge und darum, die Energie der Bewegung in eine solche "körperlogische" Kontinuität zu bringen. Das Bewegungsgeschehen soll eine Qualität erreichen, in der sich Körperformungen dadurch miteinander verbinden, daß sich keine bloße Aneinanderreihung von Positionen ereignet, sondern eine ästhetische Qualität des *Übergangs* sichtbar wird - "a going from one movement to the other."[119] Cunningham begreift diese Energie selbst als eine, die den Körper, ohne expressiv in ihm eingeschlossen zu sein, in Bewegung bringt. Die Kunst des Tanzes nun sei es, die physische Kraft dieser Energie aufzuspüren und sie von Moment zu Moment fließend in Bewegung zu halten.

---

[117] Merce Cunningham, Interview (1980), S. 4.

[118] Merce Cunningham, The Function of a Technique for Dance. In: Contact Quarterly (1982), S. 5.

[119] Merce Cunningham (1986), S. 78. (Englische Fassung (1991), S. 68.)

IV.4. Die Meisterschaft

IV.4.1. Kontinuitäten
Über das *Tanzen* und sein *Movens*

Die Frage, wie ein Tänzer in Bewegung kommt, ohne daß ein von außen gesetztes *Movens* motivierend wirkt, setzt Cunningham offenkundig als Basis seiner Arbeit.

> "Wenn man nicht von Musik ausgehend arbeitet oder sonst wie angetrieben wird, muß man sich eben in gewisser Weise selbst antreiben, man muß sich selbst das Pferd sein und nicht irgendetwas außerhalb seiner selbst zum Pferde machen; einen Weg finden, wie man das einsetzen und in diesem Sinne wirken lassen kann. Gleichzeitig muß man sich selbst gegenüber sehr genau vorgehen, weil man ja völlig frei ist. Ich glaube, das ist eine der offensichtlichsten Voraussetzungen für unsere Arbeit: Wir tanzen nicht zur Musik, sie treibt uns nicht an, wir müssen das wirklich ganz aus uns selbst heraus machen."[120]

Neben der unumgänglichen Disziplin im täglichen Training müssen die Cunningham-Tänzer für ihre Art des Tanzens die Bewegungen betonterweise ganz "aus sich selbst heraus machen," d.h. sie müssen dasjenige aktivieren lernen, wodurch ihr Körper - und sie selbst - in Bewegung kommen und bleiben. Dieser energetische und motivierende Impuls, *sich selbst zu bewegen* - zugleich eine existentielle Eigenschaft des lebendigen Körpers - ist für Cunninghams Tanzverständnis von zentraler Bedeutung.

Cunningham umkreist das organisch energetische Prinzip des Körpers nach den Weisen seiner Wirkungen und nicht nach denen seiner sichtbaren Formen oder Spuren. Anders als seine Lehrerin Martha Graham und der meisten anderen modernen Choreographen betrachtet Cunningham die Körperbewegung nicht als eine von der großen "universell bewegenden Kraft" bewegte Instanz, in der sich die ursprüngliche Kraft - obwohl ihrem Charakter nach initiierend, -irgendwo verborgen hält. Während jene Choreographen durch spezifische Bewegungstechniken oder lang andauerndes Training hoffen, die ursprüngliche *Formen* dieser Kraft wachrufen zu können, um eine lang erhoffte Freiheit zu erlangen und in den Tanzbewegungen einen wahrhaftigen Ausdruck - nicht selten als Spiegel der Seele gedacht - zu finden,[121] ist Cunninghams intendierter Zugang zu dem energetischen

[120] Ebd., S. 155. (Englische Fassung (1991), S. 130.)

[121] Martha Graham schreibt: "You must move ahead believing movement never lies, searching for truth, letting your body speak, knowing technique prepares your body to speak in dance. Driving yourself because there are sources of energy in your body that

Prinzip der Bewegung weitaus nüchterner. Seine Absicht ist es, diese Energie, die den Körper bewegt, in der Weise zu akkumulieren, daß sie sich aus der Körperbewegung selbst nährt. Der Ort ihrer Herkunft indessen erscheint ihm dabei zweitrangig.

> "Meine Energie nährt sich aus Bewegung. Das bedeutet, (...) daß man sich permanent bewegt und nicht posiert. Ich gebrauche dieses Wort absichtlich, weil ich es oft an der Pariser Opéra gehört habe: "*posé*". Und damit verbindet sich für mich immer etwas Statisches. Selbst im Ruhezustand bewegen wir uns, wir warten nicht auf irgendetwas, sondern sind auch dann in Aktion.
> Ich kenne keinen bestimmten Weg, um dahin zu gelangen, aber ich glaube, wenn sich so etwas entwickeln soll, dann so, indem man es jeden Tag bei der Arbeit im Kopf hat, auch beim Unterrichten und beim technischen Training. Selbst wenn es dann an die Positionen geht, die ja ganz klar sein müssen, verharrt man nicht darin, sondern geht zu etwas anderem weiter. Ich glaube, das entsteht auf recht einfache Weise, vor allem dadurch, daß man sich ständig der Möglichkeiten des Ruhezustands bewußt ist, nicht als Pause, sondern als Aktivität in der Inaktivität, wie ein *Koan*: zwei gleichzeitig ablaufende Dinge, so daß man zugleich einerseits in Bereitschaft verharrt und andererseits sich die ganze Zeit bewegt."[122]

Vordringlich sucht Cunningham einen klaren Zugang zu dem *Movens* des Tanzens zu bekommen. Auch wenn sich dieser nach seiner Ansicht auf keinem bestimmten, methodisch ausgearbeiten Weg erschließen läßt und das Prinzip des Sich-Bewegens somit ein Rätsel bleiben muß, ist sich Cunningham dennoch sicher, eine praktikable Annäherungsweise an das Phänomen gefunden zu haben: Hierzu nimmt er eine beobachtende und zugleich identifizierende Haltung gegenüber seinem eigenen Körper ein, in der er ihn als einen stets Sich-Bewegenden begreift. Im Grunde ist es eine praktizierte geistige Haltung, in der Cunningham das Phänomen der Körperbewegung, sich ständig zu bewegen, antizipierend und zugleich reflektierend in den eigenen Körper pflanzt. Auf eindrückliche Weise macht er sich dadurch das phäno-

---

make you rise so you are free, and that freedom makes you sure of your moves." Martha Graham, Excerpts from Opening Night Address (1974). In: Elinor Rogosin, S. 37.

[122] Merce Cunningham (1986), S. 154. (Englische Fassung (1991), S. 129.) Koans sind eine buddhistische Lehrmethode, mit denen ein Meister seine Schüler zur Klarheit ihres Geiste drängt. Cunningham beschäftigte sich wie John Cage einige Zeit mit dem Zen-Buddhismus, verfolgte aber wohl die Lehrreden von Daisetz T. Suzuki in New York der 50er Jahre nicht so intensiv wie Cage. So stehen Cages Texte und Kompositionen im Vergleich zu Cunninghams in einem sehr viel deutlicheren Bezug zum Buddhismus. Cunninghams Ausführungen zum Prinzip der Körperbewegung indessen ähneln sehr den Ausführungen von Cage über das Wesen der Stille als nicht-kompositorisches Element der Neuen Musik. Vgl. Kapitel V.1.

menologisch grundlegende Prinzip der Körperbewegung, nämlich eigeninitiierend zu wirken, zu eigen. Mental trainiert er das Sich-Bewegende-der-Bewegung seines Körpers:

> "Um nocheinmal auf diese bestimmte Akkumulation der Energie zurückzukommen: Um sie in Fluß zu halten, muß man ständig daran denken, sie in Bewegung zu halten, auch im Ruhestand."[123]

Cunningham nähert sich dem Phänomenbereich der Körperbewegung also durch ein inneres Aufmerken für die Eigenschaft des Körpers, sich zu bewegen, auch wenn der Körper äußerlich inaktiv erscheint. Damit verzichtet er darauf, das Phänomen der Körperbewegung zu bestimmen oder ihm eine ursprüngliche Ausdrucksform zuzuschreiben, welche die "Energie" als existentiellen Grund des menschlichen Körpers zur Sichtbarkeit erheben würde. Im Gegensatz zu vielen modernen Choreographen entwickelt Cunningham weder spezifische Verfahren noch eine Symbol- oder Formensprache, in der die energetische Quelle der Körperbewegung wie z.B. in den Techniken von Doris Humphrey und Martha Graham gestalthaft in Erinnerung gerufen wird. Auch wird die "Energie" von Cunningham weder durch bestimmte ekstatische Bewegungsübungen aktiviert - wie z.B. in den Drehtänzen von Mary Wigman - noch durch andere sensibilisierende Vorgänge erinnert, wie es z.B. die Bewegungsübungen von Isadora Duncan lehrten. Cunningham denkt das Wesen der Körperbewegung also nicht als ein ergründbares Phänomen, welches *eine* sichtbare oder fühlbare *Gestalt* annimmt und - sich in dieser Form unmittelbar artikulierend, den "natürlichen" Ausdruck des Menschen zu Tage fördert, oder seine verborgene, zeitweise diffuse göttliche Kraft sichtbar wachruft. Vielmehr sind alle Körperbewegungen und ihre Formen sie bewegende Energie.

Daher bemüht Cunningham für den konzeptionellen Rahmen seiner Ästhetik nicht die Frage nach dem Wesen der Körperbewegung, d.h. er sucht keine prominente kinästhetische Eigenschaft oder kinetische Form herauszuschälen, die das Naturell der Körperbewegung offenlegen und damit rückwirkend die Kunst des Tanzes als menschliche Ausdrucksform bewahrheiten und ihr die Aura einer tief verwurzelten existentiellen Kunstform geben würde. Nicht ein zugrunde liegendes Gesetz der Körperbewegung zentriert die Tanzästhetik von Cunningham. Vielmehr interessiert ihn, die phänomenale Dynamik der Körperbewegung zu ästhetisieren, die intellektuell genauso unerklärlich bleiben wird, wie auf intellektuellem Wege keine Antworten auf ein Koan zu finden sind. Sichtbar wird die Energie für Cunningham indessen in jeglicher Bewegung, deren formende Aspekte es sind, die ihre gestalterische Kraft hervortreten lassen.

---

[123] Merce Cunningham (1986), S. 155. (Englische Fassung (1991), S. 130.)

> "(...) diese Idee von Energie und Form. Ich versuche beides so eng wie möglich zusammenzubringen. (....)
> Der Trick ist, beides zu erhalten. Beides sind Gegensätze, aber das macht gerade ihren Reiz aus, das macht die Sache lebendig. Wenn man die Körperaktivität betont, Schritte, eine Menge Bewegung, aber die Klarheit der Positionen nicht herauskommt, dann ist das unbefriedigend. Wenn man aber diese Energie beibehält und gleichzeitig die Positionen verdeutlicht, wird es interessant."[124]

Cunningham macht es sich zu eigen, das Phänomenale der Körperbewegung hinsichtlich dieser widersprüchlich erscheinenden Charakteristika auszureizen und ihre beiden Eigenschaften zu vereinigen. An die Schnittstelle von Energie - *Movens* - und Form - *Position* - herangeführt, sollen die Körper ihre Bewegungen in der entsprechenden Formung zu einer jeweils charakteristischen Kontinuität führen. Wie widersprüchlich die Prinzipien Energie und Position im Körper auch wirken mögen, ihr phänomenologisches Zusammenspiel konstituiert letztlich die Eigenschaft, sich zu bewegen. Cunningham arbeitet dieses Moment auf zwei Ebenen heraus: zum einen durch eine wahrnehmungsspezifische Anleitung der Körperpositionierung, wodurch sie als aktiv dynamische Formen ins Bewußtsein treten und zum anderen, bewegungstechnisch, durch eine disparate Ordnung der raum-rhythmischen Strukturen ihrer Abläufe. Hierdurch entsteht das Besondere seines Bewegungsstils: einen ständig 'übergänglich' gebrochenen kinästhetischen Bewegungsfluß zu präsentieren, in dem disparate und fein nuancierte Richtungen und Rhythmen zusammengeführt sind.

So gilt als wichtigster Grundsatz der Cunningham-Technik, den Körper nicht in seinen Positionen einzufrieren, d.h. die Positionen nicht im klassischen, ballettüblichen Sinne (*posés*) zu halten. Anstatt statisch eine abgeschlossene Gestalt zu manifestieren, sollen die Positionen weitergeführt werden, d.h. sich an die Bewegung - antizipiert wahrgenommen - anschließen, so daß ihre Formen eine fließende Qualität bekommen. In Cunninghams Worten sollen die Tänzer nicht bloß auf etwas anderes warten, was (vielleicht) noch kommt und in der Position selbst - scheinbar - nicht statthat. Demgegenüber: Bereitzusein, sich jederzeit weiterzubewegen und das stete *Movens* in neue raum-zeitliche Strukturen nach außen zu bringen, so daß auch einmal eingenommene Körperformen vom kontinuierlichen Fluß der Bewegung nicht als getrennt wahrgenommen werden. Die Positionen sind dadurch selbst 'übergängliche' fließende Bewegungsformen.[125] Dieses Prinzip

[124] Ebd., S. 152 u. 149f. (Englische Fassung (1991), S. 128 u. 125.)

[125] Die hier umrissene ästhetische Differenz zwischen einer quasi übergängigen Bewegung und einer posenhaft abgeschlossenen Bewegungsgestalt erinnert an das ästhetische Begriffspaar von Rudolf zur Lippe, *posa* und *posata*. Cunningham selbst zieht einen Vergleich zum Prinzip des *posés* im höfischen Tanz, behauptend, jener hätte sein

auf ästhetischem Wege umzusetzen, birgt für Cunningham das große Rätsel, welches sich um das Tanzen rankt.

> "Dancing is an enlargement of energy - its doesn't have to even be a big gesture or movement - it can be very small, but it must be done fully and completely and clearly, so that it takes on its own life and it needn't be propelled by something else - like music, for example."[126]

Obwohl Energie und Position wahrnehmungsästhetisch in der Körperbewegung in eins zusammenfließen, werden sie in der Cunningham-Technik selbst (im Unterricht) als Unterschiedene behandelt. So wird die zeitliche Gestalt der Bewegung über die Einhaltung von genauen Zeitwerten vermittelt, ohne daß ein von außen herangetragenes Gefühl oder ein anderer *Movens* das notwendige kinästhetische Gefühl für die Bewegung einklänglich strukturiert. Vielmehr soll die energetische Qualität der Bewegung, damit sie in Fluß kommt, von den Tänzern ausgearbeitet werden.

> "Ja, man muß wissen, wie man es herausläßt; den Rhythmus entwikkeln, die Energie kanalisieren und einsetzen, die Positionen einnehmen. Dieses ständige Streben nach Balance verleiht der Sache die Lebendigkeit. Allein für sich genommen würde keines der drei Bestandteile etwas ausrichten."[127]

Jene aus dem biomechanischem Geflecht der Körperbewegung herausragende kinästhetische Eigenart, welche im eigenleiblichen Spiel wandelnder Lagen und Zeiten sich als fließende Kontinuität konstituiert, arbeitet Cunningham zu rhythmisch klar artikulierten Abfolgen heraus. Dabei sollen die distinktiv rhythmischen Zeiteinheiten das energetische Prinzip in einen quasi disziplinierten Ausdruck überführen. Eine Körperbewegung, nach Cunninghams Verständnis durch Position, Rhythmus und Energie geformt, wird daher zu einer Tänzerischen, wenn sie rhythmisch gestaltet und damit ihren *Movens* in gezielter Weise einsetzt, was die Tanzbewegung evident von

---

ästhetisches Selbstverständnis aus den Positionen und nicht dem Bewegungsfluß konstituiert. (Vgl. Merce Cunningham (1986), S. 149. (Englische Fassung (1991), S. 135.) Will man also auf der Ebene von Rudolf zur Lippes Tanztheorie die Ästhetik von Cunningham interpretieren, so müßte man ihr auf Grund des bewegungsaffizierten Naturells der Körperformen, die deutlich auf einem gedanklichen Modell des Folgenden basieren, das Moment der selbstreflektierenden Körperaneignung zusprechen und eben nicht, wie durch Werner Jakob Stüber geschehen, gerade umgekehrt absprechen. Da es sich aber bei Lippes tanztheoretischem Entwurf um eine m.E. fragwürdige Bewußtseinstheorie handelt, die die Gestaltungsprinzipien der Körperbewegung, die mich hier interessieren, unbeachtet läßt - wie in Kapitel III.3. dargelegt - soll dieser Interpretationsschluß an dieser Stelle als allein möglich erwähnt werden.

[126] Merce Cunningham, Interview (1980), S. 7.

[127] Merce Cunningham (1986), S. 150. (Englische Fassung (1991), S. 125.)

einer funktionalistischen Gymnastikbewegungen unterscheidet.[128] Cunningham betont:

> "Grundlage des Tanzes ist die Energie und deren Erweiterung durch den Rhythmus, und wenn man das aus den Augen verliert, endet man im Dekorativen."[129]

Betrachtet man rückblickend die Strukturmerkmale der Cunningham-Technik und die Charakteristika seines Bewegungsstils, läßt sich über das Körper- und Bewegungskonzept an dieser Stelle zusammenfassend feststellen: In Verbindung zweier Wissensformen, einer funktional-biomechanischen Körperaneignung und einer wahrnehmungsästhetisch gesteuerten Sensibilisierung der individuell differenzierten Kinästhesie, arbeitet die Cunningham-Technik das dem Wandel unterstellte Prinzip des Sich-Bewegenden-der-Bewegung heraus. Die Tänzer der MCDC lernen einen bewußten und absichtsvollen Gebrauch ihrer Körper, der, basierend auf der Kenntnis des körperräumlichen Strukturaufbaus, der Gelenkmechanismen und im Wissen um die Aufrechterhaltung eines ausbalancierten Kraftgefüges im Körperraum, sowohl eine präzise übergängliche Kontinuität von Körperformen lehrt, als auch koordinativ die Möglichkeiten ihrer Bewegungen erweitert. Hierüber bildet sich die Organik zu einem feinstimmigen und höchst komplexen kinästhetischen Gewebe aus. Technisch brilliant und in der Kraft meist bemessen, beherrschen die Tänzer ihre geschmeidigen Körper mit exzellenter und fein nuancierter Virtuosität. So setzt die Cunningham-Technik eine doppelte Körper-Utopie in Szene: zum einen erweitert sie die physischen Bewegungsmöglichkeiten über eine hochgradige Komplexität ihrer räumlichen und rhythmischen Strukturen, zum anderen führt sie auf der Grundlage der vorzüglich kinästhetisch abgestimmten Virtuosität einen kontinuierlich sich entfaltenden harmonischen Bewegungsfluß vor, der durch die gezielte Fragmentarisierung der Bewegungsordnung Präsenz gewinnt.

---

[128] Im Vergleich sei angemerkt, daß Graham ebenfalls eine Parallele zwischen Zeit, Rhythmus und Energie herausarbeitet, aber hierüber sowohl eine ästhetische Dominanz der Musik für den Tanz begründet, als auch das unbedingte perfekte Timing als Voraussetzung einer im Jetzt sich artikulierenden Energie betont, was eine klare Differenz zu Cunninghams Verständnis der zeitlichen Gestalt von Bewegungen beschreibt. Vgl. Martha Graham, A Modern Dancer's Primer for Action. In: Selma Jeanne Cohen (Ed.), (1992), S. 136: " Spontaneity is essentially dependent on energy, upon the strength necessary to perfect timing. It is the result of perfect timing to the Now."

[129] Ebd., S. 150.

IV.4.2. Der Körper zwischen Disziplin und Freiheit

Susan Leigh-Foster schließt von dem konzentriert bewegungsästhetischen Konzept Cunninghams auf folgende Konzeptuierung des Körpers:

> "Cunningham conceives of the body as muscles, bones, sinew, and nerves, physically organized to move with tension, liquidity, percussiveness, and lightness and with enormous variations in shape and timing at each jointed segment. It moves through space in time, and its motion delineates relationships between the two. To articulate the body in space and time, the dancer must exercise assiduously but must also recognize and become attuned to the body as a material entity with its own logic. The body's intrinsic interest, then, resides not in its ability to display or to make manifest but rather in its own consummate physicality."[130]

Der Tanz von Cunningham zeigt demnach eine vollendete Physis in dem Sinne, daß die materielle Entität des Körpers in seiner Logik vom Tänzer anerkannt und in Einklang mit ihm selbst gebracht wurde, wobei das entstehende Bewegungskönnen nicht ausgespielt wird, sondern quasi auf den Körper und seiner ihm eigenen Logik zurückweist. Soweit Leigh-Foster. Das vollendete Moment tänzerisch ausgereifter Körperlichkeit gründet sich dabei auf einer ausschließlichen Wahrnehmung des Körpers als Gerüst, also seiner funktional und biomechanischen Substanzen, den Muskeln, Knochen, Sehnen und Nerven. Dieses Resumé von Leigh-Foster basiert auf einem Mißverständnis über das Körperbild der Cunningham-Ästhetik. Auch wenn Cunningham ausgehend von einem profunden Verstehen der anatomisch materiellen Substanzen des Körpers Bewegungen in vielfältiger Gestalt ausarbeitet, so setzt er sich dabei nicht mit der spezifischen Materialität des Körpers auseinander wie es z.B. das Body-Mind-Centering unternimmt. Der physisch organische Grund und deren verschiedenste Bewegungsqualitäten spielt für Cunninghams Ästhetik hinsichtlich des reichen Phänomenkomplexes nur bedingt eine Rolle.[131]

Irreführend ist zudem, daß Leigh-Foster das evident wichtige und intensiv trainierte kinästhetische Gefühl der Cunningham-Tänzer zu erwähnen vergißt, obwohl sich in ihm die vollendete Körperlichkeit - nimmt man diesen Ausdruck einmal auf - im eigentlichen Sinne erst ausspielt und sich in ihm auch die ästhetische Logik der Bewegungen allererst begründet. Denn in seinem Lernprozeß konstituiert sich der Tanzkörper, wie gezeigt wurde,

---

[130] Susan Leigh-Foster (1986), S. 49.

[131] Solcherart von der Eigendynamik der Organe, Nerven u.ä. herrührenden Bewegungsmotive wie ein Pulsieren, leichtes Schwingen oder Vibrieren charakterisiert den Cunningham-Stil gerade nicht.

gerade als individueller Ort. Der Körper ist von Cunningham daher nicht, wie es die Ausführungen von Leigh-Foster nahe legen, als ein objektiv abstrakter Geräteraum optimal zusammenwirkender Mechanismen und Kräfte begriffen.

Indessen sieht Leigh-Foster auch einen individuellen Duktus in Cunninghams Bewegungsästhetik eingelöst, wenn sie schreibt:

> "Although many movement sequences require great skill and dexterity, the dances do not emphasize virtuoso accomplishment, nor do they allude to ideal forms of movement. Instead, they emphasize the individuality of each human body: each dancer's body shape, style or quality of moving, an "appetite for motion." [132]

Wie sich dieses individuelle Moment in jener vollkommen sich darbietenden Körperlichkeit allerdings konstituiert, ist für die Autorin angesichts ihrer semiologischen Arbeitsweise nicht weiter von Interesse. Auch bleibt ungeklärt, warum das gezielt geförderte Wissen um die biomechanisch-physische Organisationsweise der Bewegungen ästhetisch eben in keine reine Virtuosität mündet, obwohl doch die Tänzer, in Leigh-Fosters eigenen Worten gesprochen, eine emsige Bewegungsbrillianz trainieren und der Bewegungsstil ein immens großes Können und ebensolche Geschicklichkeit voraussetzt. Der Hinweis, die Ästhetik würde einen "Appetit für Bewegung" auf materiell individuelle Art unterstreichen, vermag m.E. die bewegungs- und körperästhetische Evidenz und Relevanz von Cunninghams Tanzstil nicht zu erklären.[133] Denn es bleibt offen, welche prominenten Ziele die Technik und das tägliche Training eigentlich verfolgt und welche Idealbilder von Körperlichkeit vorliegen. An welchen ästhetischen Kriterien bemißt sich z.B. eine gelungene Bewegungsausführung?

Bemerkenswert ist, daß Cunningham im Vergleich zu Choreographen des klassischen *modern dance*, insbesondere zu Martha Graham, auffällig wenig über den Körper in seiner Eigenschaft, ästhetisches Medium des Tanzes zu sein, spricht, zumal es doch seine Bewegungsmöglichkeiten sind, die ihn interessieren. Aber Cunninghams Perspektive auf den Körper ist nüchtern: Das Körperliche gilt ihm weder als Arsenal natürlicher, vitaler, oder seelischer Kräfte noch als existentiell erfahrungsbezogenes Medium und auch alle symbolträchtigen Signifikanzen oder gesellschaftlich bedingten Codierungen des Körpers sind für seinen Arbeitsansatz zweitrangig. Martha

---

[132] Susan Leigh-Foster (1986), S. 32.

[133] Eine "vollendete Körperlichkeit" meint für Leigh-Foster eine semiologisch gefaßte „Materialität" des Bewegungs- bzw. Körperzeichens im Tanz. Cunninghams Tanzästhetik ist im Sinne eines tropisch unterschiedenen Referenzmodus als selbstreflexiv gefaßt mit einer Beziehung zur Welt als *collaboration*.

Graham indessen fundierte ihre Konzeption auf der existentiellen Evidenz des Körpers, aus dessen lebensnaher symbolischer Signifikanz die Tanzkunst eine ästhetische Aura des Vitalen gewinnen sollte. Sie schreibt:

> "I think the reason dance has held such an ageless magic for the world is that it has been the symbol of the performance of the living. ... The instrument through which the dance speaks is also the instrument through which life is lived ... the human body. It is the instrument by which all the primaries of experience are made manifest. It holds in its memory all matters of life and death and love."[134]

Cunningham durchbricht jene lebensphilosophische Konzeptualisierung und setzt das utopische Moment des Tanzes an den potentiell unendlichen Möglichkeiten der körperlichen Bewegung an, deren Variationen er gemäß der eigendynamischen Eigenschaft des Körpers zeigen will. Das Sich-Bewegende-der-Körperbewegung soll wandelbar nach Zeit und Raum durch und im Körper konkrete Formen durchlaufen. Bewegungstechnisch verfolgt Cunningham somit zwei Ziele: auf der einen Seite den körperlichen Bewegungsradius in komplexitätssteigernder Weise zu verfeinern und zu präzisieren, und auf der anderen Seite, unter einer gegebenen "unnatürlichen Disziplin"[135] des täglichen Trainings, eine individuelle und von Freiheit getragene Ausführung der Bewegungen zu erreichen.

Dies freiheitliche Moment im Tanzen ist von Cunningham unterschiedlich beschrieben worden: Während er zu Beginn der 50er Jahre über die *Funktion der Technik für den Tanz* darlegt, das Ziel des Trainings läge darin, eine Transparenz des Körperlichen zu erreichen, durch die der Körper, zum Instrument des Tanzes geworden, Freiheit erlänge,[136] streicht Cunningham in der 1982 überarbeiten Fassung des Aufsatzes diese zu Martha Grahams Ausführungen auffällig analogen Passus. Zurück bleibt der Gedanke, daß die einer jeden physischen Bewegung zugehörige Energie auf kontrollierte Art und Weise befreit und diszipliniert werden soll, um einen gemäßigten wie auch gezielt vergrößerbaren Ausdruck der Lebens-Kraft zu finden. So heißt es gleich zu Beginn des Aufsatzes über *Die Funktion der Technik für den Tanz* von 1951:

---

[134] Martha Graham, God's Athlete. In: Karl Leabo (Ed.), Martha Graham. New York 1961, o. S.

[135] Merce Cunningham, The Function of a Technique for Dance. In: Contact Quarterly (1982), S. 6.

[136] Vgl. Merce Cunningham, The Function of a Technique for Dance (1951). In: Walter Sorell (Ed.) (1951), S. 254: "The final and wished-for transparency of the body as an instrument and as a channel to the source of energy becomes possible under the discipline the dancer sets for himself - the rigid limitations he works within, in order to arrive at freedom."

> "Dance technique is the disciplining of one's energies through physical action in order to free that energy at the desired instant. For the disciplined energy of a dancer is the life-energy magnified and focussed for whatever brief fraction of time it lasts."[137]

Im Vergleich zu Martha Graham verbindet Cunningham den notwendigen disziplinatorischen Umgang mit dem Körper mit einem grundsätzlich anderen Ziel. Keine herrschaftlich installierte Disziplinierungsmacht soll den Körper zum Tanzen bringen, sondern ein bewußt beeinflußter Umgang mit seinen Kräften und Energien. Martha Graham indessen schürte das Begehren, das Körperliche perfekt und virtuos beherrschen zu lernen, damit der Tanzkörper als letztlich bemeistertes Instrument "die Landschaft des inneren Selbst" zur Sprache bringe.[138] Dies ambivalente Begehren, durch die Beherrschung des Körpers eine Befreiung des Seelischen zu bewirken, legitimierte die harte Disziplin ihres Trainings. Graham suchte im Disziplinatorischen, das wahrhaftige Sprechen der Körper zu befreien. Ohne Disziplin indessen sah sie den Leib beherrscht von unbändig und machtvoll in ihm tobenden Kräften, deren ungestüme Dynamiken den Körper in eine unkontrollierte Masse wandelten. Die Kunst des Tanzes basiere denn nicht auf affektgetriebenen Körpern, sondern auf ihrer technisch vervollkommneten Gestalt. Erst wenn die Tänzer diesen Grad der Körperbeherrschung erreicht hätten, könne ihr instrumentalisierter Körper "frei und kreativ" die Sprache der Seele spiegeln.[139]

Cunningham entmystifiziert jenes heroische Bewegungsverständnis. Anstatt die körperliche Bewegung als außergewöhnliches Kunstmedium von angstmächtiger Aura aufzufassen,[140] faßt er die Körperbewegung als

---

[137] Merce Cunningham, The Function of a Technique for Dance. In: Contact Quarterly (1982), S. 5. Diese Textstelle ist mit der Fassung von 1951 identisch .

[138] Vgl. Martha Graham, A Modern Dancer's Primer for Action. In: Cobbett Steinberg (Ed.), S. 48: "Through all times the acquiring of technique in dance has been for one purpose - so to train the body as to make possible any demand made upon it by that inner self which has the vision of what needs to be said."

[139] Vgl. Martha Graham is interviewed by Pierre Tugal; zitiert nach: Susan Leigh-Foster (1986), S. 30 (ohne Quellenangabe): "My technique is an attempt to prepare the body by formal and impersonal means to become a dancer's instrument, strong, subtle, fully conscious, free as only discipline can make it. And it is an instrument with which to express great truths of life. It must be prepared for the ordeal of expressiveness."

[140] Vgl. Martha Graham, A Modern Dancer's Primer for Action. In: Cobbett Steinberg (Ed.), S. 47: "(...) movement is the most powerful and dangerous art medium known." Das Dilemma, eine natürliche, seelische oder menschliche Instanz durch den Körper sprechen lassen zu wollen und sie zugleich ästhetisch zu formen, beschäftigte zentral den expressionistischen modernen Tanz. Da die Bewegungen eben nicht rein unbewußte Affektbewegungen sein durften, sondern sublimierte Formen der Wahrheit, schrieb sich der dualistische Konflikt zwischen Leib und Geist direkt in die

Gestaltungskomplex von raum-zeitlichen und interaktiven Bezügen auf. Die materiellen Unstimmigkeiten des Körpers gehören diesem Bewegungsverständnis unbehelligt zu, denn das Körperliche selbst muß nicht transparent werden, gereinigt von seinen dynamischen Untrieben und dionysischen Mächten. Cunninghams ästhetische Programmatik greift auf eine andere disziplinatorische Instanz zurück, durch die der Körper zum Tanzkörper anverwandelt wird. Er bemüht die Disziplin zu dem Zweck, einen strukturierten Zugang zum Körper zu schaffen, durch welchen er in sachlich konstruktiver Weise Instrument des Tanzes wird. Die Disziplin fördert eine konzentrierte Wahrnehmung auf den sich bewegenden Körper, so daß die energetischen Aspekte der Bewegung fein nuanciert Gestalt gewinnen können und eine sensibel gestimmte, fließende Ausführung möglich wird. Anstelle einer bemeisternden Haltung gegenüber dem Körperlichen artikuliert sich eine Asketische, in der sich die Disziplin auf die energetischen Kräfte des Körpers richtet.[141]

Ganz entschieden wendet sich Cunningham gegen das Diktum, "wahrhaftig" erst nach jahrelangem Training tanzen zu können. Professioneller Tänzer wird man indessen durch einen ausreichend guten Unterricht, einer beharrlichen Disziplin im täglichen Training und einer guten Aufmerksamkeit. Bei all dem sollte man, seinem verspürten Hang zum Tanzen folgen, ein

---

bewegungstechnische und choreographische Arbeit ein. Alle ungestümen und kraftvoll angetriebenen Bewegungen galten meist nur solange als ästhetisch, wie sie sublimiert eine entsprechend symbolhafte Gestalt trugen.

[141] Im Foucaultschen Sinne ließe sich Cunninghams Art der Körperdisziplin als einer Form der asketischen Zucht am eigenen Leibe bestimmen, die sich historisch unterscheidet von jener, welche die Effizienz des Körpers durch sein Gefügigmachen unter politischen (fremden) Herrschaftzusammenhängen zu steigern sucht. Foucault schreibt: "Der menschliche Körper geht in eine Machtmaschinerie ein, die ihn durchdringt, zergliedert und wieder zusammensetzt. Eine "politische Anatomie", die auch eine "Mechanik der Macht" ist, ist im Entstehen. Sie definiert, wie man die Körper der anderen in seine Gewalt bringen kann, nicht nur um sie machen zu lassen, was man verlangt, sondern um sie so arbeiten zu lassen, wie man will: mit den Techniken, mit der Schnelligkeit, mit der Wirksamkeit, die man bestimmt. Die Disziplin fabriziert auf diese Weise unterworfene und geübte Körper, fügsame und gelehrige Körper. Die Disziplin steigert die Kräfte des Körpers (um die ökonomische Nützlichkeit zu erhöhen) und schwächt diese selben Kräfte (um sie politisch fügsam zu machen)." Michel Foucault, Überwachen und Strafen. Frankfurt am Main 1976, S. 176 f. Der Herrschaftsanspruch, unter den der Körper im Fall von Cunningham angeeignet und diszipliniert wird, kommt nicht einer strikten Unterwerfung unter eine fremde Macht gleich, da kein absolut herrschendes Machtmonopol installiert ist. Dies gilt jedoch für einige Schulen des expressionistischen modernen Tanzes, die den Herrschaftsanspruch einer absolut gedachten seelischen Macht zum Zentrum ihrer Ästhetik erheben, in dessen Namen der Körper geformt wird.

zur technischen Ausrüstung quasi gleichwertiges Gut. Denn schlichtweg Tanzen kann man auch ohne Unterricht.

> "One does not have to have studied in order to dance. It is given to all of us. But for the professional dancer, an awareness of the physical mechanism is useful to maintain that amplification of energy that gives to the dance the quality that makes it, at its best, a moving image of life." [142]

Sowie die "Energie" nach Cunninghams Verständnis keinem bestimmten Körperort entspringt und auch von keiner geheimen jenseitigen Herkunft zeugt, so ist auch das Ziel der täglichen Arbeit am Körper an kein zukunftsgerichtetes Ereignis geknüpft. Tanzen können die Tänzer lange schon vor dem Ende der Ausbildungszeit. Kein fern am Horizont aufleuchtendes Versprechen, von dem die Tänzer täglich hoffen, daß es sich endlich einlöst, hält das Training in Gang, d.h. die tägliche Arbeit ist nicht durch das Begehren getragen, welches zugleich die Notwendigkeit der Disziplin legitimiert. Frei tanzen können die Cunningham-Tänzer jeden Tag. Erforderlich ist eine hingebungsvolle Aufmerksamkeit auf den Körper in Bewegung.

Im Gegensatz zum sportlichen Leistungsprinzip eines *Höher, Schneller, Weiter*[143] reicht für ihre Art der Meisterschaft die technisch-funktionale Beherrschung der Bewegungen nicht aus, denn diese muß sich ergänzen durch ein wahrnehmungsstrukturierendes Wissen um das *Movens* der Bewegung. Daher handelt es auch um keinen einmal erreichten Zustand, der das Ende der Ausbildung markiert und die Tänzer mit einem dokumentiert zum Abschluß gereiften Können entläßt. Denn sowie auch das Training, immer und immer sich wiederholend, täglich nicht dasselbe ist, so ist auch die Arbeit am Körper niemals beendet. Cunningham faßt zusammen:

> "The daily workout (...) is unnatural in its demands on all the sources of energy. But the final synthesis can be a natural result, natural in the sense that the mind, body and spirit function as one. The technical aim is not to do as few or many things spectacularly, but to do whatever is done well. Not to show off, but to show; not to exhibit but to transmit the qualities of the human spirit through the discipline action of a human body.
> The dancer spends his life learning, because he finds the continuity of dance to be like life, continually in process. That is, the effort of

---

[142] Merce Cunningham, The Function of a Technique for Dance. In: Contact Quarterly (1982), S. 7.

[143] Vgl. Michael Klein, Von der Seele des Körpers. Aufsätze zur Soziologie, Pädagogik und Psychologie des Sports. Bd. 1. Oldenburg, 1991. Insbesondere sein Bericht über *Ein Projektstudienseminar "Körpererfahrung"* (mit Jürgen Kalmbach) mit Studenten an der Sportuniversität Köln. S.197 ff.

> controlling the body is not learned and then ignored as something secure, but must and does go on as breathing does, renewing daily the old experiences and searching for new ones."[144]

Die Differenz zwischen dem Körperverständnis von Cunningham zur breiten Auffassung des klassischen *modern dance* ist markant. Statt eine Bemeisterung des Körpers im Dienste des Selbst, der Seele oder einer wie Humphrey sagt "glorreichen und vitalen Erfahrung"[145] anzustreben, bringt Cunningham das variable unstete Moment der Bewegung als ästhetische Eigenschaft des Körpers zur Anerkennung. Konsequent lehnt er folglich den Gedanken ab, eine Tanztechnik diene dazu, Körperbewegungen zu beherrschen, da dies letztendlich eine funktionalistische Verdinglichung des Körpers bedeute und das ästhetische Geschehen des *Tanzens* auslösche. Eine technisch brillierende Meisterschaft ist im Grund sogar gefährlich, denn ein hundertprozentiges Können lähmt die Wahrnehmung auf die Bewegung, worunter die Ausführung zur technischen Unternehmung verkommt. Was fehlt, ist das überraschende, unsichere Moment.

Somit ist eine obsiegende Meisterschaft nicht wünschenswert. Zur Erläuterung dieser Sicht greift Cunningham auf ein unkommentiert angeführtes Zitat von Paul Weiss aus *Nature and Man* zurück. Danach läßt sich von Meisterschaft im Sinne einer körperlichen Disziplin nur dann sprechen, wenn Körper und Geist unbedingt zusammen agieren und die Wahrnehmung stets bei dem bleibt, was man gerade tut. In diesen Momenten sind Körper und Geist miteinander versöhnt. Routine muß hierzu ebenso vermieden werden, wie auch Anregungen abgewehrt werden müssen, die die Ausführung der Bewegung stören könnten. Breitet sich indessen eine routinemäßige Gewißheit aus, so drohen Körper und Geist, da sie nicht auf etwas flexibel reagieren müssen, wieder in ihre Opposition zurückzufallen. Nur ständig neue Aufgaben führen Körper und Geist in Aktion zusammen.[146] Eine

---

[144] Merce Cunningham, The Function of a Technique for Dance. In: Contact Quarterly (1982), S. 6. Carolyn Brown bemerkt hierzu: "Merce's expectations are simple but uncompromising: work hard and work consistently. Those who use dancing as an ego trip will get no satisfactions in a Cunningham class - Merce won't be watching." Carolyn Brown in: James Klosty (Ed.), S. 23.

[145] Vgl. Doris Humphrey in: Marcia Siegel (1993), S. 106 f., wo es heißt: "To be master of one's body: to find a perfect union between the inner thought and the outer form - to draw form this a radiance and power that makes of life a more glorious and vital experience - this is to dance."

[146] Paul Weiss schreibt: "But there are compensations. While the technique is being willingly mastered, the body and the mind are in accord, for a willing mastery of a technique requires that one keeps in mind what one is doing and keeps one's body from disturbing the intent of the mind. And so far as nothing arises which provokes the mind or the body to work in opposition to the acquired technique, the technique promises a

Tanztechnik muß daher ständig neue Situationen inszenieren, die den Tänzer mit dem Unbekannten konfrontieren. In diesem Prozeß kann *Tanzen* geschehen. Cunningham schreibt:

> "*the*
> *danger*
> *with*
> *ACQUIRING A*
> *TECHNIQUE*
> *IS THAT IT*
> *CAN CONSTRICT; can make you think that's the*
> *way* you have to do it; the lively part of it
> can be if it makes the way you would
> NATURALLY DANCE
> MORE NATURAL
> AND *EXTENDS WHAT FITS YOU*:"[147]

Im Training kommt der Körper zu einer anderen, neuen 'natürlichen' Art des Tanzens. *Natürlicher* als seine mitgebrachte Natur zu tanzen, eröffnet eine Perspektive auf den eigenen Körper in der er vertraut und dennoch seltsam objektiv erscheint. Wie das Moment des *Tanzens* aber aussieht, vermeidet Cunningham zu sagen. Weder erwähnt er die ästhetischen Kriterien wie *Grazie* oder *Anmut*, noch spricht er selbst von einer notwendigen Virtuosität.

> "You have to love dancing to stick to it. It gives you nothing back, no manuscripts to store away, no paintings to show on walls and maybe hang in museums, no poems to be printed and sold, nothing but that single fleeting moment when you feel alive. It is not for unsteady souls."[148]

---

fairly enduring resolution of the conflict of mind and body. Though techniques enable a mind or body to work together for a considerable time, they tend to force the one or the other into a groove. The more a technique is mastered, the greater the risk that one will be too inflexible to overcome those oppositions between the mind and the body which are inevitable when the differently structured mind and body confront a novel situation." Zitiert nach: Merce Cunningham, The Function of a Technique for Dance. In: Contact Quarterly (1982), S. 7. Vgl. Paul Weiss, Nature and Man. New York 1947.

[147] Merce Cunningham (1968), o.S. (Typographie übernommen) (Sektion A2).

[148] Ebd., o.S. (Sektion c 1) (*Typographie nicht übernommen.*)

V. Aleatorik und Spiel
Die choreographischen Verfahren

„Was einem im Wege steht, sind all diese gewaltigen Vorstellungen, auf einen Höhepunkt hinzuarbeiten, irgendein gewaltiges Ereignis zu entwerfen, das irgendwann einmal stattfinden soll. Ich glaube, das ist wirklich überflüssig. Das kommt ganz von selbst, so oder so." (Merce Cunningham) [1]

Schon die erste zufallsgeleitete Choreographie *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* (1951)[2] weist jenen konstruktiven Gestus auf, der Cunninghams Art des Choreographierens bis heute bestimmt. Cunningham konstelliert, anstatt sich auf kanonisierte symbolische oder mythische Erfahrungswerte in der Bewegung zu besinnen, segmenthafte Bewegungsskizzen, die im Spiel mit dem Zufall zu konstruktiven Abläufen generiert werden. Bei der Aufführung jener relativ gemäßigten aleatorischen Arbeit, im April 1953, erfuhr *Sixteen Dances* flankiert von zwei klassischen *modern dance* Stücken (*Appalachian Spring* von Martha Graham; *The Moor's Pavane* von José Limón) vehemente Ablehnung.[3] Dividiert in sechzehn Einzeltänze aus mehreren Soli und verschiedenen, mit ihnen alternierenden gruppenchoreographischen Interludien ("Duett", "Trio" und "Quartett") zeigte das Stück in Anlehnung an das indische Tanztheater neun Gefühlshaltungen.[4] Die einzelnen emotiona-

---

1 Merce Cunningham (1986), S. 198. (Englische Fassung (1991), S. 164f.)

2 *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* wurde am 17. Jan. 1951 in New York uraufgeführt; Musik: John Cage; Bühne: Remy Charlip. Der Tanz umfaßte Soli, getanzt von Merce Cunningham, und Gruppenszenen, getanzt von Dorothy Berey, Mili Churchill und Anneliese Widman. Bis auf wenige Photos ist das Stück nicht dokumentiert.

3 Remy Charlip, Tänzer der MCDC, berichtet: "Merce Cunningham's suite, *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* (1951) when last performed at the Alvin Theatre, produced a lively, controversial reaction. (...) the reponse was immediate. After each of the sixteen dances there were boos and applause, cheers and hisses." Remy Charlip, Composing by Chance (1951). In: Richard Kostelanetz (Ed.) (1992), S. 40 ff. (Erstveröffentlichung in: Dance Magazine (January 1954).)

4 Die indische Ästhetik unterscheidet für die Bereiche Tanz, Theater, Musik, Poetik, Farben und Formen, acht, später neun, Gefühlshaltungen bzw. -zustände (*Bhavas*), die beim Zuschauer/Betrachter korrespondierende Gefühlszustände (*Rasas*) auslösen. Unterschieden sind die Gefühlshaltungen verliebt, heiter/komisch, mitfühlend, zornig, heroisch/kühn, erschreckt/furchtsam, angeekelt, entzückt und friedlich. Vgl. Fabrizia Baldissera/Axel Michales, Der Indische Tanz. Körpersprache in Vollendung. Köln 1988, S. 45 f. Hier heißt es: "Tänzer und Schauspieler zeigen also nicht individuelle Gefühle

len Haltungen, sogenannte Bhavas, wurden aus dem neunfachen Spektrum bis auf eine Ausnahme alle solistisch getanzt. Gruppiert zu jeweils vier hellen und vier dunklen Stimmungen und gemäß der vorab gesetzten choreographischen Entscheidung, immer eine helle Stimmung, gefolgt von einem Zwischenspiel, durch eine dunkle ablösen zu lassen, ließ Cunningham über die tatsächliche Reihenfolge der Bhavas den Wurf einer Münze entscheiden. Anstatt die jeweiligen Bhavas in einen psychologischen Entwicklungsstrang zu stellen, sah Cunningham ihre Relationen als verschieden und beliebig möglich an:" (...) it didn't seem to matter whether Sorrow or Fear come first, so I tossed a coin."[5] Auf diese Weise entstand die zufällige Reihung *Anger*, *Humor*, *Sorrow*, *Heroic*, *Odious*, *Wondrous*, *Fear* und *Erotic*. Ein Grund für die Aufeinanderfolge jener ansonsten traditionell choreographierten Soli lag in der Gesamtchoreographie nicht vor.

Die a-logische Folge der 16 Einzeltänze, bar jeglicher intuitiv vermittelter oder handlungslogisch orientierter Ordnung, verletzte empfindlich den ästhetischen Geschmack des *modern dance* Publikums. Obwohl reinste und zudem kontrastiv angeordnete Gefühlsstimmungen dargestellt wurden, zollt das ansonsten lose zusammengefügte Stück nicht der ästhetisch ideellen Konzeption Anerkennung, die "innere" Logik und unmittelbare Ausdruckskraft der menschlichen Gefühle zu kommunizieren. Die zufallsbedingte Auswahl der Sequenzen machte diese ästhetische Konzeption vollständig obsolet. Denn Cunningham setzte eine rein beliebige und zufällig ins Spiel gebrachte Bewegungsabfolge in Szene, die im besten Sinne des Wortes grundlos blieb. Damit opponiert er offen gegen die ästhetische Theorie des *modern dance* von John Martin, wonach sich das Gelingen einer Choreographie an seiner kohärenten und teleologisch komponierten Form zu messen habe. Indessen kritisiert Cunningham es als höchst unmoderne Haltung, Bewegungen choreographisch überhaupt in einen durchdachten und festgelegten Gesamtentwurf einzubinden.

Wenn Cunningham durch das aleatorische Verfahren in *Sixteen Dances* zunächst nur das theatral-dramatische Setting der choreographischen Ordnung aussetzte, so deutet sich schon hier - in einem der letzten Teilstücke der Choreographie angewandt - ein weitaus radikalerer Eingriff in die Tradition choreographischer Arbeitsweisen an. Auch der Bewegungsentwurf selbst wird nun aleatorisch erarbeitet, d.h. der Zufall entscheidet über die

---

des täglichen Lebens in all ihrer Vielfalt, statt dessen versetzen sie sich in emotionale Haltungen, deren sichtbare Folgen der stilisierte Ausdruck von Gefühlen sind. (...) Der Gefühlszustand (*rasas*), den es zu evozieren gilt, umfaßt eine standardisierte und damit formal-sinnliche Qualität eines ästhetischen Erlebnisses."

5 Merce Cunningham, A collaborative Process between Music and Dance. In: Peter Gena/Jonathan Brent (Ed.), A John Cage Reader. In Celebration of his 70th Birthday. New York 1982, S. 110. Vgl. Merce Cunningham (1968), o. S. (Sektion a2).

Reihenfolge der einzelnen Bewegungen und damit darüber, *wie* eine Bewegung allererst aussehen soll.[6] *Suite by Chance* (1953) stellt in diesem Sinne das erste umfassend aleatorisch choreographierte Stück dar, bei dem Richtungen, Zeitfrequenzen und Dauer einzelner Bewegungen genauso ausgewürfelt wurden wie die Aufeinanderfolge verschiedener Körperglieder oder die Positionierung der einzelnen Tänzer im Bühnenraum.[7]

Die Aleatorik konstituiert choreographisch das direkte Pendant zum motivationsgeleiteten Bewegungs- und Körperverständnis des *modern dance*. Anstatt aus dem körperlichen Gewebe motivisch Bewegungen herauszulösen, welche selbst einen wahren und dem Tanz einen zeitgenössisch verstandenen Ausdruck zurückerstatten sollten, entwickelt Cunningham eine gezielt formalistische Handhabung der Bewegung. Am *modern dance* indessen kritisiert er sowohl die emotional-expressive Fixierung der Bewegungsentwürfe, als auch dessen zumeist traditionell verankerte Kompositionstechniken.[8] Denn diese bildeten, so betont Cunningham, das entscheidende Hindernis, dem Bühnentanz überhaupt eine *moderne* Fasson geben zu können. Denn vor lauter Sorge um adäquate Motivations- und Entwicklungsstränge laufe der an sich schon irrtümlich „modern" titulierte *modern dance* Gefahr, das Tanzen selbst ganz zu vergessen.

> "This seems a flat contradiction of the modern dance - agreeing with the thought of discovering new or allegedly new movement for contemporary reasons, the using of psychology as a tremendous elastic basis for content, and wishing to be expressive of the "times" (although how can one be expressive of anything else?) - but not feeling the need for a different basis upon which to put this expression, in fact being

---

6 Merce Cunningham, A collaborative Process between Music and Dance. In: Peter Gena/Jonathan Brent (Ed.), S. 110: "And also in the interlude after Fears, number 14, I used charts of separate movements for material for each of the four dancers, and let chance operations decide the continuity."

7 *Suite by Chance* wurde am Blackmountain College erarbeitet und am 24.3.1953 in Urbana uraufgeführt. Musik: Christian Wolff; Bühne: Remy Charlip. Insgesamt zehn Seiten der tabellarischen Notation des Stücks finden sich in *Changes*.

8 Neue kompositorische Wege wurden vom *modern dance* nur zögernd eingeschlagen. Ihre Choreographen hatten zwar das Selbstverständnis des Tanzes als autonome und zeitbezogene Kunstrichtung gefestigt und eigene Tanztechniken schulisch systematisiert, aber sie reflektierten nur bedingt auf neue Kompositionsverfahren. Vgl. Deborah Jowitt in: Ann Livet (Ed.), S. 136: "Although Martha Graham did manipulate space and time in an almost cinematic way - using flashback techniques so that events separated in time could coexist in space - the dance revolution of the 1930's and the earlier work of Isadora Duncan and Ruth St.Denis, were most radical in the areas of content - subject matter - and movement style. (...) But Graham and Humphrey did not really violate our ideas what constituted a dance."

> mainly content to indicate that either the old forms are good enough, or further that the old forms are the only possible forms."[9]

Hinsichtlich der Gründe befragt, was den klassischen *modern dance* im Kern unmodern mache - wobei die Interviewerin, Jacqueline Lesschaeve, schon in der Frage konstatiert, daß der *modern dance* "vom Inhaltlichen her (....) keineswegs modern" sei, da "Formen, Raum (und) Timing sich nicht verändert (hätten)" - antwortet Cunningham, dies komme daher, "daß sie sich (*die Choreographen*) keine Gedanken über Bewegung machen."[10] Die Kunst, Tänze zu machen, müsse sich durch Konzentration auf das *Geschehen* der *Bewegungen* entwickeln und dabei ähnlich der modernen Kunst und Musik neue kompositorische Gestaltungstechniken und bewegungsspezifische Gestaltungsmöglichkeiten ausformen. Bislang versuche das Projekt des *modern dance* allein, verschiedenartig codierte Expressionen in tänzerischen Bewegungen zu kommunizieren und sitze damit einem grundsätzlichen Mißverständnis über die ästhetische Funktion des Tanzes auf. Tänze zu gestalten, muß nach Cunningham mit der *Formung* von Bewegung und ihrer Zusammenstellung zu *Kontinuitäten* beginnen.[11]

> "In dance, it is the simple fact of a jump being a jump, and the further fact of what shape the jump takes. This attention given the jump eliminates the necessity to feel that the meaning of dancing lies in everything but the dancing, and further eliminates cause-and-effect-worry

---

[9] Merce Cunningham, Space, Time and Dance. In: James B. Hall/Barry Ulanov (Ed.), S. 344-346. In seiner Kritik am klassischen *modern dance* formuliert Cunningham seine tiefe Verwunderung über die Fixierung des *modern dance* auf traditionelle choreographische Prinzipien, wie die kompositorische Adaption von musikalischen Formen aus dem 19. Jahrh. (Thema, Variation, A-B-A Form etc). John Cage bemängelte in seiner Funktion als Klavierlehrer in *modern dance* Klassen die rhythmisch unklaren Strukturen. In seinem Kompositionsunterricht für moderne Tänzer, am Physical Education Department of U.C.L.A. und später an der Cornish School in Seattle, wo er Cunningham kennenlernte, lehrte Cage anstatt einer Harmonielehre ein Wissen um rhythmische Strukturen in der Musik. Vgl. John Cage, Silence. Lectures and Writings. New Hampshire 1973, S. 86 ff.) Daher entbehre der *modern dance*, so führt Cage in *Grace and Clarity* aus, einer ästhetischen Anmut. Seine ästhetische Kraft liege allein in den großen Persönlichkeiten seiner Tänzer konzentriert. Vgl. John Cage, Grace and Clarity. In: John Cage (1973), S. 93. (Four Statements on the Dance). Erstmals veröffentlicht in *Dance Observer* 1944.

