

Diplomarbeit

TanzBild

Ein Verhältnis zwischen Tanz und bildender Kunst
am Beispiel von Simone Forti

Verfasserin

Simone Hintermayer-Scholz

angestrebter akademischer Grad

Magistra artium (Mag.art.)

Wien, April 2019

Universität für angewandte Kunst Wien

Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

Design, Architektur und Environment für Kunstpädagogik Lehramt Werkerziehung / Design, Architektur und Environment

Textil – freie, angewandte und experimentelle künstlerische Gestaltung Lehramt Textiles Gestalten / Textil – Kunst, Design, Styles

Kunst und kommunikative Praxis Lehramt Bildnerische Erziehung / Kunst und kommunikative Praxis

Matrikelnummer: 01074052

Betreuung: Univ.-Prof. Mag.phil. Eva Maria Stadler

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Quellen und Hilfsmittel angefertigt und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch bei keiner anderen Prüferin_ keinem anderen Prüfer als Prüfungsleistung eingereicht.

Mir ist bekannt, dass Zuwiderhandeln mit der Note „nicht genügend“ (ohne Möglichkeit einer Nachbesserung oder Wiederholung) geahndet wird und weitere rechtliche Schritte nach sich ziehen kann.

Wien, am 23. April 2019.

Simone Hintermayer-Scholz

„STUDENTEN KÖNNEN NUR VON LEHRERN
ZUR FREIHEIT ERZOGEN WERDEN,
DIE IHRERSEITS FREI SIND.“

John Andrew Rice¹ [1935]

¹ Gründer des *Black Mountain College*

Vorwort

Seit meiner frühen Kindheit verspüre ich den Drang, mich (zur Musik) zu bewegen. Zwischen meinem 5. und 14. Lebensjahr habe ich eine klassische Ballettausbildung genossen. Erst später, im Zuge meines Studiums, bin ich zu einer individuellen, „freien“ Tanzform gelangt, als ich auf die Arbeit der Tänzerin, Improvisatorin und Pädagogin Claire Filmon² – eine Schülerin und Wegbegleiterin von Simone Forti – gestoßen bin. Diese erste Kontaktaufnahme mit der „freien“ Bewegung fand im Rahmen eines Seminars statt, das Claire Filmon an der *Universität für angewandte Kunst Wien* in Österreich und an der *Université de Poitiers* in Frankreich abgehalten hat. Aus dieser Kooperation ging ein Stück hervor, das die Studierenden beider Universitäten im Rahmen des *Festival Á Corps 2012* unter der Leitung von Claire Filmon im *TAP Theatre Auditorium de Poitiers* gemeinschaftlich zur Aufführung brachten.³

Filmon führte uns in die Bewegungsimprovisation ein. Ich war fasziniert von Filmon's Vermittlungsansatz, von ihrem Umgang mit den Studierenden, von ihrem Vertrauen in die Entstehung von Etwas beziehungsweise in einen Arbeitsprozess gänzlich ohne Zwang. Mit einem ähnlich freien, experimentellen Ansatz kam ich im Seminar *Zeichnen als Methode zur Ideenentwicklung I und II* (10/2012 - 06/2013 und 10/2014 - 06/2015), geleitet von Univ.-Prof. Emma Rendl Denk, in Berührung. Woher kam diese experimentelle, offene, auf eigene Erfahrung beruhende Arbeitsweise? Diese Frage führte mich in zweierlei Hinsicht – aus der Perspektive des Tanzes und der bildenden Kunst – zu Simone Forti.

Im Anschluss an die Zusammenarbeit mit Claire Filmon besuchte ich als Mitbelegerin am *Konservatorium Wien Privatuniversität*, der heutigen *Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien*, bei Univ.-Prof. Nikolaus Selimov⁴, damals Vorstand der Abteilung Tanz (von Okt. 2012 bis Jun. 2013) das Seminar *Improvisation* und beim Tanzpädagogen und Choreografen Manfred Aichinger (von Okt. 2013 bis Jun. 2014) die Lehrveranstaltung *Interdisziplinäres Gestalten*. Am Institut *Malerei* der *Universität für Angewandte Kunst Wien* hatte ich die Gelegenheit, in einem Gastjahr (von Okt. 2014 bis Jun. 2015) unter der Obhut von Univ.-Prof. Emma Rendl Denk den Tanz beziehungsweise die Bewegung mit der bildenden Kunst in einer eigenen künstlerischen

² Claire Filmon ist in Frankreich geboren und aufgewachsen und tanzt seit 1984 professionell. 1990 ging sie in die USA, um dort *Horton technique* mit Bella Lewitzky und Improvisation mit Anna Halprin zu studieren. Im Anschluss sammelte Filmon Erfahrungen mit den Tänzer_Innen der *Trisha Brown Dance Company* im Bereich der Contact Improvisation. Filmon kreierte Improvisations-Performances gemeinsam mit Barre Philips, Julyen Hamilton, Simone Forti, Nancy Stark Smith, Lisa Nelson. Filmon unterrichtet Improvisation auf Festivals, an Universitäten und in Schulen (Clairefilmon 2017).

³ Die Aufführung fand am 17. April 2012 statt. Erfahrungsberichte von den Teilnehmer_Innen der *Universität für angewandte Kunst Wien* finden sich in: UAK 2011/2012.

⁴ Seit Oktober 2013 Leiter der Studiengänge *Tanz* an der *Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien* (MUK 2019).

Auseinandersetzung zu verbinden. Die Summe all dieser Erfahrungen aus den unterschiedlichen Begegnungen und Lehren beeinflussten meinen künstlerischen Ansatz, der darin besteht, den Tanz mit bildender Kunst zu verbinden. Motiviert durch mein Interesse an einer freien, experimentellen Kunstpädagogik, bat ich Univ.-Prof. Eva Maria Stadler, Leiterin des *Instituts für Kunst und Gesellschaft* an der *Universität für Angewandte Kunst Wien*, meine Arbeit über das Verhältnis von Tanz und bildender Kunst zu betreuen.

Für meine Zukunft als Kunstpädagogin und -vermittlerin wünsche ich mir, einen ähnlich freien und experimentellen Ansatz wie die im Rahmen dieser Arbeit erwähnten Personen verfolgen zu dürfen, weil ich darin die Möglichkeit sehe, auf die individuellen Potenziale eines Menschen eingehen zu können.

Danksagungen

Bei Univ.-Prof. Eva Maria Stadler bedanke ich mich für die gewissenhafte Betreuung meiner Arbeit und für die inspirierenden Gespräche zum Thema dieser Arbeit und darüber hinaus.

Meiner Freundin Doris Bammer danke ich für die vielen Stunden, die sie mir und meiner Arbeit gewidmet hat und für ihre konstruktiven Beiträge. Ganz besonders danke ich ihr dafür, dass sie mir in schwierigen Schreibphasen Mut zusprach, sowie für ihre Wertschätzung mir und meiner Arbeit gegenüber.

Ich danke auch Klaus Bock für seinen Rat, seine Genauigkeit, seine Verlässlichkeit und seinen wortgewandten Einsatz was das Lektorieren meiner Arbeit betrifft; und für die Zeit, die er sich für das Beantworten meiner vielen Fragen zum wissenschaftlichen Schreiben genommen hat.

Meinen Eltern Brigitte und Ronald danke ich für ihr Vertrauen in meine Fähigkeiten und für ihre liebevolle Unterstützung auf allen Ebenen. Durch ihre Großzügigkeit und ihre Offenherzigkeit war es mir möglich, bereits im Kindesalter Erfahrungen zu sammeln, die meinen Lebensweg bereichern.

Meinem Lebenspartner David danke ich für seine allumfassende Unterstützung, für die schier grenzenlose Fürsorge, und für die Geduld und Zuversicht in Hinblick auf den Entstehungsprozess meiner Arbeit. Ein ganz besonderes Danke dafür, dass er mit mir diesen Kraftakt vollzog.

Meiner Tochter Hemma danke ich von Herzen, dass sie mir mit ihrer großen Lebensfreude, mit ihrer Wachheit und Neugierde, mit ihrer Präsenz und ihrem sonnigen Gemüt die Anstrengungen meine Diplomarbeit nachsah.

Ein großes Danke geht an meine Familie, meine Schwester Carina, meinen Freundeskreis und an Frau Schweizer, die für meine Arbeit größtes Verständnis zeigten.

Ich danke auch meinen Professorinnen und Professoren, sowie meinen Kommilitoninnen und Kommilitonen für den richtungsweisenden, lebendigen, fruchtbaren Austausch während meiner Studienzeit und darüber hinaus.

Inhalt

1_Einleitung	8
2_Freie Bewegungsfindung	12
3_Simone Forti_Wege zur bewegten Kunst	16
3.1_Migration und ihre Auswirkungen_1935 bis 1955	18
3.1.1_Anfänge der Performancekunst	21
3.1.2_Robert Morris_Skulpturen für den Tanz	26
3.2_San Francisco_1955 bis 1959	31
3.2.1_Tradition oder Autarkie_Entstehungen neuer Tanzformen	33
3.2.2_Improvisation_Verbindingen zwischen Kunst- und Tanzpädagogik	38
3.2.3_Forti's Erinnerungen an ihr Studium bei Anna Halprin	45
3.2.4_Halprin's Tanzdeck ein interdisziplinäres Umfeld	51
3.2.5_Postmodern Dance_Erweiterung des Tanzbegriffs	53
3.3_New York_Interdisziplinärer Austausch als künstlerisches Prinzip	55
3.3.1_Tänze komponieren	59
3.3.2_Kunst als Inspiration_Entstehung der Dance Constructions	61
4_Dance Constructions_(Tanzkonstruktionen)	67
4.1_Huddle_(Zusammendrängen), [1961]	68
4.1.1_Huddle und Improvisation – intuitiv oder geplant?	71
4.1.2_künstlerische Einheit	73
4.2_Slant Board_(Schräges Brett), [1961]	76
4.3_Platforms_(Plattformen), [1961]	79
4.4_See-Saw_(Schaukelbrett), [1960]	81
4.5_Rollers_(Roller), [1960]	84
5_Wechselbeziehungen_Wege zum Postmodern Dance	86
5.1_Tanz oder Performancekunst	88
6_Resümee und Ausblick	90
8_Quellenangaben	93
8.1_Literatur	93
8.2_Filme und Videos	103

1_Einleitung

Ausgehend von meinem Interesse die Verhältnisse zwischen Tanz und bildender Kunst zu ergründen, sah ich mich zu Beginn meiner Arbeit an diesem Text mit sehr allgemeinen Fragen zu den Themen Kunst, Tanz, Ästhetik, Freiheit et cetera konfrontiert, die nur schwer zu beantworten sind. In ähnlicher Weise formulierte es Donald Judd⁵, bildender Künstler und Vertreter des Minimalismus – einer Kunstbewegung, die sich Mitte der 1960er Jahre in New York entwickelte – mit dem Zitat des Philosophen Ludwig Wittgenstein⁶.

„Wittgenstein sagte: ‚Es ist sehr schwer, den Anfang zu finden. Besser gesagt, es ist schwer, am Anfang anzufangen und nicht zu versuchen, noch weiter zurück zu gehen.‘“⁷

Um mich schließlich auf ein konkretes Thema fokussieren zu können, war es notwendig eine bestimmte Zeit und einen bestimmten Ort in den Blick zu nehmen. Daher lege ich in meiner Arbeit einen Fokus auf den Zeitraum um 1960 sowie auf die West- und Ostküste der amerikanischen Kunstszenen, da sich in diesem interdisziplinären Umfeld der Tanz und die Bildende Kunst vermischten. Als Gemeinsamkeit galt die „freie“ Bewegung, die sowohl in der bildenden Kunst im Sinne der Performancekunst als auch im Tanz Anwendung fand. Im Zentrum dieser Arbeit steht die Künstlerin Simone Forti, die zu jener Zeit an diesen Orten lebte und im Rahmen ihrer Erfahrungen und Begegnungen ihr künstlerisches Oeuvre entwickelte. Als ein richtungsweisendes Bindeglied zwischen bildender Kunst im Sinne der Performancekunst und dem Freien Tanz, sind im Besonderen ihre 1960/61 entstandenen *Dance Constructions* zu verstehen.

Demnach stellt sich mir die Frage, wie es einer bildenden Künstlerin gelingen kann, die Avantgarde im Tanz dahingehend zu beeinflussen, dass der Tanzbegriff über die bekannten Tanzstile, die auf den Modernen Tanz und den American Modern Dance zurückgehen, hinaus erweitert wurde. Mit ihrer Suche nach „freien“ künstlerischen Ausdrucksformen und ihrer Hinwendung zum freien, experimentellen Tanz, bewegte sich Forti fernab jeglicher Konventionen und distanzierte sich von Traditionen und Gepflogenheiten – auf eine ähnliche Art, wie das schon die *Secessionisten* zu Beginn des 20. Jahrhunderts getan haben. Die Mitglieder der *Wiener Secession* spalteten sich vom Wiener Künstlerhaus ab, damit sie nach ihren eigenen Ideen und Vorstellungen Kunst produzieren und ausstellen konnten.

⁵ Donald Clarence Judd, *3. Juni 1928 in Excelsior Springs, Missouri, Vereinigte Staaten; +12. Februar 1994 in Manhattan, New York City, New York, Vereinigte Staaten (Judd Foundation 2019).

⁶ Ludwig Josef Johann Wittgenstein, *26. April 1889 in Wien; +29. April 1951 in Cambridge, Vereinigtes Königreich (Austria Forum/ w, 2019).

⁷ Wittgenstein, zit. nach Judd 1995 [1983], S. 74. Mit diesem Zitat leitete Judd seinen 1983 verfassten Aufsatz „Kunst und Architektur“ ein, den er an der *Yale School of Art and Architecture* im September des selben Jahres vortrug.

Der Kunstkritiker Ludwig Hevesi⁸ nahm mit seinem Zitat – „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit“ Bezug auf den revolutionären Umbruch im Hinblick auf den Geist und die Moral des Wiener Bürgertums der Jahrhundertwende. Dieses Zitat, das die Fassade der *Wiener Secession* zierte, leitete zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Anbruch der Moderne ein – eine Zeit, in der mit Traditionen gebrochen wurde, die nach Veränderungen strebte. Mit dem Wunsch nach Veränderung geht einher, dass die Menschen beginnen, sich Fragen zu ihrer Kultur zu stellen. Ähnlich wie um 1900 wiederholte sich dieses Streben nach Veränderung und der Wunsch nach einer offenen Gesellschaft in den 1960er Jahren. Eine offene Gesellschaft, in der ein Diskurs gepflegt wird und in der gemeinschaftliche Entscheidungen getroffen werden, entsteht jedoch nicht von selbst, sie bedarf aktiver Handlungen. Die Kunst hat die Kraft, durch ihren Umgang mit Emotionen und Irrationalität kulturelle Bedürfnisse aufzuzeigen und Fragen zu formulieren.⁹ Die durch die Kunst formulierten gesellschaftlichen Anliegen – der Drang nach Veränderung – spiegeln sich im künstlerischen Streben der 1960er Jahre wieder. In diesem Sinne scheint sich Hevesi's Begriff der „Freiheit“, der sich unter anderem auf das Körperbewusstsein um 1900 bezieht, mit dem Freiheitsbegriff der 1960er Jahre zu verbinden, da sich die Befreiung des Menschen in seiner geistig-moralischen Haltung auch 60 Jahre später im Körperlichen, in der Bewegung, widerspiegelte.

Wie bereits die Wiener Secessionisten um 1900, wählte auch Forti eigene Wege, um ihre Bedürfnisse und Anliegen kund zu tun. Der Antrieb, neue Pfade zu beschreiten, bestand in gesellschaftlichen und politischen Missständen, die die 1960er-Generation zum Umdenken veranlasste: der Kalte Krieg mit seinen Auswüchsen im Vietnam, die Unterdrückung der schwarzen Bevölkerung in den USA, die verkrusteten Geschlechterrollen, die hierarchischen Strukturen an den Universitäten. Diese Ungleichheiten, die Unterdrückungsmechanismen, wurden von der sogenannten *68er Bewegung* kritisiert. Die gesamte Welt schien sich mit den 68ern der Vereinigten Staaten und mit ihrem Protest gegen den Vietnamkrieg zu solidarisieren.¹⁰ Im Kontext der bildenden sowie darstellenden Kunst spiegelte sich diese erneute gesellschaftliche Wendung im Körperlichen, in der Bewegung wieder.

Forti übte sich im freien, experimentellen Tanz – ein Begriff, der als Gegenpol zum höfischen Tanzeremoniell beschrieben werden kann. Woraus entwickelte sich der Freie Tanz? War er ein Kind des Modernen Tanzes? Und was hat der Freie Tanz mit Improvisation zu tun? Was unter dem Begriff „freier, experimenteller Tanz“ im Detail zu verstehen ist, wird in dem auf diese Einleitung folgenden Kapitel 2 näher erläutert.

⁸ Ludwig Hevesi, *20. Dezember 1842 in Heves, Ungarn; +27. Februar 1910 in Wien (Austria Forum/ h, 2019).

⁹ Vgl. Snyder 2019.

¹⁰ Vgl. ARTE 2018.

Wenn es auch schwierig sein mag, den Begriff Kunst zu fassen, so besteht doch ein künstlerischer Freiheitsanspruch. Aber was ist das für eine Form der Freiheit, die in den 1960er Jahren beziehungsweise in der Kunst von Forti sichtbar wird? Bezieht sich der Begriff „Freiheit“ auf die vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten der Künstler_Innen, die mitunter durch die Wahl des Materials, der Form und Farbe, der Funktion und Ausfertigung formuliert wurden? Oder sind mit künstlerischer „Freiheit“ die unzähligen Entscheidungen gemeint, die für die Entstehung eines künstlerischen Werkes unweigerlich notwendig sind? Was bedeutet der Begriff „Freiheit“ im Bezug auf Forti? Eingebettet in dieses gesellschaftspolitisch aufgeladene Umfeld scheint es, als nehme sich Forti die Freiheit, ihrem künstlerischen Geist intuitiv zu folgen. Dieses intuitive künstlerische Arbeiten verbindet sich mit temporären äußeren Einflüssen, die aus ihrem sozialen Umfeld stammen. Das führt zu der Annahme, dass ihre künstlerische Arbeit autobiografische Züge enthält, ja sogar davon lebt. Aber welche Persönlichkeit und welche Lebensgeschichte verbirgt sich hinter der Künstlerin Simone Forti?

Im Sinne der Lesbarkeit ihrer künstlerischen Arbeiten nähere ich mich in Kapitel 3 den breiten Themenfeldern der bildenden Kunst und dem Tanz, indem ich Forti's Werdegang betrachte. Als Leitfaden dient die chronologische Abfolge ihrer Erlebnisse und Begegnungen, mittels derer die Positionen und Werke ihrer Weggefährt_Innen beschrieben und kunsthistorisch verortet werden. Hierbei begeben sich auf die Suche nach Parallelen zwischen Forti's Tanz- und Bewegungsarbeit und der Arbeiten ihrer Weggefährt_Innen aus den Bereichen der darstellenden sowie bildenden Kunst. Dabei wird der Frage nachgegangen, was diese Künstler_Innen dazu veranlasste, die bildende und die darstellende Kunst zu vereinen. Wie kam es also zu dieser interdisziplinären, Kunstsparten übergreifenden Arbeitsweise? Am Beispiel Forti's wird sichtbar, dass der Ursprung des Interdisziplinären in der Kunst zu einem beachtlichen Teil auf die freie, experimentelle, auf Erfahrung beruhende Pädagogik der Institutionen *Bauhaus* und *Black Mountain College* zurück geht, welche die Entwicklung der Kunst- sowie der Tanzpädagogik beeinflusste. Wie sich das Verhältnis zwischen Tanz- und Kunstpädagogik auf Forti's künstlerische Entwicklung auswirkte, wird ebenfalls in Kapitel 3 behandelt.

Forti bedient sich eines breiten Spektrums an künstlerischen Medien. Zeichnungen, Texte, Skizzen, Collagen, Fotografien, Malereien, Sound-Installationen, Choreografien, bis hin zu konzeptuellen Kunstwerken gehören zu ihrem Oeuvre. Ihre vielseitige Mediennutzung erschwert eine klare Kategorisierung und Zuordnung ihres künstlerischen Werkes. Demnach stellt sich die Frage, ob ihre Arbeiten der bildenden oder der darstellenden Kunst zuzuordnen sind. Wechselweise wird Forti als Tänzerin oder bildende Künstlerin angesehen. Daher wird in den Kapiteln 4 und 5 der zentralen Frage nachgegangen, in welchem interdisziplinären Verhältnis ihre

Dance Constructions zum freien, experimentellen Tanz und zur bildenden Kunst in Form der Performancekunst stehen.

2_Freie Bewegungsfindung

Die Begriffe „frei“ und „experimentell“ werden in diesem Kapitel in kunst- und tanzhistorische Kontexte eingeordnet. Was ist mit „freiem, experimentellem Tanz“ gemeint?

„Frei“ deutet auf einen experimentellen Zugang hin. Ein experimenteller Zugang bedeutet, dass die tanzende Person aus sich heraus versucht, ein Problem zu lösen. Was das Problem betrifft, steht zunächst keine Methode und keine spezifische Technik zur Lösungsfindung zur Verfügung, vielmehr ist der_die Tänzer_In auf sich gestellt. Die Lösungsfindung ist daher selbstorientiert und basiert auf eigenständigem Ausprobieren. So gesehen ist ein freier Zugang im Wort „experimentell“ an sich bereits angelegt.

Wenn jedoch von einem freien, experimentellen Tanz gesprochen wird, so bezieht sich die Bezeichnung „frei“ auf den sogenannten „Freien Tanz“ – einen Tanzstil, der keiner spezifischen Tanztechnik unterliegt. Hingegen bezieht sich der Begriff „experimentell“ auf die Herangehensweise oder die Pädagogik, Dank derer es zu einer individuellen Bewegungssprache kommen kann. Es ist daher notwendig, zunächst die Wendung „Freier Tanz“ zu erörtern.

Woher kommt der „Freie Tanz“?

Forti's körperlich-tänzerische Intuition und ihre daraus resultierenden künstlerischen Handlungen wurzeln zu einem beachtlichen Teil im historischen Vermächtnis von Protagonistinnen wie Loïe Fuller¹¹, Isadora Duncan¹² und Ruth St. Denis¹³, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit ihren freien Tanzformen Pionierarbeit leisteten. Sie sahen den Tanz als autonome künstlerische Ausdrucksform an. Verbunden durch das gemeinsame Interesse, dass der Tanz als eigenständige Kunstform Anerkennung findet, stand ihr künstlerisches Wirken stellvertretend für die individuelle Befreiung und für die Befreiung der Frauen aus patriarchalen Strukturen. Somit wurde mit dem Freien Tanz der Blick auf eine unabhängige, gleichgestellte Frau gerichtet. Die Befreiung der Bewegung führte die Tanzenden zu einem individuellen Bewegungsduktus und befähigte sie, mit ihren spezifischen körperlichen Fähigkeiten, ihre Bedürfnisse zu vermitteln. So gesehen erschufen die Tanzenden ihren individuellen künstlerischen Ausdruck selbst. Ebenso sollte der Tanz nicht länger ausschließlich der Unterhaltung dienen und sich auch nicht einer anderen Kunstform wie

¹¹ Marie Louise Fuller, *15. Jänner 1862 in Fullersburg, Illinois; +1. Jänner 1928 in Paris, Frankreich; Tänzerin und Choreografin (Pusch 2019).

¹² Isadora Duncan, *26. Mai 1877 in San Francisco, USA als Angela Duncan; +14. September 1927 in Nizza, Frankreich; gilt als Pionierin des Ausdruckstanzes (*Isadora Duncan Archive* 2017). Die Angaben zum Geburtsdatum Duncan's beruhen auf Aussagen von Mary Ruth Hammond, Mitglied *Isadora Duncan Archive Committee* (22.11.2018 um 20:50 via E-Mail).

¹³ Ruth St. Denis, *20. Jänner 1879 in Newark, New Jersey, USA; +21. Juli 1968 in Hollywood, USA; Tänzerin, Choreografin und Tanzpädagogin; 1915 gründete sie gemeinsam mit ihrem Mann Ted Shawn ihre Tanzschule *Denishawn*. Martha Graham, Doris Humphrey u.a. zählten zu ihren Schülerinnen (The New York Public Library 2019).

beispielsweise der Musik unterordnen.¹⁴ Die illusionistische, theatralische Form der Darstellung, sprich das Unterhaltungsmoment im Tanz, mit seiner Erzählform und seinen marionettenähnlichen, gespielten Figuren, wird vom Freien Tanz in Frage gestellt. Dem zu Folge formulierten Fuller et al. mit ihren Oeuvres eine klare Abgrenzung zu den konservativen Traditionen des klassisch-höfischen Balletts. Sie etablierten den solistischen Tanz, wodurch erstmals subjektive Bewegungsempfindungen zur Repräsentation kamen. Nebenbei bestand in der Rückbesinnung auf die natürliche, individuelle Bewegung ein wesentlicher Faktor ihrer tänzerisch-künstlerischen Ausdrucksarbeit.¹⁵

Loïe Fuller führte mit ihrem 1892 entwickelten *Serpentinertanz* ein durch Licht-, Glas- und Spiegeleffekte unterstütztes, technisches und künstlerisches Bewegungsschauspiel auf.¹⁶ Ihr ausgeprägtes Gespür für Bühnenbild, Kostüm und Inszenierung brachte ihrem Tanz den Status eines performativen „Gesamtkunstwerks“ ein. Ihren Bewegungen lag kein „natürlich-seelischer Bedeutungsaspekt“¹⁷ zu Grunde, sondern ein unmittelbarer, explosiver Duktus. Ihre Bewegungen wirken aufgrund ihrer Intensität regelrecht ekstatisch.

Parallel dazu entwickelte Isadora Duncan einen freien Tanz. Sie orientierte sich an antiker griechischer Vasenmalerei und empfand auf diese Weise den Tanz jener Zeit nach. In ihren Bewegungen spiegelte sich ein Verständnis von Skulptur im Sinne der griechischen Antike wider – die Idee von einem freien, dynamischen Körper, den sie in Bewegung setzte. Anders als bei Fuller wurde Duncan´s Bewegungssprache von der Natürlichkeit und ihren persönlichen Empfindungen getragen. Ihr Tanz glich einer harmonisierten Seelenschau, welcher sie sich intuitiv zu bedienen schien. Mit ihren barfüßigen Darbietungen – ihren Körper in luftigen Stoff gewickelt – verkörperte Duncan laut Huschka eine romantisch-idealistische Sicht, die sich dem Ästhetischen, dem Reinen eines tanzenden Körpers widmete.¹⁸

Ruth St. Denis´ Interesse galt insbesondere den geistig-religiösen Aspekten der christlichen Lehre und der Lehre fernöstlicher Kulturen. Bekanntheit erlangte Denis durch ihre exotischen Tänze, die einen spirituellen Tanzstil suggerierten. Ohne direkten Kontakt zu fernöstlichen Kulturen, entwickelte Denis ihr spirituell anmutendes Tanzrepertoire ausschließlich auf Basis ihrer literarischen und ikonologischen Studien.¹⁹ Ihre Tänze verstehen sich daher nicht als

¹⁴ Vgl. Postuwka 1999, S. 38.

¹⁵ Ebd., S. 17.

¹⁶ Vgl. Huschka 2002, S. 100f.

¹⁷ Ebd., S. 102.

¹⁸ Vgl. Ebd., S. 105f.

¹⁹ Abbildungen/Ikonen buddhistischer und vedischer Heiliger inspirierten Denis zu ihrer tänzerischen Darstellungsform (Huschka 2002, S. 115).

Nachahmung beziehungsweise Kopie einer für Denis fremdartigen Ausdrucksweise, sondern viel mehr als eine Darstellung ihrer phantasiehaften, fiktiven Vorstellungen von fernöstlichen Kulturen.

Diese drei, sehr unterschiedlichen Tanzformen der Moderne stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit den rasanten, unüberschaubaren Entwicklungen in Folge der Technisierung der westlichen Welt um 1900.

Wie kam es zum Freien Tanz aus gesellschaftspolitischer Sicht?

Der Begriff „Moderne“ beschreibt den gesellschaftlichen Umbruch um 1900. Die in erster Linie durch die Industrialisierung hervorgerufenen sozialen, wirtschaftlichen und politischen Entwicklungen, lösten in Europa in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts eine Rebellion gegen die vorherrschenden konventionellen, konservativen Ansichten aus. Die konträren Anschauungen der Befürworter_Innen der alten und jener der neuen Welt erzeugten gesellschaftliche Spannungen und Konflikte. Wissenschaftliche Errungenschaften, insbesondere jene der Naturwissenschaften, veränderten das bis dahin gültige, vom Naturalismus geprägte, romantische Weltbild radikal.²⁰ Zeitgleich beeinflusste Sigmund Freud²¹ mit seinen Erkenntnissen über das Seelenleben und das unfassbare Unbewusste die Menschheit und ihr Selbstbild. Der rasante Fortschritt in Technik und Wissenschaft führte zu einem umfassenden Umdenken in der Bevölkerung, welches sich auch in kulturellen Ausdrucksformen manifestierte. Zeitgleich reformierten sich Schulen und Unterrichtsstile dank fortschrittlich denkender Pädagog_Innen.²² Sowohl in der bildenden als auch in der darstellenden Kunst, in der Musik und Literatur wurde dieses revolutionäre Umdenken unter dem Begriff „Moderne“ subsumiert.

Ähnlich wie heute lösten auch damals die technischen Errungenschaften vielfach Ängste aus, darunter auch die Sorge, eines Tages von einer Maschine ersetzt zu werden. Das rasche Voranschreiten der Industrialisierung und damit der Mechanisierung, Urbanisierung, Mobilisierung, der Massenproduktion und Arbeitsteilung trug dazu bei, dass die Menschen spürbar ihre Verbindung zum eigenen Selbst verloren.²³ Diese gesellschaftlichen Veränderungen führten bei Künstler_Innen, Philosoph_Innen und Pädagog_Innen zur Rückbesinnung auf das Gedankengut der griechischen Antike, in der der Mensch, das Individuum, im Zentrum stand²⁴ – so gesehen bei

²⁰ Vgl. Postuwka 1999, S. 16.

²¹ Sigmund Freud, *6. Mai 1856 in Freiberg in Mähren, heutige Tschechische Republik; +23. September 1939, London, Großbritannien, Begründer der Psychoanalyse (Austria Forum/ f, 2019).

²² Vgl. Postuwka 1999, S. 17.

²³ Vgl. Nitschke et al. 1990, zit. nach Postuwka 1999, S. 16.

²⁴ Vgl. Postuwka 1999, S. 17.

den Positionen von Fuller, Duncan und St. Denis. Diese Fokussierung auf das Individuum wurde im Freien Tanz der Jahrhundertwende aufgegriffen.

Forti's Parallelen zum Modernen Tanz sind dahingehend erkennbar, dass auch sie sich darum bemühte, ihre eigene künstlerische Sprache in Form von Bewegung zu finden. Ähnlich wie die Protagonist_Innen um 1900 ihr Bedürfnis nach Freiheit und Gleichstellung über den Körper und die Bewegung verdeutlichten, folgte auch Forti ihren Bedürfnissen durch Bewegung und Tanz. Wie Forti den Tanz und die Bewegung für sich entdeckte, und in welchem Zusammenhang die Begriffe „Tanz“, „Bildende Kunst“ und „Performancekunst“ zu Forti und ihrem künstlerischen Werk *Dance Constructions* stehen, wird in den nachstehenden Kapiteln deutlich gemacht.

3_Simone Forti_Wege zur bewegten Kunst

Im Interview mit Sabine Breitwieser²⁵, welches am 20. und 21. November 2013 für den Ausstellungskatalog *Simone Forti, Mit dem Körper denken* in ihrem Haus in Los Angeles geführt wurde,²⁶ erzählt die Künstlerin von wesentlichen Eckpunkten ihres Lebens. Aus ihrer gegenwärtigen Erinnerung berichtet Forti von Begegnungen, Entwicklungsschritten und Erfahrungen, die sie in ihrem Privatleben und künstlerischem Werdegang gemacht hat. Forti begründet diese kontinuierliche Auseinandersetzung mit sich selbst und mit ihrer unmittelbaren Umwelt mit folgenden Worten:

„Wenn ich ein Bedürfnis habe, dann ist es wahrscheinlich eines, das ich mit vielen Menschen teile. Und wenn die Poesie meiner Arbeit kraftvoll genug ist, wird sie universeller. Es handelt sich dann nicht mehr nur um mein Bedürfnis.“²⁷

Mit diesem universellen Verständnis, dass sie, Simone Forti, als Person mit ihrer spezifischen Energie, ihrem spezifischen Interesse und ihrem spezifischen Empfinden ein Teil des Ganzen ist, schafft sie sich den Freiraum zu behaupten, dass ihre Bedürfnisse ebenso die Bedürfnisse einer gewissen Anzahl von Menschen sind, die nicht zwingend mit ihr in Kontakt stehen, sondern die zeitgleich unter ähnlichen kulturellen Umständen leben. Diesen speziellen Umgang mit ihrem Leben, kombiniert mit den auf sie unmittelbar einwirkenden Einflüssen, verleiht sie in ihrem künstlerischen Werk Ausdruck.²⁸ Somit steht Forti's künstlerisches Werk in direktem Zusammenhang mit ihrer Biografie beziehungsweise mit ihrem alltäglichen Leben.

Wenn Forti sich selbst und ihre Umgebung in den Fokus ihrer künstlerischen Arbeit rückt, könnte ihre Kunst als eigennützig verstanden werden. Seit Immanuel Kant²⁹ ist die Frage nach dem *Geschmacksurteil* mit dem Verständnis verknüpft, dass es kein allgemein gültiges Urteil über die Schönheit oder das, was schön ist, geben kann.³⁰ Vielmehr entspricht die Empfindung, dass etwas schön oder nicht schön ist, einer subjektiven Wahrnehmung. Diese Wahrnehmung gründet nicht auf einer rationalen Erklärung, hat nichts mit Logik oder Verstand zu tun. Vielmehr handelt es sich um ein Gefühl, das bei den Betrachtenden ausgelöst wird, in jenem Moment, in dem

²⁵ Sabine Breitwieser, *1962 in Wels, Österreich; Direktorin am Museum der Moderne in Salzburg von 2013 bis 2018 (ORF Salzburg 2017).

²⁶ Breitwieser 2014, hier S. 15.

²⁷ Forti 2014, S. 15.

²⁸ Vgl. Breitwieser 2014, S. 15.

²⁹ Immanuel Kant, *22. April 1724, Königsberg, Deutschland; +12. Februar 1804, Ebenda. Seine philosophischen Schriften waren maßgeblich für die Epoche der Aufklärung und beeinflussen Diskussionen über Themen wie Erkenntnistheorie, Metaphysik, Ethik, Ästhetik u. v. m. bis heute (Vgl. Immanuel-Kant 2019).

³⁰ Kant 2001, *Kritik der Urteilskraft*, Erster Teil, I. Abschnitt, 1. Buch, S. 113, zit. nach Elias 2013/14, S. 1.

er_sie vor einem künstlerischen Werk steht. Dieses spontane Gefühl – das auf einer subjektiven Empfindung basiert – entscheidet über Gefallen oder Nicht-Gefallen.³¹ Spinnt man diesen Gedanken weiter, so wird deutlich, dass das Betrachten von Kunst einen beachtlichen Nebeneffekt hat. Denn neben der Erkenntnis, dass das Geschmacksurteil ein rein subjektives ist, führt Kant in der Begründung seiner Ansichten auch aus, dass die Empfindung, das Gefühl im Moment der Betrachtung, den_die Betrachter_In sich selbst spüren lässt. Der_die Betrachter_In fühlt sich demnach beim Betrachten eines Kunstwerkes selbst.³²

In diesem Zusammenhang ist Forti's Vorgehen, mit ihrer künstlerischen Arbeit, mit ihren *Dance Constructions* ihren eigenen Bedürfnissen zu folgen, umso besser zu verstehen. Denn Forti geht davon aus, dass es sich bei ihren Bedürfnissen nicht nur um ihre persönlichen Anliegen handelt, sondern ihre Bedürfnisse sicherlich auch die Bedürfnisse anderer Menschen sind.³³

In den 1960er Jahren ging es in erster Linie darum, seinen Bedürfnissen nachzugehen, sie zeigen und ausleben zu dürfen. Es ging nicht um ein Funktionieren im Sinne von klassischen Rollenbildern, wie es vielleicht die Generation davor noch praktizierte. Die 1960er Generation wollte sich von konservativen Moralvorstellungen und Ungerechtigkeiten befreien. Diesbezüglich kann eine Parallele zum Fin de Siècle gezogen werden, als der Versuch unternommen wurde, sich sowohl körperlich als auch geistig zu befreien. Wie in einer Schleife scheint dieser starke Drang, Grenzen zu überwinden um frei zu sein, immer wieder zu kehren. Nach den beiden Weltkriegen schien der Wille zur Fügsamkeit erschöpft. Daher war die Achtung vor menschlichen Bedürfnissen in jener Zeit um 1960 derart omnipräsent.

