

Miriam Althammer

InterAktion

Arbeiten des Choreographen Richard Siegal
im Spannungsfeld von Tanz und bildender Kunst
der 60er Jahre

le|podium #2

© Miriam Althammer, epodium (München)

Website: www.epodium.de

E-Mail: info@epodium.de

Alle Rechte vorbehalten/All rights reserved

Covergestaltung: Drahtzieher Design & Kommunikation, Wien

epodium ist eine eingetragene Marke

ISBN 978-3-940388-30-8

Germany 2014

Reihe *off epodium*

Herausgeber: Andreas Backoefer

Bibliografische Informationen Der Deutschen Nationalbibliothek.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

InterAktion

Arbeiten des Choreographen Richard Siegal im Spannungsfeld von
Tanz und bildender Kunst der 60er Jahre

Miriam Althammer

INHALT

1 Einleitung.....	1
Tanz und bildende Kunst in Interaktion.....	2
2 Richard Siegal.....	6
I.....	8
2.1 The Bakery.....	9
Kollektive und Kollaborative Praxis.....	9
Zum Begriff der Gemeinschaft.....	11
Bilder des Kapitalismus.....	12
II.....	14
2.2 If/Then Methode.....	16
2.2.1 Methodologie.....	17
III.....	20
2.2.2 Notation	21
Notationsformen historisch betrachtet.....	21
Das Verhältnis von Aufführung und Aufzeichnung	22
Ein lebendiges Archiv	26
Die Notation als Score?.....	28
IV.....	33
2.2.3 Geste.....	34
Eine Annäherung an die Auffassung von Gesten	34
Der kommunikative Charakter von Gesten	37
Gesture Follower System.....	38
V.....	42

2.3 Choreographie.....	43
Strukturen der Macht	44
Handlungschoreographien.....	46
Die Rolle des Körpers.....	47
Expanded Choreography.....	48
VI.....	50
2.3.1 Spuren von Cage/Cunningham.....	51
2.3.2 Die Spielprinzipien des Postmodern Dance.....	56
3 Kontext: Tanz und bildende Kunst der 60er Jahre.....	59
Der Einfluss des Tanzes	60
Vom Werk zur Aufführung	61
Performativität in der Musik der frühen 50er Jahre.....	62
Erste Happenings.....	63
Postmodern Dance.....	65
4 Im Spannungsfeld von Tanz und bildender Kunst	69
VII	71
4.1 Im Zwischenraum.....	72
Zwischen Aufführung und Ausstellung	72
Partizipation.....	74
4.2 If/Then Installed.....	76
4.3 ©o Pirates.....	80
4.4 Civic Mimic.....	84
5 Fazit: Tanz als mobilisierende Kraft	91
6 Literaturverzeichnis und Abbildungsnachweise.....	94

1 Einleitung

Vor zwei Jahren eröffnete der amerikanische Choreograph Richard Siegal mit seiner Produktion ©O PIRATES (2010) das Dance Festival in München. Erwartet hatte ich nicht, am Eingang zur Muffathalle einen Getränkebon in die Hand gedrückt zu bekommen, um alsbald in einen eigenartigen Exzess aus Licht, Klängen, Projektionen, Blicken und Bewegungen einzutauchen. Ein Getränk an der Bar geholt, befand ich mich plötzlich mitten im Geschehen. Eine Party als Aufführung?

Etwas unsicher am Rand stehend, beobachtet man das bunte Treiben: Männer in Lederhosen, herumturnende Parkour-Leute, Jugendliche. Wer war denn nun Zuschauer, wer Performer? Die Grenzen schienen komplett aufgehoben, nur ab und an lösten sich Akteure aus der Menschenmenge, partiell markiert durch Kostüm oder Raumposition. Ich musste an die Videoaufzeichnung von Richard Schechners Performance DIONYSUS IN 69 (1969) denken - hatte er Strukturen nicht ähnlich aufgebrochen, wenn auch in der radikaleren Weise der 1960er Jahre?

Bei ©O PIRATES verwandelt sich die Tanzbühne in einen Club und die Besucher, ein ahnungsloses Publikum, werden mitgezogen, um am ekstatischen Tanz der Polonaise teilzunehmen, die sich spiralförmig durch die Halle zieht. Immer wieder entstehen neue Formationen. Prozesshaftigkeit und Transformation bestimmen das Geschehen. Jeder darf mittanzen, niemand muss. Viele wollen. Am Ende animiert die gesamte heterogene Truppe Siegals das Publikum, um Performer und Besucher in der Bewegung miteinander verschmelzen zu lassen. Manipulation? Nein, jedem Einzelnen scheint es selbst überlassen, zu klatschen, zu tanzen oder auch nur einen Blick auf das Spektakel zu wagen - ohne in der Masse der bewegten Körper aufzufallen. Weder Singularität noch Gemeinschaft scheinen ausgestellt oder gefordert zu werden. Nebeneinander, miteinander, nacheinander - alles darf geschehen.

Das waren meine Gedanken, die ich im Taumel des Party-Ereignisses festhielt und die mich so schnell nicht mehr losließen. Ich verfolgte weiter die Arbeiten des als artist-in-residence der Muffathalle München ansässigen Choreographen, sah sein zwischen Mensch und Maschine changierendes Solo AS IF STRANGER (2006) und die interaktive Installation IF/THEN INSTALLED (2009), die er zusammen mit Frédéric Bevilaqua (IRCAM) und dessen *Gesture Follower System* entwickelte. Eine Installation, die in Echtzeit Bewegungen der in die Rolle des Tänzers schlüpfenden Besucher aufnimmt und mich so erstmals mit der *If/Then Methode* konfrontierte, einem

auf einer Programmiersprache basierenden System, das Richard Siegal zur Erweiterung des Choreographie-Begriffs nutzt und seit 2005 im kollaborativen Netzwerk von *The Bakery* weiterentwickelt. Werden diese dialogischen Strukturen (*if x then y. If y then x or if y then c*) bei ©O PIRATES nicht sehr augenfällig und durch die fokussierten sozialen Durchmischungen eher zu einem Mittel, so stehen sie bei CIVIC MIMIC (2011) mit all ihrer Komplexität im Mittelpunkt. Bei diesem Gruppenstück erlebte ich abermals den Sog einer Menschenmenge, wenn auch in einer Situation, die zwischen Aufführung und Ausstellung oszillierte.

Diese Erfahrungen begleiteten mich die letzten zwei Jahre und prägten mein Verständnis von Choreographie, Raum und der Erfahrung des eigenen Körpers während eines performativen Ereignisses nachhaltig. So kam ich während der breiten Recherche für meine Magisterarbeit zu den Wechselbeziehungen von Tanz und bildender Kunst der 1960er Jahre immer wieder auf die Arbeiten Richard Siegals zurück. Mit IF/THEN INSTALLED, ©O PIRATES sowie CIVIC MIMIC wurde er so zum Knotenpunkt meiner Arbeit, von dem ausgehend sich vielfältige Kontexte und Referenzsysteme zu Entwicklungen im Tanz und Annäherungen zwischen darstellender und bildender Künste spinnen lassen.

Strukturell greife ich diesen Knotenpunkt in den mit I-VII übertitelten Gesprächsausschnitten auf, die zwischen Richard Siegal und mir im Juli/August 2012 stattfanden und den verschiedenen Kapiteln meiner Arbeit vorangestellt sind. Sie geben Einblick in seine Gedanken zu *The Bakery*, der *If/Then Methode* sowie in die von mir gesetzte Thematik zu den Arbeiten IF/THEN INSTALLED, ©O PIRATES und CIVIC MIMIC, um mit diesem ergänzenden Element eine Interaktion der künstlerischen und wissenschaftlichen Perspektive zu erzeugen.

Tanz und bildende Kunst in Interaktion

Aufführungen werden zu Ausstellungen, Ausstellungen zu Aufführungen. Tänzer und Performer erobern den Museumsraum, Tanz- und Theaterräume öffnen sich für Installationen.

Das Wechselverhältnis von Tanz und bildender Kunst existiert seit jeher und entwickelte sich im Laufe des 20. Jahrhunderts zu einem gleichwertigeren Austausch. In jüngster Zeit wurde dieses Wechselverhältnis in zahlreichen Ausstellungen neu beleuchtet und hatte eine zunehmende Öffnung von Räumen der bildenden Kunst für Tanz und Performance zur Folge. Diese Tendenz, die sich eindrücklich am Beispiel Tino Sehgal's zuletzt bei der *docu-*

menta zeigte, und das Interesse am Tanz durch bildende Künstler wie Tacita Dean, Pablo Bronstein oder Kelley Nipper ebnete den Weg für ereignishafte Formen im Museum und für eine erneute Redefinition des Tanzes als 'Kunst der Bewegung':

„ [...] since the mid 1990s dance and visual arts have become profoundly imbricated. It is as if dance is perceived not only as providing a renewed visuality to the visual arts [...], but as being a practice able to provide the necessary tools for rearticulating social-political dimensions of the aesthetic. In this move, dance reinvents itself deeply, shedding its modernist identity as „the art of movement“¹

Blickt man zurück, gelten besonders die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts als eine Zeit der Annäherung, in der Tanz, Malerei und Bildhauerei eine fruchtbare Verbindung miteinander eingingen und Tänzer von den bildenden Künstlern herausgefordert wurden. Ihr Austausch erschöpfte sich allerdings in der Repräsentation von Tanz in bildlichen Darstellungen, weshalb vornehmlich eine Perspektive *auf* den Tanz gezeigt wurde. Teile der Ausstellung *Danser sa vie* (Centre Pompidou 2012) greifen diese Inspirationen auf Seiten der bildenden Künstler mit Gemälden von Henri Matisse, Emil Nolde und Ernst Ludwig Kirchner, aber auch mit den Tanzkurven Wassily Kandinskys zu den Tänzen von Gret Palucca auf.

Der einseitige Dialog zur Vermittlung der Vorstellungen von Körperlichkeit erweiterte sich mit den ersten Versuchen von Dadaismus und Futurismus, ereignishafte Aufführungsformen – wie mit dem Triadischen Ballett Oskar Schlemmers – zu finden. Doch erst im Spannungsfeld von Tanz und bildender Kunst der 1960er Jahre wurde die ungleiche Situation aufgebrochen, woraufhin eine umfassende Entgrenzung und Neudefinition der Künste und ihrer Strategien erfolgte. Damit einher gingen konzeptuelle und performative Fragestellungen und die Entdeckung des Körpers als Kategorie der Kunst. Was der Choreograph und Kunsthistoriker Daniel Dobbels im Interview als „Begegnung parallel verlaufender künstlerischer Recherchen“² bezeichnet, entspringt aus einer Neubefragung des Status von Kunst und ihrer gesellschaftlichen Aufgabe, weshalb sich vielfältige Strömungen entwickelten, interdisziplinäre Arbeiten entstanden und die Bewegung – eine der Grundkonstituenten der darstellenden Kunst – zum festen Bestandteil von Arbeiten bildender Künstler wurde.

¹ Lepecki, in: Rosenthal (2010) S. 155

² Dobbels, zit. nach: Hahn, in: tanz (2012) S. 8

Beispiele für den produktiven Austausch von Konzepten zwischen Tanz und bildender Kunst und ihre Annäherung an die Ereignishaftigkeit als zentrale Schnittstelle der beiden Disziplinen beleuchteten Ausstellungen wie *Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten* (ZKM Karlsruhe 2012) und *Move. Tanz und bildende Kunst seit 1960* (Hayward Gallery London / Haus der Kunst München 2010/2011). Dabei stand die Bewegung selbst und nicht ihre Darstellung im Zentrum der Ausstellung. Mit der Verlebendigung von Präsentationsformen der bildenden Kunst, die sich einerseits im prozesshaft gestalteten Konzept des Ausstellungsraums und andererseits in der Aktivierung des Betrachters vollzogen, wurde der Versuch unternommen, die performative Ebene des Wechselverhältnisses von Tanz und bildender Kunst auszustellen.

Seit 1960 erfolgte in allen Künsten eine Auseinandersetzung mit dem jeweils eigenen Medium, was im Tanz zu vielfältigen Explorationen des Körpers und der Bewegung führte. Diese sich vornehmlich aus der amerikanischen Nachkriegsavantgarde entwickelnden Tendenzen prägten nachdrücklich ein neues Kunstverständnis, das sich über die letzten Jahrzehnte weiterentwickelte und so Prozess- und Momenthaftigkeit, der Körper als zentrales Medium sowie die Rezeptionshaltung des Betrachters als sinnlich und körperlich geprägten Vorgang der Wahrnehmung an Bedeutung gewannen.

In der vorliegenden Arbeit kehre ich das Verhältnis um und suche im Zwischenraum der Interaktion von Tanz und bildender Kunst der 1960er Jahre nach den Spuren, die sich in künstlerischen Arbeiten Richard Siegals als Kontexte und Referenzsysteme finden lassen. Inwiefern wird der zeitgenössische Tanz von dieser Vergangenheit beeinflusst? Wurden die Konzepte von Ereignishaftigkeit erweitert und performative Strategien verändert? Wo befinden sich Kongruenzen und Übergänge? Wo die Überschneidungen und Differenzen? Ziel ist nicht, eine historische Abhandlung von Tanz und bildender Kunst der 1960er Jahre zu erstellen, sondern diese in jenem Spannungsfeld zu verorten, Diskurse aufzuspüren und anhand einer theoretischen Auseinandersetzung mit der Arbeitsweise Richard Siegals ein Netz aus verschiedenen Verfahren zu knüpfen.

Hierfür dienen die Arbeiten Siegals als maßgebliches Beispiel, da sie fern von einer Sparentrennung im kollaborativen Netzwerk von *The Bakery* entstehen und sich im prozessualen, offenen Ansatz des Choreographischen ein Feld der Hybridität eröffnet. Dessen Potential speist sich aus der Nutzung digitaler Technologien, dem Zugriff auf disparate Mittel und Kontexte sowie

der Generierung von Bewegungsvokabular, indem konzeptuelle Anleihen bei anderen Disziplinen gemacht werden.

In drei nebeneinander gestellten und doch interagierenden Kapiteln beschäftige ich mich einerseits mit dem Prozess des Choreographischen auf der Grundlage der *If/Then Methode*, die Richard Siegal für seine Arbeiten nutzt, sowie den damit verknüpften Notationsverfahren und andererseits mit dem Kontext von Tanz und bildender Kunst der 1960er Jahre aus der Perspektive des Tanzes. Daran schließen sich die Fragen, wo das Tänzerische in Richard Siegals Arbeiten zu finden ist, wie die vielfältigen Körperaktionen und motorischen Abläufe betrachtet und auf welche Weise Verfahren mit den Kontexten anderer Disziplinen verknüpft werden können. Darauf folgend werden im dritten Kapitel diese beiden Perspektiven miteinander verbunden, um die Arbeiten IF/THEN INSTALLED, ©O PIRATES sowie CIVIC MIMIC im Zwischenraum von Tanz und bildender Kunst anzusiedeln.

2 Richard Siegal

Ausgehend vom amerikanischen Choreographen Richard Siegal, dessen multidisziplinäres Kunstunternehmen *The Bakery* in einem Netzwerk aus Kollaborationen agiert, soll anhand des choreographischen Systems der *If/Then Methode* (siehe hierzu 2.2) seine Arbeitsweise erläutert werden. Hierzu zählen Methodologie, choreographische und Notations-Verfahren als auch sein Verständnis von Geste und Körper sowie Referenzsysteme, die am Beispiel der Spielprinzipien des *Postmodern Dance* und Einflüsse von John Cage und Merce Cunningham aufgezeigt werden.

Durch die Art des vernetzten Arbeitens und den Einbezug anderer Künste entsteht die Vielfalt im Werk des Choreographen, der seine Ausbildung am Bard College in New York absolvierte und viele Jahre in der Kompanie von William Forsythe tanzte. Seine hybriden Arbeiten spannen sich zwischen Formaten auf, die von Soli über interaktive Gruppenstücke bis hin zu Installationen reichen. Hierbei geht es jedoch nicht darum, ein Denken in Genres zu forcieren, da dieses mit der sich ausgebildeten Durchmischung der Künste seit dem letzten Jahrhundert obsolet geworden ist, sondern die disparat gebrauchten Mittel in ihrem schwer festlegbaren Charakter sowie deren Schnittstellen aufzuzeigen und in einem Netz an Entwicklungen und Kontexten zu verfolgen. Das Werk Siegals ist kulturell und diskursiv geprägt, entspringt also keinem Ausdruck innerer Subjektivität

Siegal spricht dezidiert von Einflüssen der New Yorker Avantgarden, definiert sein Verständnis von Choreographie als ein sehr breites, aber bestimmt sein Medium als das des Tanzes, was sich in dem mit ihm geführten Interview widerspiegelt. Erst durch das äußere Netzwerk von Kollaborationen kommen andere Medien hinzu, die nicht nur auf der Bühne Spuren im Tänzerischen hinterlassen. Desgleichen bildete sich durch eine auf dem System der *If/Then Methode* basierenden Open Source-Website ein lebendiges Archiv aus, dessen abgespeichertes Bewegungsvokabular – für jeden Benutzer frei zugänglich – verändert und modifiziert werden konnte. Die Wichtigkeit der neuen Medien und der Technik, die der auf einer Programmiersprache beruhenden *If/Then Methode* inhärent ist, schlägt sich besonders in der Kollaboration mit IRCAM, dem am Centre Pompidou angeschlossenen *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*, nieder.

Mit diesem Bezug von multidisziplinären Feldern aufeinander teilen sich die Projekte von *The Bakery* in verschiedenformatige Stücke auf, wie ©O PIRA-

TES und CIVIC MIMIC, und in die nicht aufführbaren, sich aber immer im Spannungsfeld des Tanzes bewegenden Arbeiten, wie die Open Source-Website, den Installationen IF/THEN INSTALLED oder LOGIC GATE sowie die DVD *If/Then Dialogues* und die Publikation *Idea in Action*.

I

MA What is The Bakery?

RS *The Bakery* is many things simultaneously and it is changing. It is of course a platform for choreographic research, a legal entity, etc. The publication, *Idea in Action*, was motivated by and is an answer to the same question. Rather than trying to sum up in a phrase what *The Bakery* is we preferred definition by association. In the book we commissioned essays from artists/authors with whom we have either worked directly or whose work is directly related to what concerns us. That work ranges in scale from the studio, as in the case of Susan Sgorbati who researches the relationship between choreography and science, to the curatorial, as in the case of RoseLee Goldberg. The idea of *The Bakery* is contained and includes these two extremes. It interrogates the presumed borders between making and producing art.

MA Thus, The Bakery is not about working in artistic collectives like in the 1960s, but it rather makes use of a network of collaborations?

RS The idea of the artist collective seems to me to reflect a larger socio-political agenda. It is a utopia of egalitarian power sharing, decision-making, responsibility. Similarly, the esprit of *The Bakery* reflects certain ideas of our times. Like a collective, it mistrusts the top down model of the omnipotent artist with the privileged point of point of view.

I think the most telling difference is the way in which *The Bakery* is organized, the way the work is made, how competencies and information is distributed, sometimes globally, how we use contemporary strategies to create synergies between people and pre-existing groups. *The Bakery* coordinates knowledge, oftentimes seemingly disparate knowledge, in an atmosphere of mutual respect and curiosity. In doing so, it bonds people together. It creates community, a micro-cultural affiliation.

2.1 The Bakery

2005 von Richard Siegal gegründet, begreift sich *The Bakery* als interdisziplinäre Plattform zur Erforschung und Produktion von Tanz, Performance und Bildmedien. Im engen Dialog mit verschiedenen Wissenschaftlern und Künstlern entstehen so Projekte, in deren Mittelpunkt der Tanz steht. Als Organisation und künstlerische Idee gleichermaßen gelingt im internationalen Netzwerk von *The Bakery* eine Demokratisierung und Zusammenführung von Wissen, Fähigkeiten und Ressourcen, die die Dualität und Trennung von Kunst und Wissenschaft aufhebt und so das Potential der Idee und des Gedanken herausstellt.

Als Vorbild dienen New Yorker Veranstaltungsorte wie *The Kitchen*, *The Livingroom* oder *The Knitting Factory* und doch tritt *The Bakery* als virtuelles Konstrukt und als ein Unternehmen ohne festen Ort oder fixierte Verbindungen der Zusammenarbeit in Erscheinung. Sie redefiniert diese Form der kollaborativen Praxis, nicht zuletzt durch Open-Source-Strategien und den Einsatz von Prinzipien der digitalen Welt im choreographischen Prozess, indem sie sich eines neuen Verständnisses von Autorschaft sowie der Grenzen von künstlerischem Handeln bedient. Arbeiten werden nicht im Rahmen eines Kollektivs produziert, sondern in einem temporären Geflecht aus Beteiligten verschiedener Disziplinen und bei der Aufführung durch die Zuschauer, die so „als letzte 'Kollaborateure' in das Unternehmen Choreographie“³ miteinbezogen werden.⁴

Kollektive und Kollaborative Praxis

Im Gegensatz zu zeitgenössischen Praktiken des kollaborativen Arbeitens stehen jene der Künstlerkollektive der 1960er Jahre, deren Selbstverständnis durch ein gesellschaftspolitisches Moment des Utopischen gekennzeichnet war. Sie waren ausgerichtet auf politische Ideologien und Visionen der Zukunft, wodurch sich auch künstlerische Prozesse auf enge, zwischenmenschliche Verbindungen, physische Nähe sowie das gemeinsame Leben und Arbeiten gründeten. Der Begriff des 'democratic body' der Nachkriegsavantgarden weicht heute flexiblen Strukturen, die die Heterogenität der Beteiligten mitdenken. Angelehnt an Jacques Rancières 'Bild des großen Körpers' schreibt Martina Ruhsam in ihrem Buch *Kollaborative Praxis: Choreographie* folgendes:

³ Ruhsam (2011) S. 18

⁴ Vgl. Siegal, in: Peters/Siegal/Sixt S. 1f.

„Ein neuer Spielraum an Differenzen ersetzt langsam das Festhalten an Identitätskonzepten, das Bild des großen Körpers beginnt zu zerfallen. Das Bedürfnis nach einer stabilen Verankerung in einer Gemeinschaft wird in diesem Kontext zunehmend von temporären, beweglichen Anbindungen, Kollaborationen und Kooperationen abgelöst. Das Eingebunden-Sein in heterogene Teams mit mobilen Hierarchien gewinnt an Bedeutung.“⁵

So zeichnet sich die kollaborative Praxis durch eine lockere Zusammenarbeit aus, die von keiner ideellen Klammer mehr umschlossen wird. Eine Plattform wie *The Bakery* besteht nunmehr aus unabhängig voneinander, lediglich projektbezogen miteinander arbeitenden Individuen, deren Hauptanliegen sich nicht über Gemeinsamkeiten bestimmt. Vielmehr erkennt sie das Potential heterogener Verschränkungen des Kollaborativen und weiß es für sich zu nutzen. So eröffnet sich ein performatives Feld im Arbeitsprozess selbst, dem die dadurch erzeugte Repräsentation von Instabilität innewohnt:

„Das Denken des Kollaborativen ist ein Denken instabiler Gegenläufigkeit, das sich der eigenen Uneinlösbarkeit aussetzt, das nur momentane Stabilisierung statt eines permanenten Gleichgewichts kennt. Als könnte es eine gleichberechtigte Zusammenarbeit nur geben, wo kein Grund dazu als gegeben gelten kann.“⁶

Das Wissen über jene Unabschließbarkeit und Differenz, über die Unmöglichkeit eines Konsens führt dahingehend zu einem Agieren im Zwischenraum, in dem alle Beteiligten handeln und auf das künstlerische Produkt einwirken.

Demzufolge verdoppelt sich die Bedeutung des in der Publikation *Idea in Action* von Jacques Racière zitierten Satz „blurring of the boundary between those who act and those who look“. ⁷ Dieser kann bei *The Bakery* nicht nur auf die Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer bezogen werden, sondern auch auf das kollaborierende Netz an Künstlern und Wissenschaftlern, die gleichermaßen beteiligt, so aus der Position des Beobachters heraustreten und in den Akt des künstlerischen Handelns eintreten.

⁵ Ruhsam (2011) S. 163

⁶ Kruschkova, in: Ruhsam (2011) S. 10

⁷ Rancière, zit. nach: Peters/Sixt, in: Peters/Siegel/Sixt (2012) S. 5

Zum Begriff der Gemeinschaft

„A bakery is an anachronistic space, paradigmatic of precisely those notions of community most susceptible to the crucible of globalization. 'Bakery' intentionally elicits artisanal expertise, physical address and, moreover, neighborhood – all facets of community decidedly on the retreat.“⁸

Mit dieser ironischen Umschreibung von *The Bakery* versucht Richard Siegal das sich verändernde Verständnis von Gemeinschaft in Zeiten der Globalisierung und des Postfordismus klarzumachen. Die schwindende Bedeutung von diesem *Wie* der Gemeinsamkeiten und des sozialen Miteinanders führt er weiter, indem er die Zeit des Nomadentums postuliert, in der nationale Identitäten an Bedeutung verlieren und kulturelles Erbe rückläufig wird. Diese Auflösung von Strukturen führt zu spontanen Gemeinschaften, in denen sich liminale Identitäten⁹ zusammenfinden, und macht zugleich den Akt des Produzierens, Austauschs und Teilens befrag- und verhandelbar.

Dieser Aspekt soll, anknüpfend an den Begriff der 'Multitude', wie ihn der italienische Philosoph Paolo Virno in seiner *Grammatik der Multitude* verwendet – das Sein der Vielen als viele – eine Erweiterung erfahren. „Die Multitude setzt sich weder aus 'Bürgern' noch auch 'Produzenten' zusammen; sie nimmt zwischen 'individuell' und 'kollektiv' eine Mittelstellung ein.“¹⁰ Dennoch geht es nicht um eine Gegenüberstellung von Einheit und Individuellem, sondern um dessen Redefinition:

„Auch die Vielen brauchen eine Form des Einen: Doch, und das ist der Punkt, diese Einheit ist nicht länger der Staat, sondern die Sprache, der Intellekt, es sind die gemeinsamen Fähigkeiten der menschlichen Gattung. Das Eine ist nicht länger ein Versprechen, es ist Voraussetzung. [...] Die Vielen sind als Individuationen des Universellen zu denken, des Allgemeinen, des Gemeinsamen.“¹¹

So könnte man den Gedanken der Gemeinschaft in Bezug auf die Positionierung von *The Bakery* nicht mehr nur als Schwellenphase (liminale Identität) eines Individuums begreifen, losgelöst von einem System. Stattdessen würde mit dem Begriff der 'Multitude' als Daseinsform dessen Gleichzeitigkeit

⁸ Siegal, in: Peters/Siegal/Sixt S. 2

⁹ Vgl. ebd. S. 2

¹⁰ Virno (2005) S. 13

¹¹ Ebd. S. 13

betont werden, da gerade dies die Wesenheit von *The Bakery* ausmacht als heterogenes Netzwerk, das singuläre Existenzen als ideelles Konstrukt überwölbt und sie durch kommunikative Verfahrensweisen temporär in Projekten zusammenschließt.

Bilder des Kapitalismus

Mit dem Bild des Piraten, der sich in einer Grauzone und damit sehr frei ohne die Möglichkeit der Strafbarkeit bewegen kann, schlägt Richard Siegal den Bogen zwischen der gegenwärtigen Gesellschaft und der Arbeitsweise von *The Bakery* - mit der Systematik des Kapitalismus funktionierend - „paramount freedom equated with unbridled choice“¹² in sich vereint. *The Bakery* kann als kritische Geste betrachtet werden, die als ideelles Konstrukt immer schon die Funktionsweisen einer postfordistischen Gesellschaft im Informationszeitalter mitdenken lässt und das Produkt veränderter Arbeits- und Lebensbedingungen darstellt. Ging es in den 1960er Jahren um Institutions- und Werkkritik, ist an diese Stelle heute wieder mehr denn je die Frage nach der Vereinbarkeit von künstlerischem Schaffen und Markt-Kriterien getreten. Statt mit Verweigerung spielt man nun mit der Nutzung von Mechanismen der Wirtschaft und verschafft sich vielfältige Zugänge zu Kommunikations- und Wissensnetzwerken, wie am Beispiel von *The Bakery* sichtbar wird.

The Bakery als jene künstlerische Geste betrachtet, die „the dilemma of freedom versus contentment“ des 21. Jahrhunderts aufgreift und offenlegt, ist somit 'Antithese',¹³ wodurch das von Martina Ruhsam dargelegte 'Happy together' der 1960er Jahre nicht mehr nur einverleibt, sondern entwertet wird.

The Bakery als 'Idee in Aktion', als aporischer Versuch der Instiutionalisierung des Körpers - wie Siegal es sieht - dient somit in ihrer Arbeitsweise als ein Beispiel der 'relational aesthetic', wie sie Nicolas Bourriaud in seinem gleichnamigen Buch beschreibt als "a set of artistic practices which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space."¹⁴

¹² Siegal, in: Peters/Siegal/Sixt S. 1

¹³ Vgl. ebd. S. 2

¹⁴ Bourriaud (2002) S. 119

Von Intersubjektivität geprägte Arbeitsprozesse im kollaborativen Netzwerk führen nicht zuletzt zu einer Aufweichung der traditionellen Rolle des Choreographen, dessen Arbeit mehr als Katalysator unterschiedlichster Diskurse und einer Erweiterung des Verständnisses von Tanz und Performance fungiert, was im folgenden Kapitel zur *If/Then Methode* weiter erläutert werden soll.

II

MA *How is If/Then methodology working?*

RS The *If/Then methodology* keeps getting more fascinating the more I work with it, the more it reveals itself to me. Like most powerful ideas, its principle is quite simple. In this case, causality is the mechanism in question. This means we can easily enter into the expertise of other disciplines from biology to linguistics to physics, computer science, etc. But since the research is conducted with humans (and not particles, for example) the phenomenon I observe in the studio could best be understood as adhering to a theory of communication. What I see is the transmission of signal from one body to another, signal as material, as idea in action.

We work by making conditional bonds between gestures. These bonds accumulate into systems and systems of systems. Navigating within the complexity the variable of choice and the manner in which choices are made become decisive. The participants are therefore enacting choice. And a given performance then becomes an instance of many possible iterations. So the approach is fundamentally dialogic. And the result straddles "written" choreography and improvisation.

Initially, I retained much control of the performances by imposing a sort of linearity from system to system. The methodology used to create it didn't exercise a strong influence on the outcome, on the product. It remained closely aligned with conventional choreography but with a strategy built in that necessarily made the dancers, very present, very attentive to the other since their choices were predicated on the actions of others. Performing *If/Then* required of them to be active listeners, to be both actor and spectatorship.

Since then I have experimented with broadening the liberty of the performers, of exposing *If/Then's* potential to the powerful dynamics of real social interaction, real communication: In other words, of saying no. This stops short of nihilism. In the end they must agree to agree. To have the option to refuse to participate in a given choreographic system creates the necessity for negotiation. If there is no fixed order, no hierarchy of events, if there is only the shared knowledge of a vast network of communication, then the palpable instability of politics determines the structure; who leads, who follows, how consensus is formed, inclusion/exclusion. It is a phenomenon that transcends the systematic thinking that created it.

MA *How did you develop If/Then methodology?
Is there any base of vocabulary?*

RS *If/Then* is an idea concerned with the relationship between things and not the nature of things themselves. This was a very confronting and fruitful realization. It required of me to admit my suspicions of the absolute meaning of gesture. That's not easy in a world still so ponderously informed by the classical or neoclassical ideal. I admire work that has been made on this basis - re-experiencing the conviction of a gesture's intention, of exactitude as the goal. We tried to incorporate that into CIVIC MIMIC in the last few performances. It's interestingly incompatible. In this piece, the legitimacy of a performer's gesture lies more in the effect it registers upon the other performers rather than upon the public or choreographer or conception of some sort of platonic ideal. Content, therefore, is equally suspected, since, in a sense, any perceivable gesture will suffice to enact communication.

None of which is to say that a gesture is devoid of quality in this work or that the intention to communicate meaning to the public is discredited. It's simply that quality is subjected to the manner in which a gesture is employed; if, for instance, it is performed to propose, respond, interrupt, anticipate, confuse, etc. And these are qualities that certainly do communicate not only to the other performers but to the audience as well. Given our perhaps universal ability to perceive certain qualities of communication, I'm beginning to wonder if they can't also be articulated systematically, like affect in cybernetics.

So *If/Then* became a field of potential, too complex to model or predict what was going to happen except statistically. And yet it still can be read, it still can be followed, its intention still can be observed. In CIVIC MIMIC the collective intelligence of the dancers permeated and was perpetuated by the spectators who shared the territory with them. The choreography also used the crowd as material. Spectators realized that they were influencing what is going on and participating with their presence. They were empowered.

MA *So, everything is possible?*

RS Certainly everything is possible. What the dance depends on is what among all possibilities is selected to be employed.

MA *Is it important for the If/Then methodology to have a strong base on skill and craft?*

RS Yes. You have to be a human being.

2.2 If/Then Methode

Die *If/Then Methode*, seit Bestehen von *The Bakery* stetig ausgebaut, bildet die Basis der Arbeiten von Richard Siegal, die mit ihrer Hilfe seit 2005 entwickelt, dokumentiert und analysiert werden. Es handelt sich dabei meiner Ansicht nach um ein choreographisches Prinzip und einen simultan ablaufenden Notationsprozess. Der als „spiel-basiertes, syntaktisches Notationssystem“¹⁵ bezeichneten Methode liegt das Prinzip einer dialogischen, sich auf eine Programmiersprache beziehende Struktur, also sich während der Aufführung ereignende Aktions-Reaktions-Schemata, zugrunde: *if x then y. If y then x or if y then c*. Diese spezifischen Muster, sogenannte *games*, werden bereits im Entstehungsprozess des Stückes aus der Verknüpfung verschiedener *events* hervorgebracht, notiert und in einer verbalen If/Then-Struktur festgelegt, bleiben zugleich aber variabel. Blickt man zurück auf die Anfänge mit dem Solo IF und dem Duett THEN (2004), aufgezeichnet u.a. auf der DVD *If/Then Dialogues*, so zeigt sich auf grundsätzlichste Art die Arbeitsweise mit der *If/Then Methode* und ihren kausalen Bezügen, die sich im Durchspielen der verschiedenen *games* zum Einen im Solo zwischen Körper und den Objekten auf der Bühne und zum Anderen im Duett zwischen den beiden Tänzerinnen vollziehen. Befolgt der Tänzer im Solo die auf dem Zettel niedergeschriebenen Anweisungen, in Kontakt mit der Tischplatte oder dem An- und Ausgehen der Lampe, so können im Duett die beiden Tänzerinnen dem Ablauf schwer entrinnen, sobald sie sozusagen eines der *games* aktivieren. Der Körper vollzieht die ihm vorgegebenen, zuvor programmierten Bewegungen.

Um eine Analyse der *If/Then Methode* vorzunehmen, gliedere ich hierzu dieses Kapitel in verschiedene Teile - die zugrunde liegende Methodologie, die Be- und Umdeutung von Choreographie und Notation in diesem Prozess sowie das Körperkonzept, das sich an der *Geste* als initiatives Element der Methode ausrichtet.

Zuletzt sollen, auch als Überleitung zur Thematik der Wechselbeziehungen von Tanz und bildender Kunst, als Referenzsysteme der Postmodern Dance und dessen Spielprinzipien genauso wie die choreographischen bzw. kompositorischen Verfahren von Merce Cunningham und John Cage herangezogen werden.

¹⁵ <http://www.thebakery.org>

2.2.1 Methodologie

„Why this and not that? Why that and not this? And why not both?“¹⁶ Will man verstehen, was zur komplexen Struktur der *If/Then Methode*¹⁷ führt, kann man der tiefergehenden Beschäftigung damit diese grundlegenden Fragen voranstellen, denn die *If/Then Methode* beruht auf der Entscheidung(sfreiheit) zwischen verschiedenen Ereignissen. Diese werden mit den Variablen x,y oder c (siehe 2.2) bezeichnet, auf die man eine Choreographie reduzieren kann und definieren sich über unterschiedliche Vorhersagbarkeit und Festlegung. Aus der Informatik kommend, handelt es sich bei der Programmiersprache 'If Then Else', um eine Kontrollstruktur oder Anweisung, die bei der Formulierung von Bedingungen benutzt wird, welche wiederum erfüllt (true) oder nicht erfüllt (false) werden können.

Aus dieser Möglichkeit des Auswählens und der gleichzeitigen Klassifizierung heraus entsteht ein konditionelles System, das Aspekte wie die Kommunikation und den der dialogisch strukturierten *games*¹⁸ beinhaltet.

Überträgt man diese Methode auf den Tanz, so ermöglicht sie durch die daraus resultierende (Neu-)Kombination von Bewegungen netzartige, nicht-lineare Strukturen, welche den Akt des Choreographierens sowie Einschreibeprozesse in den Tänzerkörpern sichtbar werden lassen. Nicht ein bestimmter Inhalt fördert die Produktion von Bewegung, sondern zuvor festgelegte Regeln für die *games* und die vielfältigen, kausalen Bezüge zwischen den *Gesten* der Performer als Kommunikationsinstrument.¹⁹

¹⁶ Siegal, in: DVD *If/Then Dialogues* (2010), Kapitel: *If/Then Methodology*

¹⁷ „If/Then wilfully resists stability. [...] If/Then is fundamentally dialogic. [...] If/Then is cybernetic. [...] If/Then embodies our ideas of organisation. [...] If/Then implies collective construction of meaning.“ (Peters/Siegal, in: *If/Then Dialogues* (2010) S. 5 – 9)

¹⁸ *Games* besitzen stets einen anderen Inhalt, aber teilen einen allgemeinen Aufbau, einen sogenannten *hub*, der sich zusammensetzt aus einem räumlichen Verhältnis oder der Wiederholung bestimmter Elemente. Dieser stellt die Verbindung zwischen den verschiedenen *games* dar und funktioniert wie ein Hyperlink, was abermals eine netzartige Struktur erzeugt, mithilfe derer die Tänzer von einem *game* zum nächsten voranschreiten können. Dabei spielt die Unwiederholbarkeit eines *games* eine wesentliche Rolle – Tänzer können beim Durchschreiten der Spiele nicht nochmals zu einem der bereits durchgespielten zurückkehren. (vgl. Siegal, in: *Contact Quarterly* 2006, S. 60f.)

¹⁹ Vgl. Peters/Siegal, in: *If/Then Dialogues* (2010) S. 4ff.

„ [...] each If/Then system begins with a root principle, an initial condition, which is preceded by stasis. A limited range of gestures is bundled around the root principle and iterates it. These mindgames themselves became building blocks for larger, more complex systems that in turn are linked to other discrete systems by means of singularities common to both.“²⁰

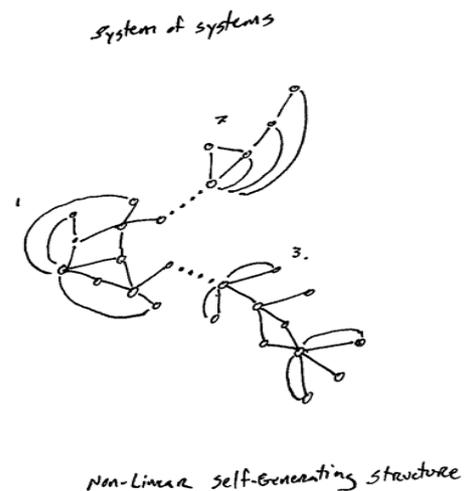


Abbildung 1: 'System of Systems' als Beispiel für die Entwicklung der Strukturen in der If/Then Methode

Das Beispiel des sich fortentwickelnden und weiter verzweigenden 'System of Systems' verdeutlicht eindrücklich die Dynamik der *If/Then Methode*. In ihrem Grundsatz dialogisch, steigern sich durch Hinzufügen von Variablen wie die des Publikums oder mehreren Performern (wie bei CIVIC MIMIC) die dynamischen Tendenzen. Daraus und auch aus der Tatsache, dass der Impuls für die Herausbildung dieser Strukturen von Richard Siegal als Choreographen kommt, lässt sich schließen, dass das Verhältnis von Mensch und Maschine, wenn man es so bezeichnen mag, ein wechselseitiges ist, in dem zwar durch technische Konditionen ein System vorgegeben wird, das allerdings der Instabilität des menschlichen Körpers und dessen Entscheidungsfreiheit im Entstehungsprozess unterliegt.

Die wesentliche Frage, die sich an die Ausführungen zur *If/Then Methode* anschließt, ist jene nach dem Ineinandergreifen der beiden Positionen: einerseits der der Wahlfreiheit und Variabilität überlassenen Spielprinzipien und andererseits die des durchkomponierten, Strukturen festlegenden Notaten für die Choreographie. Die *If/Then Methode* als „randomizer of input that assumes the validity of Whatever“²¹ impliziert eine zufällige Anordnung

²⁰ Peters/Siegal, in: *If/Then Dialogues* (2010) S. 6

²¹ Siegal, in: *Peters/Siegal/Sixt* (2012) S. 2

und die unendlichen Möglichkeiten von Wissen und veränderbaren Inhalten, die über den Akt der Kommunikation bereit gestellt werden. Parallel dazu entfaltet sich jedoch auch eine Ordnung von Dingen, hervorgerufen durch die der *If/Then Methode* entspringende Kontrollstruktur, die sich im Notationsverfahren als visueller Ausdruck niederschlägt.

III

MA *In the conception you also use aborescences for visualization of If/Then systems. I saw a picture of a rehearsal with a huge drawing of arborescences on the mirror, in front of the dancers. What's your interest in visualization of movement with arborescences?*

RS The notation of *If/Then* was a necessary development initially because I needed to be able to follow the logic and the choices of the dancers. It is an imperfect graphical representation of their thinking. Later, I began asking the dancers to notate it themselves in order to encourage their self-reflexive process. By abstracting the dance they enrich their awareness and become in dialogue with themselves. I saw too that the act of notating, being very co-operative behavior also bonds the group. It is essentially the same activity as the dancing of the thing. In the act of naming and inscribing their gestures they enter into a negotiation, they socialize.

MA *Is the notation also an artistic expression?*

RS I recently had a meeting with Christine Macel, the curator of the exhibition *DANSER SA VIE* at the Centre Pompidou. It was a major retrospective and investigation of the symbiosis of dance and visual art. I showed her some of the notations generated by *If/Then*. She had a curious question for me: Is this collectable? Her question clued me into how a curator and even a visual artist understand their work and the relationship of object and market. It was also an entrée into the questions of what art is and who is the arbiter. Most choreographers notate their work in some fashion. Some of it is esthetic and some of it is not. Some art is esthetic and some of it is not.

What is it that I am doing when I notate *If/Then*? Is it an artistic endeavor or is it simply utilitarian? Marcel was convinced what it was – and it whatever it was it was neither art nor notation. I defer. Though interestingly the notation certainly is approaching visual art in that it persists of time. It is, like visual art, gesture made materiel. I'm also considering examples of visual art similarly made by crowd sourcing. Or consider conceptual art derived from algorithms; I'm thinking of Sol LeWitt for instance. There are affinities.

On the other hand the notations of the *If/Then* methodology do not question materiality nor their presence as an objects nor their relationship to a viewer/collector.

In the final analysis we might say there is latent art in them. Perhaps someday it will make sense to nurture it.

2.2.2 Notation

Die *If/Then Methode* im eigentlichen Sinne ist ein Notationsverfahren, das die Bewegungssequenzen der einzelnen *games* festhält und somit im visuellen Ausdruck Zugang zum konditionellen Organismus *If/Then* verschafft. Mithilfe von Baumdiagrammen, die die komplexen Systeme darstellbar machen, entwickelte *The Bakery* die zu Beginn noch handgeschriebenen, auf Flowcharts notierten Dokumente, die sich während des Produktionsprozesses eines Stückes als Gedächtnisstützen ergaben, zu einer Notationsmethode weiter. Hierzu werden Text, Zeichnungen und Bilder der Proben wie auch der Aufführungen zusammen montiert, wodurch sich die Momente der Entscheidungsprozesse als Knotenpunkte der *If/Then Methode* materialisieren. Diese Verschriftung wurde und wird zudem durch eine Open-Source Website ergänzt, auf der verschiedene *games* als graphische Codes mit Videoeinbettung frei zugänglich und modifizierbar waren, sowie der interaktiven Installation *IF/THEN INSTALLED* (siehe 4.2), die Bewegungssequenzen der Benutzer mithilfe des *Gesture Follower System* (siehe 2.2.3) abspeichert. Diese Verschränkung von traditionellen Notations-Verfahren und Neuen Medien ergab ein lebendiges Archiv, das unendlich zu wachsen scheint und sich prozesshaft konstituiert.²²

Notationsformen historisch betrachtet

Allgemein definieren sich Notationen als Ordnung des Körpers in Raum und Zeit und werden zur Betrachtung von Tanz, dessen Tradierung, Reproduktion sowie Dokumentation genutzt. Das führte zu vielfältigen Formen, die sich bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen lassen. Doch erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts wandelten sich diese bewegungsanalytischen, vordergründig der Reproduktion dienenden Verfahren, die Bodenwege aber auch Schrittmaterial enthielten, hin zu einer intensivierten Betrachtung der Bewegung selbst, von ihrer Funktionalität und ihres Ausdrucks mittels abstrahierter Zeichen, die zunehmend ein räumliches Bewegungsgeschehen auszudrücken versuchten. Für Rudolf von Laban, einem der wichtigsten Vertreter bewegungstheoretischer Notationsverfahren dieser Zeit, war es gar unmöglich, dass eine „Kunstform ohne Verschriftung entwicklungsfähig sei – ohne eine Notation, die ihre Erscheinungen erfassen und erhalten können und

²² Vgl. Peters/Siegal, in: *If/Then Dialogues* (2010) S. 9

durch die sie sich erforschen ließe.“²³

Mit der Technologisierung hielten zunehmend Neue Medien und Computertechniken Einzug in das Feld der Notation, die nicht als Gedächtnisstütze, sondern vor allem auch während des Entstehungsprozesses der Choreographie an Bedeutung gewannen, diesen beeinflussten und so zu einem choreographischen Werkzeug wurden: Wie bei Merce Cunninghams dem auf den Verfahren der Aleatorik Bewegungsentwürfe produzierenden Computerprogramm *LifeForms* oder William Forsythes *Motion Bank*, deren Tanzpartituren zu eigenständigen Medienkunstwerken werden.²⁴

Trotz der verschiedenartigen Notationsformen, gerade in Hinblick auf die sich entfaltende Dokumentation mittels Fotografie und Video, bleibt eine Lücke darin zurück, die sich auf dem Medienwechsel von einer flüchtigen Bewegung in ein (bewegtes) Bild gründet.

Das Verhältnis von Aufführung und Aufzeichnung

Ein Widerspruch in sich scheint das Verhältnis von Aufführung und Aufzeichnung zu sein. Der Flüchtigkeit der Bewegung als Wesenszug ereignishafter Aufführungen steht Materialität und Fixiertheit der Aufzeichnung und die damit einhergehende Archivierbarkeit gegenüber.

„Was sich bewegt, bewegt hin zur Erfahrung des Augenblicks. Dabei scheint es, als verflüchtige sich Bewegung in dem, was sie selbst hervorbringt, als trete sie selbst hinter ihrer flüchtigen Erscheinung zurück.“²⁵

Bei dem Versuch, Bewegungen als transitorische Vorgänge mithilfe eines Notationsverfahrens festzuhalten, wird ein Medienwechsel vollzogen, vom Ereignis zur Schrift und/oder zwischen performativer und visueller Kunst. Visuelle und akustische Zeichen werden so „in eine sukzessive, lineare Form der Schriftzeichen überführt, die einem Leser wiederholt zugänglich ist.“²⁶

Bei Siegals Baumdiagrammen wird auch ein mehrdimensionales Geschehen auf ein zweidimensionales Blatt oder in das digitale System des Computers übertragen, was zu einer Differenz zwischen dem nach *games* handelnden Körper und der Verschriftung der erzeugten If/Then-Strukturen führt. Der entscheidende Unterschied ist jedoch die netzwerkartige Abbildung, die es

²³ Jeschke (1999) S. 26

²⁴ Bewusst nenne ich diese Choreographen, da Richard Siegals Arbeiten im Kontext der beiden betrachtet werden können.

²⁵ Wortelkamp, in: Wortelkamp (2012) S. 8

²⁶ Ebd. S. 9

ermöglicht, die komplexen (Entscheidungs-)Prozesse in ein anderes Medium zu transformieren, damit Zeit abzubilden und das Transitorische in gewisser Weise zu materialisieren, ohne Bewegung still zu stellen. Keine Körper(konzepte) werden übermittelt, da die Abläufe ohnehin jeder generell ausführen könnte, sondern Anweisungen und Verknüpfungen, die in abstrakter Weise wiederum die räumliche Komponente einer Choreographie aufgreifen.

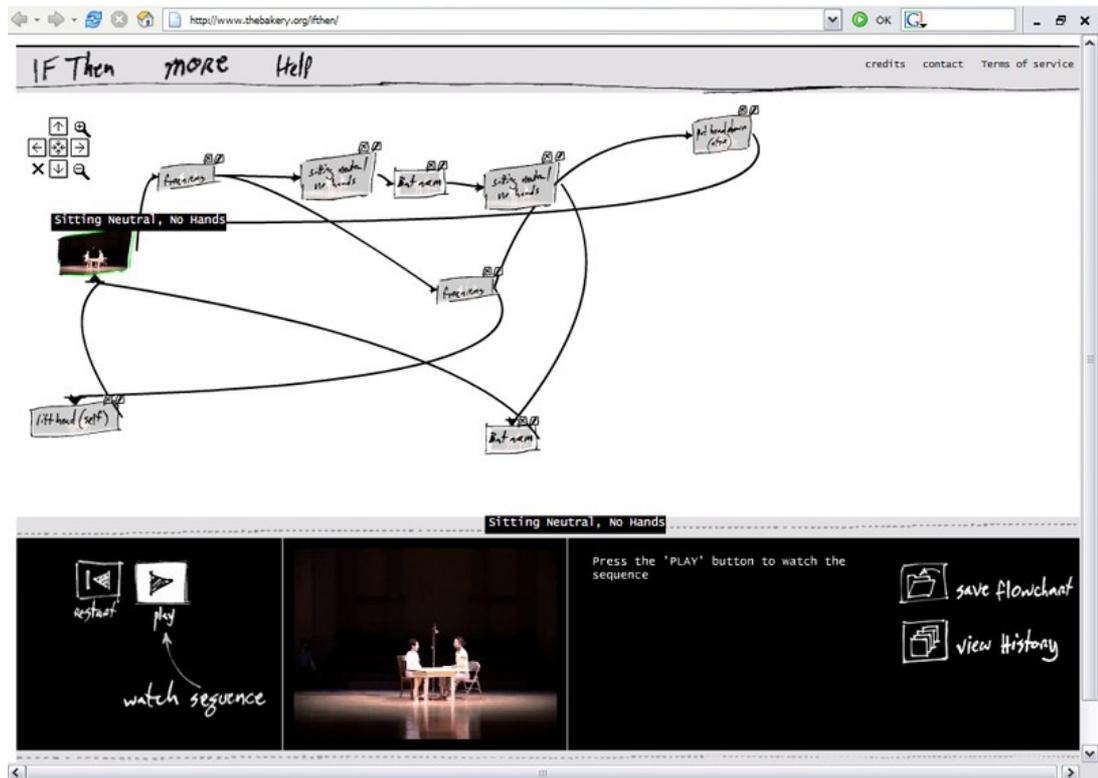


Abbildung 2: Screenshot If/Then Open Source, interaktive Notation mit Video

Hinzu kommt der Akt des gemeinsamen Notierens während der Proben, der sich in der Aufzeichnung zu bewegten Gedanken der Vereinbarung wandelt, die wiederholt abgerufen werden können. Denn das Aushandeln als ein zentraler Aspekt, der sowohl in der Struktur von *The Bakery* als auch im gemeinsamen Entwickeln des Bewegungsmaterials und im Ablauf der Aufführung aufscheint, fungiert als jene Schnittstelle, die Notationsform und ereignishaftes sowie motorische Prozesse miteinander verbindet. Diese können aber in ihrer Ausführung als Code nicht graphisch dargestellt werden. Ein erweitertes Verständnis von Notation versucht mit der Integration von Videos und der Anlehnung an Abbildungskonventionen interaktiver Medienkunst diese Lücke in der graphischen Darstellung zu schließen und Bewegungssequenzen darin aufzunehmen.²⁷ Kurze Videos, materialisiert an den

²⁷ Diese Form der Notation findet sich auf der Open Source Website, die dadurch, dass sie Veränderungen und Eingriffe in das Archiv der *If/Then Methode* durch den Benut-

Schnittstellen im System der *If/Then Methode*, spiegeln die Arbeit mit körpereigenen Impulsen wider, deren Mittler die Gesten (siehe 2.2.3) sind und welche die Elemente der Aushandlungsprozesse aneinanderkoppeln. Diese wiederum werden in ein choreographisches System transferiert und so dem Körper entfremdet. Invertiert durch die Nutzung von Aktions-Reaktions-Schemata zwischen den Performern, aber auch zwischen Performern und Publikum, nähern sich die Aushandlungsprozesse abermals dem Körper an. Ungeachtet dessen lässt sich die Lücke zwischen Aufführung und Aufzeichnung, Bewegung und Schrift nicht gänzlich schließen, denn der entscheidende Aspekt des motorischen Prozesses ist kaum erfasst. Hierzu möchte ich Claudia Jeschkes Ausführungen zur *Inventarisierung von Bewegung* als ein mögliches Modell heranziehen, das sich an der Bewegung selbst ausrichtet, deren Prozesshaftigkeit aufzeigt und „Bewegung als Verfahren“²⁸ begreift. Es versucht über Kategorien hinaus, die Jeschke als explikativ und konnotativ bezeichnet, Bewegung zu erfassen und deren motorische Äußerungen herauszufiltern:

„Der Begriff der Motorik [...] spiegelt und bezeichnet demnach die für die Tanztheaterforschung theoretisch und methodisch verwertbaren Elemente während einer Bewegungsaktion; er erfasst deren prozeßhafte, zwischen Herstellung und Erscheinung vermittelnde, im weiteren als instrumental verstandene Qualitäten. Das instrumentale Verfahren ist zunächst unabhängig von Ästhetisierung oder Funktionalisierung.“²⁹

Es geht nicht um die zeichenhafte Bedeutungserzeugung und den damit verknüpften repräsentativen oder darstellenden Abbildungskonventionen, vielmehr stehen die Aktion und das Herausstellen des Handlungspotentials von Bewegung im Mittelpunkt der Betrachtung. Das Prinzip der *If/Then Methode* trägt beides in sich: Die zeichenhafte Funktion der Gesten als initiatives Element, aus denen heraus Bewegungssequenzen kreiert werden und die während der Aktionen im Verlauf der Aufführung Mittler für weitere Bewegungssequenzen darstellen, die wie Codes in einem kommunikativen Prozess zwischen den Performern sowie zwischen Performern und Publikum funktionieren. Versucht man jedoch das Notationsverfahren mithilfe der Kriterien der Motorik nachzuvollziehen, wird man erkennen, dass motorische Prozesse nicht verbal oder mithilfe von Symbolen, sondern im besten Falle

zer zulässt, diesen zu einem Choreographen, digital kollaborierend, macht.

²⁸ Jeschke (1999) S. 43

²⁹ Ebd. S. 44

visuell durch die Verknüpfung der verschiedenen Aktionen oder durch Einfügen von Videos illustriert werden. Die verwendeten Worte können keine adäquate Beschreibung leisten, fungieren in einem assoziativen Gebrauch mehr als Vermittler von Kontexten und als Ein-Wort-Beschreibung der Körperaktionen in den verschiedenen *games*, deren Titel ebenso assoziativ gewählt und benutzt zu werden scheinen.

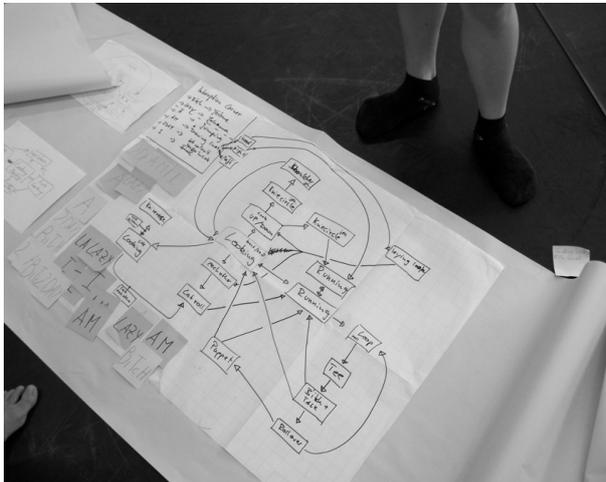


Abbildung 3: Notationen von *games*, entstanden während eines Workshops am Mousonturm Frankfurt

If	Then
worst stake	Bank jump - low hand double take (stare)
nose scratch	neck wipe "stare" swipe stare stare stare stare
neck wipe	laugh
laugh	man-sense
push shoulder	fly bounce - dribble out + back squint
"right-right-right"	"right-right-right"
"right"	"right-right-right"
"right" - straddled	"ok, ok." - "stare" swipe
double take	Double Take
low hand	Ball change Kick it
Ball change Kick it	Arm swing / Double Arm swing
Arm swing / Double Arm swing	Arm swing / Double Arm swing

Abbildung 4: If/Then Tabelle auf einer flowchart

Die visuelle Ebene des Netzwerks und der Verknüpfungen beinhaltet keine festen graphischen Zeichen, die bestimmte Bewegungen bedeuten. Das Umkreisen von Aktionen und deren Verbindungen mit Pfeilen und Strichen steht für ein *game* und variiert in seiner Ausgestaltung. Einer Mindmap ähnlich werden Bewegungssequenzen auf Papier oder Tafeln mit dem erwähnten Kreis-Pfeil-Schema aufgezeichnet oder deren einzelne Handlungen als Aktions-Reaktions-Schemata tabellenartig angeordnet (siehe Abb. 4).

Verbal vermitteln sich für den außenstehenden Betrachter nicht begreifbare Codes, die innerhalb der *If/Then Methode* für bestimmte Bewegungen, Gesten, Aktionen und einzelne Teile des im Prozess entstandenen Vokabulars stehen. Doch weder der Prozess der Entstehung dieser Codes lässt sich ablesen noch deren Ausführung in Raum und Zeit oder das Verhältnis der Be-

wegung zum Körper.

„Verbalität und Piktoralität lassen sich je nach Erkenntnisinteresse ebenso flexibel gewichten. Sie operieren auf unterschiedlichen Informations- und Verhandlungsebenen; Narration, Logik, Sukzessivität der Verbal-Erläuterungen ergänzen oder erweitern Abbildung, Assoziation, Simultaneität der Piktogramme und umgekehrt.“³⁰

Aus einem anderen Zusammenhang kommend, nämlich aus dem der Gewichtung von Verbalität und Piktoralität in Claudia Jeschkes *Inventarisierung von Bewegung*, soll dieses Zitat das Nachdenken über jenes Verhältnis bei der *If/Then Methode* anstoßen. Denn Piktoralität und Verbalität sind als Ebenen in den Notationen der *If/Then Methode* nicht getrennt, sie vermischen sich. So wird das Für und Wider der beiden Kategorien in ihrer Ko-Existenz und gegenseitigen Ergänzung aufgehoben, Details der motorischen Prozesse können jedoch nicht festgehalten werden und wollen dies aufgrund der angestrebten Unwiederholbarkeit der Aufführungen gar nicht.³¹

Die Qualität der Notation ist eine andere, zeigt sie doch Potential und Möglichkeiten von Varianten im Denkprozess des vernetzten Denkens sowie des Nebeneinanders von Bewegungen, Körper und Einflüssen. Das syntaktische Notationssystem der *If/Then Methode* ist ein (Ein)Kreisen von Gedanken, dessen zusammenfassenden und ordnenden Prinzipien es in der Verknüpfung mit der Variabilität der einzelnen Teile zu einer Bewegungsschrift machen, die kommuniziert.

Ein lebendiges Archiv

Im Zusammenhang von Notationsformen rückt unmittelbar die Archivierbarkeit von Tanz in den Fokus der Betrachtung. Da aufgrund der eben angeführten Differenz von Aufführung und Aufzeichnung, die stets die Erschließung von einem Stück zukünftiger Vergangenheit beinhaltet, und dem daran angeschlossenen Medienwechsel wird versucht, das immaterielle Erbe Tanz festzuhalten und damit auch potentiell re-konstruierbar zu machen.

Das traditionelle Bild eines Archivs ist das einer „Organisationseinheit, die Archivgut erfasst, erschließt und zugänglich macht. [...] Der Begriff setzt

³⁰ Jeschke (1999) S. 50

³¹ Entstanden in der Auseinandersetzung mit Claudia Jeschkes Publikation *Tanz als Bewegungstext*, wenn auch weder eine theoretische Anwendung noch die Analyse mithilfe des IVB von aus der *If/Then Methode* stammenden Bewegungen oder von Arbeiten Siegals möglich war – auch im Hinblick auf den Rahmen der Arbeit.

die Abschließung der Aufzeichnungen voraus und impliziert ihre vorübergehende, jederzeit aber widerrufbare Auslagerung aus dem aktiven Gedächtnis.“³² So dient das Archiv als eine Wissen verwaltende Institution der Konservierung von Vergangenen und dessen materieller Dokumentationssysteme, die durch Anordnungs- und Vermittlungspraktiken kontextualisiert und historisiert werden. Aus dieser Logik entspringt der Akt des Auswählens, Sortierens und der differenzierten Gewichtung, aber auch die Veränderung des Werts der dort enthaltenen Materialien, die durch den Zugriff verschiedener Nutzer in andere Kontexte und Wissensbezüge gesetzt, neu befragt und wiederum angeordnet und bewertet werden.³³

Betrachtet man die Open-Source Website der *If/Then Methode*, so lassen sich viele dieser Aspekte des traditionellen Archivbilds darin finden. Mit dem Unterschied, dass ein Zugriff durch Benutzer nicht die Gefahr eines Wertverlusts birgt, sondern dessen Ein- und Mitwirkung sogar forciert wird. Erst diese Modifikationen aktivieren das dialogische Prinzip und die kommunikativen Vorgänge der *If/Then Methode*, womit der Akt der Bewegungsgenerierung in seinem Prozess als auch in seinen (Un-)Möglichkeiten und Entscheidbarkeiten erfasst wird, ohne das Ziel, diesen gänzlich erneut zu studieren oder zu wiederholen. Dessen Bestandteile jedoch, die *games*, werden nochmals abrufbar gemacht, um sie bei einem Einsatz während einer Aufführung neuerlich auf ihre Einmaligkeit festzulegen.³⁴ Respektive verfolgt Richard Siegal mit seinem „living archive“³⁵, das sich zum Einen in der Open-Source Website und zum Anderen in der Installation IF/THEN INSTALLED (siehe 4.2) manifestiert, nicht ein nachträgliches Festhalten oder eine Form der Konservierung von Bewegung, sondern eine mehr oder weniger simultane Dokumentation zur Generierung von Bewegungsvokabular und -material. Dieses wird während jeder Aufführung erneut deren Prozesshaftigkeit und Unmittelbarkeit ausgesetzt. Es handelt sich um eine temporäre Bestandsaufnahme in einem unendlichen digitalen Speicher, die wuchert und wächst, Bewegungsdaten sammelt und (ein)ordnet, während choreographische (Denk)Prozesse visualisiert werden. Darüber hinaus will die Lücke, nach der Claudia Jeschke in ihrer *Inventarisierung der Bewegung* mit einem

³² Menne-Haritz, zit. nach: Thoraus, in Schulze (2011) S. 73

³³ Vgl. Primavesi, zit. nach: Schulze, in: Schulze (2011) S. 11

³⁴ Vgl. Siegal, in: Contact Quarterly 2006, S. 60f.

³⁵ Peters/Siegal, in: If/Then Dialogues (2010) S. 9

'beweglichen Blick' sucht, ³⁶ nicht geschlossen werden. Die Notationen der *If/Then Methode* sind intellektuelles Prinzip, das die Produktion von Bewegung als Gedankengang miteinschließt, sichert und trotz oder wegen der Variabilität und Prozesshaftigkeit in ihren Wesenheiten verloren gehen lässt. Diesen Argumentationslinien folgend lässt sich zusammenfassen, dass motorische Prozesse, außer über eine durch den Medienwechsel begründete unzureichende Erfassung von Bewegung, im Notationssystem der *If/Then Methode* nicht inventarisiert werden, dies aufgrund der angestrebten Prinzipien von Variabilität und Instabilität von *If/Then* womöglich gar nicht geschehen soll und kann. Daran knüpft sich auch das erweiterte Verständnis eines lebendigen Archivs, das traditionelle Muster aufgreift, diese wiederum in ihren eigentlichen Bedeutungszusammenhängen verschiebt und so den Vorgang des Archivierens zu einer temporären Bestandsaufnahme werden lässt.

Die Notation als Score?

André Eiermann nimmt in seinem Aufsatz *Vor-Schriften: Skizzen, Skripte und Scores im Tanz und in der bildenden Kunst* eine gegensätzliche Position zur Flüchtigkeit von Bewegung ein und betont das fruchtbare Spannungsverhältnis zwischen Aufführung und Aufzeichnung, Schrift und Bewegung.

„Statt die Aufführung als solche zu problematisieren, die aufgrund ihrer Flüchtigkeit mit ihrem Ende unwiederbringlich verloren geht, kommt die Aufführung vielmehr als Durchgangphase in einem Performativitäts- und Erfahrungskontinuum in den Blick.“ ³⁷

Die Aufführung stirbt nicht aufgrund ihrer Flüchtigkeit, sondern wird als Erfahrung weitergetragen und damit ändert sich auch ihr Verhältnis zur Notation. Dem legt Eiermann eine generelle Hinterfragung des objektivistischen Werkbegriffs zugrunde und führt ein zentrales Merkmal der Entgrenzungstendenzen der Kunst zur Auflösung des oppositionellen Charakters zwischen Aufführung und Aufzeichnung an.

Hierbei bezieht er sich auf die im Buch *Ästhetik der Installation* angeführte These Rebentischs, „dass der Betrachter für prinzipiell jedes Kunstwerk

³⁶ Isa Wortelkamp zu den Möglichkeiten der *Inventarisierung von Bewegung*: „Darin liegt das Potenzial für eine Theorie der Bewegung, die anders als gegenwärtige Tendenzen der digitalisierten und computergestützten Datenerhebung von Bewegung kinetische Prozesse mental und physisch in Gang setzt.“ (Wortelkamp in: Fenböck/Haitzinger (2010) S. 277)

³⁷ Eiermann, in: Wortelkamp (2012) S. 164

eine konstitutive Rolle spielt, ohne dass dies der Autonomie der Kunst widersprechen würde“³⁸ und die daraus resultierende zentrale Bedeutung der Wahrnehmungsebene des Rezipienten, wodurch ein abgeschlossenes Werk und dessen objektivistischer Charakter, der zu den transitorischen Elementen einer Aufführung in eine Gegensätzlichkeit gesetzt wird, nicht existent ist. Eiermann betont die 'selbstreflexiv-performative Struktur' eines Kunstwerks, egal ob statisch oder bewegt, wodurch dieses nie als vollständige oder abgeschlossene Einheit wahrgenommen werden kann, sondern dessen Erfahrungszeit vor- und nachwirkt.³⁹

„Und wo Bewegungen gelesen werden, die sich als Ausführungen solcher Vor-Schriften artikulieren, kann diese Lektüre auf besondere Weise den Blick darauf eröffnen, dass Bewegung immer schon – aufgrund kultureller Vor-Schriften, Einschreibungen, Prägungen und Prä-Positionen – schriftlich bedingt ist bzw. bewerkstelligt wird. Insofern der Einsatz von Vor-Schriften dabei an jener 'Bewegung hin zur Bewegung' partizipiert, [...] geschieht dies im Sinne einer Bewegung weg von einer Emphase der Flüchtigkeit hin zu einer Reflexion der Bedingtheit von Bewegung.“⁴⁰

Unterzieht man also Bewegung jener kritischen Betrachtung und betont nicht mehr ihre immanente Flüchtigkeit, führt dies auch zu der Auflösung des Oppositionspaares von Aufführung und Werk und der Annäherung an das Potential der in Notationen eingeschriebenen Bewegungen, denn „Schrift markiert [...] nicht den Verlust von Bewegung.“⁴¹

Wenn man dies aus der Perspektive der Tendenzen der frühen Konzeptkunst oder des Fluxus in den 1960er Jahren betrachtet, deren künstlerische Praxis sich nicht in der Ausführung, sondern in Ideen, Skizzen oder Handlungsanweisungen niederschlug, so würde die eigentliche Aufführung die Erfahrung des Zuschauers bedeuten – das, was mit ihm und durch ihn während der Performances passiert, wie auch bei Richard Siegals Arbeiten ©O PIRATES (siehe 4.3) und CICIV MIMIC (siehe 4.4). Mit diesen, sich bei jeder Aufführung bewusst verändernden Produktionen, hervorgerufen durch kleine Ein-

³⁸ Eiermann, in: Wortelkamp (2012) S. 162

³⁹ Im Gegensatz dazu stünde der Essay *Art and Objecthood* (1967) des Kunstkritikers Michael Fried, der den Umgang mit den Betrachter in der Minimal Art kritisiert und diese in die Nähe von theatralen Repräsentationsformen rückt, was zugleich den Bedeutungsverlust eines Werks hieße.

⁴⁰ Eiermann, in: Wortelkamp (2012) S. 177

⁴¹ Ebd. S. 178

griffe,⁴² um verschiedene Verhaltensweisen von Performern und Publikum herauszufordern, oder die Positionierung des Publikums als Variable, wird die Betonung der Einmaligkeit des Ereignisses und dessen Verlust nach der Aufführung negiert und damit die Aufführung aus dem Diktum der Unwiederholbarkeit herausgelöst.

Dies beantwortet gleichwohl noch nicht die Frage nach den Unterschieden zwischen Score und Notation sowie die nach der Zugehörigkeit der durch die *If/Then Methode* entstandenen Skripte. Begreift man die Notation als einen Speicher von Informationen, in dem Spuren gesichert und bereits bestehendes tänzerisches Material gesammelt wird, und demgegenüber den Score⁴³ als 'Vor-Schrift' und potentiell Mögliches, was durch notierte Anweisungen eines zukünftigen *Was* und *Wie* am Körper erfahren wird, so findet sich die *If/Then Methode* dazwischen. Denn im Rahmen ihrer Bewegungsgenerierung und -dokumentation lassen sich zwei verschiedene Gegenwärtigkeiten von Aufführung und Aufzeichnung erkennen, die dennoch parallel verlaufen – die der bereits vollzogenen Bewegungen im choreographischen Prozess als auch die der zukünftig Möglichen und Modifizierbaren. Mit dem Durchspielen der *games* schreiben sich bereits vollzogene und fixierte Abläufe in den Tänzerkörper während der Aufführung erneut ein, wie auch die Bewegungen, die im mimischen Akt mit der Ko-Präsenz des Zuschauers übermittelt werden und so den bereits vorhandenen Bewegungssequenzen Impulse geben oder diese modifizieren, wodurch sich in diesen Momenten von Zeiterfahrung Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verschränken. Wenn man diese Abläufe in ihrer Aufzeichnung betrachtet, so zeigt sich, wie das als Notation festgehaltene Material eines choreographischen Bausteins – eines *games* – und seine verbalen Instruktionen sich in der Aufführung materialisieren und in Bewegung gesetzt werden. Doch zugleich zeigt sich die Unmöglichkeit, die Gültigkeit dieser im Vorfeld entstandenen Notationen aufgrund des intendierten Spiels mit Variablen und Entscheidungsprozessen gewährleisten zu können. Die Proben-Notate werden

⁴² Ein Beispiel wäre hierfür die einmalige Verwendung von Kissen als potentielle Sitzmöglichkeit bei einer Aufführung von CIVIC MIMIC, obwohl die Arbeit zwischen Ausstellung und Aufführung changierend auf die Bewegungen des Publikums durch den Raum angewiesen ist.

⁴³ Der Score, ab den 60er Jahren benutzt von bildenden Künstlern (Konzeptkunst), da dieser erlaubte, ein Kunstwerk zu entmaterialisieren, ist angelehnt an den musikwissenschaftlichen Begriff der Partitur (engl. score), und beeinflusst von den Notationen des Tanzes als 'Schreiben von Bewegung'.

zum vor-geschriebenen Score für und durch die Körper.

Die Skripte der *If/Then Methode* sind in diesem Zusammenhang ein aus verschiedenen Elementen zusammengesetztes Netzwerk von möglichen Handlungen, die in ihrer Darstellung etwas dem menschlichen Körper Äußerliches sind – einer Maschinerie gleich, die den Körper der Tänzer in Bewegung versetzt, zugleich einschränkt und erweitert. „Das tanzende Subjekt konstituiert sich in der Abstoßung von diesen Zeichen, die immer mehr und anderes sind als die Summe ihrer individuellen Realisationen.“⁴⁴

Folgt man Gerald Siegmunds Argumentation in seinem Aufsatz *Das Andere des Tanzes: Choreographische Verfahren als Verfahren des Schreibens*, so wären die Aufzeichnungen der *If/Then Methode* keine Notationen, sondern mehr als das, da sie über einfache Dokumentation der Bewegungen hinausgehen und wie ein Score „durch die Konfrontation mit dem Körper artikuliert, bestätigt und verändert“⁴⁵ werden. Erst die Scores machen den Tanz erfahrbar. Durch die enthaltenen Instruktionen wird Bewegung sichtbar und beschreibbar, was sie aus sich heraus aufgrund der ihr immanenten Flüchtigkeit nie sein könnte – das Andere des Tanzes ist für Siegmund die Choreographie.⁴⁶ Diese Aspekte führen zudem zu den Spuren der Nachkriegsavantgarden und den im Postmodern Dance praktizierten *tasks* (siehe 2.3), „also [zu] spezifischen Aufgabenstellungen, Handlungsanweisungen oder gar Regeln, denen die Tänzer folgen sollen.“⁴⁷

Konstatieren lässt sich, dass der wesentliche Unterschied zwischen den Notaten der *If/Then Methode* und den Scores der bildenden Kunst in der Umsetzung liegt, denn Scores bilden selbst ein eigenständiges Werk und müssen nicht realisiert sein, um künstlerischer Akt zu werden.

„A score is what tends to be exercised and thus waits latently for actualization, for realization. This latent tendency towards a practice is inscribed in the score itself, for it does not have to be realized in order to become a score.“⁴⁸

Über das Bild des Netzwerks aus möglichen Handlungen könnte man die Notate der *If/Then Methode* auch auffassen als „in Material erstarrte Geste

⁴⁴ Siegmund, in: Wortelkamp (2012) S. 118

⁴⁵ Ebd. S. 118

⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 116f.

⁴⁷ Ebd. S. 119

⁴⁸ Sabisch, zit. nach: Eiermann, in: Wortelkamp (2012) S. 167

[...], welche trotzdem vermag, eine Freiheit zu enthüllen“, ⁴⁹ die als das initiative Element des syntaktischen Systems *If/Then* die Prozesse des (Auf)Schreibens von Bewegung in Raum und auf Papier erst in Gang setzt.

⁴⁹Flusser (1994) S. 227

IV

MA *How is the gesture in the If/Then methodology associated with choreography?*

RS Developing *If/Then* led me to think about the question 'What is a gesture?' It also led me to Frédéric Bevilacqua whose work on gesture recognition technology is very complementary to the *If/Then methodology*. Gesture being the link between human and machine performers, I came to consider the factor of intention, how gestures are imbued with intention and how intention is transmitted. What is a gesture is what can be recognized. How people code information temporally and spatially is a question that defines choreography. Choreographers are people who become obsessed with the potential of being able to organize those codes to advance their own intentions. What I find so beautiful and of great value about *If/Then* is that at a certain point I get to see human behavior and organization that is far more complex (and interesting) than anything I could possibly choreograph. And that is my intention. I can create the environment in which it occurs and then it speaks back to me.

MA *What is the meaning of gesture in the If/Then methodology?*

RS According to the system there is no inherent meaning to gesture over and above the meaning contained in the act of transmitting information from body to body or machine. To be apprehended by others gestures have must have some kind of perceivable beginning and end but are not defined by duration. And since a gesture is inherently relational there has to be a possibility to communicate it.

Gestures, as have been employed in pieces made using *If/Then*, are sometimes very short, tiny, or not even perceptible by anybody other than the performers. Other times they have been very long, even the length of an entire scene. In the essay I wrote for *If/Then Dialogues* I even suggested that they could be conceived as extending to the entire evening or a historical event or material object such as architecture.

2.2.3 Geste

Die Geste (lat. *gesta*: Taten) ist das initiative Moment der *If/Then Methode*, aus dem die (Neu)Kombination von Bewegungsvokabular entspringt, und stellt einen wesentlichen Bestandteil von Richard Siegals Verständnis von Choreographie dar. Um dieser Verbindung von Geste und Bewegung innerhalb des Systems der *If/Then Methode* nachzugehen, soll in diesem Kapitel eine Annäherung an das allgemeine Verständnis von Gesten als auch deren spezifischen Einsatz im *Gesture Follower System* erfolgen.

„A gesture is a unit of meaning transmitted by any action whose initiation and termination can be perceived. This holds true regardless of both the medium and content. The lowest common denominator of a gesture, therefore, is duration. In dance, the length of a gesture can range from as short as a performer's pause to the entirety of the evening from curtain to curtain.“⁵⁰

So lautet die Definition einer Geste der *If/Then Methode* im Hinblick auf Kommunizierbarkeit in einem relationalen Netzwerk, die ich nicht als Bedeutungseinheit von etwas Ausdrückendem oder Symbolhaften, sondern als einen Träger von sich im choreographischen Prozess verwischenden Informationen begreife: Ein Medium des Tanzes und seiner Bewegungen, das Handlungsvollzüge initiiert.

Eine Annäherung an die Auffassung von Gesten

Doch was ist die allgemeine Auffassung einer Geste und ihr Verhältnis zum (bewegten) Körper? Ist die Geste selbst als Bewegung definierbar? Unterliegen auch Gesten wie die gesellschaftlich und historisch geprägten Körper- und Bewegungskonzepte einem steten Wandel?

Gesten sind frühe Ausdrucks- und Repräsentationsformen, der Aspekt des Handelns ist ihnen inhärent. Sie entstammen nicht der Natur, sie sind - um es mit Vilém Flusser zu sagen, auf den ich später noch genauer zu sprechen kommen werde - kulturelle Leistungen, die den Menschen erst zum Menschen machen und dennoch in der jeweiligen Epoche eine Konformität in Verhalten, Bewegung und Ausdruck herstellen und so einen geformten, disziplinierten Leib hervorbringen. Als allgemein verständliche Codes und körpersprachliche Äußerungen, ganz gleich, ob sie bewusst inszeniert oder im alltäglichen Leben erfasst werden, sind sie in einem Zeit-Raum-Kontinuum lesbar und Bedingung der Kommunikation.

⁵⁰Peters/Siegal, in: *If/Then Dialogues* (2010) S. 5

Der Wahrnehmungsprozess ist ein doppelter, Gesten sind Übermittler einer unsichtbaren körperlichen Genese, von Emotionen und Gedanken, gleichwohl werden diese „von denen erfahren, die sie machen, sie inszenieren und aufführen, und die sich als Fühlende und Denkende in der Geste wahrnehmen.“⁵¹ Wenn sich Gesten an andere richten und so eine Handlung erzeugen, haben sie einen performativen Charakter, wie in den Aktion-Reaktions-Schemata der *If/Then Methode*.

Hinzu kommt – und das spielt gerade im Bewegungsvokabular von CIVIC MIMIC (siehe 4.4) eine Rolle – dass die Geste ein mimetischer Akt ist,

„in dessen Verlauf eine Emotion oder ein Gedanke ausgedrückt und dargestellt wird. Dabei findet eine mimetische Bezugnahme auf etwas statt, was zunächst unsichtbar ist und erst im Verlauf des mimetischen Prozesses sichtbar wird. Die Adressaten der Gesten vollziehen diese Gesten in einem mimetischen Prozess nach. Dabei findet eine Anähnlichung der Adressaten an die Geste statt. Diese Anähnlichung kann sich in einem Resonanzprozess vollziehen, in dem die Geste in ihren Adressaten eine Resonanz bzw. ein 'Echo' erzeugt.“⁵²

Dieser Akt der Aneignung speichert im vollziehenden Gegenüber die jeweiligen wahrgenommenen Gesten ab. Aufgrund dieser dialogischen und kooperativen Funktion (siehe auch 4.3 und 4.4) konstituieren sie Gemeinschaft.

Erika Fischer-Lichte spricht in Bezug auf die theatrale Geste von ihrem transformativen Potential, das sich in den Verkörperungsprozessen im Zusammenhang mit der Ausführung einer Geste auf der Bühne in der Gespaltenheit zwischen phänomenalem und semiotischem Leib widerspiegelt.⁵³ Diese theatralen Gesten entstammen meist dem Kontext kodifizierter Körpertechniken – im Tanz wäre besonders das Ballett ein Beispiel hierfür. In Siegals Arbeiten scheinen es Details von Bewegungen aus unterschiedlichsten Körpertechniken und Bewegungsstilen zu sein,⁵⁴ die wie Gesten benutzt, *games* hervorbringen. An sie knüpft sich eine Reihe von Bewegungen, die in der Interaktion zwischen den Tänzern zu choreographischem Material werden.

⁵¹ Fischer-Lichte/Wulf, in: Fischer-Lichte/Wulf (2010) S. 9

⁵² Ebd. S. 11

⁵³ Vgl. Ebd., in: Fischer-Lichte/Wulf (2010) S. 211

⁵⁴ „Er redet vom 'Trisha-Daumen' und von 'Bausch-Schritten' [...]. Häufig nimmt er im Workshop Bezug auf Janez Janšas Stück 'Fake it!' [...]" (Schneider, in: tanz (2010), S. 21)

So findet sich in den Notaten zu ©O PIRATES eine mit 'memes'⁵⁵ titulierte Auflistung von Bewegungsmustern, die aus dem Umfeld des Tanzes stammende Begriffe wie *Mats Ek*, *Show Must Go On*, *Artifact*, *Trio A* oder *L'Après Midi* enthält. Diese Inhalte werden als Bewegungszitate während der Aufführung weitergegeben, modifiziert und damit in der gestischen Kommunikation vervielfältigt. So geht es weniger um den Verkörperungsprozess einer repräsentativ geprägten Geste, denn diese ursprüngliche Funktion der theatralen Geste wird aufgelöst durch die Integration dieser in der Struktur eines *games*, sondern vielmehr darum, sich mit dem benutzten Material der Grenze zwischen Geste, Bewegung und Zitat anzunähern. An ein Zitat, das entweder wie der charakteristische *Port de bras* aus William Forsythes *ARTIFACT* mit populärer Musik unterlegt einem Wechsel von Tempo und Dynamik unterzogen wird oder der gänzlichen Modifikation des übernommenen Bewegungsvokabulars und damit des Verwischens oder Unkenntlichmachens ihres Codes.

Mit diesem Aufsaugen unterschiedlichster Einflüsse und der Rekontextualisierung kodifizierter Bestandteile – durch das Einfügen als Geste in das System der *If/Then Methode* und die Weiterverwendung als Zitat – reflektieren die Arbeiten Richard Siegals auch die Dimension der Autorschaft (siehe 4.3), worin sich der auf sich selbst verweisende Charakter der Gesten zeigt. Dennoch ist meiner Meinung nach die Erweiterung von Gabriele Brandstetters Annäherung an eine Definition des Begriffs der Geste in ihrem Aufsatz *Gesten und Gags – Im modernen und zeitgenössischen Tanz* nicht unerheblich für eine weitere Betrachtung der Geste in der *If/Then Methode*:

„Anders als im Theater [...] erscheinen Gesten im Tanz als Element der choreographischen Darstellung: als bededte Ausdrucksform des Körpers. Meine These ist, dass das 'Bedeuten' (der semiotische Aspekt) von Gesten und ihre Lesbarkeit in der Bewegung des Tanzes überlagert und aufgelöst wird. Nicht als 'Botschaften' erscheinen Gesten im Tanz, sondern als Einheiten, in denen Bewegung auf sich selbst weist. Gesten werden im (modernen) Tanz zu Figurationen des Bewegung-
Zeigens.“⁵⁶

⁵⁵ Das Mem (engl. *meme*): Gedankeneinheit oder Einheit kultureller Informationen. Kunstwort (abgeleitet vom griech. *Mimene*: etwas Nachgemachtes) des Evolutionsbiologen Richard Dawkins, der damit ein begriffliches Pendant zum biologischen Gen schaffen wollte. Weitergabe dieser Einheit über die Kommunikation stellt einen Beitrag zur soziokulturellen Evolution dar.

⁵⁶ Brandstetter, in: Fischer-Lichte/Wulf (2010) S. 254

Denn mit der weitestgehenden Zersetzung der theatralen Geste in ihrer repräsentativen und semiotischen Funktion, rückt neben dem Attribut des Auf-sich-selbst-Verweisens der kommunikative Charakter von Gesten im choreographischen Prozess der Aufführung in den Mittelpunkt.

Der kommunikative Charakter von Gesten

Zu diesem Zweck möchte ich die Kategorie der kommunikativen Gesten, die Vilém Flusser in seinem Buch *Gesten* beschreibt, anführen, wodurch erneut die Frage der semiotischen Funktion einer Geste aufgeworfen wird, da die Übermittlung von Informationen während eines Kommunikationsvorgangs zeichenhafte Strukturen aufweist. Flusser jedoch unterscheidet bei den kommunikativen Gesten, die sich dadurch definieren, dass sie an jemanden adressiert und linear sind, zwischen Ausdruck und Botschaft als zwei unterschiedlichen Dimensionen.⁵⁷ Dies scheint mir ein hilfreiches Kriterium für die Anwendung auf die Bedeutung der Geste in der *If/Then Methode*, denn nicht das *Was* der Bewegungen, sondern das *Wie* spielt hierbei eine Rolle. Die verwendeten Gesten werden ihrem eigentlichen Kontext entrissen – sei es dem des Tanzes oder dem des Alltags – und dienen vordergründig in ihrer Form und Ausführung der Bewegungsgenerierung. Die 'Botschaft', die sich dem Zuschauer übermittelt, ist lediglich die Wahrnehmung einer simultan ablaufenden Bewegung, also die Ausführung einer Geste oder deren abgewandelter Bewegungssequenz, nicht aber der semiotische Code, den es zu entziffern gilt.⁵⁸ Die Geste wird mit der Verfremdung des ihr immanenten interpretativen Charakters⁵⁹ somit leer und zu einem Symptom eines interaktiven Prozesses, der sich aus den kausalen Verkettungen der Aktions-Reaktions-Schemata der *If/Then Methode* speist. Diese erkennt der Zuschauer im Verlauf der Aufführung auch als interaktive Abläufe, eine Interpretation kann er aus deren Code jedoch nicht ableiten, da dieser während des choreographischen Prozesses zersetzt wurde. Selbst wenn dieser Code noch in den transferierten Gesten liegt, ist er dem Publikum in seiner Verfremdung unbekannt und nicht-lesbar. Dieser Vorgang spielt sich auch bei der Aufnahme der 'gefundenen Gesten' in der Aufführung ab. Zuschauerreaktionen, die meist für jene unbewusst ablaufen,⁶⁰ werden dabei von den Tänzern adaptiert, umgewandelt und in die ablaufenden Bewegungssequenzen der *games*

⁵⁷ Flusser (1994) S. 225

⁵⁸ Ausnahmen wären jedoch die aus der Popkultur entlehnten Gesten in ©O PIRATES, die uneingeschränkt lesbar sind und das Umfeld der sozialen Gruppen definieren.

⁵⁹ Vgl. Flusser (1994) S. 8f.

integriert oder lösen ein neues *game* aus.

Die Geste im System der *If/Then Methode* ist initiatives Element und Ausgangsmaterial, nicht aber die wesentliche, zu vermittelnde Bewegung, die sich in der Aufführung konstituiert. Dennoch geht sie über ihre auf sich selbst verweisende Funktion hinaus und ist Auslöser für vielfältige Kommunikationsprozesse und Träger von Informationen in den choreographischen Prozessen vor einer Aufführung ebenso wie während dieser in der Interaktion mit dem Publikum.

Gesture Follower System

Mit dem *Gesture Follower System*, mithilfe dessen Richard Siegal seine Installation *IF/THEN INSTALLED* realisierte, wurde der Anstoß für eine vertiefte Beschäftigung mit Bedeutung und Funktion einer Geste und deren zentrale Rolle innerhalb einer Choreographie gegeben.

An der Schnittstelle von Körper und Maschine entstanden in den letzten Jahren verschiedene Gesten-Erkennungs-Systeme, u.a. auch das *Gesture Follower System*, eine Software entwickelt von Frédéric Bevilaqua am IRCAM, dem am Centre Pompidou angeschlossenen *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*, um interaktive Systeme in Tanz und Musik zu entwickeln. Mithilfe des *Gesture Follower Systems* erweiterte Richard Siegal seine Arbeit an der *If/Then Methode* und deren interaktive Strukturen.

Der *Gesture Follower* ist ein System, das in Echtzeit verschiedene Zeitstrukturen wahrnehmen und ihnen folgen kann, mit dem Ziel, sich Gesten durch an den Handgelenken angebrachte Sensoren anzueignen. Dieses Sammeln von Daten aus jeglichem multidimensionalen Material, während simultan akustische Informationen (zum Beispiel die Stimme) aufgenommen werden, ermöglicht dem *Gesture Follower* bei einer Aufführung, die Ausführung einer zuvor abgespeicherten Geste zu registrieren, und den dazugehörigen Ton, der beim Sammeln der Daten aufgenommen wurde, abzuspielen und diesen an das Tempo der Ausführung der Geste während der Aufführung anzupassen.

Damit kann man Entstehung und Formung von Gesten verfolgen, die hierbei nicht als unauflösbare Einheiten, sondern als einzelne Zeit-Ereignisse verstanden werden – was wiederum die Funktion der Geste widerspiegelt, die ich im vorangegangenen Abschnitt herzuleiten versucht habe. Die Geste

⁶⁰ Arm- und Handhaltungen des typischen Beobachtens, wie ein auf der Hand abgestütztes Kinn oder am Körper verschränkte Arme, werden von den Tänzern registriert und übernommen. So werden die Gesten der Zuschauer zum initiativen Element.

wird nicht mehr mit ihren repräsentativen und interpretativen Eigenschaften wahrgenommen, sie wird vielmehr als Teil eines Bewegungsflusses oder eines motorischen Prozesses betrachtet und der Fokus auf ihren Vollzug in einer bestimmten Zeitspanne verschoben.

Diese Hinwendung zur Zeit lässt sich am Beispiel der Graphik der *Real-time following and recognition of time profiles* näher erläutern, in dem Gesten als „multidimensional temporal curves“⁶¹ (rote und blaue Linien) visualisiert werden.



Abbildung 5: Gesture Follower Screenshot

Das System der Gestenerkennung ist in zwei Teile unterteilt, *Follow* für die zu verfolgenden Zeitstrukturen (Dauer und Tempo) und *Recognize*, zum Abgleich der neu aufgenommenen mit den bereits abgespeicherten Bewegungen, um Ähnlichkeit zu definieren und sie dadurch kategorisieren zu können. Diese zwei Informationsbereiche werden im System des *Gesture Follo-*

⁶¹ Bevilacqua, in: <http://articles.ircam.fr/textes/Bevilacqua09b/>, S. 2

wers permanent aktualisiert und stellen die Parameter zur Charakterisierung einer Geste dar. Dies führt zu der Möglichkeit, vorherzubestimmen, welche aufgezeichnete Geste sich im nächsten Moment am wahrscheinlichsten ereignen wird, sowie es die Schätzung des aktuellen Zeit-Indexes innerhalb einer Geste erlaubt, um dementsprechend visuelle oder klangliche Prozesse zu den jeweiligen Gesten auswählen und synchronisieren zu können.⁶² In diesem Zusammenhang soll der Begriff der Interaktivität, ursprünglich aus der Computersprache kommend, Erwähnung finden, dessen Bedeutung im künstlerischen Rahmen Kerstin Evert in ihrem Aufsatz *Der Körper als Schnittstelle – Tanz und neue (Medien-)Technologien* aufzeigt:

„Interaktive künstlerische Produktionen sind dementsprechend solche, in denen ein Computersystem in Echtzeit auf menschliche Eingaben reagiert und somit eine Art kybernetischer Rückkoppelung zwischen Eingaben und Ausgaben – Aktionen und Reaktionen – entsteht. Interaktive Systeme werden daher im Aufführungskontext eingesetzt, um Tänzern oder Performern Kontrolle über bestimmte Aufführungsparameter zu geben, so daß sie durch ihre Bewegungen Effekte wie Musik, Licht oder Projektionen steuern können.“⁶³

Dieses Wechselspiel aus Eingaben und Ausgaben ist demnach in Richard Siegals Solo HOMO LUDENS (2009) verfolgbar, in dem seine Bewegungen mit Projektionen von Bild und Text sowie mit Licht und Ton verknüpft werden.⁶⁴ Aus dieser Verbindung von Tanz und Video entsteht eine Multiplikation des Körpers, die sich auch bei der interaktiven Installation IF/THEN INSTALLED am eigenen Körper nachspüren lässt. Der digitale Körper (in dem Fall der von Richard Siegal) führt zuvor vom *Gesture Follower* erfasste Bewegungen aus, woraufhin der Zuschauer aufgefordert wird, die Bewegungen nachzuahmen, bis sich diese in dessen Körper so manifestieren, dass sich die Bewegungssequenzen angleichen. So können sie durch den *Gesture Follower* erkannt, aufgenommen und im digitalen Archiv von *If/Then* abgespeichert werden. Dabei wird der Zuschauer über seine Körperbewegungen

⁶²Bevilaqua, <http://articles.ircam.fr/textes/Bevilacqua09b/>, S. 1

⁶³Evert, in: Schneider (2007) S. 359

⁶⁴ Siehe dazu Schneider, Katja: „Think of them as words“ Bewegung und Text in Homo Ludens von Richard Siegal, in: Schläder, Jürgen/Weber, Franziska: *Performing Inter-Mediality. Mediale Wechselwirkungen im experimentellen Theater der Gegenwart*, Leipzig 2010, S. 256 – 278

sowie das Videobeispiel im Abschnitt *Synchronizing Dance & Video* auf http://imtr.ircam.fr/imtr/Gesture_Follower

Teil eines Kommunikationsprozesses und zum Handelnden in einem künstlerischen System.

Diese an der Geste orientierten Ausführungen zur technischen Basis der *If/Then Methode* spannen so den Bogen zu den zuvor erläuterten Feldern der Methodologie, choreographischen und Notations-Verfahren sowie der kollaborativen Arbeitspraxis. Daran anknüpfend soll nun eine Auseinandersetzung mit dem Choreographischen, dessen Be- und Umdeutung in den letzten Jahrzehnten und dadurch die Überleitung zum Tanz in den 1960er Jahren als Referenzsystem erfolgen. Da die künstlerischen Experimente in dieser Zeit nicht zuletzt „stark [beeinflusst waren] von natur- und sozialwissenschaftlichen Theorien des 20. Jahrhunderts wie der Kybernetik und der allgemeinen Systemtheorie, in denen Funktionen und Eigenschaften von Energie- und Informationsumsetzung sowie selbstregulierende und rückkopplende in physikalischen, biologischen und sozialen System beschrieben werden.“⁶⁵

⁶⁵ Evert, in: Schneider (2007) S. 360

V

MA *What is your role as a choreographer in The Bakery?*

RS If *The Bakery* is two things simultaneously - an organization and an art idea - I'm directing, making decisions and interfering with what people do.

I rely on other people very much so I try to find frameworks in which people can do what they love to do. I think people agree to get involved because they are looking to expand. Yes, I work with their competencies but I think of my job also as turning them in a direction that they didn't expect. Generally, that's rather of explosive and productive. Projects happen, performances, gestures... But the control that I have over it is only vaguely interesting for me. In fact, right from the beginning I understood it as a way of liberating the dancers.

MA *How is the choreographing process? Who gives the impulse? The If/Then system, you as a choreographer or the dancers?*

RS The impulse comes from me. I have to give the dancers an idea: *If/Then*. Then process is a triangular relationship between the dancers, the idea, and me. For instance, in creating CIVIC MIMIC I developed an approach called *If/Then extemporaneous* in which the dancers try to establish cause and effect relationships between gestures in real-time, pre-determining neither the gestures nor the bonds. It can take a long while for something to become clear. At first they do not understand how to enact it, where to begin, how to communicate or make accords non-verbally. But it happens, eventually, if everyone remains patient. It is quite fascinating to watch in the studio though maybe not necessarily to watch it performed on stage. There is a lot of failure of communication associated with it. I thought of it as an exercise to at once train the dancers' listening skills and to disarm their mechanisms of self-critique. I wanted their raw responses, their associations. But once they acquired some mastery it also became a generative activity that rapidly created mountains of unedited material for the performance that I then "interfered" with to, for instance, enhance certain features, create musicality, etc.

Another example: The first scene of HOMO LUDENS has me performing a duet with video images. My gestures the video responses are mediated by the gesture recognition technology of Frédéric Bevilacqua that is not aleatory, it is stochastic. The relationship between the program and me is only partially determined by chance. In other words I have some control over the machine and the machine has some control over me. I have to be very reactive to it. And in that sense *If/Then* is giving us the impulse.

2.3 Choreographie

Seit den 1960er Jahren erfuhren die Begriffe Choreograph und Choreographie einen tiefgreifenden Wandel, da neue Aufgaben an sie herangetragen wurden, sei es durch experimentelle Kompositionen John Cages oder Prinzipien der Improvisation, die Einzug in choreographische Prozesse fanden. Im Aufbrechen von festen Systemen, dem Benutzen von *found movements* (Alltagsbewegungen) im Postmodern Dance und einer allgemeinen Abwendung von Expression und Ausdruck – also den Errungenschaften des Modern Dance, der zur Jahrhundertwende Choreographie und Tanz erstmals einer Umdeutung mit der Abkehr von gekünstelten Prinzipien des Balletts unterzog – emanzipierte sich die Choreographie vom Tanz. Sie wurde zum Kompositionsprinzip und versuchte die Immanenz des Kunstwerks aufzusprengen.

Auch die Bedeutung des Wortes Choreographie veränderte sich im Laufe der Zeit und so wurde das „Schreiben (gr. *Graphein*) des Tanzes oder Reigens (gr. *Choros*), also die graphische Gestaltung des Tanzes durch Verschriftlichung von Bewegungen“⁶⁶ zum „Gesetz des sich bewegenden, tanzenden Körpers“.⁶⁷ Mit der Erweiterung des Begriffs der Choreographie erfuhr dieser eine Aufwertung seiner Funktion.

Dabei treten Tänzer oder Choreograph nunmehr in der Rolle eines Forschers auf, welcher im Zusammenschluss mit anderen Künstlern und Disziplinen an seinem Material, der Bewegung, und dessen Grenzen auslotend arbeitet.⁶⁸ Das Choreographische als raum-zeitliches Struktur- und Gestaltungsprinzip gedacht, weist dem Raum neue Bedeutung als sich ständig Veränderbares, gestaltet in der Ko-Präsenz des Zuschauers,⁶⁹ zu, womit der Raum erst durch die Bewegung definiert wird. Der Zuschauer wird dabei in einen wahrnehmungsorientierten Dialog mit einbezogen, in den performative Strategien und das Potential des handelnden Körpers einwirken. Choreographie wurde zu einem weiten Begriff, der nicht die Strukturierung des menschlichen Körpers, sondern die jeglicher Bewegung miteinschließt und dessen Fokussierung sich zunehmend auf die Prozesshaftigkeit des Choreo-

⁶⁶ Siegmund, in: Fenböck/Haitzinger (2010) S. 122

⁶⁷ Ebd. S. 122

⁶⁸ Vgl. Foster, in Rosenthal (2010) S. 36 („The terms 'making dances' and 'making new work' came to signify a daily decision to enter the studio and construct movement or to sequence phrases of existing movement, thus signalling a re-definition of the artist as labourer and collaborator who worked with the materiality of movement.“)

⁶⁹ Ebd. Vgl. S. 36

graphischen verschob.

Die Entwicklungen der letzten Jahrzehnte spiegelt folgendes Zitat aus Katja Schneiders Aufsatz *Die Furie des Verschwindens*, dessen zentrale These auf dem Verschwinden des Tanzes aus der Choreographie gründet, in all ihren Entwicklungen wider und gibt die Möglichkeit, sich dem Kernthema der vorliegenden Arbeit – Wechselbeziehungen von Tanz und bildender Kunst seit 1960 – anzunähern:

„Der Vorschub in den Alltag mit seinen gewöhnlichen Lebenszusammenhängen entfernt den Tanz zusätzlich von der Maschinerie der Opernhäuser. Die experimentelle choreographische Kunst löst sich aus ihrer traditionellen Verflechtung mit dem Musiktheater [...]. Weg von literarischer Vorlage und Libretto, weg von der Partitur, weg von Interpretation und Repräsentation, weg von einer geschlossenen Werkstruktur. Die experimentelle choreographische Kunst schlägt heute noch stärker die Brücke zur bildenden Kunst als bisher. Die Korrespondenzen zwischen Künstler und Choreograph – über die früheren Kooperationen hinaus – äußern sich in bildkünstlerischen Aktivitäten der Tänzer und ihrem Auftreten im Ausstellungskontext.“⁷⁰

Bei Siegal erfährt der choreographische Prozess seine Funktion mit der *If/Then Methode*, da er mithilfe derer Körper als auch technische Elemente wie Projektionen und Klänge sowie den Raum strukturiert, was zum im Kontext der bildenden Kunst gedachten Ausstellungscharakter führt. Der zweite Teil, der die Choreographie einer Aufführung ausmacht, ist das Publikum als Variable, dessen Bewegungssequenzen die Aufführung erst komplettiert – sei es als weiterer Impulsgeber und Übermittler von Gesten (siehe 4.4) oder als sich durch den Raum bewegend, soziale Masse (siehe 4.3). Hieraus geht deutlich hervor, dass es sich nicht mehr (nur) um eine Kombination und Ausführung von kodifizierten Körperbewegungen und Tanzschritten handelt.

Strukturen der Macht

Choreographie ist immer etwas Fest-Geschriebenes. Eine Struktur, die festlegt und bestimmten Gesetzmäßigkeiten folgt. Gerald Siegmund führt in seinem Aufsatz *Choreographie und Gesetz: Zur Notwendigkeit des Widerstands* drei Instanzen auf, die eine Tanzaufführung erst konstituieren: „de[n] Körper mit seinen unzähligen, flüchtigen und unspezifischen Bewegungen, Choreographie als dessen allgemeines Gesetz und [...] den choreographi-

⁷⁰ Schneider, in: Schneider (2007) S. 365

schen Text, der entsteht, wenn die drei Instanzen in Bewegung geraten.“⁷¹

Der von einer Struktur ummantelte Körper setzt sich also in Bewegung, indem er im Aufeinandertreffen mit der Choreographie auch eine Freiheit erfährt – die aus einem System stammt, in dem ebenso der Aspekt der Macht vorkommt. Siegmund spricht, angelehnt an André Lepeckis Ausführungen, in diesem Zusammenhang von Choreographie und dem ihr „inhärenten Moment der Unterdrückung von Körperlichkeit“.⁷²

Diese beiden Thesen über ein Nachdenken von Choreographie führe ich an, da genau das Paradox den behandelten Arbeiten IF/THEN INSTALLED, ©O PIRATES sowie CIVIC MIMIC innewohnt. Denn einerseits entwickeln sich auf der Basis von Vorschriften (*if x then y. If y then x or if y then c*) die *games* (also zusammengesetzten Bewegungssequenzen, die einen spezifischen Aufbau miteinander teilen, deren Inhalt jedoch variiert) und zugleich im reaktiven Spiel die choreographischen Texte dieser Aufführungen. Strikte Bewegungsabläufe, die im weitesten Sinne als kodifiziert begriffen werden können und festgehalten sind in den komplexen Strukturen der Baumdiagramme, prallen auf spontane Impulse im Entstehungsprozess der Bewegungssequenzen und verschiedenste Variablen während der Aufführung wie Publikum, Musik und Veränderungen im Raum. In diesen bewusst ausgelösten, dem Zufall ähnelnden Strukturen und Entscheidungsvorgängen kann so nicht mehr gänzlich dem festgelegten System der Choreographie entsprochen werden. Mit dieser Kopplung von Produktion und dem Choreographieren von Bewegung mit Spielprinzipien definiert sich so die choreographische Praxis Siegals – sowie viele andere im zeitgenössischen Tanz – über vielfältige Kommunikations- und Interaktionsprozesse. Das vermeintliche Paradox von Freiheit und Unterdrückung ist demnach unabdingbar, auch – wie Siegmund später anführt⁷³ – um sich als Subjekt zu generieren.

„Sie [die Choreographie, Anm. MA] ist nicht nur Mittel zur Kontrolle und Unterdrückung [...], die das phantasmatische Bild des Körpers ausschließen muss, sondern eröffnet erst den Raum für deren *Produktion* und Übertragung. Das Schreiben mit der Bewegung braucht demnach immer einen Körper, der seinerseits nie mit der Schrift, die er generiert, identisch sein kann. Tanzen und Choreographie sind zweierlei. Ihr Verhältnis ist durch einen Abstand zueinander gekennzeichnet, einer

⁷¹ Siegmund, in: Fenböck/Haitzinger (2010) S. 128

⁷² Vgl. Ebd. S. 122

⁷³ Vgl. Ebd. S. 124

Abständigkeit des tanzenden Körpers zur Choreographie, die doch auf dem Körper als Schriftzeichen basiert.“⁷⁴

Daran schließt sich auch Siegmunds Bild des 'gesellschaftlichen Körpers' an, der durch die allgemeine Struktur der Choreographie hervorgebracht wird und die einzelnen Körper miteinander verbindet. Dies geschieht bei Siegals Arbeiten mit dem Publikum und den Performern, die wiederum aber durch das im Körpergedächtnis der Performer abgespeicherte Wissen der *If/Then Methode* voneinander getrennt werden.

Handlungschoreographien

Dieses Nachdenken über das Entstehen von Subjektivität, bedingt durch das „Verhältnis von Individuellem und Allgemeinem“,⁷⁵ als wesentliches Merkmal von Choreographie, führt in Richards Siegals Arbeiten zu dem Schluss, dass sich die *If/Then Methode* als Gesetz hervorbringt, zu dem gleichermaßen mit dem Hinzufügen der Variablen (z.B. die Körper des Publikums) eine Distanz geschaffen wird. Dies führt zu einem „Herausfallen des tanzenden Körpers aus der Choreographie“⁷⁶, die eben nur als eine Aufstellung verschiedener *games* existiert und so einer Verkörperung der *If/Then Methode* entgegensteht. Vielmehr wird Unmittelbarkeit und Präsenz durch die schnell aufeinander reagierenden Körper in den Kommunikations- und Interaktionsprozessen erzeugt, in dem der Körper als Subjekt gesellschaftliche Handlungsmuster reflektiert.

„Handeln heißt hier, sich zunächst der Struktur zu überlassen, sich ihr auszuliefern und gerade nicht, sich ihrer zu entledigen, um durch Berührung und Reibung an ihr Handlungskraft zu erlangen. Tanzen heißt dann, sich in die Abwesenheit zwischen Körper/Bewegung auf der einen und Choreographie/Gesetz als dem Unverfügbaren, weil Abstrakt-Allgemeinen auf der anderen Seite hinein zu begeben, um die beiden Pole miteinander zu verweben. [...] In der Abwesenheit von Körper und Choreographie, die sowohl als Notat, das ausgeführt wird, als auch als Performance, die sich in actu realisiert, verstanden werden muss, ereignet sich die Aufführung vor Publikum als Verhandlung der Beziehung zwischen Körper und Gesetz, die als Verhandlungsmasse stets den symbolischen Körper einer kom-

⁷⁴ Siegmund, in: Fenböck/Haitzinger (2010) S. 123f.

⁷⁵ Ebd. S.124

⁷⁶ Ebd. S. 124

menden Gemeinschaft mit ins Spiel bringt.“⁷⁷

In diesem Spannungsfeld von Abstand und gleichzeitiger Beziehung zur Struktur entstehen die temporären Gemeinschaften in den Arbeiten Siegals und sind Basis seiner Handlungschoreographien und der *The Bakery* zugrundeliegenden 'Idee in Aktion'.

Die Rolle des Körpers

Wie zu Beginn des Kapitels bereits erwähnt, findet mit dem Aufkommen des Postmodern Dance eine Abkehr von Bildhaftigkeit und Metaphorik statt, Prinzipien der Verkörperung 'von etwas' treten in den Hintergrund, an ihre Stelle rücken physiologische Praktiken. Es erfolgt eine radikale Neupositionierung des Körpers, weg von der Repräsentation hin zur Präsenz des phänomenalen Leibes als „spezifische Ausstrahlung des Darstellers, die er durch seine bloße physische Gegenwart im Raum vermittelt“⁷⁸, auf den die Wahrnehmung des Zuschauers als realen Körper gelenkt wird. Tanz wird mit diesem sich über das Erleben vollziehenden Prozess zu einem auf Kommunikation und Interaktion, sowohl zwischen den Tänzern als auch zwischen Performer und Publikum, beruhendem Ereignis, bei dem sich der handelnde Körper in Bewegung setzt. Diese Veränderung der Rolle des Körpers hat durch seine raumbeherrschende Wirkung zudem Auswirkungen auf die gesamte Materialität einer Aufführung:

„Seit den sechziger Jahren konstituiert sich die spezifische *Materialität* einer Aufführung zunehmend dadurch, daß sie ihre besondere Räumlichkeit, Körperlichkeit, Lautlichkeit prononciert ausstellt und vor allem ausspielt. Der Raum wird durch seine Verwendung definiert, durch das, was Darsteller *und* Zuschauer in ihm tun. Dabei können dem Theater sowohl neue Räume erschlossen [...] als auch die bestehenden Theaterhäuser neu genutzt und erfahren [werden].“⁷⁹

Die Eröffnung von Wahrnehmungsräumen und der angestrebten Unmittelbarkeit von Bewegung führt zu einer Umdeutung von Choreographie. Das statische Körperverständnis eines kodifizierten Bewegungsvokabulars weicht dem motorischen Prozess und der von Tänzern (und Zuschauer) vollzogenen Bewegung, die einer steten Transformation unterliegt und den Kör-

⁷⁷ Siegmund, in: Fenböck/Haitzinger (2010) S. 125

⁷⁸ Fischer-Lichte, in: Fischer-Lichte/Horn/Umathum/Warstat (2003) S. 30

⁷⁹ Ebd. S. 17f.

per als „embodied mind“⁸⁰ – als dauernd Werdenden – begreifen lässt. Dies soll jedoch nur ein kleiner Verweis auf den Wandel der Vorstellung von Körperlichkeit sein, der einen Kontext zwischen dem choreographischen Verständnis und dem der Geste in der *If/Then Methode* bildet. Die Geste erlaubt demnach als temporär lesbares Element einen Zugang zum choreographischen Prozess, in den sie während der Übermittlung ihres Codes einverleibt wird, in der Ausführung der Bewegung verschwindet und damit die semiotischen Qualitäten der Aufführung hin zu deren Ereignishaftigkeit verschoben werden. Der Körper wird als „thinking material“⁸¹ in seiner Präsenz erfahrbar und schwankt während der Aufführung zwischen Ver- und Entkörperung, zwischen Subjektsein und Objekthaftigkeit.

Expanded Choreography

Im Kontext der Umdeutung von Choreographie, deren Ausgangspunkt sich in den 1960er Jahren findet, soll auch der Begriff der *Expanded Choreography* als eine gängige zeitgenössische Praktik und als Versuch zur Formulierung von derzeitigen Tendenzen im zeitgenössischen Tanz Erwähnung finden. Betrachtet man jene – zum Beispiel Mette Ingvarthsens Manifest *On the importance of expanded choreography*,⁸² als ein Keyword Mårten Spångbergs („is choreography expanded, production disabled, process forever and groundbreaking dissensus“⁸³) oder die anlässlich einer Retrospektive zu Xavier Le Roy stattfindenden Tagung in der Fundació Tàpies in Barcelona *Choreography As Expanded Practice. Situations, Movements, Objects*.⁸⁴ – so kreisen diese Bestimmungsversuche um ein Neudenken des Verständnisses von Bewegung und Choreographie im Hinblick auf neue Technologien, Einflüsse anderer Wissenschaften und Theorien. Choreographie beschränkt sich in Hinblick darauf nicht mehr nur auf die Strukturierung der Bewegung in Raum und Zeit oder gar auf repräsentative Strategien. Sie tritt vielmehr in Verbindung mit gesellschaftlichen Diskursen, wie es im Ankündigungstext

⁸⁰ Fischer-Lichte (2004) S. 171

⁸¹ Richard Siegal im Gespräch: „We are always both subject and object. [...] So we are material, we are thinking material, we are conscious material.“ (Juli 2012)

⁸² Vgl. <http://www.everybodystoolbox.net/?q=node/169> (Zugriff: 19. Juli 2012)

⁸³ Vgl. <http://www.mychoreography.org> (Zugriff: 19. Juli 2012)

⁸⁴ Vgl. <http://www.e-flux.com/announcements/conference-expanded-choreography-situations-movements-objects> (Zugriff: 19. Juli 2012)

der Tagung heißt:

„ [...] At the same time it is gaining momentum on a political level as it is placed in the middle of a society to a large degree organized around movement, subjectivity and immaterial exchange. Choreography is not a priori performative, nor is it bound to expression and reiteration of subjectivity, it is becoming an expanded practice, a practice that in and of itself is political.“⁸⁵

Dieses Feld des Politischen möchte ich jedoch nicht weiter vertiefen – auch im Hinblick auf die aktuelle Quellenlage –, sondern mit diesem Exkurs zur *Expanded Choreography*, deren Eigenschaften sich auch in Prinzipien der *If/Then Methode* und der Arbeitsweise von *The Bakery* finden lassen, vielmehr zu den Referenzsystemen in der künstlerischen Arbeit Richard Siegals überleiten. Denn ihren Ursprung finden diese Eigenschaften in den 1960er Jahren mit dem Einfluss von Cage/Cunningham und Postmodern Dance.

Als die zwei Hauptaspekte von Richard Siegals Arbeit begreife ich zum einen die technische Herangehensweise und zum anderen die verwendeten Spielprinzipien, woraus sich abermals verschiedene Kontexte öffnen: Die Frage nach Autorschaft (bei ©O PIRATES besonders unter Berücksichtigung der verwendeten *memes* sowie bei CIVIC MIMIC durch mimetische Verfahren übernommene Zuschauerbewegungen und Gesten), die intendierte prozessuale Choreographie, die auf den Variablen Nervensystem und Publikum basiert, sowie die Arbeit mit denen dem Zufall ähnelnden Prinzipien der Variabilität, Reduktion und Instabilität.

Aus diesem Netz aus Verweisen und Kontexten möchte ich im Zusammenhang mit dem von medientechnologischen Strukturen beeinflussten choreographischen Prozess der *If/Then Methode* zwei Referenzen herausgreifen, die sowohl einen zentralen Punkt für Veränderungen im Tanz markieren wie auch einen Bogen spannen zu dessen Wechselbeziehungen zur bildenden Kunst. Diese mache ich als ein vielfältiges Bezugssystem für die künstlerische Arbeit Richard Siegals fruchtbar.

⁸⁵ <http://www.e-flux.com/announcements/conference-expanded-choreography-situations-movements-objects> (Zugriff: 19. Juli 2012)

VI

MA There is an influence of Cage/Cunningham in your work, for instance the principles of coincidence and structures of a play. How did Cage/Cunningham influence your artistic work?

RS I think that's an accurate association. It's a good and useful way to understand what we are doing.

Among the earliest artistic shocks that I had as a dancer was going to see the Merce Cunningham Dance Company in 1989 in New York. I did not "get it" at all. It went totally over my head, not just in the sense of being able to follow it, but simply being able to enter into it. It happened. I was there. And I had no connection to it. I was predisposed to understand dance narratively and look for story. My first love was Graham. Cunningham, I wasn't prepared to see. When I returned a year later to see the company, I'd seen a lot more dance. It was different. (I was different.) It was still happening and I was still there. Sometimes I was engaged by it. Sometimes my mind was wondering but I realized that the work was not asking anything of me. It was entirely up to me. I was responsible for my own reception of the thing. And I loved that.

I think the difference between those two viewings of Cage/Cunningham was the result of me reading "The bride and the bachelors", which is a magical collection of essays. From that book I received the notion of the author removing himself from his work, an idea that stuck with me. That said, though I don't endeavor to disassociate myself from what I make, I do find it is quite wondrous when the work takes on a life beyond me. My design provokes or puts into motion a social behavior that has artistic import and is much more sophisticated than what I am capable of choreographing *sense stricto*.

At the same time the reason why I'm a bit equivocal about this concept is that Cunningham is clearly represented in his work, he exists, he's there in his affordances; the idea that the designer's intentions are contained within the product, persists in his absence, and acts upon the people who come into contact with it - a term usually reserved for materiality.

And actually one of my first dance teachers danced in Cunningham company, Albert Reed. But I didn't really like the training because it was too hard for me. I wasn't strong enough technically. It was painful.

2.3.1 Spuren von Cage/Cunningham

Was Richard Siegal im Gespräch sehr assoziativ beantwortete und statt zwischen seiner künstlerischen Arbeit und den Einflüssen von John Cage und Merce Cunningham eine Korrelation herzustellen, auf einer persönlichen Ebene erklärte, wird zu einem Referenzpunkt, an dem sich das Nebeneinander von verschiedenen Medien sowie die Prinzipien der Variabilität und der Instabilität seiner Arbeiten untersuchen lässt. Die Wahrnehmung des Choreographischen bei Cunningham und bei Siegal ähneln sich, denn die Bewegungen unterliegen einem steten transformativen Prozess und einer Untersuchung des Materials. Doch nichtsdestotrotz soll kein Vergleich zwischen den Beiden gezogen werden. Vielmehr umkreist das folgende Kapitel Kontexte und Konzepte, die in ihren Prinzipien Referenzen erkennen lassen und eine Suche nach gemeinsamen Spuren in doch zwei unterschiedlichen Konzepten ermöglichen, welche in keiner Weise einen Anspruch auf Vollständigkeit erheben können.

Merce Cunningham definierte Tanz als strukturierte Bewegung in Raum und Zeit,⁸⁶ ohne jeglichen affektiven oder emotionalen Körperausdruck, was er mithilfe kompositorischer Prinzipien und den Möglichkeiten des menschlichen Körpers auszuloten versuchte. Das sich daraus ergebende Potential einer Fülle von Bewegungen, die immer wieder neu erfunden werden können, setzt „eine bewegungstechnische Erkundung des kinesästhetischen Gestaltungsradius“⁸⁷ voraus. Dieses Verständnis vom Potential des Körpers schlägt sich auch in der *If/Then Methode* nieder; es gründet auf den unendlichen Möglichkeiten von Wissen und veränderbaren Inhalten sowie deren Anordnung und Re-Kombination (siehe 2.2.1). In diesem streng strukturierten System lässt sich ebenso wenig ein individueller Ausdruck oder definierter Inhalt finden, die technologische Aura wird lediglich durch die Geste als Verbindung zwischen Körper und Maschine und als kommunikatives Moment in ihr gebrochen.

Ich möchte zwei Aspekte aus den Konzepten von John Cage und Merce Cunningham herausgreifen, die für mich im engen Zusammenhang mit den nachfolgend behandelten Arbeiten *IF/THEN INSTALLED*, ©O PIRATES sowie *CIVIC MIMIC* stehen.

Auf der einen Seite verdeutlicht sich, verbunden durch die Idee einer gemeinsamen Arbeitsweise, im Umgang mit der Zeit, die als strukturgebendes

⁸⁶ Vgl. Cunningham, in: Kostelanetz (1989) S. 37ff.

⁸⁷ Huschka, in: Diehl/Lampert (2010) S. 190

Element dient,⁸⁸ und dem Nebeneinander von Musik und Tanz die Auflösung von Hierarchien. Denn dieses Zusammenwirken von verschiedenen Medien,⁸⁹ besonders der beiden Zeitkünste Musik und Tanz, deren Komposition bzw. Choreographie unabhängig voneinander entstehen, sind ausschließlich durch die Klammer der zuvor festgelegten Zeitdauer umschlossen und werden durch diese erst in ihrer Materialität hervorgebracht. Zufällig sich ergebende Schnittpunkte entstehen so in einem System, das zugleich Prinzipien der Organisation und Strukturierung unterliegt als auch eine Freiheit durch das Potential der Bewegungen eröffnet. Das beschreibt Sabine Huschka wie folgt:

„So charakterisieren die Choreographien ein ästhetisches Geflecht aus Klängen und Bewegungsereignissen, die stets mit dem Wirklichen und mit dem Möglichen verbunden sind. Sie pflegen eine co-präsente Aufführungspraxis, in der ein freundschaftlicher Verbund mehrerer Künste und Künstler wirksam ist. Komponisten, Musiker, Maler und Bühnenbildner bilden diesen Verbund zusammen mit einer großen Anzahl an Tänzern, ohne deren individuelle Fähigkeiten der virtuoson Einkörperung von Cunninghams Tanzentwürfen diese Bühnenkunst undenkbar wäre.“⁹⁰

In diesem Geflecht aus Medien hören die Tänzer erstmals in der Aufführung die Musik, der sie sich dennoch nicht angleichen, sondern die Bewegungssequenzen, die zuvor mithilfe von lautem Zählen und unter der Kontrolle einer Stoppuhr einstudiert wurden, weiterhin unabhängig ausführen, womit die erwähnte ko-präsente Aufführungspraxis auch durch Zusammenfügen der individuellen Teile erhalten bleibt. Auch in Siegals künstlerischer Arbeit eignet sich diese Ko-Existenz verschiedener Texturen, die unabhängig voneinander in seinem kollaborativen Netzwerk entstanden sind, die sich aber

⁸⁸ „[...] but if one can think of th structure as a space of time in which anything can happen in any sequence of movement event, and any lenght of stillness can take place, then the counting is an aid towards freedom, rather than a discipline towards mechanization. A use of time-structure also frees the music into space, making the connection between the dance and the music one of individual autonomy connected at structural points.“ (Cunningham, in: Lepecki (2012) S. 27)

⁸⁹ „What we have done in our work ist to bring together three seperate elements in time and space: the music, the dance, and the décor, allowing each one to remain independent. The three arts don't come from a single idea which the dance demonstrates, the music supports and the décor illustrates, but rather that they are three separate elements each central to itself.“ (Cunningham, zit nach: Rosenthal (2010) S. 26)

⁹⁰ Huschka, in: Lampert (2010) S. 157f.

in einem nicht-linearen System aus Interaktionen durch einen ständigen Wechsel des Impulsgebers während der Aufführung gegenseitig beeinflussen. Sichtbar wird dies besonders in CIVIC MIMIC, im Verhältnis von Tanz und elektronischer Musik. Während im Produktionsprozess die ausgeführten *games* sowie die aus zwölf verschiedenen Klangspuren bestehende Komposition Hubert Machniks unabhängig voneinander entstanden sind und auch bei der Aufführung keinen gemeinsamen Ausgangspunkt teilen, beeinflussen sie sich reaktiv.⁹¹ Die verschiedenen Spuren laufen simultan nebeneinander, jedoch in Stille, bis sich der Komponist über eine Steuerung Zugang zu seiner Komposition verschafft. Damit macht er eine der Klangspuren hörbar, ohne zu wissen, *was* er hörbar macht, und hat zudem nicht nur Einfluss auf die Zeitlichkeit (Dauer, Zeitpunkte, Häufigkeit der Eingriffe) seiner Komposition und damit auf die ganze Performance, sondern auch auf deren akustische Erscheinung durch weitere elektronische Veränderungen.

Die Tänzer bei CIVIC MIMIC befinden sich in einem ähnlichen System, denn die *games* sind streng choreographiert – wann diese geschehen, bestimmen sie jedoch selbst. Dies bedeutet, dass in einem eng geknüpften Netz aus Aktion und Reaktion zwischen Musik, Tanz und Publikum sich Ketten von Ereignissen generieren, die sich im reaktiven Spiel ereignen und modifizieren. Bei ©O PIRATES hingegen gibt die Musik eine nummernartige Struktur für den Ablauf des Abends vor (auch wenn gerade Alexeij Sagerers Sprachspiele sich über diese legen und sie in gewissem Maße verwischen), weshalb der Fokus hier auf das Nebeneinander von Körpern, sozialen Gruppen sowie multimedialen Projektionen gerichtet werden sollte. Denn diese verschiedenen Aktionszentren, die im Raum verteilt gleichzeitig ablaufen, teilen in ihrer Ko-Existenz das gemeinsame strukturgebende Zeitraster und unterlaufen dieses gleichermaßen. Damit lösen sich sämtliche Hierarchien in den künstlerischen Arbeiten Richard Siegals auf, seien es die zwischen Tanz und Musik oder jene des Raumes und der sich bewegenden Körper. Denn diese verlieren bei ©O PIRATES ihre Differenz zwischen tänzerischer oder alltäglicher Geste, Performer und Publikum, Tänzer und Laie gehen über in eine Gleichwertigkeit von Bewegung, die lediglich den Aktions-Reaktions-Sche-

⁹¹„In the case of CIVIC MIMIC, I also developed a 'machine', which enables a directness, a close contact between music and dance. [...] chance has a certain pattern, which didn't interest me here, rather the oscillation between event and content. [...] I'm the body that decides it, but I don't work with samples, which characteristically have a defined content, but with an underlying composition, which lasts an hour. The keyboard key I press defines the moment which I make the 'tracks' of the composition audible and process them live electronically.“ (Machnik, in: Peters/Siegal/Sixt (2012) S. 51)

mata und mimetischen Prozessen der *If/Then Methode* unterliegt.

Findet bei Merce Cunningham der kreative Prozess der Bewegungsfindung nicht mehr im Körper statt, sondern in den diesen umgebenden äußeren Strukturen, so speist sich das System der *If/Then Methode* aus körpereigenen Impulsen und Gesten der Tänzer, die aus einem sogenannten 'root principle' heraus die Bewegungssequenzen der *games* entwickeln, die wiederum nachträglich durch die äußere Struktur der kausalen Beziehungen (*if x then y. If y then x or if y then c*) überformt werden. Die Entscheidungen werden nicht dem System der Zufallsprinzipien überlassen, sie werden als reaktive Konzeptionen ausgestellt und mit den Variablen der Instabilität versehen.

Auf der anderen Seite lassen sich Referenzen erkennen, wenn man Richard Siegals Spiel mit dieser Instabilität unter der Perspektive der Zufallsoperationen von Cage/Cunningham als Verfahrensweise zur Produktion von Tanz und Musik betrachtet. Unterschiedliche spielerische und technologische Prinzipien – wie die Aleatorik, das I-Ging Orakel ⁹² oder ab 1989 das Computerprogramm *LifeForms* – stellten für Cage/Cunningham kompositorische bzw. choreographische Verfahren dar, mithilfe derer sie den persönlichen Geschmack sowie eine innere Subjektivität umgehende musikalische Motive bzw. Bewegungsmotive gestalten konnten. Die Rolle des Choreographen weicht den eigendynamischen Logiken eines Spiels, in dem die Auswahlmomente und das Entwerfen einer Choreographie durch Würfeln bestimmt werden und dem eine immanente Wandlungsfähigkeit zugrunde liegt. Dies hat zur Folge, dass Linearitäten sowie Kausalität und Narrativität aufgelöst werden und damit – wie bereits erläutert – ein simultanes Nebeneinander entsteht. Der „Zufall [wird] bewußt zwischen sich und sein [Cunninghams, Anm. MA] Werk gestellt“ ⁹³ und ermöglicht, 'reine' Bewegung in Zeit und

⁹² Ursprünglich chinesisches Orakel, das nicht Fakten vorhersagen, sondern Entscheidungshilfe zu einer aktiven Handlung leisten soll. Binäres Zeichensystem mit verschiedenen Strichkombinationen, zu denen Münzen geworfen wurden, um auf Orakelsprüche verweisende Zahlenwerte zu erhalten. Bei Cage/Cunningham definieren diese Münzwürfe den Kompositionsprozess aus einem Möglichkeitsspektrum von Material und Ereignissen. Der künstlerische Eingriff liegt in der Auswahl des Materials, im Formulieren der Fragen und im Entscheiden, an welchem Punkt im Kompositionsprozess Zufallsoperationen eingesetzt werden sollen. Die Entscheidung wird meist in binärer Opposition getroffen. Vorher isolierte musikalische und choreographische Variablen werden auf einem Raster angeordnet. (vgl. Schröder (2010) S. 74ff.)

⁹³ Huschka, in: Schneider (2007) S. 169

Raum zu choreographieren. Das Unvorhergesehene, das als wichtiger Begriff der Tänzergeneration der 1960er Jahre dient, wird konstruiert und damit der Zufall durch strukturelle Absprachen und die aleatorische Praxis des Notierens, Auswürfelns und Entwerfens von Bewegungssequenzen inszeniert. Diese Zufallsoperationen sind keinesfalls beliebig, sondern gut durchdacht, da die musikalischen bzw. choreographischen Elemente, die in das binäre System eingeordnet sind und zwischen denen (meist sind es zwei Möglichkeiten) der Zufall entscheidet, bewusst ausgewählt und in einem Raster angeordnet werden.

In Siegals Arbeiten wiederum existieren, wie man gerade am Beispiel von CIVIC MIMIC erkennen kann, ebensolche Raster, in denen musikalische (Klangspuren) und choreographische (*games*) Parameter, die zuvor entwickelt wurden, eingeschrieben sind. Diese Raster werden instabil in der Aufführung selbst, die verschiedenen Variablen unterliegt, wie der Konfrontation mit dem Publikum und dem Nebeneinander dieser verschiedenen Medien und ihrer Raster. Der künstlerische Eingriff liegt hier nur marginal in der Verantwortung des Choreographen, vor allem aber in der des Performers selbst, denn dieser entscheidet, was sich zu welchem Zeitpunkt ereignen soll. So unterliegt jede Aufführung einem transformativen choreographischen Prozess. Die unsystematischen Operationen verschieben sich vom kompositorischen hin zum performativen, durch Entscheidungen und Impulse geprägten Prozess.

Daran möchte ich mit der These anknüpfen, dass Richard Siegal - sowie Cage/Cunningham den Zufall inszenierten - mithilfe der *If/Then Methode* eine Inszenierung der Entscheidung vornimmt. Auch er baut das System der *If/Then Methode* auf binären Entscheidungsmöglichkeiten auf und kreierte im Möglichkeitsfeld von Material (Gesten) und Ereignissen (*games*) das Choreographische, das auf kausalen Logiken basiert, reaktiven Impulsen der Tänzer folgt und in den Rastern der Baumdiagramme festgehalten wird. Bestimmt bei Cunningham die Aleatorik darüber, wie zuvor ausgewählte Bewegungen aneinander gereiht, ausgeführt und im Raum ausgerichtet werden, so treffen bei Siegal die Tänzer die Entscheidungen innerhalb der im System der *If/Then Methode* festgesetzten *games* in Kombination mit den Variablen und definieren so die Aspekte des Choreographischen.

Gleichwohl ruft dieser choreographische Prozess eine ähnliche Diversität wie bei Cage/Cunningham hervor, die ebenso wenig narrative oder affektive Strukturen hervorbringt, sondern in einem abstrakten System mathematischen Prinzipien folgt, indem die verschlungenen Handlungs- und Interakti-

onsprozesse zwischen Tänzerkörpern, Technologie und dem Publikum die Entscheidung inszenieren und so das Choreographische wie auch die Ausführung instabil werden.

2.3.2 Die Spielprinzipien des Postmodern Dance

Ein weiteres Referenzsystem, dessen Vorläufer die Auffassungen von Cage/Cunningham sind, ist das des Postmodern Dance, besonders im Hinblick auf dessen Spielprinzipien in Form von *tasks*, aber auch der Verwendung von *found movement* (Alltagsbewegungen), was gerade bei ©O PIRATES eine wesentliche Rolle spielt (siehe 4.3). Diese Spielprinzipien entstanden zu Beginn der 1960er Jahre unter Abwendung von der Tanztradition des Modern Dance und im aufkommenden Interesse an formalistischen Prinzipien sowie der Struktur und Beschaffenheit von Bewegungen, um diese zu erforschen und deren künstlerisches Potential auszuloten.

Die Spielprinzipien des Postmodern Dance ergaben sich aus der Bestrebung heraus, nicht mehr nach traditionellen Kompositionsprinzipien zu arbeiten, sondern durch Mittel der Wiederholung, additiven Reihung oder innerhalb vorgegebener zeitlicher oder räumlicher Parameter, mit Strukturen und Aufgaben (*tasks*) das eigene Medium zu reflektieren und anhand dieser Prinzipien ihre Choreographien zu entwickeln.⁹⁴

Wegbereiterin hierfür war die seit den 50er Jahren an der Westküste arbeitende Anna Halprin, die eine Neudefinition des Tanzes vollzog und entscheidende Impulse mit ihren Improvisationstechniken und dem *task-oriented movement* an die spätere Generation der Judson Church in New York weitergab. Ab 1959 arbeitete sie mit der Methode des *task-oriented movement*, in der alltägliche Bewegungen und Aktionen als Ausgangsmaterial der gemeinsamen, künstlerischen Recherche dienten – das *Was* wurde damit festgelegt, nicht aber *wie* die Ausführung erfolgen sollte,⁹⁵ womit eine Aufwertung des Prozesses gegenüber dem Produkt einhergeht⁹⁶ und die Tänzer von einge-

⁹⁴ Vgl. Huschka (2002) S. 251 – 254

⁹⁵ „to find out what our bodies do, not learning somebody else's pattern or technique“ (Halprin, zit. nach Goldberg (2011) S. 140

⁹⁶ „We are not attempting to show you a dance, but a method of dance today [...] Because we are not making a deliberate effort to project or communicate in the sense of theatre advertising or in the sense that that tree is making an effort to symbolise or stand for something other than what it is, we have moved away from the usual cause and effect relationships that often result in literal, representational, pre-determined meanings.“ (Halprin, zit. nach: Land/Schorn/Wittmann S. 26)

fahrenen Bewegungsabläufen befreit werden konnten. An diese Praxis der Bewegungsfindung, die auch das Spiel mit Stimme und Worten einbezog, schließen sich zwei Aspekte an: die Improvisation und das Scoring. In der Improvisation lag die Freiheit, Impulsen und Intuitionen während dieser Bewegungsexplorationen zu folgen, wie zum Beispiel im abgesteckten Rahmen einer verabredeten Aufgabe, die in einer bestimmten Zeit unter Nutzung des Körpers als Material ausgeführt werden sollte. Daraufhin erfolgte eine Verschriftlichung der Aktionen mithilfe der *RSVP Cycles* („*putting everything on charts, where every possible anatomical combination of movement was put to paper and given numbers*“⁹⁷), um mit diesem Score eine Bestandsaufnahme zu ermitteln und auszuwerten, um so das Vorankommen im Prozess der künstlerischen Recherche zu ermöglichen.⁹⁸

Auf dieser Basis, die auch im Bereich der bildenden Kunst Einzug fand und als Regeln, Aufgaben oder Verfahren spielähnliche Situationen schuf, operierten ehemalige Schüler von Anna Halprin wie Robert Morris oder Yvonne Rainer mit *tasks* zur Generierung alternativer Bewegungen, wodurch dieses Prinzip zu einem wesentlichen Element des Postmodern Dance wurde.

Wie bereits in den Ausführungen zum Einfluss von Cage/Cunningham in Richard Siegals künstlerischen Arbeiten deutlich wird, bestehen diese aus sogenannten *games*, deren Anordnung und Reihenfolge der Variabilität der Aufführung unterliegt. In der Struktur der Aufführung, die sich im Nebeneinander der verschiedenen Elemente und Medien verflüssigt, sind diese *games* gesetzte, an bestimmte Aufgaben gebundene Vorgabe: Sei es durch die initiative Geste, der sie entstammen, oder durch die Festlegung der Zusammenhänge in der *If/Then Methode*, die die verschiedenen Elemente unter eine Struktur aus kausalen Beziehungen versammelt. Da die Entscheidung als wesentlicher Bestandteil sowohl im choreographischen Prozess der *If/Then Methode* als auch während der Aufführung als performative Strategie dient, eröffnet sie durch die ihr inhärenten Wahlmöglichkeiten eine

⁹⁷ Halprin, zit. nach: Goldberg (2011) S. 140

⁹⁸ Beispiele für die verbale Fixierung durch einen Score Anna Halprins:
„Lie down on your back; cup the palms of your hands over your eyeballs;
fingertips separated and touching crown of head; heel of hand resting
under cheekbone until your eyes are quiet; and visualize a void.“

An example of an open score in the same situation with the same objectives:
Relax your eyes.

Two examples of an environmental score:
1 Open: Spend a day experiencing the city.
2 Closed: The city map score from experiments in the environment.“
(Halprin, in: Lepecki (2012) S. 212)

spielbasierte Situation, die zudem von den Variablen der Aufführung (Zuschauer und verwendete Medien) noch verstärkt wird.

Exemplifizieren lässt sich dies auch an der Definition des Spiels, die Katja Schneider in ihrem Aufsatz *Think with them in words* anführt, um Richard Siegals Arbeit HOMO LUDENS in diesen Kontext einzuordnen:

„Ein Spiel im Sinne der Spieltheorie ist charakterisiert durch die formale Beschreibung einer strategischen Entscheidungssituation unter Abstraktion von nahezu jeder inhaltlichen Bestimmung. Die grundlegenden Elemente für die spieltheoretische Modellierung einer Situation sind die Akteure (Spieler), ihre Handlungsoptionen und die durch die Wahl bestimmter Kombinationen von Handlungen realisierten Folgen. Das Spiel bestimmt die Struktur einer Situation, indem es die Zusammenhänge zwischen diesen Elementen festlegt.“⁹⁹

Diese Spielprinzipien führen zu einer Freiheit in der Choreographie, die nur vordergründig streng im binären System der *If/Then Methode* organisiert zu sein scheint und vielmehr dem Körper die Freiheit erlässt, diese Regeln im transformativen Prozess und in der Interaktion untereinander sowie mit dem Publikum zu modifizieren.

Mithilfe dieser Referenzsysteme lässt sich eine Annäherung an den Wandel des Choreographischen vollziehen, um Kontexte fruchtbar zu machen, die diese Übergänge aufzeigen. Damit verdeutlicht sich die Rolle des sich bewegenden, tanzenden Körpers und der Prozesshaftigkeit der Choreographie in den Kompositionsprinzipien der *If/Then Methode*.

Die Referenzsysteme führen zudem zu einer allgemeinen Betrachtung der historischen Begebenheiten in der Zeit der New Yorker Nachkriegsavantgarden, in der eine wesentliche Annäherung zwischen Tanz und bildender Kunst stattfand, die im Folgenden genauer untersucht werden soll.

⁹⁹ Lahno, zit. nach: Schneider, in: Schläder/Weber (2010) S. 277

3 Kontext: Tanz und bildende Kunst der 60er Jahre

Installation, Happening, Event – all jene Formate, die sich in den 1960er Jahren in der Annäherung von Tanz und bildender Kunst entwickelten, trugen zur Entstehung der Performance Art als neuem Kunstgenre bei. Dabei spielte der Tanz als eine pionierhafte Kunstform der Nachkriegsavantgarden eine wesentliche Rolle und beeinflusste das Schaffen vieler bildender Künstler. Insofern soll bei der Betrachtung des historischen Kontextes das Gewicht auf die tanzgeschichtliche Sicht gelegt und die Entwicklungen in den beiden Künsten bewusst nicht parallel oder aus der Perspektive der bildenden Kunst gedacht werden.

Ausschlaggebend hierfür ist die Wichtigkeit des Körpers und der Umgang mit diesem in Tanz und bildender Kunst. Zwar vollzog sich über Jahrhunderte hinweg eine stete Auseinandersetzung mit der körperlichen Dimension in der bildenden Kunst, doch ab den 1960er Jahren findet keine Auslagerung dessen mehr statt, denn der Körper des Künstlers selbst beginnt, Vorstellungen von Körperlichkeit zu vermitteln. Dies stellt per Definition Tanz dar, weshalb in meinen Ausführungen zum historischen Kontext der Nachkriegsavantgarden die Überschneidungen zwischen den beiden Kunstformen sowie die Bedeutung des Tanzes für diese Entwicklungen in den Mittelpunkt rücken.

Nichtsdestotrotz schließt sich aber daran auch die Frage, inwieweit der Postmodern Dance weiterhin tänzerisch arbeitete oder auch Strukturprinzipien und Formate der durch bildende Künstler ausgeübten Performances angenommen hat.

Mein Hauptaugenmerk liegt dabei auf Parametern wie dem Körper, den Strukturreflexionen zu Raum und Zeit sowie auf performativen Strategien, aber auch Rahmenbedingungen zur Produktion und Rezeption und das Verhältnis zum Zuschauer kommen zur Sprache. Wenngleich kein geschichtlicher Abriss der Performance Art erfolgen soll, so lässt sich nicht vermeiden, die verschiedenen historischen Kontexte in einer linearen Struktur abzubilden, um aus diesen die Aspekte des Wechselverhältnisses von Tanz und bildender Kunst abzuleiten.

Mit den intensiven Verflechtungen von Kunst und Zeitgeschichte begann in den 1960er Jahren, besonders in Amerika, eine auffällige Verschränkung verschiedener Disziplinen zueinander sowie deren Vermischung und ge-

meinsame Öffnung zum gesellschaftlichen und politischen Leben, weshalb sich die Grenzen zwischen Kunst und Leben zunehmend auflösten – was sich in der Idee des Kollektivs, des gemeinsamen Lebens und Arbeitens (siehe hierzu 2.1), exponierte. Mit dieser Erweiterung des Kunstbegriffs gingen eine kritische Selbstreflexion des eigenen Mediums sowie das Infragestellen von Rahmenbedingungen der Produktion und Rezeption bis hin zu einer Absage an die Kunst, die sich in der Verweigerung und Dekonstruktion der künstlerischen Sprache äußerte, einher.

Stattdessen setzte sich die bildende Kunst in Bewegung, näherte Objekt- und Handlungskunst einander an, hob die Unterscheidung zwischen Bild und Aktion auf, um sich so vom Objektcharakter eines Kunstwerks sowie dem Verständnis dessen als Ware zu befreien und sich damit auch dem Kunstmarkt entziehen zu können.

Mithin dieser Autonomiebestrebungen und der Abwertung des Kunstgegenstands hinterfragte man die Rolle und Relevanz von Institutionen, wandte sich zunehmend von jenen ab und suchte fernab der Museen und Theaterhäuser nach Orten im öffentlichen Raum, um diesen zu thematisieren und alltägliche Situationen in das künstlerische Feld miteinzubeziehen. Diese Überschreitungen lassen die Grenzen zwischen darstellender und bildender Kunst, zwischen Kunst und Leben sowie zwischen Produzenten und Rezipienten verschwimmen und führen über das Bestreben, ein traditionelles Werk- und Ästhetikverständnis aufzulösen, zu ereignishaften Aufführungsformen und den Prozess betonenden Formaten.

Der Einfluss des Tanzes

Diese Entwicklungen, die Formen wie Happening, Fluxus und Performance Art hervorbrachten, entstanden nicht ohne die beträchtliche Einflussnahme des Tanzes, an dessen konstitutiven Eigenschaften, „ephemerality, corporeality, precariousness, scoring and performativity.“¹⁰⁰, wie André Lepecki in seinem Buch *Dance* schreibt, sich die bildende Kunst bediente, indem sie jene Techniken der Körpernutzung übernahm und als Strategien experimentell erprobte, hinterfragte oder provozierte. Denn mit der Betonung der Bewegung und „der damit verbundenen gesteigerten Aufmerksamkeit für den Augenblick der Darstellung und seiner Wahrnehmung verstärkt sich der Eindruck des Transitorischen“¹⁰¹ kann Bewegung „als eine Steigerung und Zu-

¹⁰⁰ Lepecki (2012) S. 15

¹⁰¹ Wortelkamp, in: Wortelkamp (2012) S. 9

spitzung des Flüchtigen verstanden werden.“¹⁰² Dieses Flüchtige und Performative, das dem Tanz innewohnt und über Körperlichkeit und Methoden der Notation sichtbar wird, führt zu der intendierten Instabilität und dem Moment des Unvorhersehbaren, die als Vorstellung in der Tänzer- aber auch Künstlergeneration von Bedeutung waren und sich in aufkommenden Improvisationstechniken, Zufallsoperationen sowie in der wandelnden Rolle des Zuschauers als potentiell Eingreifender zeigten.

Tendenzen der bildenden Kunst lassen sich über diese Eigenschaften definieren und stellen für Lepecki den Grund dafür dar, dass der Tanz *die* mobilisierende Kraft der Künste in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts und nicht zuletzt zum Sinnbild der *Gesellschaft des Spektakels* – die Strategien der Präsenz und Unmittelbarkeit nutzt, um dieser zu entkommen¹⁰³ – wurde.

Mit den übernommenen performativen Elementen, die dem Tanz als flüchtige Kunstform inhärent sind und im Postmodern Dance an Bedeutung gewannen, wird der Körper so zu einer wesentlichen Schnittstelle zwischen bildender und darstellender Kunst sowie deren Formaten Ausstellung und Aufführung und macht mit seiner Bewegung Raum und Zeit erst erfahrbar.

Vom Werk zur Aufführung

Zwei wesentliche Bestandteile lassen sich in den Tendenzen der bildenden Kunst der Nachkriegsavantgarde ausmachen: Die Entdeckung des Körpers und die der choreographischen bzw. kompositorischen Prinzipien, die ihre Anwendung in den Feldern der bildenden Kunst fanden, um sich vom Werkcharakter abzulösen und sich dem Aufführungscharakter anzunähern. Die Anfänge dieser Tendenzen liegen bereits in den 50er Jahren, da sich zu dieser Zeit mit Assemblagen¹⁰⁴ des Nouveau Réalisme, dem *Action Painting* Jackson Pollocks, den von Allan Kaprow als 'kleine Dramen' bezeichnete *Environments*,¹⁰⁵ aber auch Arbeiten wie *The Anthropometries of the Blue Pe-*

¹⁰² Ebd. S. 9

¹⁰³ Vgl. Siegmund (2006) S. 34f.

¹⁰⁴ Dreidimensionale Collage, die die Bildbegrenzung durch die Anbringung dreidimensionaler Elemente auf einer Grundplatte aufsprengt. (Kostelanetz, in: Kostelanetz (2001) S. 17)

¹⁰⁵ Das Environment (engl. 'Umgebung') ist „eine abgeschlossene Raumin szenierung, für die der vorgefundene Raum nicht relevant ist.“ (Lorenz, in: Jordan/Müller (2012) S. 172)

riod von Yves Klein ¹⁰⁶ eine Entwicklung vollzog, die die Begrenzung des Bildes aufhob, sich mehr und mehr vom Medium der bildenden Kunst in den Raum hin zu einer Kombination von Raum und (Künstler)Körper bewegte und deren Spuren sich bis in die 20er Jahre zu den Experimenten von Futurismus, Dadaismus und Surrealismus zurückverfolgen lassen. In all diesen Beispielen präsentierte sich der Künstler nun selbst vor einem Publikum, sei es in der Aktion des Malens oder mit seinem Körper, so dass sich der Fokus auf Atmosphäre und Raum richtete, in dem der Künstler, dessen Exponate und das rezipierende Publikum in eine Interaktion traten, womit die Ausstellung zunehmend den Prinzipien einer Aufführung unterlag. Dies hatte zur Folge, dass nicht mehr das Kunst-Werk, sondern das Kunst-Machen, also ein Prozess aus Handlungen am Material, im Mittelpunkt stand. Performative Konzepte wurden eine neue Möglichkeit, formale und konzeptuelle Ideen, auf denen Kunstproduktion basierte, zu zeigen und den Stillstand, den die bildende Kunst im 20. Jahrhundert erreicht hatte, zu überwinden, Muster zu durchbrechen und mit der Aktion als Verfahren der Produktion und Rezeption neue Wege einzuschlagen. ¹⁰⁷

Performativität in der Musik der frühen 50er Jahre

Ähnlich erfolgte die Erweiterung des Kunstbegriffs in der Musik dieser Zeit, die sich hin zu einer szenisch-sichtbaren Musik oder zu einer Art instrumentalem Theater öffnete. Große Bedeutung kam hierbei John Cage, dessen *events, pieces* und seinem Unterricht am Blackmountain College in den 50er Jahren zu, das damals schnell zu einem Anziehungsort für Künstler, Schriftsteller, Tänzer und Musiker wurde. So bestimmten Cages Zufallsoperationen sowie seine Hinwendung zum Alltäglichen, die an die Idee des *Readymades* von Marcel Duchamp angelehnt war, ¹⁰⁸ maßgeblich die performativen Ten-

¹⁰⁶ In Yves Kleins' *Anthropometries Series* werden Körper zu 'lebenden Pinseln', die in Farbe getaucht auf einer am Boden liegenden weißen Leinwand ihre Spuren hinterlassen. Die Aktion des Malens wird damit in einen performenden Körper ausgelagert, der im Rahmen von Live-Musik und vor einem Publikum in Bewegung versetzt wird. Der Künstler fungiert in diesem Rahmen als Dirigent/Regisseur. (vgl. Goldberg (2011) S. 145f.)

¹⁰⁷ Vgl. ebd. (2011) S. 7ff.

¹⁰⁸ Sowohl John Cage als auch Merce Cunningham finden ihre Klänge bzw. Bewegungen im Alltäglichen. Musik kann alles sein: Lärm, aber auch Stille. Auszug aus Cages Manifest *The Future of Music* „wherever we are, what we hear is mostly noise. ... Whether the sound of a truck at 50mph, rain, or static between radio stations, we find noise fascinating.“ (Cage, zit. nach: Goldberg (2011) S. 123)

denzen dieser Zeit mit. Ein oft genanntes Beispiel hierfür ist das *Untitled Event*, das 1952 während einer Summerschool am Blackmountain College entstand und als Vorläufer des Happenings gilt.

What we have done in our work is to bring together three separate elements in time and space: the music, the dance, and the décor, allowing each one to remain independent. The three arts don't come from a single idea which the dance demonstrates, the music supports and the décor illustrates, but rather that they are three separate elements each central to itself.“¹⁰⁹

45 Minuten lang vollzogen mehrere Künstler in einem unabhängigen Nebeneinander verschiedene, zuvor festgelegte Aktionen, wodurch jegliche kausale Zusammenhänge aufgelöst wurden und sich Bedeutung erst in der Wahrnehmung der Zuschauer konstituierte, was diese damit zu aktiven Betrachtern machte. Lediglich die sogenannten, einem Score ähnlichen *time brackets* - Zeitspannen, die den verschiedenen Künstlern zugeordnet wurden - strukturierten das Ereignis. Mit dieser Akzentuierung des Performativen im Nebeneinander verschiedener Künste, Aktionen und Performern während des Ereignisses wird Zweckgebundenheit verhindert, woraus ein „Spannungsverhältnis zwischen referentieller und performativer Funktion“¹¹⁰ resultiert und der Aspekt der Zeitlichkeit, unter dem sich eine Aufführung ereignet, in den Fokus rückt.

Erste Happenings

Mit der Weiterführung jenes ersten Versuchs einer ereignishaften Aufführungsform durch den ehemaligen Cage-Schüler und Maler Allan Kaprow ereignete sich 1959 das sogenannte erste Happening¹¹¹ in der Reuben Gallery in New York: *18 Happenings in 6 Parts*.¹¹²

¹⁰⁹ Cunningham, zit. nach: Phelan, in: Rosenthal (2010) S. 26

¹¹⁰ Fischer-Lichte (1998) S. 7

¹¹¹ Nach Hans-Thies Lehmanns Definition des Happenings gründet dies auf der körperlichen, räumlichen und affektiven Beziehung von Akteur und Zuschauer, die Möglichkeiten der Partizipation und Interaktion bietet. Nicht das Ergebnis, sondern der Akt an sich steht im Mittelpunkt und wird über die Präsenz (das Tun im Realen) und nicht mehr über Repräsentation (Mimesis des Fiktiven) vollzogen. (vgl. Lehmann (1999) S. 178)

¹¹² Zusammensetzung aus einer Assemblage verschiedener Elemente (Bewegungen, live abgespielten Klängen, Worten, Gerüchen, Licht, Filmen, Action Painting und Skulptur)

An der Schnittstelle von Ausstellung und Aufführung zu verorten, führt Susan Sontag in ihrem Essay *Happenings: Die Kunst des radikalen Nebeneinanders* das Wesen des Happenings wie folgt aus:

„Sie finden nicht auf einer Bühne im konventionellen Sinne statt, sondern in einer mit vielerlei Gegenständen vollgestopften Szenerie. In dieser Szenerie bewegt sich eine Reihe von Teilnehmern, die keine Schauspieler sind, und hantiert – begleitet (manchmal) von Worten, wortlosen Geräuschen, Musik, Blinklichtern und Gerüchen – antiphonal und gemeinsam mit bestimmten Objekten. Das Happening hat keine Handlung, wenngleich es eine Aktion oder vielmehr eine Kette von Aktionen und Vorgängen darstellt.“¹¹³

In dieser Beschreibung werden verschiedene Aspekte genannt, die für die weiteren Entwicklungen maßgeblich wurden. Zum einen ist das die Beschäftigung mit verschiedenen Materialien, der Einsatz des Körpers als Objekt und der Verschränkung von bildender Kunst mit einer Theatersituation, die erstmals den Zuschauer miteinbezog¹¹⁴ und eine Umdeutung des Raumes vollzog. Zum anderen verdeutlichte sich ein neuer Umgang mit der Zeit, der sich auf Gegenwärtigkeit und die Einmaligkeit des Ereignisses sowie der unvorhersehbaren Dauer gründet. Susan Sontag vergleicht diesen mit der „Alogik des Traumes“,¹¹⁵ in dem der Zeitsinn ausgeschaltet ist.

Waren diese Aspekte bereits in den zuvor genannten Beispielen erkennbar, so kommt mit den Happenings von Allan Kaprow ein wesentliches Element hinzu: Die Konzentration auf die Bewegtheit des Körpers, sowohl der des Performers als auch der des Zuschauers, um so eine ästhetische Erfahrung herbeizuführen.

Aus dieser Bewegung, die sich nach strengen Handlungsanweisungen zum Umgang mit Raum, Zeit und Objekten vollzog, sollte ein spontanes Geschehen¹¹⁶ geschaffen werden, ohne Bedeutung zu generieren. Dem Zuschauer blieb es selbst überlassen, die einzelnen Teile zusammenzufügen, jedoch

¹¹³ Sontag (1982) S. 311

¹¹⁴ Auszüge aus dem Text, der sich auf den dem Publikum ausgehändigten Karten befand: „The performance is divided into six parts. Each part contains three happenings which occur at once. The beginning and end of each will be signalled by a bell. [...] You have been given three cards. Be seated as they instruct you. [...] There will be no applause after each set, but you may applaud after the sixth set if you wish.“ (Kelley, in: Lepecki (2012) S. 34)

¹¹⁵ Sontag (1982) S. 312

¹¹⁶ Kaprow, zit. nach: Goldberg (2011) S. 130

wurde dieser dezidiert durch die Einflussnahme und die ihm zugewiesene Rolle zum Teilnehmer. Das künstlerische Werk unterlag nun keiner materiellen Fixierung mehr oder war auf eine Aussage ausgerichtet, weswegen es seinen Ausstellungscharakter verlor und durch die Schaffung einer veränderten Raumsituation und die einbrechende Gegenwärtigkeit des Körpers zu einer Aufführung wurde.

Über diese Anfänge ergaben sich vielfältige Strömungen in der bildenden Kunst wie Fluxus, Conceptual Art, Minimal Art (siehe hierzu 4), Body Art – um nur einige zu nennen – aus denen sich Verknüpfungen zur Dimension des Tanzes spinnen lassen und die damit auf die Entstehung der Performance Art einwirkten. Dies ergab sich daraus, dass der Körper die einzige Möglichkeit bot, die sich veränderten Vorstellungen von Raum und Zeit zu verkörpern und eine ästhetische Erfahrung erlaubte. So kann man „Performance Art als Erweiterung der bildlichen und objekthaften Darstellung von Realität durch die Dimension der Zeit“¹¹⁷ verstehen, wodurch Prozesshaftigkeit erzeugt und die Produktion miteinbezogen wurde. Der damit einhergehende neue zeitliche Vorgang bei der Rezeption wird durch den Betrachter selbst im Akt des Wahrnehmens kreiert, womit dieser zum Mitwirkenden wird.

Postmodern Dance

Wie in den kurzen Abhandlungen zu den historischen Kontexten der Entwicklungen in der bildenden Kunst deutlich wird, spielten gerade Körper, Bewegung und deren inhärente Ereignishaftigkeit eine zentrale Rolle in den Bestrebungen der Künstler, die Immanenz des Kunstwerks aufzusprengen und sich so aufführungshaften Formaