

Universität für angewandte Kunst Wien  
Abteilung Kunst und kommunikative Praxis

Diplomarbeit  
Im Fach Bildnerische Erziehung

Thema:

**„you have to move to know“**

William Forsythes choreographische Arbeiten im musealen Kontext als  
Impulsgeber für bewegungsorientierte Kunstpädagogik

von  
Rüdiger Breitbach  
Matrikelnummer: 01074083  
Geb.: 27.04.1982

Betreut von: Univ.Prof. Mag.phil. Eva Maria Stadler

eingereicht am:  
29.04.2020

1.	Einleitung	2
2.	Der Ausstellungsort wird Erfahrungsraum	3
2.1.	Choreographie – Begriffsklärung	6
2.2.	Choreografie im Museum	12
3.	Zielsetzung und Forschungsfrage	13
4.	William Forsythe	15
4.1.	Vita und Relevanz als Choreograph	15
4.2.1.	Choreographic Objects	16
4.2.2.	Improvisation Technologies	20
4.3.	Bewegende Ausstellungen / Werkbetrachtungen	24
4.3.1.	Nowhere and Everywhere at the same Time No.3	27
4.3.2.	The Fact of Matter	30
4.3.3.	Stellentstellen Films 2	35
4.3.4.	Black Flags	38
5.	Zugänge zu Forsythe - Ein Projekt für die Schule	46
5.1.	Körperwissen und Bewegungsintelligenz	46
5.2.	Erfahrung durch Tanz	48
5.3.	Das politische Potential des Tanzes	49
5.4.	Die Phase der Jugend - Körperbilder	51
5.5.	Partizipation	52
5.6.	Tanz in Schule	53
5.7.	Lehrplanauszüge Bildnerische Erziehung	56
6.	Resümee / Die Möglichkeiten durch Tanz	60
7.	Literaturverzeichnis	66
7.1.	Abbildungsverzeichnis	70
7.2.	Onlinequellen	71

# 1 Einleitung

Das Verfassen der vorliegenden Abschlussarbeit aus dem Bereich der LehrerInnenbildung<sup>1</sup> geschah auf der Basis des selbstgewählten Auftrags, eine inhaltlich relevante Arbeit für die aktuelle Lebenswelt der Schüler und Lehrer zu verfassen. Bei einem Vorhaben dieser Art ist es heute – im ersten Viertel des 21. Jahrhunderts – kaum möglich, die Veränderungen in der Sozialstruktur und der Lernformen durch die digitalen Medien aus dem Blick zu lassen. Ein wichtiger Aspekt in dem weiten Feld der Umwälzungen die diese Tage mit sich bringen – bezogen auf die Digitalisierung des Alltags und der Schulen – liegt schon in dem Begriff *Medien* begründet. Das digitale Gerät, wie auch die damit ermöglichten sozialen Interaktionsfelder der *Sozialen Medien*, funktionieren als *Medium* - als *Vermittelndes Element* zwischen Menschen in ihrer Kommunikation, sowie zwischen Menschen und ihren Erfahrungsmöglichkeiten, die sich mehr und mehr von der direkten Beschäftigung mit der Welt, hin zu medial vermittelten Erfahrungen entwickeln. Ein für diese Arbeit zentraler Begriff – gleichzeitig eine lebensweltliche Qualität – welche das genaue Gegenteil zum Medium darstellt, ist die *Unmittelbarkeit*. Diese Arbeit hat ihren Schwerpunkt in der Ausrichtung auf Erfahrungen, die individuell und ohne die Notwendigkeit von Hilfsmitteln erlebbar sind. Im Bereich der Vermittlung der Bildenden Künste, in der diese Arbeit angesiedelt ist, stellt das Werkzeug (der Pinsel, der Computer, die Kamera et cetera) ein meist für die Erstellung des Kunstwerkes notwendiges, oft auch hinderliches Attribut dar. Zwar ist der menschliche Körper in der Lage – wie der Philosoph und Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty beschreibt – sich den Pinsel, wie den Blindenstock als Erweiterung des Körpers „einzuverleiben“<sup>2</sup> zu können und intensives Training lässt uns Objekte intuitiv und manchmal auch bis zur Virtuosität manipulieren um den intendierten Ausdruck zu erzeugen – eingeschränkter verhält es sich da schon mit den technischen Gegebenheiten beispielsweise der Farbwiedergabe von Kameras, Monitoren und Druckwerken, die dem menschlichen Wahrnehmungsvermögen um einiges nachstehen. In nahezu allen Fällen der

---

<sup>1</sup> Aus stilistischen Gründen verwende ich im Folgenden fortlaufend die maskuline Form personenbezogener Substantive, ich bitte jedoch darum, weitere Genderperspektiven für immer mitzudenken.

<sup>2</sup> Vgl.: Maurice Merleau-Ponty: „Phänomenologie und Wahrnehmung“. Berlin 1966, S. 173.

künstlerischen Tätigkeit besteht eine irgend geartete Abhängigkeit des Künstlers von einem Medium. Das Erleben oder das Erzeugen von Kunst bedarf oft eines Hilfsmittels. Ein weiterer Aspekt der künstlerischen Tätigkeit ist die soziale Interaktion, deren Vielschichtigkeit im Prozess des Miteinanders durch mediale Vermittlung naturgemäß beschnitten wird.

Die vorliegende Arbeit versucht einen Bereich der künstlerischen Tätigkeit und der Kunstrezeption näher zu beleuchten, der in seiner Unmittelbarkeit des Erlebens von Kreativität nichts als den Körper selbst benötigt – den Tanz.

Diese Arbeit widmet sich der Frage, welche Bereiche aus dem Feld von Tanz und Choreographie besonders Unterrichtsrelevant in der Bildnerischen Erziehung sein können. Einerseits mit Blick auf die Vermittlung dieser Bereiche im Kontext der Kunst, andererseits mit Blick auf die – für die Schüler – möglichen positiven Aspekte in sozialer und körperlicher Hinsicht.

Um Tanz und die mit ihm verbundene Kunst der Choreographie im Aufgabenbereich der Bildnerischen Erziehung zu verorten und das Feld einzugrenzen, wird in dieser Arbeit die choreographische Praxis im Musealen Kontext als Ausgangspunkt herangezogen (Kapitel 2), um im Weiteren die Frage nach den Möglichkeiten der Implikation von Bewegungserfahrung in den Unterricht zu stellen (Kapitel 3).

Die inhaltliche Ausrichtung auf Unmittelbarkeit im Bewegungserleben ist ein Schwerpunkt in der Arbeit des Tänzers, Choreographen und bildenden Künstlers William Forsythe. Seine *Choreographischen Objekte* (Kapitel 4) dienen als Anschauungsbeispiele für die Einbeziehung der eigenen körperlichen Wahrnehmung in den Kontext der Kunstrezeption durch Partizipation. Ausgehend von der Erläuterung der in seinen Arbeiten behandelten Konzeptionen von Mensch und Interaktion, wendet sich der zweite Teil der Arbeit (Kapitel 5) den (Schul-) didaktischen Implikationen tänzerischer Erfahrungen im Jugendalter zu.

## 2. Der Ausstellungsort wird Erfahrungsraum

Im folgendem Kapitel soll die Entwicklung des Ausstellungsorts von der klassischen Objektschau hin zum Erfahrungsraum beschrieben werden. Hierzu werden die Gedanken der Kunsthistorikerin Dorothea von Hantelmann und Carolin Meister zur Erläuterung herangezogen sowie im weiteren Verlauf der Arbeit die Bedeutsamkeit dieser Veränderung für die zeitgenössische Kunstvermittlung herausgestellt.

Die Ausstellung, das Objekt und die Gesellschaft stehen in wechselseitiger Beziehung. Im Laufe der Geschichte hat sich die Rolle und die Bedeutung des Kunstwerks als Artefakt wie auch dessen Ausstellungssituation und der museale Raum stark verändert.<sup>3</sup> So beschreibt die Kunsthistorikerin Dorothea von Hantelmann, dass sich Kunst auf jene für unsere Kultur zentral gewordene Ebene einer selbstbezogenen und intersubjektiven Erfahrung verlagere, welches den zeitgeschichtlichen Zusammenhang verdeutlicht<sup>4</sup> Parallel zur Entwicklung der modernen Gesellschaften, stehen die Entstehung und der Erfolg der Ausstellung und des Museums. Die zentrale Rolle hat dabei das Objekt inne. Neben dem Kunstgeschmack ließ sich mit Kunstobjekten auch Reichtum und Status zeigen, was schon seit jeher in höfischen und aristokratischen Gesellschaften Bedeutung hatte. Das Objekt verhalf dem Subjekt, sich zu schmücken und zu kultivieren. Man unterschied zwischen materieller Produktion und Kultur. Durch das Bürgertum wurde diese Trennung unschärfer, das Objekt wurde vom Accessoire zu einem Medium der Demokratisierung, einem „Gegenüber des Subjekts“. Vorrangig in Ausstellungen wird die Person in der Objektbetrachtung als Subjekt, als Gegenüber an das Objekt gebunden. Im musealen Kontext bekommt das Objekt eine Bedeutung, durch die sich eine ästhetische Erfahrung machen lässt. In der vor-bürgerlichen Kultur war es erstrebenswert zu demonstrieren, dass Zeit im Überfluss zur Verfügung stand – zeitintensive Geselligkeit und Kommunikation

---

<sup>3</sup> Dieses Kapitel bezieht sich hauptsächlich auf den Beitrag Dorothea Hantelmanns zur dokumenta13, der 2012 im Verlag Hantje Cantz erschien und in der Notizbuchserie „100 Notes - 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken“ und den Titel „Notizen zur Ausstellung“ trägt.

<sup>4</sup> Vgl.: Dorothea von Hantelmann / Carolin Meister „Einleitung“ in : Dorothea von Hantelmann / Carolin Meister (Hg.): „Die Ausstellung. Politik eines Rituals“, Zürich-Berlin: Diaphanes 2010, S.17. Die Autorinnen belegen ihre Aussage mit: Gerhard Schulze: „Die beste aller Welten“ Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 2004 und Gerhard Schulze: „Die Erlebnis-Gesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart“ Frankfurt a. M.: Campus Verlag 1997.

wurden beispielsweise gepflegt. Jene Mitglieder der Gesellschaft, die arbeiteten oder produzierten und deren Anspruch dennoch bestand, „sich ästhetisch zu verfeinern“<sup>5</sup> suchten die Möglichkeit, sich neben der Arbeit „[...] die ästhetische Verfeinerung über das Objekt einzukaufen oder anzuheften.“<sup>6</sup> Als Folge daraus lässt sich sagen, dass das Objekt einerseits in seiner Materialität mit Produktion verbunden und zum Symbol von Wohlstand wird, andererseits durch das Objekt die Möglichkeit der Kulturvermittlung für ein breiteres Publikum seit dem frühen Bürgertum besteht. Das Kunstwerk stellt in dieser Zeit laut Dorothea von Hantelmann das „Demokratisierungsmedium von Kultur“<sup>7</sup> dar. Die wechselseitigen Beziehungen von Mensch und materiellem Objekt werden in Museen und Ausstellungen kulturell manifestiert und reflektiert – der einzelne Mensch ist Teil „[...] einer Gesellschaft, die sich über Objekte definiert und die ihre Identität sowie ihren Wohlstand aus der Herstellung materieller Güter bezieht.“<sup>8</sup> Die Entwicklung in diesem Feld erwies sich als paradox. Durch die museal angestrebte und in der Rückschau erfolgreiche Demokratisierung der Kultur erlangte das Kunstobjekt Öffentlichkeit, dennoch entstand die Situation, dass es schwierig wurde, dieser Öffentlichkeit die Kunsterfahrung zu vermitteln. Nach von Hantelmann beläuft sich die Zeit, die ein Besucher vor einem Kunstwerk verbringt, auf nur einige Sekunden.<sup>9</sup>

Für eine Bindung des Subjekts an das Kunstwerk, braucht es primär Zeit. In der Spätrenaissance und dem Barock war es selbstverständlich, dass die Besucher vom Fürst selbst durch die Wunderkammer geführt wurden, um die Objekte gezeigt zu bekommen. Bis etwa zum Ende des 18. Jahrhunderts waren die Gemäldesammlungen Räume der Konversation, in denen die Rezeption von Kunst eng mit dem gesellschaftlichen Ereignis verbunden war. Das bedeutet, dass den Kunstwerken in der Regel eine intensive Beschäftigung durch Zeit und Reflexion zuteilwurde und eine stärkere Bindung an das Objekt hergestellt werden konnte. Von Hantelmann weist diesbezüglich darauf hin, dass sich Goethe mitunter monatelang mit einzelnen Objekten beschäftigte.<sup>10</sup> Mit der Industrialisierung und der Massenproduktion begann sich das Verhältnis zu den

---

<sup>5</sup> Vgl.: Dorothea von Hantelmann: *Notes on the Exhibition / Notizen zur Ausstellung*, No.088, 100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken. Berlin: Hantje Cantz, 2012. S.11.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Vgl. Ebd., S12.

<sup>10</sup> Vgl. Ebd., S.16.

Objekten zu verändern. Je mehr ein Objekt zur Massenware wurde, desto weniger Bedeutung als Statussymbol oder Qualitätsobjekt wurde ihm zuerkannt. Dorothea von Hantelmann zitiert in diesem Zusammenhang Georg Simmel, der die Menschen auf der einen Seite als Sklaven des Produktionsprozesses und auf der anderen Seite als dem Produkt untergeordnet sieht. „Die Dinge müssen in das Ich, aber auch das Ich in die Dinge eingehen.“<sup>11</sup> Er fordert damit, das Übergewicht der objektiven Kultur über die subjektive Kultur zu überwinden.

Von Hantelmann schreibt, der „White Cube“ könne als Antwort der Museen auf das schiefe Verhältnis von Subjekt und Objekt betrachtet werden. Im „White Cube“ gewinnt das einzelne Objekt an autonomem Charakter und Subjektivität hinzu, wodurch auf die ökonomischen und kulturellen Veränderungen reagiert wird. Das Kunstwerk gewinnt an Unabhängigkeit, wodurch es immer wieder in unterschiedlichen Zusammenhängen präsentiert werden kann. Der „White Cube“ spiegelt auch eine diesem Prozess parallele gesellschaftliche Entwicklung wieder. Die industrialisierte Gesellschaft reflektiert und kultiviert das Objekt und die Produktion und ebnet damit den Weg hin zu ihrer Marktorientierung. In dieser liegt der Fokus weniger auf der Produktion und dem Produkt als vielmehr auf dem konsumierenden Subjekt. Von Hantelmann stellt, in Anbetracht des Fortschreitens dieser Entwicklungen, den „White Cube“ und dessen Aktualität in Frage, da immer weniger die Objekte als viel mehr der Erlebnis- und Erfahrungsgehalt im Mittelpunkt des Interesses der Konsumenten stehen.<sup>12</sup> Triebfeder dieser Entwicklung war die künstlerische Avantgarde durch die Prozessorientierung in der Kunst. Bislang wurde das materielle Objekt und dessen Status für das Ausstellen nicht überwunden und die Ausstellung fungiert unverändert als Objektschau.<sup>13</sup> Dennoch ist die tendenzielle Veränderung der Ausstellung hin zu einem Raum der Erfahrung erkennbar, was Ausdruck der ökonomischen und sozialen Entwicklungen unserer wachsenden Konsumgesellschaft ist. In den westlichen Gesellschaften sind die Grundbedürfnisse der meisten Menschen weitestgehend abgedeckt. In einer Gesellschaft, die im Überfluss lebt, verändert sich auch das individuelle Verhalten.

---

<sup>11</sup> Georg Simmel „Philosophie des Geldes, Aufsätze und Materialien“. V. Otthein Rammstedt (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989. S. 674. Zit. nach Dorothea von Hantelmann: *Notes on the Exhibition / Notizen zur Ausstellung*, No.088, 100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken. Berlin: Hantje Cantz, 2012. S.16.

<sup>12</sup> Vgl.: Dorothea von Hantelmann: *Notes on the Exhibition / Notizen zur Ausstellung*, No.088, 100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken. Berlin: Hantje Cantz, 2012. S.17.

<sup>13</sup> Vgl.: Dorothea von Hantelmann: *Notes on the Exhibition / Notizen zur Ausstellung*, No.088, 100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken. Berlin: Hantje Cantz, 2012. S.18

Individuelle Vorstellungen von Lebensgestaltung und Freizeit, basierend auf steigendem Einkommen, verlagern die Orientierung zunehmend vom Zweck hin zu ästhetischen Kriterien „[...] wie z.B. die Qualität und Intensität von Erfahrungen – zum Hauptpunkt der Orientierung.“<sup>14</sup> Im Hinblick auf die Ausstellung und das Kunstwerk vollzieht sich ein Wandel in der Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ausstellung. Indem die Ausstellung mehr und mehr zu einem Erfahrungsraum wird, weicht die Bedeutung des Objekts der Erfahrung des Verhältnisses zu sich (dem Betrachter) selbst, zu anderen und zum Objekt.<sup>15</sup> So fasst Hantelmann treffend zusammen: „Die Kunst verlagere sich auf eine Ebene, die, [...], für unsere heutige Kultur zentral geworden ist.“<sup>16</sup>

Ein Teilaspekt dieses Erfahrungsraumes, den der Ausstellungsraum heute darstellen kann, ist der Bereich der Bewegung – des eigenen Körpers und dessen Organisation im Raum – der Choreographie. Durch spezifische Kunstinstallationen oder Performances ist sie im Ausstellungskontext präsent und soll im Folgenden näher beleuchtet werden.

## 2.1. Choreographie – Begriffsklärung

„Choreographie ist das, was immer wir uns entscheiden, Choreographie zu nennen.“<sup>17</sup>

Der Choreograph, Tanzwissenschaftler und Tänzer Joaõ Fiadeiro thematisiert mit seiner Aussage die subjektive Dimension von Choreographie und gleichzeitig vermittelt er dadurch einen Eindruck, wie weit der Begriff gefasst werden kann. In dem folgenden Kapitel soll an den Begriff Choreographie herangeführt werden und ein kurzer Einblick in die Entwicklungen des Choreographieverständnisses seit Beginn der Moderne ermöglicht werden. Ich beziehe mich hierbei vor allem auf einen Essay der zeitgenössischen Tanzwissenschaftlerin Prof. Dr. Gabriele Klein, die aktuell an der Universität Hamburg lehrt und mit ihrer Arbeit einen

---

<sup>14</sup> Dorothea von Hantelmann / Carolin Meister: „Einleitung“, in: Dorothea von Hantelmann / Carolin Meister (Hg.): „Die Ausstellung. Politik eines Rituals“, Zürich-Berlin: Diaphanes 2010, S.17.

<sup>15</sup> Vgl. Ebd., S. 15-17.

<sup>16</sup> Dorothea von Hantelmann / Carolin Meister: „Einleitung“, in: Dorothea von Hantelmann / Carolin Meister (Hg.): „Die Ausstellung. Politik eines Rituals“, Zürich-Berlin: Diaphanes 2010, S.17. Die Autorinnen belegen ihre Aussage mit: Gerhard Schulze: „Die beste aller Welten“. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 2004 und Gerhard Schulze: „Die Erlebnis-Gesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart“. Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 1997.

<sup>17</sup> Joaõ Fideiro zitiert in: Gabriele Klein: „Essay“ in: Gabriele Klein (Hg.): „Choreographischer Baukasten – das Buch“. Bielefeld: Transcript, 2015. S.18.



umfassenden Beitrag zur Tanzwissenschaft im Allgemeinen, wie auch im Speziellen zu dieser Arbeit geleistet hat.

„Zeitgenössische Choreographie meint immer das, was in einem bestimmten Zeitraum von Zeitgenossen produziert und von anderen Zeitgenossen als relevant für die jeweilige Gegenwartskunst des Tanzes wahrgenommen wird.“<sup>18</sup>

Im 20. Jahrhundert – das dem Sozialhistoriker Michel Foucault zufolge als das Jahrhundert des Raumes<sup>19</sup> bezeichnet werden kann – hat sich die Ansicht etabliert, von Choreographie als einem Verfahren zu sprechen, das sich mit der Verteilung und der Ordnung von Körpern im Raum und in der Zeit auseinandersetzt.<sup>20</sup>

In der wörtlichen Übersetzung des – aus dem altgriechischen stammenden – Wortes Choreographie finden sich Bezüge zur Bewegung und zum Schreiben.

Es ist zusammengesetzt aus: chorós = Tanzplatz, Reigenplatz – bezieht sich also auf den Aufführungsort, an welchem getanzt wird und den Begriff graphos oder graphein = Schreiben oder Ritzen. Choreographie kann demzufolge als „Raumschrift“<sup>21</sup> verstanden werden. Diese Raumschrift, wie die Tanzwissenschaftlerin Gabriele Klein beschreibt, kann in zweierlei Bedeutungsvarianten verstanden werden: Einerseits als ein „flüchtiges Schreiben“ der tanzenden Körper im Raum, ohne dabei Spuren zu hinterlassen, die ihre Bewegungen und Tanzfiguren greifbar machen würden oder nach dem Moment der Aktion als sichtbar verweilen würden. Andererseits bezeichnet Klein die Choreographie als Ermöglichung der Dokumentation und des Diskurses über die Anordnung der tanzenden Körper im Raum.<sup>22</sup> „Durch die enge Beziehung zwischen Aufschreiben und Bewegen ist Choreographie, verstanden als Prozess und Produkt, immer intermedial.“<sup>23</sup> In ihrem Essay beschreibt Gabriele Klein weiter, dass Choreographie das jeweils zu seiner Zeit vorherrschende historische Verständnis von Bewegungsart und Bewegungsordnung reflektiert sowie die

---

<sup>18</sup> Gabriele Klein „Essay“ in: Gabriele Klein (Hg.): „Choreographischer Baukasten – das Buch“. Bielefeld: Transcript, 2015. S.18.

<sup>19</sup> Vgl. Foucault, Michel „Von anderen Räumen“ In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.) (2006): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Suhrkamp: Frankfurt/Main, S. 317.

<sup>20</sup> Vgl. Gabriele Klein „Essay“ in: Gabriele Klein (Hg.): „Choreographischer Baukasten – das Buch“. Bielefeld: Transcript, 2015. S. 18.

<sup>21</sup> Vgl. ebd. S.18.

<sup>22</sup> Vgl. ebd. S.19

<sup>23</sup> Ebd. S.19.

jeweiligen politischen Konzeptionen der gesellschaftlichen Ordnung, deren ästhetische Ausformungen in die Choreographie eingehen.<sup>24</sup>

Choreographieren beutet diesbezüglich also, Schreibweisen und Beziehungen von Körper und Raum zu entwerfen, durch welche die „Räume gesellschaftlich aufgeladen“<sup>25</sup> werden, indem sich die Bewegungen und ihre Anordnungen, die wiederum durch den sie umgebenden Raum eingefasst sind, „in die Räume einschreiben und sie als sozial distinktive Räume erst hervorbringen.“<sup>26</sup> Als Beispiel dafür führt sie die verschiedenen Orte an, an denen damals wie heute Tanz stattfindet, wie den Ballsaal, die Disco oder das Tanzstudio.