„[...] es war eine Zeit wo die Leute nicht wussten wie es weiter geht [...] es gab Bedürfnisse und auf diese Bedürfnisse versuchten wir mit unseren Arbeiten einzugehen [...].“³⁴

Hinzu kommt, dass die US-amerikanische Gesellschaft gespalten war. Es gab die Arbeiter_Innen, die nach mehr Lohn verlangten; es gab die Studierenden, die gegen die strikten hierarchischen Strukturen an den Universitäten kämpften; es gab die afroamerikanische Community, die für Gleichberechtigung eintrat. Und es gab Frauenbewegungen wie beispielsweise die Gorilla Girls, die sich für Frauenrechte einsetzten. Arbeiter_Innen, Student_Innen, Afroamerikaner_Innen,

³¹ Ebd., S. 68, zit. nach Elias 2013/14, S. 1.

³² Vgl. Kant 1995, *Kritik der Urteilskraft*, Erster Teil, I. Abschnitt, 1. Buch, §1, S. 68.

³³ Vgl. Forti 2014, S. 15, Siehe dazu S. 15. dieser Arbeit.

³⁴ Forti 2009 [2004] (Transkript aus: „question and answer session with Forti“).

Frauenrechtler_Innen etc. – allen ging es um das Respektieren ihrer Bedürfnisse und um ihre individuelle Freiheit, sprich um die Veränderung der gesellschaftlichen Umstände.³⁵

Dem allgemeinen Bedürfnis nach mehr Freiheit gingen die künstlerischen Werke der 60er Generation voraus. Parallel zu den gesellschaftlichen Tendenzen wurde auch in der Kunst mit Traditionen gebrochen. Hierbei ging es darum, das Verhältnis zwischen Raum und Zeit mit dem Körper auszuloten. Auch Forti arbeitete in ihren *Dance Constructions* mit ihrem und anderen menschlichen Körpern, die in ihren individuellen Bewegungsmöglichkeiten bestimmte Aufgaben erfüllten.

Forti hat sich mit ihrer Tätigkeit in erster Linie an sich selbst orientiert; jedoch nicht im egozentrischen Sinn, sondern im Sinne eines offenen Blicks für die kulturellen Bedürfnisse ihrer Zeit.

3.1_Migration und ihre Auswirkungen_1935 bis 1955

Simone Forti wurde 1935 in eine in Florenz ansässige, jüdische Familie hineingeboren. Gemeinsam mit ihrer älteren Schwester Anna und ihren Eltern Mario und Milka lebte sie bis 1938 am Fluss Arno im Zentrum von Florenz.

Ihr Vater leitete in dritter Generation eine in Prato ansässige Reißwollspinnerei³⁶, die – verglichen mit anderen Wollspinnereien der Toskana – auf Grund ihrer starken Expansion großes Ansehen genoss. Die beiden Geschwister Simone und Anna wuchsen daher in wohlhabenden Verhältnissen auf. Forti beschreibt ihr familiäres Umfeld als gut situiert und kunstinteressiert, dies zeigte sich in ihrer Begeisterung für die Malerei der Renaissance und für frühere Werke, wie beispielsweise jene von Giotto.³⁷

In Deutschland verschärfte sich die politische Lage in den 1920er und 1930er Jahren zusehends. Die bereits 1933 stattfindende Machtübernahme der Nationalsozialisten, beziehungsweise die Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler, führte zur kontinuierlich zunehmenden Unterdrückung jüdischer Mitbürger_Innen. Diese Unterdrückung gipfelte in der Nacht von 9. auf

³⁵ ARTE 2018.

³⁶ Anm.: Reißwolle ist ein Recycling-Produkt aus gebrauchten Wolltextilien. Hierfür wird das alte Textil bis zur Einzelfaser zerlegt und in Kombination mit neuem Wollfließ zu Garn versponnen, um in Folge erneut zu textilen Flächen verwirkt oder verwoben zu werden (Vgl. Forti 2014, S. 16).

³⁷ Ebd., S. 15f.

10. November 1938, der sogenannten „Reichspogromnacht“, in einer gewaltsamen Artikulation des Menschenhasses.³⁸

Forti's Eltern waren politisch gut informiert und verfolgten laut Forti's Angaben die sich zuspitzende Situation in Deutschland sehr genau. Mit der Verabschiedung der italienischen Rassegesetze im Herbst 1938 wurden italienische Jüdinnen und Juden zu Bürger_Innen zweiter Klasse erklärt.³⁹ Die jüdische Herkunft ihrer Eltern veranlasste die Familie nach den Vorkommnissen der Reichspogromnacht, Europa über die Schweiz zu verlassen.⁴⁰ Forti erinnert sich:

„[...] es war wohl während der Weihnachtsfeiertage. Vater hatte in der Zeitung gelesen, dass in Italien Juden keine Pässe mehr ausgestellt würden, und unsere waren kurz davor, abzulaufen. Also fassten Vater und Mutter den Entschluss, das Land zu verlassen.“⁴¹

Die ersten sechs Monate nach ihrer Flucht verbrachte die Familie in Bern in der Schweiz. Im Sommer 1939, kurz vor Beginn des Zweiten Weltkrieges – Forti war damals gerade erst vier Jahre alt – reisten sie nach Le Havre weiter, um von dort aus mit der „SS Nieuw Amsterdam“ nach New York überzusetzen. Angezogen vom milden, mediterranen Klima emigrierten sie weiter nach Los Angeles, wo ihr Vater mit Erspartem ein Haus nach seinem Geschmack errichten ließ. Mit Investitionen in Immobilien sorgte Forti's Vater für den Lebensunterhalt.⁴²

„Los Angeles war damals noch nicht so bebaut, und die Kinder spielten auf leeren Grundstücken, es herrschte also ein Gefühl der Freiheit.“⁴³

Forti spricht von einem „Gefühl der Freiheit“, das ihren ersten Eindruck von ihrer neuen Heimat bestimmte. Was für Forti der Begriff „Freiheit“ bedeutet, lassen ihre frühkindlichen Erfahrungen im faschistischen und nationalsozialistischen Europa jener Zeit erahnen.

Aufgrund des Vakuums, welches der Zweite Weltkrieg im kulturellen Leben Europas hinterlassen hatte, konnten sich die Ideologien und Wertvorstellungen der USA und Europas nicht parallel entwickeln. Daher war aus europäischer und US-amerikanischer Sicht der Begriff „Freiheit“ von unterschiedlicher Bedeutung. Die Folgen des Zweiten Weltkrieges lösten bei der europäischen

³⁸ Vgl. Breitwieser 2014, S. 16.

³⁹ Vgl. Altmeyer et.al., 2018.

⁴⁰ Vgl. Forti 2014, S. 15.

⁴¹ Ebd., S. 16f.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

Bevölkerung eine stagnativ-regressive Grundhaltung aus. Daher mussten hierzulande die Nachwehen des Kriegs erst kollektiv überwunden werden, bis das Streben nach individueller Entwicklung jedes Einzelnen, beziehungsweise der Mensch als Individuum wieder im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen konnte. Von dieser Perspektive aus betrachtet, lässt sich der Begriff „Freiheit“ im Nachkriegseuropa im kollektiven Sinne verstehen und bezieht sich in erster Linie auf die Befreiung unterdrückter Menschen beziehungsweise auf die Freiheit eines Landes in politischer und wirtschaftlicher Hinsicht. Die Menschen im zerstörten Europa nach 1945 waren mit dem Wiederaufbau beschäftigt, und aufgrund zahlreicher Unsicherheiten versuchten sie vorerst, an alte Werte und Traditionen anzuknüpfen. In den USA – im Besonderen in New York – entwickelte sich die Kunstszene auch nach dem Kriegsende 1945 stetig weiter. Das führt mich zu der Vermutung, dass sich der Begriff „Freiheit“ in den Vereinigten Staaten auf die Entwicklungsmöglichkeiten eines Individuums bezog. Für Forti bedeutete diese unterschiedliche Auffassung von Freiheit, dass ihr die US-amerikanischen Verhältnisse einen direkteren Weg zur individuellen Entwicklung ermöglichten.

In Los Angeles besuchte Forti den Kindergarten und in späteren Jahren eine angesehene Highschool, in welcher vorwiegend jüdische Kinder unterrichtet wurden. Privat lernten sie und ihre Schwester Anna bei Maman Samedi, einer älteren Dame, für einige Zeit Französisch.⁴⁴

Ein weiterer Umzug folgte. Fortan lebte die Familie in den Hügeln über Hollywood. Forti's Vater engagierte für einige Zeit ein Aktmodell, welches in ihr neues Haus bestellt wurde. Neben ihrem Vater, ihrer Schwester und ihrem Cousin Lorenzo zeichnete auch Forti dieses Aktmodell. Mit diesem neuen Ort verbindet Forti also ihren frühen Kontakt zur künstlerischen Betätigung.⁴⁵

1947, zwei Jahre nach Kriegsende, reiste Forti im Alter von zwölf Jahren gemeinsam mit ihrer Familie nach Italien. Ihre Eltern wollten sich ein Bild von der gegenwärtigen Situation in ihrer ehemaligen Heimat machen, um zu entscheiden, ob eine Rückkehr nach Italien grundsätzlich möglich wäre. Ihr Vater blieb in Italien, Forti's Mutter reiste mit ihren beiden Töchtern Anna und Simone nach Amerika zurück.⁴⁶ Daraufhin arbeitete Forti's Mutter als Innenarchitektin in einem Geschäft für exklusive Möbel in Beverly Hills, welches von Freunden geführt wurde. Ihr Klientel, darunter auch Filmstars, war begeistert von ihrem Gespür für Ästhetik und von ihrem Charisma. Nach der Heimkehr ihres Vaters ging Forti's Mutter noch in etwa ein Jahr ihrer Tätigkeit nach, bis sie Mitte der 50er Jahre ihre Karriere zugunsten ihrer Rolle als Hausfrau beendete.⁴⁷

⁴⁴ Vgl. ebd.

⁴⁵ Ebd., S. 18.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

Als Teenager beobachtete Forti an ihrer Mutter, wie diese zu jener Zeit, als sie nicht an ihren Mann gebunden war, ihre eigenen Interessen verfolgte und dadurch an Eigenständigkeit und Selbstsicherheit gewann. Nach der Rückkehr ihres Vaters war jedoch das klassische Rollenbild der häuslichen Frau, die sich ausschließlich Familie, Mann und Haus widmet, wieder hergestellt. Forti's diesbezügliches Reflexionsvermögen brachten sie zu dem Entschluss, jenes konservativ-klassische Rollenbild der Frau für sich und ihr Leben nicht übernehmen zu wollen. Die „positiven“ Auswirkungen von Forti's Emigration werden an diesem Punkt offensichtlich. Denn in den Vereinigten Staaten konnte sich Forti wesentlich freier entwickeln als es unmittelbar nach Kriegsende in Italien möglich gewesen wäre.

Nach ihrer Schulausbildung an der Fairfax High School in Los Angeles begann Forti 1953 ein Grundstudium der freien Künste am Reed College in Portland, Oregon.⁴⁸ Ihr Grundstudium umfasste geisteswissenschaftliche Fächer wie antike Geschichte, Wirtschaftsphilosophie und Psychologie. An diesem, laut Forti, links orientierten/liberalen College begegnete sie ihrem späteren Mann Robert Morris⁴⁹ der als ein Vertreter des Minimalismus, einer Kunstbewegung, die sich Mitte der 1960er Jahre in New York entwickelte, gilt. Morris interessierte sich für die Malerei der amerikanischen Abstrakten Expressionisten,⁵⁰ die in der Folge einen großen Einfluss auf die künstlerische Entwicklung von Forti und Morris darstellte.

3.1.1 _Anfänge der Performancekunst

An der Ostküste der Vereinigten Staaten sorgte die expressionistische Malerei von Jackson Pollock⁵¹ Ende der 1940er Jahre für mediale Aufmerksamkeit. Eine Fotoreportage, die das populäre Magazin *Life* bereits im August 1949 veröffentlichte, zeigt den 37jährigen Künstler Pollock bei seinen künstlerischen Handlungen. Durch die Abbildung des Künstlers im Rahmen des Entstehungsprozesses seiner Gemälde, wird der Werkprozess betont. Somit war nicht ausschließlich das abgeschlossene/vollendete Werk von Bedeutung, sondern ebenso die Tätigkeit des Künstlers. Ausschlaggebend für die Entscheidung des Fotografen den Künstler im Arbeitsprozess zu zeigen, war Pollock's Eigenart zu Malen und seine Praktik, die Leinwand beim Malakt auf den Boden zu legen. *Life* betitelte den Artikel mit: „Jackson Pollock. Is He the Greatest Living Painter in the United States?“⁵²

⁴⁸ Vgl. Metcalf 2014, S. 276.

⁴⁹ Robert Morris, *9. Februar 1931 in Kansas City, Missouri (Haus der Kunst 2019).

⁵⁰ Vgl. Forti 2014, S. 23.

⁵¹ Jackson Pollock, *28. Januar 1912 in Cody, Wyoming, USA; †11. August 1956 (Jackson-Pollock 2019).

⁵² Ohne Autorenangabe 1949, S. 45.

Zu Beginn der Reportage ist ein Portrait von Pollock, fotografiert von Arnold Newman⁵³, zu sehen. Mit verschränkten Armen, gekreuzten Beinen und einer Zigarette im Mund posiert Pollock vor seinem Werk *Number Nine* in dunkler, mit Farbe bekleckelter Kleidung. Weiters finden sich im Artikel Ausschnitte seiner Werke *Number Twelve* und *Number Seventeen*⁵⁴. Auf Seite 45 finden sich zwei Schwarz-Weiß-Fotografien, die Pollock in einem Atelier beim Entstehungsprozess eines „Drip“ Gemäldes zeigen, diese wurden gemäß *Life* von Martha Holmes fotografiert. Die Leinwand liegt am Boden, Pollock kniet in dunkler Arbeitskleidung daneben. In seiner linken Hand hält er eine Farbdose mit dunklem Farbmateriale, in seiner rechten Hand einen Pinsel, den er offensichtlich einen Augenblick früher in die Farbdose getaucht hat. Vom Pinsel herab lässt Pollock das zähflüssige Farbmateriale auf die Leinwand tropfen. Auf der Leinwand sind bereits linien- und tropfenförmige Malspuren zu sehen. Im Hintergrund des Bildausschnitts lehnt ein angeschnittenes Gemälde, welches in ähnlicher Malweise gefertigt wurde. Durch die Nuancierung von Hell bis Dunkel wird im Gemälde die Überlagerung der einzelnen Farbaufträge sichtbar.

Im darauffolgenden Sommer des Jahres 1950 fotografierte und filmte Hans Namuth⁵⁵ den Künstler Pollock beim Entstehungsprozess seiner *Drip Paintings*.⁵⁶ Diese Aufnahmen waren unter anderem mitverantwortlich für das Entfachen einer weitreichenden Debatte über die zeitgenössische Kunst.⁵⁷ Auslöser dieser Debatte waren die kontroversen Standpunkte der beiden New Yorker Kunstkritiker Clement Greenberg und Harold Rosenberg.⁵⁸

Rosenberg, der den Begriff „Actionpainting“ Anfang der 1950er Jahre prägte, orientierte sich an Namuth's Porträt von Pollock. Dem zu Folge galten Namuth's Aufnahmen als Vehikel für die Etablierung des Begriffs „Actionpainting“ im Kontext der abstrakten, expressionistischen Malerei der New Yorker Kunstszene.⁵⁹ Durch den fotografischen Blick auf die Aktion des Künstlers trat dessen Persönlichkeit in den Vordergrund. Diese Perspektive Namuth's veranlasste Rosenberg, den performativen Aspekt als wesentlichen Teil einer künstlerischen Arbeit anzuerkennen.

⁵³ Vgl. Berger 2008, S. 20.

⁵⁴ „He numbers his paintings instead of naming them, so his public will not look at them with an preconceived notion of what they are.“ (ohne Autorenangabe 1949, S. 43).

⁵⁵ Hans Namuth, *17. März 1915 in Essen, Deutschland; +13. Oktober 1990 in East Hampton, New York; Fotograf (Artnet 2018).

⁵⁶ Bezüge zum Drip Painting finden sich ebenso in den Malweisen von Max Ernst: „1942 begann er, in Farbdosen Löcher zu machen und sie über Leinwände zu schwenken.“ (Widmann 2013), siehe dazu auch Reiss 1996, S. 4.

⁵⁷ Vgl. Berger 2008, S. 22.

⁵⁸ Sowohl Clement Greenberg (*16. Januar 1909 in New York; +7. Mai 1994 ebenda) als auch Harold Rosenberg (*2. Februar 1906 in New York; +11. Juli 1978 ebenda) gehörten der intellektuellen New Yorker Gesellschaft an. Ursprünglich Kollegen, schreiben sie in den 1930er und 1940er Jahren über kulturelle Angelegenheiten und Politik (Vgl. Kleeblatt 2008, S. 1). Siehe dazu The Art Story/ c/d, 2019.

⁵⁹ Kleeblatt 2008, S. 7.

Greenberg hingegen, der bereits 1943 auf das künstlerische Werk Pollock's aufmerksam wurde, und dieses fortan protegierte,⁶⁰ wählte in Bezug auf Pollock's *Drip Paintings* einen formalistischen Zugang. Beeinflusst durch die philosophischen Schriften von Immanuel Kant und Karl Marx, die die Kunstgeschichte als Kontinuum,⁶¹ als ständig fortlaufendes, zusammenhängendes Ganzes verstanden, sah Greenberg Pollock's abstrakte, expressionistische Malerei als schlüssige Fortsetzung der Moderne an. Er betrachtete somit Pollock's *Drip Paintings* als Teil des fortwährenden Entwicklungsprozesses des Modernismus. Ein Kriterium in Greenberg's formalistischem Ansatz bezieht sich auf den Begriff „flatness“ – die Flachheit der Bildebene. In der Flächigkeit beziehungsweise in der Zweidimensionalität der amerikanischen abstrakten expressionistischen Malerei, wie unter anderem in Pollock's *Drip Paintings*, sah Greenberg eine Weiterentwicklung der historischen Malerei wie jene von Edouard Manet, Paul Cézanne und Pablo Picasso⁶². Die Figuralität und Gegenständlichkeit dieser Malerei abstrahierte sich mit fortwährender Zeit zur figur- und gegenstandslosen Malerei des amerikanischen abstrakten Expressionismus.⁶³ Dem zu Folge wurde die illusionistische Darstellung eines Raumes – die Darstellung der dritten Dimension – auf die wahrhafte zweite Dimension, die Flächigkeit eines Bildes reduziert. Greenberg bezog sich auf die Entwicklung der Farbfeldmalerei („Color Field Paintings“) oder auch der Nachmalerischen Abstraktion („Post-painterly-abstraction“)⁶⁴, wie beispielsweise jene von Mark Rothko⁶⁵, Barnett Newman⁶⁶, Clyfford Still⁶⁷ u.v.m. Die großflächig aufgetragene Farbe steht für sich und will nicht illusionieren oder darstellen. In dieser Weise lösten laut Greenberg die *All over Paintings*, denen jene Malweisen zugrunde lagen, in denen bis an den Bildrand und darüber hinaus gearbeitet wurde (wie Pollock's *Drip Paintings* oder Newman's *Color Field Paintings*) den imaginären Fensterblick des Malenden ab. Die Malenden, welche bis dahin traditionsgemäß den Bildausschnitt wählten, traten in den Hintergrund.⁶⁸ Im Vordergrund stand nun das Bild als Objekt, mit seiner spezifischen Wirkung aufgrund seiner Farbgebung und seines Formats.

⁶⁰ Ebd., S. 2.

⁶¹ Ebd., S. 1.

⁶² Pablo Picasso, *25 October 1881 in Málaga, Spanien; +8 April 1973, in Mougins, Frankreich (Imwolde 2014).

⁶³ Wobei bereits das abstrakte Gemälde *Nocturne in Black and Gold, the Falling Rocket* [1875] von James Abbott McNeill Whistler den Bezug zum Gegenständlichen verloren hatte (DIA Detroit Institut of Arts 2019).

⁶⁴ Der Begriff „painterly“ beziehungsweise „malerisch“ geht auf den schweizer Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin zurück; dem gegenüber stellt Wölfflin den Begriff „linear“. Das Begriffspaar dient zur formalen Beschreibung der Malweise eines Bildes. Siehe dazu: Wölfflin 1915, S. 20-79.

⁶⁵ Mark Rothko, *1903; +1970 (Kleeblatt 2008, S. 282).

⁶⁶ Barnett Newman, *1905; +1970 (ebd., S. 281).

⁶⁷ Clyfford Still, *1904; +1980 (ebd., S. 283).

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 1f.

„Greenberg endorsed separating the visual arts from other humanist concerns and disciplines as a means of purifying them and differentiating them from mass cultural and quotidian life. [...] His views built on and reinforced the notion of ‚art for art’s sake‘, a theory indebted to earlier writers such as Walter Pater, Benedetto Croce, and Roger Fry.“⁶⁹

Diesbezüglich bezieht sich Greenberg’s Sicht „art for art’s sake“ auf das französische Kunstverstehen „l’art pour l’art“, einem Verständnis, nach dem sich die Kunst selbst genügt, seine Autonomie behält und keinem äußeren Zweck dient. Dem zu Folge trennte Greenberg klar zwischen bildender Kunst und menschlichen Bedürfnissen und Anliegen, was dazu führte, dass sich die bildende Kunst aus seiner Perspektive von der Massenkultur und von Alltäglichkeiten unterschied.⁷⁰ Greenberg vertrat ebenso die Meinung, dass nur von der formalen Bedeutung eines Bildes geleitet, ein Kritiker ein Urteil über die Qualität eines künstlerischen Werks und seinen Bezug zur Entwicklung der Kunstgeschichte fällen kann.⁷¹

Rosenberg hingegen schrieb in seinem Artikel „The American Action Painters“, der im Dezember 1952, ein Jahr bevor Forti mit ihrem Kunststudium begann, in *Art News* veröffentlicht wurde: „What was to go on the canvas was not a picture but an event.“⁷² Daher deuteten, nach Rosenberg’s Auffassung, die individuellen Ausdrucksweisen der amerikanischen Abstrakten Expressionisten mit ihrem Malgestus und den daraus resultierenden künstlerischen Werken, auf einen radikalen Umbruch in der Kunstgeschichte hin. Aus der Sicht Rosenberg’s fügten die Abstrakten Expressionisten jener Zeit der zweidimensionalen Bildoberfläche eine neue Bedeutung hinzu; mit Rosenberg’s Worten wurde die Leinwand zur „arena in which to act“⁷³ – einer Oberfläche, in die sich eine Aktion, ein Ereignis einschreibt. Ebenso wie Greenberg war auch Rosenberg ein Fürsprecher der Abstraktion. Daher wollte Rosenberg nicht die Präsentation abstrakter Gemälde behindern; vielmehr wollte er mit dem geschärften Blick auf die Aktion der Dominanz der Form entgegenwirken.⁷⁴

„Action painting was the psychic expression of the artist’s being and identity; the artist’s creative process operated in the space between art and life.“⁷⁵

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ „Only by attending to these formal matters [shape, color and line], he argued, could a critic make judgments about the quality of a work of art and its relationship to the historical development of modern art.“ (Greenberg zit. nach *The Art Story*/ b, 2009).

⁷² Rosenberg 1952, S. 24-25, zit. nach Kleeblatt 2008, S. 7.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Vgl. Kleeblatt 2008, S. 7.

⁷⁵ Kleeblatt 2008, S. 7, zit. nach Rosenberg 1952, S. 23-39.

Mit diesem Blick auf die Aktion wird das Lebendige, das Dynamische in der Kunst hervorgehoben. So gesehen sind Pollock's *Drip Paintings* nicht mehr nur Objekte, sondern treten unmittelbar in Verbindung mit dem Leben des Künstlers, weil die Betrachtenden den Künstler bei der Entstehung seiner Werke sehen. Darin besteht ein Anknüpfungspunkt zum Tanz und insbesondere zu den Arbeiten von Simone Forti, da ein Teil ihrer Arbeiten – ihre Improvisationen – ebenso vor den Augen ihres Publikums entstehen.

Ein weitere Parallele stellt die horizontale Ebene dar, die Pollock für die Entstehung seiner *Drip Paintings* wählt; es ist die Ebene, mit der auch Tanzende vorrangig arbeiten. Pollock legt seine Leinwand auf den Boden. Wenn er Farbe auf sie tropfen lässt, tanzt er förmlich um diese herum. Seine Bewegungen kommen aus dem Handgelenk, dem Arm, der Schulter oder aus seinem ganzen Körper, zeitgleich rinnt beziehungsweise tropft Farbmateriale auf die Leinwand. Dadurch entstehen, wie beispielsweise in *Number Nine*, organische Linien und Formen, die einem die Bewegungen des Künstlers beim Malvorgang nachempfinden lassen. So tanzt nicht nur Pollock bei der Entstehung von *Number Nine*, sondern auch das Werk selbst.

Hinsichtlich der Betrachtungsweise unterschieden sich Forti's *Dance Constructions* und Pollocks *Drip Paintings* jedoch beachtlich, weil auf Grund der Fotografien von Namuth unklar war, was nun als das Werk anzuerkennen ist. Was waren diese Bilder? Eine Fotografie von Namuth? Pollock bei seiner künstlerischen Handlung? Oder beides? Waren die Fotografien das eigentliche Kunstwerk? War das dabei entstandene Gemälde nur ein Nebenprodukt? Warum stellte Pollock die *Drip Paintings* aus, wenn diese doch eigentlich nicht das Kunstwerk waren? Sollten sie an die Aktion des Künstlers, an den Entstehungsprozess erinnern? Hätte er diese nicht eigentlich konsequenterweise vernichten müssen? Wenn die Fotografien dem Zweck der Dokumentation der künstlerischen Handlung dienten, so kann als eigentlicher Betrachter und Konsument dieses Kunstwerkes einzig und alleine der Fotograf – in diesem Fall Hans Namuth – gesehen werden, da er bei der Aktion anwesend war. Forti ging diesbezüglich einen Schritt weiter und löste das Problem der Betrachtung, indem sie den Entschluss fasste, sich von Leinwänden und Farbe zu befreien, um stattdessen ausschließlich die künstlerische Tätigkeit – in ihrem Fall die Bewegung – als Werk zu präsentieren.⁷⁶

Obwohl Forti Jackson Pollock nicht direkt als eine ihrer Inspirationsquellen nennt, ist sein Wirken und Handeln von Bedeutung für die spätere Entwicklung ihrer event- beziehungsweise der aktionsbezogenen Kunst, wie etwa ihre *Dance Constructions*.

⁷⁶ Vgl. Forti 2012, S. 27.

3.1.2_Robert Morris_Skulpturen für den Tanz

Robert Morris, der als „herausragender Künstler und Theoretiker des Minimalismus“ gilt, erlangte mit seinen minimalistischen Skulpturen Bekanntheit, die er in Beziehung zum Raum und zu den Betrachtenden setzte.⁷⁷ Mit diesen geometrischen Installationen lotete Morris das Verhältnis von Raum und Körper aus.

Aus der Perspektive seines vom Minimalismus geprägten, künstlerischen Verständnisses verfasste Morris 1966-67 den Text *Anmerkungen über Skulptur*, der im Sammelband „Minimal Art, Eine kritische Retrospektive“⁷⁸ veröffentlicht wurde. In diesem Text verweist Morris auf die Autonomie der Skulptur, indem er die Unterschiede zur Malerei hervorhebt.

„Das autonome und buchstäbliche Wesen der Skulptur verlangt, dass sie ihren eigenen, gleicherweise buchstäblichen Raum hat – nicht eine Fläche, die sie mit der Malerei gemeinsam hätte.“⁷⁹

Morris erkennt, dass nicht nur der Raum für die Autonomie einer Skulptur wesentlich ist, sondern auch die Repräsentanz des „Tatsächlichen“.⁸⁰ Bezogen auf die Darstellung von Raum, Licht und Material spricht Morris in der Malerei von einem Illusionismus, den diese erst im Zuge des abstrakten Expressionismus hinter sich lassen konnte. Anders verhalte es sich bei der Skulptur, denn hierbei seien Raum, Licht und Material reale Bestandteile des künstlerischen Ausdrucks.⁸¹

In seiner Arbeit *Site* [1964] platziert Morris eine nackte Frau auf einem angedeuteten Bett vor einer weißen Leinwand. Neben ihr steht ein Mann. Sein Kopf ist gesenkt, auf seinem nach vorn gebeugten Rücken ist eine dünne Platte angebracht. Es scheint, als würde er sich vor der Skulptur dieser nackten Frau verneigen. Morris zeigt mit der Geste der Verneigung Ehrfurcht vor dem Wahrhaftigen, dem Tatsächlichen, dem Natürlichen. Mit der Entscheidung, dieses Abbild nicht zu malen sondern wahrhaftig zu zeigen, erteilt Morris dem Illusionismus eine klare Absage.

In weiterer Folge bemerkt Morris:

„Die Bodenebene, nicht die Wand, ist die notwendige Grundlage für ein maximales Bewusstwerden des Objekts.“⁸²

⁷⁷ Wie Forti war auch Morris Anfang der 1960er Jahre „Mitglied der Judson Dance Group“, infolgedessen „leistete er auch wichtige Beiträge zur Performancekunst und zum Tanz“. (Breitwieser 2014, S. 18). Die *Judson Dance Group* auch *Judson Dance Theater* genannt wird in Kapitel 5 behandelt.

⁷⁸ Herausgegeben von Stemmrich 1995.

⁷⁹ Morris 1995 [1966-67], S. 95.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 93f.

⁸² Ebd., S. 95.

Mit diesem Zitat verweist Morris auf die Bedeutung der Schwerkraft, die das eigentliche Wesen eines Objekts erst zur Geltung bringt.

Im Minimalismus wurden Fragen nach dem geeigneten Raum, der bewussten Platzierung, der Wahl des Materials und des Lichts verhandelt, die in direktem Zusammenhang mit dem künstlerischen Objekt oder der Skulptur standen. So wurde die Abbildung beziehungsweise die Darstellung in der Kunst plötzlich zu einem ganzheitlichen Erlebnis für die Betrachtenden. Vergleicht man ein Gemälde von einem Würfel mit einem realen Würfel, so wird auf dem Gemälde der Würfel von einer fiktiven Lichtquelle angestrahlt, er befindet sich in einem fiktiven Raum, innerhalb dessen er illusionistisch, sprich fiktiv dargestellt wird. Die Minimal Art ermöglichte es den Betrachtenden, das „Gemälde“, das Bild, das eigentliche künstlerische Werk zu betreten, womit es mit allen Sinnen, sowohl körperlich als auch geistig, erfahrbar wurde. So wirken die geometrischen Elemente von Morris *Untitled (L-Beams)* [1965] oder *Installation View* [1966] beinahe kulissenhaft und luden die Betrachter_Innen förmlich ein, diese zu betreten beziehungsweise zu bespielen. Durch diese bewusste Einbindung der Zuschauer_Innen in das Geschehen wurde Morris' Kunst partizipativ.

Für Morris' skulpturale Kunst hatte der Raum eine vergleichbare Bedeutung wie die Bühne für das Theater. Somit könnte *L-Beams* mit einer Bühnenkulisse verglichen werden und die Betrachter_Innen, das Publikum, wäre vergleichbar mit den Akteur_Innen, den Schauspieler_Innen. Daher hat Raum in der Minimal Art von Morris auch eine ähnliche Bedeutung wie in der Performancekunst beziehungsweise im Tanz – mit dem Unterschied, dass der Körper des Künstlers_der Künstlerin – in diesem Fall der Körper von Morris – keine zentrale Bedeutung hat. Die physische Präsenz der Künstler_Innen des Minimalismus, tritt zugunsten der Bedeutung der Anwesenheit des Publikums zurück, das sich bei der Rezeption im Raum um das Objekt herum bewegt. Darin besteht ein Unterschied zur Performancekunst, bei welcher der Körper des_der Kunschtchaffenden die Projektionsfläche bleibt. Bezogen auf Forti's *Dance Constructions* ist nicht der Körper der Künstlerin alleinige Projektionsfläche dieser Arbeiten, sondern ebenso jener der Ausführenden. Neben Forti werden also auch ihre Tänzer_Innen zur Projektionsfläche. Nicht die „körperliche“ Forti steht in direktem Austausch mit dem Raum, sondern in erster Linie ihre Idee, ihr Geist. In diesem Sinn komponiert Forti ihre *Dance Constructions*. Sie setzt ihre Ideen in einen Raum beziehungsweise Rahmen, innerhalb dessen diese wachsen können, genauer gesagt, innerhalb dessen die Ausführenden den Vorgaben von Forti nach ihrem eigenen Ermessen folgen.

Vergleicht man nun Morris' Gedanken zur Skulptur mit den *Dance Constructions* von Forti, so könnte sein auf Seite 26 erwähntes Zitat wie folgt abgewandelt werden: „Das autonome und buchstäbliche Wesen [des Tanzes] verlangt, dass [dieser seinen] eigenen, gleicherweise

buchstäblichen Raum hat – nicht eine [Bühne], die [dieser] mit [dem Modernen Tanz] gemeinsam hätte.“⁸³ Durch diesen Vergleich können die tanzenden Körper in Forti's *Dance Constructions* ebenso als bewegte Skulpturen angesehen werden. Auch bei Forti's *Dance Constructions* bewegten sich die Betrachtenden ähnlich wie bei Morris' *L-Beams* auf der gleichen Ebene, wodurch es zur Auflösung des Theaterraumes kam. Das Publikum saß damit nicht mehr eine Etage tiefer im Zuschauerraum, sondern befand sich auf der gleichen Ebene wie die Performance, die Kunst selbst, um die bewegten Skulpturen von allen Seiten betrachten zu können. Auch Forti sieht ihre *Dance Constructions* zwischen Skulptur und Tanz angesiedelt. Sie fügte dem Wort „Tanz“ den Begriff „Konstruktion“ hinzu – demnach wird bereits durch ihre Bezeichnung *Tanzkonstruktionen* die Verbindung zur Skulptur sichtbar, da auch eine Skulptur in gewisser Weise eine Konstruktion ist.

„I call them Dance Constructions. I saw them somewhere between Sculpture and Dance.“⁸⁴

Die Präsentationsformen von Forti's *Dance Constructions* und Morris' *L-Beams* sind somit ähnlich – mit dem Unterschied, dass die *Dance Constructions* Skulpturen sind, die sich bewegen, die tanzen.

Morris' Verständnis reicht noch weiter, und hierin besteht meines Erachtens auch die Verbindung zur Performancekunst. Das künstlerische Werk kann plötzlich nicht nur betreten werden, es wird vielmehr erst durch die individuelle, ganzheitliche Betrachtung zum Kunstwerk. Der_die Betrachtende mit all seinen_ihren Sinnen, mit seinem_ihrem Körper und seinen_ihren Empfindungen wird Teil des Kunstwerks, weil in Morris' Überlegungen die Koexistenz von Objekt, Raum, Zeit und Betrachter_In eine zentrale Rolle spielt.⁸⁵ In diesem Zusammenhang wird die Bewegung zum entscheidenden Faktor, da sich durch die Bewegung das Verhältnis vom menschlichen Körper zu Objekt, Raum und Zeit manifestiert. Durch die Bewegung erforscht/ erkundet der_die Betrachtende den Raum, die Zeit und nicht zuletzt das Objekt und wird im Moment der Betrachtung ein Teil davon und somit zum_zur Performer_In. Der amerikanische Kunstkritiker Michael Fried⁸⁶ kommt zur Auffassung, dass aufgrund der individuellen Wahrnehmungen und der unterschiedlichen Perspektiven der Betrachtenden – die sich mit ihren Bewegungen fortlaufend verändern – das Kunstwerk erst beim Betrachten entsteht.⁸⁷ Diese

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Forti 2009 [12004] (Transkript aus: „question and answer session with Forti“).

