



HAL
open science

Cunninghams “Event” und Ciriaco/Sonnbergers “Here whilst we walk”: Zur räumlichen Dimension choreographischen Erlebens jenseits der Bühne

Julie Perrin

► **To cite this version:**

Julie Perrin. Cunninghams “Event” und Ciriaco/Sonnbergers “Here whilst we walk”: Zur räumlichen Dimension choreographischen Erlebens jenseits der Bühne. Jörn Schafaff, Benjamin Wihstutz (eds.). Sowohl als auch Dazwischen: Erfahrungsräume der Kunst, Wilhelm Fink, p. 131-146, 2015. hal-02293878

HAL Id: hal-02293878

<https://univ-paris8.hal.science/hal-02293878>

Submitted on 25 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CUNNINGHAMS

***EVENT* UND**

CIRIACO/SONN Julie PERRIN

BERGERS *HERE*

WHILST WE

WALK :

**ZUR RÄUMLICHEN DI
MENSION CHOREO
GRAPHISCHEN ER
LEBENS JENSEITS DER
BÜHNE**

Veröffentlicht in Jörn Schaff, Benjamin Wihstutz (ed.), *Sowohl als auch Dazwischen: Erfahrungsräume der Kunst*, Wilhelm Fink, Paderborn, 2015, p. 131-146

**CUNNINGHAMS
EVENT UND CIRIACO/ Julie PERRIN
SONNBERGERS HERE
WHILST WE WALK :**

**ZUR RÄUMLICHEN DIMEN
SION CHOREOGRAPHISCHEN
ERLEBENS JENSEITS DER
BÜHNE**

Veröffentlicht in Jörn Schaffaff,
Benjamin Wihstutz (ed.), *Sowohl als
auch Dazwischen: Erfahrungsräume
der Kunst*, Wilhelm Fink, Paderborn,
2015, p. 131-146

Die ästhetische Erfahrung des Zuschauers kann im zeitgenössischen Tanz¹ ausgehend vom umherschweifenden Blick sowie in Bezug auf all jene Aspekte beschrieben werden, die Jacques Rancière „sinnliches Gewebe“² genannt hat. Mit diesem Begriff bezeichnet Rancière die Modi der Wahrnehmung, die Ordnung der Affekte und Emotionen, die Formen des Denkens und Verstehens (der Identifikation, der Zuordnung, der Interpretation) sowie die materiellen Produktionsbedingungen, welche die Erscheinungsweisen dessen bedingen, was wir Kunst nennen. So konstituieren eine Geste oder ein choreographierter Gang insofern ein als Kunst identifiziertes Ereignis, als sich die Zuschauerin zugleich auf alltäglichallgemeine Erfahrungen stützt, die nicht zum Feld ästhetischer Erfahrung gehören, und sich von ihnen löst. Der Punkt, an dem sich die Sphären der sozialen oder alltäglichen Erfahrung und das spezifisch ästhetische Erleben treffen, kommt daher in besonderer Weise zum Vorschein, wenn ein choreographisches Projekt außerhalb konven-

¹ Mit „zeitgenössischem Tanz“ beziehe ich mich in diesem Fall auf künstlerischchoreographische Arbeiten, die sich innerhalb der westlichen Tradition von Tanz verorten lassen, das heißt vor allem vor dem Hintergrund der europäischen und nordamerikanischen Tanzgeschichte betrachtet werden müssen.

² Jacques Rancière, *Aisthesis: Vierzehn Szenen*, hg. v. Peter Engelmann, Wien: Passagen, 2013, S. 11.

tioneller Spielstätten und Kunst-Institutionen stattfindet. Doch was definiert jenseits des Theaters eine Geste als eine künstlerische? In welcher Weise kommen abseits der Bühne die Bedingungen ästhetischer Erfahrung zustande? Wie kann beispielsweise eine Tanzbewegung inmitten des Flusses alltäglicher, schon existierender Bewegungen auffällig werden? Und unter welchen Umständen wird Tanz außerhalb des durch die Architektur des Theaters konstituierten Wahrnehmungsrahmens für den Zuschauer sichtbar? Neben diesen Fragen, die das Regime der Sichtbarkeit von Tanz außerhalb des Theaters betreffen, steht darüberhinaus die Art und Weise sinnlicher Wahrnehmung auf dem Spiel. Unter welchen Bedingungen wird eine Erfahrung des Raums³ – zu einer ästhetischen Erfahrung? Diese letzte Frage ist am schwierigsten zu beantworten, da sie das Erleben des zuschauenden Subjekts berührt und den Kritiker dazu veranlasst, die Qualität seiner Erfahrung zu beschreiben, um herauszuarbeiten, in welcher Weise diese die gewöhnliche Erfahrung ablöst und mithin das „Kunstereignis“⁴ (Rancière) erscheinen lässt, jenen Moment der „Begegnung“ (Maldineys) oder jene besondere „Intensität“, die einer „wahrhaftigen“ und „kohärenten“, mit Dewey gesprochen, ästhetischen Erfahrung eignet. Das In-Erscheinung-Treten oder das Erkennen einer tanzenden Figur als Kunst geht somit einher mit der Konstitution des Zuschauersubjekts. Ein Kunstwerk bearbeitet uns: Es zwingt uns zu einer sensorischen Neuorganisation, es erfordert von uns Wahrnehmungsstrategien sowie eine Neuordnung des Wissens und des Denkens. Und indem die Kunstkritik eine ästhetische Erfahrung als Einheit konstruiert, kann sie erkunden, wie sich das Subjekt als Zuschauer eines jeweiligen Werks konstituiert. Es geht also zunächst darum, zu reflektieren, auf welche Weise sich der Akt des Tanzens und der Akt des Sehens artikulieren. Es gibt vielschichtige Gründe dafür, warum uns als Zuschauer eine Choreographie ergreift oder nicht. In dieser Hinsicht möchte ich im Folgenden die räumlichen Dimensionen ästhetischer Erfahrung anhand zweier exemplarischer Choreographien erkunden, die jeweils abseits der Bühne zur Aufführung kamen: *Event* von Merce Cunningham und *Here whilst we walk* von Gustavo Ciriaco und Andrea Sonnberger.

Mit „räumlicher Dimension“ ist hier sowohl die Räumlichkeit des Erfahrungsrahmens gemeint, die sich über den Aufführungsort definiert (das Theater sowie alle Orte jenseits der Bühne), als auch die Räumlichkeit, die der Choreographie selbst eignet, anders gesagt: die Mittel, mit denen die Kunstform Tanz die ihr eigenen räumlichen Konfigurationen generiert. Beide räumlichen Dimensionen konvergieren in ihrem jeweiligen Bestreben, ein choreographisches Ereignis an ein Publikum zu richten. Sie tendieren somit, die Modalitäten der ästhetischen Beziehung preiszugeben, das heißt die Beziehung zwischen einem Zuschauer-Subjekt und einem ästhetischen Objekt, da sie die jeder choreographischen Arbeit innewohnende Ordnung der Sichtbarkeit und der Aufmerksamkeit organisieren. Sie zeigen an, wohin und wie man schauen soll. Es sei in diesem Kontext daran erinnert, dass das Etymon des Wortes „Theater“ die Frage nach dem Ort und der Adressierung sowie nach der Wahrnehmungsaktivität unterstreicht: Das *theatron* ist zunächst der Ort, von dem aus man schaut und bezeichnet darüber hinaus die Versammlung der dort anwesenden Personen

³ Gabriele Brandstetter hat diese Frage im Rahmen der Eröffnung der Konferenz „Interstices: Aesthetic Spaces of Experience in the Arts“ (ICI Berlin, 1.-2. November 2013) aufgeworfen; dort hat sie darauf hingewiesen, dass nicht jede Raumerfahrung eine ästhetische Erfahrung sei.