Um eine kurze historische Einordnung vorzunehmen, werden einige Aspekte der Entwicklung der Choreographie seit dem Beginn der Moderne bis zu aktuellen Positionen der zeitgenössischen Choreographie kurz erläutert.

Die Choreographie der Moderne reagiert auf die Entwicklungen und Problematiken der gesellschaftlichen Moderne. Sie reflektiert und ästhetisiert sie durch ein Erproben der neuen demokratischen, sozialen Ordnung als künstlerische Praxis und setzt sie in Szene durch ästhetische Formgebung in der choreographischen Praxis. So beschreibt Gabriele Klein für diese Epoche, dass:

„[...] Tanz das Medium ist, das auf die, etwa zeitgleich von der Psychoanalyse betonte, enge Verbindung von Subjektkonstitution und Körperlichkeit aufmerksam macht und Fragen der Identitätsstiftung in der modernen Gesellschaft direkt am Körper stellt.“<sup>27</sup>

Virtuosität, die, wie in Heinrich von Kleists Erzählung: „Über das Marionettentheater“ beschrieben, ihre höchste Ausformung in der verstandeslosen Figur der tanzenden Marionette – die Schwerkraft überwindend und des sich Zierens unfähig – fände, sondern der menschliche Körper, menschliche Empfindungen und als natürlich geltende Bewegungen werden zum primären Bestreben des Tänzers.<sup>28</sup> In diesem Zusammenhang verändern sich auch das Verhältnis von Bewegungsanordnung und Choreographie und die Orte des Choreographierens: Das Tanzstudio oder der Naturbezug im Außenraum, an Orten wie dem Monte Verità im Tessin<sup>29</sup>, ersetzen in der Moderne den Ballettsaal,

---

<sup>24</sup> Vgl. ebd. S. 20.

<sup>25</sup> Ebd. S.28.

<sup>26</sup> Vgl. ebd. S.28.

<sup>27</sup> Ebd. S.28.

<sup>28</sup> Vgl. Gabriele Klein „Essay“ in: Gabriele Klein (Hg.): „Choreographischer Baukasten – das Buch“. Bielefeld: Transcript, 2015. S.29.

<sup>29</sup> Am Monte Verità in der Schweiz entstand Anfang des 20.Jahrhunderts eine Künstlersiedlung, in der ein alternatives Lebens- und Gesellschaftskonzept entworfen wurde und das einige

der bis dahin das Ballett beherbergt hatte und dessen universelle Normierung symbolisiert hatte. Eine auf die Individualität und Natürlichkeit in der Bewegung ausgerichtete Philosophie des Tanzes bedingte ein neues Notationsverfahren, das Rudolf von Laban (1879-1958), Choreograph und Tanztheoretiker, entwickelte und das als Labanotation bis heute für die Analyse von Bewegung verwendet wird. Es werden Tanztechniken entwickelt, die auf anderen Schwerpunkten, anderen Zentren und anderen Achsen im Körper des Tänzers aufbauen, als sie im Klassischen Ballett über Jahrhunderte festgeschrieben waren.

„Mit der Individualisierung der choreographischen Handschrift ist ein Bedeutungswandel der Repräsentationsfunktion von Tanz verbunden. [...] Tanz wird zum unwiederholbaren Ereignis und die Choreographie wird an die Autorschaft einzelner Choreographen gebunden.“<sup>30</sup>

Gabriele Klein beschreibt diese Unmöglichkeit der Wiederholung als vor allem dann gegeben, wenn die Choreographie improvisatorische Passagen hat. Als einen weiteren Aspekt erwähnt sie, dass das Körperkonzept des Modernen Tanzes der Auffassung widerspricht, diesen mit eindeutigen „Botschaften“ zu versehen.<sup>31</sup> Sie erklärt, dass das die Zuschauenden insofern entlastet, als sie nicht nach Bedeutungen suchen müssen, welche die Tänzer durch ihre formalen Bewegungen und den darin befindlichen Codes übermitteln und es nicht primär um die Dechiffrierung von Botschaften geht. „Das Tanzerlebnis entsteht in der Wahrnehmung der Zuschauenden.“<sup>32</sup>

Die Frage nach der Konstruktion des Körpers, die im Modernen Tanz noch als essenziell und natürlich und als Form der Repräsentation kultureller Ordnung verstanden wurde, wird auch im Postmodernen Tanz gestellt. Als ein zentrales Thema des Postmodernen Tanzes beschreibt Gabriele Klein die Frage:

„[...] welches Bild vom Tanzkörper vorherrscht und wie sich Subjektivierungsprozesse im Tanz vollziehen.“<sup>33</sup>

„Die Aufnahme von Alltagsbewegungen in die choreographische Praxis erzeugt eine kritische Perspektive auf die kulturelle Vorherrschaft des Tanzes als konventionelle Form sowie auf Choreographie als festgelegte Ordnung. Mit der Entdeckung alltäglicher Bewegungen wird nicht nur

---

maßgebliche Künstler und Philosophen ihrer Zeit anzog. Unter anderem H. Hesse, L. Tolstoi und R.v.Laban.

<sup>30</sup> Ebd. S. 31.

<sup>31</sup> Vgl. ebd. S.33.

<sup>32</sup> Vgl. ebd. S.33.

<sup>33</sup> Ebd. S. 35.

die Repräsentationsfunktion von Tanz zur Diskussion gestellt, sondern der Fokus richtet sich auf die Bewegungsaktivitäten, die hinter der virtuosens Technik des Tanzes stehen.“<sup>34</sup>

Dies hat zur Folge, dass ein neues, die Körper demokratisierendes Paradigma<sup>35</sup> einzieht: In diesem Moment etabliert sich in der choreographischen Praxis ein neues Verständnis dafür, dass im Gehen, im Sitzen, im Spielen, im Winken und im Kopfschütteln – in jeder Bewegung eine tänzerische Qualität inne wohnt.<sup>36</sup> Das bedeutet, dass Choreographie als Raumschrift nicht mehr zwingend eines Choreographen bedarf, der als allein gestaltender Akteur agiert oder auch die technische Versiertheit des Tänzers als Ausführender nicht notwendiger Weise vorhanden sein muss. Choreographie als erlebte Wahrnehmung von Bewegung findet also im Betrachter wie im Performer gleichermaßen statt.

„[...] und dieses Erlebnis vollzieht sich nun nicht mehr zwangsläufig in dafür vorgesehenen Aufführungsräumen. Künstlerische Choreographie wird nun konfrontiert mit dem Raum des Alltags und den öffentlichen Orten im urbanen Raum.“<sup>37</sup>

Gabriele Klein schreibt, dass die 1971 als Chance verkündete These des Sozialhistorikers Michel Foucault, im „Ende des Subjekts“ die „Leere des verschwundenen Menschen denken“<sup>38</sup> zu können, dem künstlerischen Tanz als Aufforderung dient, seit den 1990er Jahren das Verschwinden des tanzenden Subjekts zu inszenieren. „Tanz, bislang verstanden als ein Medium der Präsenz, wird unsichtbar.“<sup>39</sup> Die Sichtbarkeit – das grundlegende Prinzip der bildenden Kunst – in Frage zu stellen, hat sich bereits in den 1960er Jahren in der Stilrichtung der Konzeptkunst etabliert. So beschreibt Gabriele Klein, dass in den dadurch beeinflussten Choreographien „[...] die performative Übersetzung nicht mehr allein durch die tanzenden Körper erfolgt, sondern als intermediales Spiel.“<sup>40</sup> Dass sich die Zuschauer in das Stück hineinversetzen, ist nicht mehr das alleinige Ziel, welches mit der Choreographie verfolgt wird. Das Publikum wird aufgefordert, aktiv an dem Prozess zu partizipieren. Um fähig zu sein, der Intention des Stückes nachzukommen, müssen die eigene Sehgewohnheit

---

<sup>34</sup> Vgl. ebd. S.35.

<sup>35</sup> Vgl. ebd. S.36.

<sup>36</sup> Vgl. ebd. S.36.

<sup>37</sup> Ebd. S.37.

<sup>38</sup> Michel Foucault „Über den Willen zum Wissen – Vorlesungen am Collège de France 1970/71“. Berlin: Suhrkamp 2012. S. 353.

<sup>39</sup> Gabriele Klein „Essay“ in: Gabriele Klein (Hg.): „Choreographischer Baukasten – das Buch“. Bielefeld: Transcript, 2015. S. 40.

<sup>40</sup> Ebd. S. 40.

reflektiert und die „Rahmungen“<sup>41</sup> des Stücks erkannt werden. Für die Arbeitsweise im Übergang von der postmodernen zur aktuell zeitgenössischen Choreographie führt Gabriele Klein an:

„Der choreographische Prozess wird zunehmend als Recherche- und Forschungsprozess verstanden und dies nicht nur in Bezug auf die Themenfindung, sondern auch im Hinblick auf die Entwicklung von Trainingsverfahren, die Generierung und Komposition von Bewegungsmaterial und die Formen der Zusammenarbeit.“<sup>42</sup>

Zeitgenössische Choreographie stellt heute nicht mehr die bloße Bewegung von Körpern in Zeit und Raum dar, sondern ist viel mehr das Zusammentreffen und Organisieren von Material – von Körpern ebenso wie auch von Sprache, Text, Bildmedien, von Licht, Ton und Objekten.

„In der zeitgenössischen Tanzdramaturgie geht es weniger darum, die Sinnhaftigkeit von Szenen und Handlungen zu hinterfragen und die Strukturen von Bedeutungen freizulegen, sondern darum, den Arbeitsprozess selbst, die Methoden des Produzierens und die Produktionsbedingungen zu reflektieren.“<sup>43</sup>

Der Auffassung folgend, dass Bedeutungsebenen nicht passiv empfangen und gegebenenfalls dechiffriert werden, sondern die Produktion von Bedeutung im Publikum vollzogen wird, gewinnt die Fragestellung zunehmend an Relevanz, „wie dem Zuschauer verschiedene Wahrnehmungsweisen eröffnet werden können“<sup>44</sup> und dafür gegebenenfalls eine aktive Beteiligung und Partizipation ermöglicht werden kann.

„Choreographische Praxis ist damit zu einem Experimentierfeld geworden, das Fragen nach dem gesellschaftlichen Ort der Kunst stellt und zugleich neue experimentelle soziale und kulturelle Praktiken initiiert, exemplifiziert und verleiht.“

Diesbezüglich erklärt Gabriele Klein, dass zeitgenössische Choreographie sich nicht allein als ein „Regelwerk“<sup>45</sup> lesen lässt, sondern auch als ein Spielfeld voller Möglichkeiten, kollektive Aktion und Partizipation performativ zu erschließen. Damit leistet die Choreographie als performatives Konzept einen zentralen Beitrag zu einer interdisziplinären Performance-Kunst.

---

<sup>41</sup> Vgl. ebd. S. 41.

<sup>42</sup> Vgl. ebd. S. 42.

<sup>43</sup> Ebd. S. 44.

<sup>44</sup> Vgl. ebd. S. 44.

<sup>45</sup> Vgl. ebd. S. 44.

„Zeitgenössische Choreographie ist aus dieser Perspektive lesbar als eine spezifische Wahrnehmungsweise des Sozialen, als Produktion sozialer Realität und zeitgenössischer Subjektivitäten, als eine Weise der Herstellung temporärer Ordnungen, als ästhetisches und räumliches Denken.“<sup>46</sup>

Choreografie kann letztendlich auch als politisch bezeichnet werden, so Klein, wenn sie nicht nur funktionale Netzwerke, sondern einen Gemein-Sinn ausbildet. „Es ist ein Sinn, der Gemeinschaft nicht als Ziel angibt, sondern in den Praktiken selbst voraussetzt“.<sup>47</sup>

„Choreographie heute thematisiert den Wandel vom Tanz zu dem, was um Tanz herum ist“<sup>48</sup>

## 2.2. Choreografie im Museum

Wie in den vorangegangenen Kapiteln erwähnt, hat in den letzten Jahren eine immer stärker werdende Auseinandersetzung mit den Themen Tanz beziehungsweise dem Körper als Gegenstand der Bildenden Kunst stattgefunden, welche sich in der Folge auch im musealen Kontext verortet hat.<sup>49</sup> Beispielsweise im Zusammenhang mit Retrospektiven von Choreografinnen des Judson Church Dance Projects<sup>50</sup> und dem Interesse an Reenactment – dem erneuten Auseinandersetzen mit Tanz und Performance beziehungsweise dem Körper ist ein Ineinandergreifen der Bereiche Tanz und Bildender Kunst beobachtbar.<sup>51</sup> Exemplarisch hierfür können unter anderem die Choreografen Sasha Walz, Anne Teresa de Keersmaecker und Xavier Le Roy genannt werden, die sich mit ihren Arbeiten in die Schnittstelle von Ausstellung und Aufführung begeben und sich von der klassischen Theaterbühne entfernen. Diese Arbeit

---

<sup>46</sup> Vgl. ebd. S.48.

<sup>47</sup> Vgl. Ebd. S.49.

<sup>48</sup> Jérôme Bel zitiert in: Gabriele Klein „Essay“ in: Gabriele Klein (Hg.): „Choreographischer Baukasten – das Buch“. Bielefeld: Transcript, 2015. S.46.

<sup>49</sup> Vgl.: Kirsten Maar „What a Body can do“ in: Stedelijkstudies 2016. <http://www.stedelijkstudies.com/jurnal/what-a-body-can-do/> (abgerufen am 18.01.2020)

<sup>50</sup> Das Judson-Church-Dance-Projekt war eine informelle Gruppe von Tänzern und Choreographen um Steve Paxton, Trisha Brown, Lucinda Childs, Deborah Hay, Meredith Monk und Yvonne Rainer, die zwischen 1962 und 1964 in New York arbeiteten und die die Entideologisierung des Tanzkörpers im Modernen Tanz in den Mittelpunkt ihrer Arbeit nahmen.

<sup>51</sup> Vgl.: Kirsten Maar „Entwürfe und Gefüge – William Forsythes choreografische Arbeiten in ihren architektonischen Konstellationen“. Bielefeld: Transcript, 2019. S.10.

widmet sich im Speziellen dem Choreographen William Forsythe, der die Erweiterung des Begriffs Choreografie unter anderem durch seine Choreographic Objects<sup>52</sup> für den musealen Kontext verfolgt.<sup>53</sup>

### 3. Zielsetzung und Forschungsfrage

„ you have to move to know“<sup>54</sup>

Durch die Veränderung der Ausstellung und der Aufführung hin zu einem Raum der Erfahrung verändert sich nicht nur die Kunst selbst, sondern auch die Situation des Rezipierenden. Es kommt zu einer Verlagerung der kurzzeitigen Betrachtung hin zu einer aktiven Auseinandersetzung. Der Bereich der Choreografie im musealen Raum stellt im Besonderen einen physischen Aspekt der Kunstrezeption dar. Es ist der Auftrag der Kunstpädagogik, auf die veränderten Rezeptionsaspekte einzugehen und vorzubereiten.<sup>55</sup> Diesem Auftrag widmet sich die folgende Arbeit. Hierzu soll im Besonderen das Gebiet der Choreografischen Praxis innerhalb des musealen Kontextes betrachtet und anhand der Arbeiten des Choreografen William Forsythes dargestellt werden. Hinterfragt werden soll, welche Erfahrungsebenen sich durch die Rezeption von Choreografie im Museum ergeben und wie sich diese im Vorfeld über den Kunstunterricht didaktisch vorbereiten und kontextualisieren lassen.

---

<sup>52</sup> Siehe Kapitel 4.2.1.

<sup>53</sup> Vgl.: Kirsten Maar „Entwürfe und Gefüge – William Forsythes choreografische Arbeiten in ihren architektonischen Konstellationen“. Bielefeld: Transcript, 2019. S.10.

<sup>54</sup> William Forsythe in: Ausstellungsfilm des MMK zu „Willam Forsythe – The Fact of Matter“, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=OAYNzdaKjIk> (abgerufen am 10.01.2020)

<sup>55</sup> Eine Übersicht der Tanz- und Bewegungspädagogisch relevanten Aspekte des Lehrplanes für Bildnerische Erziehung an Allgemeinbildenden höheren Schulen in Österreich findet sich in Kapitel 5.7.

## 4. William Forsythe

### 4.1 Vita und Relevanz als Choreograph

William Forsythe<sup>56</sup> wurde in Florida bei Nolan Dingman und Christa Long ausgebildet, tanzte beim Joffrey Ballet und später beim Stuttgarter Ballett, wo er 1976 zum Resident Choreographer ernannt wurde.<sup>57</sup> 1984 begann er eine 20-jährige Tätigkeit als Direktor des Ballett Frankfurt, wo er zahlreiche international beachtete Werke schuf und das zeitgenössische Ballett maßgeblich weiterentwickelt hat.<sup>58</sup> Nach der Schließung des Balletts Frankfurt im Jahr 2004 gründete Forsythe ein neues Ensemble aus 16 Tänzern: „The Forsythe Company“, das er von 2005 bis 2015 leitete.<sup>59</sup> Forsythes jüngste Werke wurden exklusiv von „The Forsythe Company“ entwickelt und aufgeführt, während seine früheren Stücke im Repertoire nahezu aller großen Ballettkompanien der Welt prominent vertreten sind.<sup>60</sup> Parallel dazu wurde Forsythe beauftragt, Architektur- und Performance-Installationen zu produzieren.<sup>61</sup> Zu diesen Choreografischen Objekten, wie Forsythe seine Installationen nennt, gehören unter anderem „White Bouncy Castle“ (1997), „City of Abstracts“ (2000), „The Fact of Matter“ (2009), „Nowhere and Everywhere at Same Time No. 2“ (2013), „Stellentstellen Films 2“ (2013) und „Black Flags“ (2014). Seine Installationen und Filmarbeiten wurden in zahlreichen Museen und Ausstellungen gezeigt.<sup>62</sup> In Zusammenarbeit

---

<sup>56</sup> Geboren am 30. Dezember 1949 in New York.

<sup>57</sup> In den folgenden sieben Jahren schuf er neue Werke für die Stuttgarter Ensemble- und Ballettkompanien in München, Den Haag, London, Basel, Berlin, Frankfurt am Main, Paris, New York und San Francisco.

<sup>58</sup> U.a.: Artifact (1984), Impressing the Czar (1988), Limbs Theorem (1990), The Loss of Small Detail (1991) schuf. ALIE/NA(C)TION (1992), Eidos: Telos (1995), Endless House (1999), Kammer / Kammer (2000) und Decreation (2003).

<sup>59</sup> Zu den mit diesem Ensemble produzierten Werken gehören u.a.: Three Atmospheric Studies (2005), You made me a monster (2005), Human Writes (2005), Heterotopia (2006), The Defenders (2007), Yes, we can't (2008/2010), I don't believe in outer space (2008), The Returns (2009) und Sider (2011).

<sup>60</sup> U.a. das Mariinsky Ballet, das New York City Ballet, das San Francisco Ballet und das National Ballet von Kanada, Semperoper Ballet Dresden, Englands Royal Ballet und The Paris Opera Ballet.

<sup>61</sup> U.a. Im Auftrag des Architekten Daniel Libeskind (Groningen, 1989), ARTANGEL (London, 1997), Creative Time (New York, 2005) und der SKD - Staatliche Kunstsammlungen Dresden (2013, 2014).

<sup>62</sup> U.a.: Whitney Biennale (New York, 1997), das Festival d'Avignon (2005, 2011), das Louvre Museum (2006) und die Pinakothek der Moderne in München (2006). 21\_21 Design Sight in Tokio (2007), Wexner Center for the Arts, Columbus (2009), Tate Modern (London, 2009),



mit Medienspezialisten und Pädagogen hat Forsythe neue Ansätze für Tanzdokumentation, Forschung und Bildung entwickelt. Seine 1994 vom ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe), entwickelte Computeranwendung *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*, wird von professionellen Unternehmen, Tanzkonservatorien, Universitäten, Architekturstudiengängen und weiterführenden Schulen weltweit als Lehrmittel eingesetzt. 2009 wurde *Synchronous Objects for One Flat Thing* herausgebracht,<sup>63</sup> *Synchronous Objects* war das Pilotprojekt für Forsythes *Motion Bank*, eine Forschungsplattform, die sich auf die Erstellung und Erforschung digitaler Online-Partituren in enger Zusammenarbeit mit Gastchoreographen konzentrierte. Als Pädagoge wird Forsythe regelmäßig zu Vorträgen und Workshops an Universitäten und Kulturinstitutionen eingeladen.<sup>64</sup>

Stilistisch eingeordnet wird Forsythe vorrangig im Zeitgenössischen Tanz.<sup>65</sup>

„William Forsythe gilt als Erneuerer der Ballettpraxis und hat nachfolgende Generationen von Tänzerinnen und Tänzern sowie Choreografinnen und Choreografen geprägt. William Forsythe erarbeitete bahnbrechende Ballettchoreografien, experimentelle Tanztheaterstücke, digitale Tanzpartituren und raumbezogene Installationen, die *Choreographic Objects*. Ein charakteristisches Merkmal dieser Werke ist die Organisation von Bewegung. [...] Die Akteure vervollständigen die installativen Werke.“<sup>66</sup>

#### 4.2.1. *Choreographic Objects*

„Wenn Tanz nur das leistet, was er unseren Annahmen nach leisten kann, wird er erlöschen. Ich versuche stets die Grenzen des Begriffs Choreografie herauszufordern.“<sup>67</sup>

Um genau diese Erweiterung des Begriffs der Choreographie zu forcieren, arbeitet William Forsythe an den Schnittstellen der Disziplinen Tanz,

---

Hayward Gallery (London 2010), MoMA (New York 2010), ICA Boston (2011), Venedig Biennale (2005, 2009, 2012, 2014), MMK - Museum für Moderne Kunst (Frankfurt am Main, 2015) und 20. Biennale von Sydney, 2016.

<sup>63</sup> „*Synchronous Objects*“ ist eine digitale Online-Partitur, die zusammen mit der Ohio State University entwickelt wurde, die Organisationsprinzipien der Choreografie aufzeigt und deren mögliche Anwendung in anderen Disziplinen demonstriert.

<sup>64</sup> Für alle Daten Vgl. [www.williamforsythe.com](http://www.williamforsythe.com), <https://www.williamforsythe.com/biography.html> (abgerufen am 10.01.2020)

<sup>65</sup> Vgl.: Wibke Hartewig „Kinästhetische Konfrontation. Lesarten der Bewegungstexte William Forsythes“, München: Epodium 2007, S.45.