⁸⁵ Vgl. McMahon 2015.

⁸⁶ Michael Fried, *1939 in New York, NY (The Art Story/ e, 2019).

⁸⁷ Vgl. Fried 1995 [11967], S. 344f.

individuelle Aneignung resultiert daraus, dass der_die Betrachtende „das Objekt aus verschiedenen Positionen, unter wechselnden Lichtbedingungen und in unterschiedlichen räumlichen Zusammenhängen erfasst“, und dass er_sie dadurch eine Beziehung zum Objekt aufbauen kann.⁸⁸ Michael Fried spricht diesbezüglich von einer situationsbezogenen Erfahrung, die „definitionsgemäß den Betrachter mit umfasst“.⁸⁹ Diese Überlegungen reichen so weit, dass Minimal Art nur dann vollendet ist, wenn die Faktoren Objekt, Raum, Licht und Betrachter_In zueinander kommen.⁹⁰

Der partizipative Aspekt in den Arbeiten von Robert Morris erreichte 1971 mit seiner interaktiven Installation *Bodyspacemotionthings* in der *Tate Gallery* eine neue Qualität. Besuchenden war es nicht nur erlaubt, die Installation zu betrachten, sie durften sie auch ausprobieren. Die Anordnung der Gegenstände wie Balken, Rollen, Gewichtsstücke, Rampen, Walzen, Tunnel vermitteln den Anschein eines riesigen Spielplatzes, auf dem sein Publikum Erfahrungen zum Verhältnis zwischen Körper, Raum und Schwerkraft selber machen durften. Das Publikum konnte sich auf und zwischen den Gegenständen frei bewegen, die Besucher_Innen konnten förmlich durch sie hindurch tanzen und ihre Körper im Bezug zum Raum wahrnehmen. Die Ausstellung dauerte jedoch nur wenige Tage, da die Verletzungsgefahr des Publikums zu groß war. 2009 wurde ein Nachbau von *Bodyspacemotionthings* in der *Tate Modern* erneut ausgestellt.⁹¹

Wenn der amerikanische Abstrakte Expressionismus und die Minimal Art als zwei Gegenpole verstanden werden, so könnten Forti's *Dance Constructions* auf der Seite der Minimal Art angesiedelt werden. Der Gegensatz zwischen dem amerikanischen Abstrakten Expressionismus und der Minimal Art wird deutlich durch die Aussage von Frank Stella⁹², der in einem Interview mit Bruce Glaser folgenden Vergleich zwischen diesen beiden künstlerischen Richtungen zieht:

„Sagen wir statt Malerei einfach Abstrakter Expressionismus, um die Sache einfacher zu machen. Diese Maler waren offensichtlich sehr beschäftigt mit dem, was sie taten, in dem Moment, wo sie es taten; und nun ist in dem, was Don [Abkürzung für Donald Judd. - Anm. H.-S.] tut, und vermutlich auch in dem, was ich tue, ein großer Teil des Einsatzes auf das Ergebnis ausgerichtet.“⁹³

⁸⁸ Morris 1995 [1966-67], S. 105, zit. nach Fried 1995 [1967], S. 342.

⁸⁹ Fried 1995 [1967], S. 342.

⁹⁰ Vgl. Morris 1995 [1966-67], S. 108.

⁹¹ Siehe dazu Tate 2016.

⁹² Frank Stella, *1936 in Malden, Massachusetts, USA; lebt und arbeitet in New York; gilt als Maler, Bildhauer und Objektkünstler (Guggenheim 2019).

⁹³ Stella 1995 [1964], S. 52.

Das Wort „nun“ in diesem Zitat benennt die zeitliche Abfolge dieser beiden, sehr konträren künstlerischen Tendenzen. Somit könnte die Kunst, die der Minimal Art zugeschrieben wird, als Antwort auf die Kunst des amerikanischen Abstrakten Expressionismus verstanden werden. Versucht man dieses Zitat wiederum in Beziehung zu den *Dance Constructions* von Forti zu setzen, müsste ihre Arbeit, in der Art und Weise ihrer Umsetzung, dem Abstrakten Expressionismus zugeschrieben werden, weil der Moment des Tuns, des Handelns wichtig ist.

Wenn die künstlerischen Herangehensweisen der Minimal Art die Antwort auf den amerikanischen Abstrakten Expressionismus sind, so könnte wiederum die Performancekunst als Antwort auf diese beiden Kunsttendenzen verstanden werden, da Performancekunst manchmal sogar gänzlich ohne Objekte auskommt. Durch ihre Objektlosigkeit verweigert sie sich dem Kunstmarkt. Mit Blick auf Forti's *Dance Constructions* ist es aus heutiger Sicht unmöglich, das Original, mit Originalbesetzung, live zu sehen. Was für den Betrachter jedoch bleibt, sind Dokumentationen beziehungsweise Reproduktionen einer Idee, ausgeführt von anderen Personen in einer anderen Zeit. Diesbezüglich wäre diese Form der Kunst wohl am ehesten mit großformatigen Arbeiten der Land Art zu vergleichen (jedoch nicht mit jenen unter der Verwaltung der Dia Art Foundation⁹⁴) im Sinne von Richard Long's Steinkreisen oder Linien, die ähnlich vergänglich sind wie die *Dance Constructions* von Forti.

Stella's Zitat lässt sich entnehmen, dass der Entstehungsprozess eines Werkes im Falle der Minimal Art nicht dieselbe Bedeutung hatte wie bei den Abstrakten Expressionisten. Das bedeutet, dass die Geste oder – anders ausgedrückt – der Malduktus des Künstlers_ der Künstlerin bei den Expressionisten im Zuge des Entstehungsprozesses aktiv mitgedacht wurde. Dies war der Fall etwa bei Pollock oder De Koonig.

Betrachten wir die *Drip Paintings* von Jackson Pollock, so waren diese geprägt durch die Art und Weise, wie der Künstler zu seinem Gemälde kam. Die Minimal Art hingegen versuchte die Spuren der Entstehung, die Merkmale, die auf eine handwerkliche Tätigkeit hinweisen, bewusst zu kaschieren, da das Objekt als solches im Vordergrund stehen sollte.⁹⁵ Somit wurde der Entstehungsprozess in der Minimal Art von Stella, Morris oder Judd außer Acht gelassen. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Minimal Art gefühlloser ist als der Abstrakte Expressionismus, die Performancekunst oder der Tanz.⁹⁶

⁹⁴ Anm.: Kunststiftung für Gegenwartskunst in New York City, mit eigenem Museum. Die Dia Art Foundation initiiert, fördert und verwaltet künstlerische Projekte, darunter auch großformatige Arbeiten, die zum Teil ausschließlich als Idee existieren beziehungsweise bis heute nicht verwirklicht wurden. Siehe dazu Dia Art Foundation 2018.

⁹⁵ Vgl. Morris 1995 [1966-67], S. 104, 106f.

⁹⁶ Vgl. Judd 1995 [1983], S. 85.

Was den Entstehungsprozess der Tanzimprovisation oder der Performancekunst betrifft, so entsteht das Werk in dem Moment, in dem der_die Betrachtende das Werk sieht. Bis dahin existiert nur die Idee von einem künstlerischen Werk. Sichtbar wird der Moment der Aufführung, und nur in diesem Moment kann beim Betrachter_bei der Betrachterin eine Empfindung ausgelöst werden. In Folge bleibt lediglich eine Erinnerung an ein Gefühl, welches mit den Dabeisein beim Akt der Entstehung, der Aufführung verbunden ist. Gibt es dokumentarisches Fotomaterial, so hilft dieses, diese Erinnerung an das Gefühl zu wecken. Aus heutiger Sicht ermöglicht uns dieses Material lediglich, ein Bild vom damaligen Zeitgeist und dessen Tendenzen zu generieren; die Erfahrungen jedoch, die die Akteur_Innen und Betrachter_Innen damals machten, können wir nicht nachempfinden.

3.2_San Francisco_1955 bis 1959

1955, nach einer zweijährigen Grundausbildung in freier Kunst, verließ Forti im Alter von 20 Jahren das *Reed College* in Portland im US-Bundesstaat Oregon ohne einen Abschluss. Gemeinsam mit Morris zog sie nach San Francisco, wo die Beiden im selben Jahr heirateten.

Die erste Zeit in San Francisco war von Lohnarbeit und Umzügen bestimmt. Forti ging einer Beschäftigung bei einer Versicherungsgesellschaft nach. Später arbeitete sie in einem Fotolabor und für eine Filmbibliothek, wo sie unter anderem abgerissene Filmenden reparierte. Auch für ihren Mann Morris war es zu jenem Zeitpunkt nicht möglich, von seiner Kunst zu leben. Er arbeitete damals bei der Post.⁹⁷

Ein weiterer Umzug vom Fillmore District in das Seamen´s-Union-Gebäude folgte, ein Hotel, in welchem auch pensionierte Matrosen unterkamen. Von dort aus zogen Forti und Morris in ein Loft, das auch zum Atelier ihres Mannes wurde. In ihrer Freizeit half Forti ihrem Mann im Atelier. Durch ihn erlernte sie das Bespannen von Leinwänden und Grundkenntnisse der Malerei.⁹⁸ Ähnlich wie ihr Mann Morris begann auch Forti neben ihrer Lohnarbeit an abstrakten expressionistischen Gemälden zu arbeiten.⁹⁹ Interessanter Weise wurden im Katalog *Simone Forti, mit dem Körper denken*, der als Retrospektive ihres künstlerischen Werks angelegt ist, keine ihrer abstrakten expressionistischen Malereien veröffentlicht.

⁹⁷ Vgl. ebd.

⁹⁸ Ebd., S. 20.

⁹⁹ Vgl. Forti 2012, S. 27.

Forti's persönliche Entwicklung zur Künstlerin begann 1956, als ihr im Alter von 21 Jahren die interdisziplinär arbeitende Tänzerin, Tanzpädagogin und Choreografin Anna Halprin¹⁰⁰ begegnete, die Forti mit ihrem tanzpädagogischen Ansatz, einer experimentellen, freien, auf Erfahrung beruhenden Bewegungsfindung, in Kontakt brachte. Ab diesem Zeitpunkt beendete Forti ihre abstrakt-expressionistischen Malversuche mit der Begründung:

„I had been making these enormous abstract expressionist action paintings, and I didn't know what to do with them. I realized that with Anna I could make the same movements without heaving to deal with canvases that were left over.“¹⁰¹

Auch wenn in diesem Zitat pragmatische Überlegungen in den Vordergrund gestellt werden, verweist es doch sehr deutlich auf Forti's Interesse an der Bewegung.

In ihrem Buch *Handbook in Motion* erinnert sich Forti:

„From the very first day at Ann's workshop I knew that I wanted to study with her. It was the first time a teacher had really captured my imagination, and the first time I knew I would always do a lot of dancing.“¹⁰²

Wie kam es zum Kontakt zwischen den Beiden? Neben ihren Jobs und ihren malerischen Aktivitäten ging Forti einmal wöchentlich zum Tanzunterricht in jene Tanzschule, die von Anna Halprin und Weiland Lathrop¹⁰³ von 1946-1955 geleitet wurde. Lathrop war Tänzer, Choreograf und Maler. In den späten 20er Jahren studierte er mit der Tanzpädagogin und Bewegungstherapeutin Ann Mundstock¹⁰⁴. Über sie kam Lathrop indirekt mit der Arbeit des europäischen Tänzers und Tanztheoretikers Rudolf von Laban¹⁰⁵ in Berührung, da Mundstock bei Laban ihre Ausbildung absolvierte.¹⁰⁶ Mundstock und Lathrop verband der tänzerische Ansatz, dass jede Bewegung vom Zentrum, von der Wirbelsäule heraus entsteht.¹⁰⁷ Im Anschluss an

¹⁰⁰ Anna Halprin, *1920 in Winnetka, Illinois als Anna Schuman, lebt in Marin County, Kalifornien (Breitwieser 2014, S.20). Siehe dazu Anna Halprin Digital Archiv 2019.

¹⁰¹ Forti 2012, S. 27.

¹⁰² Forti 1998 [1974], S. 29.

¹⁰³ Weiland Lathrop, *1905 in Angelica, New York; +1981 in San Francisco (Breitwieser 2014, S. 21).

¹⁰⁴ Siehe dazu Dunning 1985.

¹⁰⁵ Rudolf von Laban, *15. Dezember 1879 in Pressburg, Österreich-Ungarn; +1. Juli 1958 in Weybridge, Großbritannien (Oberzaucher-Schüller 2001).

¹⁰⁶ Vgl. Breitwieser 2014, S. 21.

¹⁰⁷ Vgl. Lathrop 1985, S. 66.

seine Lehrzeit bei Mundstock studierte Lathrop bei Martha Graham¹⁰⁸, deren Tanztechnik seine Tanzpädagogik beeinflusste.

„Ich hatte also diese Jobs, malte ein wenig, und einmal die Woche besuchte ich einen Tanzkurs an der Schule, die Anna Halprin und Weiland Lathrop gemeinsam leiteten. Die Technik basierte auf Martha Graham. Es war nicht das Richtige für mich, aber es machte Spaß.“¹⁰⁹

Bei der Graham-Technik handelt es sich um eine Tanztechnik, die dem American Modern Dance zugeschrieben wird.¹¹⁰

3.2.1 _Tradition oder Autarkie _Entstehungen neuer Tanzformen

Martha Graham war Schülerin an der renommierten Tanzschule *Denishawn*, die Ruth St. Denis mit ihrem Mann Ted Shawn¹¹¹ von 1915 bis 1931 in Los Angeles führte. Laut Huschka gilt die *Denishawn School* inklusive der Tanzkompanie *Denishawn Company* als „Urstätte“ des American Modern Dance.¹¹² Demnach war die gemeinsame Arbeit von St.Denis und Shawn äußerst bedeutsam für die Entwicklung des American Modern Dance. Sie waren die Ersten, die sich aus pädagogischer Sicht Gedanken machten, wie moderner Tanz unterrichtet werden konnte – „und die sich dem neuen Tanz als Kunst verpflichtet fühlten.“¹¹³

Das Curriculum der *Denishawn School* war vielfältig. Gelehrt wurden „neben der Delsarte’schen Ausdruckslehre klassischer Tanz, Musikanalyse und körperplastische Imitationen griechischer wie orientalischer Körperposen“.¹¹⁴ Die Delsarte’sche Ausdruckslehre geht zurück auf François Delsarte¹¹⁵. Dem Delsarte-System für darstellende Künstler_Innen wie Sänger_Innen, Tänzer_Innen und Schauspieler_Innen, liegt die Idee einer Lehre durch Beobachtung alltäglichen

¹⁰⁸ Martha Graham, *1894 in Allegheny, Pennsylvania; +1991 in New York; eine der einflussreichsten Tänzerinnen und Choreografinnen des 20. Jahrhunderts (Breitwieser 2014, S. 20).

¹⁰⁹ Forti 2014, S. 20.

¹¹⁰ Vgl. Huschka 2002, S. 217.

¹¹¹ Ted Shawn, *1891; +1972; Tänzer, Tanzpädagoge und Choreograf (Huschka 2002, S. 118).

¹¹² Huschka 2002, S. 118f.

¹¹³ Postuwka 1999, S. 40.

¹¹⁴ Huschka 2002, S. 118.

¹¹⁵ François Delsarte, *11. November 1811, Solesmes; +20. Juli 1871, Paris, Frankreich; nach historischen Überlieferungen ursprünglich Sänger; aufgrund einer Stimmüberlastung musste er seinen Beruf als Sänger aufgeben. Dieses Schicksal veranlasste ihn, sich neu zu orientieren. Er suchte nach Antworten und Lösungen im pädagogischen Ansatz, die er wissenschaftlich zu belegen versuchte. Siehe dazu: Arnaud 1893, Delsarte-Geraldty 1893 [1892], Shawn 1975, Ruyter 1999.

Verhaltens zugrunde, womit sie sich einer Lehre durch striktes Einstudieren spezifischer Techniken widersetzt. Das Ziel dieser Theaterpädagogik ist ein natürlicher Ausdruck der Darsteller_Innen.¹¹⁶

St. Denis unterwies ihre Studierenden in einer Methode zur Musikanalyse, die sie „Music Visualization“ nannte, und die sie mit Unterstützung ihrer Studentin Doris Humphrey entwickelte.¹¹⁷ Diesbezüglich finden sich laut Huschka und Postuwka Parallelen zur rhythmisch-musikalischen Bewegungslehre von Émile Jaques-Dalcroze¹¹⁸. Jaques-Dalcroze war der Überzeugung, dass die Rhythmik in der Musik den Bewegungsduktus eines Menschen reguliert und stimuliert und folglich zu einem ausgewogenen Körpergefühl führt. Bezogen auf den Modernen Tanz um 1920 galten seine pädagogischen Überlegungen zu Musik, Rhythmus und Bewegung als Grundlage für die Entwicklung des Ausdruckstanzes. Heute ist sein pädagogisches Vermächtnis als Rhythmik international im universitären Kanon verankert.¹¹⁹

Durch das vielfältige Ausbildungsangebot an Tanzlehren und -richtungen im Curriculum der *Denishawn School*, kam es im Bewegungsduktus ihrer Studierenden zu einer Vermischung unterschiedlicher Tanzformen und -stile. Demzufolge erinnern Graham's Tanzbewegungen an eine Kombination moderner Tanzformen mit klassischem Ballett, weshalb Huschka bei Graham's Tanzstil von klassisch modernem Tanz spricht.¹²⁰

Neben dem Ziel, eine Vielfalt an neuen Tanzformen zu vermitteln, machten St. Denis und Shawn ihre eigens für Film und Bühne konzipierten Theatertänze zum Erhalt der Schule und der Kompanie zu Geld.¹²¹ Diese Kommerzialisierung widersprach sowohl Graham's künstlerischem Gedanken, als auch dem vieler ihrer Mitstudierenden an der *Denishawn School*.¹²² Die Generation um Graham entwickelte daraufhin nach der Haltung „anti-Denishawn, anti-ballet, anti-the past“¹²³ eine neue Tanzsprache, „in der die Gegenwart und eigene Erfahrungen reflektiert

¹¹⁶ Vgl. Wikipedia 2018.

¹¹⁷ Vgl. Huschka 2002, S. 118f.

¹¹⁸ Émile Jaques-Dalcroze, *6. Juli 1865, in Wien, Österreich; +1. Juli 1950, in Genf, Schweiz; Komponist und Musikpädagoge (Oberzaucher-Schüller/ Fastl 2018).

¹¹⁹ Vgl. ebd.

¹²⁰ Vgl. Huschka 2002, S. 218.

¹²¹ Vgl. Huschka 2002, S. 118.

¹²² Vgl. Postuwka 1999, S. 40.

¹²³ Brown 1979, S. 44, zit. nach Postuwka 1999, S. 40.

wurden.“¹²⁴ Mit ihrer tänzerischen Identitätsbildung legten sie Anfang bis Mitte der 1930er Jahre den Grundstein für den American Modern Dance.¹²⁵

Ein weiteres, nennenswertes Kriterium für die Entwicklung ihrer individuellen Tanzsprachen war neben der Abwendung von *Denishawn* die Abgrenzung von den rund eine Dekade früher entstandenen modernen Tanzformen Europas.¹²⁶ Vergleicht man Graham's künstlerisch-tänzerischen Ansatz mit dem europäischen Ausdruckstanz¹²⁷, wie er unter Mary Wigman bekannt wurde, so ist zu erkennen, dass Graham in ihrer künstlerischen Gestaltung nicht ausschließlich einem inneren Antrieb folgte, sondern ebenso äußere Reize, wie kulturelle Einflüsse, in ihre Gestaltungsprozesse einfließen ließ. Diesbezüglich spricht Postuwka von einer Überwindung der „Seelenschau“ beziehungsweise „Introspektion“, wie diese im Kontext von Wigman's Ausdruckstanz praktiziert wurde und zur Aufführung kam.¹²⁸ Das Bewusstsein, dass nicht ausschließlich ein innerer Antrieb zählt, war mitunter ein Grund dafür, dass sich die Tänzer_Innen der ersten Generation des American Modern Dance vom europäischen Tanz-Kanon jener Zeit distanzierten.

Die Auseinandersetzung mit äußeren Einflüssen brachte unter anderem auch die Beschäftigung mit der eigenen Kultur mit sich. Somit sah die Generation um Graham die Repräsentation ihrer amerikanischen Identität als einen wesentlichen Faktor ihres künstlerischen Ausdrucks an. Diese Hinwendung zur amerikanischen Identität kommt beispielhaft in Graham's Werken *Primitive Mysteries* [1931; Musik: Louis Horst] und *El Penitente* [1940] zum Ausdruck. Deutlich wird daraus ihre Reflexion des (spirituellen) Erbes der Native Americans.¹²⁹

Für Graham war Tanz Kommunikation, ihren Körper betrachtete sie als Instrument und Medium ihres Ausdrucks.¹³⁰ Als ein weiteres Charakteristikum ihres tänzerischen, künstlerischen Werks galt ihr bewusster Umgang mit Musik. In ihrer Choreografie *Heretic* [1929] setzte sie „die von Louis Horst komponierte Musik kontrastierend zur Bewegung, was damals neu für Amerika

¹²⁴ Postuwka 1999, S. 40.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 42f.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Der *Ausdruckstanz* ging in Europa um 1900 aus dem Vermächtnis der Protagonist_Innen des modernen Tanzes wie Fuller, Duncan, St. Denis, Shawn, u.v.m. und der Tanzkunst von Laban und Wigman hervor. Im weiteren Sinne steht er mit dem tanz- und bewegungspädagogischen Ansätzen von Delsarte, Jaques-Dalcroze, Laban, Wigman, u. a. in Verbindung (Vgl. Perrottet 1989, zit. nach Postuwka 1999, S. 21).

¹²⁸ Vgl. Postuwka 1999, S. 113f.

¹²⁹ Vgl. Huschka 2002, S. 217f.

¹³⁰ Vgl. Graham 1937.

war“.¹³¹ Mit dieser Entscheidung löste sie den Tanz von seiner musikalischen Abhängigkeit und sprach beiden künstlerischen Ausdrucksformen, sowohl dem Tanz als auch der Musik, ein hohes Maß an Eigenständigkeit zu.

Frontier [1935] gehört zu den Frühwerken von Graham. Graham tanzt darin barfüßig. Auffallend sind ihre auswärts gedrehten, gestreckten Beine, deren Fußstellung an die erste von insgesamt sechs Positionen des klassischen Balletts erinnert. Der tanzende Körper bleibt während des gesamten Stücks unter Spannung. Hauptsächlich arbeiten die Peripherien – Arme und Hände beziehungsweise Beine und Füße. Der Rumpf hingegen, das Zentrum des Körpers, wirkt eher starr. Sowohl die Körperspannung als auch die Bewegungen von Armen und Beinen um das Zentrum herum sind ballettösen Ursprungs. Charakteristisch für Graham's Bewegungssprache sind die eckigen Bewegungen, im Zuge derer der tanzende Körper geometrische Formen nachahmt.¹³² Diesbezüglich ist eine Ähnlichkeit zwischen Graham's Tanzstil und der kubistischen Malerei, wie jener von Pablo Picasso, zu erkennen. Graham's körperliche Geometrie in *Frontier* erinnert an Picasso's frühes kubistisches Gemälde *Les Femmes d'Alger* [1907].

Anhand dieses tanzhistorischen Rückblicks wird offenbar, dass *Denishawn* als erste Ausbildungsstätte des Modernen Tanzes ein Beispiel dafür ist, dass in solchen Institutionen nach wie vor aus tanzhistorischen Traditionen wie unter anderem dem klassischen Ballett Basistechniken für das Curriculum abgeleitet wurden. Dadurch kam es in der ersten Generation des American Modern Dance zu einer Vermischung moderner Tanzformen – die um 1900 Dank Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis und anderen bekannt wurden – mit höfischen Traditionen, dem klassischen Ballett.

Die Entscheidung der *Denishawn School*, klassisches Ballett im Curriculum ihrer modernen Tanzausbildung beizubehalten, wurde von den Absolvent_Innen weitergetragen, mitunter auch durch Graham und ihre spätere Tanzvermittlung. Obwohl die Absolvierenden von *Denishawn* ihren eigenen tänzerischen Ausdruck entwickelten, blieb im American Modern Dance die Präzision des Körpers hinsichtlich Form und Tanztechnik ein wesentlicher Faktor in der Tanzpädagogik. In Anbetracht dieser spezifischen Bewegungsabläufe, Formen und Figuren, welche unter anderem auf das klassische Ballett zurückgehen, ist anzunehmen, dass es für den American Modern Dance kein Leichtes war, sich von diesem traditionellen, historisch verhafteten Tanzduktus zu lösen, um schlussendlich zu einer bewegungssprachlichen Unabhängigkeit zu gelangen. Daher zeichnet sich der American Modern Dance nicht zwingend durch eine tanz- und bewegungstechnische Autarkie aus.

¹³¹ Partsch-Bergsohn 1994, S. 56, zit. nach Postuwka 1999, S. 40.

¹³² Vgl. ebd., S. 43.

Vergleicht man nun den American Modern Dance mit dem tanzpädagogischen, künstlerischen Ansatz von Halprin, so schien sich erst nach ihrem Verständnis der Tanz von sämtlichen Traditionen zu lösen, wodurch dieser an Natürlichkeit und Unabhängigkeit gewann, die in der Bewegungs- beziehungsweise Körpersprache jedes_jeder Einzelnen sichtbar wurde, wodurch eine grenzenlose Vielfalt an Bewegungssprachen entstehen konnte. Dies führt mich zur Annahme, dass Halprin's Tanzauffassung zur Entwicklung eines freien, experimentellen Tanzes erheblich beitrug und dass genau dieser künstlerische, tänzerische Ansatz Forti zu interessieren schien. Unter anderem interessierte Forti der enge Bezug zur eigenen Körperlichkeit im Sinne eines künstlerischen Mediums. Gleichsam war sie angeregt von der Idee, durch das selbstständige Erfahren zu Lernen, welches mit einem offenen Blick für die Welt und das Geschehen um einem herum kombiniert wurde. All das sind Merkmale, die in späterer Folge ebenso im Postmodernen Tanz zu finden waren. Demnach galt Forti's Fokus der Erforschung und Bewusstmachung von Bewegungen, und nicht der Nachahmung oder dem Erlernen einer ihr fremden Bewegungssprache.

Als ein weiterer Vertreter dieser freien, experimentellen Tanzbewegung verstand sich A.A. Leath¹³³. Auch er unterrichtete an der *Halprin-Lathrop-Schule*. Als ein „maßgeblicher“ Student Halprin's, wie ihn Forti bezeichnet, beruhte seine tänzerische Vermittlungsarbeit nicht auf der Technik von Graham, sondern er ließ seine Studierenden improvisieren. Forti wechselte in seinen Improvisationskurs und zeigte großes Interesse an seiner Unterrichtsweise. 1955 löste sich Halprin aus der Zusammenarbeit mit ihrem Kollegen Lathrop und gründete stattdessen ihr eigenes „Freiluftstudio“, wo sie im selbigen Jahr zu unterrichten begann.¹³⁴ Dieses „Freiluftstudio“, auch *Halprins' dance deck* genannt, wurde 1954 von ihrem Mann, dem Landschaftsarchitekten Lawrence Halprin¹³⁵ und dem Bühnendesigner Arch Lauterer¹³⁶ errichtet.¹³⁷ Aufgrund von Forti's großem Interesse an der Improvisation legte ihr Leath nahe, zu Halprin's privaten Workshops zu wechseln.¹³⁸

Als Halprin den Entschluss fasste, die Verbindung mit Lathrop zu lösen, löste sie sich gleichermaßen von den tradierten Vermittlungsmethoden des American Modern Dance wie auch

¹³³ Zu A.A. Leath sind im Internet keine biographischen Angaben zu finden. In Zusammenhang mit Halprin wird seine tänzerische sowie pädagogische Arbeit für den Postmodern Dance als relevant erwähnt. Siehe dazu Gerber 2009.

¹³⁴ Vgl. Forti 2014, S. 20.

¹³⁵ Lawrence Halprin, *1. Juli 1916 in New York City, USA; +25. Oktober 2009 in Kentfield, California, USA (The Cultural Landscape Foundation 1998).

¹³⁶ Arch Lauterer, *1904; +1957 Oakland, California, USA (Oxford University Press 2019).

¹³⁷ Vgl. Perron/ Bennahum/ Robertson 2017, S. 30.

¹³⁸ Vgl. Forti 2014, S. 20.

der Graham-Technik. Stattdessen fokussierte sich Halprin auf die Improvisation und suchte dabei nach einem Weg, diese zu verstehen und zu vermitteln.¹³⁹

„She was just developing what improvisation was going to be for her and how she would teach it. So we were her laboratory, and I cannot think of a better moment to find a teacher than at the moment the teacher needs you and is excited along with you.“¹⁴⁰

Für Forti fand der Moment ihrer Begegnung zu einem idealen Zeitpunkt statt, denn aufgrund von Halprin's eigener Auseinandersetzung mit Improvisation sowie ihrer Suche nach Möglichkeiten, diese freie, experimentelle Tanzform zu vermitteln, ließ ihre Pädagogik – verglichen mit der Pädagogik von Graham – Freiräume, von denen Forti in ihrer persönlichen sowie künstlerischen Entwicklung profitierte.

3.2.2_Improvisation_Verbindungen zwischen Kunst- und Tanzpädagogik

Anders als eine Choreografie, die in erkennbar ähnlicher Weise beliebig oft wiederholt werden kann, ist jede Improvisation einzigartig. Zwar sind auch Aufführungen nach Choreografien immer von der jeweiligen Tagesverfassung der Aufführenden abhängig und können sich dadurch in ihrer Wirkung voneinander unterscheiden. In ihrer „groben“ Struktur, in der Aneinanderreihung der unterschiedlichen Tanzbewegungen, -schritte und -formen, in ihrer spezifischen Tanztechnik, bleibt die Choreografie jedoch wiederholbar. Der Künstler Andy Warhol¹⁴¹ – der als Vertreter der Popart gilt – macht sich, mit seinen ab 1961 seriell hergestellten Werken „Campbell's Soup Can“, die Wiederholung zum künstlerischen Prinzip.¹⁴² Die Improvisation hingegen entsteht im Moment und ist unwiederbringlich vorüber, wenn der Vorhang fällt.¹⁴³

Neben der Einzigartigkeit hat die Improvisation eine weitere erwähnenswerte Qualität, denn nach Kai van Eikels erhebt die Improvisation „die menschliche Fähigkeit, auf ungeplante, so nicht vorhergesehene Situationen zu reagieren, zu einem eigenen Prinzip“.¹⁴⁴ Dem zu Folge wäre die Improvisation als ein pädagogisches Prinzip zu verstehen, da sie die Eigenschaft in sich birgt, den Menschen den Umgang mit dem Unvorhersehbaren zu lehren. Die Improvisierenden lernen dabei

¹³⁹ Vgl. Forti 2012, S. 27.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Andy Warhol, *1928 in Pittsburgh, USA; +1987 in New York, USA (Matzner 2018).

¹⁴² Vgl. ebd.

¹⁴³ Siehe dazu Lampert 2007, S. 29-44.

¹⁴⁴ Van Eikels 2010, S. 125.

aktiv im Handeln und die Betrachtenden passiv beim Beobachten der Improvisation den Umgang mit der unvorhersehbaren Situation.¹⁴⁵ Brandstetter bezieht sich auf den lateinischen Wortstamm „improvisus“, der mit „unvorhergesehen/unvermutet“ übersetzt wird, woraus sie die Definition ableitet: „Improvisation [...] ist ein Spiel mit dem Unvorhergesehenen“¹⁴⁶. Unter diesem Aspekt ist die Entscheidung Halprin's, Improvisation im Sinne eines auf Erfahrung beruhenden Unterrichtsprinzips anzuwenden, nachvollziehbar. Auf die Frage, ob das Arbeiten mit Improvisation für die damalige Zeit etwas Revolutionäres war, antwortete Forti:

„It was revolutionary. [...] improvisation was in the air: that kind of energy of creating in the moment in front of the public. Creating music, words, movement in the moment was part of what was happening at that time.“¹⁴⁷

Forti spricht von einer Art Energie, die daraus resultiert, dass etwas im Moment vor Publikum kreiert wird. Weiters verweist Forti in ihrer Antwort auf die Tänzerin Isadora Duncan – die bereits im Kapitel 2 „Befreiter Tanz_Abspaltung vom Höfischen“ erwähnt wurde – und Andere jener Zeit, die im Zusammenhang mit Improvisation nicht in Vergessenheit geraten dürfen. Ebenso bezieht sich Forti auf die Tätigkeiten der freien Schriftsteller_Innen, die sogenannten „Beat Poeten“ und Jazz-Musiker_Innen, die in San Francisco bereits improvisierten. Auch erwähnt sie, dass bis dahin im Tanz vielleicht noch nicht so viel improvisiert wurde.¹⁴⁸ Von diesem Blickwinkel aus betrachtet war Improvisation somit kein neues Phänomen. Jedoch galt, aus der Perspektive Forti's, die Anwendung der Improvisation im Tanz und der Bewegung in den 1950er und 1960er Jahren als revolutionär.

Betrachten wir die Improvisation als pädagogisches Prinzip, so ist zu erkennen, dass ihre Wurzeln bis in die Zeit um 1900 zurückreichen. In dieser Zeit standen strenge, konservative Moralvorstellungen liberalen Strömungen gegenüber. Die neue geistige Freiheit drückte sich auch in einem körperlichen Freiheitsgefühl aus, welches sich auch in der Kleidung wieder spiegelte. Das Korsett, welches über Jahrhunderte den Frauen ebenso Haltung verlieh, wie es sie einschnürte, verschwand langsam aus der Mode. In dieser Zeit tanzte beispielsweise auch Isadora Duncan nach griechischem, antikem Vorbild in Tuniken, die ihr Bewegungsfreiheit ließen. Nicht nur der Geist und die Seele wurden frei sondern auch der Körper.¹⁴⁹ Die Hinwendung zum autonomen Menschen (im Denken und Handeln) geht auf die reformpädagogischen

¹⁴⁵ Siehe dazu Van Eikels 2010, S. 125f; Brandstetter 2010, S. 183f.

¹⁴⁶ Brandstetter 2010, S. 186.

¹⁴⁷ Forti 2012, S. 27.

¹⁴⁸ Vgl. ebd.

¹⁴⁹ Vgl. Müller 1996, S. 261f.

Bestrebungen zurück, denen die Improvisation als allgemeines Unterrichtsprinzip zugrunde liegt.¹⁵⁰ Hierzu stellt sich die Frage, ob der autonome Mensch der Verdienst der Reformpädagogik ist oder ob dieser erst die Reformpädagogik hervorbringen konnte. Wie sich auch die einzelnen Kunstgattungen seit jeher gegenseitig befruchten, so ist auch hier anzunehmen, dass Reformpädagogik und die Befreiung von Körper, Geist und Seele in einer wechselseitigen Beziehung standen.

Vergleicht man hierbei amerikanische Tendenzen mit europäischen, so zeigt sich, dass Tanzbeziehungsweise Bewegungsimprovisation in Europa bereits um die Jahrhundertwende bekannt war. Mit den Bestrebungen der Reformpädagogik um 1900, deren Ziel unter anderem die Gestaltung eines handlungsorientierten Unterrichts und die Selbsttätigkeit des Kindes war, beginnt in Europa der Einsatz der Improvisation als edukative Praxis.¹⁵¹ Diese Verbundenheit zwischen Reformpädagogik und Improvisation war laut Postuwka „ein Ergebnis, das eng mit der Hinwendung zum Individuum und der Gleichwertigkeit von Körper, Geist und Seele zusammenhing [...]“.¹⁵² Offensichtlich erkannte man bereits damals in der Praxis der Improvisation die Qualität, ein Bewusstsein für Körper und Bewegung zu schaffen. Auf welche Art und Weise die Improvisation im reformpädagogischen Unterricht eingesetzt wurde, führte Postuwka in ihrer Dissertation *Moderner Tanz und Tanzerziehung, Analyse historischer und gegenwärtiger Entwicklungstendenzen* nicht näher aus. Jedoch weist sie darauf hin, dass im Rahmen der Reformpädagogik die Improvisation im Zusammenhang mit den Gestaltungsprozessen und den damit verbundenen Erfahrungen die Entwicklung der inneren Ausdrucksfähigkeit zum Ziel hatte.¹⁵³

Was den europäischen Tanz und die europäische Tanzpädagogik betrifft, findet sich dieser innere Ausdruck, die sogenannte „Seelenschau“ beziehungsweise das Zur-Schau-Stellen von Empfindungen, im Ausdruckstanz von Wigman wieder. In der Bewegungs- sowie Tanzpädagogik der Geschwister Duncan, Rudolf von Laban, Jaques-Delcroze und anderen „war die Ausdrucksschulung und Improvisation zu einem zentralen Anliegen der Erziehung geworden“.¹⁵⁴ Auch für Wigman war Improvisation ein wesentlicher Faktor zur Erlangung eines künstlerischen Ausdrucks.¹⁵⁵ Mit der Einbeziehung der Improvisation als edukative Praxis wird ab diesem

¹⁵⁰ Vgl. Postuwka 1999, S. 114.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Ebd., S. 113.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 115.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 114.