⁴ Rancière, *Aisthesis*, S. 12.

sowie ihre Aktivität als Zuschauer: denn *theatron* stammt vom Verb *theaomai* ab, das sehen bzw. betrachten bedeutet. Es soll also untersucht werden, wie die Konfiguration der Aufführungsorte einer Choreographie und die spezifische Räumlichkeit der jeweiligen Choreographie miteinander verschränkt werden. Das heißt auch, der Frage nachzugehen, inwiefern eine solche Analyse es ermöglicht, eine ästhetische Relation in ihrer Singularität herauszuarbeiten.⁵

Hinsichtlich des Aufführungsortes teilt der Tanz mit der Geschichte des Theaters eine gewisse Vorstellung davon, wie theatrale Relationen organisiert sind. Das Theatergebäude stellt einen ersten Rahmen ästhetischer Erfahrung dar. Dieser Rahmen ist in jedem Fall wirksam, unabhängig davon, ob er dezidiert Gegenstand künstlerischer Reflexion ist oder ob er auf eine Gegebenheit reduziert wird – wobei letzteres für die choreographische Arbeit die Gefahr birgt, vom Rahmen vollständig eingenommen zu werden: Denn der Rahmen sichert dem Zuschauer einen besonderen Platz zu: den symbolischen und historischen Platz des ruhiggestellten Zuschauers – ein Platz, der die möglichen Entwicklungen seiner Wahrnehmungsdisposition determiniert. Künstler, Ästhetiker, Theaterhistoriker⁶ und Szenografen⁷ haben das Theater als eine (wirk-)mächtige optische Maschine beschrieben, die die Aufmerksamkeit des Zuschauers hervorruft. Die Geschichte der Theaterarchitektur bzw. der architektonischen Utopien im 20. Jahrhundert (etwa das sphärische Theater Weiningers oder das Totaltheater von Gropius, die beide 1927 am Bauhaus erdacht wurden) zeugt denn auch vom Versuch, sich einer architektonischen Logik zu entledigen, welche die ästhetische Erfahrung maßgeblich bestimmt. Konzepte der Avantgarden, den Theaterraum ganz zu verlassen, waren wiederum auch dadurch motiviert, sich dessen aufgezwungener Ordnung der Sichtbarkeit zu entziehen. Es handelte sich gewissermaßen um eine Art des Rückzugs vor der Macht des Blickregimes im Theater. Freilich wurde dabei häufig übersehen, dass die Gesetze, die dieses Blickregime regeln – angefangen mit den Gesetzen der Perspektive –, in hohem Maße die Räumlichkeit auch anderer Orte definiert haben, die Art und Weise, wie wir diese begreifen, wie wir diese sehen und betrachten. So folgt der architektonische Entwurf zahlreicher Plätze europäischer Städte der räumlichen Logik der Renaissancebühne. Auch der Begriff der Landschaft taucht just in der Renaissance auf, als die abendländische Kultur eine allgemein anerkannte Art und Weise hervorbringt, die Natur ausgehend von einem Rahmen, von einem Standpunkt und von einer Perspektive zu betrachten. Von dieser Idee der Zentralperspektive bleibt die abendländische Raumkultur bis heute in hohem Maße geprägt. Sich aus den Theatern hinauszubehalten, ist daher kein Garant dafür, sich den theaterspezifischen Blickregimen gänzlich entziehen zu können; ebenso wenig garantiert es die Hervorbringung neuartiger Tanzformen.

⁵ Darauf gehe ich in der Analyse zu fünf Stücken von Xavier Le Roy, Yvonne Rainer, Olga Mesa, Boris Charmatz und Merce Cunningham ein: *Figures de l'attention. Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon: Les presses du réel, 2012.

⁶ Siehe beispielsweise Maaïke Bleeker, *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*, Basingstoke/ New York: Palgrave Macmillan, 2008, Reihe: Performance Interventions oder Gerald Siegmund, „Apparatus, Attention, and the Body: The Theatre Machines of Boris Charmatz“, in: *The Drama Review*, Herbst 2007, Bd. 51, Nr. 3, die aus einer Perspektive argumentieren, die stark auf Jonathan Crary und die Entwicklungen der *visual studies* zurückgreift – einem Forschungsfeld, das sich auf die Untersuchung der visuellen Perspektive konzentriert als einem Amalgam aus den Mechanismen des Sehens sowie dessen technischen, historischen und diskursiven Bestimmungen.

⁷ Siehe hierzu im Besonderen Marcel Freydefont, etwa in „Tout ne tient pas forcément ensemble. Essai sur la relation entre architecture et dramaturgie au XXe siècle“, in: *Études théâtrales. Le lieu, la scène, la salle, la ville. Dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du XXe siècle en Europe*, hg. v. dems., Louvain (Leuven): Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, Nr. 11/12, 1997.

Aufseiten der Choreographie lassen sich nun zahlreiche Mittel anwenden, um zu verdeutlichen, was man sehen und wie man wahrnehmen soll, anders gesagt: um im Herzen der choreographischen Arbeit einen Ort des *theatron* zu etablieren. So, wie ein Text durch seine sprachlichen Verfahren einen Leser konfiguriert oder ein Schauspieler durch sein Spiel, die Art und Weise seiner Verlautbarungen, seine Orientierung im Raum und seinen Standort auf der Bühne einen Zuschauer adressiert, so lassen auch Tanzbewegungen und die Konfiguration der unterschiedlichen Elemente einer Choreographie einen bestimmten Modus der Anrede und der Aufmerksamkeit aufscheinen. In seinem Innern verhandelt das Werk eine Idee des Öffentlichen und der ästhetischen Relation. Damit gewährt es dem Akt des Tanzens und der Räumlichkeit der Choreographie in ihrer relationalen Dimension die Möglichkeit, jenes einzig aus dem Theaterdispositiv hervorgehende Modell umzustellen und neu zu bestimmen. Mit anderen Worten: Die Bewegung und die Choreographie setzen mittels ihrer Fähigkeit, die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu lenken, dem Aufführungsort ihre eigene Logik entgegen. Mit dem Choreographen Rudolf von Laban könnte man dies als „Körperperspektive“ bezeichnen. Es geht also nicht mehr nur darum, Räumlichkeit einzig vom Maßstab des Ortes her zu denken, sondern vielmehr vom Maßstab der Choreographie und der körperlichen Erfahrung auszugehen – einer sinnlichen, die Körperschwere betreffenden, rhythmischen, musikalischen, dynamischen Erfahrung. Die von der Tanzwissenschaft entwickelten Analysemethoden der choreographischen Konfigurationen – Linien, Formen, Ebenen, rhythmische oder dynamische Resonanzen, Wiederholung, Symmetrie etc. – sowie der Bewegung – Orientierung, Richtung, Ausdehnung der Geste/n, Projektion etc. – ermöglichen es, die spezifische Qualität einer solchen Kunst, die ihren eigenen Raum generiert und eine ästhetische Relation hervorbringt, herauszustellen. Denn es sind choreographische Praktiken, die zum Erscheinen eines Raums beitragen. Und dies bisweilen nicht ohne Reibung, wenn etwa die kulturellen wie historischen Konzepte eines Ortes, in einem unausweichlichen Anachronismus, nicht mehr mit den Raumkonzepten und den Herausforderungen zeitgenössischer künstlerischer Arbeit zusammenfallen.