<sup>66</sup> Mario Kramer in „Tanzplattform“, <https://www.tanzplattform.de/index.php?id=124&L=352> (abgerufen am 13.01.2020)

<sup>67</sup> William Forsythe zitiert nach: Diane Solway „Is it Dance? Maybe. Political? Sure.“, [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com), <https://www.nytimes.com/2007/02/18/arts/dance/18solw.html?pagewanted=2> (abgerufen am 09.12.2019)

Performance, Installation und Naturwissenschaften. William Forsythe beschreibt in seinem Essay über die Choreographic Objects<sup>68</sup> die Choreographie als ein „merkwürdiges und trügerisches“<sup>69</sup> Konzept. Der Begriff wie auch dessen Implikationen sind für ihn unüberschaubar, schwer fassbar und wendig. Den Begriff in eine singuläre Definition zu zwingen, würde seiner Meinung nach nicht bedeuten, den ihm innewohnenden, wichtigsten Mechanismus zu verstehen: Sich früheren Definitionen zu widersetzen und sie zu reformieren. Es existiert keine universelle Choreographie, kein Standard, keine Instanz als solche. Die Choreographien jeder Epoche stehen im Widerspruch zu den vorhergegangenen Ausformungen ihrer Definitionen und das verweist auf die Fähigkeit der Menschen, „Positionen der Gewissheit zu erkennen“<sup>70</sup> und uns von ihnen zu lösen.

Choreographien sind für ihn Schemata, die sich mit der Kontinuität ihrer eigenen, vergangenen Neuerfindungen auseinandersetzen. Diese Neuerungen sind die „sich entwickelnden Verfahrensbedingungen, welche die Manifestation und Wahrnehmung zielgerichteter Handlungsfelder der Wissensproduktion bewirken“.<sup>71</sup> Forsythe zitiert an dieser Stelle René Magritte mit dem Satz: „Kein Gegenstand ist mit seinem Namen so verbunden, dass man keinen anderen für ihn finden könnte, der besser zu ihm passt“<sup>72</sup>, um damit anhand von Magrittes Betrachtung des Zusammenhangs zwischen Objekt und Sprache zu beschreiben, dass die Einführung von „substitute terms“<sup>73</sup> in das Feld der Choreografie – die Facetten der choreographischen Untersuchung enthüllen kann, die vorher nicht erkennbar waren. Dies stellt für ihn den Schlüssel für eine Entwicklung und Wahrnehmung von choreographischen Verfahren dar. Gleichzeitig ist es für ihn auch eine Möglichkeit, zu verhindern, dass der Prozess durch künstliche Grenzziehungen zwischen den verschiedenen Kunstpraxen unnötig eingeeengt wird. Choreografie entsteht für Forsythe durch eine aufeinander aufbauende Reihe von Aktionen als Methode zur Ableitung von Methoden:

„Es stellt eine Umgebung von grammatikalischen Regeln dar, die von Ausnahmen beherrscht werden, einen Widerspruchszustand, der in

---

<sup>68</sup> Vgl. William Forsythe „Choreographic Objects“, in: [www.williamforsythe.com](http://www.williamforsythe.com), <https://www.williamforsythe.com/essay.html> (abgerufen am 07.01.2020)

<sup>69</sup> Ebd.

<sup>70</sup> Ebd.

<sup>71</sup> Ebd.

<sup>72</sup> Original Zitat von René Magritte in Ebd.

<sup>73</sup> Ebd.

sichtbarer Komplizenschaft mit jedem weiteren Verzicht auf eine frühere Definition besteht.“<sup>74</sup>

Die Geschichte der Choreografie schlägt eine beispielhafte Umgebung von Möglichkeiten vor, die explizit keinem bestimmten Manifestationsmodell den Vorzug gibt. Choreografie und Tanz sind für Forsythe zwei unterschiedliche Praktiken. Wenn sie zusammenfinden, dient die Choreografie oft als Ventil für den Wunsch, zu tanzen und er stellt die Frage nach der Ausschließlichkeit der choreografischen Erfahrung durch den Körper – oder ob es Möglichkeiten für die Choreographie gibt, autonome, dem Menschen zugängliche Wege für den Ausdruck ihrer Prinzipien zu finden – Choreographische Objekte ohne den Körper. Diese Fragestellung ergibt sich aus seiner langjährigen Beschäftigung mit dem Stand und der Bedeutung der körperlichen, insbesondere der tänzerischen Praxis in der westlichen Kultur. Er beschreibt, dass im Laufe der Jahrhunderte die Wahrnehmung des Körpers in Bewegung, „dem sichtbaren Wunder der Existenz“<sup>75</sup>, in den Bereich der rohen Empfindung verbannt wurde. Seine Suche gilt dem Auffinden von alternativen Orten, der physisch angestifteten Wissensproduktion außerhalb der durch den Verstand geleiteten Bewegung:

„Ein *Choreographisches Objekt* ist von Natur aus offen für eine ganze Reihe nicht vermittelter Wahrnehmungsanstöße, ohne dass ein Empfängertyp priorisiert werden muss. Diese Objekte sind Beispiele für bestimmte physische Umstände, die grundlegende Klassen der Bewegungsaktivierung und -organisation isolieren. Die Objekte lösen im Körper Prozesse aus, welche die Bereitschaft des Körpers zur Bereitstellung von Input für unsere heuristisch motivierten, vorausschauenden Fähigkeiten instrumentalisieren, die unablässig arbeiten, um uns eine höhere Wahrscheinlichkeit für bevorzugte physische und mentale Ergebnisse zu sichern.“<sup>76</sup>

Nach William Forsythe besteht ein Hauptmerkmal des Choreographischen Objekts darin, dass das bevorzugte Ergebnis eine Form der Wissensproduktion für jeden ist und ein „akutes“ Bewusstsein für das Selbst in bestimmten Aktionsschemata hervorruft.

An diesem Punkt der Entwicklung choreografischer Praktiken ist es für Forsythe hilfreich, zwischen einer abstrakten Manifestation choreografischer Ideen und den historischen Formen ihrer Umsetzung zu unterscheiden. Nicht, wie er sagt,

---

<sup>74</sup> Ebd.

<sup>75</sup> Ebd.

<sup>76</sup> William Forsythe in: [www.williamforsythe.com](http://www.williamforsythe.com),  
<https://www.williamforsythe.com/essay.html> (abgerufen am 08.01.2020)

aus Unzufriedenheit mit der Tradition, sondern aus dem Bestreben heraus, den Zustand der in den Handlungen verankerten Begriffe zu ändern und ihnen eine besondere, untypische Bedeutung zu verleihen. Früher galten diese physischen Konzepte als bedingungslos an einen vermittelten, fühlenden Ausdruck gebunden. Nun kann anerkannt werden, dass sie sich auch in Objekten befinden, die ihr Thema systematisch direkt im Benutzer artikulieren.

Die Einführung des Begriffs *Choreographic Object* ist daher als Kategorisierungsinstrument gedacht, mit dessen Hilfe Standorte identifiziert werden können, an denen das „Verständnis der möglichen Organisation und die Veranlassung von handlungsbasiertem Wissen“<sup>77</sup> gefunden werden kann. Mit diesem Werkzeug kann die Verbreitung des choreografischen Denkens in einem breiteren Bereich der Kunstpraxis erleichtert werden.<sup>78</sup>

#### 4.2.2 Improvisation Technologies

*„Improvisation Technologies führt uns an den Anfang, an den Nullpunkt des Tanzes, dorthin, wo Beobachten und Verstehen von Bewegung beginnen kann“<sup>79</sup>*

„Improvisation Technologies“ (IT) ist eine, von Forsythe entwickelte, didaktische Methode die aufgrund eines multimedialen Ansatzes auf großes Interesse in der Fachwelt gestoßen ist.

Unter dem Titel *Improvisation Technologies – A Tool for the Professional Dance Eye* wurde 1999 eine CD-Rom vom ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe - herausgegeben, auf denen William Forsythe in kurzen Videosequenzen die Grundlagen seiner Improvisationsarbeit erklärt und vorführt. Ursprünglich wurde dieses Kompendium als Tutorial entwickelt, um im Probenprozess seiner Company Improvisationsprinzipien zu vermitteln. Aufgrund des Interesses an diesem Material wurde die anfänglich für interne Zwecke konzipierte Videoreihe mehrfach überarbeitet und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Zuerst als CD-ROM und heute als Kanal auf der Internetplattform [www.youtube.com](http://www.youtube.com), wo die Videos kostenfrei zugänglich sind.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Ebd.

<sup>78</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>79</sup> Vgl.: Astrid Sommer zitiert in: „William Forsythe *Improvisation Technologies – A Tool for the Professional Dance Eye*“. Deutsches Tanzarchiv mit dem ZKM Karlsruhe (Hg.), Karlsruhe 1999. S.15

In den kurzen Filmsequenzen ist der Choreograph auf grauem Untergrund zu sehen (siehe Abb.1).<sup>81</sup> Während er Bewegungsabläufe vorstellt, erklärt er welche Bewegungen sein Körper vollzieht. Die für die Sequenz relevanten Bewegungen, Körperlinien und Achsen werden zur Verdeutlichung durch weiße Linien und Grafiken in das Video eingezeichnet und ermöglichen dem Betrachter das Nachvollziehen der geometrischen und dynamischen Formen, die sie beschreiben. Sabine Huschka beschreibt die Aspekte der Visualisierung folgendermaßen:

„Die körperliche Performanz des Bewegungsgedächtnisses wird in Spuren erkennbar. Die entstehenden vernetzten Strukturen aus Linien, Flächen und Ebenen spiegeln und brechen sich weitere Male in den körperlichen Abläufen. Körperkoordination und Raumstruktur greifen als memorierende Arsenale ineinander und gleichen in performativen Gedächtnisakten ihre Strukturen miteinander ab.“<sup>82</sup>

Durch dieses Verfahren kann eine Bewegungsrichtung, eine Rotationsachse, eine Fläche oder eine Position im Raum visualisiert werden, die von Forsythe auch verlassen und später wieder eingenommen werden kann.

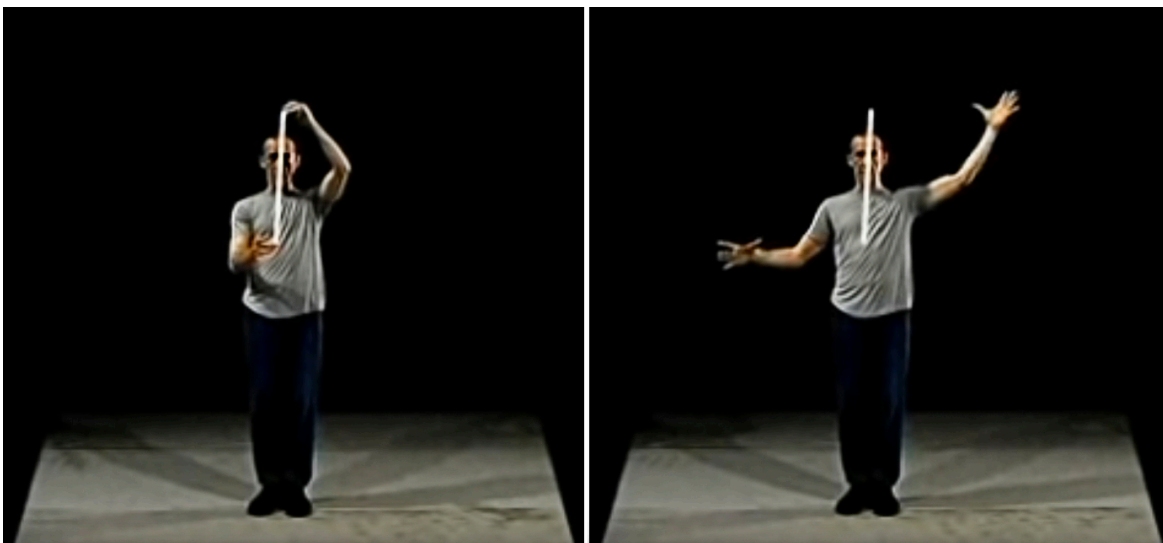


Abb.1: Standfotos aus William Forsythe „Point-Line-1“.

---

<sup>80</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=hDTu7jF\\_EwY&list=PL0A53A652F7A46885](https://www.youtube.com/watch?v=hDTu7jF_EwY&list=PL0A53A652F7A46885) (abgerufen am 14.01.2020)

<sup>81</sup> Abb.1: Standfotos aus William Forsythe „Point-Line-1“ in: CD-ROM „William Forsythe Improvisation Technologies – A Tool for the Professional Dance Eye“. Deutsches Tanzarchiv mit dem ZKM Karlsruhe (Hg.), Karlsruhe 1999.  
[https://www.youtube.com/watch?v=hDTu7jF\\_EwY&list=PL0A53A652F7A46885](https://www.youtube.com/watch?v=hDTu7jF_EwY&list=PL0A53A652F7A46885) (abgerufen am 14.01.2020)

<sup>82</sup> Sabine Huschka „Verlöschen als ästhetischer Fluchtpunkt“ in: Gerald Siegmund „William Forsythe – Denken in Bewegung“. Berlin: Henschel, 2004. S.105.

Um sich dieses Videomaterial vorstellen zu können, soll anhand der Standfotos (Siehe Abb.1)<sup>83</sup> und der folgenden kurzen Beschreibung, die Sequenz „Point-Line-1-Imaging Lines“ erläutert werden:

William Forsythe bildet mit seinen Händen – während er die Worte „Point-Point-Line“ spricht – eine imaginierte Linie vor seinem Körper (theoretisch können es auch zwei andere Körperteile sein, die zwei Punkte im Raum definieren). Diese Linie kann er in jeder Richtung im Raum bewegen. Sie kann auch losgelassen werden – während sie weiterhin imaginär im Raum steht – und eventuell wieder aufgenommen und weiterbewegt werden. Auch mittels eines Körperteils kann eine Linie definiert werden. In dieser Sequenz nutzt er seinen Unterarm und definiert damit eine Linie vor quer vor seinem Körper, die er rotieren lassen kann – indem er seinen Unterarm um den Ellbogen herum dreht - oder er lässt seinen Arm entlang der Linie, die der auf gleichbleibender Höhe gehaltene Unterarm beschreibt, entlang gleiten.<sup>84</sup> Sabine Huschka bemerkt dazu:

„Forsythe positioniert dem Körper gegenüber eine fiktive Bewegungsbahn, deren Konstruktion in allen folgenden Kapiteln als vom Körper variabel gestaltbare Größe benutzt wird. Im Verlauf der *Improvisation Technologies* werden – zunächst im leeren Raum – beliebige Punkte und deren Verbindung imaginiert und zu immer komplexeren geometrischen Formen durch den Bewegungsverlauf in den Umraum und durch den Körper projiziert. *Punkt-Punkt-Linie* zitiert damit eine geometrische Grundstruktur, die, an den Tanzkörper herangetragen, seine inhärente Bewegungsgeometrie als gebahntes Wissen aufruft, um sie dann allerdings im Verlauf von generativen Bewegungsprozessen zu zersetzen“<sup>85</sup>

Die etwa 60 Videos zeigen die Grundprinzipien der Arbeitsweise William Forsythes und sollen Tänzern eine Auseinandersetzung im Selbststudium ermöglichen.<sup>86</sup> Das Material stellt eine systematische Einführung in die von ihm entwickelten Techniken der Improvisation dar. Der Choreograph wehrt sich

---

<sup>83</sup> Abb.1: Standfotos aus William Forsythe „Point-Line-1“ in: CD-ROM „William Forsythe *Improvisation Technologies – A Tool for the Professional Dance Eye*“. Deutsches Tanzarchiv mit dem ZKM Karlsruhe (Hg.), Karlsruhe 1999.  
[https://www.youtube.com/watch?v=hDTu7jF\\_EwY&list=PL0A53A652F7A46885](https://www.youtube.com/watch?v=hDTu7jF_EwY&list=PL0A53A652F7A46885) (abgerufen am 14.01.2020)

<sup>84</sup> Vgl.: William Forsythe „Point-Line-1 in: „*Improvisation Technologies – A Tool for the Professional Dance Eye*“, Karlsruhe: ZKM, 1999.  
<https://www.youtube.com/watch?v=6X29OjcBHG8&list=PL0A53A652F7A46885&index=69> (abgerufen am 14.01.2020)

<sup>85</sup> Sabine Huschka „Verlöschen als ästhetischer Fluchtpunkt“ in: Gerald Siegmund „William Forsythe – Denken in Bewegung“. Berlin: Henschel, 2004. S.105.

<sup>86</sup> William Forsythe „*Improvisation Technologies – A Tool for the Professional Dance Eye*“, Karlsruhe: ZKM, 1999, S.12

gegen die Bezeichnung seines Kompendiums als „Tanzschule“. Er erklärt: „Ich gebe den Tänzern all mein Denken und nicht die Resultate davon.“<sup>87</sup> Improvisation Technologies funktioniere weniger als ein Lehrbuch, vielmehr als ein offenes interaktives System von Bausteinen:

„Es geht nicht darum zu zeigen, wie man Bewegung erfindet, sondern es geht um den wichtigen Moment, welcher der Erfindung einer Bewegung vorausgeht. Die CD-ROM stellt einfache Begriffe vor. Es geht um die Art und Weise, wie ein Tänzer Raum wahrnimmt, wie man Bewegung in den Raum einschreibt, und darum, wie man klar und deutlich schreibt.“<sup>88</sup>

Die Videos selbst stellen auch keine Choreografie dar, sie fungieren als Analyse- und Notationswerkzeug für Bewegung. Er beschreibt, dass dieses Werkzeug auch eine „[...] kleine Lektion in Genauigkeit ist, wie man konkret mit Bewegungen arbeitet, die sich als geometrische Formen in den Raum einschreiben.“<sup>89</sup> Er benutzt in den meisten Fällen einfache geometrische Formen wie Kreise, Linien, Flächen und Punkte, aus denen sich die Bewegungs- und Haltungsformen des Balletts und des Tanzes zusammensetzen. William Forsythe erzählt dazu in einem Gespräch mit Paul Kaiser 1997:

„Ich habe irgendwann einmal begriffen, dass die Essenz von Ballett darin besteht, den Tänzern beizubringen, wie sie Linien und Formen im Raum in Beziehung setzen können. Also habe ich angefangen, mir Linien im Raum vorzustellen, die verbogen, geschleudert oder irgendwie sonst verdreht ausgesehen haben. Indem ich von einem Punkt zur Linie zur Fläche zu einem Volumen vorangeschritten bin, war ich dazu in der Lage, mir einen geometrischen Raum vorzustellen, der aus vielfältig miteinander verknüpften Punkten besteht.“<sup>90</sup>

Die Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstätter schreibt im Bezug auf den vordergründigen Gegensatz von Improvisation und Technologie, Improvisation sei „[...] Bewegung aus Regellosigkeit, als zufalls- oder emotionsgesteuerter Nicht-Code.“<sup>91</sup> Improvisation unterliege dem Prinzip der Spontaneität und sei unwiederholbar aus dem Moment geboren:

---

<sup>87</sup> Edb.

<sup>88</sup> William Forsythe in Ebd.

<sup>89</sup> Ebd. S.19.

<sup>90</sup> William Forsythe zitiert nach: Sabine Huschka „Verlöschen als ästhetischer Fluchtpunkt“ in: Gerald Siegmund „William Forsythe – Denken in Bewegung“. Berlin: Henschel, 2004. S.104f.

<sup>91</sup> Gabriele Brandstätter „Choreographie als Grab-Mal. Das Gedächtnis von Bewegung“, in: Gabriele Brandstetter, Hortensia Völkers (Hg.) „ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung“. Ostfildern: Hantje Cantz, 2000. S.128.

„Dieser Gedanke der Überraschung durch eine Bewegung, die sich nicht einer Wiederholung des Bekannten oder einem vorhersehbaren Verlauf [...] verdankt, kennzeichnet das Prinzip von Improvisation. Die Idee einer völlig spontanen Bewegung, die singulär und damit unwiederholbar ist, besitzt eine lange Geschichte in der Anthropologie und in der Ästhetik. Sie ist gekoppelt an die Phantasie einer ursprünglichen Ausdruckskraft menschlicher Bewegung, vor aller Sprache, vor aller sozialen Disziplinierung und über alle Reglementierung hinaus.“<sup>92</sup>

Bei dieser Betrachtung bleibt der Aspekt verborgen, dass Improvisation im Aufführungsprozess nach definierten Vorgaben oder in bestimmten Techniken angewendet wird, die dem Tänzer als Werkzeug dienen, die Bewegungsfindung zu erleichtern, ebenso können vorab Regeln, beziehungsweise Einschränkungen für die Improvisation vereinbart festgelegt werden.<sup>93</sup> Das Ziel William Forsythes ist es, Choreografie – verstanden als Festlegung von Bewegungsfolgen in Raum und Zeit – durch Improvisation zu überwinden und es dem im Training angeeigneten komplexen Wissen und dem Bewegungsgedächtnis des Körpers zu überlassen, Tanz zu erzeugen.<sup>94</sup> Das Aufgreifen neuer Medientechnologien im Schaffen William Forsythes zeigt nach Kerstin Evert:

„[...] dass Tanz und Choreographie äußerst zeitgenössische und gesellschaftsrelevante Kunstformen sind, welche die Wirkungszusammenhänge von medialer Wahrnehmungskonstruktion und dem Einfluss von Technologien auf den Umgang mit dem Körper reflektieren und zugleich ästhetisch nutzen.“<sup>95</sup>

#### 4.3 Bewegende Ausstellungen – Werkbetrachtungen

„we don't pay attention to space“<sup>96</sup>

Der folgende Teil widmet sich vier ausgewählten Arbeiten William Forsythes, die für den musealen Raum entwickelt wurden und die als Anschauungsbeispiele für

---

<sup>92</sup> Ebd. S.126.

<sup>93</sup> Vgl. Kerstin Evert „Filmschnitt und Hypertextur: Medientechnologische analogien im choreographischen Prozess bei Merce Cunningham und William Forsythe“ in: Gerald Siegmund „William Forsythe – Denken in Bewegung“. Berlin: Henschel, 2004. S.155.

<sup>94</sup> Vgl. Nik Haffner „Bewegung beobachten. Ein Interview mit William Forsythe“ in: : Gerald Siegmund „William Forsythe – Denken in Bewegung“. Berlin: Henschel, 2004. S.155.

<sup>95</sup> Kerstin Evert in „Filmschnitt und Hypertextur: Medientechnologische analogien im choreographischen Prozess bei Merce Cunningham und William Forsythe“ in: Gerald Siegmund „William Forsythe – Denken in Bewegung“. Berlin: Henschel, 2004. S.157.