[10] Merce Cunningham (1986), S.168. (Englische Fassung (1991), S. 139.)

[11] Nach eigenen Aussagen stellt für Cunningham *Septet* (1953) das letzte Stück dar, das im traditionellen Sinne „intuitiv" choreographiert wurde, auch wenn es, wie Cunningham zu bedenken gibt, nicht unbedingt zur Musik paßte. Uraufgeführt am 22. August 1953 am Blackmountain College; Musik: Erik Satie, *Trois Morceaux en forme de poire.* Vgl. Merce Cunningham (1968), o. S. (Sektion e1)

> as to what movement should follow what movement, frees one's feelings about continuity, ..."[12]

Abseits einer vermeintlich "richtigen", erzählerisch oder andersweitig folgenlogisch sich darstellenden Ordnung, setzt Cunningham eine Denkungsart von Körperbewegung in Szene, welche ihre grundlegende Eigenschaft, selbst einen kontinuierlichen Fluß zu eignen, choreographisch umspielt. Während der *modern dance* die strukturbedingten Aspekte der Bewegung, nämlich in Raum und Zeit Gestalt zu finden, innerhalb eines theatral-dramatischen und traditionell komponierten Settings mit entsprechend signifikanten Motiven eingeschlossen hielt, arbeitet Cunningham mit den kinetischen Parametern von Raum und Zeit als freie choreographische Variabeln. Hierdurch behauptet der Tanz einen Gestaltungsradius der flukturierenden Entität seines Materials. Die Tanzkunst lebt aus der Bewegung und zeichnet sich, wie Cunningham unermüdlich betont, über das *Tanzen* als einem eigenwertigen ästhetischen Ausdruck des Tanzenden aus. Zeit und Raum sollen in körperhaften Gestaltungen zu Kontinuität finden, anstatt einer darstellenden Funktion der Bewegungen untergeordnet zu sein. Die Differenz zum *modern dance* berührt daher evident das Materialverständnis von Bewegung, denn Cunningham behandelt die Körperbewegung als choreographierte Gestalt in Hinblick auf ihre strukturellen Eigenschaften.

Hierzu stellt der Zufall das prominente choreographische Verfahren dar: Sowohl auf der Ebene der Bewegungsordnung - die Reihenfolge und die Aufteilung der Sequenzen auf die einzelnen Tänzer betreffend - als auch auf der Ebene des Bewegungsentwurfs - die Arbeit mit dem Körper betreffend - werden Bewegungen im Rückgriff auf die Strukturelemente Raum und Zeit in konstruktiver Weise komponiert. Im zufälligen Zusammenspiel von Zeit und Raum gewinnen sie ungewohnte Gestalten und formen neuartige Abläufe. Die facettenreiche Kombinatorik jener für den Tanz gestaltungsspezifischen Parameter lassen eine komplexe aus der Bühnentradition hinausreichende Formensprache entstehen, in der der Kunst des Choreographierens immens viele Möglichkeiten erwachsen. Der Tänzer Remy Charlip bewertet in seinem 1954 erschienen Aufsatz *Composing by Chance* den Zufall als eine der effektivsten choreograpischen Methoden, Bewegungen von äußerst "ungewöhnlicher Kontinuität" zu kreieren.[13] Und die *Encyclopedia of Dance & Ballet* fügt unter dem Begriff *Avantgarde Dance* an:

---

[12] Merce Cunningham, The Impermanent Art. In: Richard Kostelanetz (Ed.) (1978), S. 310f.

[13] Vgl. Remy Charlip, Composing by Chance. In: Richard Kostelanetz (Ed.) (1992), S. 41: "There are familiar and unfamiliar movements, but what was continuosly unfamiliar is the continuity, freed as it is from usual cause and effect relations." Interessanterweise spricht auch Cunningham in seinem ein Jahr später veröffentlichtem Aufsatz *The Im-*

> "Cunningham found his objectivity in the use of chance operations. By tossing coins or dice, or employing other devices, he determined and recorded on complicated charts the sequence and much of the character of the movement - its duration, focus, location in the performing area, and any of several other variables. Having structured movement in this way, rather than adhering to kinetic or theatrical phrasing, he seemed to have destroyed its ordinary connectedness, its logic. Any movement could follow any other movement, any body part succeed any other body part, within the anatomical capability of the dance. In disrupting movement's "natural' sequences, Cunningham gave a more equal value to each part of the movement."[14]

Das aleatorische Choreographieren bedingt danach eine höchst disparate, allräumlich distinktive und zeitlich changierende Bewegungsästhetik. Dabei scheint das Verfahren, wie im Text der *Encyclopädia* angedeutet, einen paradoxen Prozeß einzuleiten: bestehende kinetische und kinästhetische Verknüpfungen werden zu Gunsten neuer Abläufe aufgelöst, d.h. bestimmte Kontinuitäten werden durchbrochen, um andere entwerfen zu können. Hervorgegangen aus einem Spiel mit voneinander unabhängig gehandhabten Gestaltungsanteilen finden die Bewegungen zu solchen Abläufen, die eine "natürlich angesehene Bewegungsorganisation durchkreuzen.[15] Für Cunningham verbindet sich damit die Chance, jenseits determinierender Systematiken unverhoffte, abseitige und auch ungeahnte Verläufe zu komponieren, die primär aus der *Struktur* der Bewegung entstehen und nicht aus ihrem gewohnten Fluß oder ihren tradierten "Logiken" erwachsen. Tanzbewegungen werden im wörtlichen Sinne zusammengewürfelt, so daß sie nicht den Duktus persönlicher Entscheidungen tragen, sondern das Moment der Unbestimmtheit und des Unvorhersehbaren verkörpern. Aus diesem Gedanken heraus, den Cunningham zusammen mit John Cage konzeptionell erarbeitete, erwächst die Tanzkunst als moderne Form.

Die Aleatorik ist in der Literatur bislang kaum und wenn, dann unter vielerlei Fragezeichen besprochen worden, wie jener: ob der Tanz durch jenes Verfahren nicht grundlegend eine Dehumanisierung erleide; die Kunst des Choreographierens nicht zu einem willkürlichen Akt verkomme, in dem die Tänze in Beliebigkeit versänken; oder ob nicht da man den Zufall in den Tänzen überhaupt nicht sehen könne, er überhaupt einen wahrnehmbaren

---

permanent Art selbst von dem befreienden Gefühl, unabhängige Kontinuitäten gefunden zu haben. "... and further eliminates cause-and-effect-worry as to what movement should follow what movement, frees one's feelings about continuity, ..." Vgl. Merce Cunningham, The Impermanent Art. In: Richard Kostelanetz (Ed.) (1978), S. 310 f.

[14] Avantgarde-Dance in: Mary Clarke & David Vaughan (Ed.).

[15] Vgl. Don Mc Donagh, S. 45; Roger Copeland, Merce Cunningham and the Politics of Perception. In: Roger Copeland/Marshall Cohen (Ed.), S. 315.

Effekt nach sich zöge.[16] Indessen wird nicht die Frage gestellt, in welchem Verhältnis der Zufall zum organischen Grund der Bewegung steht, von welcher Art also seine Beziehung zum Körperlichen ist und wie der Zufall in die physische Organisation der Bewegungen eingreift.

Diese körperästhetische Sicht erhält kaum Beachtung, da der ästhetische Diskurs meist vergleichend die Verwendung des aleatorischen Prinzips durch Cunningham jener durch John Cage gegenüberstellt, wodurch die Aleatorik aus dem Kontext des Musikalischen heraus diskutiert wird. Analog zum Gedanken der Unbestimmtheit bei John Cage, nach dem die Kunst kein Objekt, d.h. ein reproduzierbares Werk darstellen, sondern "einem Prozeß mit prinzipiell offenen und unvorhersehbaren Handlungsanweisungen" gleichen solle, wird die Aleatorik auch im Fall von Cunningham primär auf der Stückebene der choreographischen Arbeit untersucht.[17] Die Frage aber, wie der Zufall die Erarbeitung von singulären Bewegungsentwürfen strukturiert und aus welcher Ambition heraus er angewandt wird, ist bislang nicht bearbeitet worden, obwohl sich hierin - im folgenden exemplarisch an Hand der choreographischen Arbeit an *Untitled Solo* (1953) und *Suite by Chance* (1953) nachgegangen - ein entscheidendes ästhetisches Moment für Cunninghams Tanzkonzeption verbirgt.

V.1. Beziehungen und Lösungen in Zeit und Raum Wahrnehmen

„... dancer at given points (...) is the center (...) from moment to moment."[18]

Sein Pendant findet das aleatorische Choreographieren in der kopräsenten Aufführungskonzeption von Tanz, Musik, Licht und Bühnenbild, nach der alle Künste ihr Gemeinsames allein in dem Moment ihrer aufführungsbedingten Zusammenkunft entwickeln, welche nach Ort und Zeitdauer zuvor festgelegt wurde. Die einzelnen Stücke bzw. Kunstwerke sind darüber hinaus weder kompositorisch noch konzeptionell weisend aufeinander bezogen.[19] Entwickelt haben John Cage und Merce Cunningham diese rein

[16] Vgl. Richard Kostelanetz (1983), S. 124f. Der Autor untermauert seine These, nach der der Zufall als "keine wirkliche Kernfrage für das Verständnis von Cunningham" anzusehen sei, damit, daß der Zufall im Tanz gar nicht zu sehen sei.

[17] Stefan Schädler & Walter Zimmermann, Bemerkungen zur Sache. In: Stefan Schädler & Walter Zimmermann (Hg.), John Cage. Anarchic Harmony. Ein Buch der Frankfurt Feste 1992/Alte Oper Frankfurt am Main. Frankfurt am Main/Mainz 1992, S. 11.

[18] Merce Cunningham über *Suite by Chance* in: Merce Cunningham (1968), o. S. ; (a1).

[19] Manchmal jedoch, wie im Fall von bestimmten Kostümen, choreographiert Cunningham einzelne Sequenzen im Umgang mit den Kostümen, und zwar dann, wenn es sich

nebeneinanderstellende Aufführungspraxis, die vor allem Musik und Tanz betreffen, in den 40er und 50er Jahren.[20] Schrittweise über anfänglich noch vereinbarte rhythmische Strukturen oder festgelegte kompositorische Gemeinsamkeiten wie Reihung, Modifikation, Permutation oder auch vereinzelt verabredete thematische bzw. motivische Entsprechungen, lösten sie die beiden Künste kompositorisch schließlich ganz voneinander ab. Nur die Dauer der Stücke markierte schließlich ihr Gemeinsames.

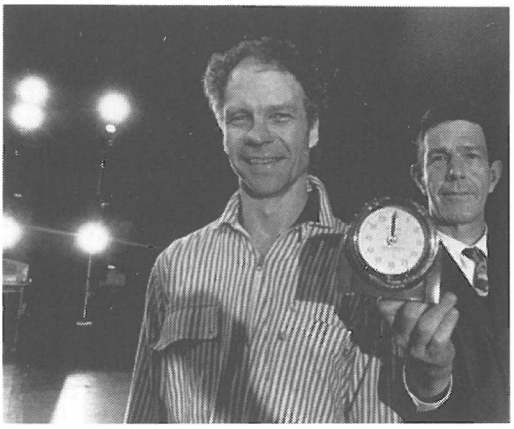


Abb. 40 *John Cage und Merce Cunningham; ca. 1965*

wie im Fall von "Scenario" (1997) um extrem geformte skulpturale Kostüme handelt (Kostümdesign: Rei Kawakubo). Meist jedoch sind die Tänzer mit eng anliegenen Anzügen bekleidet, die farblich unterschiedlich gestaltet sind und manchmal durch rockähnliche oder lang herunterhängende Stoffbahnen auffallen. Die Anzüge sollen den Körper direkt zeigen und ihn nicht verbergen. Merce Cunningham arbeitete im Bereich der Bühnenausstattung mit Künstlern wie Robert Rauschenberg (u.a. *Theatre Piece*, 1952, *Suite for Five*, 1956, *Antic Meet*, 1958, *Summerspace* 1958, *Story*, 1963, *Winterbranch*, 1964) Andy Warhol (*RainForest*, 1968), Frank Stella (*Scramble*, 1967), Robert Morris (*Canfield*, 1969), Bruce Naumann (*Tread*, 1970) und Jasper Johns (*Walkaround Time*, 1968; *Second Hand*, 1979, *Un jour ou deux*, 1973, u.a.), Mark Lancaster (*Sounddance*, 1975, *Torse*, 1976; *Inlets 2*, 1983, *Roaratorio*, 1983, *Trackers*, 1991 u.a.) und Marsha Skinner (*Beachbirds*, 1991; *Change of Adress*, 1992, *Ocean*, 1994) zusammen.

[20] Die kompositorische Entwicklung von *"rhythmic structures" zu Zufallsoperationen* hat Silke Hilger nachgezeichnet. Sie geht davon aus, daß die produktivste Zeit in der Zusammenarbeit von Cage und Cunningham in den 40er und 50er Jahren stattgefunden habe und die Werke jener Zeit einer avantgardistischen Ästhetik angehören. In den 70er Jahren jedoch, genauer "seit 1973, etwa mit *Etcetera/Un jour ou deux*" habe sich eine Trennung vollzogen, mit der "das Bemühen um eine Vereinigung der Künste", d.h. der "intendierten Independenz" zwischen beiden Künsten aufgegeben wurde. Hilger kommt dabei zu der Einschätzung: "Cage scheint seinen eingeschlagenen Weg beständig und konsequent fortzuführen, während Cunningham vor vergleichbaren Radikalisierungen haltmacht und stattdessen bei Choreographien für seine Dance Company verharrt, die, wenn auch durch Zufallsoperationen ermittelt, das Unbekannte nicht mehr zu suchen scheinen; (...)." Vgl. Silke Hilger, Cage und Cunningham. Eine Entwicklungsgeschichte von Musik und Tanz auf dem Weg einer beziehungsreichen Beziehungslosigkeit. [Masch.-schr.] Magisterarbeit an der Universität Bonn 1987. Auszugsweise erschienen: Silke Hilger, Cage und Cunningham. Von 'rhythmic structure' zu Zufallsoperationen. In: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hg.), Musik-Konzepte. Sonderband John Cage II. München (Mai 1990), S. 32-71.

Dieser Konzeption unterliegt der Gedanke, daß die Künste Musik und Tanz beide Künste der Zeit sind, sich beide in der Zeit konstituieren und in dieser Eigenschaft also eine ähnliche Struktur haben. Auf ihre Weisen gestalten sie akustische und visuell/kinästhetische Strukturen, Raster und Folgen von Zeit. Schon dies Einigende zwischen ihnen ermöglicht, daß ihre Kunstformen einen Zusammenklang entwickeln können, auch wenn er im Moment der Aufführung rein dem Zufall überlassen bleibt. Das verbindende Moment, in der Zeit zu wohnen und ihr eine ästhetische Gestalt zu geben, reicht Choreographie und Musikstück eine ästhetische Zusammengehörigkeit zu, die erlaubt, beide ohne gegenseitige Beeinträchtigung einzeln zu komponieren. Die eigenständigen Zeitgestalten berühren denn letztlich die aufführungsbedingte Korrelation zwischen ihnen nicht. Beiden Künsten wird für die Entstehung Selbstgenügsamkeit und Unabhängigkeit zugestanden.

Die Choreographie ist durch die strukturelle Entkoppelung von Musik und Zeit unmittelbar mit der Notwendigkeit konfrontiert, die Zeiten ihrer Bewegungen fortan metrisch andersweitig zu regulieren und sich zeitlich aus einer anderen Quelle heraus, quasi aus eigener Kraft, zu dynamisieren. Cunningham nimmt zum Maß die Realzeit, welche den Bewegungen einen exakten zeitlichen Rahmen setzt, ihre Abläufe aber nur ungefähr reguliert. Die unabhängige und daher freie zeitliche Bewegungsgestaltung steht im Vordergrund. Das Fehlen eines taktregulierten Metrums sowie jeglicher musikalischer Rhythmen oder anderer vorgegebener musikalischer Strukturen macht die Zeit zu einem frei verfügbaren Parameter der Choreographie. So lassen sich die einzelnen Zeitmaße vollkommen selbstständig festlegen und aleatorisch bestimmen. Bewegungsästhetisch führt dieses Verfahren zu eben jenem schnellen, ungleichmäßig frequentierten und mit abrupten Wechseln durchsetzten Tanzstil.[21]

---

[21] Zur rhythmischen Struktur von Cunninghams Choreographien vgl. Don Daniels, Boutique Items and Risky Business: Cunningham, Wiener, Peters, Tomasson. In: Ballett Review 13.2 (Summer 1985), S. 29ff. Daniel benennt die rhythmische Struktur in Cunninghams Choreographien analog zu Cages Kompositionen als *durational rhythm*. Gegenüber dem *accentual rhythm* basiert der *durational rhythm* auf in Zeitlängen gemessenen metrischen Einheiten. "The metrical lengths thus expose a dancer to immediate challenges that accentual rhythms do not. The phrases require a light, tensionless hand to keep them transparent, while the dancer simultaneously profiles and inflects them, even in their sometime brevity. The Cunningham phrase has these features: it expands outward from within, floated by the durational quantities; and it is pressured toward succinct statement from without because of the self-consciously "structural" emphasis. The dancer must avoid both complacency and busywork. He cannot "ride" the indications of an accentual dance rhythms as a ballet or tap dancer can. He chooses actively. An accentual dance rhythm allows the performer to pick from among arranged high-

"Ich halte es für wesentlich, alle Elemente des Theaters für sich und in ihrer gegenseitigen Bedingtheit zu sehen. Die Idee von einem einzigen Angelpunkt, um den alles andere sich dreht, hat ihre Relevanz verloren. (...) Bei meiner Arbeit mit John bin ich zu der Überzeugung gekommen, daß es möglich, ja notwendig für den Tanz ist, auf eigenen Beinen zu stehen, anstatt sich auf die Musik zu stützen und auch, daß die beiden Künste nebeneinander bestehen können, indem sie - jede auf ihre eigene Art - doch beide denselben Zeitraum verwenden: die eine für Auge und Kinästhesie, die andere für das Ohr."[22]

Das Erklärungsmodell desselben *Zeitraums*, in dem sich Musik und Tanz verbunden bewegen, wirkt zunächst profan, rekurriert jedoch über das konzeptionelle Charakteristikum, daß beide Künste in derselben Dauer und im quasi gleichen Zeitraum aufgeführt werden, auf eine kompositorisch tatsächlich neue Gestaltungsweise der Zeitstrukturen, unter der sich der ästhetische Begriff von Zeit veränderte. Diese kompositorische facettenreiche Entwicklung charakterisiert die *Neue Musik*. Dabei kommt, wie Daniel Charles, ein exzellenter Kenner von John Cage und anderer avantgardistischer Komponisten und Performer, in einem Interview erläutert, "eine völlig andere Praxis hinsichtlich Raum und Zeit zum Tragen. Es geht dabei darum, die Zeit nicht als Folge oder Aneinanderreihung isolierter und atomisierter *Zeitpunkte* zu verstehen, sondern diese ineinander übergehen zu lassen. Was eine *räumliche Konzeption* ist. Denn daß die *Zeitpunkte* miteinander kommunizieren, hat damit zu tun, daß der Zeitpfeil in alle Richtungen verlaufen kann, so daß jeder Zeitpunkt mit jedem anderen vorangehenden wie nachfolgenden Zeitpunkt zu kommunizieren in der Lage ist. Deswegen *umfaßt der Raum gewissermaßen die Zeit.*"[23]

Cunningham verarbeitet diesen Gedanken choreographisch in der Weise, daß die einzelnen Sequenzen weder einem festgelegten Zeitraster

---

lights. The durational approach of Cunningham forces regularity of choice, and the soloist's accents seem his own in their performance weight." Ebd., S. 35.

[22] Merce Cunningham (1986), S. 169 f. (Englische Fassung (1991), S. 140f.) Der gleiche Gedanke findet sich bei John Cage. Die Autoren Schädler und Zimmermann erläutern dies: "Zeit wurde ihm zum Schlüssel der Koexistenz des Verschiedenen (Ton und Geräusch, Tradition und Gegenwart) und so zu einer prinzipiell offenen Struktur, die weder Abbild eines Allgemeinen, noch von einem bestimmten Ziel her zu begreifen ist. Das hat zu dem vollständig neuen Begriff von Form in der Musik geführt. Diese ist nicht das Bild der Intentionen des Komponisten, die sie darstellt und von denen sie erfüllt wird, sondern Resultat sich durchkreuzender Perspektiven, die nicht in einem gemeinsamen Mittelpunkt zusammenfallen." Stefan Schädler & Walter Zimmermann, Bemerkungen zur Sache. In: Stefan Schädler & Walter Zimmermann (Hg.), S. 11.

[23] Daniel Charles, Zeitspielräume. Performance Musik Ästhetik. Berlin 1989, S. 11f.; vgl. ders., John Cage. In: Karlheinz Barck/Peter Gente (u.a.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1991, S. 336-353.

folgen, noch in Abläufe von Thema und Variation strukturiert sein müssen. Alles kann in jeder Bewegungssequenz von beliebiger Länge stattfinden.[24] Die zeitlichen Variationsmöglichkeiten und ihre gestalterische Unabhängigkeit, Entwicklungen folgen und auf einen Höhepunkt gerichtet sein zu müssen, macht eine semantisierte Raumkonzeption obsolet in der über bestimmte Plazierungen und Raumwege Entwicklungen sichtbar werden sollen.

Durch die Technologie ermöglicht, eröffnete die *Neue Musik*, ebenso wie die *Music Concrète* von Pierre Schaeffer, neue zeitliche Strukturierungsformen. Das auf einem Tonband aufgezeichnete Klangmaterial konnte durch Schnitte des Bandes, durch Überlagerungen oder mit verschiedener Abspielgeschwindigkeit realzeitlich, von Takt und Metrum unabhängig, manipuliert werden.[25] Merce Cunningham arbeitete in *Suite by Chance* (1953) seine Bewegungen zu einer solchen Tonbandkomposition von Christian Wolff aus. Angesichts der oszillierenden Schwingungen jener metrisch ungebundenen Musik gebrauchte Cunningham hier als metrisches Parameter zum ersten Mal die Stoppuhr, welche dem Tanzen ein eigenzeitliches Maß gab.[26]

---

[24] Vgl. Merce Cunningham, Space, Time, and Dance. In: James B. Hall/Barry Ulanov (Ed.), S. 346.

[25] Ulrich Dibelius arbeitet in seiner Geschichte der Modernen Musik den Unterschied zwischen den verschiedenen Arten der summarisch "elektronisch" titulierten neuen Musikrichtung heraus. Obwohl die Gemeinsamkeit durchaus in der Benutzung von Tonbandaufnahmen zu sehen ist, realisiert sich die reine "elektronische Musik" von synthetisch erzeugten Klängen erst in den 50er/60er Jahren im Studio des Westdeutschen Rundfunks (Köln). Dibelius führt an: "Dies unterscheidet die elektronische Musik prinzipiell von den beiden Vorfahren, die man gerne mit ihr verbindet (...). Einmal hatten Pierre Schaeffer und eine Reihe von Komponisten (...) schon vorher (seit 1948) (...) bei ihren Versuchen mit Geräuschmontagen, mit *Musique concrète*, das technische Verfahren einer reinen Tonbandmusik praktiziert - eine Musik, die aus unzähligen Bandabschnitten zusammengesetzt wird (...). Als Ausgangsmaterial dienten dabei entweder aufgenommene Realklänge (*Musique concrète*) oder Klänge variabler Herkunft (*Music for Tape*). Bearbeitet wurden sie auf mancherlei Weise: Bandschnitt, Lautstärkeregelung, Übereinanderkopieren mehrerer Schichten, Änderungen der Bandgeschwindigkeit, Rückwärtslauf, Filtern, Verzerren oder Verhallen." Ulrich Dibelius, Moderne Musik. Bd. I: 1945 - 1965. München/Zürich 1984, S. 237 u. 324.

[26] Cunningham weist daraufhin, daß die Zeit in der elektronischen Musik in der Weise sichtbar wird, daß ihre Strukturen auf dem Magnetband als räumliche Maßeinheit erscheinen. "Mr. Wolff's score was constructed in inches per seconds. So, during the course of rehearsing and performing the dance we changed our time relationsship to seconds and minutes." Merce Cunningham (1968), o. S. (Sektion a2). Erstmals arbeitete Cunningham mit elektronischer Musik (einer Komposition von Pierre Schaeffer) für *Symphonie pour un homme seul* (1952). John Cage indessen setzte sich mit elektronisch manipulierter Musik schon in den 40er Jahren auseinander. Cage machte erste Tonbandaufnahmen und experimentierte mit Radiogeräten, wie in *Williams Mix* (1952), um "eine vollständige Umwandlung der ursprünglichen Materialien zu erreichen, (und) neue zu schaffen." Für die Tonbandpartitur für *Williams Mix* verwendete er ein Klang-

Über den Einsatz der Stoppuhr gibt Cunningham in einem Interview mit dem Belgischen Fernsehen in *Sometimes it works, sometimes it doesn't* (1983)[27] zu verstehen, daß die Stoppuhr nicht bloß die alte "beat"-bezogene Zeitmessung durch eine neue ersetze, sondern durch den Gebrauch der Uhr sich seine Idee von der Zeit grundlegend gewandelt habe. Denn die Bewegungen könnten fortan zu einer eigenen Zeitstruktur finden, zu jedem Zeitpunkt beginnen und enden und sich in jeder beliebigen Zeitspanne erstrecken, ohne an rhythmisch-motivische Vorgaben orientiert zu sein. Das Tanzen löst sich gewissermaßen aus

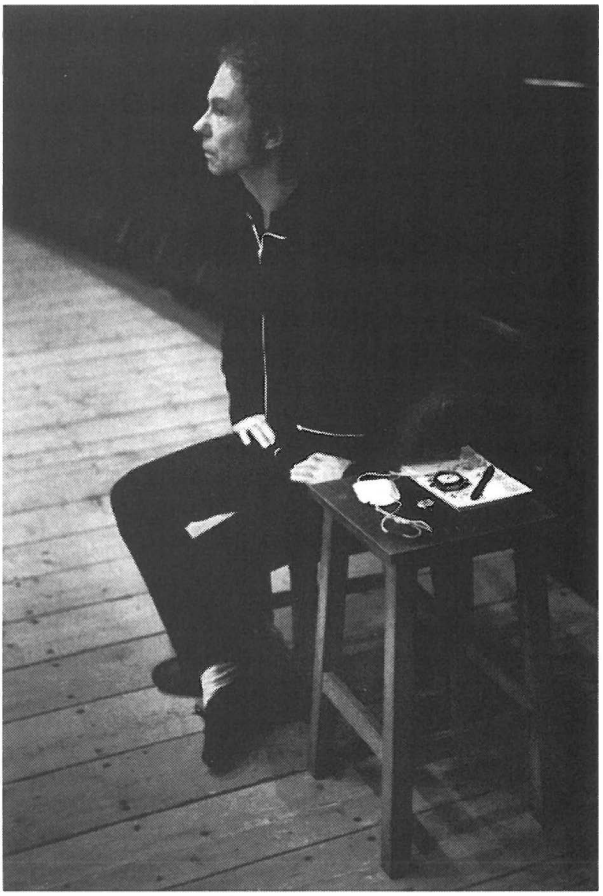


Abb. 41 *Merce Cunningham, Paris Opéra (1973)*

material von 500 bis 600 Klängen, die zusammen mit David Tudor und Earle Brown auf acht Tonbändern zusammengetragen und von den Ingenieuren Louis und Paul Williams aufgezeichnet wurden. Und die Komposition *Imaginary Landscape No.5* (1952) - aufgeführt zur Choreographie *Portrait of a Lady* von Jean Erdmann - besteht aus 42 beliebigen Schallplatten, die zur jeweiligen Aufführung auf einem Tonband aufzunehmen sind. Vgl. John Cage, Williams Mix. In: Stefan Schädler/Walter Zimmermann (Hg.), S. 194. Vgl. zum Zeitbegriff im Werk von John Cage: Stefan Schädler, Transformationen des Zeitbegriffs. In: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hg.), S. 185-236.

[27] Video, *Sometimes it works, sometimes it doesn't* (1983), 63 Minuten/Farbe. Directed by Chris Cercon and Stefaan Decostere. Produced by Belgian Radio & Television. Das Video hat zwei Teile. Im ersten berichten Cage und Cunningham, gemeinsam interviewt, über ihre Arbeitsweise. Zu sehen sind Ausschnitte aus 4'33" von John Cage, Proben im Cunningham Studio und Cunninghams Videotanz *Blue Studio: Five Segments.* Der zweite Teil zeigt das Stück *Channels/Inserts* (1982), ein für die Kamera choreographierter Tanz von 32 Minuten. Directed by Charles Atlas. Music by David Tudor: *Phonemes.* Artistic Advisor: Mark Lancaster.

dem teleologischen Gedanken von Zeit, so daß andere ästhetische Konzepte von Zeit und Raum entwickelt werden können. In diesem Zusammenhang nimmt Cunningham Bezug auf die Relativitätstheorie von Albert Einstein und bemerkt, es gäbe auch für den Bühnenentwurf keine Fixpunkte in Zeit und Raum mehr. Daher ließe sich die Ordnung von Raum und Zeit als eine denken, in der alles an jedem beliebigen Ort zu jeder beliebigen Zeit geschehen könne.

Hierdurch unterscheiden sich Cunninghams Choreographien von denen des *modern dance*, welche hauptsächlich schwere, lineare *plots* aufbauten. Cunninghams Stücke indessen entfalten ein Feld diskontinuierlich arrangierter Bewegungsfiguren, die sich weder zu seriellen Abläufen gruppieren noch durch Motiv-Variationswechsel und Wiederholungen strukturiert sind. Auch ist die Zeitgestalt keine intuitiv gefühlte oder ekstatisch rituell sich verausgabende, sondern eine fein artikulierte von unregelmäßig rhythmischer Wechselhaftigkeit. Der Blick des Betrachters wird nur selten - gleich eines genießerischen Schwelgens oder einer quälenden Suche nach Abwechslung angesichts endlos sich hinziehender Sequenzen - in das reine zeitliche Verstreichen der Bewegungen hineingesogen. Meist ist der Zuschauer konfrontiert mit unsteten und häufig rasant fragmentarisierten Bewegungsabläufen. Die Brüche und segmentierten Unregelmäßigkeiten werden jedoch immer wieder durch ein fließendes Ineinanderübergehen der Bewegungen eingebunden. Hierdurch hat eine gelassene Übergängigkeit der einzelnen Aktionen und des Ganzen statt.

Die rhythmisch differenziert aufgebrochene Zeitstruktur gestaltet einen dezentralisiert aufgefächerten Bewegungsraum von sukzessiv und perspektivisch sich überlagernden Sequenzen, wo gleich einem asymmetrischen Tableau mehrere einzelne oder zeitweise simultane Aktionen zusammentreffen. Unabhängig voneinander oder innerhalb eines ungefähren simultanen Einklangs treten die Tänzer so unvermittelt in den Bühnenraum ein, wie sie ihn verlassen. Abgänge und Auftritte werden weder vorbereitet, noch markieren sie einzelne Stufen eines Entwicklungsstranges. Die Stücke tragen indessen den Charakter eines Prozesses ohne prädestinierten Anfang und anvisiertes Ende. Allein die Dauer setzt den präsentischen Bewegungsabläufen einen Rahmen. Die Bühne wird zu einem offenen Feld, einem Kontinuum von diskreten, interaktiven Bewegungsereignissen. In diesem agieren die Körper als absolute Zentren, d.h. in jeder zum Bühnenrahmen relationierten Position entfalten die Tänzer ihre Bewegungen. Ausgehend von ihren verschiedenen kinesphärischen Orientierungspunkten bilden sich alle möglichen Formen und Richtungen, die weder an ein bühnenräumlich definiertes

Vorne noch an andere geometrische oder psychologische Raumordnungen orientiert sind.[28]

Der Zuschauer indessen muß sich entscheiden, woran er seinen Blick heftet oder wann er ihn zu anderen Orten schweifen läßt. Es gibt keinen besten Platz, auf den das Geschehen zuläuft und von dem aus es am besten zu überblicken wäre, so wie auch im Bühnenraum selbst keine definierten Orte oder Richtungen Hinweise darüber zulassen, in welcher Wertigkeit sich das dortige Geschehen präsentiert. Auf jener enthierarchisierten Bühne geht oftmals mehr vor sich, als man mit einem Male sehen kann. Dem Zuschauer steht die Freiheit zu, sein eigenes Stück zu kreieren, wobei seine Wahrnehmung weder falsch noch richtig liegen kann, wohl aber sich lösen sollte von der Vorstellung, relationelle Beziehungen oder signifikant bewertete Konstrukte ein Gesamtkonzept entdecken zu können. Anstatt vergeblich mögliche Zusammenhänge auszumachen, um eine wie auch immer geartete Ordnung hervortreten zu sehen, sollten die Aktionen eher für sich einzeln als Eigenes wahrgenommen werden, nebeneinander für sich stehend. Denn allein dadurch, daß sie demselben Raum angehören, unterhalten sie eine Beziehung.

---

[28] Vgl. Merce Cunningham, Zeit/Raum und Bewegung. In: Martin Bergelt/Hortensia Völckers (Hg.), S. 301: "So begann ich damit, den Spiel-Raum als einen Bereich zu verstehen, in dem die Tänzer entweder jeder für sich oder gemeinsam in jede Richtung schauen und damit betrachtet werden konnten wie Menschen, die man auf der Straße sieht, nämlich von allen Seiten. Also fingen meine Company und ich an, Vorstellungen in unkonventionellen Aufführungs-Räumlichkeiten zu geben, in Museen, Turnhallen, Freiluftbühnen, vor denen die Zuschauer an zwei, drei oder vier Seiten sitzen konnten. Das brachte für die Art der tänzerischen Arbeit eine andersartige Perspektive mit sich. Es gab kein "vorne" mehr, vielmehr war gerade dort und nur für diesen Augenblick "vorne", wohin man in irgendeinem beliebigen Moment sah." Im Gegensatz hierzu psychologisierte Doris Humphrey in ihrer Kompositionslehre die Proszeniumbühne. Der Bühnenraum wird als ein energetisch auf den Tänzer wirkendes Kraftfeld gedacht, in welchem seine Bewegungen eine eigene psychologische Konstellation unterhalten, die sich dem Zuschauer direkt mitteilt. Die Gänge durch den geometrisch strukturierten Bühnenraum verdichten sich demnach, ebenso wie die bloße Positionierung des Körpers im Raum, zu dramatischen Handlungen, da aller Richtung und jedem Ort ein psychologisches Stimmungsbild unterlegt wird. Humphrey führt aus: "Zum subjektiven Gehalt von Bewegungsrichtungen ist zu sagen, daß die Richtung "geradeaus nach vorn" die machtvollste Ausstrahlung hat, weil der Körper und die ganze Dynamik des Tänzers sich direkt mitteilt. (...) Einige Veränderungen sind zu bemerken, während der Tänzer langsam über die Diagonale schreitet. Nach zwei Schritten aus der Ecke heraus haben die Eckkraftlinien keine Macht mehr, der Mensch hat sich aus ihrem Schutz allein ins Abenteuer hinaus begeben. Fast scheint es uns leichtsinnig und zu gewagt, wie er da die Geborgenheit der Ecke hinter sich läßt; doch wir spüren, daß er sich hinaustrauen und die eigene Kraft erproben muß." Doris Humphrey (1985), S. 112 u. 103 f.

Das verstehende Bemühen, ein *dahinter* liegendes Gesamtkonzept erblicken zu wollen, wird durch die aleatorische und zudem situativ strukturierte Aufführungskonzeption geradezu von selbst ad absurdum geführt. Sowie die Kopräsenz von Musik und Tanz wahrnehmungsästhetisch mit einem situativ bedingten Hineinspielen des Zufalls einhergeht, so daß sich Abend für Abend gerade nicht zu jedem Zeitpunkt dieselbe Konstellation von Sehen, Hören und Empfinden darbietet,[29] so ist auch der reinen Choreographie ein Zufälliges unterlegt. Obwohl die meisten Choreographien, bis auf einige Ausnahmen (wie den *Events*[30]), letztlich einem festgelegten Ablauf folgen, findet sich in ihrer kompositionalen Struktur keine von außen herangetragene Idee. Cunningham konstatiert:

> "Sie (*die Zuschauer*) versuchen, Verbindungen zu konstruieren, und dabei bleibt das, was sie sehen, doch das, was es ist. Die Leute wollen immer irgendwelche Bezüge sehen und wenn man dann hingeht und ihnen welche aufzeigt, pfuscht man ihnen dazwischen und sie fühlen sich irritiert. Sie glauben, daß ihnen etwas entgleitet. (...). (...) , aber was sie nicht bemerken, ist, daß sie dabei eine Erfahrung gemacht haben, die sie vielleicht verwerfen, aber immerhin doch eine Erfahrung, denn auf eine Art sind sie Teil des Geschehens, auch indem sie das Theater verlassen."[31]

Ton und Bewegung entfalten während des Geschehens eine musikalisch-tänzerische Stimmung, die von Moment zu Moment auf keine auratische

---

[29] Merce Cunningham antwortet auf die Frage nach Art des Verhältnisses zwischen Musik und Tanz in einem Interview von 1970: "Would it be correct to say that every time your company performs a dance, that at a certain time when a certain note is played in the music, that the dancers would be performing a certain movement?" "In answer to your question, no. The dance movement and the musical sound would not coincide the same from performance to performance." Merce Cunningham, Choreography and the Dance. In: Cobbett Steinberg (Ed.), S. 60.

[30] Nur in einigen Stücken entscheidet der Würfelwurf komplett über die einmalige Aufführung z.B. für *Dime a Dance* (1953), deren 13 Einzeltänze in ihrer Reihenfolge von den Zuschauern ausgelost wurden. Ein Los kostete ein dime, das sind 10 Cents. Daher der Name des Stücks. Intensiviert wurde diese Aufführungskonzeption in den sogenannten *Events*, die zunächst als inoffizielle Aufführungen fungierten und schließlich an nichttheatralen Aufführungsorten stattfanden, wie in Museen, auf öffentlichen Plätzen, Turnhallen etc. (so im Museum der Gegenwart, Wien und auf dem Piazza San Marco in Venedig, 1964). Zunächst noch numeriert kommen die *Events* bis heute auch in Theatern zur Aufführung, z.B. im Essener Aalto Theater, Mai 1996 und im Das TAT/Frankfurt, Juni 1997. Der Unterschied zu den übrigen Tänzen ergibt sich in der explizit zufälligen Aufführungsordnung. Verschiedene Ausschnitte aus bestehenden Choreographien werden - aleatorisch ermittelt - gezeigt, wobei die originäre Herkunft der Einzelstücke auf Grund der Komplexität der gesamten Aufführung kaum auszumachen ist. Vgl. Merce Cunningham (1986), S. 211f. (Englische Fassung (1991), S. 176.)

[31] Merce Cunningham (1986), S. 205 (Englische Fassung (1991), S. 171)

Ambitionierung zielt, wohl aber in ihrer unwiederbringlicher Vergänglichkeit eine gegenwärtige Beziehung eingehen. Cage fügt an:

> "Well, they are in the same space and the same time and they're not interfering with one another. In Zen this is called non-obstruction. But they interpenetrate. I can look at both at the same time and in me they become an experience which may not be the same as comes to someone else (...) It's quite an amusing thing to look at those two things and put them together. And you can't say what their relationship is except by saying they are both here together. There is no intention (...) not any intentions when dance is made."[32]

Diese Art der Wahrnehmung, nämlich allein gewahr zu bleiben, was vor einem und um einen herum zu sehen und zu hören ist, markiert die einzige intentionale Ausrichtung jener Aufführungsästhetik.[33] Ansonsten wird der Zuschauer in seiner Rezeption allein gelassen und bekommt, wie so oft kritisiert wurde, keine Wahrnehmungshilfen. Cunningham sieht in dieser Wahrnehmungshaltung ein entscheidendes Moment eingelöst, das auf Grund ähnlicher Erfahrung einen Anschluß an das alltäglich moderne Leben vollzieht.

> "Ich vermute, wir lassen den Zuschauer ohne jede Hilfe. Aber es gibt im Leben viele Situationen, in denen sonderliche Hilfe nicht vorkommt. Wir arbeiten mit einer Komplexität, die der des Lebens ähnlich ist, des Lebens, das jeder von uns führt."[34]
> *Und an anderer Stelle heißt es:*: "Für mich sind die Tänze einfach Stücke, die hier anfangen und da aufhören. Andererseits kann vielleicht jemand, der mit dieser Art zu arbeiten und die Dinge auseinanderzuhalten, nicht vertraut ist, keinen Zusammenhang in der Sache sehen. Wenn man es aber so akzeptiert wie es ist und dem Ablauf einfach folgt, Augenblick für Augenblick, dann braucht man einen Zusammenhang in diesem üblichen Sinn überhaupt nicht. Im Moment der Betrachtung wird es, was es ist. Für einen gewöhnlichen Theaterbesucher ist das wohl schwierig. Das verstehe ich. Trotzdem glaube ich, daß das Wahrnehmungsverhalten des Publikums sich allmählich verändert. Die jungen Leute haben nicht mehr dieses lineare Denken. Sie

---

[32] John Cage in Conversation with Richard Francis, New York (27.6.1989). In: Anthony d'Offay (Ed.), Cage Cunningham Johns. Dancers on a Plane. London 1990, S. 25. (Vgl.: Anthony d'Offay (Hg.), Freundschaften. Cage Cunningham Johns. Stuttgart 1990. S. 25.)

[33] John Cage löste die Musik aus einer harmonischen Strukturierung und stattet ihr einen auf Klängen und Tönen basierenden Hörraum zurück, der, durch die Charakteristika von Dauer, Klangfarbe und Lautstärke der musikalischen Töne, gerade das Ertönen von Klängen und nachgerade die sie umgebende Stille ins Zentrum der Wahrnehmung stellt und Musik wieder dem Hören zugesellt. Vgl. Petra Meyer, Die Stimme und ihre Schrift. Die Graphophonie der akustischen Kunst. Wien 1993, S. 174-204.

[34] Merce Cunningham (1986), S. 206: (Englische Fassung (1991), S. 172.)

können ein ganzes *Feld* erfassen. Sie müssen nicht unbedingt eines nach dem andern sehen. Sie sehen alles zusammen."[35]

Cunningham weist darauf hin, daß Ziel, den Zufall für die choreographische Arbeit einzusetzen, läge darin, die Dinge einzeln für sich belassen zu können.[36] Auf die Frage, wie die einzelnen Bewegungen dann letztendlich zu einem Gemeinsamen zusammenfinden, antwortet er:

"(...), I think you have to keep them separate, you have to do both, you have to make it be a thing, as you say, but you have to keep them separate because they are basically separate, the physical apparatus of doing one thing with your hands which is on one rhythm, and then doing something over here with your legs which is another thing. You really have to make it - . It's like a koan, something which is inexplicable, but you have them both and they're there, and they work with and against each other, (...)."[37]

Ich muß als Zuschauer, wie auch John Cage betonte, die Dinge in mir zusammenfügen, wobei ich bestimmte Erfahrungen mache. Dies findet eine Entsprechung in der Art, wie Cage und Cunningham ihre Zusammenarbeit begriffen haben. Cage führte auf die oft gestellte Frage nach der Art ihres Zusammenarbeitens an:

"Why do you always ask about the relationship or connection between us? Let me put it to you this way. Don't you see that the fan is here and that the Norfolk Pine is there? How in Heaven's name are they related? If you can answer that then you can answer these other questions."[38]

Die Wahrnehmung wird zur Aufgabe. Ähnlich einem Koan liegt die Antwort dieser Frage im subjektenthobenen Wahrnehmungsakt, in dem die Beziehung der getrennten Dinge getrennt gehalten ihre Beziehung zeigen.

---

[35] Ebd., S.206 f. (Englische Fassung (1991), S. 172.)
[36] Ebd., S. 160 (Englische Fassung (1991), S. 133.)
[37] Auszug aus einem unveröffentlichtem Interview Cunninghams mit David Vaughan
[38] John Cage in Conversation with Richard Francis. In: Anthony d'Offay (Ed.), S. 25

V.2. Die aleatorische Ordnung der Bewegung
Der Zufall und die Körperfalle

EIN WÜRFELWURF
NIEMALS
NIE TILGT ER
DEN ZUFALL

NICHTS
WIRD STATTGEFUNDEN HABEN
ALS DIE STÄTTE
AUSSER
VIELLEICHT
EINE KONSTELLATION. (Stéphane Mallarmé)[39]

Tänze zu machen, generiert für Cunningham zu einer Technik, Einzelteile zu entwerfen und ihre Kontinuitäten auszuwürfeln.[40] Mit Blick auf die Elemente der Körperbewegung und mit Hilfe des Zufalls entwickelt Cunningham eine Arbeitsweise, durch welche der Tanzkörper, an seine Kontingenzen herangeführt,[41] in neue Räume seiner motorisch unendlichen und unentdeckten Möglichkeiten vorstoßen soll. Hierzu wird die Körperbewegung in ihren gewöhnlichen Abläufen aufgebrochen und aleatorisch zu neuen Kontinuitäten komponiert. Was für die Tänze der Fall ist, entscheidet nicht mehr allein der

---

[39] Stéphane Mallarmé, Un coup de dés. Ein Würfelwurf. Hg. v. Klaus Detjen. Typographische Bibliothek Bd. 2. Göttingen 1995, o. S.

[40] "alea; lat. der Würfel; alea iacta est - der Würfel ist geworfen." Duden, Fremdwörterbuch, Mannheim 1974. *"zufällig: - unbeabsichtigt, ungewollt, - unvorhergesehen, obgleich kasual bestimmt; - kontingent: möglich: oder auch nicht möglich, (Negation der seinsmäßigen Notwendigkeit); - die bloße Tatsächlichkeit bezeichnend, die sich logischer Ableitung entzieht: es ist eben so wie es ist."* Dietrich Mahlow, Der Zufall, das Denken und die Kunst. In: Bernhard Holeczek/Lida von Mengden (Hg.), Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog (Wilhelm Hack-Museum, Ludwighafen am Rhein). Heidelberg 1992, S. 53.

[41] Philosophisch ist der Zufall sowohl absolut im Sinne von Kontingenz verstanden, die von Möglichem aber nicht Notwendigem zeugt, als auch im Sinne des Kasualismus. Jener besagt, daß alles, "was in der Natur als final (gezielt) erscheint, ohne finale Ursache zu erklären (ist), wie z.B. die Ordnungen der Dinge und vor allem die Bildung der Lebewesen (...)." Philosophisches Wörterbuch. Hrsg. v. Walter Brugger. Freiburg/Basel 1978. Fritz Mauthner indessen führt unter *Zufall* in seinem Wörterbuch der Philosophie, München/Leipzig MDCCCCX u.a. an: "Latein. *contingere*, transitiv: berühren, ergreifen, ein Ziel erreichen metaph. ein Ziel angehen, einem zustehen, (...); intrans.: zutreffen, eintreffen, eintreten, passieren. Contingenz also: was unter günstigen oder ungünstigen Verhältnissen eintrifft."

Körper und auch im eigentlichen Sinne nicht mehr der Choreograph, sondern ein Spiel, das frei und vollkommen unbekümmert die kinetischen Parameter Ort im Raum, Richtung, Körperteil und Zeitdauer (u.a.) auswürfelt, um einer Bewegung einen allerersten gestalterischen Entwurf zu geben und sie im weiteren zu beliebigen Konstellationen zusammenzustellen. Der Würfelwurf oder die Befragung des I-Gings, das chinesische Orakelbuch der *Wandlungen*,[42] entscheidet über die Kombination der elementaren Bewegungsparameter und darüber, wie ihre mögliche Figur aussehen könnte.

Das Spiel der Würfel oder Münzen folgt gemäß der strengen Logik seines systematischen Aufbaus bestimmter Regeln. Alle zur Auswahl stehenden Fälle, d.h. teilchoreographierte Bewegungsabläufe oder kleinste, von verschiedenen Körperteilen auszuführende Bewegungseinheiten, sowie festgelegte raum-zeitliche Aspekte von möglichen Zeitwerten der zeitlichen Dauer, des Ortes oder der Richtung im Bühnenraum werden tabellarisch aufgezeichnet. Motivisch oder logisch zu einzelnen Fallbeispielen aufgesplittet, reihen sich die Bewegungssegmente Spalte um Spalte aneinander, meist zu binär oder trinär strukturierten Möglichkeiten geordnet. Über die tatsächliche Auswahl entscheidet nun der Zufall. Der Würfel- oder Münzwurf legt bestimmte Fälle fest, die, zueinander gestellt, eine spezifisch kinetische Konstellation ergeben.

Dieses diffizile und langwierige Procedere macht das Verfahren so mühsam wie für den Tanz außergewöhnlich. Bislang wurde es außer von Cunningham nur von sehr wenigen Choreographen angewendet.[43] Allein das langwierige Notieren der Einzelmöglichkeiten, wie es die Arbeit an *Suite by Chance* (1953) zeigt, nimmt eine Unmenge von Zeit in Anspruch. Cunningham berichtet, es hätte allein mehrere Wochen gebraucht, um die Notation für dieses Stück zu beenden.[44] Vor allem aber ist das Verfahren für die *choreographische* Arbeit sehr ungewöhnlich, denn die Tänze werden eigentümlich fernab ihres eigentlichen Materials, dem Körper in Bewegung, erarbeitet, ja es scheint konzeptionell sogar eine gewisse Distanz zu ihm anzustreben. Abseits der eigenen, emotional, habituell, intuitiv oder technisch codierten Bewegungen und Gesten werden Tanzbewegungen von eigentümlich eigenständiger und leibfremder Logik konstruiert. Anstatt choreogra-

[42] Vgl. Frank Fiedeler, Die Monde des I Ging. Symbolschöpfung und Evolution. München 1988. Vgl. Daniel Charles, Au-delà de l'aléa. Jenseits der Aleatorik. In: Karlheinz Barck /Peter Gente (u.a.), S. 322-331.

[43] Vgl. Carolyn Brown, On Chance. In: Ballet Review 2.2 (1968), S 19: "Perhaps the reason more dancers have not used chance procedures is that it takes a tremendous amount of labor, often weeks of paperwork, making lists of possibilities, charts for space and time, and the inevitable tossing of coins (or other chance methods), without doing a step in the studio."

[44] Vgl. Merce Cunningham (1968), o. S. (Sektion a1).

phisch direkt mit dem eigenen Körper zu arbeiten, schaltet sich der Zufall *dazwischen.*

Mögliche Bewegungsentwürfe werden abstrahiert von ihrem tatsächlichen Ort, dem Körper, notiert, um über deren choreographische Konstellation entscheiden zu lassen. Das Choreographieren entwickelt sich zu einem Akt des Würfelns und Aufschreibens.

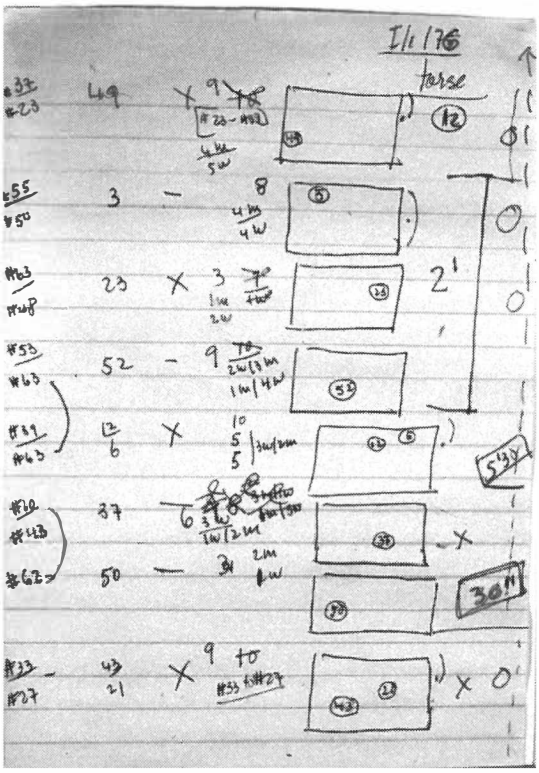


Abb. 42 *Notation von Merce Cunningham Movement & space notation von „Torse" (1976) 18 pages, # 12. (t tip pen on pp 9 x 6 inch)*

Gleichwohl verlangen die Ergebnisse der zwischen allerlei motivischen, direktiven und rhythmischen Einzelfällen getroffenen Wahl letztendlich eine Verkörperung, denn getroffen sind allein hypothetische Entscheidungen, Konstellationen von dynamisch-räumlicher und körperbezogener Art, die vom Körper erst zusammengesetzt, ja allererst durch ihn überprüft werden müssen. Die Aleatorik allein setzt den konstruktiven Grund der Tanzbewegungen. Das Spiel um deren tatsächlich neue Formgebung ist noch nicht entschieden.