Raum und Ort in Event von Merce Cunningham: Paradoxien und Friktion

Jene Reibung oder Friktion zwischen Raum und Ort – ich greife hier die Unterscheidung von Michel de Certeau in *Kunst des Handelns*⁸ auf – zeigt sich maßgeblich in der Arbeit von Merce Cunningham. In der Tat scheint der amerikanische Choreograph seit den 1950er Jahren die Überlappung verschiedener Räumlichkeitskonzepte anzustreben und zu steigern: Einerseits betrifft dies die geometrische und stabile Konzeption einer durch das Theatergebäude getragenen „reglosen“⁹ Konfiguration, jenen institutionell gerahmten

⁸ Diese Unterscheidung wird in der Forschung zur Räumlichkeit stark diskutiert – sei es in der Geografie, Soziologie, Philosophie, aber auch in der Tanzwissenschaft. Sie ist nur schwer aufrechtzuerhalten. Denn die Konzeption eines Ortes (Stadtplanung, Architektur) folgt in der Tat niemals rein geometrischen, sondern ebenso den kulturellen wie sozialen Gegebenheiten. Darüber hinaus ist, nach Einstein und den Gesetzen der Quantenphysik, ein Verständnis der geometrischen Raumvorstellung als eine stabile Konfiguration in Zweifel zu ziehen. Jene Unterscheidung (die man in unterschiedlichen Ausprägungen und Definitionen bei allen Räumlichkeits-Forschern antrifft) erlaubt es vielmehr, Untersuchungen zum Verhältnis von Raum und Ort anzustoßen (von *space* und *place*; Lebenswelt* und Umwelt* etc.), die im Grunde die Gesamtheit der theoretischen Reflexionen über Räumlichkeit begründen. Diese Differenzierung scheint mir im Übrigen hinsichtlich der Analyse der Arbeiten Merce Cunninghams äußerst relevant zu sein, sofern jener an der Idee einer Autonomie von Ort und Räumlichkeit der Choreographie festhält. Wir werden sehen, dass er sich den noch für die Idee einer Räumlichkeit ohne festgelegte Koordinaten interessiert. Darin zeigen sich die Komplexität sowie die Widersprüche zwischen Cunninghams theoretischen Ausführungen und deren praktischen Anwendungen.

⁹ Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Merve, Berlin, 1989 (1980), S. 219.

Ort, den der Choreograph für die Präsentation der meisten seiner Stücke wählte – mit anderen Worten den konventionellsten aller Rahmen, ein klar ausgerichtetes Dispositiv zum Schauen. Andererseits betrifft dies Cunninghams Insistieren auf den durch die Choreographie erzeugten Raum und dessen relative Indifferenz bezüglich des (Aufführungs-)Ortes und dessen Gebrauchskonventionen – besonders in Bezug auf die Frontalstellung sowie auf die Adressierung des Publikums. Vor allem durch den Einsatz des Aleatorischen in der Choreographie werden die (traditionellen) Gepflogenheiten des Theaters infrage gestellt. Cunningham merkt an, dass „[i]n applying chance to space I saw the possibility of multidirection. Rather than thinking in one direction i.e. to the audience in a proscenium frame, direction could be foursided and up and down.“¹⁰ Die sechs Richtungen unterstehen einer körperlichen Perspektive: einem analytischen und geometrischen Denken der Körperorientierung im Raum, die den Ausgangspunkt für die Zufallsbestimmung durch das Los bildet. Cunningham strebt auf diese Weise an, sich der konventionellen Frontalstellung der Bühne zu entziehen. Es entsteht also eine Friktion zwischen dem Ort und dessen Nutzung, die eine Gleichgültigkeit der Choreographie gegenüber den vom Ort vorgegebenen Orientierungen voraussetzt, und dies trotz der noch immer etablierten Anwesenheit des Publikums auf der gegenüberliegenden Seite der Bühne. Um diese vielfachen Arten der Adressierung und der Gerichtetheit der Choreographie zu konzipieren, stützt sich Cunningham zudem auf die Möglichkeit, sich Tanz an anderen – ländlichen oder auch urbanen – Orten vorzustellen. Seine Bewegungsmetaphern entlehnt er sowohl fließenden Gewässern als auch urbanen Bewegungsströmen, wobei New York für seine räumliche Imagination eine wichtige Rolle spielt: „Ich habe an den Raum der Straße gedacht: niemand stellt sich auf der Straße vor, dass man ihn nur von Angesicht zu Angesicht sehen kann“, erklärt der Choreograph.¹¹ Mitunter vergleicht er den Tänzer daher mit einem Mobile von Alexander Calder, das von allen Seiten anzuschauen ist.¹²

Das Publikum wird somit zu einer paradoxalen Größe: De facto befindet es sich auf der gegenüberliegenden Seite der Bühne – was Cunningham scheinbar zurückweisen will – und zugleich soll es, so ist es konzipiert oder angedacht, potenziell an allen Seiten angeordnet sein. Dieses Paradox respektive diese Spannung ist offensichtlich Teil von Cunninghams choreographischer Arbeit. Untersucht man seine Stücke, ist man jedoch gezwungen, seine Intention differenzierter zu betrachten. Freilich räumt die Mehrzahl seiner Choreographien der Geometrie des Raumes einen geringeren Stellenwert ein, wie auch die Bühnenmitte und die Konzentration auf einen Solisten kaum ins Gewicht fallen. Auch die Ränder oder Begrenzungen werden zugunsten der Idee eines raumzeitlichen Unendlichen ignoriert. Zugleich stellen Cunninghams Arbeiten das Verhältnis zur Erzählung sowie zu den Beziehungen der Tänzer untereinander auf den Kopf, indem Handlungen zusammenwirken, die oftmals scheinbar keine (inhaltliche) Verbindung zueinander haben. Darin äußert sich die Wirkung eines neuen Konzepts von Räumlichkeit, das sich sowohl der Wissenschaft (Einsteins Relativitätstheorie wird regelmäßig herangezogen) wie auch dem Buddhismus (hinsichtlich der Vielheit der Zentren und der Dualitäten) verdankt und ermöglicht, sich von der Idee einer Lokalisierung

¹⁰ Auszug aus Merce Cunningham, *Changes: Notes on Choreography*, New York: Something Else Press, 1968, o. s.

¹¹ Isabelle Ginot, „Entretien avec Merce Cunningham: montrer et laisser les gens se faire une opinion“, in: *Mobiles. Danse et utopie*, Paris: L'Harmattan, 1999, S. 204.

¹² Merce Cunningham, „Story Tale of a Dance and a Tour“, in: *Merce Cunningham*, hg. v. Germano Celant, Mailand: Charta, 1999, S. 113-121, hier S. 118 (zuerst veröffentlicht in: *Dance Ink*, Frühjahr 1995).

loszulösen. Der Raum definiert sich nicht mehr in Abhängigkeit von festen Koordinaten und tritt als unendliche Ausdehnung auf: Er ist wie das Unendliche eines leeren Raums, in dem das Subjekt, wie im Inneren eines Feldes von Polaritäten, seinen Platz einnimmt. Genauer betrachtet, scheint sich die Logik des Ortes mit den ihm eigenen Gesetzmäßigkeiten dennoch durchzusetzen, denn nicht wenige Szenographien nach der Rauschenberg-Periode (1954-1964), aber auch jene, die von dem Objektkünstler später, Ende der 1990er Jahre, angefertigt wurden, zeigen bemalte Leinwände, die gemeinsam mit den Kostümen¹³ eine Art Figur-Grund-Verhältnis eingehen. Dadurch wird letztlich die Idee eines an allen Seiten anwesenden Publikums außer Kraft gesetzt. Darüber hinaus ist auffällig, dass die Tänzer dem Publikum nur selten den Rücken zuwenden und es somit nahezu immer die vordere Körper-Seite zu sein scheint (freilich ohne direkt adressierende Bewegungen), die eine wirkungsvolle Anziehungskraft auf das Publikum ausübt. Der Raum der Choreographie ist also gegenüber dem Ort nicht so gleichgültig, wie Cunningham behauptet (und somit scheint auch der vermeintliche Verzicht auf Kontrolle in Anwendung des Aleatorischen relativiert werden zu müssen).