<sup>96</sup> William Forsythe in: Ausstellungsfilm des MMK zu „William Forsythe – The Fact of Matter“, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=OAYNzdaKjIk> (abgerufen am 10.01.2020)



die im vorangegangenen Kapitel erläuterten Choreographic Objects<sup>97</sup> dienen sollen. Für die Beschreibung der drei Arbeiten: „The Fact of Matter“, „Nowhere and „Everywhere at the same Time No.3“ und „Stellentstellen Films 2“ beziehe ich mich - nebst den Quellen in den verschiedenen Medien - auf meine eigenen Erfahrungen bei den Besuchen der Ausstellungen: 53. Biennale di Venecia, Venedig am 01.10.2009 und „The Fact of Matter“ im Museum für Moderne Kunst (MMK) Frankfurt am Main am 03.03.2015. Für die Werkbetrachtung der vierten hier erwähnten Arbeit „Black Flags“ in der Staatlichen Kunstsammlung Dresden (SKD) 2016 dient mir ein Erfahrungsbericht der Kunsthistorikerin Emilia Oebel als Materialbasis. „Black Flags“ stellt innerhalb der vier ausgewählten einen Kontrapunkt zu den drei anderen körperbezogenen Arbeiten von William Forsythe dar. Während die Installation „The Fact of Matter“ primär die körperliche Selbstwahrnehmung der Besucher anspricht, steht in „Nowhere and Everywhere at the Same Time No. 3“ die Raumwahrnehmung stark im Mittelpunkt. „Stellentstellen Films 2“ ist eine Arbeit, die ausschließlich durch den menschlichen Körper choreographisch umgesetzt werden kann und die für ihre Realisation keine weiteren Elemente als den Körper benötigt, während in Black Flags gänzlich auf den menschlichen Körper in der Choreografie verzichtet wurde. Die Ausstellung „The Fact of Matter“ war im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main vom 25. Juni - 17. April 2017 zu sehen. Sie markiert den Beginn eines neuen Kapitels im choreografischen Oeuvre von William Forsythe. Die Ausstellung zeigt großformatige Installationen, darunter mehrere ortsspezifische Werke, die speziell für diesen Anlass entwickelt wurden.<sup>98</sup> In dieser Ausstellung treten Forsythes performative und raumbezogene choreografische Objekte in den Dialog mit der Museumsarchitektur von Hans Hollein und mit Werken aus der Sammlung des MMK. Letztere wurden in enger Zusammenarbeit mit William Forsythe nach inhaltlichen Übereinstimmungen sowie formalen Analogien zusammengestellt. William Forsythe hat mehr als 40 Werke aus der Sammlung des Hauses ausgewählt. Ein gemeinsames Merkmal dieser Arbeiten ist die Organisation von Bewegung. Die Besucher können sich in ihrer performativen Ausstellung frei bewegen und werden so Teil eines choreografischen Arrangements. Die Choreografischen Objekte ermöglichen den

---

<sup>97</sup> Siehe Kapitel 4.1

<sup>98</sup> Vgl.: [www.williamforsythe.com](http://www.williamforsythe.com):  
[www.williamforsythe.com/exhibitions.html?&pid=6&count=5&no\\_cache=1&detail=1&uid=67](http://www.williamforsythe.com/exhibitions.html?&pid=6&count=5&no_cache=1&detail=1&uid=67) (abgerufen am 11.01.2020)

Besuchern den Zugang zu neuartigen Situationen, in denen sie selbst durch Interaktion mit den Installationen zu Akteuren werden. „Sie werden aufgefordert, teilzunehmen, eine Bewegung oder eine Haltung einzunehmen und dadurch selbst choreographiert zu werden“, erklärt die Direktorin der Sammlung, Dr. Susanne Gaensheimer in dem Video, das über die Ausstellung produziert wurde<sup>99</sup>. Bei all diesen Arbeiten spielen Linie, Bewegung, Klang, Kompositionsstrukturen und Aspekte der Performance im Raum eine Schlüsselrolle. Die Frankfurter Rundschau verweist in Ihrem Bericht über die Ausstellung vom 15.10.2015 auf die Intention Forsythes, „dass sich der Besucher dessen bewusst wird, wie begrenzt die menschlichen Variationsmöglichkeiten sind. Und sei es, dass sich der Besucher dessen bewusst wird, wie unendlich die menschlichen Variationsmöglichkeiten trotz allem sind.“<sup>100</sup> Im selben Jahr löste William Forsythe die Forsythe Company aus gesundheitlichen Gründen auf. In Interviews zur Ausstellung spielt er im Zusammenhang mit den dort ausgestellten Werken auf die menschliche Mortalität<sup>101</sup> als einen Kernaspekt der Werkschau an<sup>102</sup>. Der Zusammenhang zwischen den Möglichkeiten des Lebens, der Bewegung – dem, wozu der Körper in der Lage ist – und dem Stillstand im Tod zieht sich wie ein roter Faden durch die Ausstellung. Die Tanzwissenschaftlerin Kirsten Maar von der FU Berlin beschreibt bezüglich der Ausstellung, dass es Beziehungen „zwischen den aktuellen künstlerischen Arbeiten und den Entgrenzungen der künstlerischen Avantgarde seit den 1960er Jahren, zwischen Minimalismus und Conceptual Art“<sup>103</sup> gibt. Nach Maar nimmt William Forsythe explizit keine Einordnung in der Tanzgeschichte vor, sondern zeigt seine Choreographic Objects als Installationen, die „mit der Referenz auf die Verwendung von Handlungsanweisungen in der Kunst, die Fragen von Autorschaft, Partizipation und Produktion neu stellen.“<sup>104</sup>

---

<sup>99</sup> Vgl.: Dr. Susanne Gaensheimer in: Ausstellungsfilm des MMK zu „William Forsythe – The Fact of Matter“, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=OAYNzdaKjIk> (abgerufen am 10.01.2020)

<sup>100</sup> siehe: Sylvia Staude „Wer sich nicht bewegt, erfährt nichts“ in: Frankfurter Rundschau 15.10.2015, <https://www.fr.de/kultur/kunst/sich-nicht-bewegt-erfaehrt-nichts-11674073.html> (abgerufen am 11.01.2020)

<sup>101</sup> Vgl.: Mario Kramer in: Ausstellungsfilm des MMK zu „William Forsythe – The Fact of Matter“, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=OAYNzdaKjIk> (abgerufen am 10.01.2020)

<sup>102</sup> Vgl.: William Forsythe in: Ausstellungsfilm des MMK zu „William Forsythe – The Fact of Matter“, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=OAYNzdaKjIk> (abgerufen am 10.01.2020)

<sup>103</sup> Vgl.: Kirsten Maar „Entwürfe und Gefüge – William Forsythes choreografische Arbeiten in ihren architektonischen Konstellationen“. Bielefeld: Transcript, 2019. S.10.

<sup>104</sup> Ebd.

### 4.3.1 Nowhere and Everywhere at the same Time No.3



Abb.2: Dominic Menzos „Nowhere and Everywhere at the same Time“ MMK Frankfurt 2015

#### Werk und Umgebung

Die Installation „Nowhere and Everywhere at the same Time No.3“ befand sich im zweiten Obergeschoss des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt am Main, welches den zeitbasierten Werken in der Ausstellung The Fact of Matter gewidmet war.

Vor dem Betreten des Ausstellungsraums wird man durch eine Handlungsanweisung aufgefordert, den Raum zu durchwandern, ohne die Pendel zu berühren.<sup>105</sup> In dem großen, grau gestrichenen Raum mit Holzparkettboden hängen 60 Schnüre herab, an denen jeweils ein kegelförmiges Lot aus Metall befestigt ist.<sup>106</sup> Die Pendel sind in einem Raster von ca. 1 mal 1 Meter an einer Gitterkonstruktion an der Decke befestigt. Etwa 80 Prozent des Raumes sind mit der raumfüllenden Installation ausgefüllt, zwischen den zwei an einer Seitenwand gegenüberliegenden Ein- und Ausgängen ist ein Bereich von etwa zwei Metern entlang der Wand freigehalten worden. Jedes der Pendel ist an einer

---

<sup>105</sup> Vgl.:

[http://www.williamforsythe.de/installations.html?&pid=4&count=3&no\\_cache=1&detail=1&uid=49](http://www.williamforsythe.de/installations.html?&pid=4&count=3&no_cache=1&detail=1&uid=49) (abgerufen am 05.01.2020).

<sup>106</sup> Abb. 2: Dominic Menzos „Nowhere and Everywhere at the same Time No. 3“ 2015  
[https://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=14&no\\_cache=1&detail=1&uid=65](https://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=14&no_cache=1&detail=1&uid=65) (abgerufen am 10.01.2020)

Druckluftbetriebenen Aufhängung befestigt, die das Pendel in Bewegung versetzen und auch wieder abbremsen kann. Jede dieser Aufhängungen ist separat ansteuerbar. Der Impuls der Druckluftaufhängung erzeugt ein zischend-klickendes Geräusch. Wie im Titel der Arbeit ersichtlich, ist diese Installation die dritte Fassung, deren erste ein reines Bühnenbild war, indem die Tänzer die etwa hundert im ganzen Raum verteilten Pendel selbst zum Schwingen und bewegen gebracht haben, in der zweiten Fassung wurden die Pendel in Clustern auf Schlitten hin- und herbewegt.<sup>107</sup> Die Version Nummer 3 ist ein Werk, dass durch Computerprogrammierung den „Bewegungsfluss der Besucher koordiniert.“<sup>108</sup>

### Raum und Bewegung

William Forsythe hat die Bewegungen der Pendel mittels der Programmierung choreografiert um einen kinetischen und akustischen Kontrapunkt zu schaffen, der den Raum in viele, sich unvorhersehbar verändernde Teile separiert.<sup>109</sup>

Die verschiedenen Tempi der Impulsintervalle, die verschiedenen Schwingkräfte und Auslenkungen der Pendel – auch teilweise hervorgerufen durch andere Besucher, die ein Pendel kurz vorher berührt haben – zwingen den Teilnehmer, ständig in Bewegung und Aufmerksamkeit zu bleiben. Sich in diesem wechselnden Feld zu bewegen evoziert ein „neues kinetisches Bewusstsein, indem unser Denken choreografiert wird“<sup>110</sup>

Jede vollführte Bewegung der Pendel im Raum ist eine an den Körper gestellte Frage,<sup>111</sup> durch die der Besucher seine Reflexe erproben kann. Für William Forsythe geht es darum, zu erfahren, ob die Herausforderung zum „Umgang mit den stochastischen Komplexitäten des durch und durch kinetischen Environments der ausschwingenden Pendel“<sup>112</sup> zu bewältigen ist und was es im Körper auslöst.

### Werk und Körper

Die Notwendigkeit der Selbsterfahrung für die Werkerfahrung ist ein Auftrag an die Besucher, der zwei Facetten beinhaltet. Neben dem Ausloten der

---

<sup>107</sup> Vgl.: Eigener Erfahrungsbericht. Ausstellungsbesuch am 3.3.2016.

<sup>108</sup> Vgl.: <https://www.youtube.com/watch?v=as1bO6Xl fg> (16.01.2020)

<sup>109</sup> Vgl.: Mario Kramer „The Fact of Matter“, Vortrag im Rahmen des „Forum Tanz“, Fribourg: 12.10.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=JW1bzyGrjGo> (abgerufen am 14.01.2020).

<sup>110</sup> Ebd.

<sup>111</sup> Vgl.: William Forsythe zitiert nach Mario Kramer „William Forsythe -The Fact of Matter“, Ausstellungskatalog des MMK. Susanne Gaensheimer / Mario Kramer (Hg.) Bielefeld: Kerber 2015, S.57.

<sup>112</sup> Ebd.

körperlichen Fähigkeiten und des Reaktionsvermögens bedingt die Installation in ihrer komplexen Struktur auch die Inanspruchnahme des vollen Konzentrationsvermögens. „Die Menschen vergessen ihr Umfeld“<sup>113</sup> und befinden sich für einige Zeit vollkommen innerhalb ihrer Wahrnehmung des eigenen Körpers und des Raums, der sie umgibt. Der Sammlungsleiter des MMK Mario Kramer beschreibt die Installation „Nowhere and Everywhere at the same Time No.3“ als „Choreographisches Objekt par excellence für das grundsätzliche Verhältnis von Choreographie und raum-zeitlicher Erfahrung“.<sup>114</sup> William Forsythe initiiert einen „leichten und überraschenden Tanz des fortwährenden Vermeidens.“<sup>115</sup> Er spricht in diesem Zusammenhang von der Installation als einer „Übertreibung einer Abstraktion“ – für ihn ist „Vermeidung prinzipiell eine Abstraktion“.<sup>116</sup>

---

<sup>113</sup> Vgl.: Mario Kramer „The Fact of Matter“, Vortrag im Rahmen des „Forum Tanz“, Fribourg: 12.10.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=JW1bzyGrjGo> (abgerufen am 14.01.2020).

<sup>114</sup> Ebd

<sup>115</sup> WilliamForsythe in: [https://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=14&no\\_cache=1&detail=1&uid=65](https://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=14&no_cache=1&detail=1&uid=65) (abgerufen am 16.01.2020).

<sup>116</sup> William Forsythe in: [https://www.youtube.com/watch?v=NZO93ecql\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=NZO93ecql_g) (abgerufen am 13.01.2020).

### 4.3.2 The Fact of Matter



Abb.3: Dominic Menzos „The Fact of Matter“ Venedig 2009

#### Werk und Umgebung

Die Installation The Fact of Matter wurde ursprünglich für die 53. Biennale di Venecia im Jahr 2009 konzipiert. In dieser ersten Version war der Ort der

Installation ein eher unscheinbares, mit Efeu vollkommen überwachsenes Lager der riesigen ehemaligen Werftanlage, genannt Arsenale, in dem die Biennale stattfand. Die Anlage der Schiffswerft, deren Entstehung in das 12. Jahrhundert zurückreicht, nimmt etwa ein Zehntel der Fläche Venedigs ein – um die Dimensionen der Ausstellung zu verdeutlichen. Im hintersten Bereich befindet sich eine kleine Grünanlage, die gemäß der Historizität der Anlage stilgerecht verwachsen und nur durch dezente Interventionen während der Biennale bespielt wird. Die Tatsache, dass sich in dem erwähnten kleinen Lagergebäude, dessen Türen offenstanden, eine Installation verbirgt, glich einer Überraschung – gerade im Kontrast zu den unzähligen unvermeidbar aufmerksamkeitserregenden künstlerischen Positionen, die dem Erreichen der Grünanlage vorweg gehen.<sup>117</sup>

Vor dem Eingang zum Lager hängt ein kleines Schild mit der Handlungsanweisung: „Bitte benutzen Sie ausschließlich die Ringe, um den Raum zu durchqueren.“ Der Innenraum des antiken Lagers besteht aus zwei sich an den Längsseiten des rechteckigen Raumes gegenüberliegenden Lastenregalen aus alten Eichenbrettern, die in gusseisernen Profilen liegen. Der Raum zwischen den Regalflächen ist mit einem kleinteiligen Fliesenboden belegt, knapp 4 Meter breit und ca. 15 Meter lang.<sup>118</sup> An den kurzen Seiten befinden sich jeweils die Ein- beziehungsweise Ausgänge, durch die Licht in den Raum fällt, welcher ansonsten nicht künstlich beleuchtet und eher dunkel ist. In diesem Zwischenraum hängen von der hölzernen Dachverstrebung graue Gurtbänder herab, an denen jeweils ein Gymnastikring aus milchig-weißem, leicht transluzentem Polykarbonat befestigt ist. Die 200 auf diese Weise abgehängten Ringe verteilen sich im gesamten Luftraum des Lagers auf einer Höhe von etwa 30 Zentimeter bis 300 cm über Bodenniveau. In Anlehnung an das von Pflanzen verwachsene Areal um das Lager herum entsteht der Eindruck eines „Jungle-Gym“<sup>119</sup> wie William Forsythe sein Choreographisches Objekt auch nennt.

---

<sup>117</sup> Vgl.: Eigener Erfahrungsbericht. Ausstellungsbesuch am 01.10.2009.

<sup>118</sup> Siehe Abb.3: Dominic Menzos. 53. Biennale di Venezia 2009, [https://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=31&no\\_cache=1&detail=1&uid=29](https://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=31&no_cache=1&detail=1&uid=29) (abgerufen am 15.01.2020)

<sup>119</sup> William Forsythe in: <https://www.youtube.com/watch?v=OAYNzdaKjIk> (abgerufen am 16.01.2020).



Abb.4: Dominic Menzos „The Fact of Matter“ Frankfurt 2015

In der gleichnamigen Ausstellung William Forsythes im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt im Jahr 2015 ist die Installation im „White Cube“ verortet.<sup>120</sup> Die Abhängung geschieht von einem Raster aus grau gestrichenen Stahlträgern, die unter die Decke und zwischen die Lampen montiert sind, die Wände sind weiß und der Raum ist hell erleuchtet. Am Boden befinden sich hellgraue Matten zur Absturzsicherung. Die Beschaffenheit der Gurtbänder und der Olympischen Ringe ist dieselbe wie 2009 in Venedig. Ebenso die Handlungsanweisung an einer Seitenwand der Installation: „Bitte benutzen Sie ausschließlich die Ringe, um den Raum zu durchqueren.“<sup>121</sup> ist gleich. In der gedruckten Ausstellungsbeschreibung wird sie um den Zusatz ergänzt: „Aus Sicherheitsgründen gelten für dieses Kunstwerk Einschränkungen in Bezug auf

<sup>120</sup> Siehe Abb.4: Dominic Menzos. MMK Frankfurt 2015, [https://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=31&no\\_cache=1&detail=1&uid=29](https://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=31&no_cache=1&detail=1&uid=29) (abgerufen am 15.01.2020)

<sup>121</sup> Vgl.: Mario Kramer „The Fact of Matter“, Vortrag im Rahmen des „Forum Tanz“, Fribourg: 12.10.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=JW1bzyGrjGo> (abgerufen am 14.01.2020).



Größe (110 cm), Gewicht und Alter. Kinder unter 12 Jahren benötigen die volle Aufsicht eines Erwachsenen. Geeignetes Schuhwerk wird empfohlen. Die Teilnehmer müssen bei guter Gesundheit und frei von möglichen gesundheitlichen Problemen sein.<sup>122</sup>

### Objekt und Körper

Die Installation beschreibt William Forsythe als „harmlos und schön“<sup>123</sup>, sich hineinzubegeben bedeutet, sich auf etwas einzulassen, das „unglaublich instabil“<sup>124</sup> ist. Die Teilnehmer versuchen, den Raum zu durchqueren ohne den Boden zu berühren und haben für dieses Unterfangen lediglich die Ringe zur Verfügung, die überall kreuz und quer im Raum um sie herumhängen. Das manövrieren der eigenen Körpermaße durch den Raum wird zu einem „strategischen Unterfangen“<sup>125</sup> für das man volle Konzentration und Ausdauer braucht. Die Dynamiken, die sich durch die schwingend gelagerten Fuß- und Haltepunkte des eigenen Körpers entstehen, stellen für ungeübte Besucher eine große Herausforderung dar. Die Distanzen zu den nächsten Ringen ändern sich stetig und die Ringe selbst sind instabil, schwingen und rotieren, was das Erreichen und Belasten erschwert und gegebenenfalls verzögert. Je nachdem, welcher Ring als nächstes erreichbar für Fuß oder Hand ist, ändert sich auch die Lage und Ausrichtung des Körpers im Raum, der Körperschwerpunkt variiert ständig um und zwischen seinen Fußpunkten, was dem Besucher einiges an Körperspannung abverlangt, um nicht durchzuhängen oder aus dem choreographischen Objekt herauszufallen. Die Installation macht im Sinne Forsythes vor allem eines deutlich: „Die Diskrepanz von Vorstellung und Realität.“<sup>126</sup> Die Auseinandersetzung mit dem Objekt verschafft dem Teilnehmer einen unmittelbaren Eindruck über den Umgang mit den drei Schlüsselkomponenten im choreographischen Werk Forsythes: Die Möglichkeit einer – und für Forsythe als Notwendigkeit bezeichneten – „Neubewertung der

---

<sup>122</sup> Vgl.: Queensland Art Gallery, <https://www.qagoma.qld.gov.au/whats-on/exhibitions/water>

<sup>123</sup> William Forsythe in: Ausstellungsfilm des MMK zu „William Forsythe – The Fact of Matter“, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=OAYnzdaKjIk> (abgerufen am 10.01.2020)

<sup>124</sup> Ebd.

<sup>125</sup> Vgl.: Mario Kramer „The Fact of Matter“, Vortrag im Rahmen des „Forum Tanz“, Fribourg: 12.10.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=JW1bzyGrjGo> (abgerufen am 14.01.2020).

<sup>126</sup> Vgl.: William Forsythe zitiert nach Mario Kramer „William Forsythe -The Fact of Matter“, Ausstellungskatalog des MMK. Susanne Gaensheimer / Mario Kramer (Hg.) Bielefeld: Kerber 2015.

Masse, Stärke und Koordinationsfähigkeit als eigenes System“<sup>127</sup> zur Erzeugung von Bewegung.

#### Dauer und Vergänglichkeit

Die Erfahrung der Begrenztheit der eigenen, körperlichen Fähigkeiten im Umgang mit dem choreographischen Objekt ist ein Kernanliegen William Forsythes. Er betont in einem Interview im Rahmen der Ausstellung im MMK, dass vielen Arbeiten der Ausstellung „The Fact of Matter“, der Aspekt der Vergänglichkeit innewohnt.<sup>128</sup> Zu diesem Zeitpunkt ist Forsythe 65 Jahre alt und hat im selben Jahr aus gesundheitlichen Gründen seine „Forsythe Company“ aufgelöst.

---

<sup>127</sup> Vgl.: Mario Kramer „The Fact of Matter“, Vortrag im Rahmen des „Forum Tanz“, Fribourg: 12.10.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=JW1bzyGrjGo> (abgerufen am 14.01.2020).

<sup>128</sup> Vgl.: William Forsythe in: Ausstellungsfilm des MMK zu „William Forsythe – The Fact of Matter“, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=OAYnzdaKjIk> (abgerufen am 10.01.2020)

### 4.3.3 Stellentstellen Films 2



Abb. 5: Dominic Menzos „Stellentstellen Films 2“ MMK Frankfurt 2015

Die Videoinstallation „Stellentstellen Films 2“ wurde im Rahmen einer Kooperation mit dem Museum für Moderne Kunst Frankfurt im Jahr 2013 produziert. Die Doppel-Projektion zeigt eine Choreografie, in der die Tänzer Ander Zabala und Amancio Gonzalez ihre ineinander verknoteten Körper langsam wieder voneinander lösen und wieder zueinander kommen. Dieses physikalische und optische Zeitlupenrätsel, das Forsythe als „Verstrickung“ bezeichnet, ist eine Mischung aus Choreographie, Film und Skulptur.<sup>129</sup>

#### Werk und Umgebung

Die im ersten Stock des MMK gelegene Videoprojektion besteht aus zwei Projektionsflächen mit jeweils ca. 2 mal 3 Metern Größe, die nebeneinander

---

<sup>129</sup> Vgl.: Mario Kramer „The Fact of Matter“, Vortrag im Rahmen des „Forum Tanz“, Fribourg: 12.10.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=JW1bzyGrjGo> (abgerufen am 14.01.2020).

angeordnet sind.<sup>130</sup> Der Raum ist abgedunkelt und wird von einer Säulenreihe mittig durchzogen, was den Raum in Betrachtungsrichtung der Projektion in eine rechte und eine linke Hälfte teilt, was wiederum durch die Positionierung der Projektionsflächen aufgegriffen wird. In jeweils einer Hälfte des Raumes steht auf dem dunklen Holzboden ein Projektor am Boden. Die Videoarbeiten sind an ihrer Unterkante nahezu bündig mit der Bodenfläche. Die beiden Projektionen zeigen Aufnahmen von Körpern auf einem dunkelgrauen Estrichboden, die sich auf den ersten Blick gleichen. Bei genauerer Betrachtung kann man anhand der leicht fluchtenden Linienführung in der Struktur des Bodenbelags erkennen, dass die rechte Aufnahme mit einer Kameraposition gefilmt wurde, die um einige Zentimeter höher liegt. Die Position der Körper und ihrer sichtbaren Teile im Bild, ist zu Beginn der Sequenz nahezu synchron.

