

Emerging Compositions

Emergenz in der choreografischen Komposition und die
selbstorganisierende Gemeinschaft als Grundlage
choreografischer Verfahren

Masterarbeit vorgelegt von:

Marie Alexis

Zürcher Hochschule der Künste ZHdK

Dep. Darstellende Künste und Film

MA Dance - Choreography

Erstgutachterin:

Prof. Dr. phil. Friederike Lampert

Zürich, April 2020

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
1. Ausgangslage	4
1.1 Annäherung an die zentralen Begriffe	4
1.1.1 partizipative Verfahren	4
1.1.2 Komposition	5
1.1.3 Werkautonomie	7
1.1.4 Emergenz	8
1.2 Geschichtliche Analyse partizipativer Verfahren in der Choreografie	10
1.2.1 Improvisation als Quelle neuen Bewegungsmaterials am Beispiel des Modern Dance	11
1.2.2 Improvisation als Live-Kunst am Beispiel der Contact Improvisation	13
1.2.3 Scoring und Task-basierte Verfahren am Beispiel von Anna Halprin	14
1.3 Eine Analyse zeitgenössischer Ansätze zwischen Partizipation und Komposition	17
1.3.1 Strukturierte Improvisation und Instant Composition – Autorenschaft und Werkgedanke in der Unmittelbarkeit	17
1.3.2 Werkautonomie durch Fokus auf Komposition am Beispiel von Anne Teresa de Keersmaecker	18
1.3.3 Partizipation und Komposition bei bedingter Werkautonomie am Beispiel von Emanuel Gat	19
2. Emerging Compositions: die Suche nach zeitgemässen choreografischen Verfahren	
2.1 Grundlagen des praktischen Forschungsprozesses	21
2.1.1 Absichtserklärung	22
2.1.2 Ebenen der Emergenz	22
2.1.3 das 'Kompositionsmoment' – Versuch einer Definition	23
2.1.4 Vorgehensweisen	25
2.2 Praktische Beispiele: Scores und ihre Emergenz	26
2.2.1 das Spielfeld als Grundlage von Scores am Beispiel von 'Come Away'	28
2.2.2 'Problem Solving' am Beispiel des 'Lines Score'	28
2.2.3 'Movement Sharing' am Beispiel des 'Peripheral Vision Score'	30
2.2.4 'Kompositionsmoment' am Beispiel des 'Connection Point Trio Score'	31
2.2.5 'Wiedererkennungsmoment' am Beispiel des 'Family Picture Score'	33

3. Schlussbetrachtungen	36
3.1 Reflexion aus der Praxis	36
3.1.1 Ebenen des Scorings und Werkautonomie	37
3.1.2 Verlagerung der Virtuosität und Kompetenzentwicklung	38
3.1.3 ästhetische Auswirkungen	42
3.2 Metaebenen und die Frage nach Wirksamkeit	43
3.2.1 der formale Ansatz und die ästhetische Wirksamkeit	44
3.2.2 'Empathetic Anarchy': partizipative Choreografie als soziale Praxis	46
3.2.3 Produktionsbedingungen: das Tanzstudio als Inkubator eines neuen Miteinanders	47
3.2.4 Macht und Funktion – Fremdorganisation und Selbstorganisation	48
3.3 Zusammenfassung und Ausblick	50
4. Literaturverzeichnis	54
5. Selbständigkeitserklärung	57

Einleitung

Es scheint ein Gegebenes zu sein: Kunst entsteht – auch – aus einer Lust am Neuen. Dabei bezieht sie sich auf diversen Ebenen sowohl auf die gesellschaftlichen und persönlichen Gegebenheiten, aus denen sie entsteht, wie auch auf ihre eigene Geschichte. Sowohl ihre ästhetischen Formen als auch die Verfahren zur Produktion dieser Formen befinden sich also im steten Wandel. Als Antriebskraft hinter diesen Veränderungen wird dabei oft eine Form der Kritik erkennbar: Kritik an den institutionalisierten Formen der Kunst, Kritik an den Produktionsbedingungen von Kunst oder Kritik an gesellschaftlichen oder politischen Gegebenheiten. Obwohl es durchaus Künstler*innen gibt, die sich nicht bewusst (oder bewusst nicht) den Strömungen ihrer Zeit gesellen, so werden mit etwas Abstand und einer überblickenden Betrachtungsweise dennoch Muster erkennbar, die Rückschlüsse auf Natur und Gegenstand der jeweiligen Kritik erlauben.

Als ich begann, mich mit Choreografie im zeitgenössischen Tanz auseinander zu setzen, konnte ich mich einer Beobachtung nicht entziehen: viele Neuerungen in choreografischen Methoden und Verfahren seit den 1960er Jahren zielen auf eine Dekonstruktion der Machtverhältnisse innerhalb der Produktion tänzerischer Werke ab. Sie tun dies unter Anderem zugunsten einer Stärkung der Individualität der Tanzenden und ihrer Anerkennung als Ko-Autoren. Diese Demokratisierung choreografischer Verfahren und die dadurch entstehenden *partizipativen Arbeitsweisen* wirken sich auch ästhetisch aus.

Besonders in Hinblick auf choreografische Komposition sind die Auswirkungen partizipativer Verfahren stark spürbar. Denn choreografische Komposition verlangt auf den ersten Blick nach klaren Anweisungen an die Tanzenden. Verpflichtet sich ein*e Choreograf*in einer partizipativen Arbeitsweise, so ist zu beobachten, dass in Folge dieser Demokratisierung der Tanz an kompositorischer Komplexität einbüsst – und manchmal auch die Wiederholbarkeit der Werke oder der Werkgedanke an sich in Frage gestellt ist.

Diese ästhetischen Auswirkungen mag man in Kauf nehmen oder sogar begrüßen. In meiner persönlichen künstlerischen Suche nach einer choreografischen Sprache hat mich dieses Dilemma jedoch von Anfang an begleitet. Das Hinterfragen der Machtverhältnisse durch eine Demokratisierung choreografischer Verfahren erachte ich als begrüßenswert und bin tatsächlich der Überzeugung, dass dieses noch konsequenter vorgenommen werden müsste. Andererseits

beschäftigt mich doch stark die Frage nach einer Kultivierung choreografisch-formaler Komplexität auf der Ebene der Bewegungskomposition.

Aus dieser Fragestellung heraus erforschte ich im Rahmen meines Studiums Verfahren, die choreografische Komposition erlauben, ohne traditionelle Machtstrukturen zu bestärken oder zu reaktivieren. Die so entstehenden Verfahren fasse ich unter der Bezeichnung „Emerging Compositions“ zusammen. Im Laufe dieser praktischen und theoretischen Recherche begann ich ferner, mich mit dem Prinzip der Emergenz ganz allgemein zu beschäftigen, und auf welchen Ebenen der Kreation eines choreografischen Werkes dieses Prinzip zum tragen kommt oder kommen kann.

Die vorliegende Arbeit beschreibt den Forschungsprozess und untersucht Emergenz als Grundlage choreografischer Verfahren auf verschiedenen Ebenen: namentlich auf den Ebenen der Bewegungskomposition, des Narratives sowie der Rezeption von Tanz. Dabei ist der erste Teil der geschichtlichen Analyse und der Definition zentraler Begriffe gewidmet, der zweite Teil beinhaltet die Beschreibung und Reflexion der praktischen Erforschung während der letzte Teil den Fokus auf philosophische Betrachtungen zur Wirksamkeit von Tanz und seiner Verantwortlichkeit legt. An dieser Stelle möchte ich anfügen, dass in dieser Arbeit auf die Publikumpartizipation und deren Auswirkungen nicht eingegangen wird, obwohl sie durchaus denselben Strömungen entstammt. Die Analyse und Erforschung partizipativer Verfahren richtet sich ausschliesslich auf die Partizipation der Tanzenden am Kurationsprozess.

Da diese Arbeit stark aus einer reflektierten Praxis heraus entsteht, beschreibt sie im Hauptteil hauptsächlich meine eigenen künstlerischen Absichten sowie die Arbeitsweisen, die ich zur Verfolgung dieser Absichten nutze. Diese Forschung ist bei Weitem nicht abgeschlossen und so stellt mein Studienabschluss und die damit zusammenhängende Notwendigkeit einer Verschriftlichung hauptsächlich eine Gelegenheit dar, den Stand der Dinge zu reflektieren und die gewonnenen Erkenntnisse zum aktuellen Diskurs über zeitgemässe Formen von Tanz beizutragen.

1. Ausgangslage

1.1 Annäherung an die zentralen Begriffe

Um die Lesbarkeit der folgenden Ausführungen zu erleichtern und die Verständlichkeit der Gedankengänge zu unterstützen, scheint es zunächst angebracht, die vier zentralen Begriffe und Aspekte der choreografischen Arbeit zu erläutern, die hier im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen. Diese Begriffe stehen auch für Konzepte und Parameter, die in der künstlerischen und theoretischen Recherche, welcher diese Arbeit entstammt, zentral sind.

1.1.1 partizipative Verfahren

Unter dem Begriff *partizipative Verfahren* in der choreografischen Gestaltung werden hier jene Methoden zusammengefasst, die die Kreativität der Tanzenden mit einbeziehen – nicht 'nur' als Interpreten, sondern als Ko-Autor*innen des choreografischen Werkes. Sei es die Suche nach singulärem Bewegungsmaterial durch Improvisation, sei es konzeptuelle Mitarbeit, Mitgestaltung der choreografischen Struktur oder Freiheit in der Gestaltung innerhalb der Performance-Situation – partizipative Verfahren fordern und fördern die Tanzenden als eigenständige, teilhabende Künstler*innen.

Die Anwendung solcher Methoden kann aus unterschiedlichen Absichten heraus beschlossen werden. Einige dieser möglichen Ansätze werden im geschichtsanalytischen Teil dieser Arbeit am Beispiel einzelner relevanter Künstler*innen beschrieben (Kapitel 1.2 und 1.3). In manchen Fällen entspringt die Suche nach individuellen Ausdrucksformen einer künstlerischen oder humanistischen Vision, in anderen Fällen werden die Künstler*innen in der Auswahl ihrer Verfahren von ihrer politischen Haltung und einem auf die Kunstform übertragenen demokratischen Gedanken. Andere wiederum rücken aus einer institutionskritischen Haltung heraus die 'Enthierarchisierung' des Kreativeverfahrens in den Fokus.

Aus welchen Beweggründen auch immer – partizipative Verfahren bergen die Möglichkeit einer potenzierten Kreativität durch Kooperation sowie ein verstärktes Identifikationspotenzial der Tanzenden zum Werk, bedingt durch ihre Mitautorenschaft. Prinzipiell stossen partizipative

Verfahren auch vermehrt Gruppenprozesse an und werden deshalb oft bewusst für Arbeiten angewendet, die diese Prozesse auf die eine oder andere Weise thematisieren wollen.

Um zwischen Partizipation im Kurationsprozess und Partizipation in der Performance-Situation zu unterscheiden, wird im Folgenden auch '*Live-Partizipation*' oder '*live-partizipativ*' genutzt, wenn eine solche Unterscheidung wesentlich ist.

1.1.2 Komposition

Der Begriff Komposition stammt aus dem lateinischen 'componere', was 'zusammensetzen' bedeutet. Am gebräuchlichsten in der Musik oder auch bekannt aus dem Begriff der Bildkomposition, findet diese Operation des Sammelns, Sortierens, Kombinierens und Anordnens von gesammeltem Material oder Elementen in allen Kunstformen statt (vgl. Chapuis et al 2019, S. 14).

Im ursprünglichen Sinne meint der Begriff 'Choreografie' das 'Schreiben von Tanz', ein Begriff, der aus dem 18. Jahrhundert stammt. Diesen Akt des (Nieder-)Schreibens wurde von Ballettmeistern vorgenommen, welche wohl persönlich überlieferte Tänze (die also nicht ihrer eigenen Autorenschaft entstammten) aufzeichneten. Diese Funktion ist demnach vom Komponisten eines getanzen Werkes zu unterscheiden, der den Tanz *erschaffen* hat (vgl. ebd.). Dennoch hat sich die Bezeichnung 'Choreografie' für die Autorenschaft tänzerischer Werke sowie für die Gesamtheit der Operationen zur Gestaltung dieser Werke durchgesetzt.

Da der Begriff der Komposition im Tanz nicht verbreitet und schon gar nicht einheitlich definiert ist, ist es für das weitere Vorgehen wesentlich, eine eigene Definition zu finden. Und zwar deshalb, weil diese in meinem Verständnis nur ein Teil (wenn auch ein wesentlicher) des choreografischen Prozesses darstellt. Unter choreografischer Komposition wird also im Folgenden die *formale Anordnung von Körpern, Formen und Bewegungen in Beziehung zueinander sowie zu Raum und Zeit* verstanden. Diese Anordnung und Gestaltung findet auf verschiedenen Ebenen der Kreation eines tänzerischen Werkes statt:

Die *Bewegungskomposition* beinhaltet das Sammeln und Kreieren von Bewegungen und die Kombination dieser Bewegungen zu Bewegungsabfolgen.

Die *rhythmische Komposition* bezieht sich auf die Gestaltung von Bewegungsqualitäten, Rhythmisierung, der Einsatz von choreografischen Mitteln wie Repetition innerhalb von und zwischen Bewegungssphrasen oder Sequenzen, innerhalb von und zwischen Teilstücken eines choreografischen Werkes, sowie über das gesamte Werk.

Die *Raumkomposition* gestaltet die Raumnutzung, Bewegungsrichtungen, Nutzung von Raumebenen, die Platzierung der Tanzenden in Beziehung zum Raum und in räumlicher Beziehung zueinander.

Die *dramaturgische Komposition* beinhaltet die Ausarbeitung von Figuren und Charakteren und ihrer Beziehungen zueinander, die Entwicklung von narrativen oder abstrakten Themen, das Zeichnen eines Spannungsbogen über das gesamte Werk und über Teilstücke.

Die *Gesamtkomposition* schliesslich gestaltet den Rahmen, in welchem das choreografische Werk stattfindet, durch die Raum- und Lichtgestaltung, Kostümgestaltung und Styling, Einsatz von Musik, Klängen und Geräuschen, der Einsatz anderer Medien wie Video, Text etc. im Dialog mit dem Gesamtkonzept des Werkes.

Der Begriff *choreografische Komposition* bezieht sich in dieser Arbeit vor Allem auf Bewegungskomposition, rhythmische Komposition und Raumkomposition – zumal es jene Ebenen sind, deren willentliche und detaillierte Gestaltung durch live-partizipative Verfahren in Frage gestellt wird.

Komposition im Kurationsprozess eines choreografischen Werkes ist also die bewusste Gestaltung all dieser dem Medium Tanz inhärenten Aspekte und somit ein wesentlicher Teil des künstlerischen Schaffensprozesses. Es sind jene Handlungen, die man vornimmt und jene Entscheidungen, die man trifft, um dem Formlosen Form zu verleihen – es ist das Handwerk, welches Hand in Hand mit einer *ästhetischen Intuition* die Dinge formt und gestaltet, bis sich ein Gefühl des 'Passend-Seins' einstellt. Bis die Dinge durch ihre Anordnung in eine Beziehung zueinander treten, die aus ihnen 'mehr' macht als ihre Summe.

1.1.3 Werkautonomie

Ein Begriff, der für die hier ausgelegten Recherche- und Gedankenprozesse wesentlich ist, ist die Idee der *Werkautonomie*. Damit ist eine Anordnung der Dinge gemeint, die so gestaltet ist, dass sie *für sich steht*. In einer in Zeit und Raum verankerten und 'flüchtigen' Kunstform wie dem Tanz ist diese Autonomie nicht per se gegeben. Zentrale Merkmale eines im hier gemeinten Sinne autonomen Werkes sind Reproduzierbarkeit und Wiedererkennbarkeit, und zwar unabhängig von der Besetzung. Einige Beispiele zur Anschauung: eine Improvisation ist in diesem Sinne nicht reproduzierbar und deshalb nicht als autonomes Werk zu bezeichnen. Eine festgelegte Choreografie, die keine Besonderheiten, keine singuläre künstlerische Sprache, keine Struktur beinhaltet, ist reproduzierbar aber kaum erkennbar in ihrer Wirkung der Willkürlichkeit und in diesem Sinne auch nicht wirklich autonom. Eine sorgfältig aufgebaute Struktur, die möglichst viele kompositorische Parameter mit einbezieht, worin aber die Tanzenden innerhalb eines klar definierten Rahmens improvisatorisch handeln dürfen, kann durchaus reproduzierbar und erkennbar sein und auf diese Weise die Kriterien der Werkautonomie erfüllen.

Die Werkautonomie steht im Zentrum der Fragestellung dieser Recherche. Welche Parameter müssen berücksichtigt werden? Welche Ebenen müssen gestaltet werden, und wie, um durch live-partizipatorische Verfahren ein autonomes Werk entstehen zu lassen? Ein Werk also, welches wiederholbar und wiedererkennbar ist. Und welches nicht von seiner ursprünglichen Besetzung abhängig ist, um diese Anforderungen zu erfüllen. Wenn im Folgenden von *Werk* gesprochen wird, so meint dies ein im Sinne dieser Definition autonomes Werk.

1.1.4 Emergenz

„Emergenz [...] meint die Nichtvorhersehbarkeit neuer Erscheinungen. Es gelten also alle jene Erscheinungen als emergent, die vor ihrem ersten Auftreten nicht hätten vorausgesagt werden können, auch wenn sich für ihr Auftreten nachträglich eine plausible Erklärung finden lässt.“ (Fischer-Lichte 20014, S. 89/90)

Dieser schwer fassbare Begriff wird in den Natur-, Geistes- und Sozialwissenschaften viel diskutiert und führt uns an Themen wie System- und Chaostheorie heran. Dabei ist das Phänomen der *Selbstorganisation* von Systemen diversester Natur zentral, von den Formationen eines

Vogelschwarms hin zur Entstehung von *Bedeutung* im Gehirn (vgl. hierzu Roth 1992 sowie Krohn et al 1992).