Jene Friktion zwischen Raum und Ort ist begleitet von der Debatte über die Aktivität der Zuschauer, die vermeintlich frei sind zu entscheiden, wann und worauf sie ihre Aufmerksamkeit konzentrieren. „Tanz“, erläutert der Choreograph, „ist weder an sie gerichtet noch für sie gemacht. Er wird ihnen dargeboten.“¹⁴ Angesichts des zuvor Gesagten springt einem die Mehrdeutigkeit einer solchen Aussage ins Auge. Die Idee einer freien (Aus-)Wahl beruht hauptsächlich auf den Ausführungen Cunninghams zu seinem Schaffensprozess, dem Sprengen der traditionellen Verbindungen von Tanz, Szenographie und Musik sowie zwischen den kooperierenden Künstlern (bildende Künstler, Komponisten, Choreographen). Cunningham bekräftigt die Autonomie der unterschiedlichen Elemente des Werks durch eine noch nicht dagewesene Art und Weise der Zusammenarbeit, die Komponisten, Szenographen, Kostümbildner und Choreographen dazu führt, ihren jeweiligen Beitrag unabhängig voneinander zu schaffen. Er insistiert zudem auf den Einsatz des Aleatorischen (das er in Teilen Cages Prinzipien entlehnt), das die Logiken, die Reihenfolgen, das Zusammenwirken in unvorhersehbarer Weise generiert. Diese beiden Ebenen der Umwälzung des traditionellen Schaffensprozesses sind hinlänglich bekannt: Mit jenen Mitteln versucht Cunningham sich der „sehr selektiven und autoritären“,¹⁵ auf die Ereignisse gerichteten Aufmerksamkeit zu entledigen, um dieser eine offene, frei flottierende und sogar meditative Aufmerksamkeit vorzuziehen, die hervorgerufen wird von einer enthierarchisierten Idee¹⁶ der Ereignisse der Welt. Die Beziehung, die der Zuschauer zwischen den grundsätzlich voneinander getrennten und unabhängigen Stimuli herstellt, scheint somit als eine frei fluktuierende bestimmt. Und der Choreograph scheint sich ein weiteres Mal dem Ort und dessen (Wirk-)Kraft der Adressierung widersetzen zu wollen, indem er auf das Vermögen der räumlichen Erfahrungsdimen-

¹³ Zur Arbeit am Kostüm in Verbindung mit der Szenographie bei Cunningham vgl.: Julie Perrin, „Le costume Cunningham: l'académique pris entre sculpture et peinture“, in: *Repères. Cahier de danse*, „Costumes de danse“, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, Nr. 27, April 2011, S. 22-25.

¹⁴ Merce Cunningham, *Le Danseur et la danse. Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, Paris: Belfond, 1988 (1980), S. 189.

¹⁵ Merce Cunningham, „L'art impermanent“, in: David Vaughan, *Merce Cunningham. Un demi-siècle de danse*, Paris: Plume/Librairie de la danse, 1997 (1955), S. 87.

¹⁶ Dieses Konzept ist sicherlich in starkem Maße Cage und dessen anarchistischer Sicht auf die Welt geschuldet. Politisch betrachtet ist Cunningham jedoch weit davon entfernt, dieses Konzept auf alle Ebenen seiner Werke und Kooperationen anzuwenden.

sion von Choreographien setzt, Aufmerksamkeit zu zerstreuen (und in der Tat verunsicherte Cunninghams Arbeit die Zuschauer, stellte Erwartungshaltungen, wie Tanz wahrzunehmen sei, infrage).

Was geschieht mit der ästhetischen Erfahrung des Zuschauers und jener Friktion zwischen Raum und Ort in dem Moment, wo Cunningham seine Stücke jenseits der traditionellen Bühne zur Aufführung bringt, als also die Metapher der Straße bzw. der Skulptur sich konkretisiert? 1964 wird der erste *Event* mit dem Titel *Museum Event* im Wiener Museum des 20. Jahrhunderts aufgeführt, so als sei es eine pragmatische Antwort auf die Unwägbarkeiten der Tournee der Compagnie: In Ermangelung eines verfügbaren Aufführungsorts adaptiert Cunningham Auszüge aus seinem Repertoire für einen Saal jenes Museums. Diese der besonderen Situation geschuldeten Lösung sollte sich als ein Format der Merce Cunningham Dance Company etablieren: Ausschnitte schon existierender Choreographien, die für die konventionelle Theaterbühne konzipiert waren, werden für ganz andere Orte neu eingerichtet und aus demselben Anlass oftmals auch mit einer anderen Musik aufgeführt, als derjenigen, die üblicherweise mit ihnen assoziiert ist. Tanz ist somit mitnichten von einem sozialen oder architektonischen Kontext abhängig. Der Ort besteht vielmehr aus einer Kulisse oder einem Hintergrund, der die Tänzer eigentlich nicht weiter tangieren soll. Im Einklang mit seiner Idee von der Widerständigkeit eines Raumes gegenüber dem Ort, scheint Cunningham mit *Event* die Unabhängigkeit des Tanzes zu bestätigen, ganz gleich in welchem Kontext er auch stattfindet. Dieser Ausbruch aus dem Theater ist dennoch keineswegs durch den Wunsch motiviert, sich dessen aufgezwungenem Sichtbarkeitsregime zu entziehen. Ohne jedwede gegenseitige Durchdringung von Ort und Bewegung bestätigt der Tanz einen grundsätzlich abstrakten Raum, den er generiert, und er scheint auf den Ort insofern Rücksicht nehmen zu wollen, als dass er ihn durchquert, ohne ihn zu modifizieren. Das heißt noch lange nicht, glauben machen zu wollen, man sei an einem anderen Ort als dem, an dem man sich befindet, noch vorzugeben, man sei etwas anderes als ein Tänzer. Ob auf der Straße oder im Museum: Cunningham bewahrt das Kunstvolle und Virtuose der getanzen Bewegung sowie die Komplexität der Choreographie. Und jenes Außerachtlassen des Ortes durch den Tänzer ist wahrscheinlich auch die vom Zuschauer geforderte Haltung, der ein Nebeneinander heterogener Ereignisse (die Choreographie, Passanten, den Straßenverkehr, den Wechsel der Lichtverhältnisse, den Flug eines Vogels etc.) gewahrt. Entsprechend koexistieren maßgeblich voneinander unabhängige Elemente, und dieses Nebeneinander der Elemente erzeugt, jenseits jeglicher Intention, eine bedeutsame Konfiguration für den einzelnen Zuschauer, der sich dieser bewusst wird.

Dennoch: Damit diese maßgebliche Koexistenz oder jenes Nebeneinander sowie die Idee eines offenen, zu allen Seiten offenen Raums ihre Wirkung voll entfalten kann, muss Cunningham die (Aus-)Richtungen der Tanzbewegungen dem neuen Ort genauestens anpassen, besonders wenn es sich um einen zu allen Seiten offenen Platz handelt und keine Wand als Begrenzung existiert. Die Auszüge der *Events*, die zunächst für die Bühne konzipiert waren, tragen allerdings in ihrer räumlichen Anordnung Merkmale des Dispositivs, das den Ort des Theaters ausmacht. Entgegen dem, was Cunningham sagt, ist es, als müsse man diesen ersten Ort vergessen machen, der sich in die Choreographie eingeschrieben hat. So sieht man Cunningham im Film *Craneway Event* von Tacita Dean (2009), wie er während der Probe für jeden einzelnen Auszug bezüglich Ausgangsposition und -richtung der Tänzer bewusste Entscheidungen trifft (ohne Zufallsoperation). Die Adaption an andere Orte bemüht sich darüber hinaus zumeist, eine klare Abgrenzung des choreographischen Raums zu bewahren, durch einen Bühnenaufbau etwa oder durch mehrere, in gewissem Abstand zueinander angeordnete Holzplateaus (auf dem jeweiligen Museumsboden oder dem Boden der großen glä-

sernen Halle des Craneway Pavillons¹⁷). Durch diese beiden Maßnahmen macht Cunningham sein Bemühen deutlich, Minimalvoraussetzungen hinsichtlich Sichtbarkeit und Lesbarkeit des ästhetischen Projekts zu gewährleisten. Die „multidirektionale“ Ausrichtung erlaubt zum einen, die Raumkonzeption des Künstlers sowie die Adressierung in alle Richtungen einzulösen (und somit beiläufig den Einfluss des theatralen Ortes auf die Choreographie einzugestehen). Das Bewahren von Abgrenzungen trägt zum anderen dazu bei, das Werk selbst innerhalb des Ortes einzugrenzen und erlebbar zu machen.