### Körper und Bewegung

Die in der Projektion nur teilweise sichtbaren Körper sind in gewöhnlicher Trainingsbekleidung – Jogginghose, T-Shirt, Socken – gekleidet. Die Anzahl der Gliedmaßen lässt auf die Anzahl der Tänzer schließen, die vollständige visuelle Isolation der Tänzer als Einzelemente bleibt während der Dauer der Präsentation aus.<sup>131</sup> Die Körper verändern ihre Haltungen in ganz geringem Maße, bleiben dabei die ganze Zeit an derselben Position in der Mitte der Aufnahme auf dem Boden. Es entsteht der Eindruck, eine Choreographie in der Abspielgeschwindigkeit Slow-Motion zu betrachten. Mario Kramer, der Sammlungsleiter des MMK verweist aber darauf, dass es eine „Choreographie in Echtzeit“<sup>132</sup> sei.

„Man könne es als eine Choreographie auf der Stelle beschreiben, ein Pas de deux, dem alle Bewegung entzogen zu sein scheint.“<sup>133</sup>

William Forsythe sagt über diese Installation, dass der Arbeit sein Interesse zugrunde liegt, der Choreographie grundlegende Eigenschaften zu entziehen

---

<sup>130</sup> Siehe Abb. 5: Dominic Menzos „Stellentstellen Films“, [https://www.williamforsythe.com/filmspaces.html?&pid=45&count=3&no\\_cache=1&detail=1&uid=52](https://www.williamforsythe.com/filmspaces.html?&pid=45&count=3&no_cache=1&detail=1&uid=52) (abgerufen am 15.01.2020)

<sup>131</sup> Vgl. Mario Kramer „The Fact of Matter“, Vortrag im Rahmen des „Forum Tanz“, Fribourg: 12.10.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=JW1bzyGrjGo> (abgerufen am 14.01.2020).

<sup>132</sup> Vgl.: Mario Kramer „William Forsythe -The Fact of Matter“, Ausstellungskatalog des MMK. Susanne Gaensheimer / Mario Kramer (Hg.) Bielefeld: Kerber 2015, S.57.

<sup>133</sup> Ebd.

oder neu zu verteilen<sup>134</sup>. In dieser Arbeit entzieht er der Choreographie und den darin beteiligten Körpern den Raum, um die choreographische Aktion zu „verdichten, der Struktur die Art von Zeit zu entziehen, die gewöhnlich die Illusion des Flusses erzeugt“<sup>135</sup>. In der Videoarbeit wird auch auf einen für den Tanz gängigen Aspekt verzichtet, der darin besteht, dass die Tänzer ihre „Eigenwahrnehmung häufig zur Differenzierung und Isolierung klar umrissener ausgedehnter Formen nutzen.“<sup>136</sup> In dieser Arbeit, beschreibt Forsythe, dass die Tänzer gegen den Druck des anderen Körpers ankämpfen müssen, der ihr Gefühl für ihren Körper und ihren „Formsinn“ stört.

### Werk und Betrachter

In diesem Duett von körperlicher und emotionaler Verdichtung, lösen sich die durch die Gliedmaßen gehaltenen Spannungslinien nur sehr langsam auf.<sup>137</sup> Es entsteht der Eindruck der Entschleunigung. „Der Betrachter versucht, die Menschen gedanklich auseinanderzufalten.“<sup>138</sup> Dabei kann beispielsweise ein Detail irritierend wirken: Die beiden Tänzer, von deren Körpern man kaum erkennt, „wo der eine Körper endet und der andere beginnt“<sup>139</sup> teilen sich ein Sockenpaar, was die Zuordnungsbemühungen des Betrachters zusätzlich erschwert. Die Komposition dieser beiden Körper in diesem Duett vermittelt einen innig-zärtlichen Eindruck. Gleichzeitig haftet ihnen als „Menschenknäuel“ – als dass sie in ihrem Grad der visuellen Abstraktion erscheinen – etwas Erschreckendes<sup>140</sup> an.

---

<sup>134</sup> Ebd.

<sup>135</sup> Ebd.

<sup>136</sup> Ebd. S.57/2

<sup>137</sup> Vgl.: Mario Kramer „The Fact of Matter“, Vortrag im Rahmen des „Forum Tanz“, Fribourg: 12.10.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=JW1bzyGrjGo> (abgerufen am 14.01.2020).

<sup>138</sup> Ebd.

<sup>139</sup> William Forsythe in: Mario Kramer „William Forsythe -The Fact of Matter“, Ausstellungskatalog des MMK. Susanne Gaensheimer / Mario Kramer (Hg.) Bielefeld: Kerber 2015, S.57.

<sup>140</sup> Vgl.: Mario Kramer „The Fact of Matter“, Vortrag im Rahmen des „Forum Tanz“, Fribourg: 12.10.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=JW1bzyGrjGo> (abgerufen am 14.01.2020).

#### 4.3.4 Black Flags



Abb. 6: Dominic Menzos „Black Flags“ Dresden 2015

#### Werk und Umgebung

Die Installation „Black Flags“ wurde in der Kunsthalle im Lipsiusbau der Staatlichen Kunstsammlung Dresden gezeigt und eigens für diesen Raum entworfen. William Forsythe hat die räumlichen Gegebenheiten in die Konzeptionierung mit einbezogen.<sup>141</sup> Als ein Teil der Inszenierung im „White Cube“ kann die dem Besucher als erstes sichtbare Absperrung aus Plexiglas

---

<sup>141</sup> Vgl.: William Forsythe in: [www.gagosian.com](http://www.gagosian.com) 2017, <https://gagosian.com/quarterly/2017/10/23/william-forsythe-choreographic-objects/> (abgerufen am 12.01.2020)

betrachtet werden, die den sonst offenen Raum in einen schmalen Weg für die Besucher und einen großen Raum für die Objekte unterteilt. Der schmale Weg führt die Besucher an der Wand entlang zu einer Treppe, die auf einen Balkon hinaufführt, der wie eine Zuschauerloge über der Ausstellungsfläche den Blick von oben auf die Objekte ermöglicht. Dieses In-Beziehung-Treten des Besuchers mit dem Raum kann als eingeschränkt wahrgenommen werden, die klaren Regeln, die dem zugrunde liegen, sind primär als Schutzmaßnahme gedacht. Des Weiteren ergeben sich durch die Führung des Betrachters durch die ihm zugewiesenen Räume klar definierte, unterschiedliche Perspektiven auf das Werk. Beim Betreten des Raumes befindet sich der Betrachter auf gleicher Ebene mit den zwei nebeneinander stehenden Robotern, die von dort nur hintereinander zu sehen sind, wodurch einer den anderen teilweise verdeckt.<sup>142</sup> Wenn man vom Balkon herabblickt, sieht man die Roboter aus der Vogelperspektive. In die gegenüberliegende Wand ist ein Fenster aus Glas eingelassen, durch welches man die Roboter ganz aus der Nähe und auf Augenhöhe betrachten kann. Es entsteht der Eindruck einer Betrachtung von unten, da die Roboter und die Fahnen, die an ihnen befestigt sind, das menschliche Körpermaß überragen. Um dorthin zu gelangen, muss man in einen Nebenraum des Ausstellungsraumes gehen. Die Betriebsgeräusche der Roboter, die in ihrer Prägnanz und Lautstärke einen wesentlichen Teil der Rezeption bilden, variieren abhängig vom Standort der Betrachter. In ihrer Bewegung nehmen die Roboter immer wieder Bezug zu den architektonischen Linienführungen des Gebäudes (vgl. Foto). Waagrechte Bewegungen der Fahnenstange referenzieren zu den Bodenflächen und den Linienführungen der Absperrung und des Balkons, senkrechte Bewegungen greifen die Säulen und Wandflächen in ihrer Ausrichtung auf. Die an den Fahnenstangen aus Karbon befestigten schwarzen Fahnen aus schwarzem Satin haben im Bezug zum menschlichen Körper eine enorme Größe. Ihr Maß ist 5 mal 5 Meter. In ihrer Bewegung durch den Raum nehmen sie ihn zur Gänze ein, wodurch das Verhältnis zwischen Objekt und Ausstellungsraum und der Bezug der Installation zu den architektonischen Gegebenheiten deutlich erkennbar wird.<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> Siehe Abb. 6: Dominic Menzos „Black Flags“ SKD 2015, <http://highlike.org/william-forsythe-8/> (abgerufen am 15.01.2020)

<sup>143</sup> Vgl.: Emilia Oebel, Erfahrungsbericht in „Die Idee der bewegten Ausstellung. Tanz/Choreographische Praxis im musealen Kontexten.“ TU Dresden. 2015.

## Raum und Bewegung

William Forsythe beschreibt seinen Zugang zu Geometrie und Architektur im Tanz in den *Improvisation Technologies*<sup>144</sup>, mit deren Zuhilfenahme auch in der Geometrie der Bewegungen der Roboter eine Systematik beschreibbar wird. Diese Methode wendet William Forsythe an, um neue Bewegungsformen zu entwickeln. Sie strukturiert die Art, mit Zeit und Raum in der Bewegung umzugehen, was sich in den „Black Flags“ wiedererkennen lässt. Durch die Anwendung der Gesetzmäßigkeiten der *Improvisation Technologies* baut Forsythe eine Choreographie des Tanzes auf, in welcher nach dem Prinzip der Multizentrik<sup>145</sup> jeder Teil des Körpers gleichberechtigt ist und sich alle „Einzelteile“ des Körpers isoliert bewegen und sich nach den jeweiligen Raumpunkten der Kinesphäre<sup>146</sup> ausrichten. Diese Prinzipien, die für Tänzer entwickelt wurden, werden hier auf die Roboterbewegungen angewendet. Die Entwicklung von Richtungs- und Tempi-Wechseln, das Zergliedern von Abläufen in einzelne Teile und das Kombinieren verschiedener Bewegungsprinzipien und deren Notation wird dadurch systematisiert. Anhand der *Improvisation Technologies* werden die den Bewegungen innewohnenden unsichtbaren Geometrien sichtbar. Die Roboter können ihre „Körperteile“ unabhängig voneinander bewegen, was das Feld der choreografischen Möglichkeiten erheblich erweitert. In dem Film über die Ausstellung der Black Flags in der Kunsthalle Dresden sieht man, wie dadurch auch beispielsweise ein Verweilen der Fahnenstange in der Horizontalen, bei gleichzeitiger Rotation und Verschiebung der Achsen der Roboterteile, möglich wird.<sup>147</sup> Eine solch präzise Ausführung der Choreographie wäre einem menschlichen Körper nicht möglich, betont William Forsythe in dem Video, was einen interessanten Kontrapunkt zu seiner Arbeit *Stellentstellen* herstellt.<sup>148</sup> Es werden dreidimensionale Spurformen erkennbar, die zwischen den Körperteilen der Roboter entstehen. Sie können in

---

Für eine ausführlichere Beschreibung der „*Improvisation Technologies*“ siehe auch Kapitel 4.2.2.

<sup>145</sup> Siehe Fußnote 111 zur Kinesphäre.

<sup>146</sup> William Forsythe entwickelt die Idee der „Kinesphäre“ von Rudolf von Laban weiter, in der die Kinesphäre den Körper in der Geometrie eines Ikosaeders umgibt und mit ihren 27 Eckpunkten und zwanzig Flächen klare Bezugspunkte der Bewegungen zum Raum schafft. Bei Laban erfolgt die Bewegung aus dem Körperzentrum heraus, während Forsythe jeden Punkt im Körper und im Raum als Ausgangspunkt von Bewegung betrachtet, was hier Multizentrik genannt werden soll. Nach Forsythe lässt sich um jeden dieser Punkte eine eigene Kinesphäre aufspannen. Vgl. hierzu.: Wibke Hartewig „Kinästhetische Konfrontation. Lesarten der Bewegungstexte William Forsythes“, München: Epodium 2007, S. 53ff.

<sup>147</sup> Vgl.: <https://www.youtube.com/watch?v=NDVLFuQTafQ> (abgerufen am 08.01.2020).

<sup>148</sup> Vgl. ebd.



der jeweiligen Kinesphäre jeden Punkt erreichen, da alle Gelenke um 360 Grad rotieren können. Es ist naheliegend, geometrische Formen zu imaginieren, die durch die Roboter in den Raum gezeichnet werden – bisweilen in absoluter Ruheposition „einfrieren“ – um die Bewegung dann wiederaufzunehmen. Zwei weitere wichtige Elemente der Choreographie sind zum einen die Flächen, die durch die textilen Fahnen gebildet werden und zum anderen die Luft, welche die Bewegung der Fahnen verzögert, beim Innehalten der Roboter fortführt und das sich stetig ändernde Volumen in der Fahnengeometrie erzeugt. Jede der Bewegungen nimmt Raum ein, stellt Raum dar, ist von ihm umgeben und ist durch ihn – durch die Masse der Luft und der Schwerkraft, die auf die Fahnen wirken – beeinflusst. Die Bewegungen der Roboter werden durch die Fahnen fortgeführt, was dadurch auch eine Beeinflussung des „allgemeinen Raums“<sup>149</sup> zur Folge hat. Die Flaggen erzeugen eine Luftbewegung – Wind – den die Betrachter physisch spüren können. Die Roboter erzeugen – bei ihrer Aneignung des Raumes durch die Bewegung der Flaggen – Wind und Geräusche, welche den Raum ausfüllen. Das Hören der Betriebsgeräusche der Maschinen und das Fühlen der bewegten Luftmassen ergänzen den visuellen Aspekt der Choreographie.<sup>150</sup>

„Das Timing der Aktionen ist so konstruiert, dass ihre Vorhersagefähigkeiten einbezogen werden. Wenn Sie beispielsweise eine choreografische Situation beobachten, stellen Sie möglicherweise fest, dass eine bestimmte Menge kontrollierter Informationen daraus hervorgeht, ob dicht oder spärlich, mit erkennbaren Mustern oder stochastisch. Was ich bieten möchte, sind kontrastierende strukturelle Veränderungen, mit denen gespielt wird. Die Gegenüberstellung dieser verschiedenen Zustände ist meiner Ansicht nach die Grundlage des Kontrapunkts, beginnend mit unregelmäßiger Unregelmäßigkeit.“<sup>151</sup>

## Objekt und Körper

Die Installation „Black Flags“ besteht aus den Materialien Metall, Carbon, Kunststoffen und Textil. Wie in Kapitel 4.2 bereits erläutert, bezeichnet William Forsythe seine Installationen als Choreographic Objects und versteht darunter

---

<sup>149</sup> Mit dem allgemeinen Raum beschreibt Laban die Überfülle gleichzeitiger Bewegungen. Vgl.: Rudolf von Laban „Choreutik: Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes“, Wilhelmshaven: Noetzel 1991, S. 15.

<sup>150</sup> Vgl.: Emilia Oebel, Erfahrungsbericht in „Die Idee der bewegten Ausstellung. Tanz/Choreographische Praxis im musealen Kontexten.“ TU Dresden. 2015.

<sup>151</sup> William Forsythe im Interview mit Louise Neri, [www.gagosian.com](http://www.gagosian.com) 2017, <https://gagosian.com/quarterly/2017/09/01/william-forsythe-louise-neri/> (abgerufen am 16.01.2020)

eine „materialisation of choreographic thinking“<sup>152</sup>. Der Besucher ist Rezipient eines Objektes, das sich bewegt, welches er wahrnehmen und spüren kann. Da die Aufmerksamkeit auf der Bewegung, der Choreographie liegt, ist das Objekt mehr als nur Material. Es ist Bewegung, ermöglicht durch Technologie. Choreographierte Bewegungen, wie sie im Normalfall durch Tänzer ausgeführt werden, führen hier Roboter in einer 20-minütigen Schleife auf.

Mit den „Black Flags“ löst Forsythe das konventionelle Verständnis von Tanz und Choreographie auf, welches den Tanz an den menschlichen Tanzkörper bindet.<sup>153</sup> Durch die Art ihrer Programmierung scheinen die Roboter miteinander zu kommunizieren. Hartwig Fischer beschreibt die Interaktion der beiden Roboter so:

„Sie stehen im selben Raum, sie sind offenbar in einer gewissen Form von Abstimmung aufeinander choreographiert, ihre Bewegung ist definiert, sie gehen aneinander vorbei, sie gehen aufeinander zu, sie beschleunigen, sie verlangsamen, manchmal berühren sie sich fast, sie gleiten übereinander. Es geht um die Beziehung zwischen Zwei.“<sup>154</sup>

Darin wird ihnen etwas Menschliches zugeschrieben, was durch ihr „pas de deux“ zustande kommt, indem sie sich befinden. Obwohl Forsythe in seiner künstlerischen Arbeit versucht, die Verbindung von Tanz und Choreographie mit dem menschlichen Körper zu lösen, bleibt in dieser Arbeit die Assoziation bestehen. Den, für die Bewegungsabläufe eines Industrieroboters typischen, abgehakten Bewegungen wurde in dieser Arbeit seitens der Programmierung versucht, eine dynamische Qualität zu verleihen. Dieses dynamische Bewegungsvokabular erreicht William Forsythe in Black Flags dadurch, dass er mit den gleichen Methoden arbeitet wie mit Tänzern. Er verdeutlicht damit das für ihn grundlegende Choreographie-Verständnis, dass Choreographie nicht vom menschlichen Körper abhängig ist. Das Ziel Forsythes in dieser Arbeit ist, die durch die programmierten Roboter präsentierte Choreographie die Bewegung und dadurch den Prozess in den Mittelpunkt zu stellen – es gibt kein Ziel, auf das er hinarbeitet. Beim Betrachten der Roboter wird deutlich, wie er auch mit seinen Tänzern arbeitet: „Die Tanzenden arbeiten nicht auf ein

---

<sup>152</sup> William Forsythe in: <https://www.youtube.com/watch?v=JW1bzyGrjGo> (abgerufen am 15.01.2020)

<sup>153</sup> Vgl.: William Forsythe in: <https://www.youtube.com/watch?v=NDVLFuQTafQ> (abgerufen am 08.01.2020).

<sup>154</sup> Mario Kramer in: <https://www.youtube.com/watch?v=NDVLFuQTafQ> (abgerufen am 08.01.2020).

bekanntes Ziel hin; stattdessen bestimmt die Konzentration auf das Prozesshafte die Suche.“<sup>155</sup>

### Dauer und Vergänglichkeit

In der Installation Black Flags begegnen sich Tanz und Technologie, die in ihrer Gegensätzlichkeit dennoch nicht unvereinbar sind. Diese zwei Komponenten manifestieren sich in dieser Arbeit als das Flüchtige und das Beständige. Der Körper des Tänzers inkorporiert eine Choreographie, der Roboter speichert sie – beide können die Bewegungen wiederholen, da aber bei einer Aufführung durch den Menschen immer wieder mit sich verändernden Faktoren umgegangen werden muss, ist jede Aufführung ein singuläres Ereignis. Ein Hauptunterschied zur exakten Wiederholbarkeit durch den Roboter ist die Vergänglichkeit des Körperlichen. Der Tanzwissenschaftlerin und Soziologin Gabriele Klein zufolge repräsentiert und versinnbildlicht der Tanz die Idee des Flüchtigen, des Nicht-Fassbaren, während er zugleich auch das Flüchtige hervorbringt. Tanz sei reine Gegenwart.<sup>156</sup> Der deutsche Theaterwissenschaftler Gerald Siegmund beschreibt, dass Forsythe in seiner Herangehensweise, Bewegung zu generieren, nicht die Perfektion der Bewegung anstrebt. Bei Forsythe kann Choreographie als ein Feld verstanden werden,

„[...] in dem sich etwas ereignen kann, ein Feld, das nicht von vornherein besetzt ist mit bestimmten Vorstellungen, sondern das offen ist für Unvorhergesehenes, für neue Ideen, ein Raum für die Entdeckung von Möglichkeiten, die man vorher nicht in Betracht gezogen hatte.“<sup>157</sup>

Obwohl Black Flags programmiert und ihre Choreographie wiederholbar ist, erzeugt Forsythe die Illusion von Unvorhersehbarkeit.<sup>158</sup>

### Werk und Betrachter

Die Besucher der Installation Black Flags betrachten einerseits die Skulptur, die die Objekte in ihrem Kontext darstellen, andererseits vermittelt das sich

---

<sup>155</sup> Wibke Hartewig „Kinästhetische Konfrontation. Lesarten der Bewegungstexte William Forsythes“, München: Epodium 2007, S.65.

<sup>156</sup> Vgl.: Gabriele Klein „Das Flüchtige. Politische Aspekte einer tanztheoretischen Figur“, in: Sabine Huschka (Hg.) „Wissenskultur Tanz“, Bielefeld: Transcript 2009, S. 201f.

<sup>157</sup> Gerald Siegmund „Der Forsythe-Komplex. Ballett als ein System zum Verarbeiten von Information“, in: Johannes Odenthal (Hg.) „tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – eine neue Wissenschaft“, Arbeitsbuch 14, Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 59.

<sup>158</sup> Vgl. Ebd.

bewegende Werk und die zugrundeliegende architektonische Situation den Eindruck eines Theaterbesuchs. Der Unterschied der hier beschriebenen Werkserfahrung und dem Besuch eines Theater besteht allerdings darin, dass sich der Besucher im Ausstellungsraum frei bewegen und die Perspektive wechseln kann. Eine weitere Unterscheidung zwischen dem Theater und der Ausstellungssituation besteht in der ausbleibenden Wechselwirkung zwischen der Handlung der Protagonisten und der Reaktion der Betrachter, zumindest verläuft diese einseitig. Der Betrachter reagiert auf die Roboter, diese aber in ihrer Bedingtheit nicht auf ihn. Die Reaktionen der Zuschauer können aber von anderen, die mit ihnen im Raum sind, wahrgenommen werden, wenn beispielsweise eine raumgreifende Bewegung der Flaggen mit ausgestreckten Armen nachvollzogen wird. Dieser Aspekt des Nachahmens, des Tradierens von Bewegungsimpulsen seitens eines Roboters in den menschlichen Körper ist William Forsythe in dieser Arbeit gelungen und zeigt, dass eine vom Körper losgelöste Choreographie realisierbar ist und sie zugleich zurück in den Körper wirken kann. Fischer-Lichte nennt diesen Effekt des Nachahmens oder Inkorporierens – wie ich es im weiteren Verlauf der Arbeit nennen möchte – eine „autopoietische Feedbackschleife.“<sup>159</sup>

Wenn der Betrachter in der Kunsthalle Dresden oben auf dem Balkon im Lipsiusbau steht, ist es ihm möglich, die Luftbewegungen zu spüren, die die Roboter auslösen. Damit verbunden ist eine subjektiv-körperliche Erfahrung, ein neues Raumgefühl, das gleichzeitig zu den Geräuschen und den visuellen Eindrücken erlebt werden kann. Der Körper des Betrachters beginnt eine Rolle bei der Rezeption zu spielen. Der Raum wird zum Erlebnisraum.<sup>160</sup> So beschreibt auch Oebel die Übertragung der Bewegungen auf die Zuschauer:

„Bei dem Ausstellungsbesuch war zu beobachten, wie immer wieder auf dem Balkon stehende Besucher versuchten, die Bewegungsabfolge, sprich die Choreographie der Roboter, erfassen zu wollen. Geäußert hat sich dies, indem Besucher versuchten, die Bewegungen der Roboter mit ihren Armen nachzuahmen oder den Bewegungsrichtungen mit ihren Körpern folgten. Dies zeigt, dass der Besucher vergleichbar auf die sich bewegende Installation reagiert, wie

---

<sup>159</sup> Erika Fischer-Lichte „Ästhetik des Performativen“, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004

<sup>160</sup> Vgl.: Sara Hornäk „Die Skulptur und ihr Gegenüber“, in: Sara Hornäk (Hg.) „Räume in der Kunst“, Bielefeld: Transcript 2010, S. 167.

der Betrachter auf die *figura serpentinata*, wenn er deren Bewegungsverlauf versucht nachzuvollziehen.“<sup>161</sup>

Durch diese Beschreibung wird erkennbar, wie die Besucher der Ausstellung vom passiven Rezipienten zu aktiven Teilnehmern derselben werden.