Die Künste arbeiten im Grunde ständig mit dem Prinzip der Emergenz. Sie beschäftigen sich mit der Entstehung von Bedeutung und dem Hervorbringen von Neuem, das aus den Charakteristika der einzelnen Bestandteile eines Systems nur durch ihre Kombination und Interaktion zustande kommt. Bewegungen, die funktionell-physiologische Möglichkeiten des menschlichen Körpers darstellen, werden durch ihre Kombination, ihren Kontext, der Interaktion mit Musik etc. als *Tanz* wahrgenommen. Und organisierte Bewegung im Sinne einer Bewegungskomposition, die einem intuitiven Gefühl von *Ordnung* folgt oder dieses hervorbringt, lässt ein Bild, eine Situation emergieren, die *Bedeutung* annimmt, in dem Moment, in dem sie den Bereich des scheinbar Willkürlichen verlässt.

Ab den 1960er Jahren wurde in den darstellenden Künsten vermehrt mit diesem Potenzial der Emergenz gespielt und dieses bewusst provoziert, unter anderem durch den Einsatz von Zufallsoperationen. Ein gutes Beispiel hierfür liefert Merce Cunningham's 'Points in Space' (1986). In Zusammenarbeit mit dem Komponisten John Cage werden die musikalische und die tänzerische Komposition zwar im Dialog, jedoch unabhängig voneinander entwickelt, erst im Moment der Aufführung werden beide Kompositionen zusammengebracht. Die Beziehungen zwischen Klang und Bewegung *emergieren* und erschaffen so ein Neues, Unvorhersehbares (vgl. Seifert 2014). Der Kontext der Aufführung unterstützt dabei die Wahrnehmung der beiden für sich stehenden Kompositionen als ein Ganzes.

Dieses für die Künste relevante Phänomen ist bedingt durch die Selbstorganisation des menschlichen Nervensystems, welches darauf ausgerichtet ist, Verbindungen und Bedeutungen aus Sinnesreizen herzustellen (vgl. Roth 1992). Als Kunstform bringt der Tanz schon in seiner Natur ein wesentliches Potenzial an Emergenz mit sich, sofern er nicht zur Pantomime, also zur möglichst formgetreuen Nachahmung alltäglicher Handlungsweisen, reduziert wird. Denn das Betrachten menschlicher Körper in Bewegung weckt konstant Assoziationen auf der Ebene zwischenmenschlicher Kommunikation und aktiviert die Herstellung von Bedeutung. Je öfter diese entstehenden Assoziationen und Bedeutungen wieder aufgelöst werden – sprich: je abstrakter die Form – umso grösser das Emergenzpotenzial. Dabei können auch alltägliche

Bewegungen durch ihre Anordnung, also ihre Komposition, abstrahiert werden und so neue Bedeutungen und Verbindungen entstehen lassen.

1.2 Geschichtliche Analyse partizipativer Verfahren in der Choreografie

Um die Muster und Strömungen zu erkennen, die zu den heute viel genutzten partizipativen Verfahren im zeitgenössischen Tanz geführt haben, lohnt sich ein Blick auf die Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts. Dabei lege ich das Augenmerk auf den Bereich zwischen festgelegter Choreografie und frei improvisierter Performance. Der Einfachheit halber nutze ich für diese Formen tänzerischer Komposition den Begriff „Scoring“, der von Anna Halprin geprägt und von den Mitgliedern der Judson Church Group weitergetragen wurde. Dieses Format choreografischer Verfahren betrachte ich als eine der relevantesten und bis heute viel genutzten Errungenschaften der tänzerischen Postmoderne.

Die Kritik an den institutionalisierten Formen, den Produktionsbedingungen tänzerischer Werke und an den gesellschaftlichen Strukturen, aus denen diese Formen und Bedingungen entsprungen waren, beginnt jedoch früher. Deshalb möchte ich zuvor kurz auf die Geschichte der Improvisation im Tanz des 20. Jahrhunderts eingehen, zumal diese den Grundstein für die Entwicklung des *Scorings* legt.

Es gilt zu beachten, dass alle im Folgenden beschriebenen Ansätze im heutigen, zeitgenössischen Tanz koexistieren und in individuellen Konstellationen angewendet werden. (vgl. Lampert 2007, S. 30). Aus diesem Grund, und um eine spätere Überleitung in die Erforschung der „Emerging Compositions“ zu erleichtern, lege ich das Augenmerk auch auf Natur und Gegenstand der Kritik der jeweiligen Strömungen. Ein weiterer Fokus liegt auf den ästhetischen Auswirkungen der unterschiedlichen Anwendungen von Improvisation. Die historischen Ausführungen dienen dabei immer auch als Beispiele für Ansätze, die im heutigen Tanzgeschehen nach wie vor präsent sind.

An dieser Stelle ist mir folgende Anmerkung ein grosses Anliegen: die hier vorgenommene Analyse bezieht sich ausschliesslich auf einige ausgewählte Strömungen und Bewegungen innerhalb der euro-amerikanischen Geschichte des künstlerischen Bühnentanzes. Dies entspringt nicht einer Missachtung der Bedeutung anderer Strömungen – sondern einer dem Zwecke dieser Arbeit dienenden Reduzierung auf jene Themen, welche für meine eigene künstlerische Recherche direkt relevant sind. Es entspringt auch der Tradition, aus der ich komme. Es ist mir bewusst, dass diese

Tradition nicht die einzig geltende ist – und dass innerhalb unseres Kulturkreises sowie in anderen geografischen und kulturellen Regionen viele Strömungen parallel verlaufen und einander beeinflussen. Diese Vielfalt und Interdependenz lasse ich hier jedoch zum Zwecke der Fokussierung auf die Essenz dieser spezifischen Arbeit bewusst ausser Acht. Ebenfalls ist mir bewusst, dass ich selbst bei den gewählten Vertreter*innen der einzelnen Strömungen nur auf einen oder zwei Aspekte ihres Wirkens eingehe, oder nur auf eine bestimmte Etappe ihrer künstlerischen Entwicklung Bezug nehme. Eine solche 'Vereinfachung' ist im Sinne des Respekts für das Wirken und Leben so vieler Individuen nicht leicht vorzunehmen. Sie dient jedoch der möglichst klaren, auf die Essenz reduzierten Darstellung der Ausgangslage meiner eigenen Arbeit und einer Annäherung an die Natur der Kritik, die in ihrem Kern liegt.

Ferner möchte ich anmerken, dass die Traditionen des Tanzes und das darin enthaltene Wissen mehrheitlich über Begegnungen und Kooperationen mit Lehrer*innen, Choreograf*innen, Kolleg*innen sowie über das Betrachten von Werken weitergegeben werden. Obwohl ich bei dieser Verschriftlichung um eine wissenschaftliche Herangehensweise bemüht bin, ist es ein Unmögliches, alle Quellen zu zitieren, aus denen das hier analysierte Wissen stammt – es hat sich über die Jahre aus unzähligen Ausbildungen, Workshops, Vorträgen, Seminaren, Weiterbildungen, Produktionen, Performances und Gesprächen etc. angesammelt, lange bevor eine solche theoretische Arbeit in Frage kam. Dasselbe gilt für viele der verwendeten Begriffe, die sozusagen von Mund zu Mund weitergegeben werden und deren Quelle und originale Definition nur schwer auffindbar ist. Man möge mir nachsehen, wenn ich dennoch aus diesem Wissen schöpfe und, wo nötig, gewisse Begriffe für diese Arbeit neu definiere.

1.2.1 Improvisation als Quelle neuen Bewegungsmaterials am Beispiel vom Modern Dance

Die Vertreter*innen des Modern Dance richteten ihre Kritik an die institutionalisierte, kodifizierte Bewegungssprache des Balletts. Dabei setzten sie sich beispielsweise künstlerisch für neue Körperkonzepte ein. Als eine Vertreterin kann hier Isadora Duncan genannt werden, die sich für eine von gesellschaftlichen Zwängen und Verzerrungen befreite, emanzipierte und naturnahe Darstellung des weiblichen Körpers einsetzte (vgl. Duncan 1922, S. 48). Oder sie suchten nach einer künstlerischen Sprache, die, im Gegensatz zur auf Harmonie ausgerichteten Sprache des Balletts, auch Dissonanz bewusst einsetzt. Ein Beispiel ist Mary Wigman, die zu Beginn ihres Wirkens den Ideen des Expressionismus zugeneigt ist (vgl. Fritsch-Vivié 1999, S. 33/34).

Diese Künstler*innen suchten also nach neuen Modi des tänzerischen und choreografischen Gestaltens. Diese Suche hatte zum Zweck, ihre künstlerische Sprache und deren Mittel Menschen- und Körperkonzepten anzugleichen, mit denen sie sich identifizieren konnten. Durch ihr Wirken richteten sie also eine Kritik an die herrschenden sozialen Konzepte (Duncan) oder an institutionalisierten Formen der Kunst (Wigman). Beide obengenannten Künstlerinnen nutzten Improvisation, um neues, nicht-kodifiziertes Bewegungsmaterial zu finden – ihre Performances bestanden jedoch wohl grösstenteils aus festgelegten choreografischen Abfolgen. (vgl. Lampert 2007, S. 48+51)

Der Modern Dance war zu Beginn geprägt von Solo-Künstler*innen. Die Problematik dieses Umganges mit Choreografie, gemessen an seiner ursprünglichen Mission, entfaltet sich deshalb erst durch die Entstehung von Gruppenkompositionen. Dann nämlich, wenn die erstrebte Befreiung und Individualisierung sich auf die Choreografierenden beschränkt und die Tanzenden dabei wieder zu Ausführenden einer nicht intrinsischen, neu kodifizierten Bewegungssprache werden. Genau diesen 'Selbstverrat' des Modern Dance an seinen ursprünglichen Absichten kritisierte Anna Halprin scharf (vgl. Wittman et al 2009, S. 23/24). Marion Kant, die in ihrem Essay 'Practical Imperative - German Dance, Dancers and Nazi Politics' (2008) die Verbindung des Deutschen Ausdruckstanzes zum Nationalsozialismus untersucht und Parallelen zu noch heute gebräuchlichen Formen choreografischer und tanzpädagogischer Praxis zieht, lässt den Kern und Ursprung dieser Problematik sichtbar werden. Suchen einzelne Künstler*innen nach 'ihrem eigenen Tanz' und nutzen sie dafür andere Menschen als reine Interpreten ihrer intrinsischen Bewegungssprache, findet leicht ein Dogmatisierungsprozess statt.

„The dancer would give up her will and recognize the outer force of the choreographer and the group as her own. She would internalize her master's or mistress's orders and hence lend not only her body but also her soul as an integral part of the choreographic enterprise. [...] The 'free expressiveness' of modern dance concealed the dilemma. Since the dance was 'free' of the traditions and restrictions of ballet, the dancer could believe she too was free and, indeed, could only be part of the group as long as she thought she was free, as long as she accepted that illusion that free dance freed the dancers as well as their form of dancing.“ (Kant 2008, S. 16/17)

Im Gegensatz zur kodifizierten Bewegungssprache des Ballett ist eine solche Sprache untrennbar an ein Individuum gekoppelt, welches dadurch absolute Macht erhält. Kant weist in dieser Hinsicht darauf hin, dass das Ballett, trotz aller autoritären Traditionen und Praxen und den zu häufig auftretenden Machtmissbräuchen, das Individuum nicht auf diese Weise 'vereinnahmt', wie ein solcher künstlerischer Absolutismus. Sie begründet es mit der These, dass die Kodifizierung der Bewegungssprache einer ganzen Tradition angehört und so die verlangte Hingabe an die formale Ästhetik und deren Regeln gerichtet ist und nicht an ein Individuum, welches die Rolle des 'Meisters' einnimmt (vgl. Kant 2008, S. 17).

Improvisation als Quelle einer intrinsischen Bewegungssprache ergibt also auf der ästhetischen Ebene eine stark individualisierte Autorenschaft der Choreografierenden und ferner eine Homogenität innerhalb von Gruppenkompositionen. Improvisation zur Findung von neuem Bewegungsmaterial für festgelegte Bewegungskompositionen wird denn auch auf der Ebene der Autorenschaft problematisch, wenn man betrachtet, wie es im heutigen zeitgenössischen Tanz teilweise genutzt wird. Dann nämlich, wenn Tänzer*innen zur Kreation von Bewegungen und Bewegungsabfolgen angehalten werden, die danach unter der alleinigen Autorenschaft des Choreografierenden ausgerufen werden.

1.2.2 Improvisation als Live-Kunst am Beispiel der Contact Improvisation

Die 'reine' Improvisation, wie sie zum Beispiel in der Contact Improvisation nach Steve Paxton zu finden ist, zielt auf die schöpferische Tätigkeit in der Unmittelbarkeit des Moments ab. Während die Vertreter*innen des Deutschen Ausdruckstanzes (z.B. Gret Palucca) in der Live-Improvisation die von der Bauhaus-Bewegung geprägten Absicht verfolgten, „die freie schöpferische Persönlichkeit zu fördern“ (Lampert 2007, S. 52), richtete die Gruppe um Steve Paxton ihre Kritik auf politische und soziale Strukturen. So war die Kernabsicht dieser Tanzform eine möglichst vollkommene Demokratisierung und „Enthierarchisierung“ (Lampert 2007, S. 70) auf allen Ebenen der tänzerisch-schöpferischen Tätigkeit: Alltagsbewegungen wie z.B. Laufen werden komplexeren Bewegungsabläufen gleichgestellt, die tanzenden Partner sind einander ebenbürtig, und alle Beteiligten sind gleichermassen für die künstlerische Gestaltung verantwortlich (vgl. Lampert 2007, S. 71). Die Contact Improvisation verkörpert so nicht nur die Freiheitsideale der späten 1960er Jahre, sondern zelebriert das gemeinsame Bewegen in Körperkontakt als eine Kommunikationsform (vgl. Kaltenbrunner 2001, S. 33/34).

Die ästhetischen Auswirkungen der reinen Improvisation als Performance sind in der absoluten individuellen Freiheit und Wahlmöglichkeit der Tanzenden zu verorten. Die Performance lebt ausschliesslich vom persönlichen tänzerischen Ausdruck und den individuellen kreativen Entscheidungen, die von allen Beteiligten in jedem Moment spontan getroffen werden. So ist auch ein wesentliches Merkmal dieser Form der tänzerischen Gestaltung die absolute Nicht-Wiederholbarkeit der Performance.

1.2.3 Scoring und Task-basierte Verfahren am Beispiel von Anna Halprin

In den 1960er Jahren begann Anna Halprin, nachdem sie sich vom Modern Dance abgewandt hatte, ihre eigenen Visionen zu verfolgen und zu entwickeln. Ihre Kritik am Modern Dance, der mittlerweile institutionalisiert war, richtete sich an die fehlende Menschlichkeit und Individualität der Tanzenden in der Interpretation choreografischer Werke einerseits, andererseits auf die fehlende Nähe und Bezogenheit der Werke zum sozialen und politischen Zeitgeschehen sowie zum persönlichen Erleben (vgl. Wittmann et al 2009, S.21).

Dies führte sie zu einer vertieften Erforschung einfacher, alltäglicher Handlungen, die sie auf ihre Performativität hin untersuchte, indem sie die Verbindung zwischen Handeln und Erleben ins Zentrum ihrer Recherche setzte. Sie entwickelte und prägte die Idee der 'Scores', um die ihr wichtige Authentizität und Individualisierung auch in der Live-Situation zu gewährleisten. Diese sind wie eine Art Einkaufsliste zu verstehen, die bestimmt, *was* zu tun ist, *wann* und *wo*, jedoch nicht *wie*. Die Art der Ausführung wird den individuellen Interpretationen, Assoziationen, körperlichen Voraussetzungen und Vorlieben überlassen, um so die kreative und persönliche Entfaltung des Einzelnen zu ermöglichen (vgl. Wittmann et al 2009, S. 25).

Auf diese Weise entwickelte Halprin eine Methode, Werke zu kreieren, welche der Individualität und Unmittelbarkeit, die die Improvisation auszeichnen, Raum lassen – dabei aber weitgehend reproduzierbar bleiben. Das 'weitgehend' bezieht sich hier auf die Beschaffenheit der jeweiligen Scores – wobei diese auf einer Skala von offen bis geschlossen eingestuft werden können. Ein offener Score muss nicht viel mehr vorgeben als Raum und Zeit und einer einfachen Grundhandlung – also z.B. die Dauer der Performance auf eine Stunde beschränkt, und der Raum ein ganzes Gebäude, die Handlung darin 'tragen' (was/wen, wie lange, wohin, wie etc. getragen

wird, bleibt dabei offen). Ein solcher Score ist im Grunde in der reinen Improvisation zu verorten. Ein geschlossener Score nähert sich bereits dem Format einer festgelegten Choreografie an (als fiktionales Beispiel zur Verdeutlichung: ein Stück Holz über die Dauer von 3 Minuten diagonal über die Bühne tragen, danach sich selbst von zwei Mittanzenden zurück tragen lassen, während die restlichen Performer*innen bewegungslos am Boden liegen), wobei den Tanzenden die Wahlfreiheit der Rhythmisierung, der Bewegungsqualität oder weiterer ähnlicher Parameter eingeräumt wird.