Es geht in der Tat nicht darum, dass sich die Choreographie mit dem Schauspiel des Alltags verschmilzt, sie ist als solche weiterhin wahrnehmbar. Auch wenn Cunningham, Marcel Duchamp folgend,¹⁸ also regelmäßig betont, die Grenze zwischen Kunst und Leben aufzulösen und behauptet, dass „das Theater als Teil des Lebens und nicht als etwas Außergewöhnliches zu begreifen [ist]. Das Theater ist buchstäblich alles, was um uns herum ist, ebenso die Menschen um uns herum in diesem Moment“,¹⁹ so geht es ihm letztlich darum, eine für alle Orte gültige Wahrnehmungshaltung einzufordern. Indem er diese Wahrnehmungshaltung auf seine Arbeiten bezieht, erhofft sich Cunningham zugleich, auch die Haltung des Subjekts im Alltag bearbeiten zu können. Was der Choreograph in aller Ruhe, aber im Brustton der Überzeugung ausführt, setzt jedoch ein recht spezifisches Verhältnis zur Welt voraus, in dem das Subjekt erscheint, als verfüge es über eine extreme Sinnesschärfe sowie über einen erfinderischen und ästhetischen Bezug zum Realen. Der Passant wäre entsprechend vom Vergnügen eines spielerischen Verhältnisses zur Wahrnehmung bewegt, indem er die unendlichen Auswahlmöglichkeiten erkundet, die sich seiner Wahrnehmung eröffnen oder mit dem Nebeneinander unabhängiger Ereignisse spielt, um sie in eine Szenerie (neu) zu kombinieren oder miteinander in Schwingung zu versetzen. Wie oben erwähnt, beschreibt Cunningham oftmals Straßen als Momente einer Choreographie oder als Modelle für seine Kunst. Wenn also das Publikum in seinem Alltag nicht über die Erfahrung einer solchen choreographischen Beziehung zur Realität verfügt, kommt es vielleicht dem Werk zu, ihm eine solche zu ermöglichen, da die Szene eine „Verstärkung“²⁰ darstellt. Die Annäherung von Kunst und Leben betrifft also nicht direkt die Qualität der Bewegung, deren Virtuosität erhalten bleibt, wenn die Tänzer in ihren Bühnenkostümen und kunstvollen Gesten mit den alltäglichen Bewegungen des Passanten kontrastieren. Mit jener Annäherung signalisiert Cunningham vielmehr sein Interesse für die Kreisbewegungen, für die Trajektorien, die den Raum konfigurieren, das Zusammentreffen vielfacher Rhythmen, die Koexistenz divergierender Absichten und sich einander ignorierender Ereignisse: lauter Charakteristika, die sowohl seine Choreographien als auch eine urbane Szenerie ausmachen. Jene Annäherung von Kunst und Leben betrifft schließlich das, was man Wahrnehmungskordinierung bezeichnen könnte, eine auf die Welt, auf das Fließen, auf die Rhythmen und Umlaufbahnen, auf das Zusammenwirken gerichtete Aufmerksamkeit.

Cunningham folgt keinem spezifischen Konzept, um Choreographien für Außenräume auszuarbeiten, und im Übrigen sind einige *Events* später im Theater zur Aufführung gekommen – so entstand aus einer neuen Zusammenstellung der Ausschnitte des Repertoires ein wiederum neuartiges Programm. Im Grunde

¹⁷ Es handelt sich dabei um ein ehemaliges Fabrikgebäude der Firma Ford, das 1931 von Albert Kahn in Richmond, Kalifornien, gebaut wurde und das sich zur San Francisco Bay hin öffnet.

¹⁸ Cage und Cunningham treffen Duchamp bereits im Jahre 1942 und stehen mit ihm vor allem in den 1960er Jahren in Kontakt.

¹⁹ Merce Cunningham, *Le danseur et la danse*, S. 185.

²⁰ Ebd.

ähneln sich seine künstlerischen Optionen auf der Bühne wie im Außenraum und erlauben so eine mühe-lose Zirkulation der einzelnen Arbeiten. Diese Flexibilität ist ein Moment, das von Künstlern wie auch Theoretikern ortsspezifischer Kunst (*in situ*) immer wieder kritisiert wurde. So stellte für Daniel Buren eine an einem anderen Ort wiederaufgeführte Choreographie, weil sie die Spezifität der Orte negierte, etwas Unsinniges dar. Seiner Ansicht nach erfordere der öffentliche Raum spezifische Arbeiten, da das Werk dort nicht die Autonomie finde, die das Museum gewährleistete.²¹ Jedoch trifft Cunningham, der dem Werk durch dessen eigene Virtuosität und räumliche Abgrenzung eine Form der Autonomie zusichert, eine solche Debatte nicht. Seitdem Cunningham die Welt wie eine Choreographie wahrnimmt und der Körperperspektive den Vorzug gibt, geht es ihm mit seiner choreographischen Arbeit darum, zu berücksichtigen, dass die Modi der Wahrnehmung auf der Bühne wie im Außenraum identisch sind. Draußen, jenseits der Theaterbühne, scheint die ästhetische Erfahrung des Zuschauers nur wenig modifiziert, abgesehen davon, dass er dort die Möglichkeit hat, einen näheren Blick auf die Tänzer werfen und sich um die Choreographie herum bewegen zu können. Dass die Zuschauer dies allerdings nur selten tun, hat Cunningham immer wieder bedauert. Doch war es der Zuschauer von Cunninghams Choreographien nicht gewohnt, (den) Tanz von einem festen Platz aus anzuschauen? Wie Rancière, in *Der emanzipierte Zuschauer*, herausstellt, reicht es nicht aus, das Theatergebäude zu verlassen, um eine Modifikation des ästhetischen Erlebens herbeizuführen (ebenso wenig der politischen Fragen der Kunst). Das Paradox bei Cunningham (bzw. die Eigenschaft des „sowohl als auch dazwischen“, um den Titel dieses Sammelbandes aufzugreifen) besteht zweifellos in der Art und Weise, wie die jenseits der Bühne stattfindende Choreographie die Annäherung von Kunst und Leben zu signalisieren versucht – während sie gerade den Fluss des Alltäglichen durch das Ereignis, welches sie hervorbringt, unterbricht, indem sie die Zusammenkunft und das Stehenbleiben der Passanten bewirkt und provoziert (die Fotografie von James Klosty vom *Event* auf dem Markusplatz in Venedig aus dem Jahre 1972 zeigt eben dies²²). Es ist, als sei das Stocken der alltäglichen Betriebsamkeit des Zuschauer-Passanten für die ästhetische Erfassung der Realität sowie des choreographischen Werks nötig. Anders gesagt, durch eine Art Austritt und Unterbrechung gelangt der Passant zu einer ästhetischen Erfahrung.