## 5. Zugänge zu Forsythe - Ein Projekt für die Schule

Befasst man sich mit Forsythes Arbeit und sucht gezielt nach der Generierung von Zugängen zu seiner Methodik oder choreografischen Herangehensweise, trifft man schnell auf die Bedeutung der eigenen Körpererfahrung im Hinblick auf die Rezeption seiner Werke. Die Begrifflichkeit des „responsive body“, - dem antwortenden Körper, erscheint darin nicht nur für seine Tänzer und seine Werke, sondern auch für die Zuschauer von Relevanz.

### 5.1. Körperwissen und Bewegungsintelligenz

Die Tanzwissenschaftlerin Christiane Berger und die Sportwissenschaftlerin Sandra Schmidt vertreten die These, dass die Kompetenzen des „Körperwissens“ und der Bewegungsintelligenz eine unabdingbare Bedeutung für Bewegungsproduktion, aber auch für die Rezeption von Bewegung innehaben.<sup>162</sup> Die beiden Wissenschaftlerinnen definieren „Körperwissen“ als „das Wissen des Körpers und das Wissen über den Körper“<sup>163</sup>. Für die Rezeption von Bewegung ist somit einerseits das Wissen über den Körper, also das Wissen von Tanzgeschichte oder über relevante Tanztechniken von Bedeutung.<sup>164</sup> Andererseits spielt das Wissen des Körpers für die Rezeption eine wesentliche Rolle, da es ihm ermöglicht, „sich eigenmächtig situationsangemessen zu bewegen bzw. visuell wahrgenommene Bewegungen so mitzuerleben, als ob er

---

<sup>161</sup> Emilia Oebel, Erfahrungsbericht in: „ Die Idee der bewegten Ausstellung. Tanz/Choreographische Praxis im musealen Kontexten.“ TU Dresden. 2015.

<sup>162</sup> Vgl.: Christiane Berger / Sandra Schmidt „Körperwissen und Bewegungslogik. Zu Status und Spezifik körperlicher Kompetenz.“ In: Thomas Alkemeyer/ Kristina Brümmer/ Rea Kodalle / Thomas Pille (Hg.) „Ordnung in Bewegung. Choreografien des Sozialen. Körper in Sport, Tanz, Arbeit und Bildung.“, Bielefeld: Transcript 2009, S.65.

<sup>163</sup> Ebd. S. 83.

<sup>164</sup> Vgl.: Ebd. S.83.

sie selbst ausführte.“<sup>165</sup> Die Bewegungswahrnehmung ist dabei wesentlich vom eigenen Körperwissen beeinflusst. Zwar müssen wir nicht in der Lage sein, die Bewegungen selber auszuführen, um sie zu begreifen, es unterstützt allerdings unser Verständnis, wenn wir mit der Ausführung der Bewegungen vertraut sind.<sup>166</sup> Bewegungsintelligenz bedeutet, dass der Körper über eine eigene Intelligenz verfügt, welche sich über „instinktive Reflexe“ äußert und es ihm ermöglicht, eigenständig zu reagieren.<sup>167</sup> „Auf diese Weise wird dem Körper eine eigenständige Entscheidungsfähigkeit und Verantwortlichkeit zugesprochen.“<sup>168</sup> Forsythe nutzt zur Umschreibung dieser Fähigkeit den Terminus „responsive body“, welchen er mit seiner Technik gezielt trainiert und somit ausbildet.<sup>169</sup> Forsythe ist in seiner choreografischen Arbeit von südamerikanischen und asiatischen Bewegungsformen (Yoga, Tai Chi, Capoeira, Aikido) inspiriert.<sup>170</sup> Ebenso nutzt er die Gesetzmäßigkeiten der Schwer- und Fliehkraft. „Seine Choreografien spielen mit Gleichgewicht und Fliehkraft in einer spannungsreichen Gratwanderung zwischen Balance und Fall.“<sup>171</sup> Wenn die Tänzer ihren Schwerpunkt im Körper verlagern und dadurch aus dem Gleichgewicht geraten, muss der Körper in Sekundenschnelle reagieren, was sie dazu bringt, ihre Körperintelligenz und Technik zu nutzen, bevor der Verstand einsetzt. Für Forsythe ist dann der Tanz wahrlich gelungen, wenn sich die Tänzer in eine Situation begeben, deren Ausgang sie nicht vorhersehen können: „for me that would be truly successful dance, because then the body takes over and dance at that point where you have no more idea.“<sup>172</sup> Unter „responsive body“ ist somit ein Körperzustand gemeint, in welchem der Körper, als „antwortender Körper“ in Bezug auf eine Situation selbst Verantwortung übernimmt und instinktiv reagiert.<sup>173</sup>

---

<sup>165</sup> Ebd. S.84

<sup>166</sup> Vgl. Ebd. S.77f.

<sup>167</sup> Vgl. Ebd. S.75.

<sup>168</sup> Ebd. S.76.

<sup>169</sup> Vgl. Ebd. S.76.

<sup>170</sup> Vgl. Ebd. S.73.

<sup>171</sup> Ebd. S.74.

<sup>172</sup> Original Zitat von William Forsythe 1999, in: Ebd. S.75.

<sup>173</sup> Vgl. Ebd. S.75.

## 5.2. Erfahrung durch Tanz

Das im Körper liegende Wissen kann durch Bewegungen hervorgeholt werden und neue, und- oder außergewöhnliche Erfahrungen eröffnen.<sup>174</sup>

Die Sportwissenschaftlerin Antje Klinge schreibt über die Bildungspotentiale des Tanzes. Sie beschreibt Tanz als „Wissensform“, welche nicht an die Sprache gebunden ist. Über den Körper ermöglihe sich ein anderer Zugang zu den Fähigkeiten oder Erkenntnissen eines Menschen. Im Vergleich zum körperlichen Zugang über Sport generiert der Tanz ästhetische Erfahrungen. Im Besonderen der zeitgenössische Tanz stelle laut Klinge für die Generierung und Bewusstwerdung von Bewegungswissen eine vielversprechende Methode dar. Er befasst sich explizit mit dem inkorporierten Wissen, „indem er nach den individuellen körperlichen Voraussetzungen und Gegebenheiten sucht, sinnliche Hierarchien und gängige Körperkonzepte in Frage stellt und damit Ressourcen freisetzt.“<sup>175</sup>

Eine Begriffsbestimmung des zeitgenössischen Tanzes wird von führenden Tanzwissenschaftlerinnen als schwierig eingestuft. Wie der Begriff bereits aussagt, befindet sich die Tanzform dem jeweiligen Zeitgeist entsprechend in einem ständigen Wandel und wird durch die Choreografen, deren Stile und Arbeitsformen, immer wieder neu definiert. Es gibt jedoch einige Parameter, die sich in verschiedenen führenden Definitionen deckungsgleich finden lassen. Zeitgenössischer Tanz wird darin sowohl als prozessorientiert, multidisziplinär, transkulturell, hybrid, rechnerorientiert, bewusstseinsweiternd als auch als Gegenstand von Forschung, Vermittlung und Tanzentwicklung betrachtet. Zeitgenössischer Tanz und Choreografie stehen immer im Verhältnis zueinander und bedingen sich gegenseitig.<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> Antje Klinge „Vom Wissen des Körpers und seinen Bildungspotentialen im Sport und im Tanz.“ 2019/2017, <https://www.kubi-online.de/artikel/wissen-des-koerpers-seinen-bildungspotenzialen-sport-tanz> (abgerufen am 13.01.2019).

<sup>175</sup> Ebd.

<sup>176</sup> Vgl.: Gitta Barthel „Choreografische Praxis: Vermittlung in Tanzkunst Und Kultureller Bildung.“ Bielefeld: Transcript 2017, S.27f.

### 5.3. Das politische Potential des Tanzes

Im Tanz und in der Tanzwissenschaft wird der Tänzerkörper als Speicherort von Erinnerungen und Gefühlen oft über das Bild des „Körpers als Archiv“ beschrieben. Je nach methodischer Ausrichtung wird von «Bewegungsgedächtnis», «Leibgedächtnis», «kinästhetischem Gedächtnis», von «muscular memory» oder von «Embodiment» gesprochen.<sup>177</sup> Allen Ansätzen ist es gemeinsam, dass sie Aspekte der Wahrnehmung, Speicherung, Aufbewahrung und Abrufung von Erinnerungen betrachten. Die methodischen Ansätze stellen unterschiedliche Zugänge zu einem jeweiligen Verständnis von Körperintelligenz dar.<sup>178</sup> Über sie soll ein Verhältnis von Körper und Welt erfasst und beschrieben werden.<sup>179</sup>

Der deutsche Theaterwissenschaftler Gerald Siegmund beschreibt den Körper als Speicher- und Ausdrucksort von kulturspezifischen Unterschieden. Der Körper sei kulturspezifisch geprägt und könne somit als „allumfassendes Symbol für eine Kultur und deren vielfältige Prozesse der Interaktion“<sup>180</sup> gelesen werden. Auch Erfahrungen wie Krieg, Trauma und Verluste würden eingespeichert und somit, durch den „Körper als Archiv“, auch wieder abrufbar werden<sup>181</sup>:

„Der Körper ist eine aktualisierte historische Formation, in die man sich tanzend hinein begibt, um sich auf die Spuren seiner Geschichte und den damit verbundenen Emotionen zu begeben.“<sup>182</sup>

Siegmund bemerkt, dass sich über den Körper als Gedächtnisort die Möglichkeit bietet, „medizinisch-therapeutisch, pädagogisch-didaktisch oder künstlerisch-ästhetisch auf eine den heterogenen Wissensfeldern und Disziplinen je eigene Art und Weise an der Herstellung eines Gedächtnisses und damit an der Herstellung von Gesellschaft zu arbeiten.“<sup>183</sup> Der Programmbeauftragte der Akademie der Künste in Berlin und Leiter des Bereichs Tanz, Musik und Theater im Haus der Kulturen der Welt, Johannes Odenthal, verweist ebenfalls auf die Möglichkeiten des Tanzes, zu einer Identifikation mit einer Gemeinschaft zu

---

<sup>177</sup> Vgl. Julia Wehren „Körper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiografische Praxis.“, Bielefeld: Transcript 2016, S.150.

<sup>178</sup> Vgl. Ebd. S.149f.

<sup>179</sup> Vgl. Ebd. S.149f.

<sup>180</sup> Gerald Siegmund „Archive der Erfahrung, Archive des Fremden“ In: Margit Bischof / Claudia Rosiny (Hg.) „Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung“ Bielefeld: transcript 2010, S.172.

<sup>181</sup> Vgl. Ebd. S. 174.

<sup>182</sup> Ebd. S. 173.

<sup>183</sup> Ebd. S.175.



führen.<sup>184</sup> Er verweist auf Victor Turner<sup>185</sup>, welcher „den Tanz als eine Möglichkeit für das Individuum beschreibt, die Dynamik der Kräfte in sich aufzunehmen, die dem Gemeinschaftsleben unterliegen. Eine ganze symbolische Ordnung des Gestischen erschließt die wesentlichen Botschaften der Sozialisierung unabhängig von einer verbalen Ordnung.“<sup>186</sup> Odenthal appelliert im Sinne der Psychoanalytikerin Julia Kristeva an die Ausbildung eines modernen Individualismus, der das Fremde als das Fremde bestehen lässt und mit ihm in einen Austausch tritt und formuliert resümierend die Frage: „Wie funktioniert das Zusammenleben dieser Fremden, von denen wir alle erkennen, dass wir es sind?“<sup>187</sup> Odenthal beschreibt den zeitgenössischen Tanz als ideales Setting zum „Neudenken kultureller Identitäten“<sup>188</sup> und beschreibt ihn als eine „wegweisende Kunstsprache jenseits nationaler Konzepte“<sup>189</sup>. Er sieht innerhalb der unausweichlichen Umstände von Migration und der Notwendigkeit einer postkolonialen und globalen Kulturentwicklung besonders Künstler und Intellektuelle als wegweisend. Kunst und Kultur würden sich politisch zunehmend aufladen und im Tanz würden die „Körper [...] zu Kampffeldern des Politischen, der Bruchlinien zwischen Globalisierung und Tradition“<sup>190</sup>:

„Die Wanderung von Choreografen ist eine der Grundbedingungen zeitgenössischer Tanzentwicklung, ja, die Migration scheint geradezu das Feld des modernen Tanzes zu sein. Der Ort, an dem die Migrationen stattfinden, ist das Theater als semantisches Feld des Zeigens und Aufnehmens, als Territorium der Begegnung und Konfrontation. Die Tänzer erscheinen gleichsam als die Nomaden der modernen Gesellschaft. Sie besitzen kein Territorium außerhalb ihres Körpers und stellen ihren Raum immer neu her, in Studios und auf den Bühnen der Theater. Sie praktizieren den Informationsaustausch über die kulturellen Grenzen hinweg. Ihre Sprache ist ein Esperanto der Bewegung, der körperlichen Gesten und Empfindungen, ihre Kommunikation besteht aus Zeigen und Wahrnehmen, und ihre Kraft ist das Begehren des anderen.“<sup>191</sup>

---

<sup>184</sup> Vgl.: Johannes Odenthal „Tanz Körper Politik. Texte zeitgenössischer Tanzgeschichte“ Berlin: Theater der Zeit, 2. erweiterte Auflage 2012, S.113f.

<sup>185</sup> Vgl.: Victor Thurner „The Ritual Process“ London 1969 in Ebd. S.114.

<sup>186</sup> Ebd. S.114.

<sup>187</sup> Ebd. S.116.

<sup>188</sup> Ebd. S.7.

<sup>189</sup> Ebd.

<sup>190</sup> Ebd. S.120.

<sup>191</sup> Johannes Odenthal in Ebd. S.113.

Odenthal gibt zu bedenken, dass Tanz als „universelle Sprache“ über die Kulturen hinweg missverstanden würde. Er würde im Gegenteil behaupten, dass der Tanz eben keine Sprache sei und gerade daher über kulturelle Grenzen hinweg als Mittel der Kommunikation von Empfindungen und Mimesis dienen könne. Der Tanz könne verdrängten, verborgenen oder unterdrückten Empfindungen Ausdruck verleihen.<sup>192</sup>

#### 5.4. Die Phase der Jugend - Körperbilder

„Den Körper zu integrieren heißt, ihn als Teil der eigenen Innenwelt anzuerkennen und ihn nicht (nur) als ein Ding, als einen Gegenstand, einen biologischen Organismus, also als Teil der Außenwelt (was der Körper natürlich auch ist) zu behandeln.“<sup>193</sup>

Der Körper nimmt im Besonderen in der Phase der Jugend eine zentrale Rolle als Medium der Selbstdarstellung sowie der Beziehung und Zugehörigkeit zu anderen ein. Körperbilder werden unter Jugendlichen durch die Medien stark beeinflusst. Besonders so genannte „Influencer“ auf Plattformen wie YouTube und Instagram bestimmen laut aktuellen Studien idealisierte Körperbilder, nach denen Jugendliche streben. Dass diese Bilder aufwendig bearbeitet wurden, wird dabei nicht mitreflektiert.<sup>194</sup> Der Körper wird stilisiert und perfektioniert. Hierbei werden meist geschlechterspezifische Unterschiede gemacht. Mädchen werden unter dem großen Einfluss der sozialen Medien auf ihr Äußeres reduziert, was die Gefahr eines „Defizit Blickes“ und einer Sexualisierung ihrem eigenen Körper gegenüber birgt. Der Selbstwert der Mädchen wird dadurch vorwiegend über diese äußeren und geschlechtertrennenden Merkmale bestimmt und selten über Fähigkeiten oder Kenntnisse.<sup>195</sup>

Durch diese Form der Rollendarstellung im Internet entsteht ein wichtiger Auftrag für eine kulturelle Arbeit mit Jugendlichen. Vor allem eine Arbeit über den Körper bietet ein wichtiges Erfahrungspotential. In ihr gilt es, trennende Zuschreibungen zu vermeiden und gleichberechtigte Erfahrungen zu

---

<sup>192</sup> Vgl. Ebd. S.113f.

<sup>193</sup> Hanne Seemann „Freundschaft mit dem eigenen Körper schließen. Über den Umgang mit psychosomatischen Schmerzen“ Stuttgart: Klett-Kotta 2003, S.17.

<sup>194</sup> Vgl.: „Welche Körperbilder Instagram-Influencer Jugendlichen vermitteln“ Ärzteblatt. <https://www.aerzteblatt.de/nachrichten/106529/Welche-Koerperbilder-Instagram-Influencer-Jugendlichen-vermitteln>. (abgerufen am 16.01.2020).

<sup>195</sup> Vgl.: Felicitas Lowinski „Bewegung im Dazwischen. Ein körperorientierter Ansatz für kulturpädagogische Projekte mit benachteiligten Jugendlichen“ Bielefeld: transcript, 2007. S.103f.

ermöglichen. Im Sinne eines „erweiterten Gender-Blicks“ würde es bedeuten, den Jugendlichen deutlich zu machen, dass in ihnen sowohl männliche als auch weibliche Anteile vorhanden sind.<sup>196</sup>

„Eine erhöhte Sensibilität für Differenzen und Widersprüche bietet die Chance, verkrustete Rollen- und Bewegungsmuster sowohl aus Kindheitserfahrungen als auch aus aktuellen, immer wiederkehrenden Alltagsbewegungen aufzubrechen und Identitätsgrenzen ein wenig zu überschreiten.“<sup>197</sup>

## 5.5. Partizipation

Partizipation stellt in der museologischen, sowie in der tanzwissenschaftlichen Debatte ein wichtiges Schlagwort dar. Partizipation bedeutet Teilhaben, Teilnehmen, Beteiligtsein und hat immer auch eine politische Dimension. Partizipation ist immer interessensteuert und durch die Biografie der jeweiligen Person geprägt.<sup>198</sup> In Bezug auf einen Museumsbesuch kann man zwischen einer passiven „Teil-Habe“ und einer aktiven „Teil-Nahme“ unterscheiden. Einerseits geht es in der Partizipationsdebatte um die Bereitstellung von Möglichkeiten zur Teilhabe, andererseits wird der Mehrwert einer aktiven Teilnahme betont, welcher das Potential birgt, hierarchische Rezeptionsprinzipien zu überwinden. Hierbei geht man von einer gegenseitigen Bedingtheit der Rezipienten und der Kunst aus.<sup>199</sup> Der Kulturwissenschaftler Christoph Scheurle geht sogar weiter und beschreibt, dass es nicht nur um das Überwinden einer passiven Kunstbetrachtung ginge, sondern um das Überwinden des Kunstrezipierenden an sich. Dadurch können Kommunikationsprozesse zwischen Kunstschaffenden, Kunstwerk und Kunstrezipierenden thematisiert werden und alle Positionen zu „aktiv Agierenden“ werden. Hierdurch würde das politische Potential der Partizipation sichtbar, über welches sich gesellschaftliche Fragen um Beteiligung,

---

<sup>196</sup> Vgl. ebd.

<sup>197</sup> Felicitas Lowinski in ebd. S.107.

<sup>198</sup> Vgl.: Larissa von Schwanenflügel / Andreas Walther „Partizipation und Teilhabe“ 2013/2012. In: Kulturelle Bildung Online, <https://www.kubi-online.de/artikel/partizipation-teilhabe>. (abgerufen am 17.01.2020).

<sup>199</sup> Vgl.: Anja Pirotek „Partizipative Ansätze in Museen und deren Bildungsarbeit. 2017/2016“ in: Kulturelle Bildung Online, <https://www.kubi-online.de/artikel/partizipative-ansaeetze-museen-deren-bildungsarbeit>. (abgerufen am 17.01.2020).

Machtverhältnissen und Handlungsmöglichkeiten verhandeln ließen.<sup>200</sup> „Im Sinne eines partizipativen Verständnisses von Kunst bedeutet dies vor allem, sich über den sozialen Raum als gemeinsamen Handlungsraum bewusst zu werden, in dem unterschiedliche Gestaltungsoptionen jeweils neu auszuhandeln sind.“<sup>201</sup>

## 5.6. Tanz in der Schule

Dem im vorherigen Kapitel dargestellten Bildungspotential folgend, erfährt Tanz seit den 1970er Jahren Einzug in die Schule, stellt dort jedoch bis heute eine marginale Position dar.<sup>202</sup>

Gabi Gleis verfasste 2010 ihre Masterarbeit im Fach Rhythmik zum Thema Tanz in der Schule. Sie unternahm Befragungen an österreichischen Schulen über die Plattform für Tanz in Schulen Österreich. Es zeigte sich, dass von Seiten der Lehrer\_innen Wunsch und Bedarf nach Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten bestanden, um einen besseren Einsatz von Tanz in ihrem Unterrichtsfach zu gewährleisten. Laut Gleis hätten im Studium lediglich die Sportpädagogikstudierenden die Möglichkeiten, sich in Tanzkursen weiterzubilden, eine Vertiefung sei jedoch auch bei ihnen nicht vorgesehen, sondern dem Eigeninteresse der/des Einzelnen überlassen.<sup>203</sup> Die „Österreichische Berufsvereinigung für Tanzpädagogik“ stellt eine Interessenvertretung für Tanzpädagogen in Österreich dar. Ein Schwerpunkt der Berufsvereinigung ist „Tanz in Schulen“. Die Vereinigung setzt sich dabei für eine qualitative Tanzvermittlung von professionell ausgebildeten Tanzpädagogen ein. Dadurch soll es zu einer Qualitätssicherung der Angebote innerhalb der Schule kommen.<sup>204</sup> „Dabei wird zeitgenössische Tanzkunst nicht als Stil, sondern als Prinzip und Methode gesehen, die eine Tanzvermittlungsarbeit mit Kindern und

---

<sup>200</sup> Vgl.: Christoph Scheurle „Kunst als politische Partizipation – politische Partizipation als Kunst?“ 2017. In: Kulturelle Bildung Online, <https://www.kubi-online.de/artikel/kunst-politische-partizipation-politische-partizipation-kunst>. (abgerufen am 17.01.2020).

<sup>201</sup> ebd.