Zeitpunkt eine Verbindung zwischen reformpädagogischen Überlegungen und der Tanzpädagogik offenbar.

Wie sich der Moderne Tanz zum American Modern Dance inklusive seiner Tanzpädagogik auf amerikanischem Boden entwickeln konnte, wurde im Kapitel 3.2. bereits erläutert.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass, im Sinne der Tanzkunst, sowohl in Europa als auch in Amerika die edukativen Formen der Improvisation erst mit Beginn der 1950er Jahre als Bühnen-Kunst aufgefasst und als solche verhandelt wurden.

„Insbesondere ab den 1950er Jahren, auch in Zusammenhang mit der aufkommenden Praxis der Performance, wird improvisatorischer Tanz auch live auf der Bühne präsentiert.“¹⁵⁶

Ein Aspekt bezüglich der Anerkennung der Improvisation als Bühnenkunst wird in diesem Zitat der Theaterwissenschaftlerin und Choreografien Friederike Lampert sichtbar: Lampert formuliert eine Verknüpfung zwischen der Veröffentlichung „improvisatorischer Tänze“ und der „aufkommenden Praxis der Performance“. Wie bereits im Zusammenhang mit dem Begriff Abstrakter Expressionismus erwähnt wurde, spielte hier die Anerkennung des performativen Aspekts (einer künstlerischen Arbeit) eine wichtige Rolle, die mit Rosenberg's Kritik an der formalistischen Sichtweise Greenberg's einherging, in der die Aktionen der Kunstschaffenden in den Vordergrund gestellt wurden.¹⁵⁷

Improvisation galt bis zu Beginn der 1950er Jahre mehr als Mittel, als Herangehensweise beziehungsweise als Erfahrung des Selbst (später auch in Verbindung mit der Umwelt), die einem vorwiegend im künstlerischen Feld eine Suche nach unterschiedlichen Lösungsansätzen ermöglichte. In diesem Zusammenhang ist auf die grenzüberschreitenden pädagogischen Praktiken der beiden künstlerischen Bildungsstätten *Bauhaus* und *Black Mountain Collage* hinzuweisen, die – neben Rosenberg's Anerkennung des performativen Aspekts einer künstlerischen Arbeit – mit ihren Vermittlungsansätzen ein prozessorientiertes künstlerisches Verständnis prägten. Interessanterweise besteht zwischen den künstlerischen Vermittlungskonzepten dieser beiden Institutionen und Halprin's Tanzpädagogik eine Verbindung, die Forti im Interview mit Breitwieser wie folgt in Worte fasst:

„In ihren Unterricht übernahm sie Aspekte des Bauhaus, die ihr vermutlich ihr Mann Lawrence, der ja Architekt war, vermittelt hatte.“¹⁵⁸

¹⁵⁶ Lampert 2010, S. 201.

¹⁵⁷ Siehe dazu das Kapitel 3.1 „Migration und ihre Auswirkungen_1935 bis 1955“.

¹⁵⁸ Forti 2014, S. 21.

Halprin's Mann Lawrence studierte an der *Harvard Graduate School of Design*. Inspiriert von den Professoren Walter Gropius und Marcel Breuer, die nach ihrer Tätigkeit am Bauhaus einen Lehrstuhl an der *Harvard University* bekamen, machte sich Lawrence offensichtlich mit den Lehren des Bauhauses bestens betraut. Ebenso wurde sein Leben durch die Schriften des ungarischen Künstlers und Bauhauslehrers László Moholy-Nagy bereichert.¹⁵⁹ Im Zuge der nun folgenden Betrachtung dieser beiden Institutionen werden die Parallelen zwischen *Halprin's Dancers Workshop* und den Vermittlungsphilosophien des *Bauhaus* und des *Black Mountain College* herausgearbeitet.

Die Gründung des *Bauhaus* erfolgte 1919 in Weimar unter der Leitung des Architekten Walter Gropius. Es folgten zwei Umzüge nach Dessau und Berlin, bis das *Bauhaus* auf Geheiß der nationalsozialistischen Machthaber 1933 geschlossen wurde. Nach der Zwangsemigration wechselte ein beachtlicher Teil des Lehrerkollegiums an das 1933 von John Andrew Rice gegründete *Black Mountain College* nach North Carolina in die Vereinigten Staaten.¹⁶⁰ Somit konnten die Erfahrungen des *Bauhauses* durch Lehrende wie beispielsweise Josef und Anni Albers am *Black Mountain College* bis zu dessen Schließung im Jahr 1957 erweitert werden.¹⁶¹ Grenzüberschreitend war das *Bauhaus* daher im doppelten Sinn: Zum einen weil die Kunstpädagogik des *Bauhauses* durch die Zwangsemigration ihrer Lehrenden die Landesgrenzen überschritt;¹⁶² und zum anderen, weil beide Bildungsstätten mit der Idee, die künstlerische Praxis zum zentralen Lehr- und Lernlaboratorium des Lebens zu ernennen, die künstlerisch-ästhetische Bildung in ein neues Licht rückten. Da Studierende sowie Lehrende nicht nur gemeinsam lernten und lehrten sondern auch einen Großteil ihrer Freizeit zusammen verbrachten, waren sowohl am *Bauhaus* als auch am *Black Mountain College* Kunst und Leben eng miteinander verwoben.¹⁶³ Hier findet sich die erste Parallele zu Halprin, denn laut Lampert „steht [Halprin] bis heute für die Vereinigung von Kunst und Leben ein, und verbindet stets den künstlerischen Tanz mit alltäglichen Aspekten“.¹⁶⁴

Anders als an anderen Bildungseinrichtungen, die hauptsächlich an der Vermittlung spezifischer Techniken und wissenschaftlicher Theorien interessiert sind, verband das *Bauhaus* mit dem späteren *Black Mountain College* „die Vermittlung einer prozessorientierten Herangehensweise“,

¹⁵⁹ „During his studies at Harvard, Halprin was also inspired by professors Walter Gropius and Marcel Breuer, and was ‚vitally influenced‘ by the writings of a Hungarian artist and Bauhaus educator who immigrated to the United States in 1937.“ (The Cultural Landscape Foundation 1998)

¹⁶⁰ Vgl. Lehmann 2015, S. 98f.

¹⁶¹ Vgl. Eggelhöfer 2015, S. 111f.

¹⁶² Siehe dazu Eggelhöfer 2015, S. 110-119.

¹⁶³ Siehe dazu Lehmann 2015, S. 98-109.

¹⁶⁴ Lampert 2007, S. 59.

so Fabienne Eggelhöfer.¹⁶⁵ Der Lehrplan von Rice orientierte sich an der Methode „learning by doing“, die laut Eggelhöfer auf den amerikanischen Philosophen John Dewey¹⁶⁶ zurückzuführen ist; ein Lehrplan, „der auf Beobachten und Experimentieren basiert“.¹⁶⁷ Auch diese Herangehensweisen finden sich im Improvisationsunterricht von Halprin wieder, der in der Folge aus dem Blickwinkel Forti's noch genauer beschreiben wird.

Als eine prozessorientierte Praktik bot sich das Experiment an, welches am *Black Mountain College* sowohl in künstlerischen als auch in naturwissenschaftlichen Fächern zum Einsatz kam.¹⁶⁸

„Das Experimentelle war am Black Mountain College als ästhetisches Verfahren integraler Bestandteil von schöpferischen Prozessen, die traditionelle Begründungs- und Legitimationsstrategien an ihre Grenzen brachte, mit anderen Worten: Erfahrungen mit offenem Ausgang, die im jeweiligen Vollzug neu ausgehandelt wurden.“¹⁶⁹

Somit wurde das Experiment in der Kunstpädagogik des *Black Mountain College* als Erfahrung verstanden, die frei von jeder Bewertung war.

Der Kunstpädagoge Josef Albers verstand das Experiment jedoch nicht im Sinne einer naturwissenschaftlichen Herangehensweise als Methode zur Überprüfung einer Hypothese. Er sah darin vielmehr eine künstlerischen Herangehensweise, die dazu dient, sich eine breite Vielfalt an Möglichkeiten zu erarbeiten, die zur Lösung eines Problems beitragen können. Es ging ihm dabei um die Erarbeitung einer Vielzahl von Ideen, die gemeinschaftlich zu einer möglichst am Menschen orientierten Lösung beitragen sollen.¹⁷⁰

Albers vertrat den Standpunkt, dass der Mensch durch das Experimentieren und Ausprobieren die Möglichkeit hat, ein künstlerisches Medium, ein Material zu erforschen, um sich dieses in seinem Wesen zu erschließen. Erst dann kann ein Mensch ungehindert und „frei“ mit seinem sich anvertrauten Material handeln und zu neuen Formen gelangen.

¹⁶⁵ Eggelhöfer 2015, S. 119.

¹⁶⁶ John Dewey, *20. Oktober 1859 in Burlington, Vermont, USA; +2. Juni in New York City, USA; war Philosoph des amerikanischen Pragmatismus, Pädagoge und Psychologe (Schmitt 2019).

¹⁶⁷ Eggelhöfer 2015, S. 113.

¹⁶⁸ Vgl. Lehmann 2015, S. 102.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Vgl. ebd.

„Die Schüler waren angehalten, das Material und die bildnerischen Mittel gründlich zu studieren und nur auf begründeten Wegen Neues zu gestalten.“¹⁷¹

Diese grenzüberschreitende Lehre, die einem (auf experimentelle Weise) im Lehr- und Lernprozess nach eigenen Wegen zur Lösung eines Problems suchen lässt, spiegelt sich in der Tanzpädagogik von Anna Halprin wieder. Halprin gestaltete ihre auf experimentelle Herangehensweisen beruhenden Unterrichtskonzepte zur Vermittlung der Improvisation auf ähnliche Weise wie das *Bauhaus* und später das *Black Mountain College*. Der Unterschied bestand darin, dass das künstlerische Medium, das zu erforschende Material, in Halprin's Tanzpädagogik der Körper selbst war, der durch die Improvisation zu einer Vielzahl von neuen Bewegungsformen finden konnte.

Wenn auch in vielerlei Hinsicht Parallelen zwischen Halprin's pädagogischer und künstlerischer Auffassung und der Kunstvermittlung von *Bauhaus* und *Black Mountain College* bestanden, so unterschieden sich diese Auffassungen in einem weiteren wesentlichen Punkt. Vergleicht man die Kunstpädagogik von Albers, der das Experiment als reine Lehr- und Lernpraxis verstand, mit Halprin's künstlerisch-tänzerischer Vermittlung der Improvisation, so ist auch hier zu erkennen, dass Halprin einen Schritt weiter ging:

„Sie experimentierte mit Improvisation auf der Bühne [und] machte die Zuschauer zu Teilnehmern im [sic] Bühnengeschehen [...]“.¹⁷²

Halprin, die „nach der originalen, authentischen Bewegung“ suchte, sah die Improvisation unter anderem als Möglichkeit an, sich von gewohnten Tanzstilen und -richtungen, wie diese beispielsweise unter Graham oder Wigman bekannt wurden, zu lösen.¹⁷³ So näherte sie sich der Performancekunst an.

Impulsgebend für Halprin's Lehre waren die pädagogischen Anliegen einer neuen Kunstvermittlung, und nicht so sehr die damals gängigen tanzpädagogischen Methoden und Techniken. In Halprin's Tanzvermittlung war die Erfahrung durch Wahrnehmung wesentlich. Ihr ging es nicht wie Wigman und Graham darum, Inneres zum Ausdruck zu bringen. Vielmehr schaffte es Halprin durch ihren Improvisationsunterricht, äußere Einflüsse wahrnehmbar zu machen und das Selbst mit dem Bewusstsein zu verbinden.

¹⁷¹ Eggelhöfer 2015, S. 118.

¹⁷² Lampert 2007, S. 59.

¹⁷³ Ebd., S. 60.

„Our basic way of working was improvisation following the stream of consciousness.“¹⁷⁴

Forti schreibt vom Erreichen eines Zustandes der Aufnahmefähigkeit, in welchem sich der Fluss des Bewusstseins ungehindert ausbreiten kann. Dies erfordert vom Improvisierenden ein höchstmögliches Maß an Bewusstsein in der Ausführung jeder noch so minimalen Bewegung. Mit welchen Erinnerungen Forti ihr Studium bei Halprin verbindet und welches tanztheoretische und -pädagogische Fundament Halprin's Tanzpädagogik zugrunde liegt, wird im nun folgenden Abschnitt verdeutlicht.

3.2.3_Forti's Erinnerungen an ihr Studium bei Anna Halprin

Forti's Verhältnis zur Tanzpädagogik von Anna Halprin wird in ihrem *Handbook in Motion* wie folgt beschrieben:

„The main thing she [Halprin] taught me was how to learn from my own body intelligence.“¹⁷⁵

So wie der Titel von Forti's Ausstellung im Museum der Moderne *Mit dem Körper Denken* auf eine körperliche Intelligenz rekurriert, so lässt auch obiges Zitat darauf schließen, dass Forti durch die Arbeit mit Halprin die Intelligenz ihres eigenen Körpers entdeckte. In Halprin's Tanzvermittlung spielte die Schulung der Sinneswahrnehmung eine zentrale Rolle. Halprin leitete ihre Studierenden an, ein Gespür für Bewegungen jeglicher Art, jeglicher Spezies und Materialität, zu entwickeln. Inspiriert von dieser Vielfalt an Bewegungen, forschten Forti und die anderen Studierenden Halprin's an neuen und zugleich individuellen Tanz- und Bewegungssprachen mittels Improvisation.

Welche Einflüsse leiteten Halprin auf ihrer Suche nach neuen Wegen für den Tanz beziehungsweise die Tanzpädagogik? Um dieser Fragestellung auf den Grund zu gehen, bedarf es eines Blickes auf Halprin's Vergangenheit. In diesem Zusammenhang ist Margaret H'Doubler¹⁷⁶ als eine wichtige Inspirationsquelle Anna Halprin's zu nennen. Halprin studierte bei H'Doubler an der *University of Wisconsin*, wo sie mit „Erfahrbarer Anatomie“ in Berührung kam.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Forti 1998 [1974], S. 32.

¹⁷⁵ Ebd., S. 29.

¹⁷⁶ Margaret H'Doubler, *1889 in Beloit, Kansas, USA; +1982 in Springfield, Missouri, USA; 1926 führte H'Doubler an der *University of Wisconsin* Tanz als Studiengang ein und vertrat die Meinung, dass durch „sorgfältige Förderung“ das „kreative und körperliche Potenzial“ jedes_jeder Studierenden „umgesetzt werden kann“ (Breitwieser 2014, S. 21). Siehe dazu Libraries University of Wisconsin-Madison 2019.

¹⁷⁷ Vgl. Forti 2014, S. 20.

Das sollte Halprin's pädagogischen Ansatz nachhaltig prägen. Im Gespräch mit Sabine Breitwieser erinnert sich Forti an Halprin's Unterricht wie folgt:

„In Annas Klasse studierten wir anhand eines Skelettes den Kochenaufbau, und aus Anatomiebüchern erfuhren wir, wie die Muskeln mit den Knochen verbunden sind. Nachdem wir uns einem bestimmten Körperteil gewidmet hatten, bewegten wir eine Stunde lang diesen Teil unseres Körpers und dachten dabei an die zuvor studierte Anatomie – die Bänder und Muskeln, vielleicht die Lunge und das Zwerchfell.“¹⁷⁸

Hierbei geht es darum, die Physis in seiner Funktion zu erforschen, indem man sich den körperlichen Aufbau – die Zusammenhänge von Skelett, Muskel und Sehnen – erfahrbar macht. Die Aufgaben, die Halprin ihren Studierenden gab, bezeichnete sie daher auch als „Explorations“.

Forti führt fort:

„Nachdem wir beispielsweise den Schulterbereich betrachtet hatten, bewegten wir die Schulter eines Partners, das Schulterblatt, das Schlüsselbein, das Gelenk mit den langen Knochen des Oberarms. Wir nahmen die Schulter wirklich in die Hand, bewegten sie und machten uns mit ihren physischen Eigenschaften vertraut [...].“¹⁷⁹

Durch dieses körperlich-mechanische Verständnis erreichte die Bewegung eine Qualität, die auf ein tiefgreifendes Verständnis der menschlichen Anatomie zurückgeht. Infolgedessen entsteht die Bewegung aus dem Inneren des Körpers heraus.

„Dann verbrachten wir eine halbe Stunde auf dem Tanzboden und untersuchten die Bewegungsmöglichkeiten der Schulter unter verschiedenen Bedingungen. Wir bewegten die Arme, verlagerten das Gewicht auf Arm und Schulter, machten Dehnungen, sanfte Bewegungen und erforschten alle Kombinationen unterschiedlicher Positionen.“¹⁸⁰

„We spoke of expanding our movement vocabulary.“¹⁸¹ – je mehr Körperbereiche wie Wirbelsäule, Oberschenkel, Knie, Arme, Schulter, Kopf, Hüfte und so weiter in ihren Bewegungsmöglichkeiten erforscht wurden, desto mehr Bewegungsmaterial konnte gesammelt und (gegenseitig) präsentiert werden. Dabei war jede neue Form von Bewegung eine willkommene Überraschung.¹⁸²

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ebd., S. 20.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Vgl. Forti 1998 [1974], S. 29.

Neben „Erfahrbarer Anatomie“ waren in Halprin’s Tanzpädagogik, wie bereits im Textabschnitt „Improvisation“ erwähnt, auch Ansätze des Bauhauses zu finden. Somit stand nicht nur die Arbeit am eigenen Körper, sondern auch die Arbeit mit dem Raum im Vordergrund. Beispielsweise spielte der Zwischenraum – oder wie es Forti nannte, der „Leerraum zwischen zwei Tänzerinnen“ – eine ebenso bedeutende Rolle: „[wir dachten] nicht nur über das nach, was wir mit unseren eigenen Körpern machten, sondern auch darüber, was zwischen zwei Körpern passiert.“¹⁸³ Auch die Auseinandersetzung mit der Schwerkraft und der Zeit war wesentlich für Halprin’s Unterrichtsweise.

„Anna führte uns keine Bewegungen vor, sondern sagte: ‚Wir werden eine Stunde lang mit ‚schnell‘ und ‚langsam‘ arbeiten, und dann zeigen wir uns gegenseitig die interessanten Dinge, die wir entdeckt haben.‘“¹⁸⁴

Das erarbeitete Material unterlag keiner Bewertung im Sinne von „gut“ oder „schlecht“, vielmehr stellte Halprin die Frage: „Was war daran interessant?“. Oder sie gab den Hinweis: „Das könntest du weiter verfolgen.“¹⁸⁵ Aus der Sicht Halprin’s hatte jede Form von Bewegung eine besondere Qualität. Unabhängig davon, welche Art von Bewegung es war, verwendete Halprin den Begriff „movement quality“. Dieser Begriff brachte die Besonderheit jeder Bewegung – die entweder erfahrbar, erlebbar oder wahrnehmbar gemacht werden kann – zum Ausdruck.

„Every movement, every stepping off a curb, every fall of a leaf has its own particular quality.“¹⁸⁶

Der theoretische Ansatz in *Halprin’s Dancer’s Workshop* bezog sich nicht direkt auf frühere Vertreter_innen des modernen Tanzes. Vielmehr ermutigte Halprin ihre Studierenden dazu, die „Natur“ wahrzunehmen und Themen wie „Himmel und Erde“ mittels Bewegung zu „interpretieren“. ¹⁸⁷ Forti sah das „theoretische Fundament“ darin, dass die Studierenden Halprin’s ihre „Arbeit auf die Erfahrung von Sinneseindrücken gründen sollten“. ¹⁸⁸ Auf diesen Erfahrungen beruhend, sollten später künstlerische Arbeiten entstehen. ¹⁸⁹

¹⁸³ Forti 2014, S. 21.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Forti 1998 [1974], S. 29.

¹⁸⁷ Morris 2014, S. 45.

¹⁸⁸ Forti 2014, S. 22.

¹⁸⁹ Vgl. ebd.

Halprin's theoretischer Ansatz wurzelte laut Forti in der kalifornischen Rezeption von Zen, auf die der Zenmeister Shunryū Suzuki großen Einfluss hatte.¹⁹⁰ Shunryū Suzuki Daiocho entstammte der japanischen Soto-Linie und kam 1959 im Alter von 55 Jahren in den Westen der USA. Schon vor seiner Ankunft gab es in San Francisco eine japanische Soto-Gemeinde.¹⁹¹ Jedoch war die Errichtung des ersten Soto-Zen-Klosters außerhalb Japans – das *Zen Mountain Center Tassajara* – sein Verdienst.¹⁹² Zu seinem Vermächtnis zählen auch die „Stadtgemeinde“ – das *Zen Center von San Francisco* und sein Buch *Zen Mind, Beginner's Mind. Informal talks on Zen meditation and practice*, welches 1970 im *Weatherhill Verlag* in Tokyo und New York erschien.¹⁹³ Dieses Buch ist eine Sammlung von Suzuki's Reden, die er in einer Zen-Gruppe in Los Altos (Kalifornien) hielt.¹⁹⁴ Shunryū Suzuki gab in seiner Zen-Lehre zu verstehen, dass jede_r, der Zen praktiziert, seinen „Anfänger-Geist“, auf japanisch *shoshin*, bewahren soll.¹⁹⁵ Suzuki's Schüler und Nachfolger Richard Baker beschreibt den „Geist des Anfängers“ als „leer, frei von den Gewohnheiten des ‚Experten‘, bereit anzunehmen, zu zweifeln, und allen Möglichkeiten gegenüber offen“. ¹⁹⁶ Suzuki dazu:

„Wenn euer Geist leer ist, ist er stets für alles bereit; er ist offen für alles. Im Anfänger-Geist gibt es viele Möglichkeiten, im Geist des Experten nur wenige. [...] Das ist auch das eigentliche Geheimnis der Künste: Immer ein Anfänger zu sein.“¹⁹⁷

Suzuki machte seinen Studierenden verständlich, dass „Situationen des alltäglichen Lebens“ helfen, den Anfänger-Geist zu bewahren.¹⁹⁸ Suzuki sprach über den Buddhismus, „indem er die alltäglichen Lebensumstände der Menschen“ miteinbezog, und die Lehre Buddhas in einfacher, zugänglicher Sprache vermittelte. Somit besteht die Motivation in Suzuki's Lehre vom Zen-Geist nicht im „Können“ sondern im Praktizieren einer Tätigkeit. Ähnlich wie in der Zen-Praxis von Suzuki war offensichtlich auch Halprin daran interessiert, ihre Studierenden durch das Tun –

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Vgl. Baker 2016 [1970], S. 17.

¹⁹² Vgl. Smith 2016, S. 10f.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Marian Derby, die Organisatorin der *Los Altos Zen-Gruppe*, erkannte den Wert dieser Reden und nahm sie auf Band auf. In einem ersten Manuskript verschriftlichte Derby die Reden Suzuki's. Trudy Dixon, eine weitere Schülerin Suzuki's, bearbeitete und strukturierte den Text und bereitete diesen zur Herausgabe vor (Vgl. Baker 2016 [1970], S. 13f.).

¹⁹⁵ Suzuki 2016 [1970], S. 22.

¹⁹⁶ Baker 2016 [1970], S. 13.

¹⁹⁷ Suzuki 2016 [1970], S. 23.

¹⁹⁸ Baker 2016 [1970], S. 13.

durch die Tanz- und Bewegungspraxis – und die daraus resultierenden Erfahrungen zur „originalen, authentischen Bewegung“¹⁹⁹ anzuleiten.

Als einen weiteren tanztheoretischen Einfluss Halprin's nennt Forti den Komponisten John Cage²⁰⁰. Ebenso wie Halprin fand auch Cage Inspiration im Zen-Buddhismus. Peter Timmerman schrieb in seinem Artikel „Uncaged: Buddhism, John Cage and the Freeing of the World“, der 2009 im *Canadian Journal of Buddhist Studies* erschienen ist, dass sich Cage bereits in den 1940er Jahren für die Lehren des Zen-Buddhismus interessierte, was ihm in den frühen 50er Jahren zur Vorlesungsreihe von Daisetz Teitaro Suzuki an die *Columbia University* in New York City führte. Die Vorlesungen von D.T. Suzuki stellten für Cage eine lebensverändernde Erfahrung dar.²⁰¹ Cage, der unaufhörlich versuchte, die „Bedeutung von Musik, Geräusch, Klang, Stille und die Rolle des Musikers“ zu erforschen, integrierte in dieser Zeit die Lehre vom Zen in sein Leben und sein Kunstverstehen, was ihm den Weg zu seinem bahnbrechenden Werk *4'33"* ebnete.²⁰²

„Between 1950 and 1952, Cage began to integrate and push forward his newly acquired Zen understanding in extraordinary ways, culminating in *4'33"*. These can be divided into the three initially separate themes [...]: the honouring of all things, the refusal of intention, and the embracing of the unpredictable.“²⁰³

Die Komposition von *4'33"* besteht darin, dass ein Pianist den Bühnenraum betritt und dem Titel gemäß für 4 Minuten und 33 Sekunden an einen Konzertflügel setzt, ohne dabei einen einzigen Ton zu spielen.

Wenn das Publikum das Stück nicht kennt, trägt es die Erwartung in sich, ein Klavierspiel zu hören, und wird darüber mit dem allumfassenden „Unvorhersehbaren“²⁰⁴ konfrontiert, ein Phänomen, welches ebenso die Improvisation charakterisiert.²⁰⁵ *4'33"* erweckt zunächst den Anschein von „Stille“, jedoch war diese Komposition alles andere als still. Im Konzertsaal war zwar kein Klavierspiel zu hören, jedoch hörte man Geräusche aus dem Publikum. Demnach stand nicht das Klavierspiel im Mittelpunkt des Geschehens, sondern die Zuhörenden. Somit war neben dem musikalischen Wert von Cage's *4'33"* ebenso dessen performativer und partizipativer Charakter wesentlich.

¹⁹⁹ Lampert 2007, S. 60.

²⁰⁰ John Cage, *1912 in Los Angeles; +1992 in New York (Breitwieser 2014, S. 22).

²⁰¹ Vgl. Timmerman 2009, S. 41.

²⁰² Ebd., S. 45.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Siehe dazu Van Eikels 2010, S. 152f; Brandstetter 2010, S. 186f.

²⁰⁵ Siehe dazu das Kapitel 3.2.2 „Improvisation_Verbindungen zwischen Kunst- und Tanzpädagogik“.

Ähnlich wie Cage darauf beharrte „wirklich den Klang eines Klanges zu hören“²⁰⁶, so versuchte auch Halprin die ureigentliche Bewegung zu verkörpern. Durch Halprin's freie, experimentelle Lehre der Improvisation waren ihre Studierenden nicht länger das Werkzeug von Choreograf_Innen oder anderen Kunstschaffenden. Sie schufen vielmehr selbst ihre Werke mit jener Direktheit, Unmittelbarkeit und Ehrlichkeit, die entsteht, wenn sich eine Person ihre Beobachtungen und ihre Erfahrungen über den eigenen Körper spürbar macht.

Als dritten neben den bereits genannten Begriffen „explorations“ und „movement quality“ erwähnt Forti – in Zusammenhang mit Halprin's Unterrichtsweise – den Begriff „kinaesthetic awareness“, übersetzt als „kinästhetische Wahrnehmung“. „The kinesthetic sense“, schreibt Forti, „has to do with sensing movement in your own body, sensing your body's changing dynamic configurations.“²⁰⁷ Forti beschreibt Kinästhetik unter Rückbezug auf Erinnerungen an einen Traum, an dessen Traumlandschaft sie sich nicht nur erinnert, sondern die sie auch noch in ihren Beinen spürte.²⁰⁸ Forti's Traumerlebnis gibt zu verstehen, dass kinästhetische Wahrnehmungen auch spürbar sein können, ohne die Bewegung mit dem eigenen Körper tatsächlich ausgeführt zu haben. Nach diesem Prinzip bereitete Halprin ihre Studierenden darauf vor, Bewegungen vor Publikum zu zeigen.

„Für Anna nahm das Publikum die Aktion ebenso durch den Körper wie durch die Augen wahr. Wenn die Performerin oder der Performer einen scharfen Sinn für Kinästhetik hat, können die Betrachter den Sinneseindruck, den sie sehen, auch erleben [...]“²⁰⁹

Mit dieser Aussage gab Halprin ihren Studierenden zu verstehen, dass das Publikum mit den Performer_Innen mitfühlt, so zu den Kunstschaffenden eine emphatische Verbindung aufbaut, um schließlich die Bewegungen selbst spüren zu können.

Speziell im tänzerischen Kontext ist Kinästhetik als erweiterte Sinneswahrnehmung zu verstehen. So gesehen ist Kinästhetik neben sehen, hören, tasten, riechen und schmecken bei Tanzenden der sechste Sinn. Weiters könnte ebenso von einer Fähigkeit gesprochen werden, die einem seinen Körper und seine Bewegungen im direkten Bezug zu Raum und Zeit spüren lässt, so wie Forti beschrieb, dass der Zwischenraum zwischen zwei Tanzenden eine Rolle spielte.²¹⁰ Dieses

²⁰⁶ Forti 2014, S. 22.

²⁰⁷ Forti 1998 [1974], S. 29f.

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 31.

²⁰⁹ Forti 2014, S. 22.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 21.

Sensibilisieren – bezogen auf die Wahrnehmung der eigenen Bewegungen sowie jener der Mitmenschen, ist als der Kern von Halprin's Lehre zu verstehen.

Die Aufgabenstellungen in *Halprin's Dancer's Workshop*, die Forti in ihrem *Handbook in Motion* als „problem“ bezeichnete, beflügelten Forti. Forti erinnert sich daran, dass sie am Tanzdeck lag und eine Energie verspürte, welche sie unmittelbar in die Luft springen ließ. Im darauf folgenden Moment fiel sie wieder zu Boden. An dem Ort, an dem sie landete, erhielt sie erneut einen Impuls, sprang hoch und fiel wieder hinunter, um wieder und wieder zu landen.²¹¹ Diese Erfahrung, hochspringen zu können und trotzdem immer und immer wieder zu landen, verinnerlichte Forti als ein Spiel mit der Schwerkraft. Es scheint, als hätte sie sich über das Spiel die Schwerkraft erfahrbar gemacht. Die Besonderheit in Halprin's Lehre besteht in den fiktiven Räumen, die sich durch ihre Anleitungen für die Studierenden öffneten, und die Bewegungsvielfalt, die sich in diesen Räumen entwickeln konnte.

Dabei interessierte ihre Studierenden nicht die Idee, einen Zusammenhang zwischen den Bewegungen herzustellen, vielmehr interessierte sie der Zusammenhang, der zwischen den Dingen besteht.²¹² Dies lässt auf ein universelles Denken schließen. Es zeigt, dass Forti und ihre Kolleg_Innen in ihren Praktiken über sich hinaus dachten und somit nicht das Selbst im Fokus ihres Bewusstseins stand. Der Gedanke von Transzendenz im Sinne von Durchlässigkeit wird dadurch erst möglich, da das Ich an Wichtigkeit verliert und der_die Künstler_In somit (erst) zum Werkzeug beziehungsweise zum Medium werden kann. Dieser Gedanke ist ebenso in der Malerei des Abstrakten Expressionismus in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre wiederzufinden. Er war grundlegend dafür, dass die Handlung des Künstlers_der Künstlerin zum eigentlichen Kunstwerk werden konnte und in Folge, dass Performancekunst als eigenständige Kunstsparte Anerkennung fand.

3.2.4_Halprin's *Tanzdeck* ein interdisziplinäres Umfeld

Bereits am *Tanzdeck* bei Halprin kam Forti mit einer interdisziplinären Arbeitsweise in Berührung. Künstler_Innen unterschiedlicher Kunstsparten trafen sich, um gemeinsam zu experimentieren, um zu erforschen und um sich auszutauschen. Als Gastlehrende lud Halprin Musiker ein, die von Zeit zu Zeit den Unterricht übernahmen.²¹³ Dadurch erweiterte sich ihr Kunstverständnis um neue Perspektiven, die sie als Inspirationsquelle für ihre individuelle künstlerische Entwicklung nutzte.

²¹¹ Vgl. Forti 1998 [1974], S. 31.

²¹² „We were not interested in having ideas about how our movements should relate, but in looking at how things did relate.“ (Forti 1998 [1974], S. 32)

²¹³ Vgl. Forti 2014, S. 21.

Im Interview mit Sabine Breitwieser erinnert sich Forti an die häufige Anwesenheit des Avantgardenkünstlers, Komponisten und Musikers La Monte Young²¹⁴, der gelegentlich seinen Musikkollegen Terry Riley²¹⁵ mitbrachte.²¹⁶ La Monte Young hatte sich der Minimal Musik verschrieben. Ähnlich wie das bei Halprin's Pädagogik der Fall war, waren seine Stücke aufgabenorientiert. So könnte man behaupten, dass seine Kompositionen eine audio-visuelle Erfahrung sind, in die das Publikum eingebunden wurde. Somit waren seine Arbeiten gleichermaßen auditiv, performativ und partizipativ. Die Wichtigkeit, die dem Publikum hier zugeschrieben wird, erinnert an John Cage's 4'33". Ähnlich wie Cage tritt auch La Monte Young in direkten Kontakt mit seinem Publikum. Einige seiner Kompositionen schrieb er im Speziellen für Tanz-Performances. Seine Musik behielt ihre Eigenständigkeit, ohne dabei zum tragenden Element eines Tanzes zu werden. Somit konnten die Bewegungen einen Gegenpol zur Musik bilden. Die Arbeit des Komponisten/des Musikers wurde sichtbar, erlangte im Tanzkonzert eine gewisse Eigenständigkeit, so wie auch der Tanz, die Bewegungen für sich standen. Durch dieses interdisziplinäre Kollegium kam Forti also mit Minimal-Musik und den Anfängen der experimentellen Musik in Kontakt.²¹⁷

Diese interdisziplinäre Arbeitsweise, mit der sich Forti im Zuge ihres Studiums bei Halprin vertraut machte, übernahm sie für ein gemeinsames Projekt mit ihrem Mann Morris. Ab 1957 initiierten Forti und Morris für den Zeitraum von etwa 2 Jahren sogenannte „Zusammenkünfte“. Künstler_Innen unterschiedlicher Kunstsparten formierten – um es mit den Worten Fortis auszudrücken – eine „lose Gruppe“. Sie trafen sich, um gemeinsam Ideen auszuprobieren. Im Unterschied zu Halprin's eher körper- und bewegungsorientierter Arbeitsweise beschäftigte sich die „lose Gruppe“ um Forti und Morris ebenso mit Objekten, Klängen und Licht. Die Strukturen dieser „losen Gruppe“ verstanden sich als selbstorganisierend: „Niemand unterrichtete oder führte Regie“, so Forti.²¹⁸

In diesen vier Jahren ihres Studiums bei Halprin schuf sich Forti eine Basis für ihr künstlerisch-tänzerisches Verstehen und Handeln. Parallel zu ihrem eigenen Studium übernahm Forti bereits Kinderkurse am Tanzdeck und in der Region um Marin County, die Halprin organisierte.²¹⁹

²¹⁴ La Monte Young, *1935 in Bern, Idaho, lebt in New York; ist Pionier und Vertreter der minimalistischen Bewegung in der Musik (Breitwieser 2014, S. 21).

²¹⁵ Terry Riley, *1935 in Colfax, Kalifornien, lebt in San Juan, Kalifornien; Mitbegründer der Minimal Music (Breitwieser 2014, S. 21).

²¹⁶ Vgl. Forti 2014, S. 21.

²¹⁷ Vgl. Forti 2014, S. 21.

²¹⁸ Ebd., S. 22.