Die choreographische Arbeit teilt sich in zwei Phasen: eine der Konstruktion und eine der Arbeit mit und am Körper, der eigentlichen Probenarbeit. Da die Probenarbeit den Körper unweigerlich mit Konstruktionen konfrontiert, von denen nicht entschieden ist, ob sie überhaupt umsetzbar sind, liegen hier die eigentlichen Chancen, dem Unbestimmbaren ästhetisch einen Raum zu geben und in die choreographische Arbeit individuelle, den einzelnen Körper prägende Momente einfließen zu lassen. Zugleich beginnen in dieser Phase die eigentlichen Probleme. Dies wird in dem choreographischen Prozeß von *Untitled Solo* (1953), einem frühen aleatorischen Stück, deutlich.

V.2.1. *„Untitled Solo"* Die Konstruktion von Bewegung

Cunningham tritt mit dem Zufall seine nie enden wollende Reise ins Unbekannte an. Bis heute folgt seine Arbeit jenem ästhetischen Fluchtpunkt, alle Möglichkeiten der menschlichen Kinetik zu erkunden, um das tänzerische Bewegungsinventar immer weiter in die Komplexität zu treiben, feiner zu differenzieren und ins schier Unendliche auszuweiten. Dabei kennzeichnete seinen Arbeitsstil schon zu Beginn seiner Laufbahn eine bemerkenswerte Beharrlichkeit und Ausdauer. Getragen von der unerschütterlichen Gewißheit, immer wieder neue Bewegungsformen dadurch zu finden, daß jene möglich gemacht werden, schreckte Cunningham in der Erarbeitung von *Untitled Solo* vor scheinbaren „Unmöglichkeiten" nicht zurück, sondern nahm sie stattdessen als Möglichkeitsgrund wahr, auf dem sich etwas Neues realisieren könne. Nach seiner Überzeugung läßt sich, ähnlich der Charakteristik der zweiphasigen choreographischen Arbeitsweise, ein Neues gerade dadurch entdecken, daß seine bloße Möglichkeit *wirklich gemacht wird.* Allein die Begegnung mit unbekannten Situationen ist auf Grund der durch sie gegebenen Anregungen von Bedeutung. In diesem Sinne ist Cunninghams Arbeit durch die mentale Dynamik charakterisiert, zu versuchen, alles möglich zu machen, und dies umso mehr, je unwahrscheinlicher sich scheinbar etwas realisieren läßt.

Cunningham benötigte für die reichlich intensive und problematische Probenarbeit zu *Untitled Solo* zunächst die Hilfe des Pianisten David Tudor[45], da er die komplexe Klavierpartitur von Christian Wolff nicht hinlänglich verstehen konnte. Die einzelnen aleatorisch ermittelten Bewegungsabläufe sollten indessen zur Musik getanzt werden. Dementsprechend wichtig war es, die musikalischen Struktur als zeitliche Folie der Bewegungen umfassend zu begreifen. David Tudor begleitete regelmäßig die Proben. Es ergab sich nach Cunninghams Bericht folgende Situation:

> "Ich setzte mich hin, und David spielte das Stück durch, anschließend arbeiteten wir gemeinsam daran. David beobachtete mich, und am Schluß lächelte er und meinte: "Also das alles ist ganz unmöglich, aber wir machen einfach weiter und werden es schon hinkriegen.

[45] David Tudor, der noch heute die Merce Cunningham Dance Company auf Tourneen begleitet (z.B. 1993 nach Frankfurt am Main, oder 1994 zur Welturaufführung von *„Ocean"* nach Brüssel) gilt als einer der wichtigsten Interpreten von Cages Kompositionen. Tudor galt schon in den 50 Jahren als ein ausgesprochener Klaviervirtuose, der für die Umsetzung und Spielbarkeit vieler avantgardistischer Komponisten wie Earle Brown, John Cage, Morton Feldmann, Christian Wolff u.a. unverzichtbar war und sehr geschätzt wurde. Vgl. John Holzaepfel: Der Tudor Faktor. In: Stefan Schädler/Walter Zimmermann (Hg.), S. 43-53.

(Gelächter) (...)
Es war merkwürdig, auf die Musik zu hören und dabei zu begreifen, wo man den Tönen entsprechend wann zu sein hat, und wenn ich dann versuchte, dieses komplexe Gebilde gleichzeitig mit der Musik zu tanzen, war es ganz aus. Aber, wie David sagte, wir machten einfach weiter und schafften es irgendwie.
Damals begann ich, mit dem Zufall zu arbeiten. Mir wurde klar, daß es jede Menge Dinge gab, von denen wir glaubten, daß wir sie nicht realisieren könnten; und das war eindeutig falsch, denn wir konnten sehr wohl, wenn wir uns nicht mit dem Intellekt selbst im Wege standen."[46]

Gerne erzählt Cunningham diese Anekdote. Denn die arbeitsintensive und zeitaufwendige Probenarbeit - sie dauerte den gesamten Sommer am Black Mountain College - des allein fünf bzw. sechs Minuten lang dauernden Solos bewies, welcher außergewöhnlich ästhetischer Effekt sich einstellen konnte, wenn bestehende mentale und physische Strukturen sich erweiterten und unverhofft neue Wege der Umsetzung sich auftaten. *Untitled Solo* ist hierfür das beste Beispiel. Das Stück blieb, wie es auch die Nicht-Betitelung des Solos indiziert, während seiner Erarbeitung lange Zeit ein Stückwerk und es war vollkommen unklar, ob und was durch die angewandte Aleatorik eigentlich herauskommen würde. Vor allem war es schwierig, die Bewegungssegmente in eine kinästhetische Kontinuität zu führen.

"(...) die Kontinuität, der Ablauf waren ein großes Problem. Das ganze Koordinations-System stand auf dem Kopf. (...) Meine Vorstellungen von Koordination, d.h. natürlich von meiner Koordination, wurden damals vollkommen umgekrempelt"[47]

Mühsam mußte Cunningham den Fluß der Bewegungen in seinen Körper eingraben, häppchenweise neue koordinative Weg ausmachen, wobei viele kinästhetische Strukturen umstrukturiert zu neuen koordinativen Bahnungen zusammenfinden mußten. Dies brauchte seine Zeit. Grundlage des Stücks bildeten für Arme, Beine, Kopf und Oberkörper jeweils einzeln choreographierte Bewegungen, die allein motivisch festgelegt, zeitliche und räumliche Variationsmöglichkeiten offen ließen. Cunningham sammelte und notierte die Einzelbewegungen zu sogenannte *gamuts,* die wiederum in Skalen zusammengeführt wurden. Vergleichbar zu Tonleitern versammelten sich in einer Skala jeweilige, z.T. für bestimmte Körperglieder vorgesehene Bewegungen, d.h. während in der einen verschiedene Bewegungsmotive, wie z.B. unterschiedliche Möglichkeiten des Fallens, aufgelistet waren, beinhaltete eine zweite nur Bewegungen der Arme und Hände usw. Der

[46] Merce Cunningham (1986), S. 90 u. 91. (Englische Fassung (1991), S. 80 f.)
[47] Merce Cunningham (1986), S. 91. (Englische Fassung (1991), S. 81.)

Münzwurf nun wählte unter ihnen die tatsächlichen Bewegungsequenzen aus. Ein weiterer aleatorischer Durchgang würfelte die räumliche Orientierung und Formung der Bewegung aus, in welche Richtungen sie also verlaufen sollten, ob z.B. in geraden oder kurvigen Proportionen usw.[48] Ein nächster Wurf entschied über die zeitlichen Längen der einzelnen Motive und damit darüber, in welcher zeitlichen Folge, ob simultan oder sukzessiv, sie vom Körper ausgeführt werden sollten.[49]

Die Choreographie gründete sich also auf einer Bewegungsskala möglicher separater Einzelbewegungen, die vorab weder in ihrer Gestalt noch bezüglich eines möglichen wiederholbaren Ablaufs festgelegt waren. All dies entschied der Zufall. Heraus kamen Bewegungsphrasen von zusammengewürfelten Einzelbewegungen, die rhythmisch und räumlich dergestalt differenziert und übereinander gelagert waren, daß sie keineswegs ohne weiteres ausgeführt werden, geschweige denn, zusammen in einen Bewegungsfluß kommen konnten. Angezeigt waren extreme Dehn- und Streckbewegungen, die den Körper unwillkürlich aus seiner gewohnten Körperbalance warfen. Abrupt brachen einzelne Glieder in verschiedene Richtungen aus, oder es sollten gleich mehrere Einzelbewegungen gleichzeitig von verschiedenen Gliedern ausgeführt werden.

Die kompositorische Arbeit hatte das Terrain des Körpers konstitutiv verlassen, um jenseits seiner begrenzenden Möglichkeiten ein Spiel mit reinen Bewegungselementen in Gang zu setzen.

Cunninghams körpereigene Koordination stand Kopf und er hatte angesichts der stark gegeneinandergesetzten Bewegungen große Schwierigkeiten, den ständigen Richtungs- und Dynamikwechsel, gepaart mit einer unvermittelten rhythmischen Abruptheit, nachzuvollziehen. Das entstandene Bewegungskonstrukt verlangte äußerste technische Rafinesse und Cunningham bekannte:

> "Der Tanz war eine physische Herausforderung für mich (...) und zudem voller technischer Probleme."[50]

Er brauchte allein mehrere Tage, bis er sich die einzelnen Bewegungsabschnitte überhaupt merken konnte. Unermüdlich, gleich einer, wie John

---

[48] Merce Cunningham (1968), o. S. (Sektion e1).

[49] In *Changes* findet sich folgende choreographische Notiz über das aleatorische Verfahren von *Untitled Solo*: "5. Time. How long, (in this particular dance, the relationship was in quarter notes as Mr. Wolff had indicated quarternote = 96). Chance operation were used to give decisions as to how long a given sequence should take. (This was left approximate, as the complexity of the movement was great enough to make some kind of elastic time necessary." Merce Cunningham (1968), o. S. (Sektion e2).

[50] Merce Cunningham (1986), S. 92. (Englische Fassung (1991), S. 81f.)

Cage bemerkte, dem Irrsinn nahekommenden Tortur, übte Cunningham die neuen Bewegungsphrasen und Positionen, was zu den merkwürdigsten Ergebnissen führte.

Cage erinnert:

"Unchallenged by the physical difficulties of dance technique, Merce Cunningham spent many months doing the same exercises except for his arms. His arms, held in the air above his head, supported a cast-iron automobile brake-drum."[51]



Abb. 43 *Merce Cunningham in „Untitled Solo" (1953)*

Das Problem in der Bewegungsausführung bestand darin, die separaten Bewegungskonstituenten leiblich zu fundieren. Nun war es der Bewegungsapparat des eigenen Körpers, der durcheinandergewürfelt wurde. Alles was die Komposition bereitstellte, waren auseinanderdividierte Bewegungsrudimente, deren Konstrukte, mehr als daß sie neue Möglichkeiten aufzeigten, die Not entstehen ließen, allenthalben einen Weg in den Körper zu finden. Dies wurde Cunningham zum eigentlichen Problem. In langwierigen Proben mußte ein umgreifender kinästhetischer Lernprozeß geleistet und koordinative Muster, zugunsten neuer Abläufe dekonditioniert, neu aufgebaut werden. Cunningham hatte sich selbst ausdrücklich in diese Situation manövriert mit dem Ziel, zu solchen Bewegungen zu finden, die sein eigener Körper nicht ohne weiteres von selbst machen würde. Mit dem tatsächlichen Eintritt dieser Situation tauchten die grundlegenden Schwierigkeiten der aleatorischen Arbeitsweise auf, nämlich eine anorganische Ordnung in die organische Struktur des Körpers einzubinden und das Fragmentarische in einen Bewegungsfluß zu bringen.

[51] John Cage in: Selma Jeanne Cohen (Ed.), Time to walk in Space. Dance Perspectives 34 (Summer 1968), o.S.

Das aleatorische Verfahren bedingt damit einen doppelten Entfremdungseffekt: werden die Tänze zum einen zunächst quasi auf dem Reißbrett willkürlich ausgewürfelt, so zeitigt dies eine bewußte Entfremdung zum Körperlichen, die in dem Moment, da dem Körper die kinetischen Entwürfe begegnen, auf ihn zurückfällt. Das Körperliche wird bei dem Versuch, das fremde Material zu einem Eigenen zu machen, sich selbst gegenüber fremd. In den Proben zu *Untitled Solo* wird deutlich, wie sehr das Naheliegende des eigenen Körpers als Hindernis erfahren wird und nur langwieriges und geduldiges Ausprobieren den potentiellen Bewegungsmöglichkeiten kinästhetische Wege bahnt, auf denen nicht nur die Konstrukte eine reale Gestalt gewinnen, sondern auch der Körper eine tänzerische Gestalt bekommt.

Bewußt, so scheint es, schaltet das aleatorische Verfahren ein irritierendes Moment *zwischen Körper und Bewegung*, d.h. zwischen beide tritt eine Methodik, welche ihr erneuertes Zusammentreffen initiieren soll. Der Zufall treibt Körper und Bewegung quasi auseinander und legt zwischen sie eine Differenz, unter der Bewegungen von anderer Gestalt im Körper zu neuen kinästhetischen Abläufen finden soll. Vor welche Anforderungen und Notwendigkeiten Cunningham seine Tänzer angesichts der offenen Differenz, die zwischen dem potentiell Möglichen und seiner tatsächlichen Realisierungsmöglichkeit, zwischen kinetischer Konstruktion und Kinästhesie und damit zwischen Fremdem und Eigenem herrscht, körperlich und mental stellt, wird im weiteren am Beispiel von *Suite by Chance* (1953) betrachtet, der ersten umfassenden Zufall-Choreographie. Zu fragen ist, in welcher Weise eine Balance zwischen den Eigenheiten des Körperlichen und der auf Realisierung harrenden Konstruktionen herrscht. Welche Rolle wird dem Körperlichen zugestanden? Inwieweit sind Veränderungen der gesetzten Konstrukte zulässig? Und auf welchem Wege wird das Fremde gelernt, d.h. wie leitet Cunningham seine Tänzer innerhalb des notwendigen Lernprozesses an?

Es scheint so, als versuchte Cunningham mit Hilfe der Aleatorik, gezielt die Grenzen des Körperlichen auszusetzen, quasi unter dem Vorhaben, seinen Bedingungen zu entgehen. Ist der Körper also in seinen Möglichkeiten selbst zu begrenzt, um neue Bewegungen überhaupt entstehen zu lassen, d.h. lassen sich diese nur über den Weg der Verfremdung erreichen? Zunächst einen genaueren Blick auf das Verfahren selbst, das in *Suite by Chance* die wohl am meisten ausgeprägte Form angenommen hat.[52]

---

[52] Fast alle Choreographien von Cunningham finden über die Aleatorik ihre Gestalt. Auf Grund der komplexen Anwendung des Zufalls in *Suite by Chance* und der vergleichsweise guten Dokumentation, habe ich dieses Stück zur Analyse herangezogen, vor allem um die körperästhetische Konzeption darzulegen. Die detaillierte Auflistung der veröffentlichten Dokumentation gibt Aufschluß über eine Reihe festgelegter Bewe-

V.2.2. „*Suite by Chance*". Der Zerfall des Körpers

Betrachtet man die choreographischen Notizen zu *Suite by Chance,*[53] wird augenblicklich der analytische Duktus der aleatorischen Arbeitsweise deutlich. Tabellarisch angeordnet fächert Cunningham die einzelnen Bewegungssegmente zu möglichen Varianten auf. Die Fälle möglicher Armbewegungen, Fußstellungen, Kopfhaltungen oder Wegrichtungen werden, wie für *Untitled Solo* auch, durchnumeriert zu Skalen aufgelistet, unter denen der Münzwurf dann über das *ob, wann, wo, wohin, mit wem und mit was zusammen* etc. entscheidet, also insgesamt über die potentielle Gestalt ihrer Realisation. Im Unterschied zu *Untitled Solo* sind die für *Suite by Chance* vorab choreographierten Einzelbewegungen weitaus differenzierter. Cunningham würfelt nun prinzipiell alle Aspekte der Bewegung aus, d.h. auch ihre jeweiligen Zeiträume. Die entstehende Ansammlung minutiös notierter Möglichkeitsfälle stellt, da *nicht* der Tanz aufgezeichnet sondern Möglichkeiten seiner Gestaltwerdung ausgebreitet sind, im traditionellen Sinne keine *Notation* dar. Es handelt sich vielmehr um eine choreographische Skizze.

Insgesamt auf zwanzig Seiten, veröffentlicht in *Changes. Notes on Choreography,* sind auszugsweise einzelne Schritte der kompositorischen Arbeit an *Suite by Chance* dokumentiert.[54] Die choreographischen Skizzen umfassen entsprechend der dortigen Reihenfolge folgende Tabellen: verschiedene Sitzpositionen (*Movement I E*), Sequenzen von Bewegungsformen in Ausdehnung (*Movement II C: extension*), Sprungarten (*Movement II A*), Sequenzen aus Bewegungsformen des Aufsteigens (*Movement IV e: Rises*), Fortbewegungsarten inclusive Fallbewegungen (*Movement IV D: Falls*), Armbewegungen (*Movement IV C*), Schritt- bzw. Sprungkombinationen mit alternierenden Beinpositionen (*Movement III A*), einzelne Rückenpositionen (*Movement IV A:*

---

gungsmöglichkeiten, wie Lage und Richtung der bewegten Körperteilen, Tempi, Dauer, Ebene und Richtung im Raum usw., unter denen im Würfelwurf entschieden wurde. Die Notation spiegelt die Komplexität dieses Verfahren und läßt die Disziplin und Akribie, auf diese Weise Tänze zu entwickeln erahnen.

[53] *Suite by Chance;* uraufgeführt 24. März 1953 in Urbana. Musik: Christian Wolff, Kostüme/Bühne: Remy Charlip. Der Tanz wurde schon 1954 ausführlich von Remy Charlip kommentiert, wobei er besonds die neue choreographische Methode des Zufalls erläutert. "The chance method of choreography can clearly be seen in a later work which will have its New York premier on December 29th called *Suite by Chance.* (...) For this dance, a large series of charts was made: a chart numbering body movements of various kinds (...); a chart numbering lenghts of time (...); a chart numbering directions in space (...). From them, with a method similar to one used in a lottery, the actual continuity was found. That is, a sequence of movements for a single dancer was determined by means of chance from the numbered movements in the chart; space, direction, and lengths of time were found in the other charts." Vgl. Remy Charlip, Composing by Chance. In: Richard Kostelanetz (Ed.) (1992), S. 41.

[54] Merce Cunningham (1968), o.S. (Sektion A2). Vgl. Abbildung 43, S. 385.

stright, round, arche, tilt, forward), Kopfpositionen bzw. -bewegungen (*Movement IV B*), Tabellen über bestimmte Zeitwerte und deren Anordnung zu Zahlenreihen (*Durations I E: 1, 2, 3, 4, 5; 1-1, 1-2, ...; 2-1, 2-2, ... 1-1-1-, 1-2-1-, 1-3-1,...*), sowie verschiedene Raumwegevariationen (*Space I A: Floorpatterns*).

Daneben sind in einem separaten Heft, dem sogenannten *phrase-book*, vorab festgelegte Bewegungsabfolgen mit einer dazugehörigen Tabelle über deren mögliche Zeitdauer - ob langsam oder schnell - notiert (*Movement III A*). Zudem gibt es eine durchnumerierte Skala bestimmter Bewegungsmotive, die sogenannten *neutrals/statics*. Festgelegt sind hier auch die Regeln über den Ablauf und die Anzahl der einzelnen Münzwürfe. Die ausgewürfelten Entscheidungen sind in ihrer entsprechenden zeitlichen und personalen Ordnung auf einer senkrechten Zeitachse von acht gezählten Zeitmaßen, gemessen in Sekunden bzw. Minuten, für die insgesamt vier Tänzer parallel notiert. Ergänzung findet dies durch ein Beiblatt mit der deskriptiven Aufzeichnung der jeweiligen Bewegungsabläufe. Daneben findet sich noch eine Fassung der *cues*, welche Aufschluß über die zeitlich-räumlichen Verabredungspunkte der Tänzer untereinander gibt. (Vgl. Abb. 45)

Der Körper selbst nimmt innerhalb dieser kompositorischen Phase allein eine emblematische Gestalt an, als Strichmännchenfigur. Torso, Kopf und Glieder sind zu Punkten und Linien zusammengeschrumpft, die eine räumliche Position und einzelne Lagen der Körperglieder anzeigen.

Trotz des vergleichsweise großen Umfangs dieses veröffentlichten Materials, kann das aleatorische Verfahren nur ungefähr nachvollzogen werden.[55] Zu groß sind die Lücken innerhalb der Tabellen. Einige fehlen. Auch der tatsächliche Ablauf des Münzwurfs, d.h. der Fragemodus, unter dem zwischen den einzelnen tabellarischen Fallbeispielen ausgewählt wird, ist aus dem zur Verfügung stehenden Material nicht zu entnehmen. Die Notizen tragen allein Spuren des Auswahlverfahrens. Einzelne Kästchen der Tabellen sind verschieden oft abgestrichen, jedoch läßt sich hieraus nicht auf die Regeln und den Gesamtablauf der Aleatorik schließen.[56] (Vgl. Abb. 46)

---

[55] Erschwerend für eine vollständige Analyse ist, daß viele Blätter äußerst unleserlich sind und z.T. im wörtlichen Sinne kreuz und quer handschriftliche Notizen tragen, d.h. die handschriftlichen Tabellen sind mit Kommentaren in Schreibmaschinenschrift quer überschrieben (Vgl. Abb. 43). Cunningham hierzu: "Das Buch enthält lauter Überlagerungen. (...). Ich wollte eine Präsentationsform, die in gewisser Weise einem Teil meiner Tänze entsprach." Merce Cunningham (1986), S. 32. (Englische Fassung (1991), S. 29.) Andere als diese veröffentlichten Materialien standen mir leider nicht zur Verfügung.

[56] So findet sich folgende Notiz: "throw 3 coins for duration; 3 coins for on or off stage, 1 coin for still or moving (...) 1 coin for silence or still-moving." Wie aber wird die Dauer "definiert", so daß drei Münzen über ihre Länge entscheiden können? Warum werden 3 Münzen für eine Ja/Nein bzw. on/off Entscheidung geworfen? Vgl. Merce Cunningham (1968), o. S. (Sektion e1).

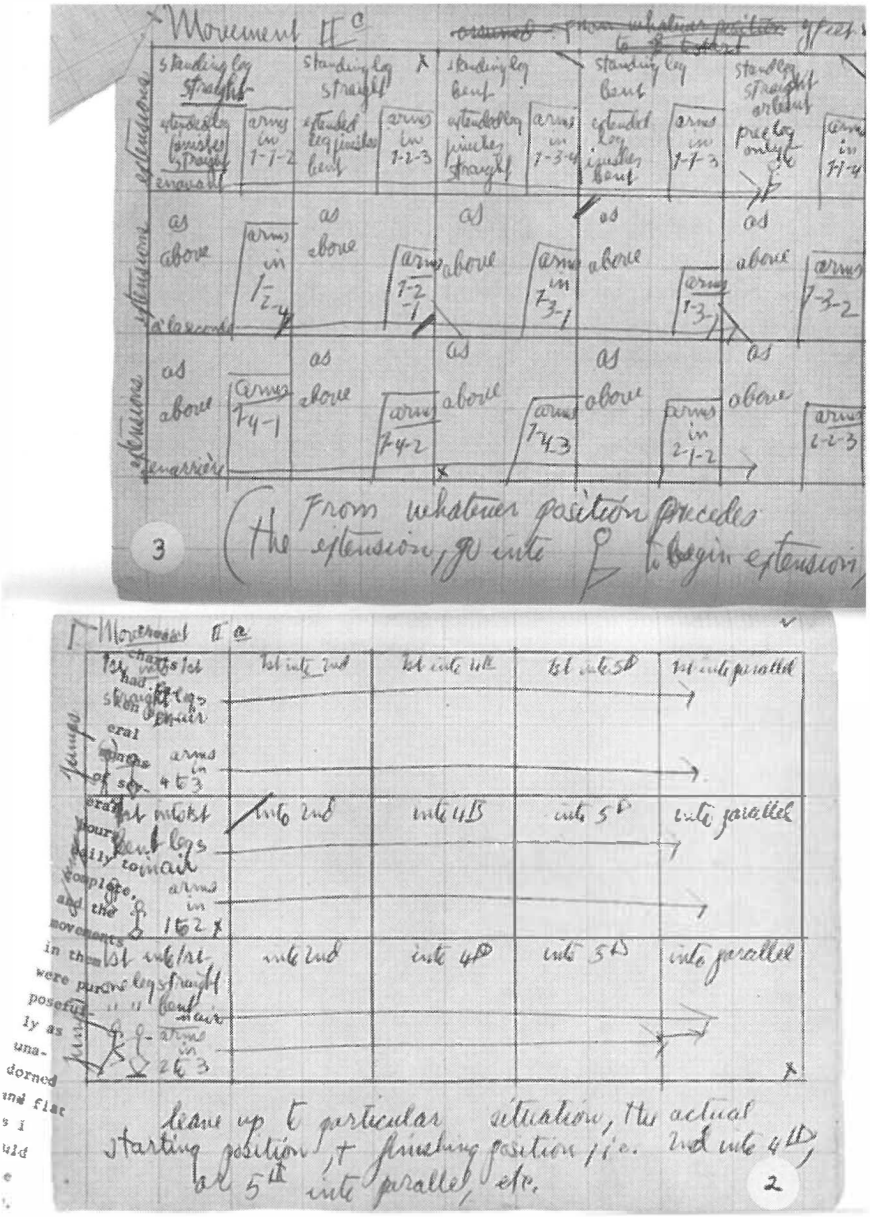


Abb. 44 *Merce Cunningham, Notationen von „Suite by Chance" (1953) „Movement II C: extension"; (darunter:) „Movement II A: (Sprünge)"*

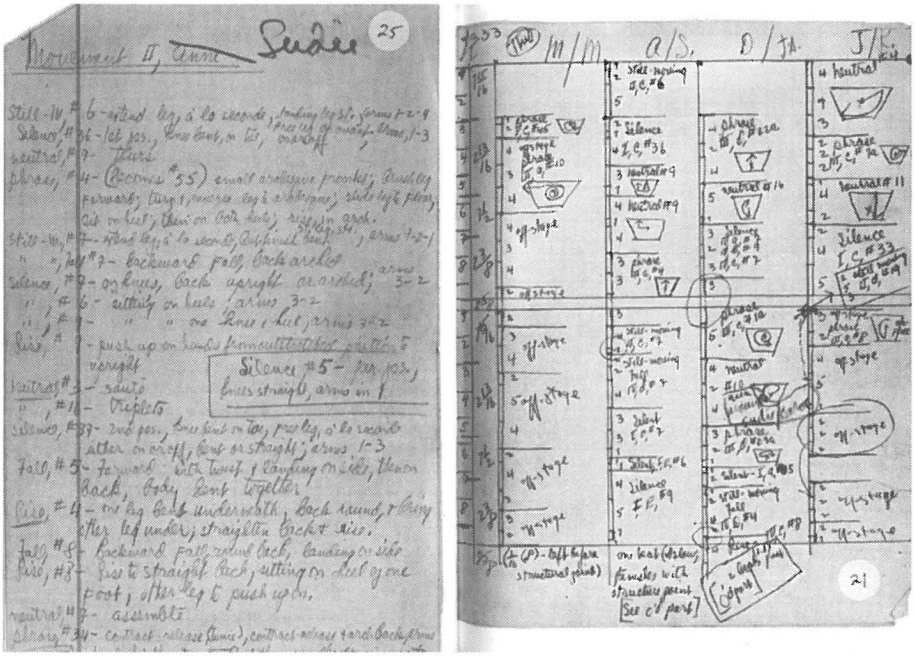


Abb. 45 *Merce Cunningham, Notationen von „Suite by Chance" (1953; Zusammengestellte Bewegungsphrasen*
links: Liste für die Tänzerin Anna; rechts: Zeittabelle der Abläufe von vier bzw. acht Tänzern.

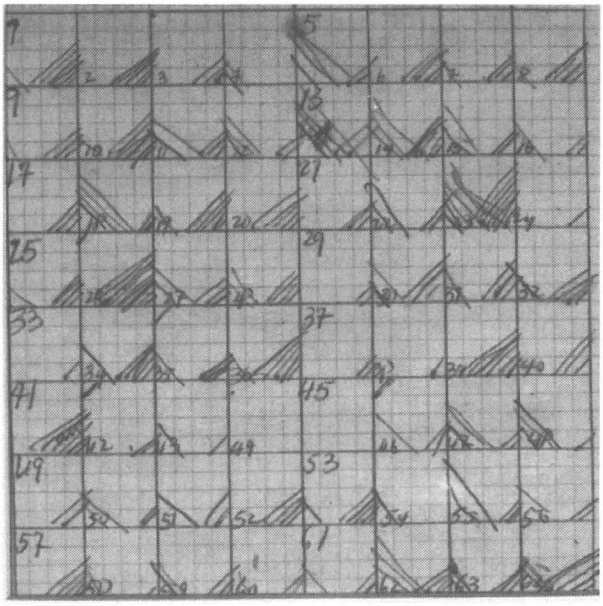


Abb. 46 *Merce Cunningham, Movement & Duration and Space Notation von „Suite by Chance" (1953)*

Trotz des verborgenen Regelcodex der Aleatorik ist der analytische Duktus des Verfahrens augenfällig, durch den potentielle *Körperbewegungen* als objektivierte Einzelfällen generiert werden. Zudem lassen sich die Modi analysieren, unter denen die segmenthaften Bewegungsmotive variiert werden.

Neben binären Variationen, zwischen z.B. einem gebeugten und einem gestreckten Arm oder Bein, differenziert Cunningham ein Motiv meist in fünffacher Weise.[57] So sind für die Fallbewegungen drei Motive herausgearbeitet, der vorwärtige, rückwärtige und seitwärtige Fall des Körpers aus seiner Achse auf den Boden, welche sich jeweils in weitere fünf mögliche Motive aufgliedern: "forward fall onto arms; forward fall onto side; forward fall (one leg under); forward slide fall legs opening in split; forward fall with twist and landing on side, then back body bent together."

In gleicher Weise verfährt Cunningham mit den Bewegungsmöglichkeiten der *extensions*, d.h. den Motiven, in denen sich Teile des Körpers in irgendeiner Weise ausdehnen. Hier von den Beinen ausgeführt, beginnt jeweils ein Motiv in der aufrechten Haltung des Körpers. Neben dem Standbein ist das freie Bein dergestalt angezogen, daß sein Fuß bis zur Kniehöhe des Standbeins gelangt (*passé*). Nun sind fünf Möglichkeiten angegeben, wie sich dies angezogene Bein im Verhältnis zum Standbein ausstrecken kann: Entweder es alterniert die Haltung des Standbeins zwischen gebeugt/gestreckt, oder es alterniert in gleicher Weise die Endhaltung des bewegten freien Beines, d.h. das Bein wird unterschiedlich weit in den Raum geführt, bis es am Ende ganz ausgestreckt ist oder leicht gebeugt bleibt. Als fünfte Möglichkeit endet der Bewegungsablauf in der gleichen Position wie der der Anfangshaltung. Entsprechend dieser Variationen splitten sich folgende richtungsweisende Motive auf: Das freie Bein kann sich vor dem Körper, neben dem Körper oder hinter dem Körper in den Raum strecken (*en avant; à la seconde, en arrière)*. Gleichzeitig verändert Cunningham für jedes Motiv und seine fünf Möglichkeiten die Armhaltungen. In Anlehnung an das klassische Bewegungsvokabular sind sie mit dem Zahlencode 1-1-2, 1-2-3 oder 1-3-4 notiert. Während in der 1. Postion die Arme parallel zum Körper gerade herunter gestreckt sind, sind sie in der 2. Position vor dem Oberkörper gerade nach vorne ausgestreckt, parallel zum Boden. In der 3. Position werden die Arme seitwärts vom Oberkörper parallel zum Boden gehalten und in der 4. Position sind sie nach oben gestreckt emporgehoben. Festgelegt ist die Abfolge der einzelnen Positionen der Arme, von der ersten zur ersten zur zweiten, oder der ersten zur zweiten zur dritten etc.

Die einzeln ausgewürfelten Motive einer jeden Tabelle werden dann mit jenen aus den anderen zusammengefügt, wobei entschieden wird, ob sie gleichzeitig oder nacheinander und in welcher Zeit sie ausgeführt werden sollen, d.h. die Armmotive werden kombiniert mit Oberkörperbewegungen, Schritt- bzw Sprungkombinationen und/oder mit Kopfpositionen zu einem tatsächlichen Bewegungsablauf zusammengestellt.

---

[57] In der fünffach aufgegliederten Bewegungsvariation wird als fünfte, quasi neutrale Möglichkeit häufig die Stille bzw. eine in Ruhe gehaltene Position angegeben.

Zweierlei ist auffällig: Zum einen sind die Einzelbewegungen relativ simpel, d.h. das Grundvokabular der möglichen Bewegungen ist sehr elementar gehalten. Zum anderen werden *alle* Einzelteile miteinander kombiniert, wodurch sich die Möglichkeiten multiplizieren und die anfängliche Einfachheit zu einer hohen Komplexität heranwächst. Dies erfordert rückweisend geradezu, daß das Anfangsmaterial möglichst einfach gehalten ist, so daß die aleatorische Kombinatorik so übersichtlich wie nur möglich stattfinden kann und letztlich die Chance gegeben ist, daß die entstehenden Kombinationen überhaupt ausgeführt werden können. Cunningham kommentiert:

> " (...) the movements in them (*in the charts*) were purposelfully as unadorned and flat as I could make them." [58]

Die beabsichtige „flatness" (Flachheit) der einzelnen Bewegungsmotive ergänzt sich durch eine ebenso einfache wie strenge Limitierung der möglichen Positionen, wie z.B durch die häufig angewandte Alternierung zwischen gebeugter oder gestreckter Haltung, und durch eine folgenlogische Anordnung der Variationen. So ist die reihenspezifische Kombinatorik, wie z.B. bei den Armhaltungen, mathematisch durch eine einfache Zahlenreihe festgelegt (1-1-1, 1-1-2, 1-1-3, usw.). Neben der dadurch entstehenden Überschaubarkeit des sich insgesamt differenziert auffächernden Materials, ist die stringent analytische Ordnung auffällig. Ein klar definierter Rahmen steckt die einzelnen Veränderungen ab, wobei den jeweiligen Motiven nicht nur eine relativ einfache räumliche Struktur unterlegt ist, sondern sie häufig analog zum klassischen Bewegungscodex variiert werden. Pragmatisch betrachtet erlaubt es der Codex des Balletts, auf Grund seiner eindeutigen Benennung von Bewegungsformen, diese im Kontext einer tabellarischen Auflistung präzise zu bestimmen.[59] Der Rückgriff auf codierte Elemente des Balletts erleichtert es zudem, analytisch erfaßte Einzelbewegungen logisch variiert in Listen anzuordnen. Auf diese Weise wird das zugrunde gelegte Bewegungsmaterial übersichtlich gehalten und strömt nicht schon, bevor die Aleatorik es zu äußerst komplexen und vielschichtigen Konstellationen zusammenwürfelt, auseinander.

Die zusammengefügte Kompositionsschrift differenziert das Bewegungsmaterial in vier Kategorien: *still-moving*, *phrase*, *neutral* und *silence*. Bei den *neutrals* handelt es sich um definierte Bewegungen analog dem Ballettcodex, die ebenso wie die *phrases* mit Zeichen der ihnen zugehörigen Raum-

---

[58] Merce Cunningham (1968), o. S. (Sektion a2).

[59] Der Ballettcodex benennt vielerlei Fortbewegungsarten und Beinbewegungen, die in sich nicht zu komplex sind, als daß sie nicht mit anderen Formen gut kombiniert werden könnten.

wege notiert sind. *Neutrals* und *phrases* bezeichnen jeweilige Fortbewegungsarten. Während mit *still-moving*, *phrase* und *neutral* jeweils Bewegungsverläufe angezeigt sind, die mehrere Einzelbewegungen des Körpers in einen Ablauf zusammenfügen, benennt *silence* reine Positionen des Körpers, d.h. momenthaft angehaltene Bewegungsformen.

Die Aufzeichnungen geben eine spezifische Art des Umgangs mit dem Strukturelement *Körper/Bewegung* zu erkennen: Zunächst wird der Körper lokal zu einzelnen Bewegungszonen segmentiert, gewissermaßen in reine Bewegungsträger, und auch das physikalische Phänomen der Bewegung wird hinsichtlich seiner raum-zeitlichen Aspekte segmenthaft variiert. Dabei verschwindet die *Körperbewegung* im eigentlichen Sinne, denn ihr wird als Material und Geschehen von *Tanzen* komplett ihr existentieller Ort genommen. Fern der körperhaften Bedingungen, Grenzen und Möglichkeiten operiert Cunningham stattdessen mit objektiv geronnenen Modi von Kinetik. Die Bewegung wird, in größtmögliche Entfernung zum konstitutiven Geflecht des Körperlichen gerückt und in ihrem zeitlichen Sein ausgelöscht, zum rein hypothetischen Fall. Alles kann allem folgen.

Die Aleatorik zerstört zwar konsequent und unvermeidlich das holistische Gefüge der Körperbewegung, aber im Grunde berührt ihr Verfahren das Körperliche gar nicht: All die im Innenreich des Leibes waltenden Kräfte und Ströme, die emporsteigenden Rhythmen und Schwingungen werden in das systematisch erstellte Tabellennetzwerk motivisch erst gar nicht aufgenommen, da die aleatorische Arbeitsweise jene Phänomeniken nicht zu fassen vermag. Das leise Pulsieren und Vibrieren, welches den Organen eignet, das Strömen, Fließen und allmähliche Sickern der Körperflüssigkeiten oder das atmosphärische Verströmen, in welchem sich die Körperenergien austauschen, sind ihrer Phänomenik nach unbedingt qualitativ gestimmt und durch dynamische Kraftmomente und eine eigene Rhythmik charakterisiert. Permanent in sich flukturierend sind ihre Motive räumlich zudem sehr unspezifisch. Würde man dennoch ihre Raum- und Zeitmodalitäten auseinanderdividieren, um sie in das tabellarische Netz des aleatorischen Spiels einlassen zu wollen, so würden sie sich augenblicklich und unwiderruflich auflösen.

Der Aleatorik liegt indessen eine Fülle statuarisch eingefrorener *Körperbewegungsfälle* zu Grunde. Der Körper, fragmentarisiert zu Einzelteilen, fungiert als reine Spielfigur, ohne seine organischen Bewegungsqualitäten überhaupt ins Spiel gebracht zu haben. Seine physiologische Bewegungsordnung affiziert das aleatorische Verfahren in keinster Weise, d.h. das Körperliche bleibt der kompositorischen Phase außen vor. Stattdessen geht Cunningham mit freien Variabeln um, die, beherrscht durch den mathematischen Logos, auf dem Spielfeld angeordnet werden. Die Bewegung gerinnt, die organische Ordnung und physiologischen Reglements konstruktiv überschreitend,

zur reinen Abstraktion. Damit setzt Cunningham eine aleatorisch bedingte Laborstätte für Bewegung in Szene, in der sie geschützt vor den existentiellen Spuren des Leibes frei konstruierbar von virtueller Gestalt wird.

Kompositorisch betritt das Choreographieren einen kinetischen Möglichkeitsraum, in der seine Kunst an das Absolute möglicher Bewegungen heranreicht. Alle unendlichen kinetischen Formen und Gestalten können mit Hilfe des Zufalls potentiell ins Reale fallen. Damit verliert sich das Absolute allerdings augenblicklich ins Relative. Denn das überaus künstliche Verfahren bringt nur potentielle Bewegungsmöglichkeiten hervor, welche noch den Filter der Verkörperung durchlaufen müssen. So gehört das Wesen dieses aleatorischen Verfahrens selbst dem Relativen zu. Ein Unbestimmbares schreibt sich ein. Wer mag schon entscheiden, ob die erwürfelten Bewegungskonstrukte nicht abwegig den Körper in die Irre führen, oder sie ihm tatsächlich unerreichbar geglaubte neue Möglichkeiten vor Augen führen? Die Muse des Zufalls, "ältester Gott der Welt" (Friedrich Nietzsche) weist vorerst nur den Weg, um im Sinne des I-Ging ein "*Werden all dessen* zu ermöglichen, *was ist.*"[60]

Cunningham versteht sich als leidenschaftlicher Sammler von Bewegung. "The way I work is simply by accumulating movement. (...) Whatever kind of movement."[61] Tatsächlich sammelt er mit der Aleatorik reine Bewegungsentwürfe, häuft Fragmente an. Seinen Traum, den Körper an seine unendlichen Möglichkeiten heranzuführen, bzw. sie ihm vor Augen zu führen, geht er durch die Dekonstruktion von Körper *und* Bewegung in ihrer sich doppelt bedingenden Strukturgebung nach. Er nimmt gewissermaßen den strukturbildenden Querbalken des Elements *Körper/Bewegung* zum Anlaß, die Beziehung zwischen beiden ästhetisch auszuloten. Damit gewinnt die Interdependenz zwischen Körper und Bewegung eine neue Dimension.

Auf diese Weise den Zufall in den choreographischen Entwurf für Körperbewegungen zu integrieren und stringent zum Verfahren der Exploration neuer Möglichkeiten einzusetzen, geht mit einer grundsätzlichen Skepsis von Cunningham einher, das Körperliche als subjektives, durch Emotionen und Erfahrungen strukturiertes Terrain ästhetisch in den Vordergrund zu spielen. Es scheint sogar, als betrachte Cunningham das Körperliche als eigentliches Hindernis tanzästhetischer Produktivität. Denn durch das kompositorische Verfahren, das den 'natürlichen' Zusammenschluß von Körper und Bewegung zu zwei Ufern auseinandertreibt, wird gerade derjenige

---

[60] Vgl. Daniel Charles, Au-delà de l'aléa. Jenseits der Aleatorik. In: Karlheinz Barck/Peter Gente (u.a.), S. 322.

[61] Merce Cunningham, Interview (J. Gruen). The New York Times, S. 7.

Bewegungsfluß unterbunden, in den der individuelle Körper von sich aus - intuitiv und habituell angeregt - gelangen würde.

Tatsächlich kritisiert Cunningham das Inszenieren des Körpers als eine von Emotionen durchwehte Substanz ebenso, wie er es ablehnt, choreographisch einen "natürlichen", bzw. als solchen codifizierten Umgang mit dem Körper zu suchen. Besonders hinter einer rein aus dem eigenen Körper erwachsenen Bewegungskreation vermutet er, zumal wenn sie improvisatorisch erwächst, eine bloße Reproduktion des Persönlichen. Und auch die von einem Choreographen selbst getroffene Auswahl zwischen eigenen, symbolisch oder analytisch gestalteten Bewegungen, bleibe, abgesehen von den gesellschaftlich bedingten Codierungen, von den Neigungen und Abneigungen seiner Person, seinen individuellen Konditionen und Geschmäcken abhängig. Ein solches Choreographieren reproduziere vorstrukturierte Codexe, aus denen es niemals herausreicht, so daß diese Arbeiten, wie die des klassischen *modern dance*, im Dunstkreis kompositorischer Traditionen idiosynkratisch blieben.

> "That was surely one of the reasons I began to use random methods in choreography, to break the patterns of personal remembered physical coordinations. Other ways were then seen as possible."[62]

Die Improvisation lehnt Cunningham auf Grund der eigenleiblichen Strukturierung der entstehenden Bewegungsformen generell als choreographisches Verfahren ab. Abhängig von der individuellen Kompetenz des Tänzers, quasi eingekesselt durch seine Persönlichkeit, zeichneten improvisierte Bewegungen lediglich den emotional-psychischen Grund oder imaginativ gesteuerten Ablauf eigener Körperwahrnehmungsprozesse nach.[63] Die dem

---

[62] Merce Cunningham, Choreography and Dance. In: Cobbett Steinberg (Ed.), S. 59.

[63] Zeitgenössische Improvisationstechniken wie z.B. *Authentic Movement* oder *Body Mind Centering* sehen dies allerdings anders. Sie wollen den Körper an sein Unbewußtes führen, um das verdeckte und vormals ungeahnte individuelle Bewegungspotential freizulegen. Der Leib soll quasi aus seinen Erinnerungen sprechen, wodurch die Begrenzungen innerhalb der eigenen habituellen Strukturen aufgelöst würden. Die Bewegungen brächten eine quasi totale, befreite Subjektivität zum Ausdruck, in der das Subjekt sich durch den Körper neu entdeckt. Sich aus sich selbst heraus bewegen zu können bedeutet also, mit der eigenen Person *in absoluter Weise* verbunden zu sein und die habituell und gesellschaftlich codierten Verkettungen des begrenzten Bewegungsinventars zu überschreiten. Die verschiedenen Improvisationstechniken legen somit nicht nur ein zu Cunningham unterschiedenes körperphilosophisches Konzept zu Grunde, sondern auch ein eminent anderes Verständnis des Subjektiven. Vgl. Andrea Olsen, Körpergeschichten. Das Abenteuer der Körpererfahrung. In Zusammenarbeit mit Caryn McHose, Freiburg 1994; Louise Steinman, The Knowing Body. Elements of Contemporary Performance & Dance. Boston/London 1986. Bonnie Bainbridge Cohen, Sensing, Feeling and Action. The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering. Northampton 1993.

Körper individuell gegebene Inschrift des Psychischen interpretiert Cunningham für choreographische Zwecke als zu beschränkt, als das neue Bewegungsformen entstehen könnten.

Der Körper bedarf indessen der Begegnung mit einem Fremden. Cunningham nutzt die Aleatorik, um das Körperliche konstitutiv zu verlassen und an einem entlegenen Ort andere, dem Subjektiven entgangene Momente der Bewegungskreation zu nutzen. Die Aleatorik reicht Cunningham somit das Ungeahnte zu. Das Persönliche - zeitweise eliminiert - kommt erst dann wieder zum Tragen, wenn der Körper, bislang unbehelligt vom konstruktivistischen Spiel, den absoluten Möglichkeitsraum der gewonnenen Bewegungsentwürfe betritt.

V.2.3. Die Tänzer



Abb. 47 *Tänzer der MCDC in „Breakers" (1994)*

"You do not separate the human being from the actions he does, or the actions which surround him, but you can see what it is like to break these actions up in different ways, to allow the passion, and it is passion, to appear for each person in his own way."[64]

[64] Merce Cunningham (1968), o. S. (Sektion e1).

Tatsächlich wird in der kompositorischen Arbeit nur die halbe Strecke der angetretenen Reise ins Land der ungeahnten körperlichen Bewegungsmöglichkeiten zurückgelegt. Der Körper, einstweilig von den Bewegungen geschieden, kommt erst danach, um die Reise fortzusetzen, wieder ins Spiel und sieht sich einem fremden Text gegenüber, Signaturen möglicher raumzeitlicher Anordungen seiner Glieder.

Das Körperliche gewinnt an Gewicht und beschwert die Bewegungskonstrukte mit seiner ihm eigenen Materialität, welche zwischen Spannung und Entspannung, Schwerkraft und Muskelkraft, Atmung und Energie tänzerische Abläufe zusammenbindet. Die Bewegungskomposition zu verkörpern und all die atomistischen Teile in einen Guß zu bringen, bedeutet für die Tänzer harte Arbeit. Unmittelbar mit einem Fremden konfrontiert, sind die Tänzer - wie auch Cunningham Jahre zuvor am eigenen Leibe erfuhr - gezwungen, kinästhetisch für sich einen neuen Raum zu erschließen. Viele der Bewegungskonstrukte durchkreuzen denn radikal ihre koordinativ manifestierten Körperstrukturen.

Die entfremdende Kluft, ausgehoben zwischen Körper und Bewegung, macht eine enorme physische und geistige Anstrengung notwendig. Cunningham kommentiert:

> "(...) the separate movements were arranged in continuity by random means, allowing for the superimpositions (addition) of one or more, each having its own rhythm and time-length. But each succeeded in becoming continous if I could wear it long enough, like a suit of clothes. Learning how to wear one was another thing."[65]

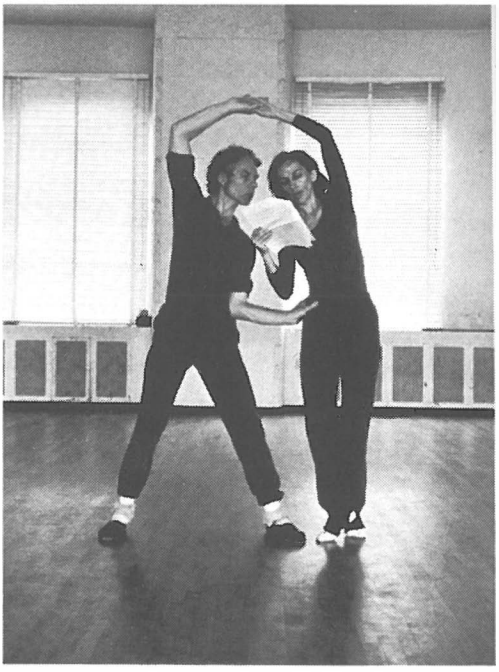


Abb. 48 *Carolyn Brown und Merce Cunningham in einer Probe von „Night Wandering" (1958).*

[65] Über seine Arbeit an „Untitled Solo": Merce Cunningham (1968), o. S. (Sektion e1).

Der Körper streift eine andere Haut über und muß, gleichsam in das Koordinatennetz der raum-zeitlichen Determinanten hineinschlüpfend, auch in ein neues kinästhetisches Gefühl hineinfinden. Dabei fordern die Tänzer sich und ihrem Körper eine Leistung ab, die nicht nur darin besteht, ihre eigenen Vorlieben und Abneigungen gegenüber spezifischen Bewegungen abzulegen, vielmehr muß die organische Systematik der logozentrischen Bewegungsentwürfe, d.h. das kinästhetische Bild der Bewegungsgestalt, in einem neu auszutarierenden Zusammenspiel der Körperglieder allererst entwickelt werden. Die physischen, emotionalen und imaginativen Aspekte der Bewegungen werden damit in die choreographische Arbeit zurückgespielt, denn nun entscheidet sich, ob die Bewegungskonstrukte für den Körper ein passendes Kleidungsstück sind und zu seiner zweiten Haut werden können. Cunningham beurteilt diese Phase wie folgt:

> "When I talk about these ideas of chance to students, they ask if something comes up you don't like, do you discard it? No, rather than using a principle of likes and dislikes, I prefer to try whatever comes up, to be flexible about rather than fixed. (...)
> My hope is that in working the way I do, I can place the dancer (and this is involved in my studentwork too), in a situation where he is dependent upon himself. He has to be what he is. He has as few guides or rules as need be given. He finds his way. It's concerned with his discovery."[66]

Cunningham gibt seinen Tänzern für die Erlernung der Bewegung nur wenige erläuternde Kommentare. Nur die Anweisungen über die räumlich-zeitliche Gestalt der Bewegungen sind präzise. Alle emotionalen und das kinästhetische Gefühl der Bewegung betreffenden Aspekte werden nicht thematisiert. Die Tänzer müssen die spezifische Qualität der Bewegung individuell austüfteln und für sich selbst, wie Carolyn Brown berichtet, erarbeiten. Cunningham zeigt sich für diese Arbeit am Körper nicht verantwortlich.

---

[66] Merce Cunningham, Choreography and Dance. In: Cobbett Steinberg (Ed.), S. 59. Vgl. Merce Cunningham (1986), S. 91. (Englische Fassung (1991), S. 81.) "Bei Workshops stellen mir die Studenten zu meiner Arbeit mit dem Zufall häufig zwei Fragen: "Wenn etwas dabei herauskommt, was Ihnen nicht gefällt, was machen Sie dann damit?" Meine Antwort war immer, daß ich es akzeptiere und jedes Ergebnis aufgreife. Die zweite Frage lautet: "Wenn etwas herauskommt, was undurchführbar ist, was machen Sie dann?" Ich erkläre dann, daß ich es immer versuchen würde, weil einem der Kopf zwar sagt, das geht nicht, aber oft geht es dann eben doch, oder man findet einen anderen Weg, und das finde ich immer erstaunlich. Manchmal ist es tatsächlich unmöglich, aber dann tut sich irgendetwas, eine andere Möglichkeit taucht auf und die gedankliche Sperre ist überwunden."

> "The dances are treated like puzzles than works of art: The pieces are space and time, shape and rhythm. The rest is up to us. We put the puzzle together, making of it what we can, bringing to it what our imaginations allow. What we bring can enrich or detract from his work; Merce accepts that - it's part of the risk, part of the possibility for discovery."[67]

Da die Tänzer die Bewegung nicht vom Körper des Choreographen kopieren und sie weder seiner noch einer anderen imaginativ vermittelten Körperlichkeit nachempfinden, muß das kinästhetische Moment eigens entdeckt werden. Dies gibt jener Arbeit einen unwiderruflich unbestimmten Aspekt. Auch können sich die Tänzer weder an einer symbolisch oder interpretativ beigemessenen Bildlichkeit der Bewegung oder an musikalischen Rhythmen orientieren, noch gibt eine codierte Bewegungstechnik einen ästhetischen Maßstab für ihre Bewegungsausführung. Sie sind notwendigerweise allein auf sich selbst bezogen. Auf Grund dieses Mangels an emotional, symbolisch, gestisch, imaginativ oder interpretativ vorgegebenen Signifikanzen, können die Tänzer die Bewegungen mit eigenen emotionalen Aspekten füllen und ihnen ein individuelles expressives Gewicht geben. Carolyn Brown beurteilt diesen Aspekt ähnlich wie Karole Armitage als einen großen ästhetischen und persönlichen Gewinn:

> "There are so many personal things going on simultaneously. (...). Its challenging is exciting and to me more mature than ballet, because you have to make decisions about how you do the choreography. Merce doesn't impose at all. He gives steps - even there, one can do a little changing - and makes sure that important changes of energy, dynamics or whatever the piece calls for are taking place, but you have a lot of freedom within those."[68]

Die rhythmisch-direktionalen Angaben stecken den Rahmen der Bewegungsausführung ab, jedoch mit unterschiedlicher Genauigkeit. So berichtet Carolyn Brown, Cunningham würde von Choreographie zu Choreographie verschieden arbeiten. Manchesmal würde er die Tänzer, anstatt eine exakte Einhaltung zeitlich-räumlichen Angaben zu fordern, einfach machen lassen.

> "I believe Merce hopes his dancers will work alone on their material just as he had always done, without guidance or coaching. The first solo Merce made for Sandra Neels was in *Scramble* in 1967, and from that time until she left the company in 1973, Sandra continued to work on it, setting new goals for herself, approaching it in different ways, attempting new solutions to keep herself interested in it. One has to find one's own challenges in Merce's work. (And, I might add, one's own

---

[67] Carolyn Brown in: James Klosty (Ed.), S. 24.
[68] Karole Armitage & the MCDC. In: Helicon Nine (Fall/Winter 1979), S. 17.

> rewards.) There is no "role" or character development to work on, nor any historical precedents with which to measure one's own performance."[69]

Cunninghams choreographische Arbeit ist während der Proben mit den Tänzern durch ein individuell wie leiblich strukturiertes Gestalten charakterisiert, wobei die Tänzer mit einer hohen Eigenverantwortlichkeit und -motivierung konfrontiert sind.

> "The dancer was both more exposed and freer to bring his of her individual quality to the act of dancing."[70]

Die logozentrisch fundierte kompositorische Phase mündet daher in einen individuellen Prozeß, durch den ein neues unbestimmbares und zufälliges Prinzip in die Stückerarbeitung hineinreicht. Denn es bleibt dem Können, dem Engagement und dem Glück der einzelnen Tänzer überlassen, in welcher kinästhetisch gestimmten Weise die kompositorischen Bewegungsentwürfe eine reale Gestalt annehmen.

V.2.4. Zufall und Unbestimmtheit. Der ästhetische Diskurs über das aleatorische Choreographieren

Aleatorische Verfahren verändern die Kunstproduktion zu einem offenen und ungewissen Vorgang, welcher den Werken, Stücken und Aufführungen ein Unbestimmtes anheim gibt. Den künstlerischen Produktionen schreibt sich ein Unvorhersehbares ein, unter dem das Konzept vom geschlossenen Werk diffundiert. Von vielen Künstlern der Moderne und Avantgarde, von Dada, den Surrealisten über die Konstruktivisten bis hin zur Happening- und der Fluxusbewegung in den 60er Jahren angewandt,[71] ging die Aleatorik mit Beginn der 50er Jahre auch in der modernen Musik als methodischer Bestandteil kompositorischer Techniken ein.[72] Neben all den methodischen und stilistischen Differenzen, in denen der Zufall das bildnerische, musikalische oder szenische Geschehen mitbestimmte, charakterisierte den ästhetischen Prozeß eine gezielte Integration von Leerstellen mit dem gewünschten

---

[69] Carolyn Brown in: James Klosty (Ed.), S. 24.

[70] Unter *Avantgarde Dance* in: Mary Clarke & David Vaughan (Ed.).

[71] Vgl. Bernhard Holeczek/Lida von Mengden (Hg.), S. 53.

[72] Vgl. Stefan Schädler, John Cage und der Zufall in der Musik. In: Bernhard Holeczek/Lida von Mengden (Hg.), S. 65-74. Schädler bemerkt: "Dabei handelte es sich jedoch nicht um die Ausbreitung des Zufalls als Unvorhersehbares und Indeterminiertes über die gesamte Struktur einer Komposition, deren Integrität von einem ihr Fremden "interminiert" würde; sondern um die Integration des Zufalls in die kompositorische Regie." Ebd., S. 65.

Einfluß von ungeahnten, unbewußten und unbestimmten Dynamiken in den Prozeß selbst. Betrachter und Zuhörer sahen sich mit irritierenden, sinnentleerten und zugleich konzeptionell verdichteten Stücken und Ereignissen konfrontiert, die das *Andere* buchstäblich zu suchen schienen. Im Bereich des modernen Bühnentanzes indessen blieb die Aleatorik bis auf die choreographischen Arbeiten von Merce Cunningham eine Marginalie. Aus Gründen seines extrem komplexen Verfahrens bildet das zufallsbedingte Choreographien bis heute eine Ausnahmeerscheinung.[73]

Die nur spärliche Literatur über das aleatorische Prinzip bei Merce Cunningham nimmt sich vorzüglich der Thematik der Unbestimmtheit an, und zwar wie es durch das Verfahren Eingang in die *Stücke* erfährt. Dies geschieht auf zweierlei Weise: Entweder wird die Aleatorik im Rahmen eines Vergleichs zwischen den kompositorischen Techniken von John Cage und denen von Merce Cunningham dargestellt und ästhetisch evaluiert, so ausführlich dargestellt von Silke Hilger in *Cage und Cunningham. Eine Entwicklungsgeschichte von Musik und Tanz auf dem Weg einer beziehungsreichen Beziehungslosigkeit.*[74] Oder aber das aleatorische Prinzip wird einer philosophischen Betrachtung unterzogen, die seine Methode und ästhetische Wirkung hinsichtlich der Weise untersucht, in welcher sich die Kunst dem Unbestimmten zu nähern sucht. Diese Überlegungen leiten den Essay *Danse et hasard*[75] von Michel Bernard.

---

[73] Es liegen zum Thema "Zufall im Tanz" keine Untersuchungen vor. Neben Cunninghams Gebrauch des Zufalls ist mir als weiteres Beispiel einzig das *Raumspielpuzzle* von Rudolf Laban bekannt. Laban geht mit diesem kompositorischen Entwurf einer zufallsbezogenen, auf der freien Kombinatorik der einzelnen Bewegungselementen beruhende, choreographischen Konzeption nach, in der, vergleichbar zu Cunningham, verschiedene Raumrichtungen, den drei Systemen der Orientierung von Dimension, Diagonale und Diametrale zugehörig, sowie verschiedene Tempi miteinander frei kombiniert werden können. Entgegen der aleatorischen Kompositionstechnik von Cunningham fußt das Raumspielpuzzle von Laban jedoch auf einem improvisatorischen Moment. Weder die Körperregionen, noch jegliche motivische Sequenzen werden vorab festgelegt. Den Tänzern werden indessen Auswahlmöglichkeiten zwischen raum-zeitlichen Bewegungsangaben gegeben, deren Parametern wie in einem Puzzelspiel von den einzelnen Mitspielern gezogen werden. Die Bewegungsformen sind daher vorab weitaus unspezifischer. Das kompositorische Arrangement von Laban zielt denn auch auf ein Training zur Erweiterung der eigenen Bewegungsmöglichkeiten und nicht auf die Entwicklung eines neuen choreographischen Verfahrens schlechthin. Vgl. Rudolf von Laban, Raumspielpuzzle. Unveröffentlichtes Manuskript. Laban Archiv, betreut von Lisa Ullmann. 20 getippte Seiten, undatiert. Nach der Bewertung durch Vera Maletic stammt es aus den späten 30er Jahren. Vgl. Vera Maletic (1987), S. 140 ff.

[74] Silke Hilger, Cage und Cunningham. In: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hg.), S. 32-71.

[75] Michel Bernard, Danse et hasard ou les paradoxes de la composition chorégraphique aléatoire. In: Art & la danse. Revue d'esthetique 22 (1992), S. 75-79.

In seiner Betrachtung des Zufalls als innovatives Movens konstatiert der Philosoph Michel Bernard eine tiefgreifende Ambiguität, die unwiderruflich die gesamte künstlerische Produktion durchzieht, sowohl in Bezug auf die Gestalt des kompositorischen Verfahrens selbst, als auch in Bezug auf die ästhetische Absicht, mit der Cunningham den Zufall als choreographische Methode einführt. Das zufallsgeleitete Verfahren agiere als Kunstprozeß wohl mit Leerstellen, durch welche das Moment ausbliebe, eine einzigartige, affektiv geleitete, subjektive Erfahrung in der Choreographie zu spiegeln. Aber der Akt des aleatorischen Choreographierens bewege sich, ebenso wie das künstlerische Selbstverständnis von Cunningham, innerhalb eines paradoxalen Geflechts, aus dem es sich nicht lösen kann. Im Mittelpunkt der Überlegungen Bernards steht die Frage, ob das Zufallsprinzip nicht den Wunsch nach Akzeptanz von Ungewißheit lediglich vortäuscht und stattdessen ein Spiel mit dem Unvorhersehbaren inszeniert, das letztlich durch den Willen des Künstlers getragen ist, sein Material so umfassend wie möglich zu beherrschen, um ein perfekt ausgebildetes Instrumentarium präsentieren zu können. Bernard stellt das handlungssteuernde, rationalistische Regelwerk heraus, in dem sich das aleatorische Kompositionsverfahren bewegt, da dessen strenge und penibel durchdachte Struktur evidenterweise das Moment des Unbestimmbaren selbst ausklammert. Mit diesem Paradoxon setzt das aleatorische Choreographieren ein.

> "*Un premier paradoxe*, le plus évident, selon moi, découle de l'usage du jeu de dés comme mode de production de ce hasard invoqué. S'abandonner, en effet, à la decision des dés pour opérer les choix des paramètres de composition d'un spectacle choréographique, c'est, au nom même du refus du champ ètriqué des codes traditionnels de signification et d'expression et de leur rationalité coercitive, se plier ètrangement à cette autre forme de rationalité tout aussi restreinte et coercitive, quoique différente, qui est celle de l'ordre mathématique ou numérique imposé par la grille structurale du tirage au sort, à savoir celui détermineé par: a) le nombre de faces de chaque dé, b) le nombre de questions posée, c) le nombre de jets prévus et d) le nombre de réponses acceptées (système binaire du oui-non, ou ternaire, ou quaternaire, etc.)."[76]

Aus diesem Paradoxon kann sich das Verfahren nicht lösen. Denn die Aleatorik muß sich, choreographisch bzw. musikalisch kompositorisch zur Methode gereift, innerhalb einer strengen analytischen Systematik konstituieren, da nur die überschaubare Ordnung der zur Auswahl stehenden Determinanten Konsistenz schafft, um in entsprechender Weise das Spiel des Auswürfeln zu eröffnen.

---

[76] Ebd., S. 76.

Eine Analyse von Cages Kompositionstechnik für *Music of Changes* (1951), welche in komplexer Weise alle musikalischen Dimensionen (Tonhöhe, Lautstärke, Dauer) über die Befragung des I-Ging bestimmt, führt auch den Autor Stefan Schädler in dem Aufsatz *John Cage und der Zufall in der Musik* zu folgendem Schluß:

> "Auch wenn das technische Verfahren genau angegeben werden kann, ist es dennoch nicht ganz leicht zu sehen, worin eigentlich Funktion und Wirkung des Zufalls innerhalb der gegebenen Randbedingungen liegen. Denn offenkundig sind die Operationen, die er (Cage) ausführt, nicht beliebig, sondern in ihren Aktionen durch die systematische Konstruktion des Handlungsraumes determiniert. Die Funktion des Zufalls ließe sich danach wohl bestimmen als die Operation des In-Beziehung-Setzens von selegierten möglichen Systemzuständen; er übernimmt darin also Funktionen, die in der traditionellen Musik die Kategorien von Kontrapunkt und Harmonik bezeichneten."[77]

Die kompositorische Spielanordnung mit ihren streng geregelten Operationen scheint daher in das Kompositionsverfahren ein glattes Gegenteil davon einzuführen, was deren ästhetische Konzeption anzuzeigen sucht. Der Zufall bleibt nicht nur verfahrenstechnisch kategorisch ausgeschaltet, sondern auch seine Ergebnisse zeugen von einem Determinismus des Materials, der einer gewöhnlichen Partitur in nichts nachsteht. So fragt Stefan Schädler:

> "Ist Zufall dann eine rein instrumentelle Kategorie, ein Ersatz für kompositorische Entscheidungen, die nach dem Ende verbindlicher harmonischer Systeme ohnehin ins subjektive Gutdünken des Komponisten gestellt schienen? Ist er nur die unabhängige Variable eines operatorischen Kalküls, gar eines Algorithmus oder einer vollständig mechanisierten kompositorischen Strategie?"[78]

John Cage begegnete dem unauflösbaren Paradoxon innerhalb der aleatorischen Kompositionstechnik dadurch, daß er ihren operationellen Einsatz durch solche kompositorische Verfahren ergänzte, welche die Partitur in verschiedenster Weise zufällig entstehen ließen, so daß dem Material selbst ein Unbestimmtes zu eigen blieb. So entstand z.B. die Graphik der Partitur in Reaktion auf die vorgefundenen Unregelmäßigkeiten des auf ihr notierten Papiers oder Cage ließ auf vielfältige Art klangliche Realisierungen der

---

[77] *Music of Changes* (1951) ist gemäß seiner Kompositionstechnik und seinem tabellarisch geordneten Notationsverfahren ganz ähnlich zur *Suite by Chance* (1953) von Cunningham aufgebaut. Stefan Schädler, John Cage und der Zufall in der Musik. In: Bernhard Holeczek/Lida von Mengden (Hg.), S. 70f.

[78] Ebd., S. 71.

Komposition in der Aufführung offen.[79] Das Prinzip der Aleatorik wurde methodisch um die fundamentale Kategorie der Unbestimmtheit erweitert.

> "Anders gesagt, versuche ich eher, mir meine Neugier und meine Offenheit für das, was geschieht, zu bewahren und meine Kompositionsmethoden so einzusetzen, daß ich nicht weiß, was passieren wird. Und das ist übrings auch das, was man den eigentlichen Unterschied zwischen Unbestimmtheit und Zufallsoperationen nennen könnte. Bei Zufallsoperationen sind einem die Elemente des Bereichs, mit dem man es zu tun hat, mehr oder weniger bekannt, während ich bei der Methode der Unbestimmtheit das Gefühl habe (vielleicht mache ich mir auch etwas vor) daß ich mich außerhalb der Grenzen eines bekannten Universums befinde und mit Dingen umgehe, über die ich bislang gar nichts weiß."[80]

Während John Cage das fulminante Hineinspielen des Zufälligen in die Musik durch Techniken der "Indeterminacy" eingelöst sah,[81] bleibt für Cunningham die operatorische Handhabung des Zufalls innerhalb der kompositorischen Phase dasjenige Moment, sich choreographisch dem Unvorhersehbaren zu nähern und jenseits der determinierten persönlichen Strukturen des eigenen Körpers *andere* Bewegungen in das Werk hineinzuholen.

> "When I choreograph a piece by tossing pennies by chance, that is I am finding my resources in that play, which is not the product of *my* will, but which is an energy and a law which I too obey. (...) the feeling I have when I compose in this way is that I am in touch with a natural

---

[79] John Cage entwickelte mehrere dem Zufall unterstellte Kompositionsverfahren, wie die Raum-Zeit Partituren ("space notation"), in der ein bestimmter Einheitswert für die Dauer einer bestimmten Raumstrecke zugeordnet wird (z.B. *Freeman Etudes* (1977-1990), als auch solche Notationsverfahren, in denen materielle Unebenheiten eines Blattes die graphischen Eckpunkte der Partitur bildeten (z.B. *Solo for Piano* oder *Concert for Piano and Orchestra* (1957/58). Später entstanden die sogenannten Zahlenstücke (z.B. Two [3](1991). Diese verbinden, wie Stefan Schädler ausführt, Cages "Konzeptionen einer bezüglich der Aufführung unbestimmten Musik, (mit) einer gleichzeitigen Präsenz verschiedener Zentren und deren gegenseitiger Durchdringung ohne Behinderung zu einer Auffassung, die auch den traditionellen Begriff von Komposition verabschiedet." Vgl. Stefan Schädler, Die Paradoxie des Gedächtnisses im Werk von John Cage. In: Stefan Schädler/Walter Zimmermann (Hg.), S. 258. Schädler bemerkt zusammenfassend: "Wiederum also ist die Partitur Resultat von verschiedenen Zufallsoperationen; zugleich jedoch ist das musikalische Material nicht determiniert und Ergebnis von Ort und Zeitpunkt der Aufführung. Dieser Aspekt des Zufalls hat eine andere Qualität als eine bloß operatorische: Er bezeichnet das der determinierten Struktur des Werkes gegenüber unaufhebbar Andere." Vgl. ders., John Cage und der Zufall in der Musik. In: Bernhard Holeczek/Lida von Mengden (Hg.), S. 73.

[80] John Cage in: Richard Kostelanetz, John Cage im Gespräch. Köln 1989, S. 169.

[81] Vgl. John Cage, Composition as Process: I. Changes, II. Indeterminacy, II. Communication. In: John Cage (1973), S. 18-61.

> resource far greater than my own personal inventiveness could ever be, much more universally human (...) ."[82]

Die Aleatorik repräsentiert daher keine limitierende Methodik, sondern zeigt sich Cunningham als direktes Werkzeug, wie Cage sagte, "außerhalb der Grenzen eines bekannten Universums" mit Dingen umzugehen, über die er bislang nichts wußte. Die markante Differenz zwischen Cunninghams Beurteilung der Aleatorik und der von Cage, oder anders gesagt, die überraschende Kongruenz zwischen der ästhetischen Relevanz der Aleatorik bei Cunningham und jener des Prinzips der Unbestimmtheit (Indeterminacy) bei Cage, rührt aus der immanenten Differenz beider künstlerischer Medien her. Wenn Cunningham sich durch die Aleatorik mit einem universellen Prinzip in Verbindung treten sieht, welches das kreative Potential seiner eigenen Person bei weitem übersteigt, so heißt dies vor allem, daß mit der Aleatorik ein Verfahren gefunden ist, in distanzierender Weise zu den leiblichen Bedingungen des tänzerischen Materials die Parameter der Bewegung auszuwürfeln. Solches Choreographieren konstituiert sich als Methode, Bewegungen von *anderer* Gestalt zu entwerfen.

Generell suchen Cage und Cunningham sich aus der Abhängigkeit ihrer emotionalen Konfigurationen, den psychischen, augenblicklich gestimmten Gemütsfärbungen und charakterbildenden Niederschlägen der Emotionen zu lösen, so daß ihr kreativer Handlungsspielraum davon unbeeinträchtigt eine neue Dimension erreichen kann. Cage erläutert die einschränkende Natur der Emotionen, als einen wesentlichen, der buddhistischen Lehre zugehörigen Gedanken, in einem Interview:

> "Emotions, like all tastes and memory, are too closely linked to the self, to the ego. The emotions show that we are touched within ourselves, and tastes evidence our way of being touched on the outside. We have made the ego into a wall and the wall doesn't even have a door through which the interior and exterior could communicate! Suzuki taught me to destroy that wall. What is important is to insert the individual into the current, the flux of everything that happens. And to do that, the wall has to be demolished; tastes, memory, and emotions have to be weakened; all the ramparts have to be razed. You can feel

---

[82] Merce Cunningham, Choreography and Dance. In: Cobbett Steinberg (Ed.), S. 54. Interessanterweise übersetzt Stüber, der diese Textstelle ebenso zitiert, den wichtigen Passus "(...) *much more universally human than the particular habits or my own practise, and organically rising out of common pools of motor impulses.*" fälschlicherweise wie folgt: "die bei weitem größer ist als meine Erfindungsgabe jemals sein könnte, ... und die auf organische Weise in gewöhnlichen Ansammlungen motorischer Impulse ihren Anfang nimmt." Stüber unterstreicht damit seine These, Cunningham hänge einem Mystizismus nach, der dem kultischem Tanz von Ruth St. Denis vergleichbar ist. Vgl. Werner Jakob Stüber, S. 180.

> an emotion; just don't think that it's so important ... . Take it in a way that you can then let it drop! Don't belabor it! (...) And if we keep emotions and reinforce them, they can produce a critical situation in the world. Precisely that situation in which all of society is now entrapped!"[83]

Anstatt das emotionsdurchwirkte Ego zur Mitte der ästhetischen Welt zu erklären und durch dessen dirigierende Sicht den Künstler subjektstärkend in Szene zu setzen, wird jener omnipotenten Täuschung, tatsächlich doch nur eine Ausgrenzung von Welt zu manifestieren und zelebrieren, durch eine akzeptierende Handlungsweise gegenüber dem steten Wandel[84] aller Gegebenheiten, Dinge, Gefühle, Wahrnehmungen begegnet.[85] Der aleatorisch künstlerische Prozeß behandelt daher alle Ereignisse - Klänge, Geräusche, Töne, die Stille und alle Bewegungen, sowie Momente des Stillstands - gleichwertig, so daß auch jene *anderen* Materialien, die dem persönlichen Geschmack entfallen würden, Integration erfahren.

Für das musikalische Komponieren kann der Wunsch, jenseits subjekt- bzw. egozentrierter und damit geschmacksgeleiteter Konstitutionen einen *anderen* Entscheidungsträger in die künstlerische Produktion einzuführen, auf einem vergleichsweise einfach strukturierten Terrain Realisierung finden. Wie auch Cunningham sieht sich Cage einem traditionsbedingten Kompositionsreglement gegenüber: Regeln zur Harmonik, Temperierung, zu tonalen Strukturen und zur Kontrapunktik, die das Material seinem Aufbau nach determinieren. Die persönlichen Vorlieben und Abneigungen stellen sich dabei als ein Handlungsspielraum dar, der die Rolle des Komponi-

---

[83] John Cage, For the Birds. Conversations with Daniel Charles. Boston/London 1995, S. 56. (Auf deutsch: Daniel Charles, Für die Vögel. John Cage im Gespräch mit Daniel Charles. Berlin 1984.)

[84] Daniel Charles weist in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung des *I-Ging* als *Buch der Wandlungen* hin, das als Orakel aus dem alten China über die Ordnung der Welt befragt wurde. Das I-Ging besteht aus 64 Hexagrammen, welche in ihrer je eigenen strukturellen Gewichtung von Yin und Yang-Anteilen durch den sechsmaligen Wurf von drei Würfeln ausgewürfelt werden und darüber eine Antwort auf eine vorab gestellte Frage geben. Die Mantik (Wahrsagekunst) offenbart dem Fragenden eine Begegnung mit einem Zustand des Seins innerhalb des Werdens all dessen, was ist. Vgl. Daniel Charles, Au-delà de l'aléa. In Karlheinz Barck/Peter Gente (u.a.), S. 322 ff.

[85] Vgl. Susan Kraft, Remembering Chris Komar. Komar on Merce, Cage, Chance, Movement, and Possibilities. In: Contact Quarterly (Winter/Spring 1997), S. 38: Komar betont: " But the idea (...) about using chance was to be unintentional. To get the ego away from what you were doing and not to have a specific intent about some specific result. And that's a sort of discovery. An adventure finding out something you don't already know rather than repeating what you do know. I think it's a philosophical base, a way of thinking about your works and your life and the world, really. Chance, randomness, uncertainty is a part of the way nature's process works."

sten wie auch des Choreographen festschreibt. Dennoch sind die aus dem Persönlichen erwachsenen musikalisch-kompositorischen Entscheidungen im Vergleich zum Tanz unterschieden, da sie nicht mit der Konstitutionsweise des Material identisch sind. Denn jene nicht-intentionale, vom eigenen Geschmack gelöste musikalische Kompositionstechnik geht mit einer anderen phänomenologischen Struktur um, als sie dem Tanz zugrunde liegt.

Die erinnernde Verwicklung mit den persönlichen Vorlieben, Abneigungen und anderen emotionalen Strukturen stellt sich für Merce Cunningham sehr viel komplexer und unmittelbarer dar: nämlich im Umgang mit dem eigenen Körper. Die für die Musik gegebene Distanz zwischen dem Komponisten und seinem Material fällt im Tanz in das eigens verkörperte "Material" zusammen. Das lebendig Körperliche ist daher in zweifach überlagernder Weise von tradierten, habituellen und emotionalen Codes strukturierend umstellt, so daß die einstweilige Distanzierung aus diesem beziehungsreichen Geflecht für Cunningham einer Berührung mit einer anderen, absoluten Ressource gleichkommt, wodurch die Körperbewegung aus ihren semantischen Bezügen heraustritt.

Den unmittelbaren und intuitiven Gebrauch des Körpers, Bewegungen aus dem *Inneren* heraus zu gestalten, hat Cunningham, wie zuvor dargestellt wurde, immer abgelehnt. Der Körper soll tänzerisch gerade nicht dasjenige tun, was er von sich aus tun würde. Entsprechend dem buddhistischen Prinzip der Lösung aus den eigenen Emotionen (*detachement*), werden für Cunningham in solchen Techniken allein jene, dem eigenen körperlichen Mögen und Nicht-Mögen eingeschriebenen, emotionalen oder andersweitig codierten Bewegungsstrukturen reproduziert. Demgegenüber favorisiert er eine Technik, die aus der Distanz zu den leiblich eingebundenen Bewegungen eine produktive Fremdheit für den eigenen Körper evoziert. Die Bewegungen kommen daher, wie bislang allein Roger Copeland anerkennend kommentierte, nicht in "natürlicher Weise" zum Körper. "It doesn't *come naturally* to the human body."[86]

> "To many people, there's something downright *unnatural* about this perverse desire to complicate or postpone the more immediate sensory pleasure that dance can provide. After all, don't people dance and watch dance to re-establish contact with their bodies, to reassert the "natural" part of their being? And what troubles them about Cunningham is his critique of "the natural", his desire *to root the natural out of his dancing.*"[87]

---

[86] Roger Copeland, Merce Cunningham and the Politics of Perception. In: Roger Copeland/Marshall Cohen (Ed.), S. 317.

[87] Ebd., S. 315.

Cunningham widersetzt sich mit seiner Choreographiekonzeption dem philosophischen Körperbild des *modern dance*, welches in der Trias von Leib - Seele - Natur einen ästhetisch erfüllten neuen Tanzstil realisiert sah. "Der Körper lügt nicht", proklamierte Martha Graham. Und Doris Humphrey sah in den impulsiven Kräften des Körpers grundlegende Evidenzen des Menschseins ausgedrückt. Cunningham unterbindet kompositorisch nun all dasjenige, was (scheinbar) natürlich aus der seelisch-psychologischen Bewegtheit des Körpers emportaucht. Es ist ein bewußt vollzogener Umweg, auf dem nicht ein Wissen oder Können des Körpers den Grund der Kreativität bildet, sondern der Körper mit Hilfe einer Technik zunächst umschifft wird. Cunningham wählt damit einen Umgang mit Bewegung, der in konstruktiver Weise den Gebrauch des eigenen Körpers zu einem absichtsvollen Geschehen wandelt.

Die choreographisch angewandte Aleatorik bringt damit solche Bewegungen hervor, die unabhängig der choreographischen Reglements - wie die motivische Gestaltung oder Anordnung gemäß bestimmter "story-lines" und räumlicher Organisationsmuster oder die hierarchische Aufsplittung der Sequenzen - entstanden sind und gleichwertig zueinander zu einer Choreographie gesammelt werden, wobei deren frei konstruierter Kontinuitätsspezifik strukturell ein *Unbestimmtes* unterliegt.[88] Vor allem aber durchkreuzt das Verfahren die subjektiv strukturierte Entität der Körperbewegung. Herausgekoppelt aus der affektiven, psychologischen Struktur, nehmen die Körperbewegungen solche Raum-Zeit-Gestalten an, die einstweilig einem expressiven, symbolischen und interpretativen Habitus entgehen. Konzeptionell und wahrnehmungsspezifisch gleichen sie damit jenen Tönen und Klangfolgen von Cage, welche er als in sich zentrierte Ereignisse beschrieben hat.

> "Es ist dergestalt möglich, eine musikalische Komposition zu schaffen, deren Kontinuität frei ist von individuellem Geschmack und von

[88] Ähnlich der Musik erfüllt die entstehende kinetische Ordnung das von John Vinton beschriebene Kriterium der "Unbestimmheit", das sich, für John Cage dargelegt, wie folgt konstituiert: "(1) Jeder Klang oder kein Klang ist gültig und "gut". (2) Jeder Klang ist für sich wichtig, nicht notwendigerweise in Bezug auf einen vorhergehenden oder folgenden Klang. (3) Jede Versammmlung von Klängen ist genausoviel wert wie eine andere." Vgl. John Vinton, Dictionary of Contemporary Musik", S. 336; zitiert u. übersetzt nach Ruth Young, Cage und Thoreau. In: Stefan Schädler/Walter Zimmermann (Hg.), S. 133 u. 137. Da die Bewegungsfolgen keiner "natürlichen" Ordnung im Sinne einer logischen Entwicklungslinie gewisser psychischer Ursachen Rechnung trägt, läßt sich das Zufallsprinzip philosophisch unter dem Begriff des Kasualismus fassen: "Der Kern aller kasualistischen Auffassungen des Lebens besteht darin, daß das Leben und die Evolution keine besonderen, von den physikalisch-chemischen verschiedenen Naturgesetze voraussetzte, durch welche die Materie auf die Bildung von Lebewesen hingeordnet sei." Walter Brugger (Hg.), Philosophisches Wörterbuch. Freiburg/Basel 1978.

> Gedächtnis (Psychologie) und auch von dem Schrifttum und den 'Traditionen' der Kunst. Die Klänge treten in den Zeit-Raum ein, in sich selbst zentriert, ungehindert durch Rücksichten auf irgendeine Abstraktion, und ihr Umfang von 360° ist frei für ein grenzenloses Spiel wechselseitiger Durchdringung."[89]

John Cage überführte Klänge und ihr Pendant, die Stille, in eine solche musikalische Struktur, die die tradierte Hörerwartung von Musik durchkreuzt, da sie gleichsam eine leere Relation der einzelnen Klänge untereinander ertönen läßt. Die fehlenden Beziehungen, welche sonst durch Rhythmus, Melodie, Reihung und Wiederholung die kompositionale Struktur tradieren, macht das auf Wiedererkennen hin ausgerichtete Hören obsolet.

> "Was bedeutet *zuhören* tatsächlich? Die traditionellen Musiken räumen hierbei der *Relation* einen wesentlichen Anteil ein. Sie bilden wahrhaft verwickelte Netze: kein Ton entzieht sich einer Spannung, einer Erwartung oder einer Überraschung. Ständig setzen wir eine Polarisierung voraus: das Zuhören will als aktives gelten, es glaubt, vorauszusehen und vorauszusagen, es spekuliert unablässig über die Entwicklung einer Melodie oder einer Harmonie - wo nicht über die Wiederholung eines rhythmischen Schemas. Bei dieser *teleologischen* Musik wird dem Hörer oftmals etwas Unvorhergesehenes entgegengesetzt, das ihn seinen Irrtum nachträglich zu genießen zwingt: im Ganzen aber hängt alles an einer Grammatik oder besser: einer Syntax."[90]

An die Stelle einer musikalischen Beziehung treten in Cages Stücken einzelne Töne, welche eine klangliche Erfahrung, das Wahrnehmen ihrer JETZT-KLÄNGE, zeitigen.[91]

> "Where these ears are in connection with a mind that has nothing to do, that mind is free to enter into the act of listening, hearing each sound just as it is, not as a phenomenon more or less approximating a preconception."[92]

---

[89] John Cage (1973), S. 59; hier übersetzt und zitiert aus Stefan Schädler. In: Stefan Schädler/Walter Zimmermann (Hg.), S. 85.

[90] Daniel Charles, Au-delà de l'aléa. In: Karlheinz Barck/Peter Gente (u.a.), S. 313.

[91] Indessen findet bei einem *Transzendentalisten*, wie Cage einer ist, folgendes statt: "Er beansprucht nicht, eine vermeintliche "Kommunikation" mit dem Zuhörer aufs Beste zu gestalten: er steigert lediglich die Einmaligkeit und Einzigartigkeit jedes Ereignisses, diesseits aller imaginären Kausalität. Er bezweckt nicht, "der Menge der Weltanschauungen" noch eine weitere hinzuzufügen, sondern "die Summe der jeweils einmaligen sensorischen Erfahrungen seiner Hörer zu erweitern." Ebd., S. 319. (Zitat entnommen aus: Gunter Stent, L'avènement de l'age d'or. Paris 1973, S. 127f.)

[92] John Cage (1973), S. 23.

In sich selbst zentriert geben sich die Töne einer reinen Wahrnehmung preis. Die Erinnerungsspur des Hörers gleitet gleichsam ab, da zwischen den Tönen **nichts** greifbar ist.[93] Die Töne stehen da, mit NICHTS zwischen ihnen.

> "Daß sie einander durchdringen bedeutet, daß sich nichts zwischen ihnen befindet. Demzufolge werden sie durch nichts getrennt."[94]

Die Beziehung der Töne untereinander ist frei und gegenseitig durchdrungen. Zwischen ihnen liegt NICHTS, was eine bestimmte Beziehung postuliert. Die Übergänge von einem Ton zum nächsten Ton strukturiert kein Intervall, kein Rhythmus und auch keine Melodik. Es gibt also kein ETWAS zwischen ihnen. Die Wahrnehmung richtet sich einzig an die Töne. Sie allein sind ETWAS und durch NICHTS mit anderen Tönen verbunden.

Im Tanz von Cunningham stellt sich ähnliches her. Denn auch hier bewirken die leibfremden Bewegungskonstrukte eine rhythmische Abfolge und direktionale Ordnung, die in keiner körperspezifischen und kompositionell festgelegten Relation ihren Weg in die Materialität des Körpers finden müssen. Auch hier sind die Bewegungen durch NICHTS getrennt und behaupten jenseits der "natürlichen" Ordnung ein körperhaftes ETWAS.

Eingewendet wurde von Seiten Autoren wie Hilger und Bernard, daß mit der Aleatorik Bewegungen von ähnlich determinierter Gestalt zur choreographischen Vorlage avancierten, wie es für tradierte choreographische Verfahren charakteristisch ist. Damit fände das von Cage angewandte Prinzip der *Indeterminacy* keinen Widerhall, denn alle Aspekte der *Bewegungsausführung* seien festgelegt. Auch lasse sich keine Differenz zu solchen objektivierenden Verfahren feststellen, die durch normierte Bewegungscodexe eine Distanzierung zum aktuellen Körper bewirken.[95] Diese Einwürfe erinnern an

---

[93] Vgl. Petra Maria Meyer, S. 174 ff. Die Existenz einer solchen "reinen Wahrnehmung" abstreitend, führt die Autorin in dem Kapitel *Happy new ears* aus: "Da es jedoch keine reine Wahrnehmung gibt, sondern Gedächtnisschriften vorheriger Eindrücke diese unabsichtlich und unkontrollierbar immer schon ergänzen, versucht J. Cage Wiedererkennbares und Wiederholungen zu vermeiden, damit der Hörer - sich nicht auf eine Erinnerung an die "Verloschene Schrift" stützen kann und wieder befähigt wird, augenblicksbezogen und unmittelbar das zu hören, was sich ebenso ungesteuert wie nicht vorgeschrieben akustisch ereignet." Ebd., S. 178 f.

[94] John Cage in: Daniel Charles, Für die Vögel. John Cage im Gespräch mit Daniel Charles. Berlin 1984, S.102. Zitiert nach Petra Maria Meyer, S. 178.

[95] Hier wäre Oskar Schlemmer mit seinen Bauhaustänzen und dem Triadischen Ballett zu nennen. Schlemmer operiert für seine "abstrakten" Tanzentwürfe nicht mit den Parametern von Bewegung sondern mit formalistischen Entwürfen, die verschiedenste Wesensarten des menschlichen Körpers materialisieren. Vgl. Oskar Schlemmmer und die abstrakte Bühne. Ausstellungskatalog. Die neue Sammlung. München 1961; Karin von Maur, Oskar Schlemmer. 2 Bde. Hg. von Oskar Schlemmer Archiv der Staatsgalerie

die von Michel Bernard herausgearbeiteten Paradoxien, wie sie das aleatorische Verfahren konstitutiv durchziehen. Nach Bernard läuft das eng geknüpfte Reglement der operationellen Aleatorik dem ästhetischen Begehren konträr, dem Unbestimmten einen ästhetischen Raum zuzuerstatten. (1. Paradoxon) Statt die zuvor kritisierten "Rationalitäten" der tradierten choreographischen Systeme - ein Ausdruck von Bernard - wirklich zu verabschieden, schaffe sich eine "zweite Rationalität" Platz, wodurch die ästhetisch aufbegehrende Revolte verebbe. Choreographische Reglements lassen sich, so lautet Bernards Urteil, nicht durch die Aleatorik sprengen, da sie selbst ein kompositorisches Regelwerk von umfassender Rationalität entwickelt.

Bernard setzt seinen Thesen die Annahme voraus, Cunninghams Aleatorik läge eine vierfache Weigerung zugrunde, mit der folgende Ziele und Haltungen für die künstlerischer Praxis abgelehnt werden: a) durch den Tanz Sinnhaftes an ein potentielles Publikum zu kommunizieren, b) eine einzigartige und affektive Erfahrungen von Subjektivität auszustellen, c) die Regeln und Imperative des Bühnentanzes zu übernehmen und d) die Repräsentanzstruktur des Künstlers als Schöpfer zu wiederholen. Die grundlegende Verweigerung Cunninghams, sich bestehenden Reglements oder wie Bernard sagt, "Rationalitäten" des Bühnentanzes zu unterwerfen, ende nun in einer choreographischen Systematik von weitaus rigiderer Gestalt. In einer Art "Meta-Rationalität", welche "den Tanz gleich einem Modell oder abstrakten Entwurf von motorischen Sequenzen" generiert, manifestiere sich eine zielgerichtete Ästhetik, deren zwingend konsequente Regelmechanismen denen traditioneller Choreographieverfahren in nichts nachstehen. (2. Paradoxon) Ästhetisch legitimiert würde dies damit, formale Elemente kombinieren zu können.[96] Die vormalige rebellische Auflehnung gegen Regelcodexe verkehre sich in ihr Gegenteil.

Diesem zweiten Paradoxon gesellt Bernard weitere fünf Paradoxien hinzu, die allesamt den Ruf nach dem Unbestimmten im Tanz entlarven als ein ästhetisches Begehren, die Freiheit zu suchen und doch einer anderen, geschickt kaschierten, Dynamik zu folgen, nämlich das künstlerische Material in möglichst perfekter Weise zu beherrschen. Das aleatorische Choreographieren verstrickt sich in die tiefe Ambiguität, aus einer natürlichen

---

Stuttgart. München 1979. Bd. 1: Monographie. Bd. 2: Ouvrekatalog der Gemälde, Aquarelle, Pastelle und Plastiken; Bauhaus-Archiv (Hg.), Experiment Bauhaus. Das Bauhaus-Archiv, Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau. Ausstellungskatalog (7.Aug. - 25.Sept. 1988 im Bauhaus Dessau, DDR.) Berlin 1988; Dirk Scheper, Oskar Schlemmer - Das Triadische Ballett und die Bauhausbühen. (Akademie der Künste) Berlin 1988; Suanne Lahusen, Oskar Schlemmer: Mechanical Ballets? In: Dance Research. A Journal of the Society for Dance Research. 4.2 (Autumn 1986), S. 65-77.

[96] Michel Bernard, Danse et hasard. In: Art & la danse. (1992), S. 77.

Quelle von subjekt-überschreitender Kraft heraus kreativ tätig zu sein. Damit falle der Künstler auf das Phantasma der künstlerischen Imagination und Erfindungskraft herein, denn der Zufall trete an die Stelle der Natur. (3. Paradoxon) Mit Hilfe der Aleatorik will der Künstler nämlich die Wirkungskräfte der Natur imitieren, wie Cunningham es deutlich proklamiert.[97] Seine Absicht, unbekannte Bewegungen ins Licht zu ziehen und all ihren grundsätzlichen Möglichkeiten zu begegnen, operiere daher mit einer schwerwiegenden Täuschung.[98] Obwohl der Zufall der Choreographie bedingt ein Unbestimmtes einschreibe, umspiele sein Prinzip, in kaschierter Form, allein den Mythos vom schöpferischen Künstler, der sich in Einklang mit der Natur innovativ tätig sieht. Dabei kehre sich die proklamierte Absicht Cunninghams, mit Hilfe der Aleatorik der persönlichen Psychologie zu entgehen, rücklings in ihr Gegenteil um.

Mit Rekurs auf die Arbeit *Esthetique Généralisée* von Roger Callois[99] vertieft Michel Bernard diese These. Während die Künstler der Intentionalität eines direkt verantwortlichen Subjekts zu entgehen suchen und sich von dem Zwang verabschieden, in bewußter und überlegter Wahl einen kommunikativen Sinn zu stiften oder gar der Intensität einer affektiven und persönlichen Erfahrung Ausdruck zu geben, erlägen sie dem Phantasma der Unverantwortlichkeit ihrer Handlungen. (4. Paradoxon)

Die nächsten drei Paradoxien heben auf jene von der Aleatorik ausgehende Faszination ab, durch die der Künstler dem Spiel mit absoluten Positivitäten verfällt: Denn das mathematische Gerüst der Aleatorik rücke in gefährliche Nähe zur Gnostik, bzw. einer hermeneutischen Zahlenlogik, zum anderen treibe das Spiel das verdeckt gehaltene Verlangen des Künstlers an, einer *anderen*, wenn auch nicht unbedingt transzendental gedachten Ordnung zu begegnen, welche im Rahmen des Spiels einen unendlichen Genuß mit absoluten Ungewißheiten verspricht (5. Paradoxon). Als vorletztes führt Bernard die anthropologische Determination des Zufalls an, "die Kraft

---

[97] "La formule de l'art à venir (...): c'est d'imiter la nature à peu près et surtout d'imiter la manière dont crée la nature", autrement dit: d'user du hasard comme analogon ou simulacre de son pouvoir infini et immaitrisable de production de formes." Ebd., S. 75. (Bernards eigenes Zitat stammt aus: Article publié en francais sous la forme d'un petit livre intitulé: Du hasard dans la production artistique. Caen 1990.)

[98] Bernard schreibt: "En fait, aux yeux de Cunningham, l'usage des dés permet de "faire beaucoup plus que ce que nous pension" dans la mesure où il neutralise, écarte ou élimine les barrieère ou les normes *a priori* imposées par ce que ce choréographe apelle "le mental" et par là ouvre à l'infini le champ de l'invention. "Avec le hasard, proclame Cunningham, je dépasse ma psychologie personelle." Ebd., S. 76. (Zitate in ihrer Reihenfolge aus: Merce Cunningham, La danseur et la Danse, S. 59; Creuser le mouvement. In: Avant-scène. (Sept.-Nov. 1982), S. 27.

[99] Roger Callois, Esthetique Généralisée. Paris 1962.

unseres Schicksals" zu veräußern, was dem negierenden oder zumindestens pejorativen Ansatz, mit dem Zufall eine ästhetische Methode zu entwickeln, "unbekannte Erde" zu betreten, entgegensteht (6. Paradoxon). Und schließlich würde das gesamte Bemühen, mit dem Zufall ein *Anderes* in die Choreographie hinein zu spielen, durch die gewohnheitsmäßig bedingte Rezeption des Zuschauers nivelliert (7. Paradoxon).

> " (...) le recours au hasard dans la production chorégraphique s'inverse nécessairement et par là annule sa visée dans la réception du spectateur ou de la spectratice qui l'intègre, *nolens, volens*, dans la structure et la logique singulières de son propre système perceptif et interprétatif. Autrement dit, l'originalité (...) d'une danse est inéluctablement nivelée, laminée ou en tout car normalisée, standardisée et banalisée par le modelage à la fois individuel et social, bref: les *habitus*, du fonctionnement sensoriel et cognitiv de notre perception quotidienne."[100]

Dieser Aussage, die individuelle und sozial bedingte Codierung des Zuschauerblicks ebne die aleatorische Bewegungskomposition quasi ein, so daß letztendlich der Habitus unserer sensorisch wie kognitiv durchschnittlichen Wahrnehmung ästhetisch obsiegt, operiert mit einer tiefliegenden Verkennung der stilistisch entstehenden Bewegungsästhetik. Interessanterweise wird der charakteristische *Tanzstil* von Cunningham mit seinem fremdartig gebrochenen Bewegungsfluß, dessen Komplexität und feinrhythmischer Ornamentik die Körper unerwartet und motivisch unvermittelt in verschiedene Richtungen aus- und zueinanderführt, mit keinem Wort beschrieben. Abschließend faßt Bernard indessen zusammen, Cunninghams Aleatorik schwanke zwischen einem wissenschaftlichen Duktus und einer gleichzeitig sich in Szene setzenden Zahlenmystik: eine Dynamik, die vom kaschierten Vernunftgehorsam eines persönlich in Not und Bedürftigkeit geratenen Choreographen getragen wird.

> "Ainsi, comme en témoignent cet étrange aboutissement et tout les autres traits paradoxaux qui le précèdent et l'accompagnent, l'appel au hasard dans la création chorégraphique semble voué à une sorte d'auto-déconstruction immanente de sa visée prospective fondamentale: en désirant retrouver, grace au hasard, la prodigalité et la richesse indéfinie du processus naturel de création, le chorégraphe ne semble pouvoir qu'obeir au besoin caché et ambigu de rationalité qui habite ce

[100] Michel Bernard, Danse et hasard. In: Art & la danse. (1992), S. 78. Bernard bewertet das 7. Paradoxon als das "vielleicht signifikanteste". Damit steht Bernard der These von Kostelanetz, "den Zufall könne man im Tanz gar nicht sehen", in nichts nach. Vgl. Richard Kostelanetz (1983), S. 124f.

concept et que le jeu de dés ne fait, à sa manière, que rendre plus manifeste."[101]

Der dichte Diskurs von Michel Bernard verhandelt die Aleatorik, ohne ihre choreographische 'Natur' zu betrachten. Daher findet die durch den Zufall aufgerissene Interdependenz zwischen Körper und Bewegung keine Beachtung, womit Bernard der Clou des Verfahrens entgeht. Die künstlerische Strategie der Aleatorik kommt in seiner Darstellung indessen einem hauptsächlich philosophisch diktierten Abstraktum gleich, welches losgelöst von der Medienspezifik des Tanzes analysiert und interpretiert wird. Die ästhetische Überzeugung Cunninghams, mit der Aleatorik eine Methode gefunden zu haben, vielzählige und komplexe Körperbewegungen choreographieren zu können und den Tanzkörper, konstruktiv in der Begegnung mit fremden Entwürfen, zu ungeahnten Bewegungen zu führen, zeugt in Bernards Augen allein von einer instrumentellen Körperkonzeption. Danach sei die Materialität der tanzenden Körperlichkeit dergestalt von der Aleatorik beherrscht, daß die Tänzer allein abstrakte und durchaus dem konventionellen Bereich zugehörige Konstrukte ausführen müssen, wodurch Cunninghams Tanzkonzeption in geheimer Weise einen instrumentellen Körpergebrauch manifestiere.[102]

Nicht erst in diesem dritten, sondern schon im ersten Paradoxon übersieht Bernard den für das Verfahren emanent wichtigen tanzästhetischen Kontext. Dieser liegt in der Weigerung Cunninghams, den expressiven Code des klassischen *modern dance* und damit die Rolle des Tanzkörpers als "natürlichem" Ausdrucksträger menschlicher Existenzialien zu adaptieren. Betrachtet man Cunninghams ästhetische Vorbehalte gegenüber den tradierten choreographischen Reglements unterdessen als solche, die neben der konzeptionellen Ebene des Tanzes vor allem auch auf der körperästhetischen Ebene Veränderungen erzielen wollen, so wandelt sich unter diesem Gesichtspunkt das von Bernard beobachtete philosophische Dilemma des Zufalls zu einem wahren Glücksfall. Zum einen schärft die Aleatorik den Blick für die strukturellen Bausteine einer Choreographie und ihrer Kunst, Bewegung anzuordnen, und zum anderen wird das Tanzmaterial in einer paradigmatisch neuen Art und Weise behandelt.

So beschwört die Ökonomie des Zufalls nicht nur eine Strukturierung des Materials herauf, welche Bewegungen gemäß ihrer Parameter, Raum (Ort im Bühnenraum, Richtung, Körperteil), Form (shape), Zeit (Rhythmus) auslotet, sondern durch den Zufall geht die Bewegung eine - semiotisch

[101] Michel Bernard, Danse et hasard. In: Art & la danse. (1992), S. 79.
[102] Ebd., S. 77. Den Wunsch nach Originalität und Intentionalität geschickt kaschierend, würde die Kunst, so betont Bernard, zum Vasallen der aleatorischen Methode gemacht.

gesprochen - syntaktisch neue Konfiguration ein, welche Susan Leigh-Foster unter dem Begriff der *parataxis* faßt.[103] Während die semantische Ebene der Bewegungen zweitrangig wird[104] und Gefühl und Imagination als Movens aus dem Blickfeld künstlerischer Entscheidungen verschwinden, findet eine konzeptionell weittragende Konzentration auf die Organisationsweisen von Körperbewegung statt, durch welche die körperlichen Bewegungsmöglichkeiten zu neuen koordinativen Systematiken umcodiert werden können.

Denn der Zufall treibt Körper und Bewegung, wie zuvor herausgearbeitet wurde, strategisch auseinander, schafft also künstlich ein Vakuum, das, betritt der Körper wieder die Szene, die Bewegungskonstrukte als verkörperte Künstlichkeit belebt. Aus dieser Lücke heraus beginnen die

---

[103] Susan Leigh-Foster unterscheidet im Kapitel *Reading Choreography. Composing Dances* für die syntaktische Ebene folgende drei Modi: mimesis, pathos und parataxis. Der Zufall ist dem Modus der parataxis zuzuordnen, da er Bewegung in gleichbedeutender Ordnung zusammenführt. Dieser trägt im Vergleich zu den anderen Modi einen äußerst stringenten Charakter. Vgl. Susan Leigh-Foster (1986), S. 92f. Darüber hinaus betrachtet Leigh-Foster das aleatorische Verfahren allein bezüglich der bedeutenden Bezüge der Bewegungen zur Welt ohne seinem Schauplatz im Feld des Körperlichen Beachtung zu schenken. Cunninghams Tanzästhetik ist dabei dem reflektiven Repräsentationsmodus zugeordnet. "(...) by *reflecting* its own movement the dance can suggest the river as one of many possible associations evoked by the activity of moving. Unlike the other three modes (*resemblance, imitation, replication - Einfügung von mir*), *reflective* representation makes exclusive reference to the performance of movement and only tangentially alludes to other events in the world." Ebd., S. 66. Ergänzend heißt es: "Just as they reflect themselves, however, they also inevitably reflect the viewers in the process of searching for and producing meaning for the dances. As part of that search, viewers may begin to examine more closely the dancers' focus - and also conventions that have yet to be considered: the style of the dance, its vocabulary, and its syntax." ebd., S. 76. Da Leigh-Fosters Theorieentwurf auf ein Tanzverständnis zielt, Bewegung als ZEICHEN in Referenz zur Welt zu lesen, ist der eigenkörperliche Modus nicht von Interesse. Dies hat zur Folge, daß alle Tanzstile, die sich mit der Körperbewegung im Sinne der parataxis beschäftigen, wie Trisha Brown, Lucinda Childs, ja sogar Gerhard Bohner und die Bauhaus-Tänze von Schlemmer kategorial gleich wären. Alle bewegungsästhetischen Differenzen verschwinden.

[104] Hans-Jürgen Heinrichs sieht Cunninghams Ästhetik daher von "der Illusion befangen, man könne sich ganz jenseits von Bedeutungen stellen." Dennoch wendet sich sein Aufsatz in unverhoffter Weise zu dem Resüme: "... nein, es sind die Tänzer, die Cunninghams innere Bilder und seine Bewegtheit umsetzen, mag er auch noch so sehr auf das Zufallsprinzip setzten. (...) Der Tanz ist eine mögliche Gestaltung der All-Einheit und des (strukturierten) Chaos, so wie es sich im Choreographen und im Tänzer abbildet. Sie bestimmen bewußt oder unbewußt mit, in welcher Ausprägung Natur, Welt, Wirklichkeit zur Form wird." Vgl. Hans-Jürgen Heinrichs, Tanz ohne Bedeutung? Merce Cunninghams dem Zufall entsprungene Tanzkunst. Ein Essay. In: tanz aktuell. Heft 4 (1992), S. 44f; Vgl. ders., Vom Hören und Sehen auf das Eigene und das Fremde. In: Tanz und Weiblichkeit. Frauen setzen Zeichen. Dokumentation einer Vortragsreihe der Tanz-Werkstatt Berlin. (August 1990), S. 2-19.

Bewegungen in den Körper hinein zu wachsen. Im Unterschied zum musikalischen Kompositionsverfahren behält die tänzerische Partitur entsprechend dem potentiellen Status ihrer Entwürfe daher eine Latenz,[105] die bis zum Zeitpunkt der Verkörperung währt. Dieser entscheidenden Phase innerhalb des choreographischen Prozesses, einer Arbeit mit, am und im Körper, legt eine, wie in den zuvorliegenden Analysen herausgestellt wurde, individuell charakterisierte Struktur zu Grunde. Hier gewinnt das aleatorische Choreographieren ein wesentliches Moment von Unbestimmtheit.

Cunningham arbeitet mit Hilfe des Zufalls also einen Differenzraum der Körper/Bewegung heraus, die den Körper in seiner Materialität eines Sich-Bewegenden ästhetisch zu neuen Ufern führt. Dabei realisiert sich ein absichtsvoller Körpergebrauch.[106]

In einen Diskurs über die Effekte und die Bedeutung der Aleatorik die mediale und materielle Evidenz des Tanzes in ihrer Weise, eine bestimmte Körperlichkeit und Bewegungsästhetik in Szene zu setzen, nicht miteinzubeziehen, ist so nachlässig wie verkennend. Dennoch kennzeichnen die bestehenden Abhandlungen über den Zufall bei Cunningham, welche meist den Übereinkünften und Differenzen zwischen ihm und Cage nachgehen, gerade die fehlende Reflexion auf die Differenzen zwischen beiden Kunstmedien.[107]

---

[105] Vgl. Stefan Schädler bemerkt abschließend über den Zufall in *Music of Changes*: "Auf dieser Ebene wirkt er wie eine photographische Platte, die für einen Augenblick belichtet wird und dadurch ein Objekt festhält; indem er einem möglichen Klang eine Dauer 'zuwirft', läßt er diesen aus der bloßen Potentialität in die Aktualität eintreten, verwandelt ihn aus der Latenz in die Erscheinung." Stefan Schädler, John Cage und der Zufall in der Musik. In: Bernhard Holeczek/Lida von Mengden (Hg.), S. 71.

[106] Der hier skizzierte Gedanke eines absichtsvollen Gebrauchs des Körpers steht im Kontext zu Vilém Flussers *Gedanken zum Würfel*, in denen er der künstlerischen Strategie des Würfelns eine Beschleunigung der Möglichkeitsfindung nachsagt. "Dieses unwahrscheinliche Beschleunigen des Unwahrscheinlichen (...) ist überhaupt die Strategie der menschlichen Kreativität, und man kann diese Strategie "Konstruktivismus" nenne. Demnach ist "Konstruktivismus" ein umgestülpter Kubismus: er ist der Versuch, aus fallenden Würfeln (aus Zufällen) Bausteine (Absicht) zu machen. (...). "Konstruktivismus" ist der Versuch, Unwahrscheinliches so bald wie möglich herzustellen, und nicht erst zu warten, bis es sich von selbst ereignet. Das ist die Definition von "Absicht": außerordentliche Beschleunigung der Zufalles. Sieht man dies ein, dann werden alle Maschinen und Apparate und vor allem Computer verständlich: Es sind Vorrichtungen zum Beschleunigen des Zufalls, also Vorrichtungen für absichtliches Handeln." Vilém Flusser, Gedanken zum Würfel. In: M.Fehr/C.Krümmel (Hg.), Aus dem Würfelmuseum. Zur Kritik der konstruktiven Kunst. Köln 1990, S. 17 u.19.

[107] Vgl. James Klosty in: James Klosty (Ed.), S. 12ff. : "For Cage chance is a way to disarm the power of individual will and elude the dictates of personal taste. For Cunningham, it is less a philosophical choice than a pragmatic, potent tool." Vgl. auch Roger Copeland, Merce Cunningham and the Politics of Perception. In: Roger Copeland/-

Wird aber das Körperliche im Tanz in seiner materiellen Andersartigkeit gegenüber Tönen und Klängen und somit der Unterschied zwischen einer choreographischen und einer musikalisch kompositorischen Arbeitsweise nicht mitgedacht, so entstehen wie im Fall von Silke Hilgers vergleichender Untersuchung kuriose ästhetische Urteile. Silke Hilger vertritt die These, Cunninghams Aleatorik setze ein normierendes Verfahren in Szene, welches die Tänzer lediglich benutzt, wo hingegen die Aleatorik bei Cage zu einer avantgardistischen Ästhetik reife, in der die Interpreten im Sinne der Unbestimmtheit eine Freiheit zuerstattet würde.

> "Cage scheint seinen eingeschlagenen Weg beständig und konsequent fortzuführen, während Cunningham vor vergleichbaren Radikalisierungen haltmacht und stattdessen bei Choreographien für seine Dance Company verharrt, die, wenn auch durch Zufallsoperationen ermittelt, das Unbekannte nicht mehr zu suchen scheinen; (...)."[108]

Hilger wählt zum Ausgangspunkt ihrer ästhetischen Beurteilung das ihrer Meinung nach in der aleatorischen Arbeitsweise manifestierte Verhältnis zwischen Choreograph und Tänzer. Cunningham beharre, so führt Hilger aus, auf einer hierarchischen Ordnung des Tanzes insofern das tradierte Rollenverhältnis zwischen Choreograph und Tänzer bestehen bleibt: Während sich Cunningham als Kreator seiner Choreographien präsentiere, seien die Tänzer bloß Ausführende der Bewegungen.[109]

Marshall Cohen (Ed.), S. 310; vgl. Richard Kostelanetz (1983), S. 124f.; Patricia Stöckemann, Zufall als Prinzip. In: tanzdrama. Heft 26 (1994), S. 6-9.

[108] Silke Hilger, Cage und Cunningham. In: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hg.), S. 32. Im Gegensatz zu Hilger strebe ich keinen ästhetischen Vergleich mit abschließender Evaluierung der kompositorischen Verfahren und Aufführungspraktiken von Cage und Cunningham an. Ein profunder Vergleich ist zudem methodisch äußerst vielschichtig und angesichts der lückenhaften Materiallage im einzelnen gar nicht durchführbar, woran auch einzelne Analysen von Hilger scheitern. Anstatt also kompositorische Parallelen oder gar eine ästhetische Beeinflussung von Cunningham durch Cage nachzeichnen zu wollen - wie sie z.T. von Cunningham selbst aufgezeigt wurden, z.B. bei *Solo Suite in Space in Time* (1953) und der überarbeiteten Fassung *Suite for Five in Space in Time* (1956), bei der Cunningham jenes von Cage zuvor entwickeltes Verfahren (*Music for Piano*) anwendet, ausgehend von den optisch erkennbaren Strukturunebenheiten eines weißen Blattes Linien zu zeichnen, die die späteren Raumwege auf der Bühne markieren - interessiert mich der körperästhetische Kontext des aleatorischen Verfahrens und wahrnehmungsästhetische Aspekte der kopräsenten Aufführungspraxis. Vgl. Merce Cunningham, A collaborative Process between Music and Dance. In: Peter Gena/Jonathan Brent (Ed.), S. 111 f.; vgl. Carolyn Brown in: James Klosty (Ed.), S. 27f.

[109] Die These, Cunningham sehe sich unmißverständlich als Choreograph seiner Stücke, findet Bestätigung durch eine Äußerung in einem seiner letzten öffentlichen Publikumsgespräche (*La filature*, Mulhouse, Nov. 1994). Cunningham betonte, daß er und nicht seine Tänzer die Stücke choreographierten. Und auch die ehemalige Tänzerin

Damit löse Cunningham im Vergleich zu den kompositorischen Arbeiten von Cage und der dortigen Beziehungen zwischen Komponist und Musiker das ästhetische Prinzip der *Indeterminacy* nicht ein. Die Tänzer seien "reine Exekutoren"[110], die lernten, die Bewegungen perfekt zu beherrschen. Individuelles könne man in ihrem Tanz nicht finden. Hilger untermauert ihr ästhetisches Urteil mit Rekurs auf Rudolf zur Lippes ästhetische Kategorien zum Tanz:

> "Der Begriff der memoria scheint mir bei Cunningham noch soweit anwendbar, da es sich eben um ein mimetisch erlerntes Bewegungsrepertoire handelt, das beliebig abruf- und kombinierbar in jedwedem Kontext zu sein hat, also ein Sich-Erinnern im Sinne der Praxis des französischen Absolutismus. Insofern sind auch Cunninghams Choreographien, selbst wenn er sie mit Hilfe von Zufallsoperationen ermittelt, auf Grund des zuvor festgelegten Vokabulars, vorhersehbar."[111]

Dieser Interpretation unterlaufen schwerwiegende Fehler. Zum einen werden die ästhetischen Termini von Rudolf zur Lippe verwechselt, zum anderen schließt Hilger auf ästhetische Zusammenhänge, die von einem in der Sache ahnungslosen Wissensstand zeugen. So wird auf der einen Seite eine ästhetisch verdrehte Einordnung der Aneignungsprozesse im Tanz nach Lippe vorgestellt, die rückwirkend als klassifizierende Folie des Zufalls herhält.[112] Cunninghams Tänzen liegen eben kein festgelegtes Bewegungsreper-

---

Carolyn Brown pflichtet bei: "Dance, as Cunningham makes it, is no place for democracy; we are not born equal; we do not have equal gifts, we are not equally capable or in need to create or perform." Carolyn Brown in: James Klosty (Ed.), S. 20. Aus der arbeitsteiligen Struktur in der Company resultiert notwendigerweise jedoch keine hierarchische Arbeitsweise. Auch wenn Cunningham seine Choreographien nicht etwa wie William Forsythe direkt mit seinen Tänzern entwickelt, so qualifiziert der fehlende tragende Teamgedanke in der kompositorischen Arbeit nicht eine ebenso fehlende individuelle und damit expressive Komponente in der Bewegungsausführung. Weder wird untersucht, wie das Ensemble der Tänzer als Team zusammenarbeitet, noch wie insgesamt die soziale Struktur der Company im Verhältnis zu Cunningham konstituiert ist.

[110] Silke Hilger, Cage und Cunningham. In: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hg.), S. 67.

[111] Ebd. S. 66

[112] Die ästhetische Kategorie der *memoria*, die nach Rudolf zur Lippe dem mimetischen Lernprozeß von Bewegung als leiblich profunde Art des Erinnerns eignet, zeitigt eine gewahr-werdende Art der Körperaneignung, wie sie den Tänzen des italienischen Quattrocento zu Grunde liegt und eben nicht die Praxis des französischen Absolutismus, wie von Hilger hier behauptet, charakterisiert. Damit zeichnet sich die *memoria* als „mimetisch erlerntes Bewegungsrepertoire" gerade nicht über eine beliebige Abrufbarkeit und Kombinierbarkeit von Bewegungen aus. Vgl. Rudolf zur Lippe, Bd. 1, S. 198. Im französischen Absolutismus herrscht das Prinzip der misura als "bloßer Gedächtnisakt". Silke Hilger meint wohl auch diesen sich im Absolutismus paradigmatisch gewan-

toire zu Grunde, dessen Vokabular die Tänzer dergestalt beherrschen, daß es "beliebig abruf- und kombinierbar" ist. Die Frage, wie die aleatorisch entworfenen Bewegungen ihre körperliche Gestalt finden und damit in spezifischer Weise erlernt werden, spart Hilger indessen aus. Stattdessen diskreditiert sie vollständig den ästhetischen Effekt der Aleatorik, da jener ausschließlich auf der choreographischen Ebene des Stücks in seiner Bewegungsordnung betrachtet wird und die körperästhetische Ebene der Bewegungsentwürfe ohne Beachtung bleibt. Trotz aller Widersprüche treibt Hilger auf kuriose Weise ihre These voran, die Tänzer würden unter dem Diktat von Cunninghams "Taktstock" tanzen.

> "Genauso arbeitet Cunningham mit jedem Tänzer auf unterschiedliche Weise: indem er lediglich Andeutungen macht und dem Tänzer das Weitere überläßt, (...). Das zeigt zwar, daß Cunningham auf die Individualität der einzelnen Tänzer eingeht, aber daß er ihnen ihre Autonomie, ihre Freiheit vorenthält, sie seinem 'Taktstock' gehorchen müssen."[113]

Obwohl also Cunningham mit jedem Tänzer und jeder Tänzerin individuell die Bewegungen erarbeitet und mit ihnen zusammen immer wieder überprüft, ob und wie die Entwürfe realisiert werden können, spricht Hilger dieser Arbeitsweise jeglichen ästhetischen Wert ab, da sich in den Bewegungen keine "semantische Ebene des Tanzes" wiederfinden läßt. Von einer Eigenverantwortung der Tänzer ließe sich daher nicht sprechen.

Die Frage der Autorschaft der Choreographien und der damit verbundenen Einschätzung, in welcher Funktion die Tänzer stehen und welcher interpretatorischer Freiraum ihnen überlassen bleibt, ist von Susan Leigh-Foster ganz anders beantwortet worden. Sie sieht Cunningham von der direkten Autorschaft seiner Werke als Sinnstifter dissoziert, d.h. im Sinne des poststrukturalen Denkens stirbt er als Autor seiner Choreographien:

> "Cunningham removes himself from direct decision making about the dance und thus allows for unanticipated discoveries about movement and its organization." *Leigh-Foster fügt im Anhang kommentierend an:* "One of the main premises of this book is that Cunningham's approach to choreography points up the arbitrary nature of the relationship between the dance movement, the signifier, and that to which it refers, the signified. And as a result, his work accomplishes for dance what recent literary criticism has referred to as "the death of the author". (...)

---

delten Erinnerungsbegriff, da sie von "beliebig auf- und kombinierbaren" Bewegungen spricht.

[113] Silke Hilger, Cage und Cunningham. In: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hg.), S. 67.

> That is to say, the dance itself rather than the choreographer suggests an interpretive itinerary for the viewer."[114]

Für Leigh-Foster stellt nicht das postulierte Selbstverständnis von Cunningham, sich unbestritten als Choreograph seiner Stücke zu sehen, ein ästhetisches Kriterium seiner Konzeption dar. Vielmehr argumentiert Leigh-Foster, daß Cunningham bemerkenswerterweise sich während der Proben jeglicher interpretierender und kommentierender Aussagen über die Bewegungen und über das Stück enthält. Diese Tatsache bezeuge die fehlende Autorschaft, denn im Grunde präsentiert er den Tänzern nur ein grobes Material, die Bausteine der Choreographie, welchen sie - so füge ich an - eine verkörperte Gestalt geben. Cunningham sehe daher von einer bezeichnenden Bedeutungsebene seiner Produkte ab.

Richtigerweise weist Hilger darauf hin, daß Cunningham gegenüber Cages Kompositionen seinen Tänzern nur bedingte performative Entscheidungen während der Aufführung selbst überläßt. Choreographien, die konzeptionell das Unvorhersehbare durch improvisatorische Momente miteinschließen, hat Cunningham nur in einigen Ausnahmen realisiert: (*Dime a Dance* (1953), *Galaxy* (1956), *Rune* (1959), *Field Dance* (1963), *Story* (1963), *Scramble* (1967), *Canfield* (1969), *Landrover* (1970), *TV-Rerun* (1972), *Changing Steps* (1973).[115]

Die Gründe hierfür sind wohl wesentlich in den Erfahrungen von Cunningham mit *Story* zu suchen, einem Stück, dem wie kein anders vor oder nach ihm eine weittragende offene Struktur zugrunde lag. Nicht nur wechselte Robert Rauschenberg, verantwortlich für Bühne und Kostüme, für jede Performance entsprechend ihrem Aufführungsort den Objektbestand auf der Bühne, auch John Cage und David Tudor änderten ihre Spielart der Komposition *Sapporo* von Toshi Ichiyanagi an jedem neuen Aufführungsort.[116] Und

---

[114]Susan Leigh-Foster (1986), S. 37 und Anmerkung Nr. 43, S. 242.

[115]*Field Dances*, Erstaufführung: Los Angeles, CA; 17. Juli 1963; Musik: John Cage; Bühnenausstattung/Kostüme: Robert Rauschenberg (Remy Charlip 1967); *Story*, Erstauff.: Los Angeles, CA; 24. Juli 1963; Musik: Toshi Ichiyanagi; Bühne/Kostüme: Robert Rauschenberg; *Scramble*, Erstauff.: Chicago, IL; 25. Juli 1967; Musik: Toshi Ichiyanagi; Bühne/Kostüme: Frank Stella; *Canfield*, Erstauff.: Rochester, NY; 4. März 1969; Musik: Pauline Oliveros; Bühne/Kostüme: Robert Morris; *Landrover*, Erstaufführ.: Brooklyn, NY; 1. Feb. 1972, Musik: John Cage, Gordon Mumma, David Tudor, Kostüme/Bühne: Jasper Johns; *TV Rerun*, Erstauff.: Brooklyn, NY; 2. Febr. 1972; Musik: Gordon Mumma; Bühne/Kostüme: Jasper Johns; *Changing Steps*, Erstauff.: Detroit, MI; 7. März 1975; Musik: John Cage; Kostüme/Bühne: Charles Atlas (Marc Lancaster, 1978)

[116]Über den Tanz liegt eine ausführliche Beschreibung von Merce Cunningham vor, dreiteilig in der Zeitschrift Dance INK veröffentlicht. Vgl. Merce Cunningham, Story. Tale of a Dance and a Tour. In: Dance INK Vol. 6 (Spring 1995), S. 10-17; (Summer 1995), S. 18-32 und (Fall 1995), S. 32-36. Cunningham schreibt über die Musik, die Kostüme und

ebenso erhielt auch der Tanz eine jeweils performativ bedingte Form: Die Tänzer konnten im Sinne einer Improvisation für ganze Passagen eine Vielzahl freier Entscheidungen treffen. Dieses freie Improvisieren wie auch die ebenso angewandte "spontane Determination" aus vorgegebenen Bewegungselementen waren aber beide, wie Sally Banes in ihrer Untersuchung zu *Story* darlegt, in ihren Freiheiten strukturell beschränkt, denn "die choreographische Struktur erlaubte es den Tänzern in einigen Momenten, bestimmte Entscheidungen hinsichtlich der gegebenen Bewegungen zu treffen und in anderen Momenten, eigene Bewegungen zu erfinden."[117] Die übrigen Passagen bestanden aus determinierten und reproduzierten Bewegungsabläufen, so daß das Stück gemäß seiner kompositorischen Konzeption nur bedingt eine strukturelle Improvisation realisierte und mehr einen Entwurf mit unbestimmten Variablen. Dies reichte indessen, um die Probenarbeit zu erschweren. Cunningham kommentiert:

> "To rehearse a dance like *Story* it has to be done in segments, and each time the entirety of any segment, in order to return it to its original quantity in case the dancers have begun to shorten or lengthen it in

---

die Bühnenausstattung im zweiten Teil: "The music, "Sapporo", by Toshi Ichiyanagi's word, for "sustained sound(s) and silences without attack and continuous". On occasion into this atmosphere short, sharp vibrant sounds may appear. The composer has let the player free as to choice of instruments. Cage and Tudor have taken this to mean that the sounds can be produced any place, and they make use of the auditorium and the stage, as well as the orchestra pit. (...) My original idea for the costumes was that they be picked up or acquired in the particular playing situation in which the dancers found themselves, and the set, or the way the stage looked, would also be devised for the existing circumstances and environment surrounding the performance." Ebd., S. 19 f. (*Rauschenberg entschied sich, an jedem neuen Aufführungsort neue Kleider zu kaufen, unter denen sich die Tänzer dann ihre für die Aufführung aussuchen konnten.*) "The choices in the navy bag included three pairs of sweatpants in different colors and sizes; two dresses of indiscriminate size; one transparent net undershirt; one doctor's white coat; two sweatshirts, black and gray; a variety of sleeves, five in all, in assorted colors and shapes; three varied forms of undershirts, also separately colored; a helmet made of green plastic; two plastic tubes strung together on a rope; four jackets of vague sizes and materials, one with the words "El Monte Beauty Center" sewn on the back. (...) The set, other than the ubiquitous arrow, is different enough in space and shape each time to make it something we cannot deal with other than immediately, as one might with a fallen tree in the path, or a box suddenly there as you drive on the highway. It has been a series of wire soda-fountain chairs mounted one on top of another with an automobile tire hung near them. Or the scaffolding found in a theatre called a cherry picker, used to reach the lights, and curtain rods with a light hung on them, and the arrow sign hung on them, too, to lead the way." Ebd., S. 20 f.

[117] Sally Banes, Merce Cunningham's Story. In: Proceedings Society of Dance History Scholars. University of California 1989. Dance History Scholars Conference Papers. Compiler: Christina L. Schlundt. Twelthe Annual Conference. Arizona State University 17.-19. Febr. 1989, S. 96.

> performance. In performance shape of arms, tilt of head, exact position of leg may be changed due to the exigencies of immediate choice and the particulars of each venue, and rehearsals are necessary and useful to bring back and clarify any given moment."[118]

Story führte auf der Welttournee der MCDC im Jahr 1964 mit insgesamt seinen neunzehn Aufführungen zu intensiven Auseinandersetzungen sowohl in der Company als auch zwischen Cunningham und Rauschenberg.[119] Die Aufführungen wurden durch zahlreiche Probleme begleitet. Viele Tänzer mochten das Stück überhaupt nicht, kamen mit dem Wechsel von vorgegebenen Passagen mit jenen, die spontane Entscheidung und improvisierte Bewegungsausführungen verlangten, nicht zurecht, oder sie experimentieren dabei mit extremen Formen, die das ganze Stück auszuhebeln drohten, wie etwa, ein Solo mit der Anweisung "sehr langsame Bewegungen" dermaßen zu verlangsamen, daß es sich zu einer halbstündigen Veranstaltung ausdehnte.[120] Zusehends weniger mochte auch Cunningham das Stück.

> "It was also one of the performances of the piece that irritated me greatly. None of the dancers seemed at attention (after six months, what do you expect?), other than personal, and there was little instant connection between us. In fact, so little I angrily said: This is the last time I will present this piece. (It almost was.)"[121]

Aus mehrfachen Gründen nimmt Cunningham von dieser Art des Choreographierens Abstand. Zum einen wird das Bewegungsmaterial, wie es seine Äußerung zur Probenarbeit von *Story* deutlich macht, sehr unübersichtlich, worunter die ästhetische Maxime der zeitlich-räumlichen Genauigkeit notwendigerweise an Relevanz verliert. Zum anderen befürchtet Cunningham, seine Tänzer könnten angesichts der Unkontrolliertheit ihrer Bewegungen, welche kaum räumlich geprobt werden konnten, miteinander kollidieren und sich verletzen. Hauptsächlich aber befürchtet Cunningham einen bewegungsästhetischen Verlust an Virtuosität. *Story* kann daher als einmaliger Versuch gewertet werden, unbestimmte Variablen im Sinne größerer Improvisationsfreiräume kompositorisch zu einem tragenden Element der

---

[118] Merce Cunningham, Story. In: Dance INK (Fall 1995), S. 35.

[119] Am Ende der Welttournee, nicht zuletzt auf Grund der durch *Story* aufgebrochenen Differenzen zwischen Cunningham und Rauschenberg, verließ Rauschenberg die Company als deren ständiger Begleiter und Bühnenausstatter. Vgl. Ebd., S. 36.

[120] Vgl. Zur Resonanz des Stücks bei den Tänzern: Sally Banes, Merce Cunningham's Story. In: Proceedings Society of Dance History Scholars. (1989), S. 96-108. So mochten Banes zufolge Albert Reid und William Davis, der in Yvonne Rainers Stück *Dance for 3 people und 6 arms* mitgetanzt hatte, das selbst auf "spontaneous determination" beruhte, *Story* überhaupt nicht.

[121] Merce Cunningham, Story. In: Dance INK (Fall 1995), S. 35.

Choreographie zu machen, wie es indessen Anfang der 60er Jahre durch die Tänzer und Choreographen der Judson Dance charakteristisch wurde.[122] Während Hilger dieser Tatsache wegen das Urteil fällt, Cunninghams Werk reiche in keiner Weise an die avantgardistische Ästhetik von John Cage mit ihren anarchistischen Momenten heran, kommt die amerikanische Tanzkritikerin Sally Banes zu dem Schluß, Cunninghams Ästhetik grenze sich deutlich von der des *postmodern dance* ab.[123] Dabei sieht auch Banes die Aleatorik durch ein grundsätzliches Dilemma charakterisiert.

> "In giving up control (via chance techniques) over such elements as timing, spacing, and sequencing, Cunningham needed to assert even more careful control in a different direction over his dancers. For one thing, if the dancers were not carefully coordinated, the varying speeds and complicated movement patterns might lead to accidents. For another, strict direction was necessary, since the dancers could not rely on musical phrasing or other conventional methods to synchronize their movements. In other words, the creator's vast freedom in handling his compositional materials led to a richness of content but, simultaneously, to a tightening of the reins over his performers. This was seen as a political choice and criticized by the more democratically-minded - and communally-minded - Judsonites."[124]

---

[122] Der Tänzer William Davis merkt an, Cunningham habe dieses Stück unter dem intensiven Eindruck von Cages Idee der Indeterminacy und den choreographischen Experimenten von Judson Dance erarbeitet, von denen er sich quasi unter Druck gesetzt fühlte. Vgl. Sally Banes, Merce Cunningham's Story. In: Proceedings Society of Dance History Scholars. (1989), S. 105.

[123] "Its creation signaled Cunningham's interest in maintaining his own threatened position in the vanguard of modern dance, in the face of a rising generation of younger, experimental, postmodern choreographers. (...) In looking at how *Story* contrasts both with the rest of Cunningham's oeuvre and with the more radical departures of the Judson group and other postmodern choreographers, the differences between chance choreography and improvisation are clarified. And further, in understanding those differences, one can see more clearly why Cunningham does not fit in the category of postmodernism." Sally Banes, Merce Cunningham's Story. In: Proceedings Society of Dance History Scholars (1989), S. 107. Vgl. *Noël* Carroll/Sally Banes, Cunningham and Duchamp. In: Ballet Review 2.2 (Summer 1983), S. 76: "And one can say that his dances are about dance if this means that they present the period-specific ideal of pure-movement - that is, they are dances composed of what we regard as dancing and nothing else. But one cannot say that Cunningham's work explores and discloses the conditions of dance. Rather, it inhabits, manifests, and exercises them. One does not leave a Cunningham concert with the sense that one has garnered a new theoretical insight or question about the nature of dance; one leaves feeling one has just seen what is incontrovertibly dance."

[124] Sally Banes, Merce Cunningham's Story. In: Proceedings Society of Dance History Scholars (1989), S. 107f.

Ähnlich wie Hilger deutet Banes den Zufall als ein erweiterndes, vielleicht auch avantgardistisches Verfahren allein *für* den Choreographen, zumindest in Teilen ein neues künstlerisches Selbstverständnis realisiert, da unkontrollierte Entscheidungsmomente integriert sind. Aber Banes sieht die Aleatorik nicht als ein Verfahren an, das sich *gegen* den Tänzer richtet. Dennoch verkennen beide Interpretinnen m.E. das Naturel jener aleatorisch ermittelten Bewegungen und das sich darin konzeptionell artikulierende Körperverständnis. Noch einmal Cunningham über die Art seiner Choreographien:

> "Our repertoire ranges from dances which are strictly choreographed, and repeated at each performance, to dances in which, though the movements have been choreographed for the dancer, he is free in the course of the performance to do them faster or slower, in part or in toto, to exit from or return to the area freely. The length of the dances varies from performance to performance. But the movements have been given. This is not, of course, improvisation, although the dancers do have various freedoms with the materials given."[125]

Klar und unmißverständlich wird das Improvisatorische ausgegrenzt. Denn mit ihm würde die Choreographie gerade wieder zu jener Art des Körpergebrauchs zurückkehren, die das aleatorische Verfahren zuvor gezielt umgangen hat: die Bewegungen unmittelbar aus dem Kontinuum des Körperlichen heraus zu formen. Ungeachtet der demokratisierenden Effekte des Improvisierens, die sich durch die in den Vordergrund rückende Notwendigkeit ergeben, daß sich die Tänzer untereinander unmittelbar absprechen müssen, führt das Improvisieren für den einzelnen Tänzer in das emotional habituierte und intuitive Geflecht seiner Bewegungsgestaltung zurück. Steve Paxton, Tänzer und Lehrer der Kontaktimprovisation berichtet rückblickend auf seine Erfahrungen mit dem Improvisieren:

> "Ich hatte die Vorstellung, daß ich es schaffen könnte, Improvisationen zu machen, die an ein Niveau herankommen, das bei einem Tanz mit einer festgelegten Choreographie nicht sichtbar würde. Da ich daran nun aber schon seit vierundzwanzig Jahren arbeite, sehe ich, daß der einzige Ausweg wirklich in den technischen Mitteln liegt, d.h., ich könnte mit dem Improvisieren nicht weitermachen, ohne dabei nicht irgendwie immer in der gleichen Beziehung zu mir selbst zu bleiben. Daher glaube ich, daß ich mich jetzt um Disziplin bemühen muß, um aus dieser Beziehung herauszukommen. Ich muß ein paar Bewegungen, an die ich ganz fest glaube, entdecken und muß darüber

[125] Merce Cunningham, Choreography and Dance. In: Cobbett Steinberg (Ed.), S. 54.

nachdenken, wie ich sie anlegen soll und muß mir überlegen, wie ich sie so sichtbar wie möglich machen kann."[126]

Gegenüber einer solchen körperhaften und "überlegten" Unmittelbarkeit von Bewegungen sucht die Aleatorik im methodisch erzeugten Riß zwischen Bewegungsidee und Körper die Interdependenz zwischen Körper und Bewegung dergestalt ästhetisch neu auszuloten, daß in der Begegnung der Bewegungskonstrukte mit den zu findenden Möglichkeiten ihrer Verkörperung nicht nur das Physische zu neuen Formen der Bewegung reift, sondern die Tänzer energetische Entdeckungen einer neuen Art der Übergängigkeit von Bewegungen im eigenen Körper machen.[127] Die Dekonstruktion der eigenleiblichen Kontinuitäten läßt dabei eine Lücke im Umgang mit dem eigenen Körper entstehen, durch die er als zunächst Fremder wahrgenommen wird.

Der Zufall provoziert, so läßt sich zusammenfassend feststellen, ein Fremdheitsarsenal für den eigenen Körper herauf, in welchem das Unbestimmte aufbewahrt ist. Die "natürliche" Bewegungskonfiguration des Körpers wird verlassen, um Ungeahntes im Körper anzubahnen. Koordinativ wird der Tänzer dadurch - wie in der Probenarbeit zu *Untitled Solo* deutlich wurde - zu einer Um- und Neustrukturierung seiner Kinästhesie gezwungen. Hierdurch erschließen sich vollkommen unerwartete Bewegungsabläufe, die aus leiblicher Perspektive wenig wahrscheinlich sind.[128]

---

[126] Steve Paxton, Chaos und Ordnung. An den Grenzen der Improvisation. Steve Paxton im Gespräch mit Aat Hougée über die Weiterentwicklung des Tanzes. In: ballett international/tanz aktuell. Heft 11 (1994), S. 25f.

[127] In diesem Zusammenhang ist die von Leigh-Foster festgestellte syntaktische Unterscheidung zwischen dem Zufall als festgelegtem System von Entscheidungsfindung in einer Choreographie und der Improvisation sehr hilfreich, nicht zuletzt, da beide Prinzipien oftmals verwechselt werden. Die Improvisation ermöglicht im Gegensatz zum Zufall einen situativ offenen Umgang mit Bewegung, charakterisiert durch die freie Auswahl verschiedenster Arten der Bewegungsrealisation, was syntaktisch betrachtet heißt, daß alle drei Modi Gestalt finden können, nämlich die Parataxis, die Mimesis und das Pathos. Die Ordnung der Bewegungen untereinander ist also vielfältig konstituiert und nicht wie im Zufall über die semantisch unverbundene Ordnung der Parataxis charakterisiert.

[128] Eine ästhetische Parallele zwischen Marcel Duchamps, Merce Cunningham und den kompositorischen Experimenten von Rudolf von Laban aufzeigend, sieht Vera Maletic als kinästhetische Konsequenzen des Zufalls vor allem die mannigfaltig sich ergebenden neuen dynamischen Qualitäten an. Vgl. Vera Maletic (1987), S. 142: "A similar motivation (zu Duchamps -*eigene Anm.*) can be seen in Laban's suggestion that taking up the space-game-puzzle as a pastime could lead to our inner enigmas, to the horoscope which sits, or is ingrained, in our bodies, to the curious game of chess played between our doubts and decisions. Unexpected space-puzzle combinations can offer an insight into the manifold drives of the free power of movement."

Damit setzt sich die choreographische Arbeit einer Dynamik aus, in der das scheinbar Unmögliche möglich zu machen gesucht wird. In den Proben motivieren die Tänzer hierzu ungeahnte Kräfte und Energien. Ihre Arbeit am und im eigenen Körper richtet sich darauf, das scheinbar Unerreichbare zu realisieren und, wie Edith Boxberger bemerkte, "schließlich doch einen, mindestens überraschenden, Weg zu finden"[129]. Dabei geht es jedoch nicht darum, eine, wie Boxberger anführt, "andere" Realität im Sinne einer transzendierenden Überschreitung des Gegebenen aufzufinden. Stattdessen strebt Cunningham eine "absolut-konkrete" Realisierung des Möglichen an, eine von Hindernissen freie und losgelöste körperhafte Aktualisierung. Denn die entstehende Differenz zwischen einer im wörtlichen Sinne entworfenen Bewegung und einer Körperlichen erlaubt nicht nur einen Bick auf ungeahnte Bewegungsmöglichkeiten zu werfen, sondern die Kontinuität von Bewegung gewinnt eine neue ästhetische Relevanz. Der Zufall treibt die Differenz von objektiven und subjektiven Anteilen der Körperbewegung auseinander, um die doppelte Entität tänzerischer Bewegungen in ihren energetischen Zwischenräumen zu entdecken. Das Übergängige von Körper und Bewegung, das Aufspüren eines erneuten Zusammenschlusses der Bewegungen im Körper, um Kontinuitäten zu schaffen, wird von Bedeutung. Hier gibt es für den Zuschauer, beginnt er seinen Blick auf bewegungsästhetische Ereignisse zu sensibilisieren, viel zu entdecken.

Die Aleatorik will dem Körper nicht einfach ein Unerreichbares nahebringen, wodurch all dies unterbunden wird, was er "von alleine" tun würde, sondern, indem das Naheliegende des Körperlichen umschifft wird, ereignet sich ein absichtsvoller, auf konzentrierter Aufmerksamkeit beruhender Gebrauch des Körpers.[130] Cunningham unterläuft mit dieser choreographischen Methode radikal den Mythos von der emotionslebendig befreiten Körperlichkeit mit ihren dadurch symbolträchtig geformten und wahr empfundenen Bewegungen.

Auf der Rückseite dieser Konzeption schwingt allerdings ein hoher Leistungsanspruch an die Tänzer mit: Auf der einen Seite werden sie mental und kinästhetisch zu immer neuen Wandlungen angehalten, die zudem in ihrer körperlichen Formgebung das Diktum der zeitlich-räumlichen Exaktheit erfüllen müssen. Auf der anderen Seite soll diese extrem anspruchsvolle Arbeit durch eine selbstdisziplinierende Aufmerksamkeit begleitet sein und

[129] Edith Boxberger, Programmheftnotiz für das NRW-Tanzfestival 1996. (Broschüre).

[130] Merce Cunningham bemerkt: "It is this "tranquility" of the actor or dancer which seems to me essential. A tranquility that allows him to detach himself and thereby *to present* freely and liberally. Making of himself such a kind of nature puppet that he is as if dancing on a string which is like an umbolical cord: - mother-nature and father-spirit moving his limbs, without thought." Merce Cunningham, The Impermanent Art. In: Richard Kostelanetz (Ed.) (1978), S. 311.

mit entsprechender Ausdauer eigenständig bewältigt werden, so daß Bewegungsqualitäten von expressiver und energetischer Prägnanz wachsen. Nicht zu vergessen ist die durch den Zufall - und in letzter Zeit durch den verstärkten Einsatz von *life-forms*, einem Softwareprogramm für Bewegung - bedingte immense Komplexitätssteigerung der Bewegungen, die eine hohes technisches Können voraussetzen.[131] Die dergestalt ästhetisch markante Konzentration Cunninghams auf die Bewegung wirft daher die Frage auf, ob die Konstruktion der Kinetik mit Hilfe des Zufalls und auch des Computers nicht zwangsläufig zu einer bestimmten Präzision und Virtuosität führt, die der Versuchung unterliegt, alle Bewegungen im faszinierten Spiel mit ihren analytisch trennbaren Parametern von Zeit und Raum zu konstruieren und dabei den Anschluß an die körperlichen Möglichkeiten der einzelnen Tänzer zu verlieren.

VI. Ausblick: Das utopische Moment tanzender Körper und ihrer Wahrnehmung

> *„The body shooting into space is not an idea of man's freedom, but is the body shooting into space. And that very action is all other actions, and is man's freedom, and at the same instant his nonfreedom. You see how it is no trouble at all to get profound about dance. It seems to be a natural double for metaphysical paradox."*
> (*Merce Cunningham*)[132]

Sicherlich markiert die Tanzästhetik von Merce Cunningham das Ende des modernen Bühnentanzes: Cunninghams Konzeption nimmt mit besonderer Eindringlichkeit die ästhetische Programmatik der ausgehenden modernen Tanzentwicklung auf, nämlich eine *autonome* Kunst zu behaupten, die sich aus ihren gattungsspezifischen Mitteln entwickelt: eine choreographisch-inszenatorische Kunst körperlicher Bewegung. Dennoch läßt sich weder die

---

[131] Das Software-Programm *Life Forms* wurde an der kanadischen Simon Fraser University am Centre for Systems Science u.a. von Dr. Thomas Calvert und Thecla Schiphorst entwickelt. Vgl. T. Schiphorst/T. Calvert, Tools for Interaction with the Creative Process of Composition. In: CHI. 1990 Proceedings, S. 167-174; vgl. Naomi Jackson/Greg Elin, Boot up: The Dancing Machine. In: Dance Connection. Special Theme Issue: Dance + Technology. Virtual Physicality. The technical, aesthetic and legal Challenge of the Body Electronic. (Nov./Dec. 1994), S. 24-53.

[132] Merce Cunningham, The Impermanent Art. In: Richard Kostelanetz (Ed.) (1978), S. 311f.

choreographische noch die körperästhetische Konzeption von Cunningham nahtlos in das ästhetische Setting des u.a. von *modern dance* und Ausdruckstanz geprägten Modernen Tanzes integrieren. Zu groß sind die Differenzen in Umgang und Arrangement der bewegt-sich-bewegenden Körper.

Das ästhetische Ziel der expressiven Stilrichtungen im Modernen Tanz, die Tanzkunst - im Namen des gestalterischen und expressiven Materialreichtums der *Körperbewegung* - aus ihren *eigenen* Mitteln heraus zu entwerfen, wie es Rudolf von Laban schon 1920 forderte, erfährt durch Merce Cunningham dreißig Jahre später eine andere, neue Wendung. Cunningham verabschiedet den vormals existenzialistischen Duktus, den Tanzkörper zum *Ausdruck befreiter* Gebärden zu figurieren, mit einer kühlen wie beherzten Geste. Konsequent und unbeirrt setzt er die ästhetische Immanenz des tanzenden Körpers in Szene. Raumfühlend und rhythmisch differentiell bewegen sich die Tänzer der MCDC miteinander im Bühnenraum und entbehren im Duktus fast allem, was die modernen Tanzkörper des *modern dance* und des Ausdruckstanzes umgeben hatte: den emotional sprechenden Gestus, die dramatischen Konfigurationen und die künstlerische Aura, in Gedenken an Natur, Ursprünglichkeit und im Namen des Menschseins einen weihevollen Dienst auszuüben. Stattdessen sind Cunninghams Tanzbewegungen kompositorisch frei dem Zufall überlassen und finden im individuellen Nachvollzug ihrer zunächst konstruktiven Gestalt zu *eigengewichtigen* und *übergängigen Kontinuitäten*. Cunningham sucht weder tanztechnisch noch choreographisch die "Natur" der Körperbewegung festzuschreiben. Ebenso bleibt konzeptionell das von Ausdruckstanz und *modern dance* viel beredte *Wesen* des Tanzes ohne Bedeutung. Bedeutsam indessen ist die radikale Überschreitung choreographisch tradierter Settings durch Cunninghams Arbeiten: die kompositorische Spiegelung der Musik in den Tanz und seiner Bewegungen wird in den Choreographien ebenso unterbrochen wie deren durch die Zentralperspektive diktierte räumliche Ordnung und ihrer den Zuschauerblick leitenden Funktion. Stattdessen erhalten *moderne* Verfahren in den Bühnentanz Einzug, durch welche das Choreographieren zu einer Reflexion auf seine emanenten Strukturbedingungen und Darstellungsmittel findet.

Cunninghams Verfahren folgen dabei dem Prinzip der *strukturellen* Entflechtung: Kompositiorische Reglements, denen das Choreographieren traditionsbedingt folgte, werden in ihren mediumsspezifischen Verknüpfungen gelöst und gemäß ihrer rhythmischen, räumlichen und assoziativen Aspekte als eigenständige Parameter behandelt:

1.) Das Tanzen ist *neben* die Musik gestellt. Die choreographische Zeiteinteilung löst sich von der musikalischen Zeitstruktur.

2.) Die räumliche Bewegungsgestalt wird aus einer bühnenkonzeptionell definierten Raumordnung entbunden. Jeder Tänzer agiert gemäß seiner

Kinesphäre als absolutes Zentrum und die fein differenzierte Ausrichtung seiner zudem vielfältigen Bewegungsformen gestalten eine feingliedrig durchhauchte Räumlichkeit.

3.) Die Tanzbewegungen weisen keine expressiv codierte und intendiert assoziierte Bedeutungsschicht auf. Die Körperbewegungen bilden ein kinästhetisch präzis artikuliertes Stimmungsfeld.

4.) Kompositorisch werden konzeptionelle Ideen, Absichten oder andere aus dem individuellen Geschmack oder Gefühl herrührende Ambitionierungen ausgeklammert. Der kreative Entwurf bringt - zufällig ermittelt und methodisch streng geregelt - *mögliche* Bewegungen hervor, die in der Phase ihrer Konstruktion zunächst ein Ensemble physisch-physikalischer Parameter bilden. In Konfrontation mit diesen körperlich unvermittelten Entwürfen erleben die Tänzer ein Fremdsein ihres eigenen kinästhetisch gestimmten Körpers. Das Eigenkörperliche wird koordinativ wie emotional in seinen gelernten und habituellen Strukturen durchbrochen, d.h. die konstruktiven Bewegungsentwürfe geben den Tänzern auf der Basis einer unmittelbaren leiblichen Erfahrung vom steten Wandel des eigenen Körpers und seines Könnens choreographisch ein jeweils radikal Neues zur Aufgabe.

Cunningham wendet sich damit gezielt einer enthierarchisierten und strukturell multiplen Konzeption des Bühnentanzes zu, in der ein dekonstruktives Modell der Körperbewegung zum Tragen kommt. Tanzbewegungen mit gebrochenen raum-zeitlichen Formen bilden, aleatorisch in ihrer Figuration erarbeitet, das konstruktive Gerüst der Choreographien. Gleich einem Puzzel finden die Bewegungskonstrukte im kinästhetisch-energetischen Zusammenspiel der Körper zu feinstimmigen Qualitäten zueinander. Individuell erarbeiten sich die Tänzer die spezifische energetische Qualität der äußerst komplexen Bewegungen, geben ihnen ein eigenes Gewicht und führen sie im steten kinästhetischen Spannungswechsel in einen kontinuierlichen Bewegungsfluß. Dabei initiieren die Tänzer die Bewegungen mit kontrolliert eigendynamischer Kraft und geben ihnen den Ausdruck einer konzentrativ-feinsinnigen Kinästhesie.

Die deutlichen Differenzen Cunninghams Tanzkonzeption zum *modern dance* lassen eine Nähe dieser zum *postmodern dance* vermuten, da hier wie dort Bewegungen in *egalisierter* Weise ästhetisiert werden. Obwohl Cunningham alle *möglichen Arten von Bewegung* anzuerkennen sucht, zielt seine Arbeit nicht auf eine unumwundene ästhetische Anerkennung *aller Bewegungen an sich*, d.h. häßliche und gemeinhin als "unästhetisch" geltende Bewegungen - ausgefleddert, unbeholfen und unkontrolliert - gehören dem Bewegungsrepertoire ebenso nicht zu wie gestische und sogenannte "alltägliche" Bewegungsabläufe. Cunninghams Ästhetik läßt sich daher nicht über einen Umgang mit ungelernten und anderen gewöhnlichen oder gar gestisch

codierten Bewegungen identifizieren, sondern ist stattdessen durch eine extreme Virtuosität ausgezeichnet. Extensiv verlegt sich Cunningham auf die *Konstruktion* von neuen, bislang unmöglich erschienenen Bewegungen, welche, im Ensemble ihrer Parameter arrangiert, in den Körpern zu komplexen, höchst artifiziellen und während Cunninghams langjähriger Arbeit zu immer diffizileren Bewegungsformen zusammenwachsen.

Die vielmals als Liberalisierung titulierte Entwicklung des Bühnentanzes durch die Arbeiten von Merce Cunningham entspricht daher ästhetisch nicht der Bühnentanzkonzeption, welche die verschiedenen Choreographen des *postmodern dance* in den 60er und 70er Jahren entwickelten: eine bewußte Integration von ungelernten Bewegungen mit dem damit einhergehenden Verzicht auf eigene, individuell gestaltete Tanztechniken, und - anstelle festgelegter Choreographien - eine situativ strukturierte Aufführungspraxis, deren improvisatorische Settings gezielt die korrigierende Funktion des Choreographen ausschlossen.

Cunningham treibt vielmehr das Projekt des Modernen Tanzes voran und führt es konsequent zu einem seiner ästhetischen Fluchtpunkte. Unbeirrt und gewiß, daß dem Tanz stets neue gestalterische Möglichkeiten offenstehen, exploriert Cunningham bis heute - nun unter Zuhilfenahme des Computerprogramms *life-forms* - den kinetischen Gestaltungsradius des menschlichen Körpers, treibt die Kinästhesie quasi dem Unendlichen zu, um dem Körper das Unmögliche zur Einverleibung zu reichen. Dies ist das Resultat der aleatorischen Choreographiepraxis. Und obwohl die Aleatorik in markanter Weise die Körperkonzeptionen von *modern dance* und Ausdruckstanz durchquert, radikalisiert sie dennoch deren ursprüngliches Anliegen, den Körper jenseits vorgeformter Bewegungssystematiken zu mobilisieren.

Aber auch hier bleibt eine ästhetische Kluft zur Programmatik des *modern dance*: Cunninghams Choreographieverfahren zielen darauf, im Körper - formalistisch durchdrungen - das unendlich Mögliche anzubahnen. Das explorierte Bewegungsmaterial basiert aber weder auf symbolischen Formen noch auf elementar verstandenen Bewegungsprinzipien des menschlichen Körpers, d.h. sein Tanz will weder eine psychische noch eine archaische Semantik der menschlichen Existenz repräsentieren. Cunningham geht gestalterisch allein mit den physiologischen und physikalischen Komponenten der Bewegung um. Anstatt in der explorierten *Bewegungsgestalt* gleich einer Pose, einer sprechend-dynamischen Form oder eines zum Prinzip herausgearbeiteten elementar-kosmischen Gesetzes der menschlichen Bewegung ein utopisches Moment anzeigen zu wollen, wie es die Choreographen des Neuen Freien Tanzes, Ausdruckstanzes und *modern dance* in ihren Bewegungstechniken anstrebten, entfalten die Bewegungswelten von Cunninghams Choreographien ein feingliedriges Richtungsspektrum rhythmisch klar artikulierter Bewegungen, die den Tänzern in einen eigenexpressiven Raum

stellen. So differenziert die Cunningham-Technik kein kinästhetisch-seelisches Grundschema des menschlichen Körpers, sondern entwickelt in beständiger Komplexitätssteigerung ein koordinativ, rhythmisch und räumlich filigranes Bewegungsarsenal.

Die Steigerung der Bewegungskomplexität bedingt unweigerlich eine Steigerung der technischen Anforderungen und einhergehenden Virtuosität an die Tänzer. Tatsächlich hat Cunningham - konform zu geltenden ästhetischen Kriterien im Bühnentanz - schon immer auf eine präzis akkurate Ausführung der Bewegungen großen Wert gelegt. Dies erklärt, warum viele postmoderne Choreographen, obwohl sie Cunningham wegen seines choreographisch radikal modernen Settings unumstritten als Wegbereiter ihrer Ästhetik anerkennen, heftig kritisieren. In ihren Augen gleichen sich die Tänzer der MCDC ähnlich balletteuser Schönheiten zu sehr und ihre perfekten Bewegungen verflachen die ästhetisch revolutierende Kraft seiner honorierten (Eigen)Art, Tänze zu entwickeln. Sicherlich lebt Cunninghams Tanzstil aus virtuosen Bewegungen, die, von elegant geschmeidigen Körpern getanzt, dennoch die Unterschiede der Tänzer widerspiegeln und ihrem *Tanzen* ein ästhetisch je eigenes Gewicht geben. Weder sind die Tänzer nach Größe, Körpergewicht oder Hautfarbe gleich, noch haben sie, bevor sie in die MCDC aufgenommen werden, identische Tanzausbildungen absolviert.[133]

Die ausdrückliche Dominanz von komplex gestalteten Bewegungen trennt Cunningham deutlich vom *postmodern dance*, zumindest in seiner Prägung der 60er und 70er Jahre, auch, da die Aufführungen mit meist festgelegten Abläufen und nur selten frei improvisierten Passagen keine prozessual performativen Momente integrieren, wie es für den *postmodern dance* charakteristisch wurde. Allerdings läßt sich die körperästhetische Konzeption von Merce Cunningham vergleichend zu den äußerst heterogenen postmodernen Tanzstilen nur in einer ausführlichen Diskussion beurteilen, eine Diskussion, die den Rahmen dieser Arbeit überschreitet: Dargestellt werden müßten die verschiedenen improvisatorischen Verfahren und körperästhetischen Modelle von Choreographen wie Steve Paxton, Trisha Brown, Simone Forti, Deborah Hay, Valda Setterfield, Yvonne Rainer, Viola Farber, Lucinda Childs, Robert Dunn und Anna Halprin mit ihren z.T. stilprägenden Einflüssen durch die Alexander-Technik, dem Body-Mind-Centering, der Feldenkrais-Technik und anderen Körperarbeitstechniken. Evident für eine solche Untersuchung wäre die Frage nach dem jeweiligen

[133]Cunningham sucht die Tänzer für seine Company hinsichtlich eines bestimmten technischen *Know-how* und nach ihrer Bereitschaft aus, sich mit neuen Bewegungen und Techniken auseinandersetzen zu wollen. Vgl. Merce Cunningham (1986), S. 79 ff. (Englische Fassung (1991), S. 69ff.)

Verständnis der kreativen Quellen von Körperbewegungen an sich, die, in den Kontext einer habituell und sozial codierten Körperlichkeit gestellt, Auskunft über die angenommene Existenz von unbewußten Quellen für die Bewegungsinnovation geben, in welcher der eingeschränkte Bereich des Persönlichen und Codierten der *eigenen* Bewegung überschritten werden soll. Eine solche Betrachtung würde eine breite Diskussion über die ästhetischen Parallelen und Kontraste zwischen postmodernen Choreographen und Merce Cunningham, der selbst ja eine überaus kritische Position gegenüber einer vermeintlich innovativen Kompetenz des Eigenkörperlichen vertritt, eröffnen.[134]

Cunninghams Ästhetik sucht weder ein Erlebnisfeld leiblichen Gebarens oder rituelle Bewegungsformen choreographisch zu integrieren - man denke an Mary Wigmans Faszniation für drehende Körper - , noch will er eine Metaphysik des Körpers in Szene setzen und den Tanzkörper - transzendiert - zum Bilde von Ideen formen. Auch der für das Tanztheater charakteristische Gestaltungsansatz, der gesellschaftlich bedingten entfremdeten Körperlichkeit durch emotional forcierte Bewegungsaktionen und Spiegelungen geschlechtsspezifischer Bewegungscodes auf den Leib zu rücken und einen Rest von Subjektivität und Identität Gehör zu geben, spielt für Cunninghams Umgang mit Körperbewegungen keine Rolle.

Cunningham sucht die *Ferne zum Körper*. Der Nahbereich unmittelbar erlebter Körperlichkeit wird verfahrenstechnisch gezielt unterbrochen durch einen Moment, der in doppelter Weise eine mentale Aufmerksamkeit und Konzentration auf die Bewegung einfordert. In Form eines bewußten Auseinandertreibens wird die Dichotomie von Körper und Geist ästhetisch ausgereizt. Logozentrisch dividiert, gerinnen die Bewegung in der kompositorischen Phase zu einem bloßen Entwurf, d.h. sie bilden - zufällig zusammengestellt - konstruktive Gestaltungen. In der nachfolgenden choreographischen Phase dann finden verschiedenste Prozesse einer kinästhetischen Gewahrwerdung der Bewegungen statt. Diese basieren auf einer distanzierenden Bewußtwerdung der *eigenen* Bewegungsstrukturen. Angestrebt wird hierdurch eine bewußte Art des *Tanzens*, ein präsentisches Erleben von Lebendigkeit, jener, in den Worten von Cunningham gesprochen, „flüchtiger Moment, in dem du dich lebendig fühlst“ [135].

---

[134] Vgl. Sally Banes, American (Postmodern) Choreography in the 1980s. In: Janet Adshead (Ed.), Choreography. Principles & Practice. University of Surrey, Study of Dance Conference 4, 4.-7. April 1986, S. 107-115.

[135] Merce Cunningham (1968), o.S. (Sektion c1): "nothing but that single fleeting moment when you feel alive." Weiter heißt es: "You have to love dancing to stick to it. It gives you nothing back, no manuscripts to store away, no paintings to show on walls and maybe hang in museums, no poems to be printed and sold, nothing but that single fleeting moment when you feel alive. It is not for unsteady souls."

Dieses in Cunninghams Arbeitsweise deutlich hineinspielende utopische Moment einer Gewahrwerdung des stets im Wandel begriffenen *eigenen Körpers* markiert gegenüber den Utopie-Entwürfen der Choreographen von *modern dance* und Ausdruckstanz eine deutliche Differenz. Während letztere in *einer* Bewegungsgestalt und deren symbolischer Form oder Sprache den existentiellen Grund und damit die energetische (göttliche) Kraft der menschlichen Existenz repräsentiert sahen, knüpft sich das Utopische für Cunningham an das Phänomen der Bewegung als *Tanzen* im Sinner einer qualitativen Übergänglichkeit und weist damit auf die Frage seiner *aisthesis*.

Cunningham stimmt trotz aller Differenzen zum *modern dance* und Ausdruckstanz mit jener paradigmatischen Aussage überein, wonach der Tanz dem Leben gleiche. Wiederholt betont er, sein Tanz entwerfe ein "bewegtes Bild vom Leben"[136], d.h. "das Tanzen sei eine sichtbare Form des Lebens"[137], da er "etwas mit den Erfahrungen des Alltags zu tun (hat), dem alltäglichen Leben."[138] Während Mary Wigman, Martha Graham oder Doris Humphrey ihre ästhetischen Konzeptionen entweder durch die Identitätsformel "Tanzen ist Leben" (Wigman) stützten und definitorisch damit als eine existentiell im Leben verwurzelte Kunstform festschrieben, oder aber ihren Tanzentwurf als Repräsentant des im Aufbruch befindlichen amerikanischen Lebens (Graham, Humphrey) verstanden, sieht Cunningham eine Annäherung von Tanz und alltäglichem Leben gegeben. Diese Annäherung leiten sich für ihn über die gesellschaftlich gewandelten, technologisch bedingten neuen Erfahrungen und Begriffe von Bewegung her, die unser Verständnis von Ordnung und damit von Weltwahrnehmung verändert haben.