Diese Arbeitsweise und deren ästhetischen Auswirkungen lassen sich anhand des Werkes 'Parades and Changes' (1965) gut darstellen. Dieses für Halprin's Schaffen bedeutende Werk besteht aus 9 unterschiedlichen Bausteinen bzw. Scores, welche bei jeder Performance neu zusammengesetzt werden können, so dass die Dauer der Performance zwischen 5 Minuten und 5 Stunden betragen kann (vgl. Weber 2014, S. 442). Die wohl bekanntesten Scores aus diesem Werk sind 'Dress and Undress' und 'Paper Dance'. In 'Dress and Undress' ziehen die Performer*innen mehrmals ihre Kleidung langsam aus und wieder an, während sie sich auf ihren Atem konzentrieren und dabei abwechslungsweise jemanden im Zuschauerraum oder aus der Gruppe der Tanzenden in die Augen schauen (vgl. ebd., S. 443). Sie führen diese Handlung in natürlicher, alltäglicher Weise aus: „This wasn't 'danced' undressing but rather undressing presented as dance.“ (Ross 2003, S. 26). In 'Paper Dance', welches meist den Abschluss des Werkes darstellt und an 'Dress and Undress' anschliesst, besteht der Score darin, Papier zu manipulieren, zu zerreißen und zerknüllen und dabei Geräusche zu produzieren, wobei das Ende darin besteht, einen grossen Papierballen einzusammeln und damit die Bühne zu verlassen (vgl. Weber 2014, S. 442).

Das Besondere und Neue dabei war, dass jeder Score (und jede Abfolge von Scores) im Kollektiv erforscht, erarbeitet und festgelegt wurde, so dass eine Teilhabe und Demokratisierung auch bei sehr geschlossenen Scores im Zentrum steht. Diesen Ansatz methodisiert sie in Zusammenarbeit mit ihrem Ehemann Lawrence Halprin, ein Architekt und Landschaftsplaner, der sich ebenfalls stark mit partizipativen Prozessen beschäftigt. Die von ihnen entwickelte Methode trägt den Namen 'RSVP Cycles'. Sie führt kollektive Entscheidungsprozesse mit der Absicht einer Konsensfindung. Dabei steht das R für 'Resources', also die Sammlung von Ressourcen, Ideen, Assoziationen, möglichen Handlungen und Themen etc., das S für Scores, welche bereits Anleitungen beinhalten zu den ausgeführten Handlungen, den beteiligten Personen, den genutzten Raum und die Dauer sowie mögliche Objekte und Requisiten. Das P steht für die Performance, also das Ausführen der geplanten Scores aus den gesammelten Ressourcen. Das V steht für 'Valuation', ein Wortspiel aus

'Value' und 'Action', eine Art Auswertung der Performance also, welche verbal oder auch als 'kreatives Feedback' stattfinden kann. Dabei wird die Handlung der Performance und die Struktur (Scores) evaluiert, Anpassungen vorgenommen und in einen neuen Zyklus geführt, wobei die einzelnen Schritte auch in anderen Reihenfolgen stattfinden können (vgl. Wittman et al 2009, S. 73-78).

Es ist leicht erkennbar: je geschlossener ein Score ist, umso *autonom* das Werk. Oder mit anderen Worten: ist einmal eine Abfolge von Scores im Kollektiv entwickelt und zum 'Werk' verdichtet worden, steht es *für sich* und hat sich in diesem Sinne von seinen Autor*innen und Interpret*innen emanzipiert. Anna Halprin's Vision lässt jedoch vermuten, dass dieser Werkgedanke nicht ihr primäres Ziel war. Eine *Formalisierung* der Tänze entsprang vielmehr ihrer Beobachtung, dass die Fokussierung auf die strukturierte Handlung anstatt auf die Expressivität dieser Handlungen einerseits neue Bewegungsformen emergieren liess (vgl. Lampert 2007, S. 60), und andererseits ermöglichte, „stereotype Reaktionsweisen zu unterbinden und frei von voreingenommenen Assoziationen und Konzepten entdecken zu können.“ (Wittmann et al 2009, S. 24).

Dieser Fokus auf die Handlung, anstatt auf die Interpretation dieser Handlung, sowie das Potenzial zur Formalität und Autonomie des Werkes bei gleichzeitiger Anerkennung aller Mitwirkenden als gleichberechtigt Teilhabende sind ausdrücklich postmoderne Gedanken – und so wurde das Scoring von den Mitgliedern der Judson Church Group (darunter einige ehemalige Schüler*innen Halprins) ins nächste Kapitel der Tanzgeschichte hineingetragen und dort weiterentwickelt. Dabei wurden die Handlungen noch weiter abstrahiert und formalisiert, so dass neben 'einfachen', alltäglichen Bewegungen wie Laufen, Rennen auch komplexeres und abstrakteres Bewegungsmaterial wie Sprünge, Drehungen, Armbewegungen jenseits von Gesten etc. eingebunden wurden. Der Gedanke der 'alltäglichen Bewegung' wurde dabei in der Art der Ausführung weiterhin gepflegt.

Aus einer Formalisierung zum Zwecke grösserer expressiver Freiheit (Halprin) erwächst also eine Formalisierung als Hingabe an die Form an und für sich. Als Beispiel kann hier Trisha Brown's Solo 'Accumulation' (1971) genannt werden, welches sich mit einfachen, gestischen Bewegungen beschäftigt. Diese Bewegungen sind jedoch im Vergleich zur Bewegungssprache in Anna Halprin's Werken abstrakter und es ist eine starke Beschäftigung mit der Komposition ersichtlich. Dieser Hingabe an die formalen Aspekte der Bewegungsgestaltung entspringt eine vertiefte Erforschung

choreografischer Verfahren, welche dann in Improvisations- und Kompositionsformaten gleichermaßen angewendet werden (z.B. Akkumulation).

1.3 Eine Analyse zeitgenössischer Ansätze zwischen Partizipation und Komposition

Die Themen Partizipation, Komposition, Werkautonomie und Emergenz scheinen, ob bewusst oder unbewusst, in der Wahl der künstlerischen Mittel und Verfahren bei vielen zeitgenössischen Choreograf*innen nach wie vor präsent zu sein. In diesem Spannungsfeld zwischen formal-ästhetischen Visionen und einer noch immer andauernden kritischen Auseinandersetzung mit Kooperationsformen entwickeln sich unterschiedliche Haltungen und Schwerpunkte, welche für die Entwicklung einer individuellen künstlerischen Sprache und der dazu angewandten Mittel konstituierend sind. Im Folgenden möchte ich drei Modelle vorstellen, die jeweils einen deutlichen Fokus bezüglich der vier oben angeführten Begriffe erkennen lassen.

1.3.1 Strukturierte Improvisation und Instant Composition – Autorenschaft und Werkgedanke in der Unmittelbarkeit

Aus welchen Gründen auch immer sich Künstler*innen der Improvisation als Live-Kunst verschreiben: in dem Moment, wo diese als der Choreografie ebenbürtige Kunstform anerkannt ist, entwickelt sie ihre eigene Geschichte, eigene Techniken und Spielregeln. Ich möchte mich nicht lange mit dieser Geschichte und diesen Techniken aufhalten, sondern eher einen Gedankengang zur Auswirkungen dieser Kunstform bezüglich Autorenschaft und Werkgedanke verfolgen.

Improvisation lebt nicht nur von der Unmittelbarkeit, sondern voll und ganz von der individuellen Persönlichkeit der improvisierenden Künstler*innen. Dies bedeutet, dass das Werk unmittelbar entsteht und nicht wiederholt werden kann. Die Autorenschaft ist getragen von allen Beteiligten. Eine strukturierte Improvisation kann im Prinzip wiederholt werden, würde sich aber vollkommen verändern sobald eine andere Besetzung sich ihrer annimmt, oder falls die Tanzenden ihren Fokus auf die stetige Erneuerung setzen - was ja wiederum zurecht als 'Kerngeschäft' der Improvisation gelten darf. Strukturen, Einschränkungen, Spielregeln in der Improvisation als Live-Kunst könnte man deshalb verstehen als eine grobe Rahmensetzung und/oder als ein Mittel, sich selbst kreativ herauszufordern – und nicht der Absicht entsprungen, Wiederholbarkeit zu gewährleisten.

In der Improvisation ist demnach das Werk nicht von den Tanzenden zu trennen. Es lebt in und von der Unmittelbarkeit und den Persönlichkeiten, die den Moment durch ihre Entscheidungen prägen. Die Improvisation ist demnach die absolute Dekonstruktion des *Werkgedankens* – 'Werk' verstanden als die Form, die autonom von den Menschen, die ihn gestalten, bestehen kann. Dies wiederum setzt den Menschen in den Vordergrund, unabhängig davon, ob das Ziel der Improvisation Selbstaussdruck oder formales Spiel ist.

Dasselbe gilt für die Strömung der Instant Composition. Als Beispiel kann hier Julyen Hamilton genannt werden, dessen Arbeit auf die Unmittelbarkeit und den künstlerischen Entscheidungen der Tanzenden basiert. Eine explizite Absicht dieser Herangehensweise ist unter Anderem, die Machtstrukturen im Sinne der Entscheidungsinstanz zu hinterfragen, wobei den Tanzenden die volle Verantwortlichkeit für das choreografische und konzeptuelle Denken in Aktion übertragen wird (vgl. Simões Claudino Santos 2018).

1.3.2 Werkautonomie durch Fokus auf Komposition am Beispiel von Anne Teresa de Keersmaecker

Obwohl Anne Teresa de Keersmaecker bereits zu den zeitgenössischen Künstler*innen im euro-amerikanischen Bühnentanz gehört, baut ihre künstlerische Sprache eindeutig auf die postmoderne Tradition. In Hinblick auf die Reduzierung des Bewegungsmaterials, die Nutzung 'alltäglicher' Bewegungen, den formalen Fokus sowie die minimale (oder: 'funktionale') Ästhetik der Bewegungsausführung verfolgt sie die postmoderne Vision weiter. Durch ihren starken Fokus auf Komposition entstehen dabei Werke, die in der Ausführung keinerlei Handlungsfreiheit mehr gewähren: die Werke sind im wahrsten Sinne autonom. Keersmaecker's präzise Recherche erstreckt sich auch auf das Bewegungsmaterial, das sie vor Allem in den frühen Werken wie 'Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich' (1982) und 'Rosas danst Rosas' (1983) aus ihrem eigenen körperlichen Habitus heraus entwickelt und strukturiert (vgl. De Keersmaecker/Cvejic 2019, S. 38). Für die Tanzenden fällt somit jede Form der Partizipation weg. Dies hat sich in späteren Werken (z.B. 'Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke' 2015 und 'The Six Brandenburg Concertos' 2018) jedoch verändert. Es entsteht eine gemeinsame Suche nach Bewegungsvokabular, wobei alle Beteiligten dennoch sichtlich einer gemeinsamen Tradition entspringen. Das so entstehende Bewegungsmaterial scheint weniger einer Suche nach persönlichem Ausdruck zu entspringen, sondern einer dem Kompositionsgedanken dienlichen Homogenität: mit minimalem

und einheitlichem Bewegungsrepertoire steht die kompositorische Komplexität der Werke mehr im Fokus.

Durch ihre Hingabe an die Form entsteht jedoch eine andere Ebene der Freiheit: die Werke beinhalten keine konstruierte Emotionalität im Sinne eines Narratives und suchen nicht die individuelle Expressivität. Die emotionale Ebene der Performance *emergiert*, indem die durch die Ausführung ausgelösten Prozesse spürbar werden. Emotionen wie Freude, Frust, Erschöpfung, Verbundenheit werden durch die anspruchsvollen Strukturen hervorgebracht und entspringen also nicht einem Selbstaussdruck der Tanzenden, sondern entstehen aus 'struktureller Notwendigkeit' (vgl. De Keersmaeker, Cvejic 2019, S.17).

1.3.3 Partizipation und Komposition bei bedingter Werkautonomie am Beispiel von Emanuel Gat

Emanuel Gat setzt seinen Fokus explizit auf die Entwicklung eines choreografischen Systems, auf die Entwicklung von kompositorischen Verfahren. In seinen 'Choreographer's Notes' schreibt er: „I don't create pieces, I create an ever evolving choreographic system. The separate works, are therefore momentary glimpses at specific points along the evolution of that system.“ (Gat, 2018). Dabei legt er grossen Wert auf die Ko-Autorenschaft der Tänzer*innen, mit denen er arbeitet. Er versteht unter Ko-Autorenschaft nicht nur, dass Tänzer*innen Material kreieren, welches er dann kompositorisch anordnet, sondern leitet einen gemeinsamen Kompositionsprozess vielmehr an. So versteht er Komposition vor allem als einen organischen Prozess, als eine intuitive Selbstorganisation der Gruppe, wobei die Beziehung zwischen den Tanzenden, die Ausarbeitung und Erforschung von Mechanismen, die die Körper in Bewegung setzen, wesentlich ist.

Daraus entstehen Strukturen, welche oftmals choreografisch festgelegt werden, dabei aber den Tanzenden viel Freiraum gewährt wird auch im Sinne einer Live-Partizipation. Wird zum Beispiel eine Bewegung von einer anderen ausgelöst, so gilt es für die Tanzenden, sich der Zusammenhänge stets bewusst zu sein und so eröffnen sich Möglichkeiten zum Spiel mit Verzögerungen. In anderen Fällen werden zwei oder mehr choreografische Sequenzen überlagert, wobei die Tanzenden frei zwischen den parallel verlaufenden Sequenzen wählen können. Dadurch, dass die Kompositionen stets aus der gegenseitigen Abhängigkeit der Tanzenden heraus entstehen, wird jede Bewegung zu Kommunikation.

Dieser Ansatz vereint auf sehr anschauliche Weise eine gelungene Kombination von Live-Partizipation und Werkautonomie – denn die Werke sind reproduzierbar und stehen für sich, obwohl den Tanzenden auch in der Performance Situation viel Selbstverantwortung übertragen und Freiraum eingeräumt wird. Selbst in einigen Werken (z.B. 'Works', 2019), die unter Anderem auf Live Choreography basieren (wo also in Echtzeit Bewegungsmaterial generiert, komponiert und dann nach einem bestehenden System 'durchdekliniert' wird) ist die Struktur des Stückes in sich stabil und deshalb als reproduzierbar und autonom einzustufen.

Weshalb die Bezeichnung 'bedingte Werkautonomie' hier verwendet wird, liegt vor allem daran, dass im Falle einer Neubesetzung auch neues, den Tänzer*innen eigenes Material eingefügt wird. Je nachdem, ob es sich um eine vollständige oder teilweise Neubesetzung handelt, wäre das Stück in diesem Falle nur noch schwer wieder zu erkennen, selbst wenn die Struktur erhalten bleibt – zumal das Bewegungsmaterial selten einer für das gesamte Werk geltende Einschränkung oder Reduzierung unterzogen wird.

Emanuel Gat's Werk und Arbeitsweise liefert in meinen Augen ein hervorragendes Beispiel für eine vertiefte Auseinandersetzung mit zeitgemässen choreografischen Methoden. Seine künstlerische Recherche lieferte mir zu Beginn des Studiums die wertvolle Bestätigung, dass ich in meiner Absicht und der Richtung meiner Suche nicht alleine bin. Das von ihm entwickelte System kann als ein Vorschlag verstanden werden, neue Herangehensweisen zu entwickeln. Die Grosszügigkeit, mit der er seine Arbeitsweisen teilt spricht für seine Absicht, die choreografische Kunst an sich voranzutreiben. An dieser Stelle bedanke ich mich deshalb für seine Bereitschaft, im Rahmen eines praktischen Seminars sowie einer weiterführenden persönlichen Korrespondenz an seiner Erfahrung teilhaben zu lassen.

2. Emerging Compositions: die Suche nach zeitgemässen choreografischen Verfahren

Bevor wir uns dem praktischen Forschungsprozess widmen, möchte ich zusammenfassend eine kurze Analyse der aktuellen Lage der choreografischen Kunst und ihrer Mittel einfügen. An dieser Stelle sei gesagt, dass diese Analyse als Skizze zu verstehen ist und auf persönlichen Beobachtungen, Versuchen der Interpretation und der Suche nach Mustern basiert. Diese Analyse fasst hauptsächlich das 'freie Schaffen' ins Auge: Künstler*innen, die eine Vorreiterrolle in diesen Entwicklungen einnehmen und deren Errungenschaften teilweise verzögert und unvollständig in den Institutionen wie Stadttheater und Repertoire-Kompanien Einzug finden, zumal die Neuerungen oft aus einer institutionskritischen Haltung heraus entstehen.

Der westliche Bühnentanz hat seit den 1960er Jahren Vieles hinterfragt und dekonstruiert, was zuvor ein Gegebenes war. Ein wesentlicher Teil dieser Dekonstruktion war und ist von einer Kritik an die Machtstrukturen der Kurations- und Aufführungspraxis motiviert. Es wurden Hierarchien, Autorenschaft und auch der Werkgedanke zugunsten eines prozessorientierten Schaffens hinterfragt. Es wurde zur Diskussion gestellt, wer tanzen und wer zuschauen darf, und was als Tanz gelten darf und was nicht. Es wurden Körperkonzepte und Virtuositätsbegriffe in Frage gestellt und die Orte, an denen Tanz stattfindet. Inklusion und Partizipation, Enthierarchisierung und Prozessorientierung, Individualisierung und die Suche nach direkter Wirksamkeit der Kunst sind zu Werten geworden. All diese Werte sind bereits in Anna Halprin's Arbeit zu finden – und so ist es nicht verwunderlich, dass das *Scoring* als choreografisches Verfahren so präsent ist.

Diese Werte pflegen zu wollen hat aber auch ästhetische Auswirkungen. Eine der schwerwiegendsten ist die schwindende Komplexität auf der Ebene der *choreografischen Komposition*. Sei es, weil die choreografischen Verfahren, die diesen Werten entsprechen, nur bedingt geeignet sind, oder wenn die Prozessorientierung das Hervorbringen der Form nicht einschliesst – der Kompositionsgedanke erschöpft sich nicht selten an der Gesamtkomposition und der dramaturgischen Komposition. Die Arbeit an Bewegungs-, Raum- und Rhythmuskomposition stellt das prozessorientierte Kollektiv vor einer Aufgabe, die nur dadurch gelöst werden kann, dass man auch Interesse an ihr zeigt.