²¹⁹ Ebd., S. 20.

Rückblickend bezeichnet Forti diese Zeit als ihre Lehrzeit²²⁰ und Halprin als für sie richtungsweisende Person.²²¹

3.2.5_Postmodern Dance_Erweiterung des Tanzbegriffs

Laut Sabine Breitwieser gilt Halprin als Pionierin des experimentellen postmodernen Tanzes.²²²

Dem zu Folge legte Halprin mit ihrer tänzerisch-künstlerischen Vermittlungsarbeit das Fundament für die Entwicklung des amerikanischen Postmodern Dance.

Die Kulturwissenschaftlerin Sabine Huschka verweist auf eine gewisse Unschärfe des Begriffs Postmodern Dance. Aufgrund der Pluralität und Vielschichtigkeit der unterschiedlichen Bewegungssprachen und tänzerischen Ausdrucksweisen um 1960 sei es schwierig, eine allgemein gültige Definition des amerikanischen Postmodern Dance zu formulieren.²²³ Folglich kommt Huschka zum Schluss, dass die Bezeichnung Postmodern Dance für eine „spezifische Ideologie“²²⁴ steht. Dazu zitiert sie Ann Daly, die Anfang der 1990er Jahre in *The Drama Review* – ein Journal, das sich der Entwicklung der Performance im gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Kontext widmet – die Frage an amerikanische Tanzkritiker, Wissenschaftler und Choreografen richtete: „What has become of Postmodern Dance?“²²⁵ Und sie setzt fort:

„I suspect that it has something to do with the counterculture’s vision of the body as a generative process as a source of social knowledge – and as a public tablet on which to inscribe and disseminate that knowledge.“²²⁶

Übersetzt: „Ich vermute, dass es etwas zu tun hat mit der Gegenkultur und ihrer Vision vom Körper als befruchtender Prozess, als Quelle gesellschaftlichen Wissens – und als öffentliche Tafel, auf der dieses Wissen beschrieben und verbreitet wird.“ Forti gehörte jener Gegenkultur an, in der fernab des Mainstreams mit dem Körper sowohl persönliche als auch gesellschaftspolitische Problematiken aufgezeigt wurden. Die tänzerischen Ausdrucksweisen des Postmodern Dance, unter anderem auch jene von Forti, „behaupten eine tänzerische Realität, die weder eine Hyperästhetisierung des Körpers noch eine bewegungsästhetische Illusionierung

²²⁰ Vgl. Breitwieser 2014, S. 21.

²²¹ Vgl. Forti 2014, S. 21.

²²² Vgl. Breitwieser 2014, S. 20.

²²³ Vgl. Huschka 2002, S. 246f.

²²⁴ Ebd., S. 251.

²²⁵ Daly 1992, S. 49, zit. nach Huschka 2002, S. 250.

²²⁶ Daly 1992, S. 49, zit. nach Huschka 2002, S. 251.

aufzubauen sucht.“²²⁷ Mit den Wendungen „Hyperästhetisierung des Körpers“ und „bewegungsästhetische Illusionierung“ spricht Huschka sowohl das traditionelle, klassische Ballettheater als auch den klassischen modernen Tanz (etwa von Martha Graham) an, und setzt diese in Kontrast zur Ausdrucksweise des amerikanischen Postmodern Dance. „Der postmodern dance entwickelt seine Aufführungskunst in Nähe zu alltäglichen Bewegungsaktionen und Körperäußerungen“²²⁸, die in ihrer experimentellen Entstehung und Komposition eine intensive Beziehung zum Körper des Tänzers_der Tänzerin aufweisen. Die Bewegungen scheinen impulsiv, wirken nicht gesteuert oder in Form gebracht. Der Körper wird zum nüchternen Objekt, ohne jeglichen Willen, etwas erzählen zu wollen, es besteht kein Anspruch, den Körper gestalten oder bestimmte Figuren darstellen zu wollen. Somit verliert der Postmodern Dance ähnlich wie die Minimal Art den künstlerischen Anspruch einer theatralen Darstellungsweise, einer erzählenden Darstellung mit gespielten Charakteren.²²⁹ Die Hinwendung zu alltäglichen Bewegungen und die Präsenz eines nüchternen, natürlichen Körpers erlauben es den Betrachtenden, sich in der Bewegungsaktion wiederzuerkennen.

„Der postmodern dance tritt als performative Kunst in Erscheinung und sucht – vergleichbar zur künstlerischen Avantgarde – die Kunst mit dem Leben zu verbinden, um zwischen beiden eine Nähe zu stiften, die den Tanz als Aufführungskunst aus seiner tradierten Position verrückt.“²³⁰

Ähnlich wie bei der Minimal Art wird der_die Betrachter_In Teil des künstlerischen Werks und befindet sich daher auf der gleichen Ebene wie der_die Kunstschaffende, was dazu führt, dass sich der_die Betrachtende angesprochen fühlt und sich selbst in Bezug zur Performance stellen kann. Die „tradierten Positionen“ des klassischen Tanzes trennen hingegen zwischen Publikum und Darsteller_Innen. Daher bleibt das zur Aufführung Gebrachte der Realität, dem Leben fremd.

Als ein weiterer Gesichtspunkt der Ideologie des Postmodern Dance ist die Offenbarung einer „autonomen“ Körperlichkeit anzusehen. Die Bedeutung einer Bewegung und des ausführenden Körpers bezieht sich nicht auf „die Besonderheit“ der ausführenden Person, sondern orientiert sich an zeitgebundenen, gesellschaftlichen Tendenzen.²³¹ Somit steht der autonom tanzende Körper mit seinem nüchternen, alltäglichen, jedoch spezifischen Bewegungsvokabular stellvertretend für die Menschen im Publikum und verweist auf deren Selbstbestimmtheit. Der Postmodern Dance zeigt, dass jede Person selbst über ihr Tun und Sein bestimmen darf und nicht

²²⁷ Huschka 2002, S. 251.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Siehe dazu Brook 1994, S. 9-92.

²³⁰ Huschka 2002, S. 253.

²³¹ Vgl. Ebd., S. 255.

marionettenhaft den Anweisungen beziehungsweise choreografischen Vorstellungen Anderer zu folgen hat. Wesentlich ist diesbezüglich, dass in den Vereinigten Staaten um 1960 der Körper zu etwas stark Politischem wird, da die Hautfarbe und das Geschlecht für die Gewährung von Bürgerrechten bedeutsam ist. Dies führte dazu, dass das Potenzial eines autonom tanzenden Körpers aus künstlerischer Sicht erkannt wurde und dieser somit zur Projektionsfläche, zum künstlerischen Medium wurde, um gesellschaftspolitische Missstände sichtbar zu machen.

Postmodern Dance steht damit für die Befreiung aus tanzhistorischen, politischen und gesellschaftlichen Traditionen, in denen bis weit in die 1960er Jahre an konservativen Werten, einem rückwärtsgewandten Gesellschaftsbild festgehalten wurde. Vor diesem Hintergrund wird gerade am Postmodern Dance die Entgrenzung des Tanzes, dessen Verknüpfung mit gesellschaftspolitischen Entwicklungen sowie genreübergreifenden künstlerischen Neuerungen überdeutlich sichtbar.

3.3_New York_Interdisziplinärer Austausch als künstlerisches Prinzip

New York galt in den 1960er Jahren als „Meltingpot“ der Kunstschaffenden. Vertreter des abstrakten Expressionismus wie Jackson Pollock, Barnett Newman, Mark Rothko, Clyfford Still und Willem de Kooning setzten dort mit ihrer Malerei bereits in den 1950er Jahren wichtige Impulse für den Kunstbetrieb.

Die Maltechniken der abstrakten Expressionisten, die unter den Begriffen „Actionpainting“ und „Farbfeldmalerei“ firmieren, lösten bei Künstler_Innen, Kunstkritiker_Innen, Galerist_Innen und Museumsleuten weitreichende Diskussionen über die Gegenwart und Zukunft der Kunst beziehungsweise der Malerei aus. Die mediale Aufmerksamkeit, die diesen Verhandlungen zuteil wurde, garantierte eine weltweite Anteilnahme an diesen Debatten. Parallel dazu wuchs der Bekanntheitsgrad jener Künstler, deren Kunst im Zentrum der Aufmerksamkeit stand.

In der Folge fühlten sich auch andere Kunstsparten – sowohl Bereiche der bildenden als auch der darstellenden Kunst – von der Malerei der abstrakten Expressionisten angeregt, ihren Kunstbegriff radikal zu überdenken. Ab diesem Zeitpunkt war „Tanz“ nicht ausschließlich einer bestimmten Tanztechnik untergeordnet/verschrieben – wie beispielsweise dem klassischen Ballett, dem Jazz Dance oder den Ausprägungen des Modern Dance und so weiter – vielmehr wurde die Definition von „Tanz“ um alltägliche Bewegungsformen wie beispielsweise gehen, laufen, sitzen, springen, kriechen et cetera erweitert. Durch die Darstellung alltäglicher Bewegungen beziehungsweise Handlungen, wurde die Trennung zwischen Tanz und Performance unscharf, was zur Folge hatte,

dass sich der Begriff Tanz um ein Vielfaches erweiterte. Diese Weitsichtigkeit bezüglich dessen, was Tanz alles ist und sein kann, ebnete Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre den Weg in die Ära des postmodernen Tanzes. Der Körper der K unstschaffenden wurde zur Projektionsfläche für Erfahrungen, die unmittelbar zur Schau gestellt und mit dem Publikum geteilt wurden.

„The artist Allan Kaprow memorably declared in 1958 that the divisions between painting, dance, and poetry no longer existed.“²³²

Vom „Meltingpot“ New York angezogen, verließen Forti und Morris im Frühjahr 1959 San Francisco.²³³ Der Umzug war die Idee von Morris, er interessierte sich für die Arbeiten der abstrakten Expressionisten und wollte mit diesen in Kontakt treten.²³⁴

In New York angekommen, versuchte Forti ihren tänzerischen Interessen nachzugehen. Sie besuchte einen Intensivkurs an der Schule von Martha Graham²³⁵, die zeitgenössischen Tanz unterrichtete. Graham verschrieb sich mit ihrer Tanzpädagogik dem American Modern Dance, der ein Bewegungsrepertoire umfasste, das weder mit Improvisation noch mit experimentellem, freiem Tanz gleichzusetzen war – jene Tanzrichtungen, die Forti aus ihrem Studium bei Halprin vertraut waren. Wie schwierig diese Unterrichtsform für Forti war, wird im folgenden Zitat ersichtlich:

„[...] als jemand, der improvisiert, kann ich mir Kombinationen nicht merken, also war ich ziemlich schlecht. Aber es machte Spaß, und ich mochte es, mich zu bewegen.“²³⁶

Parallel zur *Martha Graham School* gab es in New York noch eine weitere namhafte Tanzschule, das *Merce Cunningham Studio*. Im Anschluß an den Intensivkurs bei Graham nahm Forti ebendort an einer Klasse von Merce Cunningham²³⁷ teil. Forti erinnert sich:

„Es gab viele Cunningham-Klassen. Als ich das erste mal eine besuchte – dort erfuhr ich auch von Dunns Kompositionsklasse –, stand ich nur herum. Wir sollten

²³² Robertson 2017, S. 13.

²³³ Vgl. Forti 1998 [1974], S. 34.

²³⁴ Vgl. Breitwieser 2014, S. 23.

²³⁵ Martha Graham, *11. Mai 1894 in Allegheny County, Pennsylvania, dem heutigen Pittsburgh, USA; +1. April 1991 in New York, USA; Graham beeinflusste mit ihrem tänzerischen, choreografischen und pädagogischen Vermächtnis die Entwicklung des *modernen Tanzes* maßgeblich (Vgl. Breitwieser 2014, S. 20; Encyclopedia of World Biography 2019).

²³⁶ Forti 2014, S. 23.

²³⁷ Merce Cunningham, *1919 in Centralia, WA, USA; +2009 in New York; „[Cunningham] war 70 Jahre lang einer der führenden amerikanischen Avantgardetänzer und Choreografen.“ (Breitwieser 2014, S. 22).

eine ganze Serie von Bewegungen ausführen [...]. Es ging so schnell, ich war völlig überwältigt. Das war nichts für mich.“²³⁸

Aus diesem Zitat geht hervor, dass ähnlich wie Graham auch Cunningham seine Studierenden an spezifischen Bewegungen arbeiten ließ, die er im Weiteren zu kompositorischen Abfolgen zusammenstellte. Cunningham's Klasse war mit Halprin's auf Erfahrung gründendem Improvisationsunterricht kaum zu vergleichen, wenngleich es das Bestreben Beider war, eine Vielfalt an Bewegungsmöglichkeiten auszuloten.²³⁹ Im Stück *Torso* [1976] beispielsweise, zeigt Cunningham die unterschiedlichsten Varianten, „wie Beine und Oberkörper sich unabhängig voneinander bewegen können“.²⁴⁰ Halprin's interdisziplinäres Unterrichtsformat war offen für Studierende unterschiedlicher Kunstsparten. In Cunningham's Klassen hingegen war es (nach Forti's Aussage) offensichtlich schwierig, ohne einer akademischen Tanzausbildung dem Unterricht zu folgen. Huschka bezeichnet Cunningham's Bühnentanz als „konstruktiv“ und „formalistisch“, wodurch sich Cunningham vom American Modern Dance, wie er ihn bei Graham studierte, unterschied.²⁴¹ Anders als bei Graham, deren Bühnentanz zuweilen das expressive Zurschaustellen von Empfindungen implizierte, richtete sich Cunningham's Interesse bereits gänzlich auf die pure Bewegung.²⁴²

Das von Alwin Nikolais geprägte Motto: ‚Dance is motion, not emotion‘ gab dem derzeitigen Verständnis von Bewegung einen neuen Aspekt. Tanz sollte als pure Bewegung verstanden werden, losgelöst von persönlichem, individuellem Ausdruck. [...] Merce Cunningham verstand, ähnlich wie Alwin Nikolais, tänzerische Bewegung als pure Bewegung [daher] jenseits von symbolischer Bedeutung.“²⁴³

Demzufolge wurden in Cunningham's Kompositionen keine psychosozialen Themen verhandelt und sie folgten auch keinem Handlungsverlauf. Vielmehr überließ Cunningham seine Bewegungsabläufe aleatorischen Prinzipien. Mit *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* verwirklichte Cunningham 1951 „seine erste zufallsgeleitete Choreographie“.²⁴⁴

²³⁸ Forti 2014, S. 25.

²³⁹ Vgl. Huschka 2002, S. 226f.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Vgl. ebd.

²⁴² Vgl. Lampert 2007, S. 57.

²⁴³ Ebd., S. 56f.

²⁴⁴ Huschka 2002, S. 227.

Im Sommer 1948 berief Josef Albers Cunningham und seinen Partner John Cage zum ersten Mal ans *Black Mountain Collage*.²⁴⁵ Inspiriert von dem interdisziplinären Umfeld an Kunstlehrenden und -lernenden beschäftigten sich Cunningham und Cage in den folgenden Jahren mit experimentellem Theater und Geschehnissen performativen Ursprungs.²⁴⁶ Dieses Interesse verdichtete sich 1952 zu einer Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten John Cage, dem Pianisten David Tudor, dem Maler Robert Rauschenberg und dem Tänzer Merce Cunningham, aus der das Stück „Untitled Event“ oder *Theater Piece No. 1* hervorging.²⁴⁷ Cunningham erinnert sich:

„Cage organisierte ein Theaterereignis, das erste seiner Art. David Tudor spielte Klavier, M. C. Richards und Charles Olson lasen Gedichte, an der Decke hingen Robert Rauschenbergs weiße Gemälde. Rauschenberg selbst legte Platten auf und Cage redete. Ich tanzte. [...] Das Publikum saß in der Mitte der Spielfläche, einander zugewandt, die Stühle diagonal aufgestellt, die Zuschauer außerstande, alles was geschah, auf einmal zu sehen. Ein Hund hetzte mich durch den Raum, als ich tanzte. Nichts sollte anders sein, als es war, ein Komplex von Ereignissen, aus dem die Zuschauer machen sollten, was ihnen beliebte.“²⁴⁸

Laut Lampert war das *Theater Piece No. 1* außerordentlich relevant für die Entwicklung der amerikanischen Performancekunst, „da an ihr die Wendung zum nicht-narrativen und multidisziplinären Theater sowie die Improvisation als Aufführungspraxis [...] deutlich wird“. Demnach wurde mit traditionsverhafteten Dualismen wie „Bühne und Zuschauerraum“ sowie „Akteur und Betrachter“ gebrochen, da die Ebene der Akteure gleichsam zur Ebene der Zuschauer_Innen wurde.²⁴⁹ Durch die unübersichtliche Platzierung der Stühle, waren die Zuschauer_Innen angehalten, sich auf ihren Plätzen zu bewegen, um das Ereignis mitverfolgen zu können. Insofern war das Publikum in seiner Beobachterrolle nicht passiv sondern den Geschehnissen entsprechend aktiv.

Obwohl Cunningham mit Improvisation experimentierte, war für ihn die Bewegungsimprovisation nicht von derart zentraler Bedeutung wie die präzise „Inszenierung des Zufalls“. Somit strukturierte Cunningham seine Kompositionen – die mit freier Bewegungsimprovisation im Sinne von Halprin nur wenig zu tun hatten – durch Zufallsoperationen. Das bedeutete, dass er hinsichtlich der Wahl der Tanzbewegungen und Raumwege den Würfel entscheiden ließ.

²⁴⁵ Vgl. Brandstetter 2015, S. 302f.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Cunningham 1998, S. 141, zit. nach Brandstetter 2015, S. 303.

²⁴⁹ Lampert 2007, S. 57.

Cunningham's zentraler Fokus war, anstatt der Persönlichkeit des Tänzers die Bewegung in den Vordergrund zu stellen, „sodass alleine purer Tanz“ sichtbar wurde.²⁵⁰

Dieser durchkonstruierte, gesteuerte Prozess in Cunningham's Unterrichtsweise widersprach Forti's Wunsch, an ihren eigenen Ideen zu arbeiten.²⁵¹ Obwohl sich Forti und Cunningham in ihrer künstlerischen Arbeit gleichermaßen auf die Bewegung fokussierten, unterschieden sich ihre Auffassungen sichtlich. In Cunningham's Tanztechnik bleiben die Bewegungen einem bestimmten Stil treu, was bei Forti's *Dance Constructions* nicht der Fall ist. Daher wirken die Bewegungen bei Forti's *Dance Constructions* wesentlich freier, individueller. Die Bewegungen in Cunningham's Tänzen wecken hingegen den Anschein geformt zu sein, sie folgen den Vorstellungen des Künstlers, des Choreografen und wirken daher nicht so als würden sie aus den jeweiligen Tanzenden heraus entstehen.

3.3.1_Tänze komponieren

In Cunningham's Klasse erfuhr Forti von Dunn's *Tanzkompositionsklasse*, die Teil der *Merce Cunningham Studios* war, in der jedoch eine völlig andere Unterrichtsweise praktiziert wurde.

Der Musiker und Komponist Robert Dunn²⁵² studierte bei John Cage, der als Musikdirektor in der *Merce Cunningham School* und in der gleichnamigen *Dance Company* arbeitete. Dunn ging vorerst einer Beschäftigung als Pianist in den Cunningham-Technikklassen nach. Doch Dunn's Vision, die experimentellen, musikalischen Ideen von Cage in Bewegung zu transferieren, veranlasste ihn, eine *Kompositionsklasse* für Tanzende zu gründen.²⁵³ Eine Aufgabe Dunn's, an die sich Forti besonders gerne erinnert, bestand darin: „to make a three-minute dance but to not work on it for more than three minutes.“²⁵⁴ Bob Dunn's nüchterne Arbeitsweise trug dazu bei, dass Forti Ereignisse – die in irgendeiner Form mit Bewegung zu tun hatten – als Tanz beziehungsweise als Theater sehen konnte. Als Beispiel nannte Forti ein Erlebnis mit einem Jungen in einem Park, der mit einer Blechdose spielte und dieses Spiel als Theater präsentierte. In diesem Moment wurde Forti bewusst, dass jede Form von Bewegung Tanz sein kann.²⁵⁵

²⁵⁰ Ebd., S. 56-58.

²⁵¹ Vgl. Forti 2014, S. 25.

²⁵² Robert Dunn, *1928 in New York, USA; +1996 in New Carrollton, Maryland ; war Musiker und Choreograf (Breitwieser 2014, S. 22).

²⁵³ Forti 2012, S. 28.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Vgl. Breitwieser, S. 25.

Anknüpfend an ihr Studium bei Halprin schien Forti mit der *Tanzkompositionsklasse* von Dunn ein Umfeld gefunden zu haben, in dem sie ihre künstlerische Entwicklung vorantreiben konnte.

„[...] nachdem ich mit Bob Dunns Klasse begonnen hatte, war ich in der Lage, Ideen zu entwickeln.“²⁵⁶

Im Rahmen einer vertiefenden Auseinandersetzung mit den „scores“ von Cage, die ihr in Dunn's Klasse nahegebracht wurden, intensivierte Forti ihre eigenen Ideen und Bewegungskonzepte.²⁵⁷

Unter den Studierenden in Dunn's Klasse waren Tänzer_Innen wie Beispielsweise Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown und andere, mit denen Forti Bekanntschaft schloss.²⁵⁸ Als ihnen Bewusst wurde, „dass, wenn John Cage Ideen erfinden konnte, [sie] auch [ihre] eigenen Ideen erfinden konnten“, tat sich Forti mit Brown und Paxton zusammen, um Performances mit Worten und Bewegungen zu entwickeln.²⁵⁹ Beispielsweise wählte Jede_r für sich einen Buchstaben aus. Sie schalteten das Radio ein und wenn ein Wort mit dem von ihnen ausgewählten Buchstaben begann, führten sie eine im Vorfeld bestimmte Handlung nach diesem radiobestimmten Zufallsprinzip aus.²⁶⁰

Ähnlich wie Cunningham's choreografische Kompositionen bestanden auch Cage's kompositorische Partituren aus Zufallsoperationen, weil sich Cage dadurch erhoffte „wirklich den Klang eines Klanges“ zu hören „ohne Ablenkung durch stilistische Erwartungen“ – die von einem tatsächlichen Hören ablenken würden.²⁶¹ Dieses Bedürfnis, „wirklich den Klang eines Klanges zu hören“, welches Cage durch seine Zufallsoperationen befriedigte, war für Forti ein entscheidender Impuls, um ihre künstlerischen Handlungen ebenso ihren Bedürfnissen zu unterwerfen.

„[...] I realized that if you need something, the way he [Cage] needed to hear sounds, you can create a framework that would help you to have what you need.“²⁶²

Tänzer_Innen wie Rainer, Paxton, Brown u. a., die gemeinsam mit Forti die *Tanzkompositionsklasse* von Dunn besuchten und Forti zu Halprin's Sommer-Intensivworkshops am *Tanzdeck* in Marin County, begleiteten, ²⁶³ waren auf der Suche nach einer neuen,

²⁵⁶ Forti 2014, S. 25.

²⁵⁷ Vgl. Forti 2012, S. 28.

²⁵⁸ Vgl. Forti 2014, S. 24.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Ebd., S. 22f.

²⁶² Forti 2012, S. 28.

²⁶³ Vgl. Forti 2014, S. 22.

unabhängigen, freien Tanz- und Bewegungssprache, die keiner stilisierten Tanztechnik unterworfen war.

Ähnlich wie in der Musik und in der bildenden Kunst hielt auch im Tanz das Alltägliche Einzug. Als diesbezüglichen Vorreiter in der Bildenden Kunst nennt Forti Marcel Duchamp²⁶⁴ der mit seinen „Ready-mades“ Alltagsgegenstände zu Kunstwerken erklärte.²⁶⁵ Bereits 1917 zeigt Duchamp in New York *Fontaine*, ein Pissoire, das er horizontal auf einem Sockel präsentierte.²⁶⁶ Forti erwähnt auch John Cage, der ebenso einen Hang zum Alltäglichen hatte. Seine Intention war es, „den Klang eines Klangs zu hören“.²⁶⁷ In ähnlicher Weise wie Duchamp, Cage, Kaprow u. a. das Alltägliche in die bildende Kunst und in die Musik integrierten, waren auch die Studierenden von Dunn wie Rainer, Paxton und Braun daran interessiert, alltägliche Bewegungen zu ergründen und den Tanzbegriff um diese zu erweitern.

3.3.2_Kunst als Inspiration_Entstehung der *Dance Constructions*

Während ihrer künstlerischen Praxis in Dunn's *Tanzkompositionsklasse* besuchte Forti das Stück *Small Cannon* des multimedialen Theaterkünstlers Robert Whitman²⁶⁸.

„Es besaß eine fast gefährliche Wildheit [...]. An einem Punkt rannte er [Whitman] auf das sitzende Publikum zu und schien über unsere Köpfe zu springen, als würde er gleich auf uns krachen, doch stattdessen griff er nach irgendwelchen Stangen oder Ringen und schwang sich davon.“²⁶⁹

Forti war beeindruckt von dieser künstlerischen Aktion und forcierte eine Zusammenarbeit, aus der Whitman's *The American Moon* hervorging, das im Jahr 1960 Premiere feierte.

„Das Stück hatte eine komplexe Struktur. Das Publikum saß, während wir uns auf unterschiedliche Weise bewegten. Ich erinnere mich, wie ich an einem Seil zog, nach oben griff und eine Taschenlampe von jemandem nahm, den ich nicht sah, einen 8mm-Filmprojektor einschaltete, an einer für die Zuschauer sichtbaren Aktion

²⁶⁴ Henri Robert Marcel Duchamp, *28. Juli 1887 in Blainville-Crevon, Frankreichs; +1968 in Neuilly-sur-Seine, Frankreich; „[...] war ein französisch-amerikanischer Künstler und Schriftsteller, [...] dessen radikales Konzept des Readymade – der Präsentation von Alltagsobjekten als Skulpturen – die Kunstgeschichte veränderte.“ (Breitwieser 2014, S. 26). Siehe dazu Maier 2018.

²⁶⁵ Vgl. Forti 2014, S. 26.

²⁶⁶ Vgl. Maier 2018.

²⁶⁷ Forti 2014, S. 22.

²⁶⁸ Robert Whitman, *1935 in New York, lebt in Warwick New York. In seinen Theaterstücken und Environments vereint Whitman die Medien Bild, Sound und Performance. Whitman und Forti waren von 1962-1967 verheiratet (Breitwieser 2014, S. 23).

²⁶⁹ Forti 2014, S. 23.

teilnahm und dann wieder aus deren Blickfeld verschwand und auf dem unsicheren Dach über ihren Köpfen trampelte.“²⁷⁰

Anlässlich des Weihnachtsprogramms in der *Reuben Gallery* wird Forti von Whitman eingeladen, einige ihrer Arbeiten zu zeigen. Auch Claes Oldenburg und Jim Dine waren an jenem Abend mit einigen Arbeiten vertreten.

Es war die Zeit, in der die interdisziplinäre künstlerische Tätigkeit und der interdisziplinäre künstlerische Austausch seinen Höhepunkt erreichte; es war die Zeit der Happenings, für die Forti ihre *Dance Constructions* entwickelte. So war auf der Einladung der *Reuben Gallery*, in der Forti unter ihrem damaligen Namen Simone Morris im Dezember 1960 *See-Saw* und *Rollers* zum ersten Mal zeigte, zu lesen: „happenings AT THE Reuben Gallery, THE REUBEN GALLERY PRESENTS ITS CHRISTMAS PROGRAM OF HAPPENINGS“²⁷¹.

Allan Kaprow²⁷² war der Urheber des Begriffs „Happening“, der 1959 zum ersten Mal nachweislich verwendet wurde. Sein kunstspartenübergreifendes Studium, das er bei dem Kunstkritiker Meyer-Schapiro, dem Maler Hans Hoffmann und dem Komponisten und Musiker John Cage absolvierte,²⁷³ wirkte sich auf sein Verständnis der „Integration von Raum, Materialien, Zeit und Zuschauern“ aus. Auf Basis dieser interdisziplinären Studienerfahrungen konnte Kaprow seine Happenings entwickeln.²⁷⁴ Kaprow war sich bewusst, dass der Raum (die dritte Dimension) zum maßgeblichen Faktor in der Kunst werden musste, da die abstrakt-expressionistischen Aktionsmaler Pollock, De Kooning u. v. m. mit ihren zweidimensionalen Werken an gewisse Grenzen gestoßen waren.²⁷⁵

Ähnlich wie Morris mit seinen *Bodyspacemotionthings* schaffte Kaprow mit seinen Happenings partizipative Räume, die sein Publikum nicht nur visuell sondern auch physisch erfahren konnte.²⁷⁶ Ein Beispiel dafür ist Kaprow's Installation *Yard* [1961], die er 1961 in der *Martha*

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Forti 1998 [1974], S. 36f.

²⁷² Allan Kaprow, *23. August 1927, in Atlantic City, New Jersey, USA; +5. April 2006 in Encinitas, California, USA (The Art Story/ a, 2019).

²⁷³ Vgl. art-in 2006.

²⁷⁴ Medien Kunst Netz 2019.

²⁷⁵ Nach dem Tod Pollock's im Jahr 1956 betonte Kaprow in seinem Essay "The Legacy of Jackson Pollock", der im Oktober 1958 in *ARTnews* veröffentlicht wurde, die Auswirkungen der *Drip Paintings* von Pollock auf spätere künstlerische Positionen. Siehe dazu ARTnews 2018.

²⁷⁶ Vgl. The Art Story/ a, 2019.

Jackson Gallery in New York erfahrbar machte. Eine Fotografie von Ken Heyman zeigt, wie Kaprow und sein Sohn über eine Unzahl alter Autoreifen klettern.²⁷⁷

"What is a Happening? – A game, an adventure, a number of activities, engaged in by participants for the sake of playing."²⁷⁸

Im Interview im *Geffen Contemporary Space* äußert sich Forti zu den damaligen Zusammenkünften wie folgt:

„[...] it isn't that we were so much working making collaborations, but we were having parties together going to hear each others music see each others dance [...].“²⁷⁹

Der interdisziplinäre Austausch im künstlerischen Bereich galt damals als weit verbreitet. Ähnlich wie Kaprow ließ sich auch Forti durch unterschiedliche Personen in ihrem künstlerischen Werdegang inspirieren und experimentierte in den verschiedensten künstlerischen Disziplinen.²⁸⁰

In ähnlicher Weise wie in den 1960er Jahren in New York, wurde auch in der japanischen Künstlervereinigung *Gutai*²⁸¹ interdisziplinär gearbeitet. Dieses Künstlerkollektiv, welches von dem Maler Yoshihara Jirō²⁸² gegründet wurde, war von 1954 bis 1972 aktiv. In jener Zeit verbreiteten die Mitglieder von *Gutai* ihre Ideen von einer Kunstsparten übergreifenden Arbeitsweise.²⁸³ Während ihrer Studienzeit bei Halprin wurde Forti auf diese Gruppe aufmerksam. In einem Magazin, das bei Halprin lag, sah sie Abbildungen von Saburo Murakami's²⁸⁴ Stück *Tsūka* [1956], eine Arbeit, in welcher der Künstler mehrere, dicht hintereinander stehende Papierwände durchbrach. In *Tsūka* vermischten sich Malerei und Performance. Die Malerei vollzog sich nicht auf der zweidimensionalen Fläche, sondern der menschliche Körper durchbrach buchstäblich die zweite Dimension, um die dritte Dimension, den Raum zu erobern. Welche Auswirkung diese Arbeit auf die Entstehung von Forti's *Dance Constructions* hatte, wird dahingehend sichtbar, dass

²⁷⁷ Siehe dazu Artforum 2009.

²⁷⁸ Kaprow 1967, zit. nach art-in 2006.

²⁷⁹ Forti 2009 [12004] (Transkript aus: „question and answer session with Forti“).

²⁸⁰ Breitwieser 2014.

²⁸¹ *Gutai* lässt sich mit „Konkretheit“ oder „konkrete Kunst“ übersetzen (Breitwieser 2014, S. 29).

²⁸² Yoshihara Jirō, *01. Januar 1905 in Ōsaka, Präfektur Ōsaka, Japan; +10. Februar 1972 in Ashiya, Präfektur Hyōgo, Japan (Artrip Museum 2019).

²⁸³ Vgl. Breitwieser 2014, S. 29.

²⁸⁴ Saburo Murakami, *27. Juni 1925 in Kōbe, Präfektur Hyōgo, Japan; +11. Januar 1996 in Kyōto, Präfektur Kyōto, Japan (Artcourt Gallery 2013).

Forti bereits *Tsūka* gewissermassen als *Dance Construction* verstand.²⁸⁵ So gesehen inspirierte Murakami's Werk Forti bei der Entstehung ihrer *Dance Constructions*. Parallelen zwischen Forti's *Dance Constructions* und Murakami's *Tsūka* zeigen sich auch in Bezug auf die Kombination der materiellen Dinge mit der Bewegung. Neben Murakami's Arbeiten findet sich das körperliche Ausloten des Raums, der Zeit und der Dinge auch bei seinem Kollegen Kazuo Shiraga²⁸⁶, ein weiteres Mitglied der *Gutai-Group*. Sein Interesse galt einer alten Tradition in der japanischen Malkunst, in welcher sich der Maler selbst als „lebender Pinsel“ verstand. 1955 trat Shiraga der *Gutai Group* bei; im selben Jahr entsteht sein aufsehenerregendes Werk *Challenging Mud*. Auf der Fotografie von *Challenging Mud* [1955] welche auf der *1st Gutai Art Exhibition* in Ohara Kaikan, Tokio aufgenommen wurde, ist Shiraga zu sehen, der – nur mit einer Short bekleidet – Bewegungen auf einem schlammigen Boden ausführt.²⁸⁷ In der lehmigen Konsistenz hinterlässt sein Körper Spuren. Der Kunsthistoriker Reiko Tomii bezeichnete seine Arbeiten als „Performance Paintings“.²⁸⁸ 1958, vier Jahre nach der Gründung von *Gutai*, ließ der interdisziplinär arbeitende französische Maler, Bildhauer und Performancekünstler Yves Klein²⁸⁹ in seinen *Body prints* mit blauer Farbe bemalte Frauen-Modelle zu lebendigen Pinseln werden. Ob Klein zu jener Zeit die Arbeiten der *Gutai Group* kannte oder nicht, muss offen bleiben.²⁹⁰

Wie Forti's Arbeiten für Kritiker_Innen sowie Betrachter_Innen nicht wirklich verortbar waren, so waren auch die Arbeiten der *Gutai-Group* für die Kunstwissenschaft lange Zeit nicht einordenbar. Der Schweizer Tagesanzeiger schreibt in einem Artikel über die Ausstellung „Gutai – Painting with Time and Space“, die von 23. Oktober 2010 bis 20. Februar 2011 im *Museo Cantonale d'Arte* in Lugano lief:

„Vielseitigkeit und gestalterische Flexibilität, wie sie die rund fünfzehn Mitglieder der Gutai-Gruppe an den Tag legten, [sind] keineswegs immer von Vorteil [...]. Nicht nur wurde ihre Experimentierfreude als mangelnde Ernsthaftigkeit ausgelegt – sie kostete sie beinahe auch ihren Platz in der Kunstgeschichte: In einer Wissenschaft, die derart gerne kategorisiert, wird, was durch alle Raster fällt, zwangsläufig ausgeblendet.“²⁹¹

²⁸⁵ Vgl. Forti 2014, S. 25.

²⁸⁶ Kazuo Shiraga, *12. August 1924 in Amagasaki, Präfektur Hyōgo, Japan; +8. April 2008, ebenda; Shiraga gründete 1952 mit seinen Kollegen Saburō Murakami und Akira Kanayama *Zero-kai* (Zero-Gesellschaft) (Fergus McCaffrey 2018).

²⁸⁷ Siehe dazu Tomii/ McCaffrey 2009, S. 35.

²⁸⁸ Fergus McCaffrey 2018.

²⁸⁹ Yves Klein, *28. April 1928 in Nizza, Frankreich; +6. Juni 1962 in Paris, Frankreich (an einem Herzinfarkt); arbeitete autodidaktisch als Maler, Bildhauer und Performancekünstler; Klein war Mitbegründer und Vertreter der französischen Kunstströmung *Nouveau Réalisme*. (Yves Klein Archive 2019.).

²⁹⁰ Vgl. Monopol 2011.

²⁹¹ Szczesniak 2011.