<sup>202</sup> Vgl.: Antje Klinge „Vom Wissen des Körpers und seinen Bildungspotentialen im Sport und im Tanz.“ 2019/2017, <https://www.kubi-online.de/artikel/wissen-des-koerpers-seinen-bildungspotenzialen-sport-tanz> (abgerufen am 13.01.2019).

<sup>203</sup> Vgl.: Gabi Gleis „Tanz in der Schule. Hintergründe, Chancen und Voraussetzungen für eine allgemein zugängliche umfassende Körper- und Persönlichkeitsbildung durch Tanz im österreichischen Regelschulwesen“ Masterarbeit zur Erlangung des Magistergrades artium im Studium der Musik- und Bewegungspädagogik „Rhythmik“. Wien 2010, S. 55f. <https://individance.files.wordpress.com/2011/08/magisterarbeit-gabi-gleiss.pdf>. (abgerufen am 14.01.2020).

<sup>204</sup> Vgl.: Tanzpädagogik Österreich, <http://www.tanzpaedagogik.at/kurse-kunst-vermittlung/tanz-in-schulen/>. (abgerufen am 14.01.2020).

Jugendlichen auf Augenhöhe in einer prozessualen Ausrichtung beschreibt.“<sup>205</sup> 2010 ging aus der „Österreichische Berufsvereinigung für Tanzpädagogik“ unter der Obfrau Gabi Gleis der Verein „Tanz in Schulen“ als „Verein zur Förderung von Tanz im Österreichischen Bildungssystem“ hervor. Es ist Anliegen des Vereines Tanz, in Gleichberechtigung zu anderen Kunstformen, wie Musik, Bildender Kunst und Literatur allen jungen Menschen zugänglich zu machen. Hierfür soll ihm in der Allgemeinbildung mehr Aufmerksamkeit zukommen. So verweist auch der Verein auf das Nachbarland Deutschland, in dem es bereits weitreichende Initiativen in Bezug auf Tanz in Schulen gibt.<sup>206</sup> Innerhalb Deutschlands wurde die Sparte Tanz in Schulen in Düsseldorf, Frankfurt, München und Bremen als Tanzbildungsinitiative umgesetzt und trug dazu bei, „Tanz als eigenständige künstlerische Ausdrucksform in die Bildung zu integrieren.“<sup>207</sup> Zwischen 2005 und 2010 initiierte die Kulturstiftung des Bundes den „Tanzplan Deutschland“ und hat 12,5 Millionen Euro in die Umsetzung von Tanzprojekten investiert. Das Ziel war die „umfassende und systematische Stärkung der Kunstsparte Tanz.“<sup>208</sup> Tanz in Schulen, hier vor allem in sozialen Brennpunkten, wurde durch den erfolgreichen Dokumentarfilm „Rhythm is it“ im Jahr 2004 von Royston Maldoom medienwirksam und löste unter Maldooms Motto „you can change your life in a dance class“ einen regelrechten Boom aus.<sup>209</sup> In „Rhythm is it“ nahmen 239 Schüler verschiedener Schultypen in Berlin teil. Sie erarbeiteten unter der Leitung des Choreografen in sechs Wochen eine Choreografie zu Strawinskys „Le Sacre du Printemps“. Bei der Aufführung in der Arena Treptows spielten zum Tanz der 239 Schüler die Berliner Philharmoniker unter der Leitung von Sir Simon Rattle.<sup>210</sup> Neben Maldoom gibt es zahlreiche andere Choreografen und Tanzvermittler, welche in den vergangenen Jahren in einer sozial engagierten Vermittlungsarbeit und vor allem im Feld „Tanz in Schulen“ engagiert waren. Von wissenschaftlicher Seite wurden viele Projekte unter dem Blickpunkt der

---

<sup>205</sup> BV Tanz in Schule e.V. „Tanz in Schulen-Theorie und Praxis“ 2012, <http://www.tanzpaedagogik.at/kurse-kunst-vermittlung/tanz-in-schulen/> (abgerufen am 14.01.2020).

<sup>206</sup> Vgl.: Tanz in Schulen. Verein zur Förderung von Tanz im Österreichischen Bildungswesen. <https://oetisch.jimdofree.com>. (abgerufen am 14.01.2020).

<sup>207</sup> Vgl. Ebd.

<sup>208</sup> Tanzplan Deutschland „Eine Strategie für den Tanz“, <http://www.tanzplan-deutschland.de/plan.php> (abgerufen am 14.01.2020).

<sup>209</sup> Gitta Barthel „Choreografische Praxis: Vermittlung in Tanzkunst Und Kultureller Bildung.“ Bielefeld: Transcript 2017, S.84.

<sup>210</sup> Vgl.: Royston Maldoom „Tanz um dein Leben. Meine Arbeit, meine Geschichte“ Frankfurt: Fischer 2013, S. 278.ff.

Kulturellen Bildung<sup>211</sup> betrachtet und analysiert. Der Vermittlung von zeitgenössischem Tanz wird innerhalb der Kulturellen Bildung die Wirkung zugeschrieben, Partizipationskompetenz sowie die aktive Teilhabe an sozialen, gesellschaftlichen und kulturellen Handlungsfeldern zu fördern. Der Tanz wird darin als Erfahrungsfeld individueller, kultureller und gesellschaftlicher Reflexionen verstanden und soll somit die Fähigkeit schulen, persönliche und soziale Erfahrungen auf Basis des erworbenen Wissens zu deuten und zu beurteilen.<sup>212</sup> Insbesondere über choreografische Vermittlungsmethoden können die Teilnehmenden Anteil an künstlerischen Kurationsprozessen nehmen.<sup>213</sup> Jene Methoden umfassen beispielsweise das Explorieren, Improvisieren, Partizipieren, Dekonstruieren, Kollaborieren, Reflektieren, Notieren und Erinnern.<sup>214</sup> Im Besonderen in der Improvisation, als „entstehende Kunst des Augenblicks“<sup>215</sup>, können die Teilnehmenden den Umgang mit Raum und Zeit selber bestimmen. Über diese choreografischen Arbeitsmethoden wird Partizipation, im Sinne einer Teilhabe am kreativen Prozess und an kompositionsrelevanten Entscheidungen, ermöglicht. Über den Tanz eröffnet sich ein ästhetischer, nichtsprachlicher Gestaltungsprozess, welcher als Weltzugang gedeutet werden kann.<sup>216</sup> Die Sportwissenschaftlerin und Tanztherapeutin Susanne Quinten benennt diese über Tanz und Bewegung gestiftete Teilhabe als „verkörperte Teilhabe“, welche über Bewegung, körperlichen Ausdruck und Wahrnehmung Sinn stiftet.<sup>217</sup>

---

<sup>211</sup> Kulturelle Bildung kann als Containerbegriff verstanden werden, welcher die Schnittmenge von Kultur und Bildung beschreibt. Im Rahmen der Forschung innerhalb der Kulturellen Bildung werden Bildungsprozesse durch die Kunst erforscht und beschrieben. Vgl. Hildegard Bockhorst/ Vanessa-Isabelle Reinwand / Wolfgang Zacharias (Hg.) „Einführung der HerausgeberInnen. Handbuch Kulturelle Bildung“ München: Kopaed 2012, S.21.

<sup>212</sup> Vgl.: Antje Klinge „Bildungskonzepte im Tanz. Kulturelle Bildung Online“ 2017, <https://www.kubi-online.de/artikel/bildungskonzepte-tanz>. (abgerufen am 21.12.2019).

<sup>213</sup> Gitta Barthel „Choreografische Praxis: Vermittlung in Tanzkunst Und Kultureller Bildung.“ Bielefeld: Transcript 2017, S.236.

<sup>214</sup> Vgl. Ebd. S.45

<sup>215</sup> Gabriele Klein 2011 zitiert in: Gitta Barthel „Choreografische Praxis: Vermittlung in Tanzkunst Und Kultureller Bildung.“ Bielefeld: Transcript 2017,, S.32.

<sup>216</sup> Vgl.: Susanne Quinten „Teilhabe im Tanz“ in: Susanne Quinten/ Christiana Rosenberg (Hg.) „Tanz – Diversität – Inklusion“ Bielefeld: transcript 2018, S.139.

<sup>217</sup> Vgl.: Susanne Quinten „Verkörperte Teilhabe. Praktische Beispiele aus tanzkünstlerischen Kontexten und theoretische Spurensuche“ in: Juliane Gerland (Hg.) „Kultur. Inklusion. Forschung“, Weinheim, Basel: Beltz Juventa 2017, S.72.

## 5.7. Lehrplanauszüge Bildnerische Erziehung

Folgend werden Bezüge zu Tanz und bewegungsorientierter Pädagogik vorgenommen:

An den allgemeinbildenden höheren Schulen in Österreich (AHS) ist Tanz als eigenständiges Unterrichtsfach nicht vorgesehen. Neben dem Fach Sport und Bewegungserziehung finden sich Anknüpfungspunkte an Lehrplaninhalte im Fach Bildnerische Erziehung. Im folgenden Kapitel werden die tanzthematisch relevanten Passagen des Lehrplanes für den Unterricht in der Unter- und Oberstufe im Fach Bildnerische Erziehung an der AHS (Stand 2020)<sup>218</sup> aufgeführt.

Als Bildungs- und Lehraufgabe in der Unterstufe finden sich unter anderem folgende Aufgabenstellungen:

„Komplexe Lernsituationen, in denen sich Anschauung und Reflexion mit der eigenen bildnerischen Tätigkeit verbinden, sollen mit den für ästhetische Gestaltungsprozesse charakteristischen, offenen Problemstellungen die Voraussetzungen für ein Lernen mit allen Sinnen und die Vernetzung sinnlicher und kognitiver Erkenntnisse schaffen. Auf dieser Grundlage sollen Wahrnehmungs-, Kommunikations- und Erlebnisfähigkeit gesteigert und Vorstellungskraft, Fantasie, individueller Ausdruck und Gestaltungsvermögen entwickelt werden.“<sup>219</sup>

Des Weiteren werden folgende Aspekte – wie auch in den Kapiteln 5 und 6 dieser Arbeit erörtert – angesprochen:

„Neben der Entwicklung persönlicher Erlebnisfähigkeit und Freude an bildender Kunst sollen auch verstandesmäßige Zugänge eröffnet und das reflektorische und kritische Potenzial von Kunstwerken in altersgemäßer Form bewusst gemacht werden. Die Lernchancen des Faches reichen über fachspezifische Kenntnisse und Fertigkeiten hinaus. Die mit der eigenständigen Gestaltungsarbeit verbundene Selbsterfahrung, die Förderung der Kreativität, der Handlungsbereitschaft und der Freude am eigenen Tun können ebenso wie die Wertschätzung ästhetischer Vielfalt und die Entwicklung kulturellen Bewusstseins und kultureller Toleranz wichtige Beiträge zur Persönlichkeitsbildung und zur Wahrnehmung sozialer Verantwortung

---

<sup>218</sup>Vgl.: Bundesrecht konsolidiert: Gesamte Rechtsvorschrift für Lehrpläne – allgemeinbildende höhere Schulen, Fassung vom 25.02.2020: <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10008568> (abgerufen am 25.02.2020).

<sup>219</sup> Vgl.: Ebd.

leisten.“<sup>220</sup> In den Lehrplänen der einzelnen Fächer werden auch verschiedene Beiträge zu den Aufgabenbereichen der Schule festgelegt. Unter der Überschrift „Gesundheit und Bewegung“ ist die „Förderung von motorischen und sensorischen Fähigkeiten; der menschliche Körper als Ausdrucksmittel und künstlerisches Medium“<sup>221</sup> definiert.

Im Bereich Didaktische Grundsätze findet sich unter anderem folgende Passage:

„Die vertiefende und mehrdimensionale Auseinandersetzung mit ausgewählten Themen- und Problemstellungen sowie Vernetzungs- und Transferleistungen sind wichtiger als die Behandlung einer möglichst großen Anzahl von Aufgaben.

Sachgebiete Bildende Kunst: Malerei, Grafik, Schrift, Plastik/Objekt, Architektur, Foto, Film, Video, Computer, zeitgenössische künstlerische Medien und Ausdrucksformen (z.B.: Aktionskunst, Happening, Performance, Montage, Environment, Konzeptkunst, ...);“<sup>222</sup>

Es werden im Lehrplan auch Kernbereiche des Lehrstoffes definiert. Für die 3. und 4. Klasse findet sich folgende Vorgabe: „Themen und Aufgabenstellungen zielen auf Vertiefung, Erweiterung und zunehmend selbstständige Anwendung der erworbenen Erfahrungen, Fertigkeiten und Kenntnisse. In der engen Verbindung eigener Gestaltungserfahrungen mit der Reflexion und dem Erwerb spezifischen Sachwissens sollen die Schülerinnen und Schüler unkonventionelle Lösungswege kennenlernen, die Vielgestaltigkeit ästhetischer Ausdrucksmöglichkeiten erfahren, Vielfalt als Qualität erkennen und mit der Mehrdeutigkeit visueller Aussagen umgehen lernen. Dabei können Erfahrungen im Verbinden sprachlicher mit visuellen und anderen nonverbalen Kommunikationsweisen erworben werden. Die Schülerinnen und Schüler sollen Informationsquellen und Einrichtungen der Kunstvermittlung kennen und selbstständig nutzen lernen.“<sup>223</sup>

Um den Kompetenzerwerb, der durch tanz- und bewegungsorientierten Unterricht ermöglicht wird, in fortgeschrittenen Altersstufen im Lehrplan zu verorten, werden im Folgenden die Bestandteile des Lehrplanes für die Oberstufe im Fach Bildnerische Erziehung angeführt. In der Rubrik: Bildungs- und Lehraufgabe für die 5. bis 8. Klasse finden sich unter anderem folgende Aspekte:

---

<sup>220</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>221</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>222</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>223</sup> Vgl.: Ebd.



„Der Unterrichtsgegenstand Bildnerische Erziehung erschließt Zugänge zu allen ästhetisch begründeten Phänomenen unserer visuellen und haptischen Lebenswelt.“<sup>224</sup>

„Die für die Unterstufe formulierte Bildungsaufgabe dient als Grundlage für die Arbeit in der Oberstufe. Darüber hinaus soll der Unterricht in Bildnerischer Erziehung:

- Durch die strukturierte Beschäftigung mit der eigenen Persönlichkeit einen wesentlichen Beitrag zur Identitätsfindung leisten und durch die Entwicklung und Pflege der individuellen schöpferischen Ressourcen – in Form eines kontinuierlichen, lebensbegleitenden Prozesses – kreative und emotionale Intelligenz ausbilden.
- Das kritische Bewusstsein in Bezug auf Klischees und Rollenbilder schärfen.
- Kunst als Nahtstelle von unterschiedlichen Lebens- und Erfahrungswelten, wie die der Wahrnehmung, der Phantasie, der Kultur, Religion sowie die der Politik, der Wirtschaft und der Technik erschließen und Grundlagen für Werthaltungen und Wertschätzung schaffen.“<sup>225</sup>

[...]

Als Teil der Beiträge zu den Bildungsbereichen, die im Lehrplan definiert werden, findet sich im Abschnitt Gesundheit und Bewegung folgende Lehraufgabe:

„Ausbilden der sinnlichen Fähigkeiten zur qualitätsvollen Kommunikation mit der Umwelt; Entwickeln der emotionalen Bildung durch bewussten Umgang mit Gefühlen und persönlichen Stärken und Schwächen; Auseinandersetzen mit unterschiedlichen Ausdrucksformen des menschlichen Körpers in Kunst und Kultur; Erkennen ergonomischer Aspekte in Architektur und Design; Steigern der Lebensqualität durch schöpferische Tätigkeit und durch Kunstverständnis“<sup>226</sup>

In den Didaktischen Grundsätzen werden im Lehrplan für Bildnerische Erziehung festgelegte Bildnerische Praxen, Reflexions- sowie Dokumentations- und Präsentationsfähigkeiten in Kompetenzmodulen formuliert:

In der 6. Klasse / 3. Semester – Kompetenzmodul 3, sollen die Exemplarischen Inhalte: „Grafik, Malerei, Plastik, performative Techniken (Bewegung im Raum,

---

<sup>224</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>225</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>226</sup> Vgl.: Ebd.

Tableau vivant) und visuelle Medien (inszenierte Fotografie, Videoclip) gelehrt werden“.<sup>227</sup>

In der 7. Klasse / 5. Semester – Kompetenzmodul 5 sollen die Reflexionsfähigkeiten ausgebildet werden, um:

- „Kunst als Teil der Entwicklung kultureller Identität wahrzunehmen.
- verschiedene Einrichtungen und Medien der Kunstvermittlung, wie Museen, Sammlungen, Ausstellungen, Kunstmessen, Ateliers, Medien, Fachliteratur zu kennen.<sup>228</sup>
- in der Auseinandersetzung mit dem aktuellen Kunstgeschehen die gegenwärtige Kunstentwicklung kennen zu lernen und mit der eigenen Erfahrung in Beziehung zu bringen“

## 6. Resümee / Das Miteinander im Tanz

Was ist – neben bedingungsloser Ehrlichkeit – der Schlüssel zu guter Lehre und Führung? – Der unerschütterliche Glaube an das außergewöhnliche Potential in jedem Menschen.“<sup>229</sup>

„Im Tanz löschen wir die Worte aus.“<sup>230</sup> Mit diesem Satz beginnt der Choreograph Royston Maldoom sein Kapitel über die Macht des Tanzes in seinem Buch „Tanz um dein Leben“. Er beschreibt darin seinen Lebensweg und seine Erfahrungen durch die choreographische Arbeit mit Menschen unterschiedlichster Hintergründe und Fähigkeiten in seinen Community-Dance-Projekten<sup>231</sup> und an Schulen. Ein wichtiger Aspekt der choreographischen Arbeit ist für ihn, dass – ohne das vermittelnde Element der Kommunikation auf sprachlicher Ebene – die Betrachter eines künstlerischen Werkes dazu aufgefordert sind, das Geschehen auf andere Weise aufzunehmen. Es bedarf nicht zwingend der Worte, um Gefühle darzustellen und ein Selbstbild zu vermitteln. Im Menschen können durch Veränderungen im Bewegungsverhalten weitreichende Auswirkungen auf das Selbstwertgefühl und

---

<sup>227</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>228</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>229</sup> Royston Maldoom „Tanz um dein Leben. Meine Arbeit, meine Geschichte“ Frankfurt: Fischer 2013, S.62.

<sup>230</sup> Ebd.: S.39.

<sup>231</sup> Community-Dance ist die Bezeichnung für offene heterogene Tanzprojekte für Laien und Profitänzer außerhalb des Theaters, oft als inklusive Projekte und im schulischen Rahmen konzipiert.

das Verhalten an sich erreicht werden. Tanz als Sprache ohne Worte ist eine „Ergänzung der mündlichen und schriftlichen Kommunikation“<sup>232</sup> eine mögliche Form, sich selbst zu erkunden, eigene Wünsche und Nöte wahrzunehmen und mit anderen Menschen zu interagieren.

„Mit Hilfe des Tanzes können aggressive Impulse erforscht, genutzt und auf ein anderes Ziel gerichtet werden, können sicher und auf kathartische Weise zum vollen Ausdruck gelangen.“<sup>233</sup>

Royston Maldoom beschreibt, dass Menschen, die ein geringes Selbstwertgefühl besitzen, sich in der Öffentlichkeit oft unauffälliger und zurückhaltender bewegen, sich wenig Raum nehmen und ihr Körper oft nicht vollständig aufgerichtet wird oder die Gliedmaßen nicht komplett ausgestreckt werden. Diese Menschen können durch die Beschäftigung mit dem zeitgenössischen Tanz oft aus diesen körperlichen Haltungsschemata heraustreten. Die tänzerische Praxis eröffnet eine Auseinandersetzung mit kontrollierten Bewegungsübungen, die dem Tänzer in einem sicheren Umfeld mehr Gefühl für den Raum und die eigene Präsenz darin zu spüren ermöglichen. „Tanz hat einen Einfluss auf unsere Sicht der Welt, die Wahrnehmung von uns selbst und anderen.“<sup>234</sup> Tanz kann innerhalb einer Gruppensituation die Qualitäten des gemeinsamen Wachstums durch soziale und körperliche Interaktion vermitteln. Die Fähigkeiten, Raum mit anderen zu teilen und sich auf andere zu verlassen – beispielsweise in Hebefiguren und Haltepositionen – werden trainiert. Es werden soziale Kompetenzen ausgebildet oder vertieft, indem durch kooperative und kreative Prozesse komplexe künstlerische Aufgaben bearbeitet werden. Bei der Auseinandersetzung mit und der Umsetzung von Aufgabenstellungen des Choreographen wird die Beobachtungsfähigkeit und das Verarbeiten von Informationen geschult.

Durch die Routine des Übens wird Disziplin ausgebildet – die Möglichkeit, Misserfolg als Chance für die eigene Weiterentwicklung zu begreifen, eröffnet sich durch die Praxis genauso wie emotionale und körperliche Unannehmlichkeiten ertragen zu lernen. Tanzen ist eine elementare Kunstform, die zugleich körperlich wie emotional, geistig-kognitiv wie sozial ist. Die positiven Einflüsse auf die

---

<sup>232</sup> Ebd.

<sup>233</sup> Ebd.

<sup>234</sup> Vgl. Ebd. S.40.

Physiognomie und die Koordinationsfähigkeit sind essentiell, wie Royston Maldoom beschreibt:

„All dies hat Auswirkungen auf die Gesundheit im Allgemeinen und führt zu einem positiven Körperbild – etwas, das in unserer Gesellschaft immer wichtiger wird und dessen Mangel gerade für junge Leute ein ständiger Anlass zur Sorge ist.“<sup>235</sup>

Gerade die Hervorhebung der körperlichen Aspekte der Beschäftigung mit Tanz – im Besonderen die der Gesundheit förderlichen Aspekte – bringt den Tanz in Verbindung mit Sport. In der Regel wird Tanz im Rahmen der Bewegungserziehung unterrichtet. Bei einer Reduktion von Tanz auf ein leistungs- und ergebnisorientiertes Fitnesstraining, werden dabei die kognitiven, emotionalen und gesellschaftlichen Aspekte aus dem Blick genommen. Maldoom warnt davor, dass der Tanz, wenn er als Sport praktiziert wird, meist seine „Funktion als lebendige Kulturform für die Individuen, ihre soziale Identität und Interaktion“<sup>236</sup> verliert und durch den sportinhärenten Aspekt der Konkurrenz der Potentialentfaltung entgegenwirken kann.

„Der zeitgenössische Tanz ist die Kunstform, mit dem größten Potential einen positiven individuellen Wandel herbeizuführen, Harmonie zu fördern und Verständnis über Grenzen – welcher Art auch immer – hinweg zu ermöglichen.“<sup>237</sup>

Das Verfolgen eines ernsthaften Zieles mit den Mitteln spielerischer Kreativität kann bei der Umsetzung von künstlerisch-gestalterischen wie auch pädagogischen Aspekten hilfreich sein. Als ein Beispiel nennt Maldoom die Kombination von Tanz und Ausdruckstanz, durch welche die Teilnehmer ermutigt werden, ihrer Persönlichkeit und ihrem individuellen körperlichen Ausdruck Raum zu geben und ihrer Kreativität und ihren choreographischen Fähigkeiten eine wahrnehmbare Form zu geben.<sup>238</sup> Durch die Unmittelbarkeit und die Singularität der persönlichen Ausdrucksform kann der Tänzer seine eigene Individualität und die der Anderen in der Gruppe bewahren und begreifen. Es steht nicht die Konkurrenz im Vordergrund und die Akzeptanz der Mannigfaltigkeit der Ausdrucksformen kann durch das aktive Erleben zu einem positiven Diversitätsverständnis auf gesellschaftlicher Ebene beitragen.

---

<sup>235</sup> Ebd. S.41

<sup>236</sup> Vgl. Ebd.

<sup>237</sup> Ebd. S.42.

<sup>238</sup> Vgl. Ebd.

„Ich genieße den Augenblick nach einer Vorstellung, wenn ein Lehrer oder ein Elternteil sagt: „Ich hätte nie gedacht, dass mein Kind (oder mein Schüler) solche Fähigkeiten hat.“ Dann darf ich Antworten: „Nun wissen Sie, was das eigentliche Problem ist.““<sup>239</sup>

In der heutigen Zeit, in der einer politisch-korrekten Pädagogik und der darin enthaltenen Strategie des Lobes – als Alternative zur Strafe – viel Bedeutung beigemessen wird, schreibt Royston Maldoom, ist es für den Pädagogen schwierig, das Versagen als Lehrmeister und Geschenk zu vermitteln.<sup>240</sup> Für den Tänzer ist das Versagen ein ständiger Begleiter. Diesbezüglich ist es für den Lehrer oder den Choreographen eine ständige Gradwanderung, die individuellen Fähigkeiten, das Leistungsniveau der Tänzer, mit den Anforderungen des Stückes abzugleichen. Bei zu hoch gesetzten Ansprüchen, können Mut und Motivation der Teilnehmer verloren gehen, im umgekehrten Fall entsteht Raum für Langeweile und Ablenkung.

„Die unerschütterliche Überzeugung, dass jeder einzelne ein großes Potential hat, ist das entscheidende Element im choreographischen und pädagogischen Prozess. Wenn diese Überzeugung verlorenght oder nur zu wanken beginnt, wird die Beziehung zwischen Lehrer und Schüler schwierig.“<sup>241</sup>

Durch den Tanz kann die Fähigkeit trainiert werden, den Fokus auf sich selbst zu legen und äußeren Einflüssen weniger Raum in der eigenen Wahrnehmung zu geben. Ein Bestandteil des Tanztrainings sind Konzentrationsübungen, die mit Ruhe und Stille einhergehen und Ablenkungen minimieren.

Durch die Fokussierung auf sich selbst und der dadurch gesteigerten Aufmerksamkeit, schreibt Maldoom, kann der Tänzer „die Verbindung zwischen seinen Gefühlen und den Bewegungen spüren.“<sup>242</sup> Die Intensität der Konzentration und der Fokussierung kann anfänglich als unangenehm wahrgenommen werden und auf innere Widerstände evozieren, durch das Bereitstellen eines sicheren Umfeldes und einer einfühlsamen Umgangsweise mit diesen Reaktionen wird „der Samen für eine persönliche Entwicklung gesät.“<sup>243</sup>

Für Maldoom ist Tanz auch eine kognitive Tätigkeit, die das Gedächtnis, das räumliche Vorstellungsvermögen wie auch das Verständnis von Zeit und Struktur trainiert. Für das Choreographieren eines Tanzstücks bedarf es der Recherche in neuen Medien, in der Literatur oder im Gespräch. Das Begreifen von mitunter

---

<sup>239</sup> Vgl.: Royston Maldoom S.59.

<sup>240</sup> Ebd. S. 59.

<sup>241</sup> Vgl. Ebd. S.61.

<sup>242</sup> Ebd.

<sup>243</sup> Vgl. Ebd. S.272

komplexen Rhythmen und das Verbinden verschiedener künstlerischer Herangehensweisen können Bestandteile des Gestaltungsprozesses darstellen. Als Darsteller ist man mit dem Aufnehmen und Umsetzen von Instruktionen des Choreographen konfrontiert und gegebenenfalls vor die Aufgabe gestellt, nach Vorgaben zu improvisieren. Das alles erfordert Reflexion und Analyse und gleichzeitig schreibt Royston Maldoom:

„Das Verfolgen von Strategien, ob bewusst oder unbewusst, hält uns immer vom konkreten Beobachten und der Interaktion mit dem Individuum ab. Strategien behindern. Wenn man sie vermeiden will, darf man die Menschen nicht in Kategorien einteilen.“<sup>244</sup>

Im Tanz liegt das Potenzial, gemeinsam zu wachsen. Zu lernen, anderen Raum zu geben und den eigenen Raum zu definieren. Das schließt die Ausbildung der Fähigkeiten mit ein, zu verhandeln, zusammenzuarbeiten und Kompromisse zu schließen, mit dem Ziel, ein gemeinsames Ergebnis zu erreichen ohne dabei die eigene Identität zu verlieren. Die Suche nach kreativen Herangehensweisen für künstlerische Problemstellungen kann als gemeinschaftlicher Prozess umgesetzt werden. Dabei steht gegenseitiges Vertrauen im Mittelpunkt, das unter anderem durch das Halten und Heben des Anderen ausgebildet werden kann – ebenso wird ein ganz wichtiger Aspekt der sozialen Interaktion an die Schüler herangeführt: Das Berühren des Anderen in einem bewussten und geschützten Rahmen. In der gemeinsamen Tätigkeit des Berührens und Tragens, Haltens oder Auffangens, können die individuellen Unterschiede in den Hintergrund treten und das Verbindende spürbar werden. In Konflikten kann Tanz die Ebenen der Harmonie und der Akzeptanz im Umgang miteinander in den Vordergrund treten lassen:

„Wie kann man an Vorurteilen gegenüber jemandem festhalten, den man berührt und gehalten hat, auf den man sich körperlich eingelassen hat?“<sup>245</sup>

---

<sup>244</sup> Ebd. S.180.

<sup>245</sup> Vgl. Royston Maldoom in Ebd. S.273.

„Ich will wirklich nichts gegen Faktenwissen sagen,  
doch wir müssen uns erweitern und in andere Bereiche wagen.  
Denn 90 Prozent der schulischen Beschäftigung  
ist Auswendiglernen ohne innere Bekräftigung  
der Dinge, die wir brauchen wie Mut, Intuition,  
Angstbewältigung und Kommunikation,  
Atemtechniken und Muskelrelaxion,  
warum gibt's dass nicht als Fach, diese Dinge würden sich loh'n!“<sup>246</sup>

---

<sup>246</sup>Auszug aus dem Lied: „werbistich“ der Musikgruppe „Käpt'n Peng und die Tentakel von Delphi“. Album: „ Die Zähmung der Hydra“- Berlin 2012.

## 7. Literaturverzeichnis

Dorothea von Hantelmann / Carolin Meister: „Einleitung“, in : Dorothea von Hantelmann / Carolin Meister (Hg.): „Die Ausstellung. Politik eines Rituals“, Zürich-Berlin: Diaphanes 2010.

Gerhard Schulze: „Die beste aller Welten“ Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 2004

Gerhard Schulze: „Die Erlebnis-Gesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart“ Frankfurt a. M.: Campus Verlag 1997.

Dorothea von Hantelmann: Notes on the Exhibition / Notizen zur Ausstellung, No.088, 100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken. Berlin: Hantje Cantz, 2012.

Georg Simmel: Philosophie des Geldes, Aufsätze und Materialien, hrsg. V. Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989 [Orig.1900].

Kirsten Maar „Entwürfe und Gefüge – William Forsythes choreografische Arbeiten in ihren architektonischen Konstellationen“. Bielefeld: Transcript, 2019.

Wibke Hartewig „Kinästhetische Konfrontation. Lesarten der Bewegungstexte William Forsythes“, München: Epodium 2007.

Astrid Sommer zitiert in: „William Forsythe Improvisation Technologies – A Tool for the Professional Dance Eye“. Deutsches Tanzarchiv mit dem ZKM Karlsruhe (Hg.), Karlsruhe 1999.

Sabine Huschka „Verlöschen als ästhetischer Fluchtpunkt“ in: Gerald Siegmund „William Forsythe – Denken in Bewegung“. Berlin: Henschel, 2004.

William Forsythe „Improvisation Technologies – A Tool for the Professional Dance Eye“, Karlsruhe: ZKM, 1999.



Gabriele Brandstätter „Choreographie als Grab-Mal. Das Gedächtnis von Bewegung“, in: Gabriele Brandstetter, Hortensia Völkers (Hg.) „ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung“. Ostfildern: Hantje Cantz, 2000.

Kerstin Evert „Filmschnitt und Hypertextur: Medientechnologische analogien im choreographischen Prozess bei Merce Cunningham und William Forsythe“ in: Gerald Siegmund „William Forsythe – Denken in Bewegung“. Berlin: Henschel, 2004.

Nik Haffner „Bewegung beobachten. Ein Interview mit William Forsythe“ in: Gerald Siegmund „William Forsythe – Denken in Bewegung“. Berlin: Henschel, 2004.

Mario Kramer „William Forsythe -The Fact of Matter“, Ausstellungskatalog des MMK. Susanne Gaensheimer / Mario Kramer (Hg.) Bielefeld: Kerber 2015.

Emilia Oebel, Erfahrungsbericht in „ Die Idee der bewegten Ausstellung. Tanz / Choreographische Praxis im musealen Kontexten.“ TU Dresden. 2015.

Rudolf von Laban „Choreutik: Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes“, Wilhelmshaven: Noetzel 1991.

Gabriele Klein „Das Flüchtige. Politische Aspekte einer tanztheoretischen Figur“, in: Sabine Huschka (Hg.) „Wissenskultur Tanz“, Bielefeld: Transcript 2009.

Gerald Siegmund „Der Forsythe-Komplex. Ballett als ein System zum Verarbeiten von Information“, in: Johannes Odenthal (Hg.) „tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – eine neue Wissenschaft“, Arbeitsbuch 14, Berlin: Theater der Zeit 2005.

Erika Fischer-Lichte „Ästhetik des Performativen“, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Sara Hornäk „Die Skulptur und ihr Gegenüber“, in: Sara Hornäk (Hg.) „Räume in der Kunst“, Bielefeld: Transcript 2010.

Christiane Berger / Sandra Schmidt „Körperwissen und Bewegungslogik. Zu Status und Spezifik körperlicher Kompetenz.“ In: Thomas Alkemeyer/ Kristina Brümmer/ Rea Kodalle / Thomas Pille (Hg.) „Ordnung in Bewegung. Choreografien des Sozialen. Körper in Sport, Tanz, Arbeit und Bildung.“, Bielefeld: Transcript 2009.

Gitta Barthel „Choreografische Praxis: Vermittlung in Tanzkunst Und Kultureller Bildung.“ Bielefeld: Transcript 2017.

Julia Wehren „Körper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiografische Praxis.“, Bielefeld: Transcript 2016.

Gerald Siegmund „Archive der Erfahrung, Archive des Fremden“ In: Margit Bischof / Claudia Rosiny (Hg.) „Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung“ Bielefeld: Transcript 2010.

Johannes Odenthal „Tanz Körper Politik. Texte zeitgenössischer Tanzgeschichte“ Berlin: Theater der Zeit, 2. erweiterte Auflage 2012.

Victor Turner „The Ritual Process“ London 1969 in: Johannes Odenthal „Tanz Körper Politik. Texte zeitgenössischer Tanzgeschichte“ Berlin: Theater der Zeit, 2. erweiterte Auflage 2012.

Hanne Seemann „Freundschaft mit dem eigenen Körper schließen. Über den Umgang mit psychosomatischen Schmerzen“ Stuttgart: Klett-Kotta 2003.

Felicitas Lowinski „Bewegung im Dazwischen. Ein körperorientierter Ansatz für kulturpädagogische Projekte mit benachteiligten Jugendlichen“ Bielefeld: Transcript, 2007.

Gabi Gleis „Tanz in der Schule. Hintergründe, Chancen und Voraussetzungen für eine allgemein zugängliche umfassende Körper- und Persönlichkeitsbildung

durch Tanz im österreichischen Regelschulwesen“ Magisterarbeit zur Erlangung des Magistergrades artium im Studium der Musik- und Bewegungspädagogik „Rhythmik“. Wien 2010.

Royston Maldoom „Tanz um dein Leben. Meine Arbeit, meine Geschichte“ Frankfurt: Fischer 2013.

Hildegard Bockhorst/ Vanessa-Isabelle Reinwand / Wolfgang Zacharias (Hg.) „Einführung der HerausgeberInnen. Handbuch Kulturelle Bildung“ München: Kopaed 2012.

Susanne Quinten „Teilhabe im Tanz“ in: Susanne Quinten/ Christiana Rosenberg (Hg.) „Tanz – Diversität – Inklusion“ Bielefeld: transcript 2018.

Susanne Quinten „Verkörperter Teilhabe. Praktische Beispiele aus tanzkünstlerischen Kontexten und theoretische Spurensuche“ in: Juliane Gerland (Hg.) „Kultur. Inklusion. Forschung“, Weinheim, Basel: Belz Juventa 2017.

## 7.1. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Standfotos aus William Forsythe „Point-Line-1“ in: CD-ROM „William Forsythe Improvisation Technologies – A Tool for the Professional Dance Eye“. Deutsches Tanzarchiv mit dem ZKM Karlsruhe (Hg.), Karlsruhe 1999.

[https://www.youtube.com/watch?v=hDTu7jF\\_EwY&list=PL0A53A652F7A46885](https://www.youtube.com/watch?v=hDTu7jF_EwY&list=PL0A53A652F7A46885)  
(abgerufen am 14.01.2020)

Abb. 2: Dominic Menzos „Nowhere and Everywhere at the same Time No. 3“ 2015

[https://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=14&no\\_cache=1&detail=&uid=65](https://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=14&no_cache=1&detail=&uid=65)  
(abgerufen am 10.01.2020)

Abb. 3: Dominic Menzos. 53. Biennale di Venezia 2009,

[https://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=31&no\\_cache=1&detail=&uid=29](https://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=31&no_cache=1&detail=&uid=29)  
(abgerufen am 15.01.2020)

Abb. 5: Dominic Menzos „Stellentstellen Films“,

[https://www.williamforsythe.com/filmspaces.html?&pid=45&count=3&no\\_cache=1&detail=1uid=52](https://www.williamforsythe.com/filmspaces.html?&pid=45&count=3&no_cache=1&detail=1uid=52)  
(abgerufen am 15.01.2020)

Abb. 6: Dominic Menzos „Black Flags“ SKD 2015,

<http://highlike.org/william-forsythe-8/>  
(abgerufen am 15.01.2020)

## 7.2. Onlinequellen

William Forsythe in: Ausstellungsfilm des MMK zu „Willam Forsythe – The Fact of Matter“, 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=OAYnzdaKjlk>

(abgerufen am 10.01.2020)

Kirsten Maar “What a Body can do” in: Stedelijkstudies 2016.

<http://www.stedelijkstudies.com/jurnal/what-a-body-can-do/>

(abgerufen am 18.01.2020)

William Forsythe in: Ausstellungsfilm des MMK zu „Willam Forsythe – The Fact of Matter“, 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=OAYnzdaKjlk>

(abgerufen am 10.01.2020)

[www.williamforsythe.com](http://www.williamforsythe.com), <https://www.williamforsythe.com/biography.html>

(abgerufen am 10.01.2020)

„Tanzplattform“, <https://www.tanzplattform.de/index.php?id=124&L=352>

(abgerufen am 13.01.2020)

Diane Solway „Is it Dance? Maybe. Political? Sure.“, [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com),

<https://www.nytimes.com/2007/02/18/arts/dance/18solw.html?pagewanted=2>

(abgerufen am 09.12.2019)

William Forsythe “Choreographic Objekts“, in: [www.williamforsythe.com](http://www.williamforsythe.com),

<https://www.williamforsythe.com/essay.html>

(abgerufen am 07.01.2020)

William Forsythe in: [www.williamforsythe.com](http://www.williamforsythe.com),

<https://www.williamforsythe.com/essay.html>

(abgerufen am 08.01.2020)

[https://www.youtube.com/watch?v=hDTu7jF\\_EwY&list=PL0A53A652F7A46885](https://www.youtube.com/watch?v=hDTu7jF_EwY&list=PL0A53A652F7A46885)  
(abgerufen am 14.01.2020)

William Forsythe „Point-Line-1 in: „Improvisation Technologies – A Tool for the Professional Dance Eye“, Karlsruhe: ZKM, 1999.  
[https://www.youtube.com/watch?v=6X29OjcBHG8&list=PL0A53A652F7A46885  
&index=69](https://www.youtube.com/watch?v=6X29OjcBHG8&list=PL0A53A652F7A46885&index=69)  
(abgerufen am 14.01.2020)

William Forsythe in: Ausstellungsfilm des MMK zu „William Forsythe – The Fact of Matter“, 2015.  
<https://www.youtube.com/watch?v=OAyNzdaKjlk>  
(abgerufen am 10.01.2020)

[www.williamforsythe.com/exhibitions.html?&pid=6&count=5&no\\_cache=1&detail=1&uid=67](http://www.williamforsythe.com/exhibitions.html?&pid=6&count=5&no_cache=1&detail=1&uid=67)  
(abgerufen am 11.01.2020)

Dr. Susanne Geansheimer in: Ausstellungsfilm des MMK zu „William Forsythe – The Fact of Matter“, 2015.  
<https://www.youtube.com/watch?v=OAyNzdaKjlk>  
(abgerufen am 10.01.2020)

Sylvia Staude „Wer sich nicht bewegt, erfährt nichts“ in: Frankfurter Rundschau 15.10.2015,  
<https://www.fr.de/kultur/kunst/sich-nicht-bewegt-erfaehrt-nichts-11674073.html>  
(abgerufen am 11.01.2020)

[http://www.williamforsythe.de/installations.html?&pid=4&count=3&no\\_cache=1  
&detail=1&uid=49](http://www.williamforsythe.de/installations.html?&pid=4&count=3&no_cache=1&detail=1&uid=49)  
(abgerufen am 05.01.2020)

[https://www.youtube.com/watch?v=as1bQ6Xl\\_fg](https://www.youtube.com/watch?v=as1bQ6Xl_fg)  
(abgerufen am 16.01.2020)

Mario Kramer „The Fact of Matter“, Vortrag im Rahmen des „Forum Tanz“,  
Fribourg:12.10.2017,

<https://www.youtube.com/watch?v=JW1bzyGrjGo>

(abgerufen am 14.01.2020)

William Forsythe in:

[https://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=14&no\\_cache=1&detail=&uid=65](https://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=14&no_cache=1&detail=&uid=65)

(abgerufen am 16.01.2020).

William Forsythe in: [https://www.youtube.com/watch?v=NZO93ecql\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=NZO93ecql_g)

(abgerufen am 13.01.2020).

Queensland Art Gallery,

<https://www.qagoma.qld.gov.au/whats-on/exhibitions/water>

(abgerufen am 16.01.2020)

William Forsythe in: Ausstellungsfilm des MMK zu „Willam Forsythe – The Fact of  
Matter“, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=OAYnzdaKjlk>

(abgerufen am 10.01.2020)

William Forsythe in: [www.gagosian.com](http://www.gagosian.com) 2017,

<https://gagosian.com/quarterly/2017/10/23/william-forsythe-choreographic-objects/>

(abgerufen am 12.01.2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=NDVLFuQTafQ>

(abgerufen am 08.01.2020)

William Forsythe im Interview mit Louise Neri, [www.gagosian.com](http://www.gagosian.com) 2017,

<https://gagosian.com/quarterly/2017/09/01/william-forsythe-louise-neri/>

(abgerufen am 16.01.2020)

William Forsythe in: <https://www.youtube.com/watch?v=JW1bzyGrjGo>

(abgerufen am 15.01.2020)

William Forsythe in: <https://www.youtube.com/watch?v=NDVLFuQTafQ>

(abgerufen am 08.01.2020)

Mario Kramer in: <https://www.youtube.com/watch?v=NDVLFuQTafQ>

(abgerufen am 08.01.2020)

Antje Klinge „Vom Wissen des Körpers und seinen Bildungspotentialen im Sport und im Tanz.“ 2019/2017,

<https://www.kubi-online.de/artikel/wissen-des-koerpers-seinen-bildungspotenzialen-sport-tanz>

(abgerufen am 13.01.2019)

„Welche Körperbilder Instagram-Influencer Jugendlichen vermitteln“ Ärzteblatt.

<https://www.aerzteblatt.de/nachrichten/106529/Welche-Koerperbilder-Instagram-InfluencerJugendlichen-vermitteln>.

(abgerufen am 16.01.2020)

Larissa von Schwanenflügel / Andreas Walther „Partizipation und Teilhabe“ 2013/2012. In: Kulturelle Bildung Online,

<https://www.kubi-online.de/artikel/partizipation-teilhabe>.

(abgerufen am 17.01.2020)

Anja Piotek „Partizipative Ansätze in Museen und deren Bildungsarbeit. 2017/2016“ in: Kulturelle Bildung Online, <https://www.kubi-online.de/artikel/partizipative-ansaetze-museen-deren-bildungsarbeit>.

(abgerufen am 17.01.2020)

Christoph Scheurle „Kunst als politische Partizipation – politische Partizipation als Kunst?“ 2017. In: Kulturelle Bildung Online, <https://www.kubi-online.de/artikel/kunst-politische-partizipation-politische-partizipation-kunst>.

(abgerufen am 17.01.2020)



Antje Klinge „Vom Wissen des Körpers und seinen Bildungspotentialen im Sport und im Tanz.“2019/2017,

<https://www.kubi-online.de/artikel/wissen-des-koerpers-seinen-bildungspotenzialen-sport-tanz>

(abgerufen am 13.01.2019)

<https://individence.files.wordpress.com/2011/08/magisterarbeit-gabi-gleiss.pdf>

(abgerufen am 14.01.2020)

Tanzpädagogik Österreich,

<http://www.tanzpaedagogik.at/kurse-kunst-vermittlung/tanz-in-schulen/>

(abgerufen am 14.01.2020)

BV Tanz in Schule e.V. „Tanz in Schulen-Theorie und Praxis“ 2012,

<http://www.tanzpaedagogik.at/kurse-kunst-vermittlung/tanz-in-schulen/>

(abgerufen am 14.01.2020)

Tanz in Schulen. Verein zur Förderung von Tanz im Österreichischen Bildungswesen. <https://oetisch.jimdofree.com>.

(abgerufen am 14.01.2020)

Tanzplan Deutschland „Eine Strategie für den Tanz“, <http://www.tanzplan.deutschland.de/plan.php>

(abgerufen am 14.01.2020)

Antje Klinge „Bildungskonzepte im Tanz. Kulturelle Bildung Online“ 2017,

<https://www.kubi-online.de/artikel/bildungskonzepte-tanz>.

(abgerufen am 21.12.2019)

Bundesrecht konsolidiert: Gesamte Rechtsvorschrift für Lehrpläne – allgemeinbildende höhere Schulen, Fassung vom 25.02.2020:

<https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=1000568>

(abgerufen am 25.02.2020)