Möchte man sich diesen Werten weiterhin verpflichten und sich dabei dennoch dem Formalen zuwenden, findet man sich vor der Herausforderung wieder, entweder Verfahren anzuwenden, die

dekonstruierte Machtstrukturen reaktivieren, oder aber neue Mittel und Wege zu finden und zu entwickeln.

Genau dieses 'kompositorische Dilemma' ist die Ausgangslage meiner Fragestellung und des Forschungsprozesses, dem ich mich im Rahmen meines Studiums gewidmet habe. Die folgenden Ausführungen zur theoretischen und praktischen Auseinandersetzung mit diesem Dilemma haben zum Ziel, Scoring-Verfahren auf ihr Kompositionspotenzial hin zu untersuchen und die Ebenen ausfindig zu machen, die in einem Score berücksichtigt und gestaltet werden müssen, um kompositorische Komplexität und somit einen formalen Ansatz unter neuen Vorzeichen pflegen zu können.

2.1 Grundlagen des praktischen Forschungsprozesses

2.1.1 Absichtserklärung

Als ich begann, mich mit der Funktion der Choreografin auseinander zu setzen, bestand für mich keinen Zweifel: es geht darum, in Zusammenarbeit mit den Tänzer*innen und den weiteren am jeweiligen Projekt beteiligten Künstler*innen wie Musiker*innen, Dramaturg*innen, Szenograf*innen etc. Werke zu schaffen – im Sinne autonomer Werke. Diese Werke sollen aber nicht nur ästhetische Produkte sein, die *für sich* stehen und sprechen können, sondern auch unter Bedingungen produziert werden, die den Kriterien der Menschlichkeit, der Prozessorientierung und dem respektvollen und wahrhaftigen Dialog gerecht werden. Auch wenn ich die Erfüllung dieser Kriterien im Rahmen nicht-partizipativer Verfahren durchaus für möglich halte – die Nutzung partizipativer Verfahren erschien mir logisch, konsequent, und auch intuitiv passend. Und zwar nicht nur wegen der Werte, die sie vertreten (können), sondern auch wegen ihrer ästhetischen Auswirkung in Bezug auf Bühnenpräsenz. Die Unmittelbarkeit, die wache Konzentration sowie das Sichtbarwerden der individuellen Charaktere durch Entscheidungsfindung geben einem tänzerischen Werk eine Lebendigkeit, die für mich wesentlich ist. So habe ich im Laufe des Forschungsprozesses mit sehr offenen bis sehr geschlossenen Scores gearbeitet, wobei aber immer mindestens eine Ebene zur spontanen Entscheidungsfindung offen bleiben musste, um diese Lebendigkeit und Unmittelbarkeit zu gewährleisten.

War diese doppelte Absicht erst einmal geklärt und die ersten Schritte unternommen, erschien bald das oben genannte 'kompositorische Dilemma'. Choreografische Komposition ist in meinen Augen ein wesentlicher Teil der choreografischen Gestaltung und es war mir stets ein Anliegen, diese Ebene ausdrücklich zu pflegen – ohne jedoch Kompromisse einzugehen bei der Wahl der angewandten Verfahren. Ein wenig vereinfacht und scherzhaft ausgedrückt (dafür prägnant): **mein Ziel ist, mit den Verfahren von Anna Halprin die kompositorische Komplexität von Anne Teresa de Keersmaecker zu erreichen.** Da jedoch diese Verfahren Raum lassen für unmittelbare Entscheidungen der Tanzenden, bleiben die Kompositionen in sich flexibel – sie *emergieren*. **Meine Funktion als Choreografin besteht also darin, Strukturen zu schaffen, die diese 'Kompositionsmomente' nicht nur ermöglichen sondern aktiv provozieren.**

Die wichtigste Frage, die hier geklärt werden sollte, ist jedoch: *warum?*

Warum diese Verfahren meiner Ansicht nach den Werten, die ich vertrete, entsprechen, ist vorerst genügend geklärt. Bleibt also die Frage nach der Relevanz von kompositorischer Komplexität und Werkautonomie. Diese Frage zu beantworten ist ein fortlaufender Prozess, dessen Ausgangspunkt eher intuitiv denn rational war und nicht nur aus einer persönlichen künstlerischen Vision heraus entsteht sondern auch den aktuellen Entwicklungsstand des Bühnentanzes innerhalb seiner Geschichte mit einbezieht.

Im Lichte des Gewesenen und der Veränderungen, die der Tanz im vergangenen Jahrhundert durchlaufen hat, erscheint es mir als eine Notwendigkeit, sich wieder mehr der Form und den Mitteln zur Gestaltung dieser Form zuzuwenden – ohne die Errungenschaften zu verraten, die der Fokus auf das Prozesshafte mit sich brachte.

Da aber die Antworten auf dieses *Warum* erst nach und nach als mitteilbare Gedanken Form angenommen haben, lasse ich es vorerst unbeantwortet und werde im letzten Teil dieser Arbeit darauf zurückkommen. Denn auch manche Antworten *emergieren* aus einer neugierigen und spielerischen Auseinandersetzung mit den Fragen an und für sich.

2.1.2 Ebenen der Emergenz

Fassen wir einmal zusammen, auf welchen Ebenen der Arbeit Emergenz eingeladen und provoziert werden soll, und wie.

Durch eine sorgfältige **Ausarbeitung der verschiedenen Ebenen des Scorings soll eine Grundlage geschaffen werden, damit komplexe choreografische Komposition** emergieren, also entstehen kann, ohne in jeder Sekunde der Bewegungsgestaltung im Voraus geplant und festgelegt zu sein. Dafür werden partizipative wie live-partizipative Verfahren angewandt, und ein Rahmen geschaffen, der einer Selbstorganisation der Gemeinschaft der Tanzenden zuträglich ist. Das heisst, offen genug, um Freiheit und Unmittelbarkeit zuzulassen, strukturiert und reduziert genug, um einerseits die Werkautonomie zu ermöglichen und andererseits, um die Wahrscheinlichkeit der Entstehung von (empfundener) Ordnung zu steigern.

Die *Emergenz von Bildern* wird angestrebt, die aus einer spontanen Selbstorganisation heraus Neues erschafft, welches mehr ist als die Summe der einzelnen Teile. Diese entstehenden Bilder lassen auch ein *Narrativ* entstehen, welches sich aus den formalen wie zwischenmenschlichen Beziehungen unter den Tanzenden sowie zwischen Tanzenden und allen anderen eingebundenen Medien (Musik, Raum, Licht etc.) ergibt.

Aus den strukturellen Gegebenheiten, denen sich die Tanzenden stellen, emergiert die *emotionale Ebene* der Performance unmittelbar. Eine dramaturgische Komposition im Sinne eines 'Stimmungsbogen' wird durch die Natur und Anordnung der Scores und den Einsatz anderer ästhetischer Mittel gesteuert, jedoch mögliche 'vereinbarte Rollenspiele' oder detaillierte narrative Stränge vermieden. Durch die ausgeführten Handlungen und entstehenden Situationen emergieren Beziehungen und Begegnungen sowie unmittelbare emotionale Reaktionen.

Durch eine Abstrahierung in der Bewegungsgestaltung und Bilderproduktion emergiert *Bedeutung*. Dies wird unterstützt durch den bewussten Umgang mit kodifizierten Bewegungen wie z.B. Gesten, durch die stetige bewusste Auflösung entstandener Bilder sowie durch den Fokus auf die Form statt auf eine mögliche Interpretation dieser Form. Insgesamt wird auf den **Einsatz künstlerischer Mittel geachtet, welche eine Freiheit der Rezeption in den Vordergrund stellen.**

2.1.3 Das 'Kompositionsmoment' – Versuch einer Definition

Die Meisten mögen diesen höchst befriedigenden Moment kennen: man hört Musik, und plötzlich bewegt sich der Baum vor dem Fenster, der Scheibenwischer am Auto, oder eine ganze Fussballmannschaft so, dass es uns erscheint, als tanzten sie zur Musik. Oder man betrachtet Menschengruppen und Individuen am Bahnhof, stehend und laufend, und erkennt darin plötzlich Muster, die *wie choreografiert* aussehen.

Dieselbe Intuition für *Ordnung*, die einem Choreografierenden hilft, die Dinge so zu kombinieren, damit sie zusammenpassen und in eine Beziehung zueinander treten, findet auch in der *Wahrnehmung des Tanzenden wie des Betrachtenden statt*. Dieses Phänomen wird ausgelöst durch die Fähigkeit und den Drang des menschlichen Gehirnes, Muster zu erkennen und Bedeutung herzustellen. Das Spiel der Spiegelneuronen, welches uns dazu bringt, unbewusst z.B. eine Handbewegung oder eine Haltung von einem anderen Menschen zu übernehmen sowie die kinästhetische Intuition die uns hilft, unsere Bewegungen in einer Menschenmasse so zu koordinieren, dass wir einen Zusammenprall vermeiden – dies sind einige der Fähigkeiten, welche die Tanzenden in live-partizipativen Verfahren nutzen und verfeinern, wenn das Ziel *emergierende Komposition* sein soll.

Diese Momente der *entstehenden Ordnung* wirken umso stärker auf uns, wenn sie aus dem *(scheinbaren oder tatsächlichen) Chaos heraus emergieren*. Und noch mehr, wenn sie tatsächlich unmittelbar entstehen, zumal diese Wirkung dann nicht nur bei den Zuschauenden sondern auch bei den Tanzenden eintritt. Deshalb wirkt ein solcher Moment, den wir hier als *Kompositionsmoment* bezeichnen möchten, umso überraschender oder berührender, wenn er aus einer Improvisation heraus entsteht: es mag die Erleichterung unserer auf Muster ausgelegten Wahrnehmung sein, die uns befriedigt durchatmen lässt, wenn wir Ordnung erkennen.

Die Wahrscheinlichkeit für die Entstehung dieser emergierenden Ordnungsmomente sowie ihr Komplexitätsgrad (also das simultane Eintreten von Ordnung auf mehreren Ebenen wie Rhythmus, Raum und Bewegung, in Dialog mit z.B. Musik und Licht) können durch die sorgfältige Gestaltung von Scores und Strukturen gesteigert werden. Das In-Erscheinung-Treten kann dadurch provoziert werden, dass die Struktur die Weichen stellt und den Rahmen absteckt, worin die Tanzenden sich dann spontan organisieren.

2.1.4 Vorgehensweisen

Den Anfang der praktischen Erforschung markiert das abendfüllende Duett 'Come Away', welches im November 2018 in Zürich erstmals aufgeführt wurde. Die inhaltliche Auseinandersetzung mit den Codes des sozialen Miteinanders und deren Einfluss auf zwischenmenschliche Beziehungen führte zu den Hoftänzen des Barocks als Metapher für das Grundthema, und von dort zu den beschrifteten Raummustern, die diesen Tänzen eigen sind. Im Prozess der Abstrahierung entstand daraus ein Bodenraster, welches zur Grundlage der gesamten choreografischen Gestaltung wurde. Live-Partizipative Verfahren waren zu diesem Zeitpunkt bereits fester Bestandteil des Konzepts, zumal der Umgang mit den Codes als Spiel umgesetzt wurde und Spontaneität als wesentliches Merkmal des Spiels im Vordergrund stehen sollte.

Im Umgang mit den räumlichen Strukturen, die vom Raster vorgegeben wurden, wurde bald das Potenzial zur Emergenz von *Kompositionsmomenten* sichtbar: kombiniert mit einer Klarheit im 'erlaubten' Bewegungsvokabular (welches nicht willkürlich gewählt sondern vom jeweiligen Umgang mit dem Raster definiert wurde), erschienen die Kompositionsmomente zwar spontan, jedoch durchaus planbar und als Gesamtkomposition den Anforderungen der Werkautonomie entsprechend. Diese Erkenntnis weckte meine Neugierde, und so fing ich nach Abschluss der Produktion an, mit anderen Strukturen und Scores zu experimentieren um herauszufinden, wie derselbe Effekt ohne Bodenraster und mit einer grösseren Gruppe erreicht werden könnte.

Dabei blieb die Raumkomposition immer präsent als eine notwendige Ebene innerhalb von Scores, wurde jedoch nach und nach durch die Ebenen von Bewegungsmaterial, Rhythmus und Beziehung unter den Tanzenden ergänzt. Für dieses Forschungsprojekt arbeitete ich während mehrerer Monate punktuell mit einer kleinen Gruppe professioneller und semi-professioneller Tänzer*innen, sowie im Juli 2019 während zwei Wochen mit einer grösseren Gruppe. In dieser zweiwöchigen Intensivphase haben wir uns nicht nur mit formalen Strukturen beschäftigt, sondern mit der Idee der Gemeinschaftsbildung und den menschlichen Motivationen des In-Beziehung-Tretens. Wir erforschten gemeinsam Strukturen, die aus fünf Grundmotivationen heraus entstehen sollten: Neugierde, Notwendigkeit, Solidarität, Macht und Lust.

Auf diese Grundmotivationen und die daraus gewonnenen Erkenntnisse wird hier nicht näher eingegangen. Es erscheint jedoch wichtig zu erwähnen, weshalb diese zusätzliche Ebene in die

Recherche eingebracht wurde. Erstens scheint es ein intuitiv-logisches Verfahren, an menschliche Erfahrungen zu knüpfen um die kreative Tätigkeit in Gang zu setzen – um dann aus diesen Erfahrungen heraus entstehendes Material auf seine formalen Möglichkeiten hin zu untersuchen. Auf einer anderen Ebene eröffnet sich dann ein Feld von Fragen nach der Verknüpfung von Inhalt und Form: von einem thematisch verknüpften Material ausgehend kristallisieren sich Verfahren heraus, die sich dem Ausgangsthema 'anschniegen' und daraus wiederum Formen, die es unterstützen – oder eben nicht. Diese zusätzliche Ebene, die hier nur am Rande erwähnt wird, schafft also eine Brücke zwischen choreografischer und dramaturgischer Komposition.

Im Laufe der Recherche wurde es immer ersichtlicher, dass diese Formen der partizipativen Gestaltung choreografischer Strukturen nach Kompetenzen rufen, die erst ausgebildet oder vertieft werden mussten – damit eine sich selbst organisierende Gemeinschaft überhaupt erst entstehen kann. Während technische Virtuosität nach wie vor für spannende tänzerische Momente sorgen kann, ist das Gelingen komplexerer live-partizipativer Verfahren von Kompetenzen abhängig, die sich um ein 'körperliches Hören' bewegen. Es verlangt nach der Fähigkeit, Bewegungsimpulse und -informationen von Anderen (und vom Raum) zu übernehmen und sie sich anzueignen. Ausserdem muss eine Sensitivität dafür geschult werden, wieviel Input wir im Dienste der Struktur und der Gruppe geben oder inwiefern wir uns - bei gleichbleibender Präsenz - zurücknehmen sollen.

Um diese Kompetenzen zu stärken wurden 'Practices' entwickelt, die auch als Basisscores dienen können, von anderen, spezifizierenden Scores überlagert – oder die beispielsweise aus einem bestehenden Solo eine Gruppenkomposition entstehen lassen können. In den folgenden Kapiteln werden einige dieser Scores und Practices näher beschrieben und untersucht.

Eine Kerngruppe aus dieser Recherchephase bleibt bestehen und zusammen entwickeln wir diese Praktiken und Verfahren weiter, einerseits weil sie auch die Grundlage meiner praktischen Abschlussarbeit bilden und andererseits, weil die Erforschung bei Weitem nicht abgeschlossen ist.

An dieser Stelle geht mein Dank an alle beteiligten Tänzer*innen:

Lyn Bentschik, Simea Cavelti, Denis Cvetkovic, Alice D'Angelo, Maria Fidalgo, Fiona Fontanive, Elena Geser, Yeonji Han, Jenna Hendry, Jakob Jautz, Aly Khamees, Laetitia Kohler, Alexandra Koller, Lisa Lareida, Isabel Paladino, Ambra Peyer, Glòria Ros Abellana, Juliane Steenbeck, Eftychia Stefanou und Lesya Tyminska.

2.2 Praktische Beispiele: Scores und ihre Emergenz

Im Folgenden werden einige praktische Beispiele beschrieben – ihre Entstehung, ihr Emergenzpotenzial, ihre ästhetischen Auswirkungen sowie diverse Erfahrungen, Erkenntnisse und Beobachtungen, die aus ihnen resultieren. Diese Beispiele stehen jeweils für einen Aspekt der „Emerging Compositions“.

2.2.1 Das Spielfeld als Grundlage von Scores am Beispiel von 'Come Away'

Das abendfüllende Duett 'Come Away' ist um ein Bodenraster herum konstruiert, welches als Spielfeld dient und in seiner Form an ein Mühlespiel erinnert. Ausgangslage bildeten dabei die Tänze der Barockzeit, welche auf wenige Grundprinzipien destilliert und abstrahiert wurden, um sie in den Kontext des zeitgenössischen Tanz zu übertragen. In Anlehnung an die Raumwege, die ein zentrales Element der Barocktänze darstellen, basiert die Entwicklung des Stückes auf die Erforschung verschiedener Arten, sich im Raster zu bewegen. Dabei beziehen sich die beiden Tänzerinnen meistens aufeinander, während die Zuschauenden rundherum platziert sind.

Die Erforschung des Bodenrasters als bewegungskonstituierendes Element in der Kreation des Stückes ergab eine Bewegungssprache, die ein gewisses Selbstverständnis entwickelt: jeder Score, basierend auf anderen Regeln des Umganges mit dem Raster, lässt eine sehr spezifische Bewegungsqualität emergieren, die so nicht mehr konstruiert werden muss.

Sollen sich die Tanzenden beispielsweise in möglichst schnellem Tempo durch den Raum bewegen und dürfen dabei die Linien des Rasters nicht berühren, wobei sie aber auch von einer 'Off Balance' ausgehen sollen, also einem Moment des Fallens, so müssen gewisse Bewegungen noch im Fallen 'hinausgezogen' werden, um die Spielregeln zu erfüllen. Das gelegentliche Scheitern innerhalb dieser Regeln (also das 'verbotene' Betreten einer Linie) ergibt ein 'Nachgreifen', also einen rhythmischen Kontrapunkt in der Bewegung.

Bewegen sich die Tanzenden den Linien entlang, wobei sie als einziges Schrittrepertoire die Schritte der frühen Barocktänze zur Verfügung haben (pas simple, pas double, pas sauté), sowie eine klare Drehung des ganzen vertikal ausgerichteten Körpers an den Eck- oder Kreuzungspunkte des Rasters, ergibt sich ein komplexes rhythmisches Spiel. Dabei beziehen sie sich aufeinander,

indem sie auf gewisse Schritte der jeweils Anderen ihrerseits mit einem bestimmten Schritt reagieren (z.B. wendet die Eine, muss die Andere mit dem pas sauté reagieren etc.). Dadurch wird nicht nur die rhythmische Komplexität erhöht und gewissermassen strukturiert, sondern auch die Konzentration in hohem Masse gefordert. Dies wiederum wirkt sich wesentlich auf die Bühnenpräsenz aus und eröffnet ebenfalls eine emotionale Ebene, die aus Gelingen und Scheitern und das gegenseitige Herausfordern heraus entsteht. Auch räumliche Konstellationen ergeben sich dabei, welche immer wieder den 'Ordnungsmoment' entstehen lassen.

In einem weiteren Score bewegen sich die Tanzenden den Linien entlang, wobei sie möglichst alle Teile ihres Körpers an die Linien anpassen und in ihnen 'verschwinden' sollen. Kreuzen sich dabei die Tanzenden, nutzen sie den Körper der jeweils Anderen als Linie – diese Art des Körperkontakts löst gedankliche und emotionale Prozesse aus, die mit der Qualität zwischenmenschlicher Beziehungen zusammenhängen, womit wir ein Beispiel für die Emergenz von Bedeutung haben. Diese Aufgabe verlangt nach einer grossen Sorgfalt, und die Stimmung, die daraus entsteht, sowie die Bilder, die sich daraus ergeben, wirken auf Tanzende wie Zuschauende emotional berührend. Dies ist ein gutes Beispiel dafür, dass der Fokus auf eine einfache Handlung eine emotionale Ebene herstellen kann. Es ist ebenfalls beispielhaft für die Emergenz im Kurationsprozess, zumal der Score nicht aus der Absicht heraus entwickelt wurde, eine bestimmte Stimmung zu erschaffen oder eine Wirkung zu erzielen. Vielmehr emergierte die Wirkung im formalen Spiel.

Insgesamt ist zu beobachten, dass die Klarheit eines räumlich abgesteckten Spielfeldes und die Einschränkung der Lösungsmöglichkeiten der jeweiligen Scores bzw. Spiele eine in sich stabile Ästhetik entstehen lassen. Diese bleibt erkennbar, wenn die Scores beispielsweise von Laien ausgeführt werden. Die Werkautonomie ist insofern gegeben, als dass die Persönlichkeit und technisch-körperlichen Fähigkeiten der Tanzenden zwar die Vielfalt der Lösungsmöglichkeiten definiert, jedoch nicht das Werk an sich. Innerhalb des Gesamtbogens, welcher durch die Anordnung der Scores gestaltet ist, emergieren immer wieder neue Narrative, Verbindungen und Bedeutungen. Eine Neubesetzung des Stückes würde Neues hervorbringen (wenn beispielsweise eine ältere Frau und ein Kind das Stück tanzen würden anstatt zwei professionelle Tänzerinnen zwischen Mitte 20 und Ende 30), dennoch bliebe die Struktur erkennbar, reproduzierbar, autonom und in ihrer Ästhetik stabil. Lediglich die Assoziationen, die entstehenden narrativen Momente, die emergierende Bedeutung würden sich ändern. Das übergreifende Narrativ im Sinne eines Grundthemas (in diesem Fall zwischenmenschliche Beziehungen und Begegnungen) sowie der

gesamte Spannungsbogen bleiben dennoch bestehen und entsprechen so den Kriterien der Werkautonomie, wobei für Emergenz, Unmittelbarkeit und Gestaltungsfreiraum der Tanzenden viel Raum bleibt.

Der Einsatz des räumlichen linearen Spielfeldes sowie die sich aus den Umgangsregeln mit dem Raster und in der Beziehung der Tanzenden zueinander unterstützen die Emergenz des Kompositionsmomentes auf den Ebenen Raum, Bewegungsqualität und Rhythmus.

2.2.2 'Problem Solving' am Beispiel des 'Lines Score'

Der 'Lines Score' wurde für eine grössere Gruppe entwickelt und ist als sogenannter Basisscore angedacht, auf den weitere Scores akkumuliert werden können. Die Spielregeln sind einfach: die Tanzenden laufen durch den Raum, wobei sie Schulter an Schulter in Linien aufgestellt bleiben müssen. Nie darf eine Person alleine bleiben, und immer muss sich im Raum mindestens eine Linie (die also mindestens aus zwei Personen bestehen muss) bewegen.

Dies nehmen wir als Beispiel für die Auswirkungen von 'Problem Solving', also ein Score, der so konstruiert ist, dass die Tanzenden ständig mit Problemlösung konfrontiert und beschäftigt sind. Die Einfachheit der Bewegungen (in diesem Fall einfaches Laufen oder Rennen in beliebigem Tempo) wird ausgeglichen durch die Komplexität der entstehenden Raumzeichnungen und den Interaktionen, die entstehen, sobald die Tanzenden beginnen, sich gegenseitig herauszufordern.

Der 'Kompositionsmoment' spielt sich einerseits auf der räumlichen Ebene als Formenspiel ab, andererseits durch die individuellen Entscheidungen der Tanzenden, die von einer Linie zu einer anderen übergehen. Diese Situationen lassen – bei den Tanzenden wie bei den Zuschauenden – genau dieses befriedigende Gefühl von Ordnung entstehen, welches den Kompositionsmoment auszeichnet.

Auch hier wird durch das 'Problem Solving' die Konzentration der Tanzenden sowie ihre volle Kreativität und Entscheidungsmacht gefordert, was sich wiederum auf die Bühnenpräsenz sowie auf die Emergenz einer emotionalen und narrativen Ebene auswirkt.

2.2.3 'Movement Sharing' am Beispiel des 'Peripheral Vision Score'

Der 'Peripheral Vision Score' ist ebenfalls als Basisscore angedacht und zugleich eine der 'Practices' im Rahmen dieser Recherche. Das heisst, dass er einerseits als Grundlage choreografischer Strukturen genutzt werden kann und andererseits wesentliche Kompetenzen schult, welche für die Arbeit insgesamt notwendig sind. Er bildet sozusagen das Herzstück des Rechercheprozesses.

Entwickelt wurde dieser Score aus der Fragestellung heraus, wie wir Bewegungsinformationen von Anderen übernehmen und sie in unseren eigenen Körper übersetzen können, ohne auf das gewohnte visuelle Kopieren zurückzugreifen.

'Movement Sharing' ist wesentlich für die Entstehung von Kompositionsmomenten, zumal die Bewegungsgestaltung und die Entwicklung bzw. Findung einer innerhalb der Gruppe kongruenten Bewegungssprache eine wichtige Ebene der choreografischen Komposition darstellt. Der 'Peripheral Vision Score' entstand zu einem Punkt des Rechercheprozesses, wo jegliche im Voraus stattfindende Festlegung von Bewegungsmaterial vermieden werden sollte.

Um unterschiedliche Mittel zur Bewegungsübertragung zu erforschen, wurde zuerst eine 'Hands On' Übung praktiziert – dabei bewegt sich eine Person frei, während eine andere Person mit geschlossenen Augen eine Hand auf den Rücken der ersten Person legt, und die so empfangenen Bewegungsinformationen auf den eigenen Körper überträgt und übersetzt. Es geht dabei nicht um den Versuch der Rekonstruktion der originalen Bewegung. nimmt man beispielsweise eine Bewegung des Schulterblattes wahr, so geht die Aufmerksamkeit nicht dahin, zu raten, welche Armbewegung diesen Impuls ausgelöst haben könnte und diese dann so gut wie möglich zu reproduzieren. Vielmehr geht es darum, ausgehend von diesem Impuls ausgehend zu einer eigenständigen Bewegung zu finden. Dieser Übersetzungsprozess folgt einer spontanen und unmittelbaren Analyse der Bewegung auf den Ebenen von Raumrichtung und Dynamik. In einem weiteren Schritt kann eine Bewegung des Schulterblattes auf beispielsweise die Beckenschaufel oder den Kopf übertragen werden, so dass eine weitere Übersetzungsebene eröffnet wird. Variationen der Raumebenen können ebenfalls als Mittel zur Bewegungsübersetzung genutzt werden, so dass z.B. ein vertikaler Bewegungsimpuls auch horizontal übersetzt werden kann.

Um aus dieser Practice einen 'bühnentauglichen' Score zu machen, wurde die Frage zentral, wie derselbe Effekt und dieselbe abstrahierende Qualität der Übersetzung über visuelle Informationen entstehen konnte. Da das menschliche Auge (spezifisch das Auge von professionell Tanzenden) stark dahingehend gepolt ist, Bewegungen möglichst präzise zu übernehmen, stellte sich die Frage, wie diese Präzision umgegangen werden und ein Kopieren vermieden werden könnte. Denn ein reines Kopieren von Bewegungen engt bereits die Gestaltungsfreiheit ein. Ausserdem war in der Praxis zu beobachten, dass die Präsenz des Tanzenden in der 'folgenden' Rolle durch den Akt des direkten Kopierens schwächer wird und an Unmittelbarkeit einbüsst – und dass das präzise Kopieren eine zeitliche Verzögerung mit sich bringt, welche einer Entstehung von Ordnung nicht zuträglich ist.

Es stellte sich heraus, dass das Sammeln von visuellen Bewegungsinformationen im peripheren Blickfeld anstatt über direktes Schauen diesem Anspruch gerecht wird. Die so aufgenommenen Informationen behalten die Qualität einer Inspiration, und werden nicht zum Imperativ – lassen also eine gemeinsame Bewegungssprache emergieren, die dennoch den Tanzenden Raum lässt, innerhalb dieser gemeinsamen Ebene Eigenes zu pflegen.

Bei diesem Score stellte sich als wesentlich heraus, zwischen Aktivität und Passivität ein Gleichgewicht zu finden – den Mut zu haben, neue Impulse ins gemeinsame Feld zu speisen, ohne diese zu konstruieren. Dabei wurden mehrere Varianten entwickelt, woher das Bewegungsmaterial kommen kann, welches in die Gruppe hineingetragen wird.

Eine Variante beruht auf dem der Contact Improvisation entnommenen 'Small Dance'. Dabei wird den Bewegungen, die auch im scheinbaren Stillstand im Körper stattfinden, nachgegangen – dabei dehnen sie sich unmerklich aus, ohne dass man sie aktiv ausführen müsste. Diese kleinsten, kaum sichtbaren Bewegungen des Balancierens und Atmens und Ausrichtens reichen bereits aus, eine ganze Gruppe nach und nach in Bewegung zu versetzen. Eine andere Variante zieht die Bewegungsinspiration aus Formen, Linien, Bewegungsrichtungen und 'visuelle Rhythmen' in der Architektur des Raumes.

Eine dritte Variante, welche auch vor Publikum erprobt wurde und sich als erstaunlich ergiebig erwiesen hat, war das Schöpfen des Bewegungsmaterials rein aus den (kleinen und grossen) Bewegungen und Formen, Posen und Gesten der Zuschauenden. Dabei wurde explizit die Form der

Bewegung und die Bewegung der Form erforscht – damit ist gemeint, dass jede Bewegung in einem beliebigem Moment angehalten werden kann und so zur statischen Form wird, oder eine Form in Bewegung versetzt werden kann aufgrund ihrer räumlichen Ausrichtung und der darin liegenden 'visuellen Dynamik'.

In welcher Variante auch immer, der Score an sich ist zu offen, um daraus ein autonomes Werk zu schaffen. In seiner Reinform ist er in der Improvisation zu verorten. Als Basisscore und durch andere, spezifizierende Ebenen wie räumliche und rhythmische Strukturen, ein klar definiertes Bewegungsvokabular und einem zeitlichen Entwicklungsbogen ergänzt, weist er dennoch unglaubliches Potenzial auf. Derzeit wird dieser Score auch als Mittel erprobt, aus einem separat ausgearbeiteten Solo eine Gruppenkomposition zu machen.

2.2.4 'Kompositionsmoment' am Beispiel des 'Connection Point Trio Score'

Der 'Connection Point Trio Score' entstand ganz zu Anfang des Rechercheprozesses und wurde aus einem Improvisationsspiel für drei Tänzer*innen heraus entwickelt. Jede*r Tanzende wählt dabei bei jemand Anderem einen Punkt am Körper aus (sagen wir, den Bauchnabel) und versuchen, auf möglichst vielen Wegen mit möglichst vielen Punkten ihres Körpers nacheinander mit diesem ausgewählten Punkt in Kontakt zu kommen. Dadurch, dass drei sich bewegende Körper ihre individuellen Ziele verfolgen und diese Ziele von einem anderen Körper abhängig sind, sind die Wege oftmals sehr verworren, und dabei *emergieren* spannende, ungeplante Positionen, Bewegungswege und Bilder.

In dieser Reinform ist dieser Score allerdings in der reinen Improvisation zu verorten, genauer genommen in der Kontaktimprovisation. Die entstehenden *Situationen* können überraschend, spannend, erheiternd, irritierend, berührend sein und noch Vieles mehr. Sie lassen durchaus eine emotional-narrative Ebene *emergieren*, jedoch selten den *Kompositionsmoment*: die Raumkomposition erscheint willkürlich – weil sie dies auch ist.

Auf der Suche nach dem Kompositionsmoment wurde diesem Score also eine räumliche Ebene hinzugefügt: immer zwei der Tanzenden müssen den Schultergürtel auf die selbe Raumebene ausrichten – dabei können die Konstellationen aber beliebig oft wechseln und es bleibt offen, wer sich nach wen ausrichtet. Durch diese einfache überlagerte Massnahme stellte sich sofort das

Kompositionsmoment ein: das intuitive Gefühl von Ordnung – welches Zuschauende daran zweifeln lässt, ob das Geschehen nun 'choreografiert' oder 'improvisiert' ist.

Diese Erfahrung verdeutlicht den Unterschied zwischen zwei Phänomenen, die ich hier *Situation* und *Kompositionsmoment* nennen möchte: die *Situation* lässt wohl Bedeutung emergieren, jedoch nicht unbedingt den Ordnungsmoment – während der *Kompositionsmoment* vorrangig das Ordnungsmoment hervorruft, dieses aber auch die Emergenz von Bedeutung mit sich bringt oder bringen kann.

An dieser Stelle sei gesagt, dass die wissenschaftliche Erforschung, Beleuchtung und Erklärung des *Kompositionsmomentes* und seiner Entstehung den Rahmen dieser Arbeit sprengt – wenn nicht die Möglichkeiten der Wissenschaften überhaupt. Am ehesten wäre vielleicht die Suche in der Neurowissenschaft fortzusetzen, wobei die anhaltenden Diskurse über die Emergenztheorie (vgl. Krohn und Küppers 1992 sowie Greve und Schnabel 2019) deutlich zeigen, dass diese Phänomene über Naturwissenschaften allein nicht vollständig zu begreifen sind. Deshalb ist der hier beschriebene Prozess als ein Antasten zu verstehen, ein Streben nach Erfahrungswissen, welches das Geheimnisvolle anerkennt.

2.2.5 'Wiedererkennungsmoment' am Beispiel des 'Family Picture Score'

Der 'Family Picture Score' wurde, so wie der 'Lines Score' mit einer grösseren Gruppe konzipiert und erprobt (8-12 Tanzende) und ist eine Variante des 'Connection Point Trio Score', jedoch mit anderen Schwerpunkten. Als solches eignet er sich wohl auch für kleinere Gruppen.

Ausgangslage dieses Scores ist eine statische Gruppenkomposition, welches an ein Familien- oder Gruppenbild erinnert: die Gruppe der Tanzenden stellt sich so auf, dass Jede*r im Körperkontakt mit jeweils mindestens einer anderen Person stehen muss. Dabei wird auf eine in sich stimmige Anordnung von unterschiedlichen Formen und Raumebenen geachtet. Als überlagerte Ebene werden Positionen des Kopfes, der Hände und der Arme hinzugefügt, die an mehr oder weniger sozial konnotierte Gesten oder Posen erinnern. Ist das Gruppenbild gefunden, sucht sich jede*r Tanzende die Position einer anderen Person aus und versucht, sich dorthin zu bewegen, wobei jede Bewegung möglichst in Interdependenz geschehen sollte. Das bedeutet, dass durch Abgeben und Annehmen von Körpergewicht eine gegenseitige Abhängigkeit entsteht. Auf diese Weise bewegt

sich die Gruppe gemeinsam, bis das neue Bild gefunden wurde. Steht das Bild, so werden wieder die *Verzierungen* im Sinne von Gesten und Posen hinzugefügt. Um die Gruppe in Bewegung zu versetzen wird dabei die im 'Peripheral Vision Score' beschriebene *Dynamik der statischen Form* genutzt – die jeweilige Pose oder Geste wird in Bewegung versetzt und löst so die Bewegung aus, welche zum Ziel hat, an eine Position innerhalb der Gruppe zu kommen.

Es kommt dabei öfter vor, dass zwei oder mehr Personen dieselbe Position anstreben, und dass gewisse Positionen unbesetzt bleiben. Das Gruppenbild verändert sich deshalb fortlaufend, bleibt aber in sich erkennbar unter Anderem durch die überlagerte gestische Ebene. Diese löst, zusammen mit den Formen und Relationen der Körper innerhalb der Gruppe, das *Wiedererkennungsmoment* aus. Dieses Wiedererkennungsmoment ist für den Kompositionsmoment förderlich, zumal eine Ordnung innerhalb des zeitlichen Ablaufs des Scores entsteht, welches so zum sich selbst organisierenden System wird.

Hier findet also die Emergenz des Kompositionsmomentes auf der Ebene der Bewegungskomposition statt, was eine weitere Erkenntnis in Bezug auf geeignete Verfahren innerhalb des choreografischen Systems, welches hier entwickelt werden soll, mit sich bringt. Dieses oder ähnliche Verfahren könnte sowohl auf andere Scores übertragen werden als überlagernde Ebene, oder aber der Score könnte durch weitere Ebenen ergänzt werden. Die Bedeutung des *Wiedererkennungsmomentes* für die Werkautonomie sowie für die Emergenz von Ordnung wird ersichtlich. Im vorliegenden Fall wird dieser Effekt durch eine einfache Strukturierung auf der Ebene der Bewegungskomposition hervorgerufen.

3. Schlussbetrachtungen

Im ersten Teil dieser Arbeit wurden einzelne Aspekte der Tanzgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts betrachtet und analysiert, um im zweiten Teil ein choreografisches System zu skizzieren, welches den Anfang einer Antwort auf das 'kompositorische Dilemma' darstellen könnte. Die Absichten hinter dieser Erforschung wurden geklärt und dabei kam die Frage auf: *warum?*

Dieses Warum richtet sich an die Dringlichkeit der Suche nach neuen Verfahren. Die Antwort darauf findet sich in einer anderen Frage: jene nach der Wirksamkeit von Kunst allgemein, und von zeitgenössischem Tanz im Spezifischen. Was zunächst einmal einer sehr subjektiven Intuition entsprungen war, fand Konkretisierung und Verbalisierung in der reflektierten Praxis, im Austausch mit den am Projekt beteiligten Tänzer*innen und mit weiteren Dialogpartner*innen, unter Anderem auch Zuschauende – aber auch im aktuellen theoretischen Diskurs zur Wissensproduktion in den Künsten.

Der letzte Teil dieser Arbeit wendet sich diesen Betrachtungen zu – und geht von der reflektierten Praxis, welche sich immer noch um die künstlerischen Mitteln, ihrer Wirkung und ihren Einsatzmöglichkeiten dreht, in die Betrachtung einer Metaebene der Kunstproduktion über: ihre Wirksamkeit.

3.1 Reflexion aus der Praxis

Die praktische Erforschung der Scores im wachsenden System der 'Emerging Compositions' steht erst am Anfang. Dennoch hat sie in Hinsicht auf die brennende Frage nach geeigneten, zeitgemässen künstlerischen Mitteln in der Komposition choreografischer Werke wertvolle Erkenntnisse zutage gebracht.

Diese Erkenntnisse betreffen unterschiedliche Ebenen der künstlerischen Arbeit. Eine Ebene ist die Frage nach den Ebenen der choreografischen Strukturen in Bezug auf die Emergenz von Kompositionsmomenten und Werkautonomie. Weitere Ebenen sind die ästhetischen Auswirkungen des live-partizipativen Ansatzes sowie die Notwendigkeit der Entwicklung und Vertiefung neuer Kompetenzen und die damit einhergehende Verlagerung der Virtuosität.

3.1.1 Ebenen des Scorings und Werkautonomie

Wie im ersten Teil dieser Arbeit beschrieben, findet choreografische Komposition auf unterschiedlichen Ebenen statt: Bewegung, Rhythmus, Raum, Dramaturgie und wird ergänzt durch die Gesamtkomposition, welche den Rahmen darstellt, worin das choreografische Werk spielt.

Die erforschten Verfahren hatten zum Ziel, die Ebenen herauszuarbeiten, die in einem Score berücksichtigt und gestaltet oder strukturiert werden müssen, um einerseits Emergenz einzuladen und andererseits ein autonomes Werk zu schaffen. Es erscheint an dieser Stelle wichtig zu erwähnen, dass im Laufe dieser ersten Phase der praktischen Erforschung die Richtlinien streng gehalten wurden. Zum Beispiel wurde der Einsatz von vorab festgelegtem Bewegungsmaterial strikt vermieden. Dies geschah einerseits in der Absicht der gezielten Untersuchung der Möglichkeiten in der Unmittelbarkeit, andererseits aus der Vision der individuellen Freiheit der Tanzenden heraus.

Es wuchs dabei die Erkenntnis, dass einerseits die erstrebte Werkautonomie dadurch erschwert wird. Andererseits wurde auch die wertvolle Erfahrung gemacht, dass eine vorgegebene Form nicht unbedingt als 'Unfreiheit' wahrgenommen wird, sofern Freiräume auf mindestens einer Ebene gewährleistet werden und der Modus der Kooperation auf gegenseitigen Respekt basiert. In diesem Sinne könnten z.B. auch festgelegte Choreografien oder choreografische Passagen als ein Ritual der Gemeinsamkeit verstanden werden – sofern sie einem gemeinsamen Prozess entspringen und jedem Individuum Raum lassen, sich auf seine oder ihre Art der festgelegten Form hinzugeben.

Während also die Erforschung des vorliegenden choreografischen Systems weiterhin auf konsequente Live-Partizipation setzt, ist es nicht auszuschliessen, dass auch 'vollständig geschlossene Scores' im Sinne von festgelegten choreografischen Fragmenten in einem Gesamtwerk zum Einsatz kommen. Dabei soll jedoch stets eine Ebene Emergenz einladen – sei dies in einer Freiheit der Rhythmisierung, des Narratives oder der räumlichen Positionierung beispielsweise.

Wie geschlossen oder offen ein Score jedoch sein mag – um das Kompositionsmoment hervorzurufen, sind in jedem Fall die Ebenen Bewegung, Raum und Rhythmus sowie Dramaturgie zu berücksichtigen. Oder in anderen Worten: *ein Score oder eine Reihe von Scores, der/die den Kriterien der Werkautonomie entsprechen soll, muss Regeln beinhalten, die das Bewegungsmaterial*

einschränken oder spezifizieren. Der Umgang mit dem Raum muss ebenfalls strukturiert sein und die rhythmische Gestaltung (sowohl im Moment als auch in Form eines Spannungsbogens) sollte gegeben sein.

Der rhythmische Aspekt wurde in der praktischen Forschung bisher wenig berücksichtigt. Dies hatte zur Folge, dass die meisten entwickelten Scores zwar durchaus Kompositionsmomente zutage förderten, jedoch in ihrer zeitlichen Gestaltung willkürlich schienen. In Hinblick auf die Kreation der praktischen Abschlussarbeit scheint dies eine Ebene zu sein, die es besonders zu beachten gilt.

Ebenso scheint es der Werkautonomie zuträglich, parallel zur Entwicklung von Scores auch eine vertiefte Recherche an Bewegungsmaterial und -Themen durchzuführen, um eine Spezifizierung zu erreichen. Es ergibt sich: die sorgfältig vorgenommene Einschränkung der Möglichkeiten auf den für choreografische Komposition wesentlichen Ebenen bei gleichzeitiger Wahrung der Möglichkeiten für Live-Partizipation zeichnet das System der 'Emerging Compositions' aus und ermöglicht dabei die Kreation autonomer Werke in Ko-Autorenschaft.

3.1.2 Verlagerung der Virtuosität und Kompetenzentwicklung

Wie am Beispiel von 'Come Away' erläutert wurde, lässt ein sorgfältig ausgearbeiteter Score eine in sich stabile Ästhetik auf der Ebene der Bewegungssprache emergieren, welche nicht von den technisch-körperlichen Möglichkeiten abhängig ist. Ein solcher Score 'funktioniert' deshalb mit Laien genau so gut wie mit professionellen Tänzer*innen. Die physischen Fähigkeiten eröffnen dabei lediglich mehr Möglichkeiten, also einen grösseren Handlungsfreiraum. Ferner kann ein tanztechnisch geschulter Körper spontaner aus seinem Habitus heraus reagieren, ohne dass der Bewusstseinsfokus auf die Bewegungsausführung gerichtet werden muss.

Davon abgesehen verlangt diese Arbeit nach anderen Fähigkeiten. Diese sind jedoch wesentlich schwerer zu erfassen und zu quantifizieren als rein physische 'Skills'. Sie können am ehesten mit Begriffen wie 'körperliches Hören', 'Group Body', Selbstorganisation, Bewegungsempathie und Selbstregulierung beschrieben werden. Diese Fähigkeiten ermöglichen die Verbundenheit und Selbstorganisation der Gemeinschaft der tanzenden Körper unter einer gemeinsamen Absicht: das Gelingen des Scores. Sie beinhalten die Fähigkeit, sich selbst und alle Handlungen im Dienste des Gemeinsamen zu stellen – und so auch intuitiv zu erkennen, wann und was zum Gelingen aktiv

beigetragen werden muss und wann eher Zurückhaltung bei gleichbleibender Präsenz angebracht ist. Sie bedeuten ein Balanceakt zwischen Input und Output und ein konstant aufrechterhaltenes Bewusstsein für die Dynamiken innerhalb der Gruppe. Sie bedeuten auch die Notwendigkeit eines Selbst-Verständnisses: das Wissen und Vertrauen in die eigene Einzigartigkeit (und die der Anderen), wie diese auf die Gruppe einwirkt und zum Gemeinschaftlichen beiträgt. So ist eine Persönlichkeit, die lieber 'folgt' als 'führt', nicht besser oder schlechter, für die Gruppe nicht mehr oder weniger wertvoll als eine, die häufige und kräftige Impulse in die Gruppe hineinbringt: es braucht beides.

Um diese Kompetenzen zu entwickeln, wurden die bereits erwähnten 'Practices' zu einem stetig wachsenden Trainingssystem zusammengestellt. Sie zielen auf eine Sensibilisierung für diese Prozesse des Miteinanders auf mehreren Ebenen.

Der 'Small Dance', aus der Contact Improvisation nach Steven Paxton stammend, richtet das physische Zuhören auf den eigenen Körper. Die originale Version zielt darauf hin, die Wahrnehmung auf die kleinen, von aussen kaum wahrnehmbaren Ausgleichsbewegungen zu richten, die der Körper instinktiv und unbeabsichtigt vornimmt, um im Stehen die Balance zu halten (vgl. Kaltenbrunner 2001, S. 100/101). Diese Übung wird im vorliegenden System jedoch weiterentwickelt, indem diesen Bewegungen nach und nach mehr Raum gegeben wird – sie werden weiterverfolgt und führen zu einem Spiel mit Balance und Off-Balance. Dabei gilt der neutrale aufrechte Stand als 'Release Point', also als Position mit der kleinsten Körperspannung, so dass von Punkten ausserhalb des Zentrums immer durch Entspannung (Release) zurückgefunden wird. In einem weiteren Schritt wird dieser Aktivität des Entspannens mehr Dynamik verliehen, so dass von einem Off-Balance Punkt durch die Mitte hindurch zu einem anderen Off-Balance Punkt gewechselt wird. Diese Practice eignet sich auch als Materialquelle für den 'Peripheral Vision Score'.

Der 'Extreme Slow Motion' ist eine weitere Solo-Praxis, welche körperliche Durchlässigkeit fördert. Diese ist nicht nur für die eigene Körperwahrnehmung wesentlich, sondern auch für die Reaktionsfähigkeit des Körpers in Bewegung sowie für Scores in physischem Kontakt wie beispielsweise der 'Family Picture Score' oder der 'Connection Point Trio Score'. Bei dieser Practice wird der Körper möglichst als eine in sich bewegliche und verbundene, durchlässige Ansammlung von Zellen wahrgenommen. Oder, um es imaginativ zu beschreiben, wie eine Sanddüne, die von

einem sanften stetigen Wind bewegt wird und sich Sandkorn für Sandkorn als ganze Form allmählich ummodelliert. Je mehr es gelingt, diese 'Zellenwahrnehmung' aufrecht zu erhalten, umso weniger Kraft muss für die extrem verlangsamte Bewegung aufgewendet werden. In einem weiteren Schritt kann durch die Nutzung von Widerstand zum Boden auch im selben Tempo (namentlich so, dass von aussen die Bewegung an sich nicht oder kaum wahrnehmbar ist) die Bewegung auch in die vertikale Ebene ermöglicht werden. Eine Variante dieser Practice ist 'Slow Motion Contact Improvisation', wobei demselben Prinzip der langsamen und durchlässigen Verlagerung der Körpermasse folgend das Gewicht zweier Körper mit- und gegeneinander verlagert wird, so dass Hebungen mit minimalem Kraftaufwand und ohne den Einsatz dynamischer Impulse entstehen.

Die 'Hands On Practice' wurde in der Einleitung des 'Peripheral Vision Score' bereits kurz beschrieben: sie dient der Bewegungsübertragung und -übersetzung über den Tastsinn. Diese Practice kann zu zweit oder in einer beliebig langen Reihe ausgeführt werden. Zentral ist dabei nicht nur die Sensibilisierung auf der Ebene der Bewegungsübertragung, sondern auch – und vielleicht vor allem – die Sensibilisierung für die geteilte Verantwortlichkeit, die Interdependenz und das Gleichgewicht zwischen Input und Output. Die 'führende' Person ist dabei ständig bemüht, möglichst klare, verfolgbare Informationen zu übermitteln, ohne jedoch ihren eigenen Tanz zu vernachlässigen. Die 'folgende' Person hat zwar die primäre Aufgabe, Bewegungsinformationen aufzunehmen und auf den eigenen Körper zu übertragen, ohne sich jedoch als reiner Resonanzkörper zu verstehen. Die Tanzenden sind interdependent und bilden ein selbstorganisierendes System, wobei jedes Individuum darin autonom bleibt.

Der 'Peripheral Vision Score' wurde ebenfalls bereits geschrieben. Als Herzstück des Systems stellt er sowohl die zentrale Practice wie auch ein wirksames choreografisches Verfahren dar. Er kann nach Wunsch und Bedarf alle anderen Practices beinhalten beziehungsweise durch sie ergänzt werden. Der 'Slow Dance' kann beispielsweise als Materialquelle dienen, der Extreme Slow Motion (oder die Durchlässigkeit, die dabei geübt wird) kann der Bewegungsmodus sein, die 'Hands On Practice' kann als parallele Alternative angeboten werden.

Der 'Lines Score' kann ebenfalls als Practice verstanden und ausgeübt werden. Dabei steht die Spielwilligkeit und die Gruppenorganisation im Vordergrund, sowie eine Form der 'durchlässigen Konzentration' geübt, die für komplexe Score-Überlagerungen oder für Problem Solving Scores

wesentlich ist. Es geht dabei auch wieder um das Gleichgewicht von Input und Output, allerdings auf einer anderen Ebene. Da es zu diesem Score gehört, dass man einander herausfordert, jedoch nur gemeinsam für die Einhaltung der Spielregeln sorgen kann, wird hier eine Selbstregulierung innerhalb der Gruppendynamik geübt.

Eine weitere Practice, die jedoch erst am Anfang ihrer Entwicklung steht, ist das 'Groove Field'. Dabei werden, zuerst ausgehend vom Small Dance, kleinste Bewegungen in Schwingung versetzt und in repetitive, dynamische Bewegungsmuster verwandelt. Die ganze Gruppe versucht, sich auf dominante 'Grooves' einzustimmen, wobei jedoch die Bewegungen ständig und eher unwillkürlich leichten Veränderungen unterzogen sind – sie 'morphen'. Es entsteht ein Feld von unterschiedlichen Schwingungen und Grooves, das ständigen Veränderungen unterzogen ist und einerseits einander anzugleichen versucht und andererseits von einander widersprechenden oder konkurrierenden Impulsen geprägt ist.

Dieses System von Practices zeigt, welche Kompetenzen für die Arbeit mit 'Emerging Compositions' wesentlich sind. Die Sensibilisierung für die eigenen körperlichen Prozesse sowie für die Gruppenprozesse, die Verantwortlichkeit innerhalb der Gruppe, das Bewusstsein von Interdependenz bei gleichzeitiger individueller Autonomie sind für das Gelingen dieser choreografischen Verfahren zentral. Eine tanztechnische Virtuosität wirkt sich dabei eher ergänzend aus. Diese Verlagerung der Virtuosität entspricht auch der Absicht, welche am Anfang dieser Recherche steht: diese Kompetenzen zielen nicht nur auf gemeinsam getragene Verantwortung für das Gelingen des Werkes, sondern auch auf ein respektvolles Miteinander in Anerkennung der individuellen Persönlichkeiten und Möglichkeiten. Obwohl auch hier der Virtuositätsbegriff eingebracht werden kann – da es sich schliesslich um Fähigkeiten handelt, die man schulen und immer besser meistern kann – so sind diese Kompetenzen jedoch in diesem Sinne inkludierender, als dass sie nur bedingt von einem bestimmten Trainingscurriculum oder von bestimmten körperlichen Grundvoraussetzungen abhängig sind. Bei der Entwicklung dieser Kompetenzen ist keine Altersgruppe, keine Körperform, keine soziale oder kulturelle Gruppe bevorzugt: es handelt sich im Grunde um eine Sensibilisierung für Mechanismen, die wir im Rahmen von Sozial- und Selbstkompetenz bewusst oder unbewusst schulen (können), zu denen Jeder und Jede Zugang haben kann.

3.1.3 Ästhetische Auswirkungen

Bei der Analyse künstlerischer Werke ist es zuweilen schwierig nachzuvollziehen, ob gewisse ästhetische Vorlieben zum Einsatz bestimmter Mittel geführt haben oder umgekehrt. Fakt ist: die angewandten Mittel und Verfahren wirken sich auf die entstehende Form aus – haben also ästhetische Auswirkungen. Im Falle des choreografischen Systems, welches hier erforscht, aufgebaut und analysiert wird, stehen Formen und Verfahren im stetigen Dialog.

Das eingangs beschriebene 'kompositorische Dilemma' entsteht aus einem solchen Dialog und stellt zugleich das Spannungsfeld dar, worin dieses System langsam entsteht. Ausgangslage ist also einerseits eine ästhetische Vorliebe (die Vorliebe für formal-abstrakte choreografische Werke nämlich) und andererseits eine Vorliebe für bestimmte (in diesem Fall partizipative und live-partizipative) künstlerische Verfahren. Die Anwendung der live-partizipativen Verfahren, die hier unter 'Emerging Compositions' zusammengefasst werden, haben aber auch weitere ästhetischen Auswirkungen.

Die Konzentration auf die formalen Ebenen der jeweiligen Scores und Score-Systemen (überlagerte bzw. verschachtelte Scores) wirkt sich zunächst ganz im Sinne der formalen Vorliebe aus: die Tanzenden sind ständig mit der Gestaltung der Form beschäftigt, die emotionale Ebene und mögliche Narrative *emergieren* durch die Hingabe an die Form. Sie stehen also nicht im Mittelpunkt des Handelns auf der Bühne. Selbst wenn also das Bewegungsmaterial in der Bearbeitung von persönlichem Erleben seine Quelle findet, findet durch diesen Fokus automatisch ein Abstraktionsprozess statt.

Sollen Scores soweit geschlossen werden, dass die Werkautonomie erreicht werden kann, führt dies weiter zu einer tendenziell minimalistischen Ästhetik – die Reduzierung des Bewegungsvokabulars, der Einsatz von Repetition (Rhythmisierung), die Gestaltung der Raumnutzung sind künstlerische Mittel, die an den 'Minimal Dance' der späten Postmoderne anknüpfen. Diese ästhetische Auswirkung der gewählten künstlerischen Verfahren unterstützt weiter das Emergenzpotenzial: reduziertes, sich in verschiedenen Konstellationen wiederholendes Bewegungsmaterial entwickelt ein gewisses Selbstverständnis und lässt die Zuschauenden eine eigene Bedeutungswelt aufbauen. Wird dabei soweit wie möglich auf kulturell kodifizierte Bewegungen verzichtet, oder besser gesagt: vom Aufbau eines Narratives über eine kontinuierliche Kodifizierung abgesehen, emergiert

eine Sprache, die sozusagen in Echtzeit einen Kodifizierungsprozess durchläuft. Alle Beteiligten, Tanzende wie Zuschauende, haben an diesem Prozess gleichermaßen Anteil.

Eine weitere prägnante Auswirkung live-partizipatorischer Verfahren ist auf der Ebene der Bühnenpräsenz zu erkennen. Die erforderte Konzentration auf die fortlaufende Gestaltung der Form (statt auf das Abrufen einstudierter Abläufe) lässt die individuellen Charaktere der Tanzenden über die getroffenen Entscheidungen sichtbar werden. Der Raum für Selbstdarstellung entfällt, und Rollenspiele oder Narrative sind nicht notwendig, um eine emotionale Ebene und den Aufbau von Charakteren zu ermöglichen. Unmittelbare Regungen wie Freude, Frust, Überforderung, Entschlossenheit, Erschöpfung etc. ergeben sich aus der Struktur heraus, erscheinen spontan und unmittelbar und sind an das Gelingen und Scheitern der jeweiligen Scores direkt gekoppelt. Diese *emergierende* emotionale Ebene ist für die Zuschauenden nachvollziehbar und lesbar. Im Austausch mit Zuschauenden wurde oft genau die dadurch entstehende Zugänglichkeit der Tanzenden als besonders hervorgehoben – dass Tänzer*innen auf der Bühne lachen, ausprobieren, scheitern, aufgeben, sich wieder aufrufen und dabei nicht 'aus der Rolle fallen' (weil es zur Performance gehört, ohne geplant zu sein) lässt eine unmittelbare Beziehung zwischen Tanzenden und Zuschauenden entstehen. Dies kann als eine 'Aktivierung' der Zuschauenden verstanden werden, welche nicht durch performative Partizipation der Zuschauenden erreicht wird, sondern aus einer Einladung zum aktiven Schauen, Bezeugen und Nachvollziehen – aus einer Teilhabe am Prozess, wobei die Funktionen der Agierenden und Zuschauenden noch immer klar definiert sind (vgl. Rancière 2008a).

3.2 Metaebenen und die Frage nach Wirksamkeit

Die Analyse und Reflexion einer künstlerischen Arbeit wäre in meinen Augen nicht vollständig ohne die Frage nach den Metaebenen der künstlerischen Produktion. Wie wirkt Kunst auf die Welt ein, aus der sie entsteht und worin sie stattfindet? Was zu Beginn des Forschungsprozesses aus intuitiven Vorlieben auf der Ebenen der ästhetischen Formen wie auch der angewandten Mitteln heraus entstand, klärte sich im Verlauf des Studiums auch auf der philosophischen Ebene und brachte eine Annäherung an eine mögliche Antwort auf die bisher offen gelassene Frage: *Warum*.

Eine reflektierte künstlerische Praxis, die nach Erneuerungen sucht aus einer wie auch immer gearteten Form der Kritik heraus - Kritik an den institutionalisierten Formen der Kunst, Kritik an

den Produktionsbedingungen von Kunst oder Kritik an gesellschaftlichen Gegebenheiten – ist in dem Sinne *politisch*, als dass sie sich mit Ordnungsprozessen auseinandersetzt und bestehende Ordnungen in Frage stellt. Sie ist politisch im ursprünglichen Sinne also, auch ohne Inhalte einer bestimmten politischen Agenda zwingend thematisieren zu müssen oder auf eine Meinungsbildung in aktuell-politischen Fragen zu zielen.

Eine Wirksamkeit kann sich auf mehreren Ebenen der künstlerischen Produktion entfalten: das Werk mag an sich wirksam sein, die Arbeitsmethode kann bei den Beteiligten auf persönlicher Ebene Prozesse anregen, die über den Kontext der Werkproduktion und -Aufführung hinaus reichen, und schliesslich kann das Hinterfragen der Produktionsbedingungen als ein Labor verstanden werden, wo Kooperationsformen erprobt werden, die auf andere Kontexte übertragen werden können.

3.2.1 Der formale Ansatz und die ästhetische Wirksamkeit

Das choreografische System, welches hier vorgestellt wurde, baut auf eine Geschichte der Kritik an den traditionellen Formen der Produktion tänzerischer Werke auf. Demnach basieren die Methoden an sich auf eine Institutionskritik, welche noch immer aktuell zu sein scheint, zumal die kritisierten Machtverhältnisse teilweise noch sehr präsent sind und immer wieder hinterfragt werden müssen. An manchen Orten des zeitgenössischen Tanzschaffens wird auf traditionelle Formen der Zusammenarbeit zurückgegriffen und den Fokus auf die Form des ästhetischen Produktes gelegt, an anderen Orten wird zugunsten eines prozessorientierten Schaffens den Fokus auf die Arbeitsweise gelegt. An anderen Orten wiederum entstehen Mischformen oder andere Formen mit ganz anderen Schwerpunkten.

Den Fokus auf die Form zu legen kann eine Form der Wirksamkeit unterstützen, die der französische Philosoph Jacques Rancière als *ästhetische Wirksamkeit* bezeichnet (vgl. Rancière 2008b). Diese Wirksamkeit „[...] bedeutet eigentlich die Wirksamkeit der Aufhebung jedes direkten Verhältnisses zwischen der Erschaffung von Kunstformen und der Erzeugung einer bestimmten Wirkung auf ein bestimmtes Publikum.“ (Rancière 2008b, S.71). Die ästhetische Wirksamkeit zieht ihr Potenzial aus der Idee einer radikalen Freiheit der Rezeption von Kunst. Diese wird dadurch unterstützt, dass die ästhetischen Formen der künstlerischen Bildproduktion nicht aus der Absicht heraus entstehen, eine Botschaft zu vermitteln oder ein Narrativ zu verfolgen, welches möglichst

auch so verstanden werden soll wie es der Autor oder die Autorin (oder Autor*innen) des Werkes beabsichtigt hat. In diesem Rahmen wird nicht nur in Kauf genommen, dass jede*r Rezipient*in in den entstehenden Formen etwas Anderes sieht. Vielmehr wird genau dieser Dissens, der im gemeinschaftlichen Raum entsteht (z.B. das Theater), als eine Kernaufgabe der Kunst verstanden. Es geht also nicht darum, Formen zu erschaffen, über deren Botschaft oder Bedeutung sich möglichst alle einig sind, sondern darum, einen Raum zu schaffen, der den Dissens nicht nur in Kauf nimmt, sondern willkommen heisst oder gar sucht.

Nach Rancière ist insofern die Kunst mit der Politik verwandt, denn beide „[...] hängen miteinander als Formen des Dissenses zusammen, als Operationen der Neugestaltung der gemeinsamen Erfahrung des Sinnlichen.“ (Rancière 2008b, S. 78). In diesem Sinne ist eine Demokratisierung choreografischer Werke nicht nur durch den Einsatz partizipativer Verfahren zu erreichen (wobei die Demokratisierung ausschliesslich die Ko-Autor*innen einbezieht) sondern kann sich auch auf die Zuschauenden erstrecken. Indem die *Bedeutung* der künstlerischen Formen *emergieren* darf, und indem sie nicht der möglichst getreuen Nachahmung von Lebensformen in einem konstanten Narrativ oder einer spezifischen (ethischen, pädagogischen, politischen) Botschaft dienend erschaffen werden, wird diese Freiheit der Rezeption unterstrichen und dadurch die ästhetische Wirksamkeit unterstützt.

Für die Produktion choreografischer Werke bedeutet dies einerseits, dass zu stark kodifizierte Bewegungen oder Gesten vermieden werden sollten – zumal Kodifizierungen selten universell sind und dadurch schon exkludierend wirken. Diese Kodifizierungen können zum Beispiel einer tänzerischen Tradition entspringen (und deshalb einer entsprechenden Bildung bedürfen, um sie zu verstehen), oder aber einem bestimmten Kulturkreis oder einer Subkultur. In all diesen Fällen wird zwar vielleicht eine Kontinuität der Aussage unter Umständen möglich (wobei auch dies zu bezweifeln ist), allerdings richtet sich das Werk dann an ein bestimmtes Publikum und widerspricht der angestrebten Freiheit der Rezeption. Es bedeutet auch, dass diese Wirksamkeit durch Abstraktion unterstützt wird – und dass das Spiel mit der Anordnung von Formen, also Komposition, wiederum selbst 'alltägliches' Bewegungsmaterial zu einer Abstraktion zu führen vermag.

Betrachtet man die Natur der Tanzkunst, so wird ersichtlich, dass sich die volle Kraft der ästhetischen Wirksamkeit erst in dieser Abstraktion durch Komposition entfalten kann. Denn Tanz,

als die Kunst des menschlichen Körpers in Bewegung, ist niemals ohne Assoziationen. Der menschliche Körper in Aktion, und sei diese Aktion noch so abstrakt, appelliert immer an die erlernten sozialen Fähigkeiten der zwischenmenschlichen Kommunikation – und aktiviert mehr noch als andere künstlerische Medien die Produktion von Bedeutung. Der Fokus auf die Formen und deren Anordnung produziert demnach Assoziationen zu Bekanntem, kombiniert sie neu und löst sie wieder auf. Diese fortlaufende Neuordnung sinnlicher Formen ist nicht nur dem politischen Prozess ähnlich, sondern kann auch ein Bewusstsein dafür schulen, dass die Anordnung der Dinge (auf der Bühne wie im Leben) eine von vielen Möglichkeiten ist. Dies wiederum kann als 'Empowerment' verstanden werden – eine Einladung, sich der eigenen (Gestaltungs-)Macht bewusst zu werden, die dem demokratischen Gedanken zugrunde liegt.

3.2.2 'Empathetic Anarchy': partizipative Choreografie als soziale Praxis

Die praktische Arbeit in und mit dem vorliegenden choreografischen System und den dazugehörigen Practices schult, wie wir gesehen haben, ganz bestimmte Kompetenzen, die sich im Bereich der Eigenverantwortung und individuellen Gestaltungsmacht innerhalb einer Gemeinschaft bewegen. Die sich selbst innerhalb eines gemeinsam abgemachten Rahmens organisierende Gemeinschaft konstituiert sich aus Individuen, die ihre eigene Verantwortlichkeit wahrnehmen und aktiv und gestalterisch zum Ganzen beitragen. Dieses Gemeinschaftliche basiert auf die Individualisierungsfreiheit des Einzelnen. Auf Gesellschaftsformen übertragen könnte man sagen, dass ein solches System mehr individuelle Freiheit bietet als ein Demokratisches – es nähert sich einer Art Anarchie an. Da jedoch alle beteiligten Individuen ihre Gestaltungsfreiheit und ihre persönliche, einmalige Kompetenz in den Dienst eines gelingenden Gemeinsamen stellen, führt diese Anarchie nicht zum Chaos. Vielmehr beruht das sich selbst organisierende System auf Freiheit einerseits und Empathie andererseits – zu einer 'Empathetic Anarchy'.

Eine solche Gesellschaftsstruktur ist utopisch – und dennoch ist es möglich, dies als persönliche Haltung innerhalb von geschlosseneren Gesellschaftssystemen weitgehend aktiv zu leben. Wir alle mögen die Regeln, die unserem Zusammenleben als Gesellschaft einen Rahmen geben, nicht aktiv mitgestaltet haben. Und dennoch können wir üben, darin unsere individuelle Freiheit wahrzunehmen und zu leben, im Bewusstsein, dass es stets auch darum geht, zum Gelingen des Gemeinschaftlichen beizutragen.

Im Dialog mit den am Projekt beteiligten Tänzer*innen wurde ersichtlich, dass eine solche Arbeitsweise im Kontext des Tanzes persönliche Kompetenzen schult, die auch auf das Leben ausserhalb des Studios und jenseits der Bühne übertragen werden können. Diese Kompetenzen ermöglichen nämlich eine Teilhabe an Gestaltungsprozessen im Gemeinschaftlichen, und die konstante Arbeit mit diesen Prinzipien regt individuelle Lernprozesse an.

Insofern kann eine solche Arbeit auch als ein Übungsfeld verstanden werden für persönliche und soziale Kompetenzen, welche auf andere gemeinschaftliche Prozesse angewendet werden können. Denn oft wiederholte Verhaltensweisen bilden mit der Zeit einen Habitus, der nicht auf den Kontext beschränkt ist, indem er entsteht. Choreografie ist also nicht nur eine künstlerische sondern auch eine soziale Praxis, zumal sie sich mit der Organisation einer Gemeinschaft befasst. Partizipative Choreografie schafft dementsprechend einen *Habitus der Teilhabe*, den die beteiligten Tänzer*innen als soziale Wesen auch in andere Kollektivprozesse hinaustragen und einbringen.

3.2.3 Produktionsbedingungen: das Tanzstudio als Inkubator eines neuen Miteinanders

Die gesellschaftliche Vision der 'Empathetic Anarchy' mag eine Utopie sein. Und doch – Utopien zu skizzieren und so zu tun, als wären sie umsetzbar, ist ein Vorrecht der Kunst. Nicht, um sich in schwelgerischen Vorstellungen aus der Realität zu flüchten, sondern als einen spielerischen Rahmen, Möglichkeiten auszuloten. Die Arbeit der Fiktion ist es nicht, Angst oder Hoffnung zu schüren, sondern den Blick vom starr erscheinenden Status Quo zu lösen und Möglichkeiten zu produzieren – oder vielmehr das Bewusstsein für die Unendlichkeit der Möglichkeiten zur Neuordnung spielerisch zu schulen. Was für den Inhalt und die Form künstlerischer Werke wahr ist, ist es auch für die Bedingungen, unter denen sie entstehen.

Was auf politisch-gesellschaftlicher Ebene schwer umsetzbar erscheinen mag, wird in kleineren Gemeinschaften wie Familien, Kollektiven oder andere Gruppen leichter vorstellbar: wir alle haben im Grunde die Macht, gemeinsam an der Erschaffung (und ständigen Neuordnung) der Strukturen zu wirken, in denen wir uns gemeinsam bewegen.

In diesem Sinne ist es stets angebracht, die Art und Weise der Zusammenarbeit und Kommunikation innerhalb eines Kollektivs, welches gemeinsam choreografische Werke schafft, zu hinterfragen.

Denn nicht nur die choreografische Arbeitsweise trägt zum sozialen Habitus der Beteiligten bei, sondern auch der Rahmen, in welchem diese Arbeit stattfindet.

Betrachtet man eine der gesellschaftlichen Aufgaben der Kunstproduktion, ein 'Inkubator für Möglichkeiten' zu sein, so beinhaltet dies nicht nur die Anordnung sinnlicher Formen oder deren möglichen Rezeptionsarten, sondern auch die Bedingungen, unter welchen diese Formen entstehen. Die Methodik gehört hier ebenso dazu wie der 'Überbau' der Kooperationsstrukturen – von der Kommunikationskultur bei den Proben bis hin zum Arbeitsvertrag.

Es war und ist kein seltenes Phänomen, dass eine gesellschaftskritische Haltung (z.B. Kapitalismuskritik oder künstlerische Plädoyers für die Demokratie) den Inhalt eines künstlerischen Werkes darstellt, wobei die Produktionsbedingungen, die Arbeitsweisen, die Machtverhältnisse und Umgangsformen zu keiner Zeit dahingehend hinterfragt werden, ob sie mit der angestrebten inhaltlichen Botschaft kohärent sind (vgl. Lakes 2008). Und ob eine 'politische' Kunst vielleicht mehr könnte, als ethische oder moralische Botschaften über das Werk zu transportieren (was sie meiner Meinung nach so oder so nur unvollständig kann) – sondern ganz konkret neue Formen der Kooperation und neue Formate und Bedingungen der Produktion ausprobieren, entwickeln, vorschlagen kann.

Auf allen Ebenen also gilt es, niemals zu vergessen, dass die an choreografischen Werken und deren Erschaffung und Performance beteiligten Menschen auch jenseits des tänzerischen Kontextes leben und wirken, schon alleine, indem sie Teil einer Gesellschaft, Teil einer Familie, Teil einer Wohngemeinschaft etc. sind. Und dass die Erfahrung anderer Möglichkeiten der Organisation einer Gemeinschaft von ihnen ausgehend sich weiterverbreiten kann. Dazu gehört auch die Erfahrung eines Systems, welches sich selbst organisiert – und dem man diese Selbstorganisation zugesteht.

3.2.4 Macht und Funktion – Fremdorganisation und Selbstorganisation

Eine Dekonstruktion von Machtstrukturen und die Förderung von Selbstorganisation bedeutet nicht, dass jede Entscheidung innerhalb der Gemeinschaft stets zwischen allen Beteiligten ausgehandelt werden muss und alle Kompetenzen zwischen allen Individuen geteilt werden. Vielmehr bedeutet es, Funktionen und Zuständigkeiten innerhalb der Gemeinschaft so zu verteilen, dass z.B. die letzte Entscheidungsinstanz (beispielsweise der/die Choreograf*in) diese Leitungskompetenz nicht als

Machtinstrument begreift und nutzt. Eine solche Strukturierung und Verteilung von Funktionen und Kompetenzen im Einverständnis bedeutet keine Fremdorganisation, denen sich die Tanzenden unterordnen müssen.

Der Mathematiker und Philosoph Uwe an der Heiden schlägt zur Unterscheidung zwischen Selbst- und Fremdorganisation folgendes Bild vor:

„Ein gutes Beispiel für Fremdorganisation ist die Marmorstruktur des David von Michelangelo. Die Form der Skulptur ist nicht selbstorganisiert, weil sie nicht durch die Interaktion der Moleküle des Marmors zustande gekommen ist. Der Prozess der Entstehung dieser Form ist ebenfalls nicht selbstorganisiert, solange das betrachtete System lediglich in dem sich verändernden Marmorblock besteht. Die Situation ist völlig anders, wenn man als System den Marmorblock, Michelangelo und sein Werkzeug zusammen betrachtet. [...] Dieses Beispiel zeigt, daß durch Erweiterung eines Systems um Teile seiner (räumlichen und zeitlichen) Umgebung fremdorganisierte Eigenschaften desselben zu selbstorganisierten Eigenschaften des erweiterten Systems werden können.“ (an der Heiden 1992, S. 73/74)

Gibt es, abgesehen vom willkürlich gewählten Blickwinkel, ein verbindendes Element, etwas, das so etwas wie eine gemeinschaftliche Identität zu schaffen vermag – damit sich das Kollektiv als ein System begreift? Es ist das *Werk*. Die gemeinsame Absicht der Hingabe an das Werk ist deshalb so wichtig, weil sie es ist, die die Summe der Individuen zu einem System, zu einer Gemeinschaft verbindet. Ein organisches System, welches aus Individuen besteht, die ihre Fähigkeiten in den Dienst des Werkes stellen. Das gelingende Miteinander und der Einsatz der Kräfte im Dienst der Erschaffung eines autonomen Werkes lässt die Beteiligten über sich hinauswachsen. Dabei hat die Stärkung der persönlichen Macht um ihrer Selbst Willen keinen Raum. So, wie der Fokus auf die emergierende Komposition im Moment der Performance die Tanzenden von einem möglichen Drang zur Selbstdarstellung wegführt (was auch als eine Art von Stärkung der persönlichen Macht verstanden werden könnte) – so, wie die Bedeutung des Werkes bei den Zuschauenden emergieren darf und nicht von den Autor*innen bestimmt wird (was ebenfalls ein Machtverhältnis darstellt) – so dient die im Zentrum stehende Absicht der gemeinsamen Erschaffung eines autonomen Werkes ebenfalls dem Hinterfragen der Machtverhältnisse.

Man könnte an dieser Stelle argumentieren, dass die Grenze zwischen Fremdorganisation eines Systems, das nur die Tanzenden beinhaltet und der Selbstorganisation des Kollektivs als ein System bestehend aus Organen mit unterschiedlichen Funktionen dünn und willkürlich gezogen ist. Und dass der Einsatz choreografischer Methoden, die keine Partizipation der Tanzenden vorsehen ausserhalb der Interpretationsarbeit, ebenfalls als eine mögliche Selbstorganisationsform verstanden werden kann.

Diese Einwände sind berechtigt. Und es ist ebenso selbstverständlich, dass die hier vorgestellten und erforschten Arbeitsweisen nicht in direkter Kausalitätskette stehen zur Realisierung eines künstlerischen oder gesellschaftlichen Ideals und dies auch nicht anstreben. Es ist zwar ein Erfahrungswissen, dass die subjektive Erfahrung von individueller Freiheit und Teilhabe die Bereitschaft wesentlich erhöht, sich freiwillig in den Dienst eines Gemeinschaftlichen zu begeben. Es ist auch eine Beobachtung, dass diese Hingabe und das dadurch erlebte Gemeinschaftsgefühl, welches nicht zu Lasten der Individualität und Autonomie der einzelnen Mitglieder geht, ein menschliches Grundbedürfnis zu erfüllen scheint. Vor allem aber ist das In-Frage-Stellen von institutionalisierten Verfahren und Formen der Organisation die Grundbedingung dafür, dass etwas Neues entstehen kann.

Schlussendlich geht es aber auch darum: auf möglichst allen Ebenen Rahmen und Räume zu erschaffen, die *Emergenz* einladen. Ein flexibles, organisches System, das Formen entstehen lässt, die sich aus der Analyse der Summe seiner Teile nicht vorhersagen lassen. Ein System, das auf Menschlichkeit aufbaut. Und dessen Auswirkungen und Bedeutungen ebenfalls – im Laufe der Zeit – emergieren dürfen.

3.3 Zusammenfassung und Ausblick

Ausgehend von dem, was am Anfang dieser Arbeit als 'kompositorisches Dilemma' bezeichnet worden ist – namentlich die Absicht, durch live-partizipative Verfahren autonome choreografische Werke zu schaffen, die einerseits in Ko-Autorenschaft aller Beteiligten und der Unmittelbarkeit Raum lassen, und andererseits eine kompositorische Komplexität pflegen, wurde ein choreografisches System skizziert. Dieses System baut auf allen Ebenen auf die Einladung von Emergenz auf – und wird unter der Bezeichnung 'Emerging Compositions' zusammengefasst.

Die diesem System zugehörigen Verfahren basieren auf Scores, die durch Einbezug verschiedener Ebenen choreografischer Komposition wie Bewegung, Raum und Rhythmus choreografische Komposition in der Unmittelbarkeit emergieren lassen. Es handelt sich also um live-partizipative Verfahren, was bedeutet, dass die Tanzenden nicht nur im Entwicklungsprozess teilhaben und als Ko-Autor*innen gelten, sondern auch gewisse Gestaltungsfreiheit in der Performance-Situation behalten. Dabei liegt das Augenmerk auf die Spezifizierung der Scores, damit aus ihnen reproduzierbare, autonome choreografische Werke entstehen.

Primäre Absicht dieses Forschungsprozesses ist das Hinterfragen von Machtstrukturen im Produktions- und Aufführungskontext des Zeitgenössischen Tanzes. Dies wird durch den Fokus auf die Selbstorganisation der Gemeinschaft tanzender Körper erreicht und durch ein System aus Practices ergänzt, welche die dafür notwendigen Kompetenzen schult und verfeinert. Das Grundprinzip der Emergenz und dessen Zusammenhang mit dem Begriff der Macht, erscheint dabei auch auf den Ebenen der Rezeption tänzerischer Werke und der Bedeutungsproduktion.

Diese Arbeit kann als ein Versuch der Bestandsaufnahme der aktuellen Herausforderungen, Möglichkeiten und Fragestellungen des zeitgenössischen Tanzschaffens verstanden werden. Es kann als ein Prozess der Wissensproduktion verstanden werden, Wissen, welches über den Kontext des Tanzes hinaus greift und in die Frage nach der Organisation von Gemeinschaften und sozialen Systemen hinein reicht.

Es wurde untersucht, aus welchen historischen Strömungen dieser Status Quo, den es zu hinterfragen gilt, emergiert ist. Die Fragen führen zu mehr Fragen, aber auch zu Teilantworten oder Skizzen, aus denen nach und nach nicht nur choreografische Verfahren emergieren, sondern auch ein Trainingssystem und philosophische Standpunkte.

Der Forschungsprozess ist nicht abgeschlossen – und wird es vermutlich niemals sein. Die Vielfalt der Ebenen, die in diesem System vorhanden sind und genauer untersucht werden könnten (möglicherweise auch im Dialog mit Experten aus anderen Zweigen der Kunst und Wissenschaft), sowie das eigentliche Bedürfnis nach Vertiefung sowohl der theoretischen wie auch der praktischen Ansätze rufen nach einer Weiterführung des Projektes. In welchen Formen und an welchen Orten diese Weiterführung stattfinden wird – jenseits meiner praktischen, künstlerischen Arbeit – ist im Moment nicht abzusehen.

Der nächste Schritt allerdings wird in Form einer Bühnenproduktion konzipiert, welche die praktische Abschlussarbeit des Studiums darstellt. In dieser Arbeit wird untersucht, wie ein Kollektiv auf die persönlichen Prozesse von Einzelnen eingehen kann. Mit dem Einsatz der entwickelten Methoden zur Bewegungsübertragung werden separat entwickelte Fragmente in das System des Kollektivs gespeist, wobei Gruppenkompositionen emergieren.

Ursprünglich war es angedacht, zur Spezifizierung des Bewegungsmaterials mit der physischen Qualität von Emergenz zu arbeiten, nämlich Auftrieb – umgesetzt in den Bewegungsqualitäten von Bouncing und Floating und den räumlichen Qualitäten von Vertikalität und Horizontalität. Dem sorgfältig geplanten Probenprozess kam jedoch die Herausforderungen in den Weg, welches sich durch die zur Zeit Alltag, Arbeit und Gedanken durcheinanderwirbelnde Corona-Pandemie ergeben. Ganz im Sinne der Emergenz sollen diese aussergewöhnlichen Umstände nun kreativ genutzt werden, zumal sie sich wunderbar in das Thema einfügen.

Derzeit befindet sich also das praktische Abschlussprojekt in einer Phase der Neukonzeptionierung, und es ist angedacht, mit den einzelnen Tänzer*innen über Videokonferenz tänzerisch den Prozess zu bearbeiten, welchen durch die soziale Isolation ausgelöst wird. Die Ergebnisse dieser Prozesse werden zu Solo-Fragmenten gebündelt, die dann wiederum wie geplant in die Gruppe gespeist werden – sobald Gruppenproben wieder möglich sind.

Die Reaktionsfähigkeit auf drastische Veränderungen der Umstände kann in diesem Sinne als eine weitere Einladung von Emergenz betrachtet werden – also als Chance, etwas entstehen zu lassen, das nicht vorhersagbar war. Und zugleich auch ein für alle Beteiligten wertvoller Weg, die Gemeinschaft in Zeiten der Isolation zu pflegen. Es verlangt Mut, nicht zu wissen, was geschehen wird – und genau deshalb ist diese Situation im Falle dieser Arbeit als anregend zu betrachten. Denn die zusätzliche Ebene der Emergenz vertieft die Erfahrung und stellt die entwickelten Werkzeuge auf die Probe.

Viel wichtiger erscheint mir aber, dass die aktuellen Umstände genau nach den Qualitäten zu rufen scheinen, die von Beginn an in diesem Prozess zentral waren. Denn Verbundenheit, Teilhabe, Empathie, Gemeinschaft sind in Zeiten des Umbruchs und Unsicherheit wichtiger denn je. Erst recht, wenn die Situation an sich die Menschen physisch auseinander hält und in die Isolation treibt.

In diesem Sinne schliesse ich mit einer offenen Frage ab, der Frage nach dem Wissen und Vermögen der Künste im Allgemeinen und dieser Arbeit im Spezifischen. Wie können wir unsere Kompetenzen innerhalb und ausserhalb des Tanzes so einsetzen, dass sie der Welt dienen?

4. Literaturverzeichnis

An der Heiden, Uwe (1992): Selbstorganisation in dynamischen Systemen, in: Krohn, Wolfgang und Küppers, Günter (Hg): *Emergenz: Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag

Banes, Sally (2003): *Reinventing Dance in the 1960s – Everything Was Possible*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press

Chapuis, Yvane; Gourfink, Myriam; Perrin, Julie (Hg) (2019): *Composer en danse. Un vocabulaire des opérations et des pratiques*, Dijon, Les Presses du réel – Collection Nouvelles scènes/ Manufacture

De Keersmaecker, Anne Teresa; Cvejic, Bojana (2019): *A Choreographer's Score – Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*, Brüssel, Rosas; Brüssel, Mercatorfonds

Duncan, Isadora (1922): The Freedom of Woman, in: Rosemont, Franklin (Hg) (1981): *Isadora Speaks*, San Francisco, City Light Books

Fischer-Lichte, Erika (2014): Emergenz in: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hg.) (2014): *Metzler Lexikon Theatertheorie. 2.*, aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart, Verlag J.B. Metzler, S. 89f.

Fritsch-Vivié, Garielle (1999): *Mary Wigman*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH

Forbord, Austin; Trott, Shelley (2000): *Artists in Exile: Anna Halprin*, <https://youtu.be/aDGeK0wyTUw>, gesichtet am 21.02.2020)

Gat, Emanuel: Choreographer's Notes, <https://emanuelgatdance.com/choreographers-notes> gesichtet am 25.02.2020

Greve, Jens und Schnabel, Annette (Hg) (2019): *Emergenz. Zur Analyse und Erklärung komplexer Strukturen*, 3. Auflage, Berlin, Suhrkamp Verlag

Jackson, Naomi und Shapiro-Phim, Toni (Hg) (2008): *Dance, Human Rights and Social Justice – Dignity in Motion*, Maryland, Scarecrow Press, Inc.

Kaltenbrunner, Thomas (2001): *Contact Improvisation: bewegen, tanzen, sich begegnen*, Aachen, Meyer & Meyer Verlag

Kant, Marion (2008): Practical Imperative – German Dance, Dancers, and Nazi Politics, in: Jackson, Naomi und Shapiro-Phim, Toni (Hg), *Dance, Human Rights and Social Justice – Dignity in Motion*, S. 5-19, Maryland, Scarecrow Press, Inc.

Krohn, Wolfgang und Küppers, Günter (Hg) (1992): *Emergenz: Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag

Lakes, Robin (2008): The Hidden Authoritarian Roots in Western Concert Dance, in: Jackson, Naomi und Shapiro-Phim, Toni (Hg), *Dance, Human Rights and Social Justice – Dignity in Motion*, S. 109-130, Maryland, Scarecrow Press, Inc.

Lampert, Friederike (2007): *Tanzimprovisation*, Bielefeld, Transcript Verlag

Rancière, Jacques (2008a), Der emanzipierte Zuschauer, in: Peter Engelmann (Hg), *Der emanzipierte Zuschauer*, S.63-100, Wien, Passagen Verlag.

Rancière, Jacques (2008b), Die Paradoxa der politischen Kunst, in: Peter Engelmann (Hg), *Der emanzipierte Zuschauer*, S.63-100, Wien, Passagen Verlag.

Ross, Janice (2003): Anna Halprin and the 1960s – Acting in the Gap between the Personal, the Public, and the Political, in: Sally Banes (Hg), *Reinventing Dance in the 1960s – Everything Was Possible*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press

Roth, Gerhard (1992): Kognition: Die Entstehung von Bedeutung im Gehirn, in: Krohn, Wolfgang und Küppers, Günter ed. (1992): *Emergenz: Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag

Seifert, Sally (2014): *Über die Nichtvorhersagbarkeit neuer Erscheinungen. Emergenz in der Cage/Cunningham-Collaboration „Points in Space“ (1986)*, München, GRIN Verlag, <https://www.grin.com/document/316836> (gesichtet am 25.02.2020)

Simões Claudino Santos, Máira (2018): Instant Composition: choreographic training of the dance artist and his corporeality, in: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, V. 8, n.1, S. 167-193, Jan./Mar. 2018, Porto Alegre http://www.scielo.br/pdf/rbep/v8n1/en_2237-2660-rbep-63624.pdf (gesichtet am 20.02.2020)

Weber, Rebecca (2014): Anna Halprin's *Parades and Changes*: A harbinger of ritual transformations, in: *Dance, Movement & Spiritualities*, Volume 1 Number 3, S. 439-449, Intellect Ltd Article

Wittmann, Gabriele; Schorn, Ursula; Land, Ronit (2009): *Anna Halprin. Tanz Prozesse Gestalten*, München, K. Kieser Verlag

5. Selbständigkeitserklärung

Ich bestätige hiermit, dass ich die vorliegende Masterarbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und sowohl wörtliche, als auch sinngemäss verwendete Textteile kenntlich gemacht habe.

Diese Arbeit ist in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt worden.

Ort, Datum:

Unterschrift:

Zürich, 10. April 2020

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'A. G. ...', written in a cursive style.