Das verbindende Element zwischen Forti und den Arbeiten der *Gutai-Group* besteht in der Vielschichtigkeit ihrer künstlerischen Arbeiten, die durch Experimentierfreude und interdisziplinäre Arbeitsweisen gekennzeichnet sind. In beiderlei Hinsicht wurden mit ihren Arbeiten die künstlerischen Strategien im Tanz und in der bildenden Kunst um ein breites Spektrum an Möglichkeiten erweitert.

Als eine weitere Inspirationsquelle für die Entstehung ihrer *Dance Constructions* nennt Forti die Arbeiten des britischen Fotografen Eadweard Muybridge²⁹², der mit seinen „bewegten Bildern“ einen wichtigen Beitrag zu Kinetik in der Kunst lieferte.²⁹³ Durch die Technik der Chronofotografie gelang es Muybridge die Bewegungen von Tieren und Menschen im Detail aufzunehmen. Bewegungsabläufe die mit dem freien Auge bis zur Entwicklung der Serienbildtechnik nicht zu erfassen waren, wurden durch seine Aufnahmen sichtbar. Muybridge's Fotografien gelten als Vorreiter für die Entwicklung der Kameraaufnahmen.²⁹⁴ Konkret bezieht sich Forti auf den Lichtdruck *Plate 491 (Animal Locomotion No.2, Males Nude)* [1884]. Für Forti geht es dabei um „die schlichte Schönheit eines Körpers, der eine Aufgabe erfüllt.“²⁹⁵

Im Anschluss an ihr Debüt in der *Reuben Gallery* gestaltete Forti auf Einladung des Musikers und Komponisten La Monte Young – dem sie bereits bei Halprin begegnet war²⁹⁶ – ihr erstes abendfüllendes Programm, welches sie in Yoko Ono's²⁹⁷ Loft in der 112 Chambers Street zur Aufführung brachte. Forti zeigte an zwei aufeinander folgenden Abenden *Five Dance Constructions & Some Other Things*.

Die tatsächliche Entwicklung ihrer *Dance Constructions* ging offensichtlich sehr rasch vor sich. Denn der Einladung La Monte Young's in Yoko Ono's Loft folgten unmittelbar entscheidende Einträge in ein Notizbuch.

„Ich hatte ein Notizbuch, in dem ich meine Ideen aufzeichnete, sie fielen mir eine nach der anderen ein. [...] Zuerst kam die Einladung, und dann sagten einige Ideen: „Oh, du brauchst mich? Gut, hier bin ich.““²⁹⁸

²⁹² Eadweard James Muybridge, *1830 in Kingston upon Thames, England; +1904 ebendort (Breitwieser 2014, S. 26).

²⁹³ Forti 2014, S. 26.

²⁹⁴ Vgl. Sandgruber 2016.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Siehe dazu das Kapitel 3.2.4 „Halprin's *Tanzdeck* ein interdisziplinäres Umfeld“

²⁹⁷ Yoko Ono, *1933 in Tokio; lebt in New York. Ono ist Künstlerin, Musikerin und Filmemacherin. Sie war ein Mitglied der Fluxus-Bewegung. „In ihrem Loft in der 112 Chambers Street in New York richtete sie 1961 eine Reihe von Konzerten aus, die La Monte Young organisierte, darunter auch Simone Fortis *Five Dance Constructions & Some Other Things*.“ (Breitwieser 2014, S. 23).

²⁹⁸ Ebd., S. 25.

Die eigentliche Recherchearbeit zu ihren *Dance Constructions* beruhte auf genauen Beobachtungen in ihrem sozialen Umfeld, die schon viel früher begonnen hatten.

Erst in Kalifornien jedoch, und später in New York, fand Forti Gleichgesinnte, die – ähnlich wie sie selbst – durch die Schärfung des eigenen Bewusstseins das soziale Miteinander erträglicher gestalten wollten. Es handelte sich um Menschen, die mit ihrer Kunst aktiver Teil der Gesellschaft waren und politische, wirtschaftliche und soziale Tendenzen über ihre Arbeiten sichtbar machten, weil sie in der Lage waren, eigenständig zu Denken. Sie hatten Freude an ihrer Individualität, weil sie – auf Grund ihres universellen Verständnisses – ihre eigenen Anliegen auch als gesellschaftliche Anliegen betrachteten.

In ihrem 1997 verfassten Vorwort für die dritte Auflage von *Handbook in Motion* bezeichnet Forti ihre *Dance Constructions* als *minimalistisch* und *konzeptuell*.

„He [Kasper König – Anm. H.-S.] included me because of the minimalist, conceptual dance/construction pieces I had made in the early sixties.“²⁹⁹

(Das Zitat bezieht sich auf den Herausgeber Kasper König, der 1974 die erste Auflage von „*Handbook in Motion*“ veröffentlichte.) Die Termini „minimalistisch“ und „konzeptuell“ beschreiben eine künstlerische Tendenz, die bereits vor 1961, beispielsweise in der Musik von John Cage, in der bildenden Kunst von Marcel Duchamp und in der Performancekunst von Allan Kaprow zu finden war. Forti verbindet die minimalistischen und konzeptuellen gedanklichen Ansätze aus Musik und bildender Kunst inklusive der Performancekunst mit ihrem experimentellen, freien Tanzverständnis und macht diese Verbindung in ihren *Dance Constructions* sichtbar.

Nichtsdestotrotz erwähnte Forti immer wieder Personen und Institutionen wie Isadora Duncan, Marcel Duchamp, Eadweard Muybridge, Anna Halprin, die *Gutai-Group*, Zen Meister Shunryu Suzuki Roshi, das *Bauhaus*, das *Black Mountain College* mit ihren Lehrenden John Cage, Merce Cunningham und Robert Rauschenberg, und nicht zuletzt Robert Dunn sowie auch Pollock als Jene, die den Weg für ihre künstlerischen Entscheidungen ebneten.

²⁹⁹ Forti 1998 [1997], S. 5.

4_ *Dance Constructions*_ (Tanzkonstruktionen)

Das *Museum of Contemporary Art* lud Forti 2004 ein, in Verbindung mit der Ausstellung *A Minimalist Future? Art as Object 1958-1986* ihre *Dance Constructions* zu rekonstruieren. Im Zuge dieser Ausstellung zeigte Forti an einem Abend *Huddle*, *Slant Board*, *Platforms*, *See-Saw*, *Rollers* und *Accompaniment for La Monte's 2 sounds and La Monte's 2 sounds* im *Geffen Contemporary Space*. Dieser Abend wurde dokumentiert und unter dem Titel *Simone Forti, An Evening of Dance Constructions* als DVD veröffentlicht.³⁰⁰

Die nun folgenden Beschreibungen der *Dance Constructions* beruhen zum einen auf den Videoaufzeichnungen dieses Abends. Zum anderen beruhen sie auf Forti's persönlichen Aufzeichnungen, welche 1974 in ihrem Buch *Handbook in Motion, An account of an ongoing personal discourse and its manifestations in dance*³⁰¹ publiziert wurden. Die Rahmenbedingungen, die Forti darin beschreibt, weichen zu einem geringen Teil von dem ab, was Forti 2004 im Zuge der rekonstruierten Version ihrer *Dance Constructions* zeigt. Wie sich diese Rahmenbedingungen in der Zeitspanne von 1961 bis zur Rekonstruktion 2004 verändert haben, fließt ebenfalls in meine Analysen ein.

Die Auswahl und Reihenfolge der hier beschriebenen *Dance Constructions* entspricht jener der Videodokumentation aus dem Jahr 2004. Wobei *Accompaniment for La Monte's 2 sounds and La Monte's 2 sounds* nicht Teil meiner Beschreibung und Analyse ist, da diese Arbeit ihren Fokus auf die minimalistische Komposition La Monte Young's richtet, was vom zentralen Thema dieses Textes wegführen würde.

³⁰⁰ Artpix Notebooks 2009.

³⁰¹ Herausgeber dieses Buches war Kasper König, der sich in erster Linie für Forti's *Dance Constructions* interessierte. Er arbeitete für den Verlag *The Press of the Nova Scotia College of Art and Design* und war Redakteur von *The Nova Scotia Series, Source Materials of the Contemporary Arts*. Für dieses letztgenannte Format entstand Fortis schriftliche Auseinandersetzung mit ihrem Werdegang hinsichtlich ihrer künstlerischen Arbeit (Vgl. Forti 1998 [1997], S. 5).

4.1_Huddle_(Zusammendrängen), [1961]

Setting [00:07 - 00:53]

Vor Beginn gibt Forti dem Publikum einen Hinweis dazu, wo *Huddle* stattfinden wird. Sie bittet das Publikum, etwas näher zu kommen. Die Betrachtenden sitzen entweder auf Stühlen oder am Boden in einem größeren Kreis. Der Raum in der Mitte des Kreises ist noch leer.

Ablauf [00:54 - 12:00]

Nun betreten zehn Personen inklusive Forti den Kreis und bilden in dessen Mitte einen weiteren, verhältnismäßig kleineren Kreis. Sie stehen Schulter an Schulter und reichen sich die Hände. Forti sagt etwas, sie lächeln sich an. In stehender Position schachteln sich ihre Körper ineinander, indem sie ihre Becken in das Zentrum des Kreises schieben und ihre Oberkörper zueinander beugen. Sie bilden so einen dichten „Knäuel“. Sie halten einander fest, die Struktur wird dadurch kompakter. Während im Hintergrund ein Baby oder Kleinkind zu hören ist, das sich im Echo der Ausstellungshalle stimmlich ausprobiert, löst sich Person A von der Struktur und geht ein Stück weit um diese herum, bis sie eine geeignete Stelle findet, um das „Knäuel“ zu passieren. Entschlossen steigt A auf einen Oberschenkel. Die Person, deren Oberschenkel als Einstiegstelle dient, unterstützt mit ihrer Hand den Fuß von Person A. Nun verlässt auch dessen zweiter Fuß den Boden. In schlangenartigen Bewegungen kriecht Person A über den höchsten Punkt der Formation hinweg auf die andere Seite der Struktur und scheint nach ihrer Bewegungsaktion wieder mit dieser zu verschmelzen. Person B beginnt auf das „Knäuel“ zu klettern. Oben angekommen, im Vierfüßler-Stand, verharrt sie suchend, wartend, bis ein geeigneter Moment da ist, um wieder vom „Knäuel“ herunter zu klettern. Nach Vollendung der Bewegungsabfolge löst sich Person C aus der Struktur und beginnt auf ihre Weise, über das „Knäuel“ zu kriechen. Die nächste Person D rollt mit ihrem Körper über die Struktur, um dann wieder mit ihrem Fundament zu verschmelzen. Nun sucht Person E eine geeignete Stelle, um das „Knäuel“ zu passieren. Ein Rücken ragt, einer Stiege ähnlich, aus der Struktur heraus. Person E steigt mit ihrem rechten Fuß auf diesen Rücken, den unteren Lendenbereich einer knienden Person. Am Bauch robbend zieht sie sich mit beiden Armen vorwärts und dreht dann ihr Becken abwärts, um wieder mit der Gruppe zu verschmelzen. [...]

Person G erhebt sich. Spielerisch schiebt sie ihren Körper quer über die Formation. Ihre Konzentration ist spürbar. Die Bewegungen wirken tänzerisch und leicht. Aus dem Zuschauerraum ist ein Klingeln zu hören. Person A entschließt sich erneut für einen Klettervorgang. A hält sich mit ihrer Hand an einer Schulter fest und springt schnell und impulsiv hoch. Dann dreht A ihren Kopf nach hinten und wirkt für einen Moment abgelenkt. Daraufhin lässt

A ihren Körper wieder in die Formation gleiten. Beginnend mit der Suche nach Stabilität, erhebt sich Person C aus der Formation und klettert auf allen Vieren über die Gruppe hinweg. Nun steigt Person H über das „Knäuel“. Schwer, mit viel Gewicht, schiebt sich diese Person über die Formation. [...]

Insgesamt zählt dieses *Huddle* sechzehn Klettervorgänge, wobei manche Personen bis zu drei Mal klettern, Andere wiederum nur einmal. Eine Person klettert kein einziges Mal. Nach circa 12 Minuten und 10 Sekunden löst sich die dichte Struktur auf. Die Teilnehmer_Innen richten sich auf und blicken einander an. Forti streckt beide Arme nach oben und winkt mit beiden Händen in eine Richtung. In Reaktion auf diese Geste verlässt die Gruppe den Aktionsraum.

Analyse

Die Struktur von *Huddle* verändert sich permanent. Von Weitem wirkt sie wie eine homogene menschliche Masse. Betrachtet man *Huddle* jedoch genau, so tritt die Vielfalt der individuellen Persönlichkeiten zutage und die Struktur wirkt plötzlich heterogen. Durch die sich ständig verändernde Struktur findet gleichsam eine Veränderung der Gegebenheiten statt. Das Tempo der Veränderungen variiert. Verändert sich die Struktur zu Beginn der Performance noch eher langsam, treten die Veränderungen zum Ende hin in schnellerer/kürzerer Abfolge auf.

Es gibt jeweils eine Person, die sich über die variable Formation hinweg bewegt. Diese steht in Kontakt zu jenen Personen, die die Funktion haben, eine unterstützende Struktur zu bilden. Da die Personen, die die unterstützenden Struktur bilden, in ihren Bewegungen zusammenwirken, erscheinen sie im Einzelnen eher passiv. Aktivität und Passivität sind keine fest verteilten Rollen, sondern changieren im intuitiven Wechselspiel. Die Polarität zwischen der aktiven oder passiven Funktion erzeugt den Eindruck von Lebendigkeit. Unabhängig davon, ob eine Person eine aktive oder eine eher passive Rolle einnimmt, werden die Bewegungen mit Achtsamkeit und Konzentration vollzogen.

Welche Aspekte führen in *Huddle* zu permanenter Veränderung?

Anhand der aktiven, in Bewegung befindlichen Personen wird deutlich, dass *Zeit* und *Schwerkraft* eine bedeutende Rolle spielen. So dauert das Passieren der unterstützenden Struktur je nach Person und Gegebenheiten unterschiedlich lange. Auch der Umgang mit der Schwerkraft variiert von Person zu Person. Sie unterscheiden sich in Hinblick auf den Kraftaufwand, der mit den einzelnen Bewegungsaktionen in Verbindung steht.

Weitere Aspekte sind das Momentum der *Entschlossenheit* und – damit verknüpft – die *Bewegungssprache*. Die Entschlossenheit spielt eine Rolle in der Entscheidungsfindung bezüglich der Fragen: Für welche Unterstützung entscheide ich mich? Welche Einstiegstelle bietet sich mir an? Wohin setze ich meinen Fuß? Der Grad der Entschlossenheit wiederum – die Konsequenz, mit der eine Bewegung ausgeführt wird – löst eine bestimmte Wirkung aus. Manche Personen führen ihre Aktivität mit mehr *Ruhe* aus, andere sind hektisch. Wenn eine Bewegungsabfolge ruhig und gelassen wirkt, hängt dies nicht zwingend mit der Geschwindigkeit der Bewegungsausführung zusammen. Auch zügige Bewegungsabfolgen können Ruhe ausstrahlen. Somit hat diese Ruhe nicht unbedingt etwas damit zu tun, ob eine Bewegung länger oder kürzer dauert. Hastige, unsichere Bewegungsabfolgen, wie beispielsweise jene von Person E., können auf den Betrachtenden wirken, als würden sie sehr lange dauern. Obwohl die Bewegungsaktion von Person E. mit 37 Sekunden deutlich kürzer ist als jene von Person G. mit 44 Sekunden, wirkt die mit mehr Ruhe und Achtsamkeit ausgeführte Bewegungsabfolge von Person G. kurzweiliger.

Während der Bewegungsaktion von E. sagt Forti mit ruhiger Stimme zwei Mal: „take your time“. Anhand dieser Intervention wird deutlich, dass Forti als Person, auch während der Aktion, ihre leitende Position beibehält. Ebenso ist Forti's Wortmeldung als ein Hinweis darauf zu verstehen, dass jede Person als Teil von *Huddle* das „Knäuel“ in seinem individuellen Tempo und seinen individuellen Möglichkeiten gemäß passieren darf, ja sogar soll. Somit komme ich zum Schluss, dass in *Huddle* jede Bewegungsaktion, ob aktiv oder passiv, in ihrem Bezug auf die Aspekte Zeit und Schwerkraft, in ihrer Entschlossenheit und Bewegungssprache einzigartig ist.

Logomotion – Verbindung von Sprache und Bewegung

Forti entwickelte Halprin's tanzpädagogisches Vermächtnis dahingehend weiter, dass sie die Bewegungssprache um die Stimme ergänzte. Sie nannte diese Verbindung von Bewegung und Stimme *Logomotion*. Bei *Huddle* verdeutlicht sich dieser Ansatz durch Fortis Intervention „take your time“. Dabei geht es Forti um die Interaktion zwischen Sprache und Bewegung:

„I'm mainly focusing on how movement and language very naturally work together in our everyday lives, in our cognition and communication [...] I'm improvising from that root behavior, simultaneously dancing and speaking, trying to keep it earnest, light and surprising.“³⁰²

Bei der *Logomotion* stellt Forti eine Verbindung zwischen „movement mind“ und „language mind“ her. Die *Logomotion* ist sozusagen eine Mischung aus Sprache und Bewegung. Heute sind diese

³⁰² Forti 1998 [1997], S. 5.

Mixformen von Bewegung und Sprache international im Bereich des Tanzes oder der Performancekunst gängig.³⁰³

4.1.1 *Huddle* und Improvisation – intuitiv oder geplant?

Fortis künstlerische Arbeit beruht auf Improvisation. Diesbezüglich stellt Breitwieser die Frage, ob es wahre Improvisation überhaupt geben kann oder ob sich diese vielmehr auf frühere Erfahrungen bezieht und daher nicht als spontan gelten könne.³⁰⁴ Forti reagiert auf diese Frage wie folgt:

„Improvisation findet nie im luftleeren Raum statt, sondern artikuliert die kulturellen Anliegen und Mittel der jeweiligen Zeit.“³⁰⁵

Gabriele Postuwka unterscheidet in ihrer Dissertation „Moderner Tanz und Tanzerziehung, Analyse historischer und gegenwärtiger Entwicklungstendenzen“ zwei grundlegend unterschiedliche Tendenzen in der Entwicklung des Tanzes. Sie stellt die europäische Tanztradition mit ihrem klassischen Ballett und ihrem Modernen Tanz der US-amerikanischen Tradition mit ihrem American Modern Dance in Hinblick auf die Aspekte Tanztechnik, Darstellung/Ausführung und Tanzerziehung gegenüber. Sie akzentuiert, dass die Improvisation als choreografisches Prinzip der Ideenfindung dient, das Rohmaterial gilt nicht als Ausdrucksmittel. Hierzu zitiert sie den US-amerikanischen Philosophen John Dewey, der, wie Postuwka beschreibt, ein strenger Kritiker des „unbearbeiteten“ Materials war.³⁰⁶

„Er wies auf den in die ästhetische Theorie eingeflossenen Irrtum hin, daß man annähme, es ‚[...] sei bereits Ausdruck, wenn man einem Impuls nachgibt, sei er nun angeboren oder erworben‘ (Dewey, 1988, S.75). Aus seiner Sicht ist das impulsive, unkontrollierte Freisetzen von Gefühlen nicht expressiv, sondern es wird erst dazu, wenn es vom Bewusstsein begleitet wird.“³⁰⁷

Eine ähnliche Sichtweise wie Dewey vertrat die europäische Tänzerin und Choreografin Mary Wigman. Denn für Wigman bestand die Voraussetzung für das Entstehen von Kunst in der

³⁰³ Forti 2012, S. 30.

³⁰⁴ Breitwieser 2014, S. 15.

³⁰⁵ Forti 2014, S. 15.

³⁰⁶ Vgl. Postuwka 1999, S. 114.

³⁰⁷ Dewey 1988, S.75, zit. nach Postuwka 1999, S. 114.

bewussten Be- und Überarbeitung des in der Improvisation gefundenen Materials, wenngleich der Weg von der Improvisation bis zum fertigen Stück bei den unterschiedlichen Vertreter_Innen ein sehr individueller und unterschiedlicher war.³⁰⁸

„Gestalten ist – auch im Tanz – ein geistiger Prozess, [...] ist Arbeit, die der Tänzer [...] zu leisten hat.“³⁰⁹

Werden diese Ansichten nun mit Fortis *Huddle* in Verbindung gesetzt, so ist festzustellen, dass die intellektuelle Arbeit am Stück bereits im Vorfeld geleistet wurde. Die Aufführung hingegen besteht im körperlichen Finden einer Lösung für eine Aufgabe, die zuvor erdacht wurde. Man könnte von einer Aufgabenstellung sprechen, die einen Rahmen darstellt, innerhalb dessen eine Improvisation stattfinden kann.

Sogesehen gibt es bei der Improvisation zum einen das sogenannte choreografische (Roh-) Material, das aus einem spontanen Impuls entsteht; und zum anderen das Material, welches innerhalb eines bestimmten Aufgaben- oder Handlungsrahmens/Handlungsspielraums entsteht. Durch diesen Aufgaben- beziehungsweise Handlungsrahmen entsteht ein fiktiver Raum, wie etwa bei *Huddle*. Denn die Art und Weise, wie die Menschen über das „Menschenknäuel“ klettern, bleibt jedem Individuum selbst überlassen. Der Bewegungsablauf beim Klettern unterliegt einer gewissen Spontanität und ist nicht im Vorfeld akribisch geplant/choreografiert. So besteht die bewusste Tätigkeit, das bewusste Handeln, in der Ausarbeitung der Idee im Vorfeld und nicht in der Nachbereitung einer experimentell oder zufällig entstandenen Bewegungsimprovisation. Darin besteht die Verbindung zur Konzeptkunst, zur Land Art und zur Minimal Art. Ein expressionistischer Ansatz, mit dem Bestreben, den Prozess der Entstehung hervorzuheben und Erfahrungen zu teilen, scheint überwunden. Der Gedanke, der dem Werk zugrunde liegt, zählt, nicht das Werk an sich und auch nicht der Weg, der einen zum Werk führt. In diesem Sinne ist Fortis Improvisation bereits „überarbeitet“, bevor es noch zur eigentlichen Performance kommt.³¹⁰

³⁰⁸ Vgl. ebd.

³⁰⁹ Wigman 1935, S.37, zit. nach Postuwka 1999, S. 114.

³¹⁰ Siehe dazu das Kapitel 3.1.2 „Robert Morris_Skulpturen für den Tanz“.

4.1.2_künstlerische Einheit

Donald Judd³¹¹, bildender Künstler und Vertreter des Minimalismus, nennt die Einheit als eine „Grundbedingung der Kunst“, die er mit der Einheit des Menschen vergleicht.³¹²

„Ein Mensch ist eine Einheit und irgendwie ist, nach einem langen, komplizierten Vorgang, ein Kunstwerk eine ähnliche Einheit.“³¹³

Judd's Begriff der Einheit basiert auf der Vorstellung von einem geschlossenen Organismus, der ohne äußere Einflüsse funktioniert respektive lebensfähig ist. Der Vergleich von Judd zwischen der Einheit Mensch und der Einheit Kunst lässt sich auf das Natürliche/die Natur im Menschen rückführen. Bereits bei Höhlenmalereien, vielleicht auch schon früher, war die Natur das Vorbild der Darstellungen. Ob nun Abbilder der Natur geschaffen wurden, oder ob die Natur als Inspirationsquelle diente, der Keim der Kunst scheint in der Natur bereits enthalten zu sein. Es gibt nichts, das besser funktioniert, nichts, das besser durchdacht ist, nichts, das besser organisiert ist. Der Mensch als Teil davon – mit seinem unermüdlichen Drang, Kultur(güter) zu erschaffen und diese zu erhalten, mit seinen unzähligen Sprachen, seinem Glauben, seinem Verstand und nicht zuletzt mit seinen Emotionen – ist Teil dieses Naturbegriffs. Judd gibt zu verstehen, dass der Mensch als Teil dieser Prozesse für sich eine perfekte Einheit darstellt, die wiederum ein Teil eines großen ganzen Organismus – der Erde, des Sonnensystems, der Milchstraße, des Universums – ist.³¹⁴

Nach diesem Verständnis könnte auch *Huddle* als Einheit gesehen werden. Jede mitwirkende Person – mit ihrem spezifischen Wesen, mit ihrer Lebendigkeit – ist für sich eine perfekte Einheit und gleichsam Teil der im Gesamten erfahrbaren Einheit von *Huddle*. Erfahrbar ist *Huddle* zum einen von Innen aus Sicht der aktiv Mitwirkenden, der vielen Einheiten, die *Huddle* als Ganzes wirken lassen und zum anderen von Außen, aus Sicht der Betrachter_Innen. Wobei dieses Außen auch zum Innen werden kann, je nachdem, wie groß man (diese) Einheit denken mag. Denn beginnen die Betrachter_Innen, sich um *Huddle* herum zu bewegen, könnten diese als Planeten angesehen werden, die sich auf verschiedenen Bahnen um die Sonne oder um einen anderen Stern bewegen. Das würde bedeuten, dass *Huddle* als bestehende Einheit universell gedacht werden kann. Um als Einheit verstanden zu werden, erscheint es als Notwendigkeit, niemand

³¹¹ Donald Clarence Judd, *3. Juni 1928 in Excelsior Springs, Missouri, Vereinigte Staaten; +12. Februar 1994 in Manhattan, New York City, New York, Vereinigte Staaten (Judd Foundation 2019).

³¹² „Man ist sich allgemein einig, daß eine Grundbedingung der Kunst letzten Endes die Einheit ist.“ (Judd 1995 [1983], S. 77)

³¹³ Ebd., S. 79.

³¹⁴ Vgl. ebd., S. 79f.

anderen als sich selbst verkörpern zu wollen. Bleiben alle Mitwirkenden ausschließlich bei sich, mit all ihren Stärken und Schwächen, so wird auch *Huddle* als Einheit wahrgenommen. Forti vergleicht *Huddle* in diesem Sinn auch mit dem Wesen der Erde:

„Bei *Huddle* betrachte ich das Unten als Erde. Du tauchst für eine Weile auf, du lebst und läufst auf der Erde herum, und dann wirst du wieder Teil der Erde, und jemand anderer läuft oben. Die Menschen können damit assoziieren, was immer sie wollen.“³¹⁵

Dieser Vergleich kommt Judd's Theorie bezüglich der Kunst als Einheit sehr nahe. Judd spricht jedoch ebenso von „einem langen, komplizierten Vorgang“, der dem Kunstwerk als Einheit vorangeht.³¹⁶ Dieser „lange, komplizierte Vorgang“ könnte das Über-den-Knäuel-Klettern der einzelnen Personen sein. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass dieser „lange, komplizierte Vorgang“ einen direkteren Bezug zu Fortis Erfahrungsprozessen aufweist. Denn betrachtet man Fortis Biografie genauer, so wird deutlich, dass ihre *Dance Constructions* und somit auch *Huddle* in einer Zeit entstanden, als Forti gerade am Beginn einer Neuorientierung stand. Zu nennen wäre diesbezüglich ihr Umzug nach New York, ihre Schwierigkeiten, sich in diesem urbanen Umfeld zurecht zu finden und die Unstimmigkeiten in ihrer Ehe mit Bob Morris. Hinzu kam ihre Inspiration durch den Austausch von Ideen in der Tanzklasse von Robert Dunn.

Die Qualität einer Arbeit gründet laut Judd letztlich im Wesen des Kunschtschaffenden. So scheint es für das Verstehen einer Arbeit essenziell zu sein, dass Gedanken, Interessen und Qualitäten des Kunschtschaffenden bei der Betrachtung eines Werkes mitgedacht werden.³¹⁷ Aber was versteht Judd unter „Qualität“? Ist darunter die Qualität einer Arbeit im Sinn ihrer Umsetzung und Ausfertigung gemeint? Oder bezieht sich der Begriff „Qualität“ auf den Begriff der Einheit? Wäre es dann die Qualität eines Kunschtschaffenden, bei sich selbst zu sein? Besteht sie darin, zu sich selbst und mit der Aussage einer Arbeit ehrlich zu sein? In den Arbeiten von Forti ist das Thema Authentizität wesentlich. Ihre Inspiration schöpft Forti aus dem, was sie im Moment umgibt, was sie gerade bewegt – aus Umständen, Begegnungen, Erfahrungen und ihren Beobachtungen

³¹⁵ Forti 2014, S. 27.

³¹⁶ Vgl. Judd 1995 [1983], S. 79.

³¹⁷ Ebd., S. 80.

Huddle als partizipative Kunst

Forti's Beschreibung von *Huddle* endet mit dem Satz:

„The piece has also been formed in such a way that, as it ended, each of the performers found six other people from the audience to get a second-generation huddle going, until six were happening simultaneously.“³¹⁸

Indem die Performer_Innen mit den Betrachtenden jeweils ein neues *Huddle* starten, multipliziert sich *Huddle* um die Anzahl der Performenden. Durch das aktive Miteinbeziehen der Betrachtenden wird *Huddle* zum aktiven, partizipativen Erlebnis für die Betrachtenden. „Aktiv“ deshalb, weil die Betrachtenden das zuvor durch Beobachtung Wahrgenommene nun auch auf physischer Ebene erfahren können.

Im Sinne der Minimal Art partizipiert das Publikum auch dann, wenn es ausschließlich in der Beobachterrolle bleibt. Denn nach dem Verständnis des Kunstkritikers Michael Fried lebt das „minimalistische“ Objekt in erster Linie von den unterschiedlichen Situationen und Perspektiven seiner Betrachtenden.³¹⁹ Daher bietet sich im Zusammenhang mit *Huddle* der Begriff „aktiv“ an, um damit die Erfahrung des zuvor Gesehenen zu beschreiben, die dann um die körperliche Erfahrung erweitert wird.

³¹⁸ Forti 1998 [1974], S. 59.

³¹⁹ Vgl. Fried 1995 [1967], S. 342f.

4.2_Slant Board_(Schräges Brett), [1961]

Die Rampe und die Seile in *Slant Board* erinnern an einen Klettervorgang im Gebirge. Ähnlich wie bei Duchamp's *Fountain*, der ein Objekt – konkret: ein Pissoire – aus seinem Kontext löste, so isoliert auch Forti die Kletterbewegung aus ihrem ursprünglichen Kontext und befreit die Bewegung so von ihrem Zweck.³²⁰

Setting

Eine Rampe steht im Raum, die mit dem Boden einen Winkel von zirka 45 Grad bildet. Im oberen Bereich der Rampe sind fünf Seile befestigt. Die Länge der Seile beträgt jeweils in etwa vier Meter. An jedem der fünf Seile sind Knöpfe im Abstand von ca. 40 bis 60 Zentimetern angebracht. Die Betrachtenden sitzen im Halbkreis auf Sesseln oder am Boden mit Sicht auf die Rampe.

Ablauf [12:11 - 16:43]

Auf der Rampe führen vier Personen in unterschiedlichen Höhen Bewegungen aus. Die Aktion hat bereits begonnen, noch bevor das Publikum seine Aufmerksamkeit auf *Slant Board* richtet. Der Raum ist etwas verdunkelt, eine Lichtquelle ist auf die Rampe ausgerichtet. Die Akteur_Innen tragen Schuhe. Stehend oder hockend hängen sie am Seil. Sie bewegen sich nach rechts und links, nach oben und unten, dabei schöpfen sie ihre Möglichkeiten aus. Man hört das Geräusch der Knöpfe, die auf die Holzrampe fallen, wenn eine Person das Seil wechselt.

Den Blick auf eine Person gerichtet:

Person A hält sich am ersten Seil am oberen Ende der Rampe in Hockstellung fest. Sie richtet ihren Blick nach unten, dem Seil entlang, dann in das Publikum. Sie erhebt sich und steigt rückwärts die Rampe nach unten. Im unteren Drittel angekommen, beugt sie zunächst ihre Knie und erhebt sich dann wieder. Dann steigt A nach rechts, bis sie sich in der Mitte der Rampe befindet. Über ihr befindet sich Person B, die sich am zweiten Seil in Hockposition festhält. Person A und B blicken sich an. B ergreift das Seil von Person A am oberen Ende. Für einen Moment hängen beide am ersten Seil, bis Person A das zweite Seil ergreift, um an diesem nach oben zu klettern. Oben angekommen, geht sie in die Hocke und blickt nach rechts. Ihre Bewegungen verlangsamen sich, bis sich A wieder erhebt und einige Schritte rückwärts geht. Sie dreht ihre Knie nach außen und geht erneut in die Hocke. Sie lehnt sich nach rechts und ergreift das dritte Seil. Zeitgleich löst sich die über Person A befindliche Person D vom dritten Seil und ergreift das zweite Seil. Person A hält sich für einen Moment am dritten Seil fest, um das vierte Seil am oberen Ende ergreifen zu können. Dort angekommen, geht Person A erneut in die Hocke. Ihr Körper ist nach rechts ausgerichtet, ihr Kopf blickt die Rampe hinab. Für einen Moment in dieser Position

³²⁰ Vgl. Breitwieser 2014, S. 26.

verharrend, wendet sie ihren Blick langsam in Richtung der oberen, rechten Ecke. Unter ihr wechselt Person C vom fünften Seil auf das vierte Seil und Person A ergreift den obersten Bereich des fünften Seils. Nun verschwindet Person A für einen Moment aus dem Bildausschnitt. Person C geht rückwärts einige Schritte nach rechts, bis sie sich dicht unterhalb von Person A befindet. Beide haben durchgestreckte Beine. Nun verschwinden sie aus dem Bildausschnitt. Dann lässt Person A das fünfte Seil los, ergreift die obere Kante der Rampe mit beiden Händen und bewegt sich mit abgewinkelten Knien nach links. Sie steigt über das vierte Seil, an dem sich Person C festhält. Sie steigt dann über das dritte Seil, an dem sich Person D festhält. Danach steigt sie über das zweite Seil, an dem sich Person B festhält. An der Stelle angekommen, wo das erste Seil befestigt ist, ergreift sie dieses mit beiden Händen und geht in die Hocke. Im nächsten Moment erhebt sie sich, stellt mit einem großen Ausfallschritt ihren linken Fuß nach hinten und hängt sich mit geradem Oberkörper nach hinten in das Seil. Sie dreht ihren Körper nach rechts und setzt einen weiteren großen Schritt in die Mitte der Rampe. Den Blick ins Publikum gerichtet, verharrt Person A für einen Moment in dieser Position. Dann beugt sie ihre nach außen gedrehten Knie erneut und ergreift aus diesem Bewegungsimpuls heraus das zweite Seil an jener Stelle, an der es an der Rampe befestigt ist. Person C befindet sich nun unterhalb von Person A am zweiten Seil. Person C ergreift das erste Seil. Person A, B, C, D, blicken sich kurz an. Zeitgleich steigen alle einzeln rückwärts die Rampe hinunter. Sie lassen die Seile los und verlassen den Aktionsbereich.

Analyse

Die vier Tanzenden von *Slant Board* weisen einen unterschiedlichen Grad an *Aufmerksamkeit* auf. Meine Wahl, Person A zu beobachten, hängt damit zusammen, dass sie ihre Bewegungen auffallend bewusst und konzentriert ausführt. Im Vergleich zu den Personen B, C und D scheint Person A wahrhaftig im Bewusstsein ihrer eigenen Bewegungen zu sein. Es hat den Anschein, dass Person A als Ganzes, als Einheit handelt und sich daher unmittelbar im Moment befindet. Daher scheint A nicht nur körperlich anwesend zu sein, sondern auch geistig. Nach dem Verständnis des Zen Buddhismus könnte man hier von einem „reinen“ Geist sprechen, der weder Vergangenes noch Zukünftiges berücksichtigt, sondern der wachsam ist, um für den nächsten Moment bereit zu sein.³²¹

Wie bereits im Textabschnitt „Forti’s Erinnerungen an ihr Studium bei Anna Halprin“ beschrieben wurde, ist die kinästhetische Wahrnehmung bei Tanzenden von großer Bedeutung.³²² Welche Auswirkungen die Aufmerksamkeit von A dabei auf die Qualität ihrer Bewegung hat, ist

³²¹ Siehe dazu das Kapitel 3.2.3 „Forti’s Erinnerungen an ihr Studium bei Anna Halprin“, S. 48f.

³²² Siehe dazu das Kapitel 3.2.3 „Forti’s Erinnerungen an ihr Studium bei Anna Halprin“, S. 50f.

erstaunlich. Alleine durch die Beobachtung von Person A können ihre Bewegungen nachempfunden werden. Somit ist anzunehmen, dass A über einen kinästhetischen Sinn verfügt, der sich automatisch auf die Bewegungsempfindungen der Betrachtenden auswirkt.