> "Eines der höchst bemerkenswerten Dinge von heute ist die riesenhafte Technologie (...) . Durch die ungeheuerlichen Geschwindigkeiten und Kräfte, zu denen sie uns verhilft, haben sich unsere Vorstellungen von der ureigensten Möglichkeit der Fortbewegung verändert. Denn mit der Technologie, beispielsweise der Mondfahrt, ist diese ungeheure Bewegungsentfaltung entstanden, präzise und doch wieder nicht, es ist eine Art von präziser Unpräzision, die nichts mehr mit der Idee vom metrischen Gleichmaß zu tun hat und das ist wohl zu einem regelrechten Bestandteil unseres Lebens geworden."[139]

Die Choreographien spiegeln in ihrer Ordnung jenes strukturell gewandelte Bewegungsverständnis wider. Nebeneinandergesetzte Aktionen ohne

---

[136] Merce Cunningham, The Function of a Technique for Dance. In: Contact Quarterly (1982), S. 7.

[137] "Dancing is a visible action of life." Merce Cunningham, Space, Time and Dance. In: James B. Hall/Barry Ulanov (Ed.), S. 348.

[138] Merce Cunningham (1986), S. 168. (Englische Fassung (1991), S. 139.)

[139] Ebd., S. 154. (Englische Fassung (1991), S. 129.)

linearen Fortgang und unter der fehlenden Repräsentanz metrisch exakter Entsprechungen gehören ihrem Ordo ebenso zu, wie übereinandergelagerte, in verschiedene Richtungen weisende Formen und deren ständige Veränderung. Auf Grund der strukturellen Entsprechung mit zeitgenössischen Wahrnehmungsmodi seien die Tänze, so Cunningham, für ein technologisch geschultes Auge auch viel einfacher zu erfassen als für solche Blicke, die ein teleologisch geleitetes Bewegungsbild mit entsprechend räumlich geometrischer Repräsentanz einzufangen suchten. Er fügt an:

> "Das macht es dem Zuschauer wohl schwerer, aber das meine ich mit Fernseh-Kontinuität. All diese jungen Leute sind mit dem Fernsehen aufgewachsen, sie sind ihre eigene Kontinuität. Sie springen hin und her und ich nehme an, daß sie unsere Arbeit mit weniger Schwierigkeiten sehen können, einfach weil ihre Augen etwas anderes gelernt haben. Es geht hier nicht um Erziehung, sondern einfach um Erfahrung, ihre Erfahrung als Kinder, nicht nur mit dem Fernsehen, sondern auch mit dem Leben. Es spielt sich alles so schnell ab, daß man einfach zwischen den Dingen hin- und herspringen muß."[140]

Ordnung und Wahrnehmung der Choreographien werden mit dem technologisch ausgebildeten Blick parallelisiert, welcher in die Choreographien selbst in doppelter Weise hineinspielt: Die Tänze reflektieren auf technologische Wahrnehmungsmodi durch deren Integration in den choreographischen Arbeitsprozeß: Cunningham choreographierte sowohl für die Kamera als auch mit dem Computer, d.h. der technologische Blickwinkel und die einhergehenden Raum-Zeit-Konstruktionen werden ästhetisch direkt verarbeitet.[141] Zudem sieht Cunningham den technologischen Blick als eben jenen Adäquaten an, seine Tänze besser zu 'verstehen'. Markiert der technologische Wahrnehmungsmodus für Cunningham also die wahrnehmungsästhetische Folie, auf der sich der *Sinn* seiner Arbeiten erschließt? Sucht er den technologischen Blick konzeptionell über eine extreme Komplexitätssteigerung von bewegten-sich-bewegenden Körpern einzuholen? Versteht er also seinen Tanz als ästhetischen Ausdruck des durch Beschleunigung, Verdichtung und Vereinzelung charakterisierten zeitgenössischen Lebens?[142]

---

[140] Ebd., S. 160f. (Englische Fassung (1991), S. 133.)

[141] Obwohl Cunningham im Interview mit Jacqueline Lesschaeve betont, daß er "nicht versuche, Technologie im Tanz einzuführen", hat er sie sehr wohl im Laufe der Zeit für verschiedenste Phasen seiner Arbeit benutzt. Den Tänzen ist damit der technologisch bedingte Wahrnehmungswandel immanent, da sie mit den veränderten Sehweisen und Begriffen der Zeit- und Raumfaktoren der Medien umgehen. Vgl. Merce Cunningham (1986), S. 240. (Englische Fassung (1991), S. 199.)

[142] Cunninghams Schriften weisen auf die technologischen Referenzen seiner Arbeit verstärkt in den letzten Jahren hin. Hierdurch installiert er ein Selbstverständnis seiner Tanzkonzeption als zeitgemäßen Ausdruck technologischer und gesellschaftlicher

"Ich weiß nicht, was der nächste Schritt sein wird, aber vielleicht begreifen die Leute - entweder durch unsere Arbeit oder einfach, indem sie ihr tägliches Leben führen -, daß nicht alles langweilig ist, sondern daß es eine Menge zu sehen und zu hören gibt. Wenn sich irgendetwas öffnen soll im Leben der Menschen, dann hier, in ihrer alltäglichen Existenz von Augenblick zu Augenblick, denn so viele Menschen sind einfach in ihrer Routine gefangen. (...) Ich glaube, es ist - zum Beispiel jetzt - viel angebrachter, sich die Blumen da auf dem Tisch anzusehen, ihre Schönheit und Eigenart zu erfassen, anstatt schon wieder zu denken: "Oh, ich muß mich zum Essen fertig machen." Was einem da im Wege steht, sind all diese gewaltigen Vorstellungen, auf einen Höhepunkt hinzuarbeiten, irgendein gewaltiges Ereignis zu entwerfen, das irgendwann einmal stattfinden soll. Ich glaube, das ist wirklich überflüssig. Das kommt ganz von selbst, so oder so."[143]

Cunningham strebt in seinen Arbeiten eine *andere Art* von Wahrnehmung an. Anstelle des zerstreuten, sprunghaften und zerrissenen Blickes zielen sie auf das glatte Gegenteil. Stattfinden soll ein ostentatives Aufmerken für den Moment, d.h. eine Wahrnehmung dessen, was hier und jetzt, stattfindet. Skizziert ist eine wahrnehmungsästhetische Utopie, durch welche dem technologisch strukturierten Blick ein solcher zugesellt wird, der ein anderes sinnliches Gefüge von Wirklichkeit und Sinn konstitutiert. Das Gewirr vieler Einzelaktionen und die scheinbare Unverbundenheit des Vielen repräsentieren denn nur solange fehlende Sinnbezüge, wie ein dahinterliegendes Ganzes assoziiert oder auf ein hingeleitetes Letztendliches gehofft wird. Nimmt sich die Wahrnehmung dem offensichtlichen Mangel von bedeutungstragenden Sinnkonstrukten stattdessen in der Weise an, das Offensichtliche von Ereignissen und Bezügen zu sehen, so erschließt sich in jedem Moment und in jeder Gegebenheit Sinn. Das Wahrnehmen selbst stiftet Sinn und Ordnung, in dem es ein *Erkennendes* ist.

Cunninghams Utopie zeigt demnach keine existentielle oder kulturell tragende Bedeutung des Körperlichen an, wonach unaussprechliche Wahrheiten kommuniziert und dem modernen Menschen seine verloren geglaubte Natur sinnlich zurückerstattet werden soll. Ihn beschäftigt vielmehr die Frage, wie wir angesichts des modernen, technologisierten und komplexitätsgesteigerten Lebens mit all seinen Informationen und Sinneseindrücken einen Moment des Gewahrwerdens erfahren können. Nicht den Ursprung der menschlichen Existenz, sondern eine sinnstiftende Erfahrung einer

---

Entwicklungen, d.h. er unterbreitet ein technologisches Erklärungsmodell seiner Ästhetik, das sich bewußt an das moderne Leben rückzuschließen sucht. Vgl. Merce Cunningham, Raum/Zeit und Bewegung. In: Martin Bergelt/Hortensia Völckers (Hg.), S. 298-304.

[143] Merce Cunningham (1986), S. 197. (Englische Fassung (1991), S. 165.)

integrierenden Wahrnehmung von Ich, Körper und Welt will diese Art des Tanzens unterbreiten.

> "Our ecstasy in dance comes from the possible gift of freedom, the exhilarating moment that this exposing of bare energy can give us. What is meant is not license, but freedom, that is, a complete awareness of the world and at the same time a detachment from it."[144]

Die reine Wahrnehmung der Bewegungen und eine Bewußtwerdung ihrer suchen kein Vergessen des Körperlichen und seiner individuellen Eigendynamik. Sowie der Tänzer ein waches und daher konzentriertes Bewußtsein von seinem Körper erlangen muß, so wird auch der Zuschauer aufgefordert, in aktiver Weise die Bewegungen in ihrer Bezüglichkeit wahrzunehmen, ohne sich in assoziierten Bezügen zu verlieren, oder wie Roger Copeland *In Defence of Formalism. The Politics of Disinterestedness* anmerkt, den Tanz mit unseren persönlichen Gefühlen, Erfahrungen, Bedürfnissen und Biographien dermaßen zu umstellen, daß das ästhetische Ereignis der Bewegung darunter zum Verschwinden gebracht wird.[145]

Cunningham hebt denn auch keineswegs zu einer Kulturkritik des beginnenden Informationszeitalters an, sondern freundet sich schneller als viele andere Choreographen vorbehaltlos mit deren neuen Technologien (z.B. Video und Computer) an. Die neuen Technologien stehen in keinem Widerspruch zu Cunninghams Verständnis von Körper und Tanz. Der Computer stellt weder eine Gefahr dar, die Natürlichkeit des Körpers hintergehen zu können, noch ist die konstitutive Kluft zwischen virtuellen Bewegungen auf dem Bildschirm und ihrer späteren tanzspezifischen Körperlichkeit für Cunningham irritierend oder gar störend. Vielmehr beschleunigt und verbessert das Computerprogramm *life-forms* seine konstruktive Arbeitsweise.[146]

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der diese begonnene Forschungsarbeit über den Modernen Tanz und über das von Merce Cunningham erarbeitete

---

[144] Merce Cunningham, The Impermanent Art. In: Richard Kostelanetz (Ed.) (1978), S. 311.

[145] Roger Copeland, In Defence of Formalism. The Politics of Disinterestedness. In: Dance INK. 3.2 (Summer 1992), S. 38. Der politische Aspekt formalistischer Tanzästhetiken liegt für Copeland demnach in einem "desinteressierten" Blick, welcher durch einen Abstand von unseren persönlichen Einschreibungen gekennzeichnet ist. "At its best, formalism can help free us from the tyranny of ourselves." Ebd., S. 39.

[146] Viele Choreographen lehnen das computergesteuerte Choreographieren ab, da, wie der Tänzer Robert Wechsler, der mit *life-forms* gearbeitet hat, ausführt, "choreographische Probleme viel schneller und leichter direkt im Studio mit echten Körpern gelöst werden (können)." Letztendlich sei *life-forms* daher "nicht wirklich praktisch". Robert Wechsler, Computer im Tanz. Medium oder Werkzeug? In: ballett international/tanz aktuell. (Schwerpunktheft: Tanz und Technologie) Heft 8/9 (Juli/August 1997), S. 30.

bewegungsimmanente Paradigma sinnvoll ergänzen würde, betrifft daher die ästhetischen Funktionen der technischen Medien im Modernen Tanz. Cunninghams Choreographieren mit *life-forms* z.B. führt im Grunde gleich einer logischen Verlängerung seine aleatorische Arbeitsweise weiter. Radikaler noch als das Würfeln erschließt der Computer dem Körper Bewegungen von zunächst hyperrealer Gestalt. Der virtuelle Bereich hebt die bislang unentdeckten Möglichkeiten von Bewegung ins Sichtbare und zeigt ähnlich dem Zufall potentielle Möglichkeiten ihrer Verkörperung an.

Die Etablierung neuer Realitäten mit dem Ziel der Wahrnehmung von Realien umspannt gleichsam wie ein fluoreszierendes Licht die choreographische Arbeiten von Merce Cunningham. Die stete Ahnung, sich etwas Unbekanntem anzunähern und dem Körper etwas zufallen zu lassen, durch das er seine Möglichkeiten immer wieder übersteigt, ohne jedoch seine Körperlichkeit zu verneinen, beschreibt einen der wesentlichen kreativen Impulse seiner Arbeit. Die Suche nach dem Unbeständigen von Bewegung ist es, welche die technisch virtuosen Körperbewegungen vor jenem Moment stoppen läßt, an dem sie eingeschnürt in Perfektion ihr leibliches Gewicht und gleitendes Antlitz verlieren. Das Unbeständige der Bewegung ist es auch, was der vielfältigen Bewegungswelt von Cunningham jenen ästhetischen Reiz zuspricht, Bewegungen wahrnehmen zu lernen.

Anhang

Biographische Zeittafel

"Hier sind ein paar Dinge über Merce, die Sie nicht über seine Tänze herausfinden werden. Er besitzt eine wunderschöne Stimme - melodisch und tief - und eines der wunderbarsten Lachen. Er mag gerne roten trockenen Wein. Er trägt eine schwarze Lederjacke. Seine Mutter, eine Frau von bemerkenswerter Unabhängigkeit, liebte es, zu reisen. Sein Vater war ein Rechtsanwalt. Er ist *Chevalier de la Légion D'Honneur*, ernannt durch Präsident Francois Mitterrand. Er mag es nicht, seinen Geburtstag zu feiern." (Nancy Dalva)[1]

M
E
MERCE
C
E



Abb. 49 *Merce Cunningham im Jahr 1973*

1919, am 16. April wird Mercier Cunningham in Centralia, Washington, geboren. Er ist der zweite Sohn von Clifford D. und Marion Cunningham.

1931, mit zwölf Jahren lernt Cunningham Step- und Gesellschaftstanz bei Maude Leon Barrett.

[1] Nancy Dalva, Merce Cunningham. A Tribute. In: Dance INK. 5.1 (Spring 1994), S. 6.

1935, zusammen mit Frau Barrett, ihrer Tochter Margarey und der Klavierlehrerin Frau Fail geht Cunningham auf eine einmonatige Tournee. Dies "Vaudeville"-Tanzabenteuer führt ihn bis nach Los Angeles und San Francisco.

1937, beginnt an der *Cornish School* in Seattle (das heutige *Cornish College of the Arts*) Schauspiel zu studieren, wechselt dann aber das Fach und studiert bei Bonnie Bird Modernen Tanz, u.a. Graham-Technik. Begegnet hier ein Jahr später John Cage, der an der Schule Komposition unterrichtet.

1939, besucht den Sommerkurs der *Bennington College School of Dance* in Mills College, Oakland, Californien und wird dort von Martha Graham eingeladen, in ihrer Companie zu tanzen. Er zieht im September nach New York und ist bis 1945 Tänzer der Graham-Company. Cunningham beginnt, eigene Stücke zu choreographieren.

1940, studiert klassischen Tanz an der *School of American Ballet.*

1942, zeigt im Sommer an der *Bennington School* zusammen mit Jean Erdmann und Nina Fonaroff und in musikalischer Begleitung von John Cage eigene Tänze.

1944, erstes Solokonzert mit John Cage in New York. Gezeigt werden sechs Soli von Cunningham mit Musik von Cage und drei seiner Kompositionen.

1945, zweites New Yorker Solokonzert. Cunningham verläßt die *Graham Company.*

1947, die *Ballet Society* gibt *„The Season"* in Auftrag. Cage komponiert die Musik, Isamu Noguchi macht die Ausstattung. Cunningham tanzt gemeinsam mit Tanquil LeClercq und anderen Tänzern von Balanchines Kompanie die Hauptrolle.

1948, erste Amerika-Tournee von Cunningham und Cage. Erster Besuch am *Black Mountain College* in North Carolina. Cage arrangiert dort das Satie-Festival, an dessen Ende *The Ruse of Medusa,* eine lyrische Komöde von Erik Satie aufgeführt wird. Cunningham wirkt als "mechanischer Affe" und Buckminster Fuller als "Baron Medusa" mit.

1950, arbeitet Cunningham erstmals mit David Tudor, eine Zusammenarbeit, die bis heute währt.

1951, erste Zufalls-Choreographie, *„Sixteen Dances for Soloist and Company of Three"* mit der Musik von John Cage. Veröffentlichung von „The Function of a Technique for Dance." In: Walter Sorell (Ed.), The Dance has many Faces. Cleveland/New York 1951.

1952, choreographiert auf Einladung von Leonard Bernstein zwei Werke für das *Festival of the Creative Arts* und der *Brandeis University* in Waltham,

Massachusetts: „*Les Noces*" (Strawinsky) und Auszüge aus der „*Symphonie pour un homme seul*" (Pierre Schaeffer und Pierre Henry). Veröffentlichung von „*Space, Time and Dance*". In: *trans/formation* 1.3.

1953, Sommeraufenthalt am *Black Mountain College* gemeinsam mit seinen Tänzern u.a. Carolyn Brown, Viola Farber, Remy Charlip und Paul Taylor. Gründung der Merce Cunningham Dance Company (MCDC).

1954, erstes Guggenheim Fellowship für Choreographie. Erste Zusammenarbeit mit Robert Rauschenberg für „*Minutiae*".

1955, Veröffentlichung von „*The Impermanent Art*". In: Fernando Puma (Ed.), 7 Arts. No. 3.

1958, erster Sommeraufenthalt an der Connecticut College School of the Dance in New London mit Aufführungen im Rahmen des Eleventh American Dance Festival.

1959, Zweites Guggenheim Fellowship. Das Merce Cunningham Studio eröffnet im Gebäude des *Living Theatre*, 6th Avenue und 14th Street, New York.

1960, Robert Dunn beginnt am Merce Cunningham Studio Komposition zu unterrichten. Aus diesem Workshop geht die Ära des Judson Dance Theatre, der beginnenden postmodernen Tanzströmung, hervor.

1961, Robert Rauschenberg beginnt die Kompanie als Beleuchter und technischer Direktor zu begleiten.

1964, Entstehung der Cunningham Dance Foundation. Sechsmonatige Welttournee mit Auftritten u.a. Paris, Venedig, Wien, Mannheim, Essen, Köln, Krefeld, Devon, London, Stockhom, Turku, Helsinki, Prag, Warschau, Bombay, Neu Dehli, Bangkok, Tokio und Osaka. Am Wiener Museum des 20. Jahrhunderts wird das „*Event #1*" aufgeführt. Rauschenberg verläßt nach insges. 22 gemeinsamenen Produktionen die Kompanie zu Tournee-Ende.

1966, das Merce Cunningham Studio zieht nach 498 Third Avenue; Merce Cunningham wohnt dort. Es erscheint „*Summerspace Story. How a Dance come to be*". In: Dance Magazine (Juni 1966). Bekommt die Goldmedaille für Choreographische Inventionen auf dem *4th International Festival of Dance* in Paris.

1967, Jasper Johns wird künstlerischer Berater der Kompanie.

1968, Die Kompanie wird „*Resident Company*" der *Brooklyn Academy of Music*. Hrsg. v. Frances Starr erscheint „*Changes. Notes on Choreography.*" New York.

1970, Veröffentlichung des Interviews „*Choreography and the Dance*". In: Stanley Rosner/Lawrence E. Abt (Ed.), The Creative Experience. New York.

1971, das Merce Cunningham Studio wird in den Westbeth Artists' Housing Komplex verlegt. Cunningham und Cage beziehen ein Appartement an der Bank Street.

1972, „*Canfield*" gewinnt auf dem Internationalen Theaterfestival in Belgrad den Grand Prix. Carolyn Brown verläßt die Kompanie. Charles Atlas filmt in Brooklyn und Paris „*Walkaround Time*". Cunningham erhält Ehrendoktor an der *University of Illinois.*

1973, als Auftragsarbeit für das *Festival d'automne* der Pariser Oper entsteht „*Un jour ou deux*".

1974, Ausstellung „*Diaghilev/Cunningham*" in der *Emily Lowe Gallery* an der Hofstra University in Hempstead, Long Island. Als erste Videoproduktion ensteht im Merce Cunningham Studio „*Westbeth*" (Regie: Merce Cunningham und Charles Atlas).

1977, Ausstellung von Cunninghams Notizen und Skizzen zum Tanz in der *Carl Solway Gallery,* New York. Capezio-Preis.

1978, erste Spielzeit am City Center Theatre, New York. Seitdem zeigt die Kompanie in jeder Saison in einem größeren Block neue Stücke und Teile des Repertoirs.

1980, Mark Lancaster wird zum künstlerischen Berater ernannt. Es erscheinen die Gespräche Cunninghams mit Jacqueline Lesschaeve in französisch: „*Le danseur et la danse.*" Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve. Paris.

1981, Cunningham, Cage und Chris Komar leiten den *International Dance Course for Professional Choreographers and Composers* an der *University of Surrey* in Guildford.

1982, Veröffentlichung des Aufsatzes von Cunningham, „*A collaborative Process between Music and Dance.*" In: Peter Gena/Jonathan Brent (Ed.), A John Cage Reader. In Celebration of his 70th Birthday. New York. Cunningham wird *Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres.*

1984, Ehrenmitglied der *American Academy* und am *Institute of Arts and Letters.*

1985, Margarete Roeder stellt in New York seine choreographischen Aufzeichnungen zusammen mit Partituren von Cage, Kosugi und Tudor aus. Fellowship der *MacArthur Foundation.*

1986, Cunningham and Cage erhalten für ihr Lebenswerk den New York Dance and Performance Award ("Bessie").

1987, SUNY Festival: Merce Cunningham und der neue Tanz/Der modernistische Impuls des Tanzes, New York. Algur H. Meadows Award der

Southern Methodist University von Dallas, Texas, für hervorragende künstlerische Leistungen.

1988, *Dance/USA National Honor*. Repertoir-Spielzeit am *Joyce Theatre* in New York.

1990, zweite Ausstellung von Notizen und Aufzeichnung bei Margarete Roeder in New York. Cunningham ist Vorsitzender der Jury bei den *Rencontres Chorégraphiques Internationales* in Bagnolet. Er wird von Präsident Bush mit dem *National Medal of Arts* im Weißen Haus ausgezeichnet.

1991, „*Trackers*", die erste Choreographie unter Zuhilfenahme von "*Life-Forms*" ensteht

1993, Erhält für „*Enter*" den New York Dance and Performace Award für außergewöhnliche kreative Leistungen ("Bessie") und im Herbst den Dance and Performace Award aus London.

1995, Ehrendoktor der Künste an der Wesleyan University, Middletown. Gewinnt zusammen mit Elliot Caplan den Grand Prix Video Danse von der Carina Ari Foundation aus Stockholm.

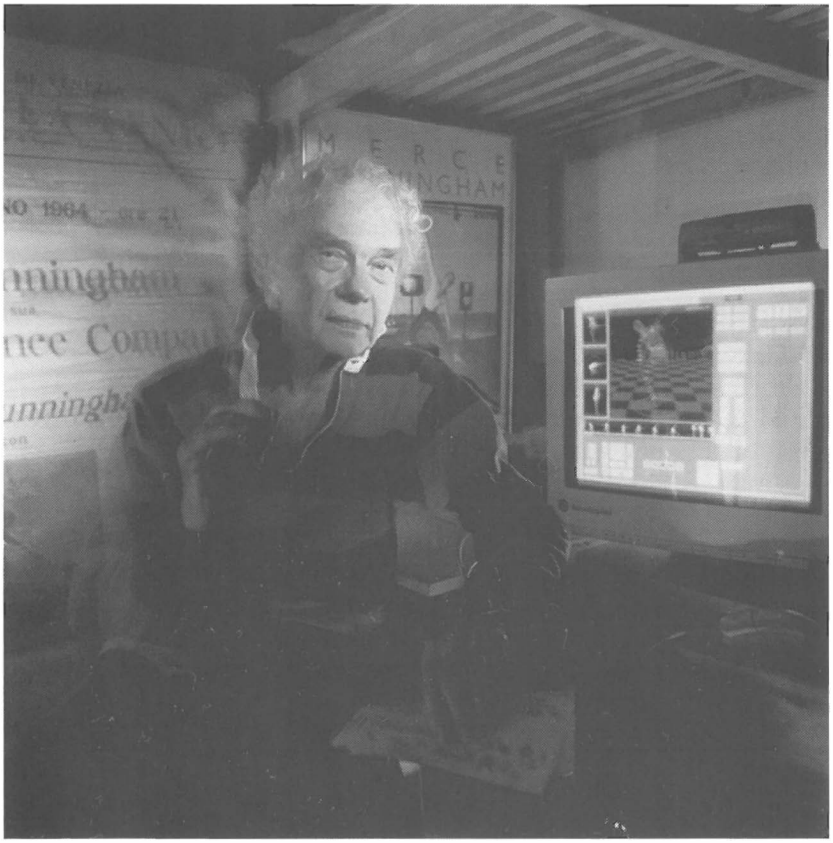


Abb. 50 *Merce Cunningham (ca. 1996), rechts auf dem Bildschirm das Programm „life-forms"*

REPERTOIRE von Merce Cunningham
Chronologie der Choreographien

1942

Seeds of Brightness
Choreographie: mit Jean Erdman
Musik: Norman Lloyd
Kostüme: Charlotte Trowbridge
Tänzer: Merce Cunningham, Jean Erdman; Uraufführung: Bennington, VT; 1. Aug. 1942

Credo in US
"A dramatic playlet for Two Characters"
Choreographie: mit Jean Erdman
Musik: John Cage
Kostüme: Charlotte Trowbridge
Tänzer: Merce Cunningham, Jean Erdman; Uraufführung: Bennington, VT; 1. Aug. 1942. Nach der 1. Performance wurde der Untertitel geändert zu „A Suburban Idyll"

Renaissance Testimonials
Solo in zwei Teilen: "*Profession*", "*Confession*"
Musik: Maxwell Powers;
Kostüme: Charlotte Trowbridge;
Tänzer: Merce Cunningham
Uraufführung: Bennington, VT; 1. Aug. 1942

Ad Lib
Choreographie: mit Jean Erdman
Musik: Gregory Tucker (später 1943: John Cage)
Kostüme: Charlotte Trowbridge
Tänzer: Merce Cunningham, Jean Erdman; Uraufführung: Bennington, VT; 1. Aug. 1942

Totem Ancestor
Solo
Musik: John Cage
Kostüme: Charlotte Trowbridge
Tänzer: Merce Cunningham
Uraufführung: Studio Theatre New York, NY; 20. Okt. 1942

1943

In the Name of the Holocaust
Solo
Musik: John Cage
Kostüme: Merce Cunningham
Tänzer: Merce Cunningham
Uraufführung: Arts Club of Chicago, IL; 14. Feb. 1943

Shimmera
Solo
Musik: John Cage
Kostüme: Merce Cunningham
Tänzer: Merce Cunningham
Uraufführung: Arts Club of Chicago, IL; 14. Feb. 1943

The Wind Remains
Zarzuela in einem Akt nach Federico Garcia Lorca "*Asi que pasem cinco años*"; bearbeitet von Paul Bowles
Musik: Paul Bowles; Produktionsleitung: Schuyler Watts; Choreograph. Leitung: Merce Cunningha,
Bühne: Oliver Smith, Kostüme: Kermit Love
Tänzer: Merce Cunningham, Jean Erdman u.a.
Uraufführung: Museum of Modern Art New York, NY; 30. März 1943

1944

Triple-Paced
Solo
Musik: John Cage
Kostüme: Merce Cunningham
Uraufführung: Studio Theatre New York, NY; 5. April 1944

Root of an „Unfocus
Solo
Musik: John Cage
Kostüme: Merce Cuningham
Uraufführung: Studio Theatre New York, NY; 5. April 1944

Tossed as it is Untroubled
Solo
Musik: John Cage „*Meditiation*"
Kostüme: Merce Cunningham
Uraufführung: Studio Theatre New York, NY; 5. April 1944

The Unavailable Memory Of
Solo
Musik: John Cage
Kostüme: Merce Cunningham
Uraufführung: Studio Theatre New York, NY; 5. April 1944

Spontaneous Earth
Solo
Musik: John Cage
Kostüme: Merce Cunningham
Uraufführung: Studio Theatre New York, NY; 5. April 1944

Four Walls
"A Dance Play by Merce Cunningham"
Leitung: Merce Cunningham und Arch Lauterer"
Musik: John Cage
Kostüme/Bühne: Arch Lauterer
Tänzer: Merce Cunningham, Julie Harris u.a. ; Uraufführung: Perry-Mansfield Workshop Steamboat Springs, CO; 22. Aug. 1944

Idyllic Song
Solo
Musik: Erik Satie, Erste Bewegung von „*Socrate*", dramatische Symphonie, arrangiert von John Cage
Kostüme: Merce Cunningham
Uraufführung: Woman's Club Richmond, VA; 20. Nov. 1944

1945

Mysterious Adventure
Solo
Musik: John Cage
Kostüme und Objekte nach dem Design von David Hare
Kostüme: Merce Cunningham
Uraufführung: Hunter Playhouse New York, NY; 9. Jan. 1945

Experiences
Solo in zwei Teilen
Musik: John Cage, Livingston Gearhart
Kostüme: Merce Cunningham
Uraufführung: Hunter Playhouse New York, NY; 9. Jan. 1945

1946

The Encounter
Solo
Musik: John Cage
Kostüme: Merce Cunningham
Tänzer: Merce Cunningham
Uraufführung: New York, NY; 12. Mai 1946

Invocation to Vahakn
Solo
Musik: Alan Hovhaness
Kostüme: Merce Cunningham
Uraufführung: Hunter Playhouse New York, NY; 12. Mai 1946

Fast Blues
Solo
Musik: Trommelimprovisation Baby Dodds, Trommelimprovisation
Kostüme: Merce Cunningham
Uraufführung: Hunter Playhouse New York, NY; 12. Mai 1946

The Princess Zoodilda and her Entourage,
"A Theatrical Fantasy by Merce Cunningham." In drei Teilen: "*Swift Prologue*", "*Royal Procession*", "*Swift Epilogue*"
Musik: Alexei Haieff
Kostüme/Bühne: Merce Cunningham
Tänzer: MC, Virginia Bosler, Katherine Litz;
Uraufführung: Hunter Playhouse New York, NY; 12. Mai 1946

1947

The Seasons
Ballett in einem Akt aus neun Teilen "*Prelude I*", "*Winter*", "*Prelude II*", "*Spring*", "*Prelude III*", "*Summer*", "*Prelude IV*", "*Fall*", "*Finale*" *(„Prelude I")*
Musik: John Cage
Kostüme/Bühne: Isamu Noguchi
Tänzer: der Ballet Society, MC
Uraufführung: Ballet Society Ziegfeld Theatre New York, NY; 18. Mai 1947; (2) Aufführung durch New York City Ballet; City Center New York, NY; 22. Jan. 1949

The Open Road
Solo
Musik: Lou Harrison
Kostüme: Merce Cunningham
Uraufführung: Hunter Playhouse New York, NY; 14. Dez. 1947

Dromenon
Musik: John Cage („*Three Dances*", 1945)
Kostüme: Sonja Sekula und MC
Tänzer: MC, Dorothy Berea, Shirley Broughton, Mili Churchill, Eleanor Goff, Sara Hamill, Judith Martin
Uraufführung: Hunter Playhouse New York, NY; 14. Dez. 1947

1948

Dream
Solo
Musik: John Cage
Kostüme: Merce Cunningham
Uraufführung: Stephens College Columbia, MO; 8. Mai 1948

The Ruse of Medusa
Eine lyrische Komödie in einem Akt von Erik Satie. Aus dem Französisch. übersetzt v. MC Richards.
Musik: Erik Satie geleitet von Helen Livingston und Arthur Penn; Choreogr. Leitung: MC
Bühne: Willem und Elaine de Kooning, Kostüme: Mary Outten v. Albert Lanier, Bruce Johns, Buckminster Fuller, Ray Johnson, Forrest Wright, Ruth Asawa, Raymond Spillenger; Mitwirkende: Buckminster Fuller, Isaac Rosenfeld, William Shrauger, Elaine de Kooning, MC, Alwin Charles Few
Uraufführung: Black Mountain College, NC; 14. Aug. 1948

A Diversion
Zwei Versionen: 1.) Trio
Musik: John Cage „*Suite for Toy Piano*"
Kostüme: Mary Outten, MC
Tänzer: MC, Sara Hamill, Louise Lippold
Uraufführung: Black Mountain College, NC; 20. Aug. 1948
2.) Solo mit Untertitel "*Short Suite*";
Uraufführung: North Shore County Day Theatre, Winnetka, IL, 3.2. 1949

Orestes
Solo
Musik: John Cage, manchmal auch in Stille aufgeführt
Kostüme/Bühne: MC
Uraufführung: Black Mountain, NC; 20. Aug. 1948

(The) Monkey Dances
Solo in sieben Teilen: "*Quadrilla*", "*Valse*", "*Pas Vite*", "*Mazurka*", "*Un peu vif*", "*Polka*", "*Quadrilla*"
Musik: Erik Satie aus "*Le Piège de Méduse*"
Kostüme: Mary Outten, Richard Lippold, MC
Uraufführung: Black Mountain College, NC; 20. Aug. 1948

1949

Effusions avant l'heure
(später: **Games**, **Trio** genannt)
Musik: John Cage „*A Valentine out of Season*"
Kostüme: Trainingsanzüge
Tänzer: MC, Tanaquil LeClerq, Betty Nichols
Uraufführung: Hélion Studio, Paris, 10. Juni 1949

Amores
Musik: John Cage „*Amores I and IV*" (1943)
Kostüme: Trainingsanzüge
Tänzer: Tanaquil LeClerq, MC
Uraufführung: Hélicon Studio, Paris, 10. Juni 1949

Duet
Musik: ?
Kostüme: Léonor Fine
Tänzer: Betty Nichols, Milorad Miskovitch
Uraufführung: auf einer Gartenparty Paris, Sommer 1949

Two Step
Solo
Musik: Erik Satie „*La Diva de „l'Empire*", *Intermezzo américain* (1900)
Kostüme: MC
Uraufführung: New York City Dance Theatre, New York, 18. Dez. 1949

1950

Pool of Darkness
Musik: Ben Weber, Ballett "*opus 26*"
Kostüme: MC
Tänzer: MC, Dorthy Berea, Mili Churchill, Anneliese Widman
Uraufführung: Hunter Playhouse, New York, 15. Jan. 1950

Before Dawn
Solo
in Stille
Kostüme: MC
Uraufführung: Hunter Playhouse New York, 15. Jan. 1950

Waltz
Zwei Versionen
Musik: Erik Satie, "*Je te veux*"
(1) Tänzer: Studentengruppe
Uraufführung: Louisiana State University Dance Group, Baton Rouge, LA; 27. Juni 1950
(2) Solo
Musik: Erik Satie, "*Je te veux*"
Uraufführung: Cooper Union, New York, 24. Nov. 1950

Rag-Time Parade
Musik: Erik Satie, aus dem Ballett "*Parade*" (1917)
Tänzer: Studentengruppe
Uraufführung: Louisiana State University Dance Group, Baton Rouge, LA; 27. Juni 1950
(2) Neubearbeitung für MCDC;
Uraufführung: Cooper Union, New York, 24. Nov. 1950

1951

Sixteen Dances for Soloist and Company of Three
In 16 Teilen: Solo, Trio, Solo, Duett, Solo, Quartett, Solo, Quartett, Solo, Duett, Solo, Trio, Solo, Quartett, Duett, Quartett
Musik: John Cage
Kostüme und Props: Eleanor de Vito, John Cage, Remy Charlip, MC
Tänzer: MC, Dorothy Berea, Mili Churchill, Anneliese Widman
Uraufführung: Bennett Junior College, Milbrook, NY; 17. Jan. 1951

Variation
Solo
Musik: Morton Feldman
Kostüme: MC; Uraufführung: University of Washington, Seattle, WA; 12. April 1951

Boy Who Wanted to be a Bird
Solo
in Stille
Uraufführung: Märztha's Vineyard, MA; Sommer 1951

1952

Suite by Chance (Erste Fassung)
"In vier Bewegungen"
Musik: Christian Wolff, "*For Magnetic Tape*"
Kostüme: Remy Charlip
Tänzer: MC, Jo Anne Melsher, Marianne Preger, Remy Charlip
Uraufführung: Dancers Studio, New York, Winter 1952

Suite of Six Short Dances
Solo
Musik: Recorder Pieces, arrangiert von W.P. Jennerjahn
Uraufführung: Black Mountain College, NC; Frühjahr 1952

***Excerpts from* Symphonie pour un homme seul**
In zwei Teilen
Musik: Pierre Schaeffer in Zusammenarbeit mit Pierre Henry „*Eroica*, „*Apostrophe*", „*Strette*" aus „*Symphonie pour un homme seul*"
Tänzer: 1. Teil: MC; 2. Teil: MC und MC-Dance Company
Uraufführung: Festival of Creative Arts, Brandeis University, Waltham, MA; 14. Juni 1952
(2) MCDC unter dem Titel **Collage**;
Uraufführung: Theatre of Lys, New York, 30. Dez. 1953

Les Noces
"A Choral Ballet in four Scenes"
Musik und Text: Igor Strawinsky
Kostüme/Bühne: Howard Bay
Tänzer: MC, Natanya Neumann und Gruppe; Uraufführung: Festival of the Creative Arts, Brandeis University, Waltham, MA; 14. Juni 1952

Brigadoon
Musical in drei Akten. Buch und Text von Alan Lay Lerner
Musik: Frederick Loewe; Bühnenbearbeitung von Batchelor Owen
Choreographie: MC
Bühne: Barrie Greenbie
Kostüme: Ruth Young
Tänzer: MC und Gruppe
Uraufführung: Burnsville School of the Arts, Parkway Playhouse, Burnsville NC; 15. Aug. 1952

Theatre Piece
Aufg. v. John Cage, Nicola Cernovich, MC, Charles Olson, Robert Rauschenberg, M.C. Richards, David Tudor; Poesie: Charles Olson, M.C. Richards; gefilmt v. Nicolas Cernovich; Musik: David Tudor; Kostüme/Bühne: Robert Rauschenberg; Tänzer: Merce Cunningham; Uraufführung: Black Mountain College, NC; 16. Aug. (?) 1952

1953

Suite by Chance
Neubarbeitung: MC und Company
Musik: Christian Wolff
Kostüme/Bühne: Remy Charlip
Tänzer: MC und MC-Dance Company ; Uraufführung: University of Illinois, Urbana, 24. März 1953

Solo Suite in Space and Time
Solo in fünf Teilen: "*At Random*", "*Stillness*", "*Repetition*", "*Excursion*", "*For the Air*"
Musik: John Cage „*Music for Piano*" 1-20
Kostüme: MC
Uraufführung: Louisiana State University, Baton Rouge, LA, 23. Juni 1953

Demonstration Piece
In vier Bewegungen
in Stille
Tänzer: Studenten Gruppe
Uraufführung: Louisiana State University, Dance Group, Baton Rouge, LA; 23. Juni 1953

Epilogue
Musik: Erik Satie
Tänzer: Studenten Gruppe
Uraufführung: Louisiana State University Dance Group, Baton Rouge, LA; 23. Juni 1953

Banjo
Musik: Louis Moreau Gottschalk „*Le Banjo*", opus 15 (1855)
Kostüme: Remy Charlip
Tänzer: MC, Carolyn Brown, viola Farber, Jo Anne Melsher, Remy Charlip, Paul Taylor
Uraufführung: Black Mountain College, NC; 21. Aug. 1953

Dime a Dance
Musik: „*The Whole World*" 19. Jahrh. Klaviermusik, ausgewählt von David Tudor; Kostüme: Remy Charlip
Tänzer: MC und MC-Dance Company
Uraufführung: Black Mountain College, NC; 22. Aug. 1953

Septet
Musik: Erik Satie, "*Trois morceaux en forme de poire*", 1903
Kostüme: Remy Charlip
Tänzer: Merce Cunningham Dance Company
Uraufführung: Black Mountain College, NC; 22. Aug. 1953
(2) Rambert Dance Company; reproduziert durch Chris Komar; 1. Aufführungsort: Teatre Royal, Glasgow, Scotland; 20. Nov. 1987
(3) Pacific Northwest Ballet; reproduziert durch Chris Komar; 1. Aufführungsort: Seattle Centre Opera House, Seattle, WA, 15. Nov. 1989
(4) Repertory Dance Theatre; reproduziert durch Chris Komar; 1. Aufführungsort: Capitol Thetre, Salt Lake City, UT; 8. März 1991
(5) White Oak Dance Project, reproduziert von Chris Komar, Robert Swinston, MC, Carolan Brown, 1. Aufführungsort: Broward Center for the Performing Arts, Fort Lauderdal, FL, 25. März 1996

Untitled Solo
Solo
Musik: Christian Wolff „*For Piano I*"
Kostüme: MC; Uraufführung: Black Mountain College, NC; 22. 8. 1953

Fragments
In drei Teilen, der zweite in Stille
Musik: Pierre Boulez, "*Étude à un son*", "*Étude II*")
Kostüme: Remy Charlip
Tänzer: MC mit Company
Uraufführung: Theatre de Lys, New York, NY; 30. Dez. 1953

1954

Minutiae
Musik: John Cage „*Music for Piano 1-20*"; Bühne: Robert Rauschenberg
Kostüme: Remy Charlip
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Brooklyn Academie of Music, Brooklyn, NY; 8. Dez. 1954

1955

Springweather and People
Musik: Earle Brown, "*Indices*"
Kostüme: Remy Charlip in Zusammenarbeit mit Robert Rauschenber, Ray Johnson und Vera Williams
Tänzer: MC und Dance Company
Uraufführung: Bard College, Annandale-on-Hudson, NY; 24. Mai 1955

The young Disciple
"A martyrology in three acts" von Paul Goodman. Geleitet und ausgestattet von Julian Beck
Choreographie: MC
Musik: Pierre Schaeffer in Zusammenarbeit mit Pierre Henry und Ned Rorem; Uraufführung: The Living Theatre, New York, 12. Okt. 1955

1956

Galaxy
"Ein Quartett aus Soli"
Musik: Earle Brown, "*Four Systems*"
Kostüme: Remy Charlip
Tänzer: Caroln Brwon, Viola Farber, Maianne Preger, Remy Charlip
Uraufführung: University of Notre Dame, South Bend, IN; 18. Mai 1956

Lavish Escapade
Solo
Musik: Christian Wolff „*For Piano II*"; Kostüme: MC
Uraufführung: University of Notre Dame, South Bend, IN; 18. Mai 1956

Suite for Five in Space and Time
In acht Teilen: Solo „*At Random*", Trio „*Transition*", Solo „*Stillness*", Duett „*Extended Moment*", Solo „*Repetition*", Solo „*Excursion*", Quintet „*Meetings*", Solo „*Excursion*"; Quintet „*Meetings*", Solo „*For the Air*". Dies Stück entstand aus dem Solo „Solo Suite in Space and Time" (1953) durch Hinzufügung der Duette, Quintette und Trios. (Später wurde das Stück unbenannt zu **Suite for Five**.)
Musik: John Cage aus „*Music for Piano*"
Kostüme: Robert Rauschenberg
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: University of Notre Dame, South Bend, IN; 18. Mai 1956

Nocturnes
In fünf Teilen, „from dusk to the witching hour"
Musik: Erik Satie „*Nocturnes*" für Klavier; Kostüme/Bühne: Robert Rauschenberg
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Jacob's Pillow, Lee, MA; 11. Juli 1956

1957

Labyrinthian Dances
„Area without Exit". In vier Teilen.
Musik: Josef Matthias Hauer „*Zwölftonspiel Mai 55, Juli 52, Juli 56*" und „*Labyrinthischer Tanz*"
Kostüme/Bühne: Robert Rauschenberg
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Brooklyn Academy of Music, Brooklyn, NY; 30. Nov. 1957

Changeling
Solo
Musik: Christian Wolff „*Suite*"
Kostüme: Robert Rauschenberg
Uraufführung: Brooklyn Academy of Music, Brooklyn, NY; 30. Nov. 1957

Picnic Polka
Musik: Louis Moreau Gottschalk „*Ses Yeux*", „*Polka de Concert*" Op. 66
Kostüme: Remy Charlip
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Brooklyn Academy of Music, Brooklyn, NY; 30. Nov. 1957

1958

Collage III
Musik: Pierre Schaeffer mit Pierre Henry
Tänzer: MC
Uraufführung: Pittsburgh, PA; 21. Mai 1958

Antic Meet
In neun Teilen: "*Opener*", „*Romm for Two*", „*Mockgame*", „*Sports and Diversions*", #1, „*Sports and Diversions*", #2, „*Social*", „*Bacchus and Cohorts*", „*Sports and Diversions*",#3, „*A Single*, „*Exocodus*"; Musik: John Cage „*Concert for Piano and Orchestra*" oder manchmal „*Solo for Piano with Fontana Mix*, oder *WBAI;* Kostüme/Bühne: Robert Rauschenberg; Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Eleventh American Dance Festival, Connecticut College New London, CT; 14. Aug. 1958

Summerspace
„Ein lyrischer Tanz"
Musik: Morton Feldman „*Ixion*"
Kostüme/Bühne: Robert Rauschenberg
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Eleventh American Dance Festival, Connecticut College New London, CT; 17. Aug. 1958
(2) New York City Ballet; 1. Aufführungsort: New York State Theater New York, 14. April 1966
(3) Cullbergbalett unter dem schwedischen Titel „*Sommarrymd*"; 1. Aufführungsort: Stadsteatern Stockholm; Schweden 22. Okt. 1967
(4) The Boston Ballet; 1. Aufführungsort: Music Hall, Boston, MA; 7. Nov. 1974
(5) Theatre du Silence, 1. Aufführungsort: Salle des Sports, La Rochelle; Frankreich, 29. Okt. 1976

Nattvandrare
Musik: Bo Nilsson „*Rörelser*", „*Slagfigurer*", „*Kvantiteter*"
Kostüme: Nicholas Cernovitch
Tänzer: MC, Carolyn Brown
Uraufführung: Kungl Teatern, Stockholm; Schweden, 5. Okt. 1958
(2) Unter dem Titel **Night Wandering,** Musik: Titel angegeben als *Bewegungen, Quantitaten;*
Kostüme: Robert Rauschenberg
Tänzer: MC und Carolyn Brown
Uraufführung: Thirteenth American Dance Festival, Connecticut College, New London, CT, 18. aug. 1960
(3) 5 x 2 Plus; 1. Aufführungsort: University of Alaska, Anchorage, AK, 3. Sept. 1977

1959

From the Poems of White Stone
Musik: Chou Wen-Chung; mit Gedichten von Chiang Kuei (ca. 1155-1221)
Kostüme: Robert Rauschenberg
Tänzer: MC und Dance Company
Uraufführung: University of Illinois, Urbana, IL; 14. März 1959

Gambit for Dancers and Orchestra
In sechs Teilen: Prelude, Interlude; Postlude Prelude, Interlude, Postlude; Musik: Ben Johnston
Kostüme und Projektion: Robert Rauschenberg
Tänzer: MC und Dance Company
Uraufführung: university of Illinois, Urbana, IL; 14. März 1959

The Cave at Machpelah
Spiel in drei Akten nach Paul Goodman. Regie und Design: Julian Beck. Tänze von MC
Uraufführung: The Living Theatre, New York, NY, 11. Juni 1959

Rune
Musik: Christian Wolff „*Music for MC*", manchmal gespielt zus. mit „*For Pianist*" und „*Duo II for Pianists*"
Kostüme: Robert Rauschenberg;
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Twelth American Dance Festival, Connecticut College, New London, CT; 14. Aug. 1959
(2) Kostüme: Mark Lancaster; Tänzer: MCDC ohne MC; 1. Aufführung: Théatre de Basel, Basel, Schweiz, 18. Akt. 1982; (3) Bühne: Mark Lancaster, Kostüme: Mark Lancaster zus. mit Suzanne Gallo; Tänzer: MCDC; Aufführungsort: City Centre Theater, New York, 9. März 1995

1960

Theatre Piece
Musik: John Cage
Tänzer: MC, Carolyn Brown
Uraufführung: Composers' Showcase, Circle in the Square, New York, NY; 7. März 1960

The Cook's Quadrille
Eine Show für Kinder von Juliette Waung, Steve Paxton, Julia Hurd und Bernice Mendelsohn
Choreographie Duett: MC
Musik: MC (vom Band)
Tänzer: Juliette Waung, Steve Paxton;
Uraufführung: The Living Theatre, New York, NY, 3. Juni 1960

Crises
Musik: Conlon Nancarrow, „*Rhythms Studies #1, #2, #4, #5, #6*" für Klavierspieler
Kostüme: Robert Rauschenberg
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Thirteenth American Dance Festival, Connecticut College, New London, CT; 19. Aug. 1960

Hands Birds
Solo
Musik: Earle Brown „*December 1952*"
Kostüme: Robert Rauschenberg
Tänzer: Carolyn Brown
Uraufführung: Biennale in Venedig, XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, Teatro la Fenice, Venedig, 24. Sep. 1960

Waka
Solo
Musik: Toshi Ichiyanagi, „*Music for Piano 2*"
Kostüme/Bühne: Robert Rauschenberg
Tänzer: Carolyn Brown
Uraufführung: Biennale in Venedig, XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, Teatro la Fenice, Venedig, 24. Sep. 1960

Music Walk with Dancers
Musik: John Cage „*Music Walk*"
Tänzer: MC und Carolyn Brown
Uraufführung: Biennale in Venedig, XXIII Festival Internazionale di Musica Contemporanea, Teatro la Fenice, Venedig, 24. Sep. 1960

1961

Suite de Danses
Ein Tanzfilm fürs Fernsehen; Regie: Jean Mercure; Musik: Serge Garrant
Kostüme: Jasper Johns
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: gefilmt für Société Radio-Canada, Sérénade Estivale, Montreal, Kanada; 12. Juni 1961

Aeon
Musik: John Cage „*Atlas Eclipticalis*" und die elektronische Version von „*Winter Music*"; Kostüme/Objekte: Robert Rauschenberg
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Montréal Festival, La Comédie Canadienne, Montréal, Kanada, ; 5. Aug. 1961

1962

The Construction of Boston
Eine Zusammenarbeit von Niki de Saint-Phalle, Robert Rauschenberg, Jean Tinguely und Kenneth Koch (Text); Geleitet von: MC
Uraufführung: Maidman Theatre, NY, 4. Mai 1962

1963

Field Dances
Musik: John Cage „*Variations IV*"
Kostüme: Robert Rauschenberg (Remy Charlip 1967)
Tänzer: MC, Carolyn Brown, Viola Farber, Shareen Blair,
Uraufführung: University of California, Los Angeles, 17. July 1963

Story
Musik: Toshi Ichiyanagi „*Kaiki*", „*Music for Piano*" (elektr. Version)., „*Sapporo*"; Kostüme/Bühne: Robert Rauschenberg
Tänzer: MC und Dance Company
Uraufführung: University of California, Los Angeles, 24. July 1963

1964

Open Session
Solo - In Stille
Kostüme: MC
Uraufführung: Wadsworth Atheneum, Hartford, CT; 19. März 1964

Paired
Musik: John Cage „*Duet for Cymbal*"
Kostüme: Robert Rauschenberg
Tänzer: MC, Viola Farber
Uraufführung: Wadsworth Atheneum, Hartford, CT; 21. März 1964

Winterbranch
Musik: La Monte Young „*2 Sounds (April 1960*"; Kostüme/Objekte: Robert Rauschenberg
Tänzer: MC Dance Company
Uraufführung: Wadsworth Atheneum, Hartford, CT; 21. März 1964
(2) Boston Ballet; Aufführung: Music Hall, Boston, MA; 7. Nov. 1974

Museum Event #1
Musik: John Cage, „*Atlas Eclipticalis*"
Kostüme/Requisiten: Robert Rauschenberg
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 24. Juni 1964

Cross Currents
Musik: Conlon Nancarrow, arrangiert von John Cage; Kostüme: MC
Tänzer: MC, Carolyn Brown, Viola Farber
Uraufführung: Sadler's Wells Theatre, London; 31. Juli 1964
(2) US Terpsichore; reproduziert durch Chris Komar, Aufführung: Brandeis High Scholl, New York, NY; 3. Okt. 1980
(3) Werkcentrum Dans; reproduziert durch Chris Komar, Aufführung: Schouwburg, Rotterdam; 19. Sept. 1984

1965

Variations V
Musik: John Cage „*Variations V*"
Film: Stan VanDerBeek. Für's Video barabeitet: Nam June Paik
Kostüme: Straßen- und Trainingskleidung; Tänzer: MC mit Dance Company; Uraufführung: French-American Festival, Philharmonic Hall, New York, NY; 23. July 1965
Filmversion in Hambrug produziert: Studio Hamburg, Juli 1966, Leitung: Arne Arnbom.

How to Pass, Kick, Fall and Run
Musik: John Cage, Geschichten aus „*Silence*" „*A Year form Monday*" u.a.
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Harper Theater Chicago, IL; 24. Nov. 1965

1966

Place
Musik: Gordon Mumma „*Mesa*"
Kostüme/Bühne: Beverly Emmons
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence; Frankreich, 6. Aug. 1966

1967

Scramble
Musik: Toshi Ichiyanagi „*Activities for Orchestra*"
Kostüme/Bühne: Frank Stella
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Ravinia Festival, Chicago, IL; 25. July 1967

1968

Rainforest
Musik: David Tudor „*Rainforest*"
Bühne: Andy Warhol „*Silver Clouds*"
Kostüme: Jasper Johns (uncredited)
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: 2nd Buffalo Festival of the Arts Today, State University College at Buffalo, New York, NY; 9. März 1968

Walkaround Time
Musik: David Behrman „*... for nearly an hour ...*"
Bühne: nach Marcel Duchamps „*Großem Glas*", bearbeitet von Jasper Johns
Kostüme: Jasper Johns (uncredited)
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: 2nd Buffalo Festival of the Arts Today, State University College at Buffalo, New York, NY; 10. März 1968

Assemblage
Ein Tanzfilm fürs Fernsehen, Regie: Richard Moore
Musik: John Cage, David Tudor, Gordon Mumma
Tänzer: MC und Dance Company
Uraufführung: KQED-TV; San Francisco, CA; 14. Okt.- 3. Nov. 1968

1969

Canfield
Musik: Pauline Oliveros „*In Memoriam: NICOLA TESLA*", „*Cosmic Engineer*"; Bühne: Robert Morris
Kostüme: Jasper Johns
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Nazareth College, Rochester, NY; 4. März 1969

1970

Tread
Musik: Christian Wolff „*For 1, 2 or 3 People*"; Bühne: Bruce Nauman
Kostüme: MC;
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Brooklyn Academy of Music, Brooklyn, NY; 5. Jan. 1970

Second Hand
In drei Teilen
Musik: John Cage „*Cheap Imitation*"
Kostüme: Jasper Johns
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Brooklyn Academy of Music, Brooklyn, NY; 8. Jan. 1970

Signals
Musik: David Tudor, Gordon Mumma, John Cage „*First Week of June*"
(Name der Musik während der 1. Performance; Name änderte sich entsprechend des Aufführungszeitpunktes); Kostüme: MC

Signals (weiter)
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Théatre de France, Paris; 5. Juni 1970
(2) Ohio Ballet; reproduziert durch Chris Komar; Aufführung: University of Akron, OH, 20. Feb. 1981
(3) White Oak Dance Project; reproduziert durch Chris Komar, Robert Swinston, Meg Harper;
Musik. David Tudor, Takehisa Kosugi, John Adams, D'Arcy Philip Gray; Kostüme: Brice Marden;
Tänzer: Nancy Colahan, Rob Besserer, Mikhail Baryshnikow, John Gardner, Ruthlyn V. Salomons, Kate Johnson; Aufführung: New York State Theatre, New York , NY; 1. März 1994

Objects
Musik: Alvin Lucier „*Verspers*"
Bühne: Neil Jenney
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Brooklyn Academy of Music, Brooklyn, NY; 10. Nov. 1970

1971

Loops
Event für Solist
Musik: Gordon Mumma „*Biophysical and ambient signals from FM telemetry*"; aufgeführt vor Jasper John's *Map* (basiert auf Buckminster Fullers *Damaxion Air Ocean World*),
Dia: Charles Atlas
Uraufführung: The Museum of Modern Art, New York, NY; 3. Dez. 1971

1972

Landrover
In vier Teilen
Musik: John Cage, Gordon Mumma, David Tudor; Kostüme: Jasper Johns
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Brooklyn Academy of Music, Brooklyn, NY; 1. Feb. 1972

TV Rerun
Musik: Gordon Mumma „*Telepos*"
Kostüme/Bühne: Jasper Johns
Tänzer: MC und Dance Company
Uraufführung: Brooklyn Academy of Music, Brooklyn, NY; 2. Feb. 1972

Borst Park
Musik: Christian Wolff „*Burdocks*"
Kostüme: die Company
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Brooklyn Academy of Music, Brooklyn, NY; 8. Feb. 1972

1973

Changing Steps
Musik: Devid Behrman, John Cage, Gordon Mumma, David Tudor
Kostüme: Charles Atlas
Tänzer: MC-Dance Company
Uraufführung: Als Teil v. *Event #65*, Brooklyn Academy of Music, Brooklyn, NY, 22. März 1973
Uraufführung: Music Hall, Detroit, MI, 7. März 1975; In einem Event: Centre Pompidou, Paris; 24. Okt. 1979;
(2) Théatre du Silence; Aufführung: Théatre de la Ville, Paris 17. April 1979
(3) Purchase Dance Corps; Aufführung: State University of New York, Purchase, NY, 2. April 1987

Changing Steps (weiter)
(4) UREPCO (University Repertory Dance Company), Aufführung: Arena Health Club, Target Center, Dance Company), Aufführung: Arena Health Club, Target Center, Minneapolis, MN; 20. Feb. 1993
(6) North Carolina School of the Arts, School of Dance, Aufführung: Stevens Center, Winston-Salem, NC; 13. Mai 1993
(7) Ohio State University Dance Co., Aufführung: Sulllivant theatre, Columbus, OH; 23. Feb. 1995
(8) Video Version Regie Elliot Caplan und MC; Musik: John Cage „*Cartridge Music*"; Kostüme: Mark Lancaster, Suzanne Gallo; Tänzer: MCDC
Aufgen: Sundance Studio, Oct. 1988; Öffentl. Präsent.: Anthology Film Archives, New York 15. Mai 1989

Un jour ou deux
Musik: John Cage „*Etcetera*"
Kostüme/Bühne: Jasper Johns, assistiert durch Mark Lancaster
Tänzer: Ballet der Pariser Oper
Uraufführung: Ballet de l'Opéra de Paris, Paris; 6. Nov. 1973

1974

Westbeth
Eine Arbeit für Video Regie: Charles Atlas und MC; Musik: John Cage
Kostüme: Mark Lancaster von einem Design von Jasper Johns (aus Stück „*Un jour ou deux*")
Tänzer: MCDC; Aufnahme: MC Studio Westbeth, New York, Herbst 1974; Öffentl. Präsent. mit live-Performance: MC-Studio, Westbeth, New York, NY; 14. Feb. 1975

1975

Exercise Piece
Kostüme: Mark Lancaster
Tänzer: MCDC
Uraufführung: MC-Studio, Westbeth, New York, NY; 14. Feb. 1975

Rebus
Musik: David Behrman „*Voice with Melody-Driven Electronics*"
Kostüme/Bühne: Mark Lancaster
Tänzer: MCDC
Uraufführung: Music Hall, Detroit, MI; 8. März 1975

Sounddance
Musik: David Tudor „*Toneburst*"
Kostüme/Bühne: Mark Lancaster
Tänzer: MCDC
Uraufführung: Music Hall, Detroit, MI; 8. März 1975

Solo
Solo
Musik: John Cage „*Child of Tree*"
Kostüme: Sonja Sekula (aus „*Dromenon*" 1947)
Uraufführung: Detroit, MI; 8. März 1975

Blue Studio: Five Segments
Solo
Videoaufnahme: MC und Charles Atlas; WNET/TV-Lab, Okt. 1975

1976

Torse
In drei Teilen.
Musik: Maryanne Amacher „*(Remaincer. 18.) R()D(=An Afterimage.*"
Kostüme: Mark Lancaster; Tänzer: MCDC; Uraufführung: McCarter Theater, Princeton, NJ; 15. Jan. 1976

Torse (weiter)
(2) Filmversion der MCDC ; Regie: Charles Atlas; Tänzer MCDC
Aufnahme: Sept. 1977 an der University of Washington, Seattle WA; Öffentl. Präsentation: New York Public Library for the Performings Arts, Lincoln Center, New York, 13. April 1978

Squaregame
Musik: Takehisa Kosugi „*S.E. Wave/ E.W. Song*"; Kostüme/Bühne: Mark Lancaster ; Tänzer: MCDC
Uraufführung: Festival Theatre, Adelaide, Australien; 24. März 1976
(2) *Squaregame Video*, Videotanz, Regie: Charles Atlas; Tänzer: MCDC
Aufnahme: MC-Studio Westbeth, New York, NY; Mai 1976

Video Triangle
Teil eines Fernsehevents, Regie: Merrill Brockway
Musik: David Tudor „*Rainforest*"
Kostüme: Mark Lancaster
Tänzer: MC mit Dance Company
Aufnahme: als Teil eines „Event for Television", WNET „Dance in america"- Serie, in Nashville, TN; Nov. 1976

1977

Travelogue
Musik: John Cage „*Telephones and Birds*"; Kostüme/Bühne: Robert Rauschenberg „*Tantric Geography*"
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Minskoff Theater, New York, NY; 18. Jan. 1977

Inlets
Musik: John Cage „*Inlets*"
Kostüme/Bühne: Morris Graves, umgesetzt v. Suzanne Joelson
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: University of Washington, Seattle, WA; 10. Sep. 1977

Fractions I
Eine Arbeit für Video; Regie: Charles Atlas und MC
Musik: Jon Gibson „*Equal Distribution*"
Kostüme/Bühne: Mark Lancaster
Tänzer: MC Dance Company
Aufnahme: MC-Studio, Westbeth, New York Nov./Dez. 1977
(2) Hrsg. auch andere Version „Fractions II" mit Lisa Fox in der Soloversion von Karole Armitage
(3) Bühnen Version unter dem Titel *Fractions* New; Kostüme/Bühne: Mark Lancaster; Tänzer: MC Dance Company; Uraufführung: Boston English High School, Boston, MA; 26. Feb. 1977

1978

Exercise Piece I
Musik: Meredith Mong
Kostüme: Suzanne Joelson;
Tänzer: MCDC; Uraufführung: MCDC als Teil des Event # 215, Roundabout Theatre, New York, NY; 25. März 1978
(2) als Teil von „*Changing Steps et cetera*"; Musik: John Cage „*Cartridge Music*"; Kostüme: Marc Lancaster; Tänzer: MCDC; Uraufführung: City Center Theater, New York, NY, 30. Sept. 1978

Exercise Piece II
In zwei Teilen
Musik: John Cage „*Cartridge Music*"
Kostüme: Mark Lancaster
Tänzer: MC Dance Company
Uraufführung: als Teil von „*Changing Steps et cetera*"; Royal Aexandra Theatre, Toronto, Ontario 18. Aug. 1978

Exchange
Musik: David Tudor „*Weathering (Nethograph #1)*"
Kostüme/Bühne: Jasper Johns
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: City Center Theater, New York, NY; 27. Sept. 1978

Tango
Solo
Musik: John Cage „*Letter to Erik Satie*" mit „*Sound Anonymously Received*"
Kostüme/Bühne: Mark Lancaster
Uraufführung: City Center Theater, New York, NY; 5. Okt. 1978

1979

Locale
Filmtanz
Regie: Charles Atlas and MC
Musik: Takehisa Kosugi „*Interspersion*"; Kostüme: Charles Atlas
Tänzer: MCDC
Aufnahme: MC- Studio Westbeth, New York, NY; Jan./Feb. 1979
Öffentl. Präsent.: City Center Theater, New York, NY, 24. Febr. 1980
(2) Bühnen Version; Kostüme: Charles Atlas, Tänzer : MCDC
Uraufführung: Théatre de la Ville, Paris, 9. Okt. 1979

Roadrunners
Musik: Yasunao Tone „*Geography and Music*"; Kostüme: Mark Lancaster
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: American Dance Festival, Duke University, Durham, North Carolina; 19. July 1979

1980

Exercise Piece III
Musik: John Cage „*Cartridge Music*"
Kostüme: Mark Lancaster
Tänzer: MCDC
Uraufführung: City Center Theater, New York, NY; 23. Feb. 1980

Duets
Musik: Pedar and Mel Mercier (Percussion arrangiert v. John Cage und John Fullemann. Beginnend mit einer Aufführung am Woodstock Playhouse, Woodstaock, NY, 13. Juni 1980, von Cage aufgeführt unter „*Improvisation III*")
Kostüme: Mark Lancaster
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: City Center Theater, New York, NY; 26. Feb. 1980
(2) American Ballet Theater, rekonsturiert von MC unter Mithilfe von Chris Komar; Kostüme: Mark Lancaster; Uraufführung: Metropolitan Opera House, New York, NY; 18. Mai 1982

Fielding Sixes
Musik: John Cage „*Improvisation IV;* Musiker: Paddy Glackin, Matt Molloy"; Kostüme/Bühne: Monika Fullemann; Tänzer: MCDC
Uraufführung: Sakler's Wells Theater, London, 30. Juni 1980

Fielding Sixes **(weiter)**
(2) Ballet Rambert rekonstruiert v. Chris Komar, Kostüme/Bühne: Mark Lancaster, Uraufführung: royal Northern College of Music, Manchester, England; 11. Feb. 1983
(3) MCDC; Bühne/Kostüme: William Anastasi; Tänzer: MCDC Uraufführung: City Center Theater, New York, NY, 4. Okt. 1980

1981

Channels/Inserts
Filmtanz, Regie: Charles Atlas und MC; Musik: David Tudor „*Phonemes*"; Kostüme: Charles Atlas Tänzer: MCDC; Aufnahme: MC-Studio Westbeth, New York, NY; Jan. 1981; Öffentl. Präsent.: Carnegie Hall Cinema, New York, NY, 21. März 1982
2) Bühnen Version MCDC; Kostüme: Charles Atlas, Tänzer: MCDC; Uraufführung: City Center Theater, New York, NY; 24. März 1981

10's mit Shoes
Musik: Martin Kalve „*All Happy Workers Babies & Dogs*"
Kostüme/Bühne: Mark Lancaster
Tänzer: MCDC;
Uraufführung: City Center Theater, New York, NY; 17. März 1981

Gallopade
In sechs Teilen: „*Street Fair*", „*50 Looks with Poses*", „*The Bed-Ridden Hop* and Chees Game", „*Gallop*"
Musik: Takehisa Kosugi „*Cycles*"
Kostüme/Bühne: Mark Lancaster
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Théatre de Beaulieu, Lausanne, Schweiz, 3. Juni 1981

1982

Trails
Musik: John Cage „*Instances of Silence*"
Kostüme/Bühne: Mark Lancaster
Tänzer: MCDC; Uraufführung: City Center Theater, New York, 16. März 1982

Quartet
Musik: David Tudor „*Sextet for Seven*"; Kostüme: Mark Lancaster
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Grand casino de Génève, Genf, 16. Okt. 1982

1983

Coast Zone
Filmtanz, Regie: Charles Atlas und MC
Musik: Larry Austin „*Beachcombers*"
Kostüme: Mark Lancaster, Charles Atlas; Tänzer: MCDC
Aufnahme: Synod House of Cathedral of St. John the Devine, New York, NY; Jan. 1983; Öffentl. Präsent.: Dean Jnuio College, Franklin MA, 7. April 1984,
(2) Bühnen Version für MCDC; Uraufführung: City Center Theater, New York, NY; 18. März 1983

Inlets 2
Musik: John Cage „*Inlets*"
Kostüme: Mark Lancaster
Tänzer: MCDC; Uraufführung: Festival de Lille, Le Colisée, Roubaix, 26. Okt. 1983
(2) Les Etoiles et la Ballet de l'Opéra/ Le GRCOP; andere Variation Rekonstruiert v. MC, Chris Komar
Kostüme: Mark Lancaster;

Inlets 2 (weiter)
Aufführung: Opéra-Comique, Paris 3. Dez. 1983
(3) Concert Dance Company of Boston, rekonstr. v. Chris Komar
Aufführung: Agassut House dance Studio, Radcoliffe Yard, Cambridge, MA; 13. April 1986
(4) Sharir Dance Co., rekonstr. v. Chris Komar; Aufführung: Paramount Theater, Austin, TX; 11. März 1988
(5) Rotterdanse Dansgroep, rekonstr. v. Catherine Kerr; Aufführung: Schouwburg, Rotterdam, 9. Feb. 1991
(6) Charleroi/Danses, rekonstr. v. Catherine Kerr; Aufführung: Centre Choregraphique de la Communauté Francaise et Belgique, Charleroi, Belgien; 13. Dez. 1991
(7) Maggio Danza, rekonstr. v. Catherine Kerr; Aufführung: Piccolo Teatro del Comunale, Florenz, 6. Dez. 1994

Roaratorio
„An Irish circus on *Finnegans Wake*"
Musik: John Cage (1979)
Text: John Cage aus *Finnegans Wake* von James Joyce
Kostüme: Mark Lancaster
Tänzer: MCDC
Uraufführung: Festival de Lille, Le Colisée, Roubaix, 26. Okt. 1983

1984

Pictures
Musik: David Behrman „*Interspecies Smalltalk*"; Kostüme/Bühne: Mark Lancaster; Tänzer: MC mit Dance Company; Uraufführung: City Center New York, NY; 6. März 1984

Doubles
Musik: Takehisa Kosugi „*Spacing*"
Kostüme/Bühne: Mark Lancaster
Tänzer: MCDC; Uraufführung: American Dance Festival, Duke University, Durham, NC; 28. Juni 1984
(2) Rambert Dance Company, rekonstruiert v. Chris Komar, Aufführung: Birmingham Repertory Theatre, Birmingham, England; 30. Jan. 1990

Phrases
Musik: David Tudor „*Fragments*"
Bühne: William Anastasi; Kostüme: Dove Bradshaw
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Théatre Municipal d'Angers, Frankreich; 7. Dez. 1984

1985

Deli Commedia
Videotanz, Regie: Elliot Caplan
Musik: Pat Richter „*I Can't Go On to the Next Thing Until I Find Out about You*"; Kostüme: Dove Bradshaw
Tänzer: Studenten Gruppe
Aufnahme: MC-Studio, Westbeth, New York, NY; Jan. 1985

Native Green
Musik: John King „*Gliss in Sighs*"
Kostüme/Bühne: William Anastasi
Tänzer: MCDC ; Uraufführung: City Center Theater, New York, NY; 12. März 1985

Arcade
Musik: John Cage „*Études Boreales I-IV*"; Kostüme/Bühne: Dove Bradshaw; Tänzer: Pennsylvania Ballet; Uraufführung: Pennsylvania Ballet, Academie of Music, Philadelphia, PA; 10. Sep. 1985

Arcade (weiter)
(2) MCDC; Uraufführung: University of Pennsylvania, Philadelphia, PA; 14. Nov. 1985

1986

Grange Eve
Musik: Takehisa Kosugi „*Assemblage*"
Kostüme/Bühne: William Anastasi;
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: City Center Theater, New York, NY; 18. März 1986

Points in Space
Videotanz, Regie: Elliot Caplan und MC; Musik: John Cage „*Voiceless Essay*"; Bühne: William Anastasi
Kostüme: Dove Bradshaw
Tänzer: MC mit Dance Company
Aufnahme: BBC, TV Centre, London, England Mai 1986; Öffentl. Präsent.: Herbst Theatre, San Francisco, CA, 21. Nov. 1986
(2) Bühnenversion MCDC; Tänzer: MCDC, Uraufführung: City Center Theater, New York, NY; 10. März 1987
(3) Ballet de l'Opéra de Paris; rekonstr. v. Chris Komar, Catherine Kerr; Uraufführung: Opéra de Paris Garnier, Paris 6. Juni 1990

1987

Fabrications
Musik: Emanuel Dimas de Melo Pimenta „*Short Waves*"
Kostüme/Bühne: Dove Bradshaw
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Northrop Auditorium, Minneapolis, MN; 21. Feb. 1987

Shards
Musik: David Tudor „*Webwork*"
Kostüme/Bühne: William Anastasi
Tänzer: MCDC
Uraufführung: City Center Theater, New York, NY; 4. März 1987

Carousal
Musik: Takehisa Kosugi „*Rhapsody*"
Kostüme/Bühne: Dove Bradshaw
Tänzer: MCDC
Uraufführung: Jacob's Pillow, Lee MA; 18. Aug. 1987

1988

Eleven
Musik: Robert Ashley „*Problems in the Flying Saucer*"
Kostüme: William Anastasi
Tänzer: MCDC
Uraufführung: Joyce Theater, New York, NY; 9. März 1988

Five Stone
Musik: John Cage, David Tudor „*Five Stone*"
Kostüme/Bühne: Mark Lancaster
Tänzer: MCDC
Uraufführung: Freie Volksbühne Berlin, 16. Juni 1988

Five Stone Wind
Musik: John Cage, Takehisa Kosugi, David Tudor „*Five Stone Wind*"
Kostüme/Bühne: Mark Lancaster
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Festival d'Avignon, Cour d'hnooeur du Palais des Pages, Avignon 30. Juli 1988

1989

Cargo X
Musik: Takehisa Kosugi „*Spectra*"
Kostüme: Dove Bradshaw
Tänzer: MCDC
Uraufführung: University of Texas, Austin TX, 27. Jan. 1989

Field and Figures
Musik: Ivan Tcherepnin „*The Creative Act - Electronically Varied Hetreothonies on a Text by Marcel Duchamps*"
Kostüme/Bühne: Kristin Jones, Andrew Ginzel
Tänzer: MCDC
Uraufführung: Northrop Auditorium, Minneapolis, MN; 17. Feb. 1989

Inventions
Musik: John Cage „*Sculptures Musicales*"
Kostüme/Bühne: Carl Kielblock
Tänzer: MCDC
Uraufführung: Théatre Antique, Arles 23. Juli 1989 (ohne Dekor); University of Carlifornia, Berkeley, CA; 23. Sep. 1989

August Pace
Musik: Michael Pugliese „*Peace Talks*"; Kostüme/Bühne: Afrika (Sergei Bugaev); Tänzer: MCDC
Uraufführung: University of Carlifornia, Berkeley, CA; 22. Sep. 1989
(2) Ballet de l'Opéra de Paris (Teile), rekonstr. v. MC, Helen Barrow, robert Wood, Patricia Lent und Alan Good; Aufführung: Opéra de Paris Garnier, 23. Okt. 1990

1990

Polarity
Musik: David Tudor „*Virtual Focus*"
Bühne: William Anastasi von Zeichnungen v. MC
Kostüme: Wiliiam anastisi
Licht: Carl Kielblock
Tänzer: MCDC
Uraufführung: City Center Theater New York, NY; 20. März 1990

Walking Dances
Tänzer: Emma Diamond, Randall Sanderson
Uraufführung: Teatro Pérez Galdós, Las Palmas, Kanarische Inseln, Juni 1990

Walkaround Time Falls
Tänzer: MCDC + RUG
Urafführung: Damrosch Park, Lincoln Center, New York, 18. Aug.1990

Four Lifts
Tänzer: MCDC; Uraufführung: Théatre National Populaire, Villeurbanne, Frankreich, 17. Sept. 1990

1991

Neighbors
Musik: Takehisa Kosugi „*Streams*"
Kostüme/Bühne: Mark Lancaster
Tänzer: MCDC;
Uraufführung: City Center Theater, New York, NY; 13. März 1991

Trackers
Musik: Emmanuel Dimas de Melo Pimenta „*Gravitational Sounds*"
Kostüme/Bühne: Dove Bradshaw
Tänzer: MCDC
Uraufführung: City Center Theater, New York, NY; 20. März 1991

Beach Birds
Musik: John Cage „FOUR³"
Kostüme/Licht: Marsha Skinner
Tänzer: MCDC
Uraufführung: Theater 11, Zürich, Schweiz, 20. Juni 1991
(2) MCDC Filmversion **Beach Birds For Camera**, Choreographie leicht geändert mit drei zusätzlichen Tänzern; Regie: Elliot Caplan
Design: Elliot Caplan, tim Nelson, Matthew William, Marsha Skinner
Musik: John Cage
Tänzer: MCDC
Aufnahme: Kaufman Astoria Studios and Industria Superstudio, New York, Dez. 1991

Loosestrife
Musik: Michael Pugliese „*Mixed Signals*"
Kostüme/Bühne: Carl Kielblock
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Théatre de la Ville, Paris, 10. Sep. 1991

1992

Change of Address
Musik: Walter Zimmermann „*Self-Forgetting*" Wörter von Meister Eckhart
Kostüme/Bühne: Marsha Skinner
Tänzer: MCDC
Uraufführung: University of Texas, Austin, TX; 31. Jan. 1992

Touchbase
Musik: Michael Pugliese „*Icebreeze*"
Kostüme/Bühne: Mark Lancaster
Tänzer: Rambert Dance Company
Uraufführung: Rambert Dance Co., Royalty Theatre, London; 20. Juni 1992

Touchbase (weiter)
(2) MCDC; Uraufführung: City Center Theater, New York, NY; 10. März 1993

Enter
Musik: David Tudor „*Neural Network Plus*"
Kostüme/Bühne: Marsha Skinner; „*backdrop*"- und Kostümfotografien nach einem Standbild von Elliot Caplan; *Rideau de scène*: John Cage „*Where R=Ryoanji R/2-March 1990*"
Tänzer: MC mit Dance Company
Uraufführung: Opéra de Paris Garnier, Paris, 17. Nov. 1992

1993

Doubletoss
Musik: Takehisa Kosugi „*Transfigurations*"
Bühne/Licht: MC mit Aaron Copp
Kostüme: MC mit Suzanne Gallo
Tänzer: MCDC
Uraufführung: Northrop Auditorium, Minneapolis, MN; 26. Feb. 1993

CRWDSPCR
Musik: John King „*blues 99''*"
Kostüme/Bühne: Mark Lancaster
Tänzer: MCDC
Uraufführung: American Dance Festival, Duke University, Durham, NC, 15. July 1993

1994

Breakers
Musik: John Driscoll „*CyberMesa*"
Kostüme/Bühne: Mary Jean Kenton
Tänzer: MCDC
Uraufführung: City Center Theater New York, NY; 9. März 1994

Breakers (weiter)
(2) Boston Ballet; rekonstr. von Chris Komar und Robert Swinston; Aufführung: Kennedy Center, Washington, DC; 22. März 1994

Ocean
Konzeption: John Cage und MC
Musik: Andrew Culver „*Ocean 1-95*", David Tudor „*Soundings: Oceans Diary*"
Kostüme/Bühne: Marsha Skinner
Tänzer: MCDC
Uraufführung: kunstenFESTIVALdesArts, Cirque Royal, Brüssel, Belgien; 18. Mai 1994

4'33''
Choreographie: Die Company
Musik: John Cage *4'33''*
Kostüme: Straßenkleidung
Licht: Aaron Copp
Tänzer : MC mit Dance Company
Uraufführung: Central Park SummerStage, New york, 15. Juli 1994

1995

The Slouch
Event Material; Tänzer: MCDC;
Uraufführung: in a MinEvent at City Center theater, New York, 7. März 1995

Ground Level Overlay
Musik: Stuart Dempster „*Underground Overlays*"
Bühne: Leonardo Drew; Kostüme: Suzanne Gallo; Licht: Aaron Copp
Tänzer: MCDC;
Uraufführung: City Center Theater, New York, NY; 8. März 1995

Windows
Musik: Emmanuel Dimas de Melo Pimenta „*Microcosmos*"
Bühne: Nach einem Kuperstich v. John Cage „*Global village 1-36, 1989*"
Kostüme: Suzanne Gallo;
Licht: Aaron Copp; Tänzer: MCDC
Uraufführung: Montpellier Danse 95, Opéra Berlioz, le Corum, Montpellier, Frankreich, 23. Juni 1995

1996

Tune In/Spin Out,
Musik: John Cage „*FOUR*^{6}"
Kostüme/Bühne: Suzanne Gallo und MC; Licht: Kelly Atallah,
Tänzer: MCDC; Uraufführung: University of Texas, Austin, TX, 31. Jan. 1996

Installations
Musik: Trimpin; Bühne: Videoinstallation v. Elliot Caplan; Licht: Elliot Caplan mit Deplly Atallah; Kostüme: Elliot Caplan und Suzanne Gallo
Tänzer: MCDC; Uraufführung: Meany Theater, University of Washington, Seattle, WA, 2. Mai 1996

Rondo
In zwei Teilen: Teil 1 besteht aus acht kurzen Tänzen, deren Reihenfolge jede Aufführung wechselt; Teil II ist ein Gruppentanz mit drei Duetten
Musik: John Cage „*FOUR*^{6}"
Kostüme: MC und Suzanne Gallo
Tänzer: MCDC; Uraufführung: Ludwigsburger Schlossfestspiele, Theater im Forum, Ludwigsburg, 2. Juni 1996

1997

Scenario

Musik: Takehisa Kosugi "*Wave Code A©Z*"; Kostüme: Rei Kawakubo Raum- und Lichtkonzept: Rei Kawakubo; Licht: Masao Nihei; David Covey; Bühne: Takao Kawasaki; Tänzer: MCDC; Uraufführung: Brooklyn Academy of Music, Brooklyn, NY; 14. Okt. 1997

1998

Pond Way

Musik: Brian Eno "*New Ikebukuro for three CD's, 1998*"; Bühne: Roy Lichtenstein; Kostüme: Suzanne Gallo Licht: David Covey; Tänzer: MCDC Uraufführung: Opéra National de Paris/ Palais Garnier, 13. Jan. 1998

1999

BIPED

Musik: Gavin Bryars (*BIPED*) Bühne (Digital Künstler): Paul Kaiser, Shelly Eshkar; Kostüme: Suzanne Gallo; Licht: Aaron Copp Tänzer: MCDC; Uraufführung: Zellerbach Hall, University of California, Berkeley, CA, 23. April 1999

Occasion Piece

Musik: John Cage „*Music for Marcel Duchamp*; Bühne: Nach Marcel Duchamps „*Das große Glas*" bearbeitet v. Jasper Johns; Kostüme: Szanne Gallo; Licht: Aaron Copp Tänzer: Mikhail Baryshnikow Uraufführung: New York Sate Theater, New York, 21. Juli 1999



Abb. 51 Merce Cunningham Dance Company in „Enter" (1992)

Die Gastspiele von Merce Cunningham und seiner Kompanie in Deutschland

Merce Cunningham, Carolyn Brown, John Cage und David Tudor

28. Okt. 1958	Öffentliche Veranstaltung des Norddeutschen Rundfunks, Hamburg, (Das Neue Werk)
28.-30. Sept. 1960	Hebbel-Theater Berlin (10. Berliner Festwochen)
2/3. Okt. 1960	Kammerspiele, München
5. Okt. 1960	Friedrich Wilhelm Gymnasium Köln

Merce Cunningham Dance Company

27. Juni 1964	Nationaltheater, Mannheim
5. Juli 1964	Folkwang Hochschule, Essen
12. Juli 1964	Opernhaus, Köln
3. Okt. 1964	Theater der Stadt Krefeld
11. - 19. Aug. 1966	Studio Hamburg (Filmen der Variationen V)
2. Okt. 1972	Opernhaus, Köln
4. Okt. 1972	Städtische Kunsthalle, Düsseldorf
18. -21. Mai 1979	Akademie der Künste, Berlin
1./2. Nov. 1983	Alte Oper, Frankfurt (Roaratorio)
8./9. Sept. 1984	Freie Volksbühne, Berlin (34. Berliner Festwochen)
16. Okt. 1985	Stadthalle, Neuss
18. Okt. 1985	Schauspielhaus, Düsseldorf
20. Okt. 1985	Forum, Leverkusen
22./23. Okt. 1985	Deutsches Schauspielhaus, Hamburg
27./28. Okt. 1985	Württembergische Staatstheater, Stuttgart
17.-20. Mai 1986	Kulturzentrum, München
14.-16. Mai 1987	Alabama-Halle, München
16.-19. Juni 1988	Freie Volksbühne Berlin
22. Juni 1988	Bühnen der Stadt Bielefeld
23. Juni 1988	Stadthalle Neuss
24. Juni 1988	Forum Leverkusen
1. Juli 1988	Theater der Stadt Duisburg
3. Juli 1988	Opernhaus, Köln
21. Nov. 1989	Graf-Zeppelin-Haus, Friedrichshafen

25. Nov. 1989	Jahrhunderthalle Hoechst, Frankfurt
17.-20. Sept. 1992	Opernhaus, Frankfurt
1. Okt. 1992	Semperoper, Dresden
3. Okt. 1992	Stadttheater, Cottbus
25.-27. Aug. 1993	Staatsoper Unter den Linden, Berlin
26./27. Nov. 1994	Theater im Pfalzbau, Ludwigshafen
2. Juni 1996	Theater im Forum, Ludwigsburg
4. Juni 1996	Opernhaus, Düsseldorf
5. Juni 1996	Schauspielhaus, Köln
6. Juni 1996	Aalto-Theater, Essen
8. Juni 1996	Forum, Leverkusen
5.-8. Juni 1997	Das TAT (Theater am Turm)/Frankfurt a.M.
25.-27. Aug. 1999	Schiller-Theater/Berlin, Festival „Tanz im August"
14. Dez. 1999	Graf Zeppelin Haus/Friedrichshafen

PREISE UND AUSZEICHNUNGEN

1954 Guggenheim Fellowship; John Simon Guggenheim, Memorial Foundation, New York

1959 Guggenheim Fellowship, John Simon Guggenheim, Memorial Foundation New York

1960 Dance Magazine Award; Dance Magazine

1964 Medal, Society for the Advancement of Dancing in Sweden

1966 Gold Medal for Choreographic Invention, 4th International Festival of Dance Paris, France

1972 Honorary Doctorate of Letters, University of Illinois, Champaign-Urbana Urbana

1975 The New York State Award, New York State Council on the Arts

1982 Samuel H. Scripps Award for Lifetime Contribution to Dance, American Dance Festival, Durham

1982 Commander of the Order of French Arts and Letters, Ministry of Culture

1983 Award of Honor for Arts and Culture, Mayor of New York

1984 Honorary Member, American Academy and Institute of Arts and Letters

1985 MacArthur Fellowship, The John D./Catherine T. MacArthur Foundation, Chicago

1985 Kennedy Center Honors, Kennedy Center, Washington/DC

1985 Laurence Olivier Award: Best New Dance Production, Pictures, Society of West End Theatre London, England

1986 "Bessie" Award for Sustained Achievement (with John Cage), Dance Theater Workshop Annual, New York Dance and Performance Awards

1987 Algur H. Meadows Award for Excellence in the Arts, Southern Methodist University Dallas

1988 Dance/USA National Honor, Dance/USA Washington/DC

1989 Chevalier of the Legion of Honor, President Francois Mitterand, Paris

1990 Porselli Prize Cremona, Italien

1990 National Medal of Arts, President George Bush, Washington/DC

1990 Digital Dance Premier Award, Digital Equipment Company Ltd. London

1990 Award of Merit, Association of Performing Arts, New York

1993 The Wexner Prize (with John Cage), Wexner Center for the Arts, Ohio State University, Columbus

1993 Hall of Fame Inductee, National Museum of Dance, Saratoga Springs, New York

1993 Medal of Honor, Universidad Complutense of Madrid, El Escorial, Spanien

1993 "Bessie" Award for Outstanding Creative Achievement: Entertainment, Dance Theater Workshop Annual, New York Dance and Performance Awards

1993 Dance and Performance Award for Best Performance by a Visiting Artist: Events, (Queen Elizabeth Hall, Fall 1992), Dance and Performance Awards, London, England

1993 ISPAA/Tiffany Award for Outstanding Contribution to Dance, International Society of Performing Arts Administrators, New York

1994 Carina Ari Award, Grand Prix Video Danse, Merce Cunningham and Elliot Caplan; Carina Ari Foundation, Stockholm

1995 Honorary Degree of Doctor of Fine Arts, Wesleyan University, Middletown

1995 "Leone d'oro alla carriera", (Golden Lion of Venice Biennale), Teatro La Fenice, Venedig

1995 Carina Ari Award, Grand Prix Video Danse, Merce Cunningham and Elliot Caplan, Carina Ari Foundation, Stockholm

1996 Nelli Cornish Arts Achievement Award, Cornish College of the Arts Seattle, Washington

Literaturverzeichnis

Joan **Acocella**/Lynn **Garafola** (Ed.), André Levinson on Dance. Writings from Paris in the Twenties. With an Introduction by Joan Acocella and Lynn Garafola. Hanover/London 1991.

Karin **Adelsbach**/Andrea **Firmenich**, Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer. Ausstellungskatalog. Kunsthalle in Emden 1996.

Janet **Adshead** (Ed.), Choreography. Principles & Practice. University of Surrey, Study of Dance Conference 4, 4.-7. April 1986.

Janet **Adshead-Landsdale**/June **Layson** (Ed.), Dance History. An Introduction. London/New York 1994.

F.M. **Alexander**, Der Gebrauch des Selbst. (Originalausgabe 1932). München 1988.

Thomas **Alkmeyer**, Gesellschaft, Körper, Tanz. Zur Kritik des Glaubens an den universalen Körper - Folgerungen für den Gebrauch des sozialen Körpers als Medium einer "zweiten Aufklärung" in Kunst und Erziehung. In: Gesellschaft für Tanzforschung (Hg.), Jahrbuch Tanzforschung, Bd. 6, Redaktion: Hans-Gerd Artus/Frank-Rüdiger Berger (u.a.). Wilhelmshaven 1995, S. 9-26.

Judith B. **Alter**, Dance-Based Dance Theory. From Borrowed Models to Dance-Based Experience. New York/Frankfurt am Main 1991.

Judith B. **Alter**, Dancing and Mixed Media. Early Twentieth-Century Modern Dance Theory in Text and Photography. New York/Berlin 1994.

Jack **Anderson**, Ballet & Modern Dance. A concise History. Princeton/New Jersey ^{2}1992.

Michael **Andritzky**, "Nur der nackte Mensch ist der wahre Mensch". Das Körperbild der Freikörperkultur-Bewegung. In: Kunstkörper-Körperkunst. Texte und Bilder zur Geschichte der Beweglichkeit. Ausstellungskatalog. Hg. v. Kulturamt der Landeshauptstadt Stuttgart 1989, S. 67-76.

Susan **Au**, Ballet & Modern Dance. London 1991.

Rudolf **Bach**, Das Mary Wigman-Werk. Dresden 1933.

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

Fabrizia **Baldissera**/Axel **Michales**, Der Indische Tanz. Körpersprache in Vollendung. Köln 1988.

Sally **Banes**, Democracy's Body. Michigan 1983.

Sally **Banes**, Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance. Boston 1980.

Sally **Banes**, Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance. With a new Introduction. Wesleyan University Press 1987.

Sally **Banes**, American (Postmodern) Choreography in the 1980s. In: Janet Adshead (Ed.), Choreography. Principles & Practice. University of Surrey, Study of Dance Conference 4, 4.-7. April 1986, S. 107-115.

Sally **Banes**, Merce Cunningham's Story. In: Proceedings Society of Dance History Scholars. University of California 1989. Dance History Scholars Conference Papers. Compiler: Christina L. Schlundt. Twelthe Annual Conference. Arizona State University 17.-19. Febr. 1989, S. 96-110.

Sally **Banes**, Jill Johnston. Signalin' through the Flames. In: Sally **Banes**, Writing Dancing in the Age of Postmodernism. New England Hanover/London 1994, S. 3-9.

Karlheinz **Barck**/Peter **Gente** (u.a.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1991.

Jacques **Baril**, La danse moderne. Paris 1977.

Irmgard **Bartenieff** with Dori **Lewis**, Body Movement: Coping with the Environment. New York 1980.

Roland **Barthes**, Lesson in Writing. In: Roland Barthes, Image, Music, Text. Translated by Stephen Heath. New York 1978, S. 170-178.

Roland **Barthes**, Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied. Aus dem Französischen von Peter Geble. Berlin 1979.

Inge **Baxmann**, "Die Gesinnung ins Schwingen bringen." Tanz als Metasprache und Gesellschaftsutopie in der Kultur der zwanziger Jahre. In: H. Ullrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), Materialität der Kommunikation, Frankfurt am Main 1988, S. 360-375.

Inge **Baxmann**, Tanztheater: Rebellion des Körpers, Bildertheater und die Frage nach dem Sinn der Sinne. In: K. Ludwig Pfeiffer/Michael Walter (Hg.), Kommunikationsformen als Lebensformen. München 1990, S. 149-168.

Inge **Baxmann**, Traumtanzen oder die Entdeckungsreise unter die Kultur. In: H. Ullrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer, Paradoxien, Dissonanzen und kognitive Zusammenbrüche. Frankfurt am Main 1991, S. 316-340.

Inge **Baxmann**, Die Gesellschaft auf der Suche nach ihrem Körper. In: Weimarer Beiträge 4 (1993).

Ernst **Blass**, Das Wesen der Neuen Tanzkunst. Weimar 1922.

Jean **Baudrillard**, Der symbolische Tausch und der Tod. Aus dem Französischen v. Gerd Bergfleth/Gabriele Ricke (u.a.). München 1991.

Bauhaus-Archiv (Hg.), Experiment Bauhaus. Das Bauhaus-Archiv, Berlin (West) zu Gast im Bauhaus Dessau. Ausstellungskatalog (7. Aug. - 25. Sept. 1988 im Bauhaus Dessau, DDR.) Berlin 1988.

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

Renate **Berger**, 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 1993, S. 221-243.

Michel **Bernard**, Der menschliche Körper und seine gesellschaftliche Bedeutung. Phänomen Phantasma Mythos. Bad Homburg 1980.

Michel **Bernard**, Danse et hasard ou les paradoxes de la composition chorégraphique aléatoire. In: Art & la danse. Revue d'esthetique 22 (1992), S. 75-79.

Marie-Anne **Berr**, Technik und Körper. Berlin 1990.

Oskar **Bie**, Der Tanz. Berlin 1923.

Rudolf **Bode**, Rhythmus und Körpererziehung. Fünf Abhandlungen. Jena 1923.

Rudolf **Bode**, Vom Wesen der Ausdrucksgymnastik. (1923), in: Peter **Röthig**, Beiträge zur Theorie und Lehre vom Rhythmus. Stuttgart 1966, S. 100-107.

Fritz **Böhme**, Tanzkunst. Dessau 1926.

Fritz **Böhme**, Der Tanz der Zukunft. München 1926.

Gernot **Böhme**/Hartmut **Böhme**, Feuer Wasser Erde Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente. München 1996.

Hartmut **Böhme**, Aussichten einer ästhetischen Theorie der Natur. In: Jörg **Huber** (Hg.), Wahrnehmung von Gegenwart. Interventionen von Hartmut Böhme, Karl Heinz Bohrer, Christina von Braun u.a.. Museum für Gestaltung Zürich/Basel/Frankfurt am Main 1992, S. 31-54.

Ingrid **Brainard**, Die Choreographie der Hoftänze in Burgund, Frankreich und Italien im 15. Jahrhundert. [Masch.-schr.] Diss. Göttingen 1956.

Hans **Brandenburg**, Der moderne Tanz. München 1921.

Gabriele **Brandstetter**/Brygida Maria **Ochaim**, Loie Fuller. Tanz Licht-Spiel Art Nouveau. Freiburg im Breisgau 1989.

Gabriele **Brandstetter**, "La Destruction Fut Ma Beatrice" - Zwischen Moderne und Postmoderne: Der Tanz Loie Fullers und seine Wirkung auf Theater und Literatur. In: Erika Fischer-Lichte/Klaus Schwind (Hg.), Avantgarde und Postmoderne. Tübingen 1991, S. 191-211.

Gabriele **Brandstetter**, Intervalle. Raum, Zeit und Körper im Tanz des 20. Jahrhunderts. In: Martin Bergelt/Hortensia Völckers (Hg.), Zeit-Räume. Zeiträume - Raumzeiten - Zeitträume. München/Wien 1991, S. 225-269.

Gabriele **Brandstetter**, Psychologie des Ausdrucks und Ausdruckstanz. Aspekte der Wechselwirkung am Beispiel der "Traumtänzerin" Madeleine. In: G. **Oberzaucher-Schüller** (Hg.), Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wilhelmshaven 1992, S. 199-211.

Gabriele **Brandstetter**, Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt am Main 1995.

Gabriele **Brandstetter**, Defigurative Choreographie. Von Duchamp zu William Forsythe. In: Gerhard Neumann (Hg.), Poststrukturalismus. Herausforderungen an die Literaturwissenschaft. Stuttgart/Weimar 1998, S. 598 - 623.

Peter **Brook**, Der leere Raum. Möglichkeiten des heutigen Theaters. Hamburg 1970.

Carolyn **Brown**, Mc Luhan and the Dance. In: Ballet Review 1.4 (1966), S. 13-19.

Carolyn **Brown**, On Chance. In: Ballet Review 2.2 (1968), S. 7-25.

Jean Morrison **Brown** (Ed.), The Vision of Modern Dance. Princeton 1979.

Peter **Bürger**, Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main 1980.

John **Cage**, Silence. Lectures and Writings. New Hampshire 1973.

John **Cage**, For the Birds. Conversations with Daniel Charles. Boston/London 1995.

Roger **Callois**, Esthetique généralisée. Paris 1962.

Sarah **Chapman-Hilsendager**/Richard **Kraus** (u.a.), History of Dance in Art and Education. New Jersey ^{3}1991.

Jean-Martin **Charcot**, Neue Vorlesungen über die Krankheiten des Nervensystems insbesondere über Hysterie von J.-M. Charcot. Autorisierte deutsche Ausgabe von Dr. Sigmund Freud. 2 Bde. Wien 1886.

J.-M. **Charcot**/P. **Richer**, Die Besessene in der Kunst. Hg. von M. Schneider, Göttingen 1988.

Daniel **Charles**, Für die Vögel. John Cage im Gespräch mit Daniel Charles. Berlin 1984.

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

Daniel **Charles**, Zeitspielräume. Performance Musik Ästhetik. Berlin 1989.

Daniel **Charles**, John Cage. In: Karlheinz Barck/Peter Gente (u.a.), Aisthesis. a.a.O., S. 336-353.

Daniel **Charles**, Au-delà de l'aléa. Jenseits der Aleatorik. In: Karlheinz Barck/Peter Gente (u.a.), Aisthesis. a.a.O., S. 322-331.

Remy **Charlip**, Composing by Chance. In: Dance Magazine (January 1954). Nachdruck in: Richard Kostelanetz (Ed.), Merce Cunningham. Dancing in Space and Time. Chicago 1992, S. 40-43.

Marshall **Cohen**, Primitivism, Modernism and Dance Theory. In: Roger **Copeland**/Marshall **Cohen** (Ed.), What is Dance? Readings in Theory and Criticism. Oxford/New York 1983, S. 161-196.

Selma Jeanne **Cohen**, The Modern Dance: Seven Statements of Belief. Middletown, Conneticut 1966.

Selma Jeanne **Cohen** (Ed.), Time to walk in Space. Contributions by John Cage, Clive Barnes, Edwin Denby, Jill Johnston, Arlene Croce, Carolyn Brown, David Vaughan and Merce Cunningham. Dance Perspectives 34 (Special issue) (Summer 1968).

Selma Jeanne **Cohen**, Nächste Woche Schwanensee. Über den Tanz und das Tanzen. Ins Deutsche übertragen von Milena Evers. Frankfurt am Main 1988.

Selma Jeanne **Cohen**, Avant-Garde Choreography. In: Critism 3 (1961). Nachdruck in: Walter Sorell (Ed.), The Dance has many Faces. Chicago 1991, S. 105-117.

Selma Jeanne **Cohen** (Ed.), Dance as a Theatre Art. Source Readings in Dance History from 1581 to the Present. Second Edition. Princeton New Jersey 1992.

Roger **Copeland**, The Politics of Perception. In: Contact Quarterly. A Vehical for moving Ideas. 6.2 (Winter 1981), S. 16-23.

Roger **Copeland**, Towards a sexual Politics of Contemporary Dance. In: Contact Quarterly 7.2 (Spring/Summer 1982), S. 45-50.

Roger **Copeland**, Merce Cunningham and the Politics of Perception. In: Roger **Copeland**/Marshall **Cohen** (Ed.), a.a.O., S. 307-324.

Roger **Copeland**, Postmodern Dance, Postmodern Architecture, Postmodernism. In: Performing Arts Journal 7.1 (1983), S. 27-43.

Roger **Copeland**, The objective Temperament. Post-Modern Dance and the Rediscovery of Ballet. In: Dance Theatre Journal 4.3 (1986), S. 6-11.

Roger **Copeland**, Founding Mothers: Duncan, Graham, Rainer and sexual Politics. In: Dance Theatre Journal 8.3 (1990), S. 5-9 u. 27-29.

Roger **Copeland**, In Defence of Formalism. The Politics of Disinterestedness. In: Dance INK 3.2 (Summer 1992), S. 4-7 u. 37-39.

Roger **Copeland**, The Search for Origins. Roger Copeland traces the Relationship between Modernism and Primitivism. In: Dance Theatre Journal 12.1 (Summer 1996), S. 8-14.

Roger **Copeland**/Marshall **Cohen** (Ed.), What is Dance? Readings in Theory and Criticism. Oxford/New York 1983.

Merce **Cunningham**, The Function of a Technique for Dance. (1951). In: Contact Quarterly. A Vehical for moving Ideas. Vol. 7 (Spring/Summer 1982), S. 7-9. Ersterscheinung in: Walter **Sorell** (Ed.), The Dance has many Faces. Cleveland/New York 1951, S. 250-255.

Merce **Cunningham**, Space, Time and Dance. (1952). In: James B. Hall/Barry Ulanov (Ed.), Modern Culture and The Arts. (New York [1]1967) New York [2]1972, S. 344-348. Ersterscheinung in: *trans/formation* 1.3 (1952).

Merce **Cunningham**, The Impermanent Art. (1955). In: Richard Kostelanetz (Ed.), Esthetics Contemporary. New York 1978, S. 310-314. Ersterscheinung in: Fernando Puma (Ed.), 7 Arts. No. 3 (1955), S. 69-77.

Merce **Cunningham**, Interview. In: Ballet Review 1.4 (1966), S. 3-6.

Merce **Cunningham**, Summerspace Story. How a Dance come to be. In: Dance Magazine (June 1966), S. 52-54.

Merce **Cunningham**, Changes. Notes on Choreography. Ed. by Frances **Starr**. New York 1968.

Merce **Cunningham**, Choreography and the Dance. (1970). In: Cobbett **Steinberg** (Ed.), The Dance Anthology. New York 1980, S. 52-62. Ersterscheinung in: Stanley **Rosner**/Lawrence E. **Abt** (Ed.), The Creative Experience. New York 1970.

Merce Cunningham. John Cage. L'Avant-Scène Ballet/Danse. Ed. Pierre **Latigue**. Numéro spécial: Festival d'automne 1982. (Sept./Nov. 1982)

Merce **Cunningham**, A collaborative Process between Music and Dance. In: Peter **Gena**/Jonathan **Brent** (Ed.), A John Cage Reader. In Celebration of his 70th Birthday. New York 1982, S. 107-119.

Merce **Cunningham**, Le danseur et la danse. Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve. Paris 1980. Überarbeitet Paris 1988.

Merce **Cunningham**, The Dancer and the Dance. Conversations with Jacqueline Lesschaeve. (New York/London 1985). New York/London ^{2}1991.

Merce **Cunningham**, Der Tänzer und der Tanz. Gespräche mit Jacqueline Lesschaeve. Aus dem Amerikanischen übertragen v. Elisabeth Brockmann. Frankfurt am Main 1986.

Merce **Cunningham**, Il Danzatore e la Danza. Colloqui con Jacqueline Lesschaeve. Übersetzt von Flavia Concina Bouvet. Torino 1990.

Merce **Cunningham**, Raum/Zeit und Bewegung. In: Martin **Bergelt**/Hortensia **Völckers** (Hg.), a.a.O., S. 298-304.

Merce **Cunningham**, Story. Tale of a Dance and a Tour. In: Dance INK Vol. 6 (Spring 1995), S.10-17.

Merce **Cunningham**, Story. Tale of a Dance and a Tour. In: Dance INK Vol. 6 (Summer 1995), S. 18-32.

Merce **Cunningham**, Story. Tale of a Dance and a Tour. In: Dance INK Vol. 6 (Fall 1995), S. 32-36.

Ann **Daly** (Ed.), What has Become of Postmodern Dance? Answers and other Questions by Marcia B. Siegel, Anna Halprin, Janice Ross, Cynthia J. Novack, Deborah Hay, Sally Banes, Senta Driver, Roger Copeland, and Susan L. Foster. In: The Drama Review 36.1 (Spring 1992), S. 48-69.

Nancy **Dalva**, Merce Cunningham. A Tribute. In: Dance INK. 5.1 (Spring 1994), S. 6.

Don **Daniels**, Boutique Items and Risky Business: Cunningham, Wiener, Peters, Tomasson. In: Ballett Review 13.2 (Summer 1985), S. 29-56.

Martin A. **David**, Merce Cunningham on Teaching & on Video. In: Dancer Teacher Now Vol. 13 (April 1987), S. 30-33.

Susanne **Deicher** (Hg.), Die weibliche und die männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian. Berlin 1993, S. 221-243.

Gilles **Deleuze**, Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt am Main 1990.

Elizabeth **Dempster**, Women Writing the Body. Let's watch a little how she dances. In: Ellen W. Goellner/Jacqueline Shea Murphy (Ed.), Bodies of

the Text. Dance as Theory, Literature as Dance. New Jersey 1995, S. 21-38.

Edwin **Denby**, Meaning in Ballet. (1943). In: Cobbett Steinberg (Ed.), The Dance Anthology. New York 1980, S. 283 -294.

Edwin **Denby**, Dance Writings. Ed. by Robert Cornfield and William Mackay. New York 1986.

Ruth St. **Denis**, The Dance als Life Experience. In: The Denisshawn Magazine 1 (1925), S. 1-3. Auch in: Jean Morrison Brown (Ed.), a.a.O., S. 21-26.

Ruth St. **Denis**, Dance as spiritual Expression. In: Frederick Rand **Rogers** (Ed.), Dance: A Basic Educational Technique. New York 1941, S. 102f.

Bill **Deresiewicz**, Celestial Mechanics. Locating the Sources of Merce Cunningham's Art. In: Dance View 11.4 (Summer 1994), S. 13-19.

Ulrich **Dibelius**, Moderne Musik. Bd. 1: Moderne Musik 1945-1965. München/Zürich 1984.

Don Mc **Donagh**, The Rise & Fall & Rise of Modern Dance. The Story of Modern Dance in the 1960s: Merce Cunningham, Paul Taylor, Twyla Tharp, Yvonne Rainer, Alwin Nikolais and Nine Others. Revised Edition with new Introduction. Chicago 1990.

Barbara **Duden**, Die Frau ohne Unterleib: Zu Judith Butlers Entkörperung. Ein Zeitdokument. In: Nathalie **Amstutz**/Martina **Kuoni** (Hg.), Theorie-Geschlecht-Fiktion. Basel/Frankfurt am Main 1994, S. 153-166.

Irma **Duncan**, The Technique of Isadora Duncan. New York 1937.