Gustavo Ciriaco und Andrea Sonnberger: der hodologische Raum der Erfahrung

Seit einigen Jahren verfolgen mehrere Choreographen einen ganz anderen Ansatz, eine ästhetische Erfahrung jenseits der Bühne zu evozieren, etwa, indem sie den Zuschauer in Bewegung versetzen. In zahlreichen Projekten²³ schreitet man nun zu zweit oder gemeinsam im Kollektiv, in Form eines Spaziergangs oder einer geführten Tour, die jeweils spezifischen Regeln folgen. Es handelt sich dabei jedoch nicht darum, das Umherschlendern des Zuschauers zu organisieren, um ihn vor eine Abfolge verschiedener Choreographien

²¹ Daniel Buren, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?*, Paris: Éd. Sens & Tonka, 1998.

²² Siehe in David Vaughan, *Merce Cunningham*, S. 186. Die Zuschauer ordnen sich in einem Kreis an, der dort durch von den Tänzern platzierte Stühle markiert wird

²³ Für einen ausführlicheren, hier nicht zu leistenden Überblick zu solchen choreographischen Projekten in Frankreich siehe Alix de Morant, „Marcher pour voir. Marches et démarches chorégraphiques en milieu urbain“, in: *Art et ville contemporaine. Rythme et flux*, hg. v. Jean-Pierre Mourey, Béatrice Ramaut-Chevassus, Saint-Étienne: Publications de l'université Saint-Étienne, 2012.

zu führen,²⁴ in der Art eines Museumsbesuchers, der sich von Werk zu Werk bewegt.²⁵ Die Projekte beruhen vielmehr darauf, aus dem Gehen, dem Fortbewegen selbst die Erfahrung zu machen: eine Erfahrung, die zugleich motorisch, relational und ästhetisch ist. Diese Projekte gehören zu dem, was von einigen hodologische Kunst genannt wird (ein vom griechischen „hodos“: „Weg“ oder „Reise“ abgeleiteter Neologismus), die auf dem Wissen einer Räumlichkeit insistiert, dem Umherwandern des Subjekts nicht vorausgeht.²⁶ Jenes hodologische Wissen geht aus dem Erleben des Gehens selbst hervor und gibt das Verhältnis des Subjekts zur Umgebung preis, das durch das Gehen erzeugt wird. Über das Gehen und die zuvor festgelegten Regeln, durch welche die Empfindsamkeit, die Bewegung, das Imaginäre und Fiktionale in Dienst genommen werden, schlagen die Künstler verschiedene Möglichkeiten vor, mit Raum umzugehen, den jeweiligen Ort zu praktizieren und damit die existenziell menschliche Dimension, ihn zu bewohnen hervorzubringen.²⁷ Die Modifikation der Wahrnehmung sowie des Imaginären der zu beschreitenden Orte führt zu einer Neufindung der Arten des Wohnens.

Was diese hodologischen Projekte von Cunninghams *Events* unterscheidet, ist daher nicht nur das In-Bewegung-Setzen des Zuschauers, sondern ein ganz anderes Verhältnis zur Aufführung und zur Realität. Es geht darin nicht mehr darum, zu reflektieren, wie sich der Akt des Tanzens und der Akt des Sehens jeweils artikulieren, da überhaupt kein Tanz im herkömmlichen Sinne dargeboten wird. Das Wissen des Tänzer-Choreographen nimmt nicht mehr die Form einer Choreographie noch einer Re-Präsentation/Aufführung an. Es manifestiert sich vielmehr in einer gewissen Fähigkeit, die in Teilen gegebene Welt zu fühlen, wahrzunehmen und zu erfahren. Der Ort und die Stadt sind nicht mehr (bloße) Kulisse für das ästhetische Ereignis, sondern der spezifische Gegenstand des choreographischen Projekts: kein Gegenstand im Sinne einer bestimmten dargestellten Thematik oder eines dargebotenen Motivs, sondern Mitspieler und Motiv einer Praxis. Die Stadt wird also zu jenem Raum, der aus einer Situation hervorgeht, das heißt aus der Verschränkung des Ortes und meiner Wahrnehmung. Welches sinnliche, ästhetische und – spezifischer – welches choreographische Wissen trägt diese Situation in sich?

Um dieser Frage nachzugehen, ist es erforderlich, jene künstlerischen Walks en Detail zu untersuchen. Denn jedes Projekt unterscheidet sich in seiner jeweiligen Idee der Stadt, der Relationen, des Sinnlichen,

²⁴ Dies zeigt Willi Dorner seit 2007 (seit dem Festival Paris Quartier d'été) in *Bodies in urban space*: Darin folgt die Gruppe der Zuschauer den Tänzern bzw. Performern, die nach und nach auf Plätzen oder anderen innerstädtischen Freiräumen temporäre menschliche Skulpturen bilden. Nach einer gewissen Zeit lösen sich diese Skulpturen auf, sodass die Zuschauer an einen anderen Ort geführt werden, an dem wiederum eine neue Skulptur entsteht.

²⁵ Zahlreiche Choreographen erkunden heute den Raum des Museums und erfinden dementsprechend die Bedingungen des Exponierens und der Sichtbarkeit des Tanzes neu. Dort ist die Bewegung des Zuschauers in sehr vielen Fällen bloß Mittel, um von einem Werk zum anderen zu gelangen, und nicht selbst das Projekt ästhetischen Erlebens. Siehe diesbezüglich, *Dance Research Journal*, Vol. 46, Special Issue 03 (Dance in the Museum), December 2014, hg. v. André Lepecki und Mark Franko; oder auch *Retrospective. Xavier Le Roy*, hg. v. Bojana Cveji, Dijon: Les presses du réel, 2014; sowie Ausstellungskataloge, wie z.B. Stephanie Rosenthal, *Move: Choreographing you. Art and Dance since the 1960s*, London: MIT Press, 2012.

²⁶ Dieser Begriff kommt in den Arbeiten des Psychologen Kurt Lewin (1890-1947) auf, um die Struktur des erlebten Raumes zu beschreiben. Er kommt zudem in der Philosophie vor (besonders bei Sartre, im Rahmen seiner Überlegungen zum Implikationsverhältnis zwischen Mensch und Welt), in der Ästhetik, der Landschaftsforschung oder in der Kunstgeschichte. Vgl. Gilles A. Tiberghien und Jean-Marc Besse, „Hodologique, suivi de Quatre notes conjointes“, in: *Les Carnets du paysage*, Nr. 11, „Cheminevements“, Actes Sud/ENSP, 2004, S. 6-33.

²⁷ Heidegger fasst darunter die Arten und Weisen, die dem „Grundzug des Seins“ des Menschen auf der Erde eignen; vgl. „Bauen, Wohnen, Denken“ (1951), in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen: Günther Neske, 1954.

indem es jeweils eigene Wege des Wohnens beschreitet. Übergreifend lässt sich jedoch festhalten, dass zahlreiche dieser Projekte an einer gemeinsamen „Körperperspektive“ teilhaben lassen möchten, um eine sinnliche, die Körperschwere betreffende, kinästhetische, rhythmische, musikalische, dynamische Erfahrung zu ermöglichen, aus der ein noch nicht dagewesenes Be-Greifen des Realen hervorgeht. Eben darauf hebt auch Rancière ab:

„Es gibt keine Wirklichkeit an sich, sondern Gestaltungen dessen, was als unser Wirkliches gegeben ist, als Gegenstand unserer Wahrnehmungen, unserer Gedanken und unserer Interventionen. Das Reale ist immer ein Gegenstand der Fiktion, das heißt eine Konstruktion des Raumes, wo sich das Sichtbare, das Sagbare und das Machbare miteinander verknüpfen.“²⁸