Forti's *Slant Board* im Vergleich mit Morris' *Bodyspacemotionthings*

In einer Videodokumentation vom Nachbau der bereits 1971 gezeigten, partizipativen Ausstellung *Bodyspacemotionthings*, die von 22. - 25. Mai 2009 in der Tate Modern stattfand,³²³ ist eine Rampe zu sehen, die jener aus Forti's 1961 aufgeführtem *Slant Board* ähnlich ist. Morris' Rampe unterscheidet sich von Forti's *Slant Board* jedoch bezüglich des Neigungswinkels, in der Dimensionierung und in der Anzahl der Seile. Morris' Rampe ist wesentlich länger und ihr Neigungswinkel ist flacher. Die Seile weisen keine Knoten auf und reichen über die gesamte Länge der Rampe. Die genaue Anzahl der Seile ist im Video nicht erkennbar. Zusätzlich sind an der Rampe, in der Diagonale von links unten nach rechts oben, in regelmässigen Abständen von zirka 45 Zentimeter etwa 45 Zentimetern lange Streben angebracht – ähnlich wie bei einer Hühnerleiter. Die Länge der Streben entspricht in etwa den Abständen zwischen ihnen.

Kopie oder Inspiration?

Die Idee von einer Rampe, auf der man sich bewegt, mag sehr ähnlich sein; in der Umsetzung unterscheiden sich Forti's *Slant Board* und Morris' *Bodyspacemotionthings* jedoch massiv. Morris trennt nicht zwischen Akteur_Innen und Betrachtenden. Im Gegenteil, er öffnet die Rolle des Akteurs_der Akteurin und die Rolle des_der Betrachtenden in beide Richtungen. Durch die Partizipativität seiner *Bodyspacemotionthings* ist es den Betrachtenden jederzeit möglich, selbst zum_zur Akteur_In zu werden und umgekehrt. Diese Überlegung schafft einen Handlungsspielraum, den Forti's *Slant Board* mit der klaren Trennung zwischen diesen beiden Rollen nicht aufweist. *Bodyspacemotionthings* kann daher als partizipative Arbeit angesehen werden, für die der Gedanke der selbstständigen Erfahrung von großer Bedeutung ist. Somit verstehe ich *Bodyspacemotionthings* nicht als Kopie von *Slant Board*, sondern eher als von Letzterer inspirierte, jedoch letztlich völlig eigenständige Arbeit.

³²³ Vgl. Westerman 2016; Tate Modern 2009.

4.3_Platforms_(Plattformen), [1961]

Setting

In einem Raum befinden sich zwei unterschiedlich hohe Quader, die in etwa 2 Meter lang und 90 Zentimeter breit sind. Um diese Quader herum haben sich die Betrachtenden sitzend oder stehend in einem Kreis angeordnet.

Ablauf [16:54 - 28:59]

Zwei Personen in schwarzen, knielangen Mänteln betreten über eine gerade Stiege die Ausstellungshalle. Beide Personen tragen Schuhe. Sie passieren den Kreis der Betrachtenden und steuern auf Quader eins zu. Dieser Quader verhält sich zum Körper eines Menschen in seiner Größe so, dass eine Person darunter sitzen oder liegen kann. Die dem Boden zugewandte Seite des Quaders ist offen. Auf einer der beiden Breitseiten des Quaders ist zirka drei Zentimeter über der unteren Kante, mittig, eine rechteckige Holzplatte (Maße zirka 10x13 Zentimeter) angebracht. Person A hebt den Quader an. Person B setzt sich mit gekreuzten Beinen unter den Quader auf den Boden. A senkt diesen langsam zu Boden und setzt ihn auf einer Holzstaffel ab, sodass auf der Breitseite ein kleiner Spalt bleibt.

Person A geht zu Quader zwei. Dieser Quader verhält sich zum Körper eines Menschen in seiner Größe so, dass eine Person darunter liegen kann, jedoch nicht sitzen. Auch dieser ist mit seiner offenen Seite dem Boden zugewandt. An Quader zwei ist an der selben Stelle wie bei Quader eins eine ähnlich große, rechteckige Holzplatte angebracht. Person A hebt Quader zwei an, stellt sich darunter, verlagert das Gewicht des Korpus auf den Schultergürtel, macht einen Ausfallschritt, beugt die Knie und streckt die Beine nach hinten. Währenddessen lässt A den Quader zu Boden sinken. A setzt diesen auf einer Holzstaffel ab, sodass auf dessen Breitseite ein ebenso kleiner Spalt wie bei Quader eins bleibt.

Die Quader werden nicht bewegt. Nach 50 Sekunden ist aus einem der Quader ein Pfeiffen zu hören, dann beginnt es auch aus dem anderen Quader zu pfeiffen. Das Pfeiffen ist lang, manchmal dauert es einen ganzen Atemzug lang. Ein Pfeiffen ist lauter als das andere. Das Lautere wirkt, als würde es kürzer dauern als das Leisere. Zwischen den einzelnen Pfiffen besteht eine Atempause. Jede Person sendet ihre Pfeifsignale in ihrem Rhythmus und ihrer Geschwindigkeit. Bis auf einige kleine Pausen ist das Pfeiffen fast durchgehend zu hören, oft sind beide Töne gleichzeitig zu hören. Das Pfeiffen variiert in der Tonlage, jedoch findet die Variation immer erst nach einem Atemzug statt. Manchmal bleiben die Tonlagen nach einem Atemzug auch gleich.

Nach etwa zehn Minuten hebt Person A Quader zwei mit den Armen und dem Schultergürtel an und steht unter dem Quader auf. A tritt aus dem Korpus heraus, schiebt die Holzstaffel mit der linken Hand ein Stück weit in den leeren Innenraum des Quaders, hält den Quader an der rechteckigen Holzplatte fest und senkt diesen im Anschluss langsam zu Boden. Dann geht A zu Quader eins, fasst mit beiden Händen in den Schlitz und hebt ihn hoch. Person B rollt aus dem Innenraum des Korpus und richtet sich über den Vierfüßer in einer stehenden Position auf. A hält Quader eins an der Kante. A beugt die Knie und bewegt den Quader abwärts, schiebt auch diese Staffel ein Stück weit in den Innenraum des Korpus und lässt auch Quader eins langsam zu Boden sinken.

Analyse

Da die Piffe abwechselnd aus beiden Quader zu hören sind, erinnern diese an eine langandauernde Unterhaltung. Die konstant wiederkehrenden Pfeifsignale erzeugen im Raum Ordnung und Ruhe. Durch ihre unterschiedlichen Tonlagen und Längen wirken sie meditativ und überraschen zugleich. Die dabei entstehende Geräuschkulisse erinnert an die Abstraktionen minimalistischer Musik.

In der anschließenden Frage-Antwort Sitzung äußert sich Forti zur Veränderung am Stück.

„Platforms have always been on wooden floor – [...] they were very resonant.“³²⁴

Geffen Contemporary Space ist mit einem Steinboden ausgestattet, der offensichtlich eine ganz andere Resonanz aufweist als ein Holzboden, daher war das Pfeifen vorerst nur schwer wahrzunehmen.

„we couldn’t get sound out of them [...] we discover that if we put a block under it the sound can come out.“³²⁵

Forti löst das akustische Problem pragmatisch, indem sie bei der Reproduktion von *Platforms* 2004 im *Geffen Contemporary Space* Holzstaffeln verwendet, die sie zwischen den Unterkanten der Kisten und dem Steinboden klemmte. Mit dieser Veränderung, verglichen mit der Uraufführung von 1961, gelingt es Forti die Resonanz des Steinbodens zu steigern.

³²⁴ Forti 2009 [12004] (Transkript aus: „question and answer session with Forti“).

³²⁵ Ebd.

4.4_See-Saw_(Schaukelbrett), [1960]

Setting

Das Publikum hat sich zu einem Kreis formiert. Innerhalb des Kreises stehen sich zwei Personen in roten Shirts gegenüber. Ihre Körper sind einander zugewandt. Sie blicken sich an. Zwischen ihnen befindet sich ein zirka 3,5 Meter langes Brett auf einen Holzbock. Die Konstruktion erinnert an eine Wippe.

Ablauf [30:43 - 39:22]

Person A hält mit der rechten Hand die Kante des Holzbretts am rechten Ende der Wippe. A gibt dem Brett einen Stoß in Richtung Boden. Zeitgleich ist ein Geräusch (von einem Spielzeug) zu hören, das an das Blöken eines Schafes erinnert. Das Holzbrett schlägt auf dem Boden auf. Dann hält Person B mit der rechten Hand die Kante des Holzbretts am linken Ende der Wippe und bewegt diese in die Horizontale. A steigt parallel zum Brett einen Schritt vorwärts und hebt das linke Bein über das Brett. Person A beugt ihren Rumpf vorwärts und legt diesen auf der horizontalen Wippe ab. Ihre beiden Arme hängen gerade nach unten. Die Beine bleiben am Boden stehen, sie bilden einen Winkel von 90° mit dem Rumpf. Person B verlagert sein Gewicht auf das Holzbrett und hält dieses an den Kanten zwischen den Oberschenkeln mit beiden Händen fest. B verlagert das Gewicht nach hinten, das Holzbrett bewegt sich auf der linken Seite nach unten. Auf der gegenüberliegenden Seite bewegt sich die Wippe aufwärts. Die Füße von A verlassen den Boden. Das Geräusch des Spielzeugs ertönt. Auf der linken Seite verlagert B das Gewicht des Oberkörpers nach vorne und lächelt. Die Schwerkraft bewegt das Holzbrett auf der rechten Seite wieder abwärts. B verlagert das Gewicht des Oberkörpers erneut nach hinten. Das Holzbrett beginnt zu wippen. Wieder ertönt das Geräusch des Spielzeugs. Einige Zuschauer_Innen lachen. [...]

Person A wechselt in eine sitzende Position. Nun sitzen sich A und B gegenüber und wippen auf und ab. Das Schaf blökt. A hebt das rechte Bein über das Holzbrett zum linken Bein, nun sitzt A in seitlicher Position auf dem Brett. B macht dasselbe, richtet jedoch seinen Blick auf die gegenüberliegende Seite. Beide Personen rutschen am Brett in eine Position, in der die Wippe horizontal balanciert. Dann lehnt A ihren Oberkörper seitlich zum rechten äußeren Ende des Holzbrettes. A wippt in Richtung Boden. B streckt seinen rechten Arm zum Wippen-Mittelpunkt, dann beugt B den Oberkörper zur Seite bis zum linken Ende der Wippe. Die Position des Holzbrettes verändert sich langsam in Richtung Horizontale. A rutscht mit ihrem Gesäß in Richtung Mittelpunkt, B wippt in Richtung Boden. B lehnt sich zum Mittelpunkt. Ein Blöken ist zu

hören. B legt sich mit dem Rücken auf das Holzbrett. A rutscht zur rechten äußeren Kante. B wippt nach oben. Dann sitzen A und B, die Rücken zueinander gedreht, an den jeweils äußersten Enden des Holzbretts. [...]

[36:13] B nimmt eine Zeitung und beginnt sich diese anzusehen. A liegt erst rücklings, dann seitlich auf dem Holzbrett. Das Spiel mit Balance und Gewichtsverlagerung scheint für einen Moment unterbrochen. A rutscht in die Mitte des Holzbretts. B wippt nach unten. Das Brett schlägt am Boden auf. B lässt die Zeitung zu Boden fallen. [37:37] B dreht den Schultergürtel parallel zur linken äußeren Kante der Wippe, hat beide Beine vor dem Oberkörper angewinkelt, die Ellbogen auf den Knien abgestützt. A wendet ihren Oberkörper eine Vierteldrehung nach links von B ab. Sie führt die Handflächen zusammen. Mit dieser Handhaltung berührt A den Mund. Es wirkt, als gebe es ein Missverständnis zwischen A und B. Dann wendet sich A um eine Vierteldrehung nach rechts B zu, sodass A auf den Rücken von B blicken kann. A stellt sich mit beiden Beinen auf den Holzbock, die Hände an der Hüfte abgestützt. [37:48] Forti betritt den Kreis. Sie geht zur Rampe, beginnt ein Lied³²⁶ zu singen und verschränkt ihre Arme vor ihrem Oberkörper.

Way out on a sun-baked desert

Where nature favors no man

A buffalo met his brother

At rest on the sun-baked sand.

 The buffalo said to his brother

What ailment got you this way

But his brother never said

Cause his brother was dead

Been dead since way last May.

 Way out on a sand-baked desert

I heard a big Indian moan

So I left my tent

Cause I knew what it meant

I swore I'd never more roam.

 Was evening when I stopped running

My legs was tired and sore

I lost fifty pounds

On the desert grounds

³²⁶ Forti war dieses Lied von einer Schallplatte bekannt (Vgl. Forti 2014, S. 87).

I knew I'd lose fifty more.³²⁷

Während Forti singt, geht sie einige Schritte neben *See-Saw* auf und ab. Für einen Moment berührt Forti *See-Saw*, dann verschränkt sie ihre Arme wieder. Ihr Blick wandert durch den Raum, zu den Betrachtenden, zu *See-Saw*, nach oben zur Decke, nach unten zum Boden. Sie löst die Schnur vom Holzbrett, an dem das Spielzeug befestigt ist. Forti beendet ihr Lied. Sie bewegt das Spielzeug, ein letztes Blöken ist zu hören. [38:40] Forti verlässt den Aktionsbereich. Sie setzt sich im Zuschauerbereich auf den Boden. A steigt mit beiden Füßen in die Mitte des Holzbretts und geht in die Hocke. B befindet sich etwas tiefer vor A, ebenso in Hockstellung. A streckt beide Arme nach vorne und faltet die Hände vor den Knien zusammen. Zeitgleich steht B auf, dreht den Blick nach hinten, um zu A zu blicken. B bewegt sich mit kleinen Schritten vorwärts. Zeitgleich rutscht A in der Hockstellung auf den Füßen die Wippe abwärts in Richtung B. A erhebt sich in den aufrechten Stand. Mit kleinen Schritten gehen A und B das Holzbrett abwärts. Am Boden angekommen sehen sie einander an und verlassen den Aktionsbereich.

Analyse

See-Saw wirkt wie ein Balanceakt zwischen zwei interagierenden Menschen unterschiedlichen Geschlechts. Jede noch so kleine Bewegung wirkt sich unmittelbar auf das Gegenüber aus, indem *See-Saw* entweder aus dem Gleichgewicht gerät oder in die Balance kommt. Das wechselseitige Spiel der beiden Personen erinnert an die Dynamiken einer Paarbeziehung. So bauten das Buhlen um Aufmerksamkeit, die Langeweile, das Desinteresse, ein Spannungsverhältnis zwischen Person A und Person B auf.

Die Bewegungen scheinen aus einem Impuls heraus improvisiert zu sein, als würde jeder der beiden Akteur_Innen für sich seinen_ihren momentanen Interesse folgen. Als ein humorvoller Aspekt gilt das Spielzeug, das Publikum reagiert belustigt auf das blökende Geräusch, das es macht. Als Person A beginnt, die Zeitung zu lesen, scheint Person B einen gelangweilt, vielleicht sogar enttäuscht zu sein; in diesem Moment kommt Forti und singt ein Lied. Der Zweck des Liedes erklärt sich weder durch dessen Text, die Melodie oder den Rhythmus, wodurch Forti's Beitrag etwas Geheimnisvolles anhaftet.

See-Saw ist neben *Rollers* eines jener Stücke, die im Dezember 1960 in der *Reuben Galerie* in New York uraufgeführt wurden. Die Tanzenden waren Yvonne Rainer und Robert Morris.³²⁸

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Forti 1998 [1974], S. 39.

4.5_Rollers_(Roller), [1960]

Ablauf [39:53 - 42:30]

[39:53] die Kamera blendet auf. Es sind Personen zu hören, die ein stimmhaftes U rufen oder sogar singen. Dann sieht man eine Person in einer Holzbox sitzen, die sich durch den Raum bewegt. Auf der Unterseite der Kiste sind vier Rollen angebracht. An der oberen Kante der Kiste, mittig, befindet sich auf der rechten und linken Längsseite jeweils ein Loch, in das jeweils ein Seil gefädelt ist. Zwei weitere Personen laufen durch den Raum, sie ziehen die Kiste an den zwei Seilen.

Alle an *Rollers* beteiligten Personen rufen durchgehend ein langes oder kurzes „Uuu“ oder „Aaa“. Zwei weitere Personen sind zu sehen, die eine zweite Kiste auf Rollen, die an Seilen befestigt ist, durch den Raum ziehen. In dieser Kiste sitzt eine Person, die ihre beiden Arme nach oben zur Decke streckt. Durchgehend ist das laute Rufen „Uuuu“ und „Aaaa“ zu hören.

Die Betrachtenden stehen oder bewegen sich durch den Raum. Einige dokumentieren mit ihren Mobiltelefonen das Ereignis. Sie machen Platz für die rollenden Kisten. Wie wild fahren diese im Raum auf und ab. Beim Wenden beschreiben sie enge Kurven. Eine dritte Person in einer rollende Kiste ist zu sehen. Auch an dieser sind Seile montiert, die von zwei Personen gezogen werden. Die sechs Personen, deren Aufgabe es ist, die drei rollenden Kisten an den Seilen durch den Raum zu ziehen, laufen. Die Geräusche werden animalisch. Eine Person imitiert die Schreie eines Affen. *Rollers* scheint seinen dynamischen Höhepunkt erreicht zu haben.

[40:48] Das Geschehen verlangsamt sich. Die Protagonist_Innen gehen anstatt zu laufen. Nach wie vor ist ein lautes „Uuuu“ und „Aaaa“ zu hören. Die Dynamik schnell-langsam, zwischen Gehen und Laufen, wechselt ab. Die beiden Quader von *Plattformen* befinden sich noch im Raum. Neben den Säulen der Ausstellungshalle wirken sie wie Hindernisse. Die Seile an den Kisten werden in verschiedene Richtungen gezogen. Die Lautstärke des „Aaaa“ und „Uuuu“ nimmt zu. [42:00] Eine am Seil ziehende Person wirkt erschöpft.

[42:30] Die Kamera blendet ab, die „Uuuus“ und „Aaaas“ verstummen.

Analyse

Rollers erinnert an ein wildes Seifenkistenrennen. Die Kisten werden durch den Raum gezogen als wäre es ein Spiel, an dem die Personen, die die Kisten ziehen, und jene, die in den Kisten sitzen, beteiligt sind. Auffallend sind die wechselnden Dynamiken von schnell und langsam, die

sich aus der jeweiligen Energie/Kraft der ziehenden Personen speisten. Im Sinne der *Logomotion* wird auch bei *Rollers* die Stimme mit Bewegung vermischt. Das akustische Experimentieren durch das Rufen von „Uuuu“ und „Aaaa“ variiert, je nach emotionaler Befindlichkeit der Personen, die in den Kisten sitzen. Trotz der Wildheit wirken die Bewegungsabläufe kontrolliert und der Umgang der Beteiligten miteinander (das Publikum miteingeschlossen) ist achtsam. Durch die animalischen, stimmhaften Rufe macht *Rollers* den Anschein einer Befreiung aus einer gehaltenen, verhaltenen Gesellschaft. Im Vergleich zu den anderen *Dance Constructions* ist bei *Rollers* das Publikum am aktivsten, da die Kisten zwischen die Zuschauenden hindurch rollen.

Rollers war neben *See-Saw* die zweite *Dance Construction*, die 1960 in der *Reuben Galerie* zum ersten Mal zur Aufführung kam. Auf die Frage, wie sich die damalige Aufführung von jener aus dem Jahr 2004 unterscheid, antwortet Forti:

„[...] the roller boxes were in a much smaller space [...] it was in a store front and there were only two boxes and we where supposed to hold the tone those two of us in the boxes [...] so we had people in the audience to pull the boxes, and there were three cords on each box – on these boxes there where two cords. And in stead of holding a tone those of us in the boxes ended up screaming because it was so wild and the boxes were bend together and the audience had really run around to get out of the way. I decided here to [...] keep it save [...] the most unexpected element, physical element where you!“³²⁹

³²⁹ Forti 2009 [12004] (Transkript aus: „question and answer session with Forti“).

5_Wechselbeziehungen_Wege zum Postmodern Dance

Als Forti 1959 mit ihrem damaligen Mann Bob Morris von San Francisco nach New York zog, befand sich die Welt des Tanzes auf ihrem Höhepunkt, so Steve Paxton. Er beschreibt die damalige „Welt des Tanzes“ als eine

„[...] Übereinkunft jener (Gruppe) von Menschen, die verschiedene Formen der Tanzkunst praktizierten und sich intensiv mit der Verwandlung des prosaischen Körpers in ein Medium der Kunst beschäftigen.“³³⁰

In ihrer neuen Umgebung nahm Forti an Robert Dunn's Tanzkompositionsklasse im Studio von Merce Cunningham teil, wo sie zum ersten Mal Steve Paxton begegnete.³³¹

Als die anderen Teilnehmerinnen und Teilnehmer den Raum verließen, sah ich sie [Forti - Anm. H-S] auf Händen und Knien krabbeln, ihr gelocktes braunes Haar hing ihr über das Gesicht. Ich wurde neugierig, dieses Bild blieb mir in Erinnerung: Kehrt sie zu den Grundlagen, zu den Wurzeln der Bewegung zurück?³³²

Die Neugierde Paxton's im Bezug auf Fortis archaischen Bewegungen verweist auf sein Interesse an einer Bewegung, die an keinen speziellen Tanzstil erinnert. Paxton erkannte, dass Forti ihre Inspiration für ihre künstlerischen Arbeiten mit Bewegung nicht aus dem Tanz sondern aus der Avantgarde der Malerei, Grafik und Musik schöpfte, weshalb Forti, so Paxton, einer „einzigartigen Vision“ folgte.³³³

„Simone setzte den Körper nicht im Sinne einer hochtrainierten Tanztechnikerin ein, sondern auf eine alltägliche Weise, die nichts Fiktionales an sich hatte.“³³⁴

Paxton versteht sich als ein Verfechter der Avantgarde. Sein Interesse gilt Werken ohne einen Wiedererkennungswert – Werken, deren Inspirationsquellen er nicht nachvollziehen kann. Forti's Arbeiten lösten bei Paxton genau diese Herausforderung, diesen Zustand der „geistigen Nacktheit“, wie er es nennt, aus.³³⁵

³³⁰ Paxton 2014, S. 59.

³³¹ Vgl. ebd.

³³² Ebd.

³³³ Vgl. ebd.

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Vgl. ebd., S. 61.

„Was ich mehr schätze, ist die Herausforderung des ursprünglichen, nackten Geistes, die beim ersten Betrachten stattfindet.“³³⁶

Neben Forti nennt Paxton noch drei weitere Künstler, die bei ihm diesen Zustand ausgelöst haben: Merce Cunningham, John Cage und Bob Morris. Diese Künstler stammen von der Westküste der Vereinigten Staaten. Aufgrund der geografischen Lage vermutet Paxton im Westen des Landes einen stärkeren Einfluss Asiens, während dem Osten der Vereinigten Staaten – geografisch betrachtet – Europa mit seinen kulturellen Traditionen wie beispielsweise die klassische Musik, das klassische Ballett – näher zu sein scheint.³³⁷ Paxton sieht im westlichen Einfluss einen freieren, offeneren Umgang mit kulturellen Traditionen der neue Ideen entstehen lässt. Einen direkten Bezug zum Zen Buddhismus oder der japanischen Künstlervereinigung *Gutai Group* stellte Paxton in seinem Forti gewidmeten Ausführungen jedoch nicht her.

Einen Einblick in Forti's Visionen verschaffte sich Paxton nicht zuletzt, als er 1961 bei Forti's Aufführung in Yoko Ono's Loft in der Chambers Street in New York mitwirkte. Die wechselseitige Beziehung zwischen Forti und Paxton mündete in einer demokratischen, interdisziplinären Künstlervereinigung, dem *Judson Dance Theater*, das am 6. Juli 1962 mit dem *Concert #1* seinen Einstand feierte. Die Idee hinter *Concert #1* war, dass die Stücke, die in der *Tanzkompositionsklasse* bei Robert Dunn entstanden, in einem informellen Rahmen der Öffentlichkeit gezeigt werden. Als Aufführungsort wurde die *Judson Memorial Church* am Washington Square in New York gewählt, ein „bespielter Kirchenraum“, in dem seit 1948 kulturelle Veranstaltungen wie „Ausstellungen, Konzerte und Theaterstücke“ stattfanden. In diesem Rahmen zeigten unter anderem Robert Dunn, seine Frau Judith Dunn, Deborah Hay, David Gordon, Yvonne Rainer, Elaine Summers, Trisha Brown ihre interdisziplinären Arbeiten.³³⁸ Somit war das *Judson Dance Theater* mit ihren avantgardistischen Darbietungen eine Abspaltung vom üblichen Theaterbetrieb, wo der Tanz von den modernen Tanztraditionen wie beispielsweise der *Graham Dance Company* oder dem klassischen Ballett bestimmt war. Heute spricht man bei diesen experimentellen, freien Tänzen, die die Künstler_Innen unterschiedlicher Sparten in Dunn's *Tanzkompositionsklasse* entwickelt haben, und die im Rahmen des *Judson Dance Theater's* gezeigt wurden, vom Postmodern Dance.

³³⁶ Ebd.

³³⁷ Vgl. ebd.

³³⁸ Huschke 2002, S. 256.

5.1_Tanz oder Performancekunst

In Forti's künstlerischem Bestreben geht es in erster Linie um Bewegung. Als sie 1960 im urbanen New York ankam, fehlte ihr die hügelige, dicht bewachsene Vegetation von San Francisco.

„I felt cut off from nature and I wanted to feel the weight of my body on the ground.“³³⁹

Forti verspürte das dringende Bedürfnis, die Natur sowie sich und ihren Körper zu spüren. Die Schwerkraft als natürliches Phänomen, das auch zwischen den Betonbauten in New York vorhanden ist, half ihr, dieses Bedürfnis zu stillen. Auf diese Weise entstand *Huddle*.³⁴⁰

„Der Zweck [der *Dance Constructions* – Anm. H.-S.] besteht darin, den Körper wahrzunehmen“³⁴¹

Dass die *Dance Constructions* – in diesem Fall *Huddle* – keinen tieferen Sinn hatten, irritierte Betrachter_Innen und Kritiker_Innen gleichermaßen. Es löste in ihnen eine gewisse Unsicherheit aus, denn es schien ihnen unmöglich, diese Kunst in die gewohnten Bilder der damaligen Tanzwelt einzuordnen.³⁴² Bezugsnehmend auf den Tanz gab es in Europa und in den Vereinigten Staaten zu jener Zeit kaum Vergleichbares, da sich Forti mit ihren *Dance Constructions* an der Schnittstelle zwischen Performancekunst und Tanz bewegte. Aber was unterscheidet diese beiden so dicht beieinander liegenden künstlerischen Sparten aus der Perspektive Forti's?

Im Artikel „Full Move. Thoughts on dance behavior“, der 1984 in *Contact Quarterly* erschienen ist, schreibt Forti:

„I'm a dancer, not because I'm such a good mover, but because I can read movement. I understand in terms of movement.“³⁴³

Wenn Forti Bewegung lesen kann und auch die Bedingungen von Bewegung versteht, dann denkt sie offensichtlich auch in Bewegungen. Die Performancekunst lebt vom künstlerischen Medium Körper. Jedoch steht in der Performancekunst nicht die Bewegung im Vordergrund, sondern der Körper als Projektionsfläche und die Inhalte, die damit transportiert werden. Forti wollte mit ihren *Dance Constructions* nichts darstellen, sie wollte auch nicht etwas bestimmtes aufzeigen oder

³³⁹ Forti 2012, S. 29.

³⁴⁰ Vgl. ebd., S. 28f.

³⁴¹ Forti 2014, S. 26.

³⁴² Vgl. Paxton 2014, S. 60.

³⁴³ Forti 1984, S. 8.

aussagen. Vielmehr wollte sie innerhalb eines bestimmten Rahmens, nach einer bestimmten Partitur, Bewegungen Ausführen, die ihren Bedürfnissen gerecht wurden.³⁴⁴ Somit stand für Forti nicht der Körper im Fokus ihres künstlerischen Schaffens, sondern die Bewegung.

„well I thought myself as a dancer because movement was my medium.“³⁴⁵

Für Forti war die Bewegung das zentrale künstlerische Medium, während der Körper als Medium der Performancekunst verstanden werden kann. Aus dieser Sicht ist Forti eine Tänzerin und ihre *Dance Constructions* sind als Tanz zu verstehen. Allerdings lässt sie sich für ihre künstlerische Arbeit bevorzugt von interdisziplinär arbeitenden Künstler_Innen inspirieren:

„but I didn’t so much think of my self as being in a legacy of dance – I was an artist among artists in different media so I was more interested in Marcel Duchamp and John Cage and the poet Jackson Mc Low [...].“³⁴⁶

Harold Rosenberg trug dazu bei, dass in den 1950er und 1960er Jahren der Bewegung beziehungsweise der Aktion und nicht mehr nur dem Objekt potentiell der Status eines Kunstwerks zuerkannt wurde. Daher war auch Rosenberg’s Perspektive ausschlaggebend dafür, dass Forti ihr künstlerisches Medium auf die Bewegung reduzieren konnte.

³⁴⁴ Vgl. Forti 2014, S. 29; Forti 2012, S. 29.

³⁴⁵ Forti 2009 [12004] (Transkript aus: „question and answer session with Forti“).

³⁴⁶ Ebd.

6_Resümee und Ausblick

Diese Arbeit zeigt, dass die tanzpädagogischen Erfahrungen, die die Künstlerin Simone Forti sammelte, sowie das interdisziplinäre Umfeld, in dem sie sich bewegte, das Fundament für ihre 1960/61 entstandenen *Dance Constructions* bildete. Indem ich den Werdegang Forti's beleuchte, arbeite ich wesentliche Zusammenhänge heraus, die zwischen Forti's Tanz- beziehungsweise Kunstpädagogik und ihren künstlerischen Bestrebungen bestehen.

Bereits um 1900 erkannte die Reformpädagogik, dass Körper, Geist und Seele in ihrem Wachstum unterstützt und gefördert werden müssen, um zu einer ganzheitlichen Bildung zu gelangen. Diesem Verständnis folgend, wurde die Improvisation als Methode zur Förderung eines körperlichen Bewusstseins in den Unterricht aufgenommen. Und auch in die neuen, freien Tanzformen von Loïe Fuller, Isadora Duncan und Ruth St. Denis, die mit ihren Repertoires einer neuen, unabhängigen, selbstbestimmten Frauenrolle in der Gesellschaft der Jahrhundertwende Ausdruck verliehen, wurde die Improvisation integriert.

Forti sammelte ihre freien, experimentellen Tanzerfahrungen vier Jahrzehnte später, als sie bei der Tänzerin und Tanzvermittlerin Anna Halprin in San Francisco studierte. Halprin vermischte die experimentelle, prozessorientierte Kunstpädagogik der 30er Jahre, deren Ursprünge auf das *Bauhaus* zurückgehen, mit den Erfahrungen, die sie in ihrem Tanzstudium bei Magarete H'Doubler gemacht hatte und formte daraus ein interdisziplinäres Arbeitsumfeld. Durch diese Kombination von Tanz- und Kunstpädagogik war Halprin in der Lage, sich selbst und ihre Studierenden auf experimentelle Weise in die Tanzimprovisation einzuführen. Darauf baute Forti ihre künstlerische Arbeit auf, die Tanzimprovisation bildet die Grundlage für ihre *Dance Constructions*. Durch Halprin's Improvisationsunterricht lernte Forti, ihre Sinneswahrnehmung im Bezug auf die Bewegung zu schulen, um durch ihr Gespür (und nicht ihren Verstand) zu einem künstlerischen, tänzerischen Ergebnis zu gelangen.

Ähnliche Freiräume für eine individuelle, auf Erfahrung beruhende künstlerische Entfaltung fand Forti in der *Tanzkompositionsklasse* von Robert Dunn, in der sie sich mit den Ideen und Kompositionen von John Cage vertraut machte, die sie dazu motivierten ihren Intuitionen, ihren Bedürfnissen zu folgen. Ab diesen Zeitpunkt war Forti in der Lage, ihre eigenen Ideen zu verwirklichen, die in ihre *Dance Constructions* mündeten. Forti ist der Ansicht, dass ihre Anliegen universeller Natur sind, da sie sich mit den Anliegen anderer Gesellschaftsmitglieder, mit denen sie dasselbe Umfeld teilt, zwangsläufig überschneiden. Damit begründet sich ihre Entscheidung, in ihrer Arbeit ihren Bedürfnissen zu folgen, woraus sich wiederum der Eindruck der Authentizität speist, der ihren Werken eigen ist. Sie bedient sich der Möglichkeit, den Ausdruck ihrer Bedürfnisse als Kunst zu verhandeln indem sie einen Rahmen konstruiert, in welchem Forti ihren

Bedürfnissen über die Improvisation Raum gibt. Hier legitimiert sie die Strategie, bei der Entstehung eines künstlerischen Werkes auf die eigenen Impulse und Intuitionen zu vertrauen. Daraus leite ich die Erkenntnis ab, dass Forti's Ideen auf Erfahrungen, Ereignissen oder Begegnungen aus ihrer unmittelbaren Lebenswelt beruhen.

Forti's Werk erschließt sich in Anbetracht ihres interdisziplinären Umfeldes. In den 1960er Jahren wurde in New York das Interdisziplinäre in der Kunst großgeschrieben. Veranstaltungen in der Façon der „Happenings“ beförderten einen Kunstsparten übergreifenden Austausch. Zu diesen Anlässen zeigten Künstler_innen der bildenden als auch der darstellenden Kunst sowie Musiker_Innen ihre Arbeiten nacheinander oder sogar zeitgleich. Dabei war das verbindende Element der Künstler_Innen der gemeinsame Auftritt (beziehungsweise das Thema – so es eines gab) nicht die Kunst die präsentiert wurde. In einem ähnlichen Rahmen, 1960 in der *Reuben Gallery* und 1961 in Yoko Ono's Loft, wurden Forti's *Dance Constructions* uraufgeführt.

Die Einflüsse aus der Tanzkompositionsklasse waren ausschlaggebend dafür, dass Forti die Bewegung zum künstlerischen Medium erkor. Damit unterscheidet sie sich von der Performancekunst, in der der Körper als vorrangiges Medium gilt. Forti verstand sich dementsprechend als Tänzerin. Jedoch orientierte sie sich an der bildenden Kunst, wie etwa an den Arbeiten der interdisziplinären Künstlervereinigung *Gutai Group* oder den Fotografien von Eadweard Muybridge. Das beeinflusste ihre Auffassung von Tanz und Bewegung und führte dazu, dass Forti im Bezug auf den Tanz neue Wege ging. Indem Forti – ähnlich wie Pollock's *Drip Paintings* – das Tun und Handeln, in ihrem Fall die Bewegung, allem voran stellte, kam ihrem intuitiven Zugang im tänzerischen Kontext eine besondere Bedeutung zu und der Tanzbegriff als solcher wurde um neue Perspektiven erweitert. Die Impulse, die von Forti's Arbeiten ausgingen (und nach wie vor ausgehen), entfalten ihre Wirkung jedoch nicht nur in der Kunst. Denn darüber hinaus strebt sie auch gesellschaftliche Veränderungen an, nicht zuletzt im Bezug auf die Rolle der Frau. Daher sind Forti's Leben und ihre *Dance Constructions* beispielhaft für den Vorgang der Öffnung einer Gesellschaft im Bezug auf die Transformation und Auflösung von überkommenen Traditionen.

Forti's *Dance Constructions* dienen mir als Beweis dafür, dass eine freie, experimentelle, auf Erfahrung beruhende Tanz- oder Kunstpädagogik den Weg zu außerordentlichen künstlerischen Leistungen ebnen kann. Umso überraschender ist es, dass die nachhaltige Wirkung einer solchen Vermittlungsarbeit gerade in einer leistungsorientierten Gesellschaft wie der unsrigen, bislang kaum gewürdigt wurde.