Isadora **Duncan**, Der Tanz der Zukunft. Eine Vorlesung. Übers. u. eingel. v. Karl Federn. Leipzig 1903.

Isadora **Duncan**, The Art of the Dance. New York (1928). Reprinted and edited by Sheldon Cheney. New York 1969.

Isadora **Duncan**, Memoiren. Frankfurt am Main 1988.

Albert **Einstein**, Physik und Realität. (1936). In: Albert Einstein, Aus meinen späten Jahren. Stuttgart 1979, S. 63-106.

Norbert **Elias**, Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 2 Bde. Frankfurt am Main 1978/1979.

Frank **Fiedeler**, Die Monde des I Ging. Symbolschöpfung und Evolution. München 1988.

Eva-Elisabeth **Fischer**, Ästhetische Normen und gesellschaftliche Tabus. Auswirkungen auf Innovation und Kreativität. In: Zeitgeist handbook '90. Sonderausgabe von *ballett international.* (1990), S. 48-53.

Eva-Elisabeth **Fischer**, Das sanfte Schwingen schwarzer Flügelarme. Die Merce Cunningham Dance Company gastierte in Frankfurt. In: Ballett Journal. Das Tanzarchiv. Zeitung für Tanzpädagogik und Ballett-Theater. 40.4 (1992), S. 18f.

Allein der Gegenwart verpflichtet. Eva-Elisabeth **Fischer** im Gespräch mit David Vaughan. ballett international/tanz aktuell Heft 6 (Juni 1996), S. 42-44.

Vilém **Flusser**, Gedanken zum Würfel. In: M. **Fehr**/C. **Krümmel** (Hg.), Aus dem Würfelmuseum. Zur Kritik der konstruktiven Kunst. Köln 1990, S. 13-20.

William **Forsythe** in: ballett international/tanz aktuell. Heft 8/9 (Juli/August 1997), S. 8.

Simone **Forti**, Handbook in Motion, an Account of an ongoing personal Discourse and its Manifestation in Dance. New York 1974.

Michel **Foucault**, Überwachen und Strafen. Frankfurt am Main 1976.

Michel **Foucault**, Sexualität und Wahrheit. Bd. 1: Der Wille zum Wissen. Frankfurt am Main 1983.

Loie **Fuller**, Fifteen Years of a Dancer's Life. (Boston 1913). Reprint New York 1977. Auszug *Light and the Dance*. In: Jean Morrison Brown (Ed.), a.a.O., S. 13-21.

Hubert **Gaßner**/Raimer **Jochims** (u.a.), Problem der Abstraktion. In: Monika **Wagner** (Hg.), Funkkolleg für Moderne Kunst. Bd. 1. Hamburg 1991, S. 288 - 308.

Peter **Gena**/Jonathan **Brent** (Ed.), A John Cage Reader. In Celebration of his 70th Birthday. New York 1982.

Alfred **Gerandet**, Physiognomie et cette méthode pratique d'après le system de Francois Delsarte. Paris 1895.

J.J. **Gibson**, The Senses considered as perceptual Systems. Boston 1966.

Siegfried **Giedeon**, Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte. Hamburg 1994.

Gernot **Giertz**, Kultur ohne Götter. Émile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia. Der Versuch einer Theaterreform auf der Grundlage der Rhythmischen Gymnastik. München 1975.

Isabelle **Ginot**, Die Kraft einer inneren Poetik. Isabelle Ginot über die jüngsten ästhetischen Wandlungen im Werk von Trisha Brown. In: ballett-International/tanz aktuell, Heft 2 (1997), S. 21-23.

Jose **Gil**, Le corps, l'image, l'espace. In: Dominique Wahiche (Ed.), La danse. Naissance d'un mouvement de pensée. (Ou le complexe de Cunningham). Edition Armand Colin 1989, S. 70-77.

Jose **Gil**, Le corps abstrait. In: Dominique Wahiche (Ed.), La danse. Naissance d'un mouvement de pensée. a.a.O., S. 98-109.

Ellen W. **Goellner** /Jacqueline Shea **Murphy** (Ed.), Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance. New Jersey 1995.

Martha **Graham**, Lecture. In: Dance Observer (April 1934), S. 32-34.

Martha **Graham**, Graham 1937. In: Jean Morrison Brown (Ed.), a.a.O., S. 49-54.

Martha **Graham**, A Modern Dancer's Primer for Action. In: Frederick Rand Rogers (Ed.), a.a.O., S. 178-187. Auch in: Selma Jeanne Cohen (Ed.), a.a.O. , S. 135-143.

Martha **Graham**, God's Athlete. In: Karl Leabo (Ed.), Martha Graham. New York 1961, o. S.

Martha Graham. Chateauvallon 1982. L'Avant-Scène Ballet/Danse. Ed. Pierre **Latigue**. Numéro spécial: Naissance de la Modern Dance. L'heritage. (Juin/Aout 1982).

Joseph **Gregor**, Kulturgeschichte des Tanzes. Wien 1944.

Clement **Greenberg**, American-Type Painting. Reprint. In: Clement Greenberg, Art and Culture. Boston 1961, S. 208 ff.

Clement **Greenberg**, Modernist Painting. (1963).) In: Richard **Kostelanetz** (Ed.), Esthetics Contemporary. New York 1978, S. 198-206.

Clement **Greenberg**, Necessity of "Formalism". In: Richard Kostelanetz (Ed.), Esthetics Contemporary. a.a.O., S. 207-211.

Clement **Greenberg**, Kritiken 1939 - 1969. Hg. und übersetzt v. Karlheinz Lüdeking. Dresden/Basel 1995.

Clement **Greenberg**, Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken. Hg. v. Karlheinz **Lüdeking**. Aus dem Amerikanischen von Christoph Hollender. Amsterdam/Dresden 1997.

Helmut **Günther**, Jazz Dance. Geschichte Theorie Praxis. Berlin 1990.

James B. **Hall**/Barry **Ulanov** (Ed.), Modern Culture And The Arts. New York ^{2}1972.

Dale **Harris**, Merce Cunningham. In: Ann Livet (Ed.), Contemporary Dance. An Anthology of Lectures, Interviews and Essays with many of the most

important contemporary american Choreographers, Scholars and Critics. New York 1978, S. 76-91.

Mary Emma **Harris**, The Arts at Black Mountain College. Cambridge/Massachusetts 1987.

Melissa **Harris** (Ed.), Merce Cunningham. Fifty Years. Chronicle and Commentary by David Vaughan. New York 1997.

Alice **Helpern**, The Technique of Martha Graham. Studies in Dance History. 2.2 (Spring/Summer 1991)

Hans-Jürgen **Heinrichs**, Tanz ohne Bedeutung? Merce Cunninghams dem Zufall entsprungene Tanzkunst. Ein Essay. In: tanz aktuell 7.4 (1992), S. 44f.

Hans-Jürgen **Heinrichs**, Vom Hören und Sehen auf das Eigene und das Fremde. In: Tanz und Weiblichkeit. Frauen setzen Zeichen. Dokumentation einer Vortragsreihe der Tanz-Werkstatt Berlin. August 1990, S. 2-19.

Klaus **Herding**, Die Moderne: Begriff und Problem. In: Monika Wagner (Hg.), Funkkolleg für Moderne Kunst. Bd. 1. Hamburg 1991, S. 175-196.

Silke **Hilger**, Cage und Cunningham. Von 'rhythmic structure' zu Zufallsoperationen. In: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hg.), Musik-Konzepte. Sonderband John Cage II. München (Mai 1990), S. 32-71.

Silke **Hilger**, Cage und Cunningham. Eine Entwicklungsgeschichte von Musik und Tanz auf dem Weg einer beziehungsreichen Beziehungslosigkeit. [Masch.-schr.] Magisterarbeit an der Universität Bonn 1987.

Werner **Hoffmann**, Grundlagen der modernen Kunst. Stuttgart 1978.

Bernhard **Holeczek**/Lida von Mengden (Hg.), Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog: Wilhelm Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein. Heidelberg 1992.

Walter **Hopps**/Susan **Davidson** (Ed., Curators), Robert Rauschenberg: A Retrospective. Solomon R. Guggenheim Museum New York 19. Sept. - 7. Jan. 1998. New York 1997.

Dianne S. **Howe**, Outside In: The Movement from exterior to interior Illusion in Dance. In: Walter Pape/Rederick Burwick (Ed.), Reflecting Senses: Perception and Appearance in Literature, Culture and the Arts. Berlin/-New York 1995, S. 264-278.

John **Howell** (Ed.), Breakthroughs. Avant-Garde Artists in Europe and America 1950-1990. New York in Association with Wexner Center for the Arts, Ohio State University Columbus, Ohio 1991.

Louis **Horst**/Carroll **Russell**, Modern Dance Forms in Relation to the other Modern Arts. Princeton New Jersey 1987.

Sondra **Horton-Fraleigh**, Dance and the lived Body. A descriptive Aesthetics. Pittsburgh 1987.

Doris **Humphrey**/Paul **Love**, The Dance of Doris Humphrey. In: Ramiel McGhee (Ed.), Modern Dance. Compiled from Virgina Stewart. New York 1935, S. 107-118.

Doris **Humphrey**, My Approach to the Modern Dance. In: Frederick Rand **Rogers** (Ed.), Dance: A Basic Educational Technique. New York 1941, S. 188-192.

Doris **Humphrey**, The Art of Making Dances (1952). Posthum veröffentl. New York 1959.

Doris **Humphrey**, What a Dancer thinks about. (1937). In: Jean Morrison-**Brown** (Ed.), a.a.O., S. 55-64.

Doris **Humphrey**, Die Kunst, Tänze zu machen. Zur Choreographie des Modernen Tanzes. Übersetzt u. hg. von Karin Vial. Wilhelmshaven 1985.

Doris **Humphrey**, An Artist First. An Autobiography. Ed. and completed by Selma Jeanne Cohen. Pennington New Jersey ^{2}1995.

Doris **Humphrey**, New Dance. (New York 1955). In: Selma Jeanne Cohen (Ed.), a.a.O., S. 135-143.

Margaret **Hupp-Ramsay**, The Grand Union (1970-1976). An Improvisational Performance Group. New York 1991.

Sabine **Huschka**, Inmittten und doch neben der Musik tanzen. Über die besondere Art der Kollaboration zwischen Merce Cunningham und John Cage. In: Parallax 2 (1997). Hg. v. Städtischen Bühnen Frankfurt am Main.

Werner **Huschka**, Analysen zum Kindertanz. [Masch.-schr.] Diplomarbeit an der Sporthochschule Köln 1986.

Max **Imdahl**, Cézanne-Braque-Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen (1974). In: Max Imdahl, Gesammelte Schriften. Bd. 3. Frankfurt am Main 1996, S. 303-380.

Methode **Jaques-Dalcroze**. Teil 1: Rhythmische Gymnastik. Neuchatel/Paris 1906.

Émile **Jaques-Dalcroze**, Die Schule für angewandten Rhythmus Hellerau. Hellerau Juni 1916.

Émile **Jaques-Dalcroze**, Rhythmus, Musik und Erziehung. (Basel 1921). Nachdruck Wolfenbüttel 1977.

Naomi **Jackson**/Greg **Elin**, Boot up: The Dancing Machine. In: Dance Connection. Special Theme Issue: Dance + Technology. Virtual Physicality. The technical, aesthetic and legal Challenge of the Body Electronic. (Nov./Dec. 1994), S. 24-53.

Claudia **Jeschke**, Imitatio und Mimesis. Wirkung und Aussage in den Tanzkonzepten vom 16. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. In: G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), a.a.O., S. 143-153.

Gerald **Jonas**, Dancing. Wir tanzen, weil wir leben. Aus dem Englischen von Elisabeth Knoll und Matthias Vogel. Köln 1993.

Jill **Johnston**, Abstraction in Dance. In: Dance Observer (Dec. 1957), S. 151f.

Jill **Johnston**, The Modern Dance - Directions and Criticism. In: Dance Observer (April 1957), S. 55f.

Jill **Johnston**, Review (The Village Voice (1963)), Nachdruck in: Richard Kostelanetz (Ed.), Merce Cunningham. Dancing in Space and Time. Chicago 1992, S. 33-35.

Jill **Johnston**, The New American Modern Dance. In: Richard Kostelanetz (Ed.), The new american Arts. London 1969, S. 162-193.

Kurt **Jooss**, Rudolf von Laban und das Ballett. In: Singchor und Tanz. Heft 24 (Dez. 1929).

Deborah **Jowitt**, (*ohne Titel*). In: Ann Livet (Ed.), a.a.O., S. 136-152.

Deborah **Jowitt**, Expression and Expressionism in American Modern Dance. In: Janet Adshead-Landsdale/June Layson (Ed.), a.a.O. , S. 169-181.

Deane **Juhan**, Job's Body. A Handbook for Bodywork. Foreword by Ken Dychtwald. New York 1987.

Dietmar **Kamper**, Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt am Main 1982.

Lilian **Karina**/Lena **Sundberg**, Modern Dance. Geschichte Theorie Praxis. Berlin 1992.

Enno **Kaufhold**, Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900. Marburg 1986.

Kenneth **King**, Space Dance and the Galactic Matrix. Merce Cunningham, an Appreciation (1991). In: Richard **Kostelanetz** (Ed.), Merce Cunningham. a.a.O., S. 187-213.

Michael **Kirby**, Introduction to the Post-Modern Dance. In: The Drama Review. A Journal of Performance Studies. 19.1 (1975), S. 3f.

Lincoln **Kirstein**, Dance: A Short History of Classical Theatrical Dancing. New York ²1962.

Anna **Kisselgoff**, A Lifetime of Innovating, and now the Computer. New York Times (Thursday, March 21, 1991).

Anna **Kisselgoff**, Merce Cunningham. The Maverick of Modern Dance. The New York Times Magazine. (March 21, 1982/Section 6), S. 22-28.

Gabriele **Klein**, Vom Wandel der Affekte. Gesellschaftliche Konstruktionen des Weiblichen in der Tanzkunst. In: Tanz und Weiblichkeit. Frauen setzen Zeichen. Dokumentation einer Vortragsreihe der Tanz-Werkstatt Berlin. Berlin August 1990, S. 21-40.

Gabriele **Klein**, FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes. Weinheim/Berlin 1992.

Gabriele **Klein**, Was ist modern am modernen Tanz? In: Gesellschaft für Tanzforschung (Hg.), Jahrbuch Tanzforschung. Bd. 4. Redaktion: Hans-Gerd Artus. Wilhelmshaven 1993, S. 61-71.

Michael **Klein** (mit Jürgen **Kalmbach**), Ein Projektstudienseminar "Körpererfahrung". In: Michael Klein, Von der Seele des Körpers. Aufsätze zur Soziologie, Pädagogik und Psychologie des Sports. Bd. 1. Oldenburg 1991. S. 197-210.

Reinhard **Kloos**/Thomas **Reuter**, Körperbilder. Menschenornamente im Revuetheater und Revuefilm. Frankfurt am Main 1980.

James **Klosty** (Ed.), Merce Cunningham. With Photographs and an Introduction by James Klosty. Contributions by Carolyn Brown, Viola Farber, Yvonne Rainer, Douglas Dunn, Paul Taylor, Richard Nelson, Lewis L Lloyd, John Cage, Gordon Mumma, Earle Brown, Pauline Oliveros, Christian Wolff, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Lincoln Kirstein, and Edwin Denby. New York ²1986.

Sali Ann **Kriegsmann**, Modern Dance in America: The Bennington Years. Boston 1981.

Ludwig **Klages**, Der Geist als Widersacher der Seele. Sämtliche Werke. Hg. v. E. Frauchinger (u.a.). Bd. 2: Philosophie II. Mit einem Kommentar von H. E. Schröder. Bonn ²1981.

Michael **Kluger**, Von der "Rhythmischen Gymnastik" zu den "Realisationen". Übung und Disziplinierung des Körpers bei Émile Jaques-Dalcroze. In: G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), a.a.O., S. 71-94.

Albrecht **Knust**, Kinetographie. Vorwort von Rudolf Laban. Essen 1956.

Verena **Köhne-Kirsch**, Die "schöne Kunst" des Tanzes. Phänomenologische Erörterungen einer flüchtigen Kunstart. Frankfurt am Main/Bern 1990.

Horst **Koegler**, Die Tanzfarm vom Monte Vérita. In: Ballett 1979. Nr. 4, S. 44-51.

Horst **Koegler**, Das Ballett als Abbild einer vollkommenen Ordnung. In: ballett international/tanz aktuell. Heft 12 (Dezember 1996), S. 59.

Eugen **König**, Körper-Wissen-Macht. Berlin 1989.

Richard **Kostelanetz**, Metamorphosis in Modern Dance. In: Dance Scope 5.1. (Fall 1970), S. 6-21.

Richard **Kostelanetz**, American Imaginations. Charles Ives, Getrude Stein, John Cage, Merce Cunningham, Robert Wilson. Aus dem Amerikanischen von Almuth Carstens. Berlin 1983.

Richard **Kostelanetz**, John Cage im Gespräch. Köln 1989.

Richard **Kostelanetz** (Ed.), Merce Cunningham. Dancing in Space and Time. Chicago 1992.

Richard **Kostelanetz** (Ed.), The new american Arts. London 1969.

Richard **Kostelanetz** (Ed.), Esthetics Contemporary. New York 1978.

Susan **Kraft**, Remembering Chris Komar. Komar on Merce, Cage, Chance, Movement, and Possibilities. Excerpts from on Oral History. In: Contact Quarterly 22.1 (Winter/Spring 1997), S. 38-41.

Rudolf **von Laban**, Die Welt des Tänzers. Stuttgart 1920.

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

Rudolf **von Laban**, Gymnastik und Tanz. Oldenburg 1926.

Rudolf **von Laban**, Des Kindes Gymnastik und Tanz. Oldenburg 1929.

Rudolf **von Laban**, Schrifttanz: Methodik, Orthographie, Erläuterungen. Wien 1928.

Rudolf **von Laban**, Ein Leben für den Tanz. (Dresden 1935). Faksimiledruck der Ausgabe Dresden. Hg. v. Claude **Perrottet**. Bern/Stuttgart 1989. Ins Englische übersetzt v. Lisa Ullmann (Hg.), A Life for Dance. London 1975

Rudolf **Laban**/C.F. **Lawrence**, Effort. London 1947.

Rudolf **Laban**, Modern Educational Dance. London 1948.

Rudolf **Laban**, Der moderne Ausdruckstanz. Übersetzt von Karin Vial. Wilhelmshaven 1981.

Rudolf **Laban**, The Mastery of Movement on the Stage. London 1950.

Rudolf **Laban**, Principles of Dance and Movement Notation. London 1956.

Rudolf **Laban**, Choreutics. Zusammengest. und hg. v. Lisa Ullman. London 1966.

Rudolf **Laban**, Labanotation. Hg. v. Ann Hutchinson. Vorwort von Rudolf Laban 1954. New York 1970.

Rudolf **Laban**, The Language of Movement. A Guidebook to Choreutics. Boston 1978.

Rudolf **Laban**, Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes. Übersetzt von Claude Perrottet. Wilhelmshaven 1990.

Suanne **Lahusen**, Oskar **Schlemmer**: Mechanical Ballets? In: Dance Research. A Journal of the Society for Dance Research 4.2 (Autumn 1986), S. 65-77.

Konrad **Lange**, Das Wesen der Kunst. Bd. 2. Berlin 1901.

Roderyk **Lange**, The Nature of Dance. New York 1976.

Roderyk **Lange**, Semiotics and Dance. In: Dance Studies. Centre for Dance Studies Les Bois St. Peter. 5 (1981), S. 13-21.

Susan K. **Langer**, Feeling and Form. A Theory of Art. Developed from Philosophy in a new Key. New York 1953.

Karl **Leabo** (Ed.), Martha Graham. New York 1961.

Susan **Leigh-Foster**, Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. Berkeley/Los Angeles 1986.

Susan **Leigh-Foster**, Tanz und posthistorische Techno-Ästhetik. In: Akzente. Gewalt-Tod-Theater. Zeitschrift für Literatur. 40.2 (April 1993), S. 154-165.

Susan **Leigh-Foster**, An Introduction to Moving Bodies. In: Susan **Leigh-Foster** (Ed.), Choreographing History. Bloomington/Indianapolis 1995, S. 3-24.

Susan **Leigh-Foster** (Ed.), Corporealities. Dancing Knowlegde, Culture and Power. London 1996.

Gotthold Ephraim **Lessing**, Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Berlin 1766.

David Michael **Levin**, Balanchine's Formalism. In: Dance Perspectives 55. (Autumn 1973), S. 29-48. Wiederaufgelegt in: Roger Copeland/Marshall Cohen (Ed.), a.a.O., S. 123-145.

André **Levinson**, The Spirit of the Classic Dance. (March 1925). Reprint in: Joan **Acocella**/Lynn **Garafola** (Ed.), a.a.O. , S. 42-48.

Pehr Henrik **Ling**, Reglemente för Gymnastik. Stockholm 1836.

Rudolf **zur Lippe**, Naturbeherrschung am Menschen. 2 Bde. Frankfurt am Main 1981.

Theodor **Lipps**, Psychological Studies. Tr. Herbert C.Sanborn. Baltimore 1926.

Ann **Livet** (Ed.), Contemporary Dance. An Anthology of Lectures, Interviews and Essays with many of the most important contemporary american Choreographers, Scholars and Critics. With an Introduction by Ann Livet. New York 1978.

Margaret **Lloyd**, The Borzoi Book of Modern Dance. New York ^{2}1974.

Vera **Lorenz**, Prima Ballerina. Der zerbrechliche Traum auf Spitzen. Frankfurt am Main 1987.

Laurence **Louppe**, Der Körper und das Unsichtbare. In: Karin **Adelsbach**/Andrea **Firmenich**, Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer. Ausstellungskatalog. Kunsthalle in Emden 1996, S. 269-276.

Alastair **Macaulay**, Notes on Dance Classicism. In: Janet **Adshead** (Ed.), Choreography. Principles & Practice. Study of Dance Conference 4, University of Surrey 4-7. April 1986, S. 63-79.

Dietrich **Mahlow**, Der Zufall, das Denken und die Kunst. In: Bernhard **Holeczek**/Lida **von Mengden** (Hg.), Zufall als Prinzip. Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog: Wilhelm Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein. Heidelberg 1992, S. 53 -64.

Vera **Maletic**, Body - Space - Expression. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts. Berlin/New York 1987.

Vera **Maletic**, On the Aisthetic and Aesthetic Dimension of the Dance. A Methodology for Researching Dance Styles. [Masch.-schr.] Diss. Columbus University 1980.

Stéphane **Mallarmé**, Un coup de dés. Ein Würfelwurf. Hg. v. Klaus Detjen. Typographische Bibliothek Bd. 2. Göttingen 1995.

Susan A. **Manning**, Body Politic: The Dances of Mary Wigman. [Masch.-schr.] Diss. Columbia University 1987.

Susan A. **Manning**, Modernist Dogma and Post-modern Rhetoric: A Response to Sally Banes' *Terpsichore in Sneakers*. In: The Drama Review. A Journal of Performance Studies 2.4 (Winter 1988), S. 32-39.

Susan A. **Manning**, Feminism, Utopianism, and the incompleted Dialogue of Modernism. A Reading of the Dances of Mary Wigman. In: G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), a.a.O., S. 105-115.

Susan A. **Manning**, Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman. Berkeley/Los Angeles 1993.

Etienne-Jules **Marey**, Die Chronofotografie. Nachdruck. Frankfurt am Main 1985.

John **Martin**, Mary Wigman's Successful Tour provides a great Stimulus. In: The New York Times (8.3.1931).

John **Martin**, The Modern Dance. (New York 1933). New York [5]1972.

John **Martin**, America Dancing. The Background and Personalities of the Modern Dance. New York [3]1938.

John **Martin**, The Ideal of Ballet Aesthetics. In: ders., Introduction to the Dance. New York 1939, S. 208-217. Reprint in: Roger **Copeland**/Marshall **Cohen** (Ed.), a.a.O., S. 301-309.

John **Martin**, Introduction to the Dance (1939). Reprint. New York 1965.

John **Martin**, American Modern Dance. In: Anatole **Chujoy**/P.W. **Manchester** (Ed.), The Dance Encyclopedia. New York 1967, S. 43-49.

John **Martin**, Dance in Theory. With a new Introduction by Jack Anderson. New York 1989.

Marianne **Martin**, Modern Art and Dance. An Introduction. In: Images of the Modern Dialogue 1890-1980. Ausstellungskatalog. Institute of Contemporary Art Boston 9.11.1982 - 8.1.1983.

Karin **von Maur**, Oskar Schlemmer. 2 Bde. Hg. von Oskar Schlemmer Archiv der Staatsgalerie Stuttgart. München 1979.

Joseph H. **Mazo**, Prime Movers. The Makers of Modern Dance in America. New York 1977.

Felicita Mc **Carren**, Stéphane Mallarmé, Loie Fuller, and the Theatre of Femininity. In: Ellen W. Goellner/Jacqueline Shea Murphy (Ed.), a.a.O., S. 217-230.

Jordan **Mejias**, Triumph des Willens: Der Tänzer Merce Cunningham. In: Magazin der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Heft 293 (August 1989), S. 8-14.

Maurice **Merlau-Ponty**, Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1966.

Max **Merz**, Körperbildung und Rhythmus. In: P. Stefan (Hg.) Tanz in dieser Zeit. Wien/New York 1926, S. 29-32.

Monte Vérita. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie. Ausstellungskatalog. Hg. und Konzeption von Harald **Szeemann**. Museum Villa Stuck München 24.10.-21.12.1980. München 1980.

Petra **Meyer**, Die Stimme und ihre Schrift. Die Graphophonie der akustischen Kunst. Wien 1993.

Agnes **de Mille**, Martha. The Life and Work of Martha Graham. New York ^{2}1991.

G.L. **Mosse**, Die Nationalisierung der Massen. Frankfurt am Main/Berlin 1976.

Gay **Morris** in: Dance View. Vol. 13 (Autumn 1995), S. 7-9.

Hedwig **Müller**, Die Begründung des Ausdruckstanzes durch Mary Wigman. [Masch.-schr.] Diss. Köln 1986.

Hedwig **Müller**, Mary Wigman. Leben und Werk. Weinheim 1986.

Hedwig **Müller**, Von der äusseren zur inneren Bewegung. Klassische Ballerina - moderne Tänzerin. In: Renate Möhrmann (Hg.), Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst. Frankfurt am Main 1989, S. 283-299.

Hedwig **Müller**/Patricia **Stöckemann**, "... jeder Mensch ist ein Tänzer." Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945. Gießen 1993. Begleitbuch zur Ausstellung "Weltenfriede - Jugendglück". Vom Ausdruckstanz zum Olympischen Festspiel. Akademie der Künste Berlin 2.5.-13.6. 1993.

Uwe **Müller**/Andreas H. **Trebels**, Phänomenologie des Sich-Bewegens. In: Herbert Haag (Hg.), Sportphilosophie. Ein Handbuch. Schorndorf 1996. S. 119-143.

Gordon **Mumma**, Electronic Music for the Merce Cunningham Dance Company. In: David Vaughan (Issue Ed.), Merce Cunningham: Creative Elements. *Choreography and Dance. An international Journal.* 4.3. (1997), S. 51-58.

Waslaw **Nijinsky**, Ich bin ein Philosoph, der fühlt. Die Tagebuchaufzeichnungen in der Originalfassung. Aus dem Russischen von Alfred Frank. Berlin 1996.

Basil **Nikitakis**, Tänzer verwandeln sich in Skulpturen. Kölnische Rundschau (Samstag 8.6. 1996)

August **Nitschke**, Der Körper in Bewegung. Gesten, Tänze und Räume im Wandel der Geschichte. Zürich 1989.

August **Nitschke**, Der Kult der Bewegung. Turnen, Rhythmik und neue Tänze. In: August Nitschke/G.A. Ritter (u.a.) (Hg.), Jahrhundertwende. Aufbruch in die Moderne. 1880-1930. Bd 1. Hamburg 1990, S. 258-285.

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

Jean-George **Noverre**, Lettres sur la danse. Paris 1760.

Jean-George **Noverre**, *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette.* Deutsche Ausgabe von 1769. Nachdruck: Hg. v. Kurt Petermann. München 1977.

G. **Oberzaucher-Schüller** (Hg.), Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wilhelmshaven 1992.

Johannes **Odenthal**, Zur Beschreibbarkeit des Tanzes. Tanz in den Massenmedien. Dokumentation des 1. Symposium zur Tanzkritk. Veranstaltung der Tanz-Werkstatt Berlin August 1989.

Anthony **d'Offay** (Ed.), Dancers on a Plane. Cage Cunningham Johns. London 1990.

Anthony **d'Offay** (Hg.), Freundschaften. Cage Cunningham Johns. Stuttgart 1990.

Andrea **Olsen**, Körpergeschichten. Das Abenteuer der Körpererfahrung. In Zusammenarbeit mit Caryn McHose. Freiburg 1994.

L. **Pallat**/F. **Hilder**, Künstlerische Körperschulung. Breslau 1923.

Isa **Partsch-Bergsohn**, Modern Dance in Germany and the United States. Crosscurrents and Influences. Chur 1994.

Walter **Pape**/Rederick **Burwick** (Ed.), Reflecting Senses: Perception and Appearance in Literature, Culture and the Arts. Berlin/New York 1995.

Mario **Pasi** (Hg.), Ballett. Eine illustrierte Geschichte des Tanztheaters von 1581 bis zur Gegenwart. Wiesbaden 1980.

Steve **Paxton**, Chaos und Ordnung. An den Grenzen der Improvisation. Steve Paxton im Gespräch mit Aat Hougée über die Weiterentwicklung des Tanzes. In: ballett international/tanz aktuell. Heft 11 (November 1994), S. 21-26.

Steve **Paxton**, Rauschenberg for Cunningham and Three of His Own. In: Walter Hopps/Susan Davidson (Ed., Curators), Robert Rauschenberg: A Reprospective. Solomon R. Guggenheim Museum New York 19. Sept. - 7. Jan. 1998. New York 1997, S. 260-267.

Frank-Manuel **Peter**, Wegbereiter des modernen Tanzes. Der Tanzpublizist Fritz Böhme. In: tanzdrama. Heft 9 (4. Quartal 1989).

Martina **Peter-Boländer**, Tanz und Imagination. Verwirklichung des Selbst im künstlerischen und pädagogisch-therapeutischen Prozeß. Paderborn 1992.

Daniel Alvord **Phillips**, The Transposition of Literary and Rhetorical Constructs to Dance Theory and Choreography. [Masch.-schr.] Diss. North Carolina 1973.

Jean-Yves **Pidoux** (Ed.), La danse art du XXe siècle. Actes du colleque organisé par l'Université de Lausanne les 18 et 19 janvier 1990. Lausanne 1990.

Michelle **Potter**, "A License to Do Anything": Robert Rauschenberg and the Merce Cunningham Dance Company. In: Dance Chronicle 16.1 (1993), S. 1-43.

Valerie **Preston-Dunlop**, A Handbook for Dance in Education, Plymouth 1980.

Valerie **Preston-Dunlop**, Choreutic Concepts and Practice. In: Dance Research 1.1 (1983), S. 77-88.

Valerie **Preston-Dunlop**/Charlotte **Purkiss**, Rudolf Laban: The Making of Modern Dance. In: Dance Theatre Journal 7.3 (Winter 1989), S. 11-16.

Valerie **Preston-Dunlop**/Charlotte **Purkiss**, Rudolf Laban: The Making of Modern Dance. Part II. In: Dance Theatre Journal 7.4 (Spring 1990), S. 10-14.

Valerie **Preston-Dunlop**/Susanne **Lahusen** (Ed.), Schriftanz. A View of German Dance in the Weimar Republic. London 1990.

Valerie **Preston-Dunlop**, Rudolf Laban. The Nightmare in Zürich 1914-1919. (Part 1) In: Dance Theatre Journal 10.3 (Summer 1993), S. 14-19.

Valerie **Preston-Dunlop**, Rudolf Laban. The Nightmare in Zürich 1914-1919. (Part. 2) In: Dance Theatre Journal 10.4 (Autumn 1993), S. 33-35.

Valerie **Preston-Dunlop**, Rudolf von Laban. In: G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), a.a.O., S. 95-104.

Frederick Rand **Rogers** (Ed.), Dance: A Basic Educational Technique. New York 1941.

Hartmut **Regitz** im Gespräch mit Merce Cunningham, Ich distanziere mich nicht von meiner Gechichte. In: ballett international/tanz aktuell. Heft 8/9 (Juli/August 1996), S. 26.

Bernard **Rémy**, Lumière. Problèmes de physique communs à la danse moderne et au cinéma. In: Corps provisoire. Danse Cinéma Peinture Poésie. Arts choréographiques: L'auteur dans l'oeuvre. Paris 1992, S. 112-151.

Peter **Röthig**, Beiträge zur Theorie und Lehre vom Rhythmus. Stuttgart 1966.

Elinor **Rogosin**, The Dance Makers. Conversations with American Choreographers. New York 1980.

Bethsabée **de Rothschild**, La danse artistique aux USA: Tendances modernes. Paris 1949.

Curt **Sachs**, Eine Weltgeschichte des Tanzes. (Berlin 1933). Nachdruck. Hildesheim/New York 1984.

Lesley-Anne **Sayers**, The Interpretation of Movement. In: Dance Now 1.3 (Autumn 1992), S. 42-49.

Stefan **Schädler**, Transformationen des Zeitbegriffs. In: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hg.), a.a.O., S. 185-236.

Stefan **Schädler**, Die Paradoxie des Gedächtnisses im Werk von John Cage. In: Stefan **Schädler**/Walter **Zimmermann** (Hg.), John Cage. Anarchic Harmony. Ein Buch der Frankfurt Feste 1992, Alte Oper Frankfurt am Main. Frankfurt am Main/Mainz 1992, S. 81-96.

Stefan **Schädler**/Walter **Zimmermann**, Bemerkungen zur Sache. In: Stefan **Schädler**/Walter **Zimmermann** (Hg.), a.a.O., S. 11-16.

Sabine **Schaumann**, Zum Kunst- und Körperverständnis des deutschen Ausdruckstanzes im Werk von Mary Wigman. [Masch.-schr.] Magisterarbeit Hamburg, 1990.

Helmut **Scheier**, Reinheit des Tanzes, Kölner Stadt-Anzeiger (Sa/So 8./9. 6. 1996).

Dirk **Scheper**, Oskar Schlemmer - Das Triadische Ballett und die Bauhausbühnen. (Akademie der Künste) Berlin 1988.

John **Schikowsky**, Geschichte des Tanzes. Berlin 1926.

John **Schikowski**, Der neue Tanz. Berlin 1924.

Thecla **Schiphorst**/T. Calvert, Tools for Interaction with the creative Process of Composition. In: CHI Proceedings (1990), S. 167-174.

Thecla **Schiphorst**, Merce Cunningham: Making Dances with the Computer. In: David Vaughan (Issue Ed.), Merce Cunningham: Creative Elements. *Choreography and Dance. An international Journal.* 4.3. (1997), S. 79-98.

Alfred **Schlee**, Nicht stehen bleiben. In: Singchor und Tanz. Heft 24 (Dez. 1929), S. 307.

Oskar **Schlemmmer**, Idealist der Form. Briefe Tagebücher Schriften 1912 - 1946. Leipzig 1990.

Susanne **Schlicher**, TanzTheater. Traditionen und Freiheiten. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke. Hamburg 1987.

Jochen **Schmidt**, Tanztheater in Deutschland. Frankfurt am Main 1992.

Jochen **Schmidt**, Großvater erzählt. Als das Tanzen Merce Cunningham noch geholfen hat. Frankfurter Allgemeine Zeitung (Di 11. 6. 1996).

Jochen **Schmidt**, Abschied in herbstlicher Abendsonne. Frankfurter Allgemeine Zeitung (23. 1. 1998).

Hermann **Schmitz**, System der Philosophie. Bd. 3: Der Raum. Erster Teil: Der Leibliche Raum. Bonn 1988.

Marlene **Schnelle-Schneyder**, Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert. Marburg 1990.

Tim **Scholl**, From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernization of Ballett. London 1993.

A. Freiherr v. **Schrenck-Notzing**, Die Traumtänzerin Madeleine G. Eine psychologische Studie über Hypnose und dramatische Kunst. Stuttgart1904.

Marianne **Schuller**, Im Unterschied. Lesen/Korrespondieren/Adressieren. Frankfurt am Main 1990.

Ingeborg **Schwenk-Runkel**, Die Zuschauer feiern den großen alten Mann des neuen Balletts. Rundschau der Stadt Leverkusen (Mo 10. 6. 1996).

Ingeborg **Schwenk-Runkel**, Nichts als der Tanz. Merce Cunningham und sein Ensemble. Leverkusener Anzeiger (Mo 10. 6. 1996).

Norbert **Servos**/Hedwig **Müller** (Hg.), Pina Bausch. Wuppertaler Tanztheater. Köln 1979.

Norbert **Servos**, Pina Bausch - Wuppertaler Tanztheater oder Die Kunst, einen Goldfisch zu trainieren. Seelze 1997.

Janet **Sharistanian**, Karole Armitage § the MCDC. In: Helicon Nine. A Journal of Women's Arts and Letters 1.2 (Fall/Winter 1979), S. 14-23.

Ted **Shawn**, Every little Movement. A Book about Francois Delsarte. New York 1963.

Maxine **Sheet-Johnstone**, An Account of recent Changes in Dance in the U.S.A. In: Leonardo. Vol. 11 (1978), S. 187-201.

Maxine **Sheets-Johnstone**, The Phenomenology of Dance. New York 1980.

Eva **Selzer**, Psychophysische Aspekte und Ausdruckstanz. In: G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), a.a.O., S. 181-186.

Norbert **Servos**, Ausdruckstanz und Tanztheater - Erbe "Unter der Hand". In: G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), a.a.O., S. 486-492.

Marcia **Siegel**, The Shapes of Changes. Images of American Dance. Berkley 1979.

Marcia B. **Siegel**, The Truth About Apples and Oranges. In: The Drama Review. A Journal of Performance Studies. 32.4 (Winter 1988), S. 24-31.

Marcia **Siegel**, Days on Earth. The Dance of Doris Humphrey. Durham/London 1993.

Stephen **Smoliar**, Merce Cunningham in Brooklyn. In: Ballet Review 3.3 (1970). Reprint: Richard Kostelanetz (Ed.), Merce Cunningham. a.a.O., S. 77-91.

Susan **Sontag**, Against Interpretation, New York 1962.

Susan **Sontag**, Kunst und Antikunst. München/Wien 1980.

Walter **Sorell**, Mary Wigman. Ein Vermächtnis. Wilhelmshaven 1986.

Walter **Sorell** (Ed.), The Dance has many Faces. Cleveland/New York 1951. Überarbeitete neue Fassung Chicago 1991.

Francis **Sparshott**, Off the Ground. First Steps to a philosophical Consideration of the Dance. Princeton 1988.

Genieve **Stebbins**, Delsarte's System of Expression. New York 1885.

Cobbett **Steinberg** (Ed.), The Dance Anthology. New York 1980.

Louise **Steinman**, The Knowing Body. Elements of Contemporary Performance & Dance. Boston/London 1986.

Gero **Steinmetz**, Futuristische Darstellungsformen. Rhein-Wupper-Zeitung - Rheinische Post (10. 6. 1996).

Gunter **Stent**, L'avènement de l'age d'or. Paris 1973.

Patricia **Stöckemann**, Zufall als Prinzip. In: tanzdrama. Heft 26 (1994), S. 6-9.

Ernestine **Stodell**, Doris Humphrey und ihre Tanztechnik. Ein Arbeitsbuch. Übersetzt von Ebba D. Drolhagen und Ursula Mühlberger. Frankfurt am Main 1986.

Barbara **Stoler-Miller**, Yoga. Discipline of Freedom. The Yoga Sutra attributed to Patanjali. A Translation of the Text, with Commentary, Introduction, and Glossary of Keywords. Berkeley/Los Angeles 1996.

Erwin **Straus**, Psychologie der menschlichen Welt. Berlin/Göttingen 1960.

Werner Jakob **Stüber**, Geschichte des Modern Dance. Zur Selbsterfahrung und Körperaneignung im modernen Tanztheater. (Diss. Frankfurt am Main, 1981). Wilhelmshaven 1984.

Werner **Suhr**, Das Gesicht des Tanzes. Egestorf 1927.

Karl Heinz **Taubert**, Höfische Tänze. Ihre Geschichte und ihre Choreographie. Mainz 1968.

Hans **Thies-Lehmann**, Die Inszenierung: Probleme einer Analyse. In: Zeitschrift für Semiotik 11:1 (1988) S. 29-48.

Helen **Thomas** (Ed.), Dance, Gender and Culture. Hampshire/London 1993.

Helen **Thomas**, Dance, Modernity and Culture. Explorations in the Sociology of Dance. London/New York 1995.

Klaus **Thora**, Der Einfluß der Lebensphilosophie Rudolf von Labans auf das tänzerische Weltbild. In: G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), a.a.O, S. 154-160.

Mabel E. **Todd**, The Thinking Body. A Study of the Balancing Forces of dynamic Man. Princeton/New Jersey ^{2}1968.

Calvin **Tomkins**, Merce Cunningham. In: Calvin Tomkins, The Bride and the Bachalors. Five Masters of the Avantgarde. New York 1980, S. 239-296.

Bettina **Trouwborst**, Uhrwerk des Lebens. Westfälische Zeitung (Do 6. 6. 1996)

Lisa **Ullmann**, Space Harmony. Some Preparatory Stages for the Study of Space Harmony in Art of Movement. Boston 1971. Reprint of six Articles published in: The Laban Art of Movement Guild Magazine (1952-1955).

David **Vaughan** (Ed.), Diaghilev/Cunningham. Catalogue of an Exhibition at the Emily Lowe Gallery, Hempstead. New York 1974.

David **Vaughan**, Merce Cunningham/Retrospect and Prospect. In: Performing Arts Journal 3.3. (Winter 1979), S. 3-14.

David **Vaughan**, Von Diaghilev bis Cunningham. Zeitgenössische Künstler arbeiten für das Ballett. In: Das Ballett und die Künste. 25 Jahre Internationale Sommerakademie des Tanzes Köln. Köln 1981, S. 55-71.

David **Vaughan**, Locale: The Collaboration of Merce Cunningham and Charles Atlas. In: Millennium Film Journal 10.11 (Fall/Winter 1981/-1982), S. 11-13.

David **Vaughan**, "Then I Thought About Marcel": Merce Cunningham's *Walkaround Time*. In: Images of the Modern Dialogue 1890-1980. Ausstellungskatalog. Institute of Contemporary Art Boston. Boston 1982, S. 83-96.

David **Vaughan**, Merce Cunningham: Origins and Influences. In: Dance Theatre Journal 1.1 (Spring 1983), S. 11-14.

David **Vaughan** (Moderator), The Forming of an Aesthetic: Merce Cunningham and John Cage. Earle Brown, Remy Charlip, Marianne Simon, David Vaughan. In: Ballett Review 13.3 (Fall 1985), S. 23-36. Reprint in: Richard **Kostelanetz** (Ed.), Merce Cunningham. a.a.O., S. 48-65.

David **Vaughan** (Moderator), Cunningham and his Dancers. Transcript of a Discussion with Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Farber, Steve Paxton, Marianne Preger-Simon, Valda Setterfield, and Gus Solomon: Merce Cunningham and the New Dance/The Modernist Dance Impulse. State University of New York, Festival 7. März 1987. In: Ballett Review 15.3 (Fall 1987). Reprint in: Richard Kostelanetz (Ed.), Merce Cunningham. a.a.O., S. 101-123.

David **Vaughan**, Merce Cunningham and the Northwest. In: Proceedings of the Twelthe Annual Conference of the Society of Dance History Scholars. Published by Society of Dance History Scholars. Riverside 1989, S. 111-125.

David **Vaughan**, The Real Shock: The Merce Cunningham Dance Company's World Tour, 1964. In: Proceedings of the Fifteenth Annual Conference of the Society of Dance History Scholars. *American Dance Abroad. Influences of the United States Experience.* Riverside 1992, S. 21-27.

David **Vaughan**, Cunningham, Cage and Joyce: "this longawaited Messiagh of Roaratorios". In: Robert P. Cohan (Issue Ed.), Choreography and Dance. An international Journal. 1.4 (1992), S. 79-90.

David **Vaughan** (Issue Ed.), Merce Cunningham: Creative Elements. *Choreography and Dance. An international Journal* 4.3 (1997).

Verteidigung des Körpers. Kursbuch. Berlin März 1995.

Gabi **Vettermann**, Tanzkritik als Spiegel der soziokulturellen Situation von Tanz. In: G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), a.a.O., S. 212-223.

Monika **Wagner** (Hg.), Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst. In Zusammenarbeit mit Franz Verspohl und Hubertus Gassner. 2 Bde. Reinbek/Hamburg 1991.

Monika **Wagner**, Konstruktion der Moderne. In: Holger Birkholz/Mathias Butte (u.a.) (Hg.), Zeitgenössische Kunst und Kunstwissenschaft. Zur Aktualisierung ihres Verhältnisses. Weimar 1995, S. 33-53.

Monika **Wagner**, Form und Material im Geschlechterkampf oder: Aktionismus auf dem Flickenteppich. In: Corina **Caduff**/Sigrid **Weigel** (Hg.), Das Geschlecht der Künste. Köln 1996, S. 175-196.

Dominique **Wahiche**/Irena **Filiberti** (u.a.) (Ed.), La danse, naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham. Biennale Nationale de Danse du Val-de-Marne 1989.

Robert **Wechsler**, Computer im Tanz. Medium oder Werkzeug? In: ballett international/tanz aktuell. Heft 8/9 (Juli/August 1997), S. 30.

Paul **Weiss**, Nature and Man. New York 1947.

Arnd **Wesemann**, Pond Way. Merce Cunningham in Paris. In: ballett international/tanz aktuell Heft 3 (März 1998), S. 52.

Mary **Wigman**, Das Tanzerlebnis. In: Die Musik 15.11 (August 1933).

Mary **Wigman**, Vom Wesen des künstlerischen Tanzes. In: Rudolf v. Laban/Mary Wigman (Hg.), Die tänzerische Situation unserer Zeit. Dresden 1936, S. 10 f.

Mary **Wigman**, Die Sprache des Tanzes. (Stuttgart [1]1963) München [2]1986 .

Eva **Wobbe**, Die Gymnastik. Entwicklung der Bewegung bis zur Rhythmischen Gymnastik und deren Einfluß auf den Ausdruckstanz. In: G. Oberzaucher-Schüller (Hg.), a.a.O., S. 25-33.

Klaus **Wolbert**, Die Nackten und die Toten des "Dritten Reiches". Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus. Giessen 1982.

Maria Gabriele **Wosien**, Tanz im Angesicht der Götter. München 1985.

Gerhard **Zacharias**, Ballett - Gestalt und Wesen. Köln 1962.

Lexikas und Enzyclopädien

Brockhaus-Enzyklopädie. Mannheim 1992.

Der Große Brockhaus. Leipzig 1931

Der Neue Brockhaus. Wiesbaden 1973.

Anatole **Chujoy**/P.W. **Manchester** (Ed.), The Dance Encyclopedia. New York 1967.

Mary **Clarke** & David **Vaughan** (Ed.), The Encyclopedia of Dance & Ballet. London, 1977

Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. v. Joachim **Ritter**. Band 4, Darmstadt 1976.

Philosophisches Wörterbuch. Hg. v. Walter **Brugger**. Freiburg/Basel 1978.

Sportwissenschaftliches Lexikon. Hg. v. Redaktionskreis unter der Leitung von Peter **Röthig**. Schorndorf 1983.

Broschüren und unveröffentlichte Texte

Edith **Boxberger**, Programmheftnotiz für das NRW-Tanzfestival 1996. (Broschüre).

Merce **Cunningham** (u.a.) in: Werbekatalog der Merce Cunningham Dance Foundation Inc.

Merce **Cunningham**, Interview (J. Gruen). The New York Times (14. Jan. 1980). © Dance Collection of the New York Public Library.

Merce **Cunningham**, Cunningham Dance Technique: Intermediate Level. Narration. Gesprochener Kommentar im gleichlautenden Video. Unveröffentlichtes Manuskript der Cunningham Dance Foundation. Copyright, January 1991.

Martha **Graham**, Excerpts from opening Night Address. Mark Hellinger Theatre, New York City, 15.4. 1974.

Werner **Huschka**, Broschüre und Ausbildungsunterlagen *zur Integrativen Tanz-Pädagogik.*

Filme

Mary **Wigman** (1886-1973), When Fire dances between two Poles. A Dance Horizont Video, Pennington 1991. Copyright by Allegra Fuller Snyder, 41 min. schw./weiß.

Charles **Weidmann**, On his Own. Narrated by Alwin Nikolais. A Dance Horizont Video, Pennington 1990, 59 min. Farbe mit historischen schw./w. Aufnahmen.

A Dancer's World. Photographiert von Peter Glushanok (1957). 30 min. Der Film gilt als Lehrfilm der Graham-Technik.

Martha **Graham**. Von Nathan Kroll. An American Original Performance. A Dancer's World. Night Journey. Appalachian Spring. Dance Series KULTUR, 93 min., schw./w.

(Filme von und über Merce Cunningham siehe Repertoireliste)

Verwendete Abkürzungen

MCDC = Merce Cunningham Dance Company

o.S. = ohne Seitenangabe

Abbildungsverzeichnis

(Foto von Stephan VanFelteren, Jean Robiestr. 39/41, B-1060 Brüssel für: Kunsten Festival Des Arts, Brüssel): Abb. 1/ © Stephan Van Felteren

Archiv der Merce Cunningham Dance Foundation (Foto: Lois Greenfield): Abb. 2/© Merce Cunningham Dance Foundation Archive

Archiv der Deutschen Jugendbewegung, Witzenhausen (Foto: Julius Groß anläßlich einer „Körperschulungswoche" 1925 in der Birkenheide (Motzensee) bei Berlin): Abb. 3

Privat-Archiv von Gabriele Brandstetter: Abb. 4

Musée Auguste Rodin, Paris (Fotos: Harry C. Ellis): Abb. 5, 6, 7, 8

Duncan Collection (Foto: Arnold Genthe, New York): Abb. 9

Duncan Collection (Foto: Elvira, München): Abb. 10

Courtesy of Robert Williams, Friends of Terpsichore: Abb. 11

Privat-Archiv von Verna Lorenz: Abb. 12

Bibliotheque de l'Opéra, Paris: Abb. 13

S. Enkelmann, München: Abb. 14

Zeichungen von Rudolf Laban. Aus: Rudolf von Laban, Choreographie. Jena 1926, S. 30, 31, 33.: Abb. 15, 16, 17

Aus: Rudolf von Laban, Choreographie. Jena 1926, S. 34 (kein Fotograf angegeben): Abb. 18

Aus: Rudolf von Delius, Mary Wigman. Dresden 1925. (Abbildungsteil, kein Fotograf angegeben): Abb. 19, 20, 21, 22

Mary Wigman Archiv: Abb. 23

(Foto: Barbara Morgan); aus: Morgan & Morgan (Ed.), Barbara Morgan Monography (1972).: Abb. 24, 29

Dance Collection, New York Public Library (Foto: Edward Moeller): Abb. 25

Foto: Barbara Morgan: Abb. 26/© Barbara Morgan 1991.

Courtesy Harvard Theatre Collection: Abb. 27

Archiv der Merce Cunningham Dance Foundation (Foto: Richard Ruthledge): Abb. 28, 30/© Merce Cunningham Dance Foundation Archive

Archiv der Merce Cunningham Dance Foundation (Foto: Marc Ginot)
Abb. 31/© Marc Ginot

Archiv der Merce Cunningham Dance Foundation (Foto: Max Waldmann): Abb. 32/© Merce Cunningham Dance Foundation Archive

Archiv der Merce Cunningham Dance Foundation (Foto: Clemens Kalischer): Abb. 33/© Clemens Kalischer

Archiv der Merce Cunningham Dance Foundation (Foto: Imogen Cunningham): Abb. 34/© 1978 The Imogen Cunningham Trust

Archiv der Merce Cunningham Dance Foundation (Foto: James Klosty) Abb. 35/© Merce Cunningham Dance Foundation Archive

Archiv der Merce Cunningham Dance Foundation (Foto: Hervé Gloaguen) : Abb. 36/© Hervé Gloaguen/Agence Rapho

Archiv der Merce Cunningham Dance Foundation (Foto: Michael O'Neill): Abb. 37/© Merce Cunningham Dance Foundation Archive

Archiv der Merce Cunningham Dance Foundation (Foto: Johan Elbers): Abb. 38/© Merce Cunningham Dance Foundation Archive

Archiv der Merce Cunningham Dance Foundation (Foto: Michael O'Neill) Abb. 39/© Michael O'Neill

Archiv der Merce Cunningham Dance Foundation (Foto: Jack Mitchell) Abb. 40/© Merce Cunningham Dance Foundation Archive

Archiv der Merce Cunningham Dance Foundation (Foto: Francois Hers) Abb. 41/© Merce Cunningham Dance Foundation Archive

Galerie Margarete Roeder, New York (Zeichnungen: Merce Cunningham) Abb. 42; 46/© Merce Cunningham

Archiv der Merce Cunningham Dance Foundation (Foto: Arnold Eagle) Abb. 43/© Merce Cunningham Dance Foundation Archive

Archiv der Merce Cunningham Dance Foundation (Zeichnungen: Merce Cunningham) Abb. 44; 45/© Merce Cunningham Dance Foundation Archive

Archiv der Merce Cunningham Dance Foundation (Foto: Lois Greenfield) Abb. 47; 51/© Lois Greenfield

Archiv der Merce Cunningham Dance Foundation (Foto: James Klosty) Abb. 48/© James Klosty

Archiv der Merce Cunningham Dance Foundation (Foto: Penny Brogden) Abb. 49/© Archiv der Merce Cunningham Dance Foundation

Archiv der Merce Cunningham Dance Foundation (Foto: Edward Santalone) Abb. 50/© Edward Santalone