Jene Fiktion zu modifizieren, indem die Wahrnehmungsmodalitäten des Erlebens bearbeitet werden, entspricht dem, was Tänzer nun schon seit geraumer Zeit praktizieren. Das choreographische Erfinden von Körperbewegungen wie auch die Entwicklung und Entfaltung von Tanztechniken sind maßgeblich bedingt durch die Fähigkeit des Tänzers, seine Wahrnehmung zu modifizieren und sich an einen fiktionalen Ort versetzen zu können, an dem die erarbeitete Geste möglicherweise existiert. Häufig unterstützt der Gebrauch von Metaphern den Tänzer in diesem Einüben von Gesten und Bewegungen. Zahlreiche somatische Praktiken (Alexander-Technik, Ideokinese, Feldenkrais-Methode, Body-Mind-Centering etc.), die seit den 1920er Jahren die (traditionellen) Tanztechniken erweitern, ermöglichen es, neue Prozesse der Visualisierung des Körpers und der Bewegungen sowie eine weite, umfassende poetische Vorstellungswelt zu entwickeln, also eine Perspektive hervorzubringen, die von der Erkundung der eigenen Wahrnehmungen und Sinneseindrücke ausgeht (anstatt die Gesten zuvorderst als etwas von außen Betrachtetes aufzufassen). Die eigenen Wahrnehmungen zu modifizieren, führt zudem eine veränderte Aufmerksamkeit zum jeweiligen Kontext herbei (und umgekehrt) und eröffnet die Möglichkeit neuer Bewegungskoordinationen. Das Erarbeiten der Gesten schließt somit den Sinn für das Verhältnis zum Anderen, zum Raum, zum Kontext ein: Eine Geste hervorzubringen impliziert, zuvor bereits die fiktive Szene, in der jene Geste möglich ist, konstruiert zu haben.²⁹ Eine wesentliche Form tänzerischen Wissens besteht somit in der Fähigkeit eines Tänzers, die Beziehung zum Kontext, aus dem diese hervorgeht, fluktuieren zu lassen; sie besteht darin, Situationen zu erzeugen, anders gesagt: neue Arten und Weisen des Wohnens zu ersinnen.

Unter den von den Tänzern entwickelten choreographischen Strategien ist die Einschränkung eines der Sinne oder einer Körperfunktion zweifelsohne diejenige, die sich für Zuschauer am einfachsten praktizieren lässt. Einen der Sinne zu unterdrücken, erfordert, die Wahrnehmungskordinierung neu zu organisieren, und trägt zur Entwicklung einer anderen Aufmerksamkeit bei. In *Aqui enquanto caminamos (Here whilst we walk)* von Gustavo Ciriaco und Andrea Sonnberger aus dem Jahre 2006³⁰ etwa bieten die Choreographen

²⁸ Jacques Rancière, „Die Paradoxa der politischen Kunst“, in: ders.: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen, 2010, S. 91.

²⁹ Siehe bzgl. dieser Fragen: Hubert Godard, „Regard aveugle“, in: Lygia Clark, *de l'œuvre à l'événement – Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*, hg. v. Suely Rolnik, Corinne Diserens, Nantes: Éd. Musée des Beaux-arts de Nantes, 2005.

³⁰ Das für das Alcantara-Festival in Lissabon geschaffene Projekt wurde zudem in zahlreichen Städten präsentiert: Rio de Janeiro, Madrid, Liverpool; sowie in Deutschland in München, Berlin, Frankfurt am Main, Leipzig. Ich habe 2007, während des Festival Paris Quartier d'été, daran teilgenommen. Die bislang umfangreichste Untersuchung zu jener Arbeit hat Carmen Morais 2010 unter dem Titel *Art et ville: la danse in situ au sein de l'espace urbain* (tanzwissenschaftliche Masterarbeit, Paris VIII) verfasst; abrufbar unter <http://www.danse.univ-paris8.fr>.

einen einstündigen Walk für ungefähr zwanzig (mindestens jedoch für sechs) Personen an. Sie werden an einem Treffpunkt in Empfang genommen, der sich in der Regel an der jeweiligen Kunstinstitution befindet, die das Projekt veranstaltet.³¹ Zu Beginn werden einige Instruktionen erteilt: Man dürfe keinen Fotoapparat benutzen, alle sollen sich still verhalten und sich nur innerhalb eines von einem langen, elastischen Gummiband eingegrenzten Bereichs fortbewegen. Die Einschränkung besteht also darin, nicht sprechen zu dürfen (obwohl man in einer Gruppe ist) und sich nur innerhalb eines abgesteckten, wenngleich flexiblen Bereichs aufzuhalten, in dem alle Teilnehmer relativ nah beieinander stehen. Die Choreographen, die sich zunächst mit uns innerhalb des Bandes aufhalten, beginnen den Walk, der einem stillen Umherirren gleicht. Es kommt zu Unterbrechungen, in denen wir die Möglichkeit haben, die Stadt bewusst anzuschauen und zu (er-)spüren. Ihr Auftreten als stille Beobachter regt uns Teilnehmer an, es ihnen gleich zu tun. Der gewundene, verschlungene Parcours scheint keinem bestimmten Plan zu folgen, die Aufmerksamkeit ist vielmehr auf den gegenwärtigen Moment, als auf ein Ziel ausgerichtet. Die Künstler verlassen hin und wieder das Band, um mit der Distanz zu uns zu spielen, um ein architektonisches Detail zu betrachten, um einen Teil der urbanen Landschaft zu rahmen, um eine Perspektive, einen Horizont zu eröffnen, um uns letztlich dazu zu bewegen, unser Blickfeld bewusst zu verändern und von einem peripheren zu einem fokussierten Blick zu wechseln, um Dinge zu rahmen und zu entdecken, die zuvor nicht sichtbar waren. Der Blick ist somit stark beansprucht, und dies nicht aufgrund der Rahmung eines fotografischen Sichtfeldes (wir wurden ja zu Beginn aufgefordert, den Fotoapparat auszuschalten), sondern aufgrund der offenen und vielfachen skopischen Modalitäten, die mit der Motorik verbunden sind.

Das Publikum wird somit zugleich Zuschauer der Stadt und Akteur des Stücks. Allein das Publikum kann das Stück in Gang setzen und ist somit im Wesentlichen für die Qualität der ästhetischen Erfahrung verantwortlich. Damit aber lässt sich hier auch kaum noch vom Zuschauer sprechen, da sich die Teilnehmer eines solchen Walks der Instabilität der Rollen, die ihnen zugetragen werden, bewusst werden. Somit verändert sich – sowohl theoretisch wie auch praktisch – der Maßstab der Betrachtung dessen, was sich dort abspielt. Das elastische Band von *Aqui enquanto caminhamos* scheint folglich die Metapher für eine flexible und umkehrbare Konzeption der Rolle eines jeden zu sein – eine Metapher, die jener Eigenschaft des ‚sowohl als auch dazwischen‘ des ästhetischen Raums der Wahrnehmung entspricht. Dies alles findet zudem vor den Augen von Passanten statt. Sie sind Objekte unserer Blicke, aber zugleich neugierige Betrachter jenes sonderbaren Umzugs. Die Umkehrung der Blicksituation ist somit ein nicht enden wollender Prozess: wer ist Objekt, wer Subjekt der Betrachtung? Wer agiert und wer schaut? An welcher Stelle ist der Punkt/Ort des *theatron*: wer richtet sich an wen bzw. auf wen aus?

Das schlichte, scheinbar bedeutungslose Objekt des Gummibands übernimmt die wirkmächtige Rolle der Abgrenzung, die Auswirkungen auf die Beziehungen und die Wirklichkeit hat und diese rekonfiguriert. Und zwar mitunter in ergreifender und verstörender Weise: Wie unwohl ist einem etwa, wenn man als Teil einer Gruppe nahezu stummer und durch ein Gummiband eingegrenzter ‚Weißer‘³² über einen beliebten und

³¹ Claire Bishop unterstreicht, dass solche partizipativen Arbeiten seit den 1960er und verstärkt seit den 1990er Jahren mit dem Begriff „Projekt“ anstatt mit „Werk“ bezeichnet werden, um so auf die Dauer, das Prozesshafte, das Tentative, die relationale Form abzuheben und nicht auf ein fertiges Produkt. Siehe Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York: Verso, 2012, S. 193ff.

³² Am jenem Tag, als ich an *Aqui enquanto caminhamos* teilnahm, bestand die Gruppe ausschließlich aus ‚Weißen‘.

sehr belebten multiethnischen Markt im Pariser 18. Arrondissement schreitet? Besonders deutlich wird an diesem Beispiel die symbolische Kraft der Grenze, die das Gummiband evoziert, aber auch, wie sehr jene Symbolik sich im Fluss des Umherschlenderns mit dem Kontext verwebt und unentwegt unterschiedliche Situationen zur Erscheinung bringt. So bleibt letztlich auch die Bedeutung, die dem Umzug seitens der Passanten zugeschrieben wird, in Bewegung: Handelt es sich um eine Demonstration? Ist es ein Umzug, der sich auf den Karneval vorbereitet (eine Interpretation, die in Rio hervorgerufen werden könnte)? Handelt es sich um eine Gruppe geistig Behinderter (wenn wir uns in der Nähe eines Krankenhauses befänden)? Ist es eine Gruppe von Touristen, die darauf bedacht sind, sich nicht zu verlieren (etwa in der Nähe des Sacré-Cœur am Montmartre)? Haben sie Angst, sich mit den anderen zu vermengen (etwa auf dem multiethnischen Markt)? Der Umzug provoziert unaufhörlich Kommentare, auf die die stumme Gruppe jedoch nicht antwortet. Jene Kommentare zeigen, wie die Gruppe durch den simplen Umstand der gemeinschaftlichen Handlung – das Gehen, die Stille, das Observieren – von den Passanten als eine in sich geschlossene Einheit bzw. Gemeinschaft betrachtet wird. In ihren Augen haben alle Beteiligten denselben Status. Binnenperspektivisch stellt sich die Erfahrung jedoch als eine viel komplexere dar. Das Erleben des Umzugs spaltet sich auf in eine individuelle sinnliche Erfahrung, in eine tatsächliche Aufmerksamkeit gegenüber der Gruppe (die Konfiguration innerhalb des Gummibandes verlangt es, einen kollektiven Rhythmus und Bewegungsfluss zu finden), und in eine Reflexion darüber, als eine Gemeinschaft wahrgenommen zu werden. Zwischen der subjektiven Erfahrung und dem kollektiven Zustand, in den man geworfen wird, entsteht eine Form der Spannung, die ihren Ursprung in der räumlichen Dimension des Sozialen hat. Diese Spannung in *Aqui enquanto caminamos* hört nicht auf, die Gruppe immer wieder von Neuem zu konfigurieren, je nachdem, ob die einen oder die anderen die (symbolische und wirkliche) Nähe akzeptieren und aufmerksam oder unaufmerksam sind bezüglich der Erfordernisse, der Gemütszustände, der individuellen Motorik jedes einzelnen Teilnehmers. Die Choreographen aktivieren jene relationale und soziale Dimension des Projekts, während sie mal kleinere, mal größere Abstände untereinander erzeugen: An engen Stellen beispielsweise kann sich die Gruppe zum lockeren Gänsemarsch auseinanderziehen, wohingegen die Choreographen in einem Innenhof den Durchmesser des Gummibandes verkleinern, es zusammenfalten und schließlich die Gruppe dazu bringen, sich so nah wie möglich zu kommen, sodass man sich berührt und eine mehr oder weniger kompakte Einheit bildet.

Ging es bei Cunningham darum, zum Zuschauen anzuregen, die Wirklichkeit choreographisch zu rekonfigurieren und die Wahrnehmung des Zuschauenden über den Tanz auszubilden, so wird hier der Ort, von dem man schaut – jener Ort des *theatron* –, bearbeitet. Indem die Choreographen von *Aqui enquanto caminamos* vermittels ihres Wahrnehmungs- und hodologischen Wissens in subtiler Art und Weise für und mit uns der Frage nachgehen, wohin, worauf und wie die Blicke zu richten sind, regen sie dazu an, das Ausmaß der Konstruiertheit einer Situation zu erkennen.³³ Man könnte sagen, dass die Situation – also die Verschränkung des Ortes und des Erlebens – die Aufführung einer Choreographie ersetzt – in der Weise etwa, in der der Land-Art-Künstler Dennis Oppenheim beschreibt, dass „das Objekt in Wirklichkeit das Ziel

³³ Dieser Begriff lässt sich nicht ohne den Verweis auf Guy Debord und dessen „Situationskonstruktionen“ verwenden. Die komplexe Beziehung der Situationisten zur Kunst kann hier jedoch nicht weiter ausgeführt werden, da dies den Rahmen des vorliegenden Artikels sprengen würde.

war. Es wurde versucht, eine Alternative zum Kunstobjekt zu finden. Der Ort nahm in gewisser Hinsicht den Platz des Objekts ein.³⁴ Hodologische Kunst zielt darauf ab, darstellende Dimensionen nicht oder nur wenig zu beachten, um der Relation (zur Welt, zum Anderen) den Vorzug zu geben, indem sie vorschlägt, mit den Ordnungen der Sichtbarkeit und der Modifikation der Aufmerksamkeit zu experimentieren. Jene ästhetische Erfahrung begünstigt die Konstruktion einer Situation, die die Friktion der urbanen, anthropologischen und erlebbaren Gegebenheiten verstärkt. Daher haben Stadtplaner und Landschaftsarchitekten mitunter gut daran getan, Choreographen hinzuziehen, um ihre Analysen und Bauten der Stadt zu optimieren.³⁵ Welche Form von Tanz jenseits der Bühne auch immer in Betracht gezogen wird, Choreographen konstruieren letzten Endes jeweils neuartige Fiktionen, anders gesagt: neuartige Konfigurationen des Realen, die ermöglichen, das „sinnliche Gewebe“ zu rekonfigurieren. Das Geographische mischt sich also mit dem Symbolischen, das Soziale verwebt sich mit dem Sinnlichen, und das Subjekt erkundet die räumliche Dimension eines ästhetischen Verhältnisses sowie die soziale Dimension des Räumlichen.

Julie PERRIN

MUSIDANSE (E.A. 1572)
Équipe « Discours et pratiques en danse »
Université Paris 8 Saint-Denis



Um diesen Artikel zu zitieren : Julie Perrin, "Cunninghams Event und Ciriaco/Sonnbergers Here whilst we walk: Zur räumlichen Dimension choreographischen Erlebens jenseits der Bühne", in Jörn Schafaff, Benjamin Wihstutz (ed.), Sowohl als auch Dazwischen: Erfahrungsräume der Kunst, Wilhelm Fink, Paderborn, 2015, p. 131-146.
Zitiert nach der veröffentlichten Onlinequelle der Paris 8 Website : www.danse.univ-paris8.fr.

³⁴ Zit. n. Gilles Tiberghien, *Land Art*, Paris: Éd. Carré, 1995, S. 109.

³⁵ Und zwar nicht nur bedacht auf eine Wirksamkeit, wie sie von Rancière aufgezeigt wird (in „Die Paradoxa der Politik“), sondern um Momente der Störung, der Unruhe in vorhandenes Wissen und etablierte Praktiken – in das „Gewohnte“ – einzubringen, die imstande sind, neue Fähigkeiten zu evozieren. Siehe hierzu etwa die Urbanistik-Dissertation von Aurore Bonnet, *Qualification des espaces publics urbains par les rythmes de marche. Approche à travers la danse contemporaine* (2013), die von Jean-Paul Thi-baud an der École Normale Supérieure de l'Architecture Grenoble betreut wurde. Mehrere europäische Hochschulen für Architektur ziehen Choreographen und Tänzer hinzu.