Forti's *Dance Constructions* weisen eine sehr spezifische Qualität auf, die sich unter anderem daraus ergibt, dass dem Faktor Zeit eine gewichtige Rolle zukommt. Ihre Arbeiten entfalten ihre

Wirkung im Kontext der jeweiligen Situation – der Umstände und Gegebenheiten des Aufführungsortes und der Aufführenden. Sie sind somit keine starren Relikte aus der Vergangenheit, sondern weisen eine gewisse Flexibilität auf – sie gehen mit der Zeit. Diese Flexibilität wird deutlich, wenn man die *Dance Constructions*, wie sie Forti in ihrem Buch *Handbook in Motion* beschreibt, mit der Wiederaufführung aus dem Jahr 2004 vergleicht. Ich habe im Rahmen meiner Analyse der *Dance Constructions* herausgearbeitet, dass die Uraufführungen aus den Jahren 1960/61 signifikante Unterschiede zur neueren Version aufweisen. Das Leben ist im permanenten Fluss – die gesellschaftlichen Entwicklungen und somit auch die Kunst sind stetig im Wandel. Daher betrachte ich es als Qualität, wenn die Veränderung in einem Kunstwerk wie den *Dance Constructions* angelegt ist. Sowohl die Performancekunst als auch der Tanz bieten die Möglichkeit eines dynamischen, flexiblen Umgangs mit aktuellen Gegebenheiten. Da Forti's *Dance Constructions* dem Tanz zuzuordnen sind, wäre es in einer weiterführenden Untersuchung lohnenswert, der Frage nachzugehen, welche Bedeutung diesem zeitlichen Aspekt im Vergleich dazu in der Performancekunst zukommt.

8_Quellenangaben

8.1_Literatur

Adelsbach, Karin: „Festhalten des Unfaßbarsten. Bildende Kunst und Tanz. Stationen eines Dialoges“, in: Adelsbach, Karin (Hg.): *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*. [Ausst. Kat., Kunsthalle Emden, Stiftung Henri und Eske Nannen; Haus der Kunst München], Köln: Wienand, 1996. S. 10-25.

Altmeyer, Thomas et.al.: „Judenverfolgung in Italien“, in: *Gedenkorte Europa 1939-1945*, 2018. Zugriff unter: https://www.gedenkorte-europa.eu/de_de/article-judenverfolgung-in-italien.html, aufgerufen am 27.06.2018, 10:30.

Amort, Andrea: „Ich könnte mir eine moderne Tänzerin denken, die auf Krücken tanzt. Anmerkungen zum Paradigmenwechsel im künstlerischen Tanz am Beispiel des Tanzprogramms im Wiener Theater & Kabarett Fledermaus von 1907 bis 1913“, in: Buhrs, Michael (Hg.): *Fledermaus-Kabarett. 1907 bis 1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur. Musik. Tanz*. [Ausst. Kat., Museum Villa Stuck, München, 18. Okt. 2007 - 27. Jan. 2008; Österreichisches Theatermuseum, Wien, 28. Feb. - 8. Jun. 2008], Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2007. S. 137-153.

Anna Halprin: „Biography“, in: *Anna Halprin*, 2016. Zugriff unter: <https://www.annahalprin.org/biography>, aufgerufen am 30.06.2018, 12:19.

Anna Halprin Digital Archiv: „Biography“, in: *Museum of Performance + Dance, Anna Halprin Digital Archiv*, 2019. Zugriff unter: <https://annahalprindigitalarchive.omeka.net/biography>, aufgerufen am 24.11.2018, 13:29.

Arnaud, Angélique: „Arnaud on Delsarte“, in: *Delsarte System of Oratory*. New York: Edgar S. Werner, 1893. S. 171 - S. 379. in: *Internet Archiv*, Zugriff unter: <https://archive.org/details/delsartessystemof00delarich>, aufgerufen am 03.03.2019, 18:22; *The Gutenberg Projekt*, Zugriff unter: <https://www.gutenberg.org/files/12200/12200-h/12200-h.htm#s1-bio>, aufgerufen am 03.03.2019, 18:28.

Artcourt Gallery: „Artists, Saubre Murakami“, in: *ARTCOURT Gallery, Yagi Art Management*, 2013. Zugriff unter: <http://www.artcourtgallery.com/eng/artists/murakami/>, aufgerufen am 24.01.2019, 23:50.

Artforum: „Allan Kaprow: Yard“, in: *Artforum*, Dezember 2009. Zugriff unter: <https://www.artforum.com/print/reviews/200910/allan-kaprow-yard-24243>, aufgerufen am 24.02.2019, 17:56.

Art-in.de: „Allan Kaprow ‚Die Entstehung des Happenings‘ - Haus der Kunst, München (18.10.06-21.1.07)“, in: *art-in*, 2006. Zugriff unter: <https://www.art-in.de/ausstellung.php?id=1244>, aufgerufen am 10.02.2019, 12:25.

Artnet: „Hans Namuth (American/German, 1915-1990)“, in: *Artnet Worldwide Corporation*, 2018. Zugriff unter: <http://www.artnet.com/artists/hans-namuth/>, aufgerufen am 27.10.2018, 12:34.

ARTnews: „From the Archives: Allan Kaprow on the Legacy of Jackson Pollock, in 1958“, in: *ARTnews*, 2018. Zugriff unter: <http://www.artnews.com/2018/02/09/archives-allan-kaprow-legacy-jackson-pollock-1958/>, aufgerufen am 07.03.2019, 15:33.

Artrip Museum: „Biography of Yoshihara Jirō, Brief Timeline of Yoshihara Jirō“, in: *Osaka City Museum of Modern Art*, 2019. Zugriff unter: http://www.city.osaka.lg.jp/contents/wdu120/artrip/en/gutai_yoshihara_life.html, aufgerufen am 14.01.2019, 23:25.

Aubel, Hermann & Marianne: *Der künstlerische Tanz unserer Zeit*. Leipzig: Verlag Königstein im Taunus & Leipzig, 1930.

Austria Forum/ f: „Freud, Sigmund“, in: *Freunde des Austria-Forums – Verein zur Förderung der digitalen Erfassung von Daten mit Österreichbezug*, 2019. Zugriff unter: https://austria-forum.org/af/Biographien/Freud%2C_Sigmund, aufgerufen am 09.01.2019, 12:21.

Austria Forum/ h: „Hevesi, Ludwig“, in: *Freunde des Austria-Forums – Verein zur Förderung der digitalen Erfassung von Daten mit Österreichbezug*, 2019. Zugriff unter: https://austria-forum.org/af/AEIOU/Hevesi%2C_Ludwig, aufgerufen am 09.03.2019, 11:44.

Austria Forum/ w: „Wittgenstein, Ludwig“, in: *Freunde des Austria-Forums – Verein zur Förderung der digitalen Erfassung von Daten mit Österreichbezug*, 2019. Zugriff unter: https://austria-forum.org/af/Biographien/Wittgenstein%2C_Ludwig_Josef_Johann, aufgerufen am 22.11.2018, 11:17.

Baker, Richard: „Einführung“ [1970], in: Suzuki, Shunryū: „*Zen Geist Anfänger Geist. Unterweisung in Zen-Meditation*“. [Originaltitel: *Zen Mind, Beginner's Mind. Informal talks on Zen meditation und practice*. Tokio, New York: Weatherhill, 1970] Bielefeld: Theseus, Lim. SA. 2016. S. 12-19.

Banes, Sally: *Terpsichore in sneakers. Post-Modern Dance, with a new introduction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1987.

Berger, Maurice: „Abstract Expressionism: A Cultural Timeline, 1940-1976“, in: Kleeblatt, Norman L. (Hg.): *Action / Abstraction. Pollock, De Kooning, And American Art, 1940-1976*. [Ausst. Kat., The Jewish Museum New York, 4. Mai - 21. Sept. 2008; Sant Louis Art Museum, 19. Okt. 2008 - 11. Jan. 2009; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 13. Feb. - 31. Mai 2009]; New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2008. S. 14-41.

Brandstetter, Gabriele: „Selbst-Überraschung: Improvisation im Tanz“, in: Bormann, Hans-Friedrich/ Brandstetter, Gabriele/ Matzke, Annemarie (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst - Medien - Praxis*. Bielefeld: transcript Verlag, 2010. S.183-199.

Brandstetter, Gabriele: „Still Moving, Performance und Modelle räumlicher Anordnung am Black Mountain College“, in: Blume, Eugen/ Felix, Matilda/ Knapstein, Gabriele/ Nichols, Catherine (Hg.): *Black Mountain. Ein interdisziplinäres Experiment 1933 - 1957*. [Ausst. Kat., eine Sonderausstellung der Sammlung Marx in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, 5. Juni bis 27. September 2015]; Leipzig, Deutschland: Spector Books, 2015. S. 300-311.

Breitwieser, Sabine (Hg.): *Simone Forti. Mit dem Körper denken*. [Ausst. Kat., Museum der Moderne Salzburg, 18. Juli - 9. November 2014], München: Hirmer Verlag GmbH, 2014.

Brook, Peter: *Der leere Raum*. [Originaltitel: *The Empty Space*. London: MacGibbon & Kee Ltd, 1968] Übersetzung von Hasenclever Walter. Berlin: Alexander Verlag GmbH, 1994.

Brown, Jean Morrison (Hg.): *The Vision of Modern Dance*. New Jersey, USA: Princeton Book Company, 1979.

Clairefilmon: „Claire Filmon“, in: *clairefilmon*, 2017. Zugriff unter: <https://www.clairefilmon.com/about-1>, aufgerufen am 21.02.2019, 17:10.

Contemporary-Dance: „Francois Delsarte“, in: *Contemporary-Dance*, 2010. Zugriff unter: <https://www.contemporary-dance.org/francois-delsarte.html>, aufgerufen am 09.08.2018, 10:02

Cooper Albright, Ann et. al.: „Natural' Movement and the Delsarte System of Bodily Expression“, in: *Accelerated Motion: towards a new dance literacy in America*, 2019. Zugriff unter: <https://acceleratedmotion.org/dance-history/modern-motion/natural-movement-and-the-delsarte-system-of-bodily-expression/>, aufgerufen am 09.08.2018, 10:15.

Cunningham, Merce: „A Collaborative Process between Music and Dance“ (1982), in: Kostelanetz, Richard (Hg.): *Merce Cunningham. Dance in Space and Time: Essays 1944–1992*. New York 1998. S. 138-150.

Daly, Ann (Hg.): „What has become of Postmodern Dance? Answers and other Questions by Marcia B. Siegel, Anna Halprin, Janice Ross, Cynthia J. Novack, Deborah Hay, Sally Banes, Senta Driver, Roger Copeland, and Susan L Foster“, in: *The Drama Review* 36, T 133, 1992. S. 48-69.

Dunning, Judith: *Ann Mundstock: Pioneer in Bay Area Dance and Movement Therapy*. [An oral history conducted in 1983], Regional Oral History Office, The Bancroft Library, University of California, Berkeley, 1985.

Delsarte-Gerald, Marie: „Lecture and Lessons Given by Mme. Géraldy (Delsarte's Daughter) in America“ [1892], in: *Delsarte System of Oratory*. New York: Edgar S. Werner, 1893. S. 532 - S. 565. in: *Internet Archiv*, Zugriff unter: <https://archive.org/details/delsartessystemof00delarich>, aufgerufen am 03.03.2019, 18:50; *The Gutenberg Projekt*, Zugriff unter: <https://www.gutenberg.org/files/12200/12200-h/12200-h.htm#s1-bio>; aufgerufen am 03.03.2019, 18:52.

ORF Salzburg: „Museum der Moderne: Breitwieser geht“, in: *Salzburg ORF*, 2017. Zugriff unter: <http://salzburg.orf.at/news/stories/2849453/>, aufgerufen am 08.06.2018, 14:26.

Dewey, John: *Die [sic] Kunst der [sic] Erfahrung*. [1934]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

Dewey, John: *Kunst als Erfahrung*. [1934], [Originaltitel: *Art as Experience*. New York: G. P. Putnam's Sons, Capricorn Books, 1958] Übersetzt von Velten, Christa/ Sulzer, Dieter/ vom Hofe, Gerhard; 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016.

Dia Art Foundation: „About Dia“, in: *Dia Art Foundation*, 2018. Zugriff unter: <https://www.diaart.org/about/about-dia>, aufgerufen am 06.03.2019, 03:24.

DIA Detroit Institut of Arts: „James Abbott McNeill Whistler, Nocturne in Black and Gold, the Falling Rocket [1875], oil on panel“, in: *DIA Detroit Institut of Arts*, 2019. Zugriff unter: <https://www.dia.org/art/collection/object/nocturne-black-and-gold-falling-rocket-64931>, aufgerufen am 05.11.2018, 15:31.

Eggelhöfer, Fabienne: „Prozesse statt Resultate“, in: Blume, Eugen/ Felix, Matilda/ Knapstein, Gabriele/ Nichols, Catherine (Hg.): *Black Mountain. Ein interdisziplinäres Experiment 1933 - 1957*. [Ausst. Kat., eine Sonderausstellung der Sammlung Marx in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, 5. Juni bis 27. September 2015]; Leipzig, Deutschland: Spector Books, 2015. S. 110-119.

Elias, Marion: „Ad Kant/Geschmacksurteil“, unveröffentlichtes Handout für das Seminar „Niemandland“, *Universität für angewandte Kunst Wien*, SoSe 2013/2014.

Encyclopedia of World Biography: „Martha Graham Biography“, in: *Encyclopedia of World Biography*, 2019. Zugriff unter: <https://www.notablebiographies.com/Gi-He/Graham-Martha.html>, 28.01.2019, 12:16.

Fergus McCaffrey: „Estate of Kazuo Shiraga, Biografie“, in: *Fergus McCaffrey Gallery*, 2018. Zugriff unter: <http://fergusmccaffrey.com/artist/kazuo-shiraga/>, aufgerufen am 08.03.2019, 16:59.

Flieher, Bernhard: „Sabine Breitwieser verlässt das Museum der Moderne“, in: *Salzburger Nachrichten*, 17. Juni 2017. Zugriff unter: <https://www.sn.at/kultur/sabine-breitwieser-verlaesst-das-museum-der-moderne-12282868>, aufgerufen am 19.02.2018, 12:53.

Forti, Simone/ Breitwieser, Sabine: „Der Workshop-Prozess“, in: Breitwieser, Sabine (Hg.): *Simone Forti. Mit dem Körper denken*. [Ausst. Kat., Museum der Moderne Salzburg, 18. Juli - 9. November 2014], München: Hirmer Verlag GmbH, 2014. S. 15-35.

Forti, Simone/ Patrick Steffen: „A talk with Simone Forti“, in: *Contact Quaterly*, Vol.37, No.1, Winter/ Spring, 2012. S. 25-30.

Forti, Simone: *Handbook in Motion. An account of an ongoing personal discourse and its manifestations in dance*. Halifax, Canada: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Third edition: Self-published, 1998. (1974)

Forti, Simone: „Full Moves, Thoughts on dance behavior“, in: *Contact Quaterly*, Vol.9, No.3, Fall 1984. S. 7-14.

Fried, Michael: „Kunst und Objekthaftigkeit“, [Originaltitel: „Art and Objecthood“, in: *Artforum*, Vol.V, No. 10, Summer 1967] in: Stemmrich Gregor (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden/ Basel: Verlag der Kunst, 1995. S. 334-374.

Golinski, Hans Günter/ Hikisch-Picard, Sepp (Hg.): *Zen und die westliche Kunst. 1911 - 2000*. [Ausst. Kat., Museum Bochum, 25. Juni - 20. August 2000], Köln: Wienand, 2000.

Graham, Martha: „Graham 1937“, in: Brown, Jean Morrison (Hg.): *The Vision of Modern Dance*. New Jersey, USA: Dance Horizons, 1979. S.48-53.

Guggenheim: „Collection Online, Frank Stella“, in: *Solomon R. Guggenheim Museum*, 2019. Zugriff unter: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/frank-stella>, aufgerufen am 07.03.2019, 20:18.

Haus der Kunst: „Robert Morris“, in: *PostWare At Haus Der Kunst*, 2019. Zugriff unter: <https://postwar.hausderkunst.de/artworks-artists/artists/robert-morris>, aufgerufen am 22.11.2018, 11:07.

Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte, Stiele, Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2002.

Immanuel-Kant: „Biografie, Kindheit und Bildung“, in: *Immanuel-Kant. Aufklärung. Biografie. Philosophie. Werke*, 2019. Zugriff unter: <http://immanuel-kant.net/biografie>, aufgerufen am 08.03.2019, 11:50.

Imwolde, Janca: „Pablo Picasso 1881-1973. Maler, Grafiker, Bildhauer“, in: *Lemo Lebendiges Museum Online*, 2014. Zugriff unter: <https://www.dhm.de/lemo/biografie/pablo-picasso>, aufgerufen am 18.01.2018, 11:11.

Isadora Duncan Archive: „Isadora Duncan 1877-1927“, in: *Isadora Duncan Archive*, 2017. Zugriff unter: <http://www.isadoraduncanarchive.org/dancer/1/>, aufgerufen am 09.03.2019, 12:01.

Jackson-Pollock: „Biographie of Jackson Pollock“, in: Jackson-Pollock, 2019. Zugriff unter: <https://www.jackson-pollock.org/biography.jsp>, aufgerufen am 14.03.2019, 13:01.

Jesse, Kerstin: „Vom Rhythmus der Zeit: Tanz und Bewegung“, in: Bast, Gerhard (Hg.): *wiener kinetismus. eine bewegte moderne*. [Ausst. Kat., Belvedere Wien, 10. Februar - 5. Juni 2011]. Wien: Springer, 2011. S. 180-201.

Judd, Donald: „Kunst und Architektur“ [1983], in: Stemmrich, Gregor (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 1995. S. 74-91.

Judd Foundation: „Biography“, in: *Judd Foundation*, 2019. Zugriff unter: <https://juddfoundation.org/artist/biography/>, aufgerufen am 22.11.2018, 11:13.

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Lehmann, Gerhard (Hg.); Stuttgart: Reclam, Ditzinger, 1995. [Berlin: 1790]

Klassik Akzente: „Erik Satie Biografie“, in: *Klassik Akzente*, 2019. Zugriff unter: <http://www.klassikakzente.de/erik-satie/biografie>, aufgerufen am 04.03.2019, 00:52.

klassik.com: „Erik Satie im Portrait, Biografie“, in: *Klassik Com, Unabhängig. Kritisch. Aktuell.*, 2016. Zugriff unter: <https://portraits.klassik.com/people/template.cfm?KID=286>, aufgerufen am 04.03.2019, 01:01.

Kleeblatt, Norman L.: „Introduction. Action, Abstraction, Reaction“, in: *Action/Abstraction. Pollock, De Kooning, And American Art, 1940 - 1976*. [Ausst. Kat., The Jewish Museum New York, 4. Mai - 21. Sept.

2008; Sant Louis Art Museum, 19. Okt. 2008 - 11. Jan. 2009; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 13. Feb. - 31. Mai 2009]; New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2008. S. 1-13.

Krejci, Harald: „Kinetismus und der Tanz - Zur Choreographie einiger Zusammenhänge“, in: Bast, Gerhard (Hg.): *wiener kinetismus. eine bewegte moderne*. [Ausst. Kat., Belvedere Wien, 10. Februar - 5. Juni 2011], Wien: Springer, 2011. S. 68-81.

Lampert, Friederike: *Tanzimprovisation. Geschichte - Theorie, Verfahren - Vermittlung*. Brandstetter, Gabriele/ Klein, Gabriele (Hg.); Band 7, Bielefeld: transcript Verlag, 2007.

Lathrop, Nina: „An Interview with Nina Lathrop“, an oral history conducted in 1983 by Judith Dunning, in: *Ann Mundstock: Pioneer in Bay Area Dance and Movement Therapy*. Regional Oral History Office, The Bancroft Library, University of California, Berkeley, 1985. Zugriff unter: <https://archive.org/details/pioneerbayarea00annmrich/page/n119>, aufgerufen am 02.03.2019, 03:05.

Lehmann, Annette Jael: „Pädagogische Praktiken und Kreativitätsmodelle am Black Mountain College“, in: Blume, Eugen/ Felix, Matilda/ Knapstein, Gabriele/ Nichols, Catherine (Hg.): *Black Mountain. Ein interdisziplinäres Experiment 1933 - 1957*. [Ausst. Kat., eine Sonderausstellung der Sammlung Marx in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, 5. Juni bis 27. September 2015]; Leipzig, Deutschland: Spector Books, 2015. S. 98-109.

Leitner, Bernhard: „Geschichte. Geschichte“, in: Bast, Gerhard (Hg.): *wiener kinetismus. eine bewegte moderne*. [Ausst. Kat., Belvedere Wien, 10. Februar - 5. Juni 2011], Wien: Springer, 2011. S. 82-93.

Lepecki, André (Hg.): *Dance, Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Mass.: MIT Press, 2012.

Libraries University of Wisconsin-Madison: „Margaret H'Doubler and the Wisconsin Dance Idea“, in: UW Archives and Records Management, *Libraries University of Wisconsin-Madison*, 2019. Zugriff unter: <https://www.library.wisc.edu/archives/exhibits/campus-history-projects/health-and-fun-shall-walk-hand-in-hand-the-first-100-years-of-womens-athletics-at-uw-madison/margaret-hdoubler-and-the-wisconsin-dance-idea/>, aufgerufen am 12.02.2019, 12:33.

Maier, Steven: „Marcel Duchamp – Sein Leben“, in: *Moderne Kunst ...verstehen!*, 2018. Zugriff unter: https://www.kunst-zeiten.de/Marcel_Duchamp-Leben, aufgerufen am 07.03.2019, 16:17.

Maletzke, Elsemarie: „Nennt mich nicht Tänzerin! Isadora Duncan und der freie Tanz“, in: May, Ursula (Hg.): *Theaterfrauen. Fünfzehn Porträts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998. S. 75-90.

Matzner, Alexandra: „Andy Warhol: Biografie, Lebenslauf des US-Künstlers, der die Kunst kommerzialisiert hat“, in: *Art In Words*, Februar 2018. Zugriff unter: <https://artinwords.de/andy-warhol-biografie/>, aufgerufen am 19.04.2019, 13:58.

McMahon, JP: „Robert Morris, (Untitled) L-Beams“, in: *Smarthistory*, August 9, 2015. Zugriff unter: <https://smarthistory.org/robert-morris-untitled-l-beams/>, aufgerufen am 29.08.2017, 10:03.

Medien Kunst Netz: „Allan Kaprow“, in: *Medien Kunst Netz*, 2019. Zugriff unter: <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/kaprow/biografie/>, aufgerufen am 06.03.2019, 02:42.

Metcalf, Megan: „Biographie, Bibliografie und Ausgewählte Performances, Ausstellungen und Vorträge“, in: Breitwieser, Sabine (Hg.): *Simone Forti. Mit dem Körper denken*. [Ausst. Kat., Museum der Moderne Salzburg, 18. Juli - 9. November 2014], München: Hirmer Verlag GmbH, 2014. S. 276-290.

Monopol: „Gutai – Painting with Time and Space. Die Superavantgarde“, in: *monopol, Magazin für Kunst und Leben*, 2011. Zugriff unter: <https://www.monopol-magazin.de/die-superavantgarde>, aufgerufen am 06.02.2019, 18:25.

Morris, Robert: „Anmerkungen über Skulptur“, [1966-67], in: Stemmrich, Gregor (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 1995. S. 92-120.

Morse, Meredith: *Soft is Fast. Simone Forti in the 1960s and after*. Cambridge, Massachusetts: THE MIT PRESS, 2016.

MUK: „Lehrende - Lebenslauf, Univ. Prof. Nikolaus Selimov“, in: *Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien*, 2019. Zugriff unter: <http://www.muk.ac.at/studienangebot/lehrende/details/nikolaus-selimov.html>, aufgerufen am 21.02.2019, 15:17.

Müller, Hedwig: „Vom freien Tanz. Zur Geschichte des modernen Tanzes in Deutschland“, in: Adelsbach, Karin (Hg.): *Tanz in der Moderne. Von Matisse bis Schlemmer*. [Ausst. Kat., Kunsthalle Emden, Stiftung Henri und Eske Nannen; Haus der Kunst München], Köln: Wienand, 1996. S.261-268.

Nitschke, August: *Jahrhundertwende. Aufbruch in die Moderne. 1880 - 1930*. Nitschke, August/Ritter, Gerhard/Peukert, Detlev/Bruch, Rüdiger vom (Hg.); Reinbek: Rowohlt, 1990.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild/ Fastl, Christian: „Jaques-Dalcroze, Émile (eig. Jaques, Emmil Henry)“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 09/2018. Zugriff unter: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_J/Jacques-Dalcroze_Emile.xml, 03.03.2019, 19:22.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild: „Laban (de Váralja), Rudolf von“, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 05/2001. Zugriff unter: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Laban_Rudolf.xml, aufgerufen am 02.03.2019, 03:43.

Ohne Autorenangabe: „Jackson Pollock. Is He the Greatest Living Painter in the United States?“ in: *Life*, Life Magazine, New York, Vol.27, No.6, 08/1949. S. 42-45. Zugriff unter: https://books.google.co.uk/books?id=y04EAAAAMBAJ&lpg=PA17&pg=PA42&redir_esc=y&hl=en#v=onepage&q&f=false, aufgerufen am 22.11.2018, 12:39.

Oxford University Press: „Overview, Arch Lauterer 1904-1957“, in: *Oxford Reference, Oxford University Press*, 2019. Zugriff unter: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100054147>, aufgerufen am 18.01.2019, 12:44.

Partsch-Bergsohn, Isa: *Modern Dance in Germany und the United States. Crosscurrents and Influences.* Chur: Harwood Academic Publishers GmbH, 1994.

Paxton, Steve: „Simone Forti betritt die Welt des Tanzes“, in: Breitwieser, Sabine (Hg.): *Simone Forti. Mit dem Körper denken.* [Ausst. Kat., Museum der Moderne Salzburg, 18. Juli - 9. November 2014], München: Hirmer Verlag GmbH, 2014. S. 59-61.

Perron, Wendy/ Bennahum, Ninotchka/ Robertson, Bruce: „Radical Bodies: An Overview“, in: Little, Nadine (sen. Ed.): *Radical Bodies. Anna Halprin, Simone Forti, and Yvonne Rainer in California and New York, 1955 - 1972.* [Ausst. Kat., Art , Design & Architecture Museum, University of California, Santa Barbara, 14. Jänner - 30. April 2017], Oakland CA, USA: University of California Press, 2017. S. 30-55.

Perrottet, Claude (Hg.): *Rudolf von Laban. Ein Leben für den Tanz.* Bern u. a.: Paul Haupt, 1989.

Postuwka, Gabriele: *Moderner Tanz und Tanzerziehung. Analyse historischer und gegenwärtiger Entwicklungstendenzen.* Schorndorf, Deutschland: Verlag Karl Hofmann, 1999. Zugl. Frankfurt (Main), Univ, Diss., [1997].

Pusch, Luise F. (2019): „Biographien, Loïe Fuller“, in: *Institut für Frauen-Biographieforschung*, Zugriff unter: <http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/loie-fuller/>, aufgerufen am 22.11.2018, 11:35.

Reiss, Werner: *Befreiende Verfahren I. experimentieren und Gestalten mit dem Zufall.* Kreide, Ingrid/ Kreide, J. (Hg.); Dietzenbach: ALS Verlag, 1996.

Robertson, Bruce: „Preface“, in: Little, Nadine (sen. Ed.): *Radical Bodies. Anna Halprin, Simone Forti, and Yvonne Rainer in California and New York, 1955 - 1972.* [Ausst. Kat., Art , Design & Architecture Museum, University of California, Santa Barbara, 14. Jänner - 30. April 2017], Oakland CA, USA: University of California Press, 2017. S.13.

Rosenberg, Harold: „The American Action Painters“, in: *ARTnews* 51, no. 8, Dezember 1952; repr. in: Rosenberg, Harold: *The Tradition of the New.* New York, USA: Horizon Press. [1959]. S. 24-25.

Ruyter, Nancy Lee Chalfa: *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism.* Westport, CT: Greenwood Press, 1999.

Sandgruber, Roman: „Eadweard Muybridge: Pferde in Bewegung“, in: *forum oö geschichte, Virtuelles Museum Oberösterreich.* Mensch & Pferd - Kult und Leidenschaft. Dokumentation zur OÖ Landesausstellung 2016, 29. April bis 6. November 2016 im Stift Lambach. Zugriff unter: <http://www.oogeschichte.at/themen/mensch-und-natur/mensch-pferd-lambach/eadweard-muybridge-pferde-in-bewegung/>, aufgerufen am 16.04.2019, 16:42.

Schmitt, Bernd: „John Dewey“, in: *dibb Biographien*, 2019. Zugriff unter: <http://dibb.de/dewey.php>, aufgerufen am 06.03.2019, 01:22.

Shawn, Ted: *Every Little Moment. A Book about François Delsarte.* [1954], New York: Princeton, 1975.

Smith, Huston: „Vorbemerkung“, in: Suzuki, Shunryū: *Zen Geist Anfänger Geist. Unterweisung in Zen-Meditation*. [Originaltitel: *Zen Mind, Beginner's Mind. Informal talks on Zen meditation und practice*, Tokio, New York: Weatherhill, 1970], Bielefeld: Theseus, Lim. SA. 2016. S. 9-11.

Snyder, Timothy/ Kreimeier, Nils/ Von Buttlar, Horst: „Russland muss die EU zerstören, bevor Putin die Macht verliert“, in: *Capital, Wirtschaft ist Gesellschaft*, 31. März 2019. Zugriff unter: https://www.capital.de/wirtschaft-politik/russland-muss-die-eu-zerstoeren-bevor-putin-die-macht-verliert?article_onepage=true, aufgerufen am 08.04.2019, 23:35.

Stella, Frank/ Glaser, Bruce: „Fragen an Stella und Judd“ [1964], in: Stemmrich, Gregor (Hg.): *Minimal Art, Eine kritische Retrospektive*. Dresden, Basel: Verlag der Kunst, 1995. S. 35-58.

Stemmrich, Gregor (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden, Basel: Verlag der Kunst, 1995.

Suzuki, Shunryū: *Zen Geist Anfänger Geist. Unterweisung in Zen-Meditation*. [Originaltitel: *Zen Mind, Beginner's Mind. Informal talks on Zen meditation und practice*, Tokio, New York: Weatherhill, 1970], Bielefeld: Theseus, Lim. SA. 2016.

Szczesniak, Paulina: „Kunst als ohrenbetäubender Schrei“, in: *Tagesanzeiger*, 03/01/2011. Zugriff unter: <https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kunst/Kunst-als-ohrenbetaeubender-Schrei-/story/14276006>, 06.02.2019, 20:26.

Tate: „Bodyspacemotionthings“, in: *Smarthistory*, 30/01/2016. Zugriff unter: <https://smarthistory.org/bodyspacemotionthings/>, aufgerufen am 07.03.2019, 20:49.

Tate Modern: „Robert Morris: Bodyspacemotionthings 22 Mai – 14 Juni 2009“, in: *Tate*, 2009. Zugriff unter: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/robert-morris-bodyspacemotionthings>, aufgerufen am 28.09.2018, 12:42.

The Art Story/ a: „Allan Kaprow, American Performance Artist and Theoretician“, in: *The Art Story, Modern Art Insight*, 2019. Zugriff unter: <https://www.theartstory.org/artist-kaprow-allan.htm>, aufgerufen am 06.03.2019, 02:54.

The Art Story/ b: „Art Critics Comparison: Clement Greenberg vs. Harold Rosenberg“, in: *The Art Story, Modern Art Insight*, 2019. Zugriff unter: <https://www.theartstory.org/critics-greenberg-rosenberg.htm>, aufgerufen am 02.11.2018, 15:15.

The Art Story/ c: „Clement Greenberg, Art Historian and Critic“, in: *The Art Story, Modern Art Insight*, 2019. Zugriff unter: <https://www.theartstory.org/critic-greenberg-clement-life-and-legacy.htm>, aufgerufen am 14.03.2019, 12:24.

The Art Story/ d: „Harold Rosenberg, Art Historian and Critic“, in: *The Art Story, Modern Art Insight*, 2019. Zugriff unter: <https://www.theartstory.org/critic-rosenberg-harold.htm>, aufgerufen am 14.03.2019, 12:25.

The Art Story/ e: „Michael Fried“, in: *The Art Story*, Modern Art Insight, 2019. Zugriff unter: <https://www.theartstory.org/critic-fried-michael.htm>, aufgerufen am 09.04.2019, 14:53.

The Cultural Landscape Foundation: „1916 - 2009 Lawrence Halprin“, in: *The Cultural Landscape Foundation*, connecting people to places, 1998. Zugriff unter: <https://tclf.org/pioneer/lawrence-halprin>, aufgerufen am 26.11.2018, 11:32.

The New York Public Library: „Ruth St. Denis letters, ca. 1914-1959“, in: *The New York Public Library*, Archives & Manuscripts, 2019. Zugriff unter: <http://archives.nypl.org/dan/19674>, aufgerufen am 22.11.2018, 12:03.

Timmerman, Peter: „Uncaged: Buddhism, John Cage and the Freeing of the World“, *Canadian Journal of Buddhist Studies*, No.5, 2009. Zugriff unter: https://thecjbs.org/wp-content/uploads/2018/02/Uncaged_Buddhism-John-Cage-and-the-Freeing-of-the-World_Timmerman.pdf, aufgerufen am 17.02.2019, 11:47.

Tomii, Reiko/ McCaffrey, Fergus: *Kazuo Shiraga, Six Decades*. New York: McCaffrey Fine Art, 2009.

UAK: „Gruppenprojekt: Tanz-Performance *UpSideDown & Co.* Poitiers, FESIVAL [á corps] 2012“. Unveröffentlichte Textsammlung, *Universität für Angewandte Kunst Wien*, Kunstpädagogik, Studienjahr 2011/2012.

Van Eikels, Kai: „Collective Virtuosity, Co-Competition, Attention Economy. Postfordismus und der Wert des Improvisierens“, in: Bormann, Hans-Friedrich/ Brandstetter, Gabriele/ Matzke, Annemarie (Hg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst - Medien - Praxis*. Bielefeld: transcript Verlag, 2010. S. 125-160.

Westerman, Jonah: „Robert Morris exhibition, Tate Gallery 1971; *Bodyspacemotionthings*, Tate Modern, 2009“, in: *Performance at Tate: Into the Space of Art*, Tate Research Publication, 2016. Zugriff unter: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris>, aufgerufen am 28.09.2018, 12:39

Widmann, Arno: „Max Ernst. Wie Ernst die Angst nimmt“, in: *Berliner Zeitung*, 06/02/2013. Zugriff unter: <https://www.berliner-zeitung.de/kultur/max-ernst-wie-ernst-die-angst-nimmt-6958172>, aufgerufen am 02.11.2018, 11:11.

Wigman, Mary: *Deutsche Tanzkunst*. Dresden: Carl Reißner, 1935.

Wikipedia: „François Delsarte“, *Wikipedia*, 2018. Zugriff unter: https://de.wikipedia.org/wiki/François_Delsarte, aufgerufen am 15.01.2019, 17:34.

Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: F. Buckmann A.-G., 1915. in: *Universitätsbibliothek Heidelberg*, Zugriff unter: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/woelfflin1915/0017/image>, aufgerufen am 14.01.2019, 12:37.

Yves Klein Archive: „Yves Klein Biography“, in: *Yves Klein Archive*, 2019. Zugriff unter: <http://www.yvesklein.com/en/biographie/index/>, aufgerufen am 08.03.2019, 17:17.

8.2_Filme und Videos

ARTE: „1968 – Die globale Revolte“, in: *ARTE*, 2 teilige Dokumentarverfilmung, ausgestrahlt im Mai 2018. Zugriff unter: <https://www.arte.tv/de/videos/072424-001-A/1968-die-globale-revolte-1-2/>, aufgerufen am 18.06.2018, 10:49.

Artpix Notebooks: *Simone Forti. An Evening of Dance Constructions* [12004], 1h. 28min., DVD Video, 2009.

Forti, Simone: „question and answer session with Forti“ [12004], in: *Simone Forti. An Evening of Dance Constructions*, DVD, Artpix Notebooks, 2009.

Gerber, Ruedi: *Breath Made Visible. Revolution in Dance, Anna Halprin*. Dokumentarfilm, 2009.

Robert Morris *Bodyspacemotionthings*, Dauer 3min. 31sek. 2016. Zugriff unter: <https://www.youtube.com/watch?v=leUiL5vzSZA>, aufgerufen am 29.08.2016, 10:12.

Jackson Pollock by Hans Namuth [1951], Dauer 10min. 13sek. Zugriff unter: <https://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOG0>, aufgerufen am 26.10.2018, 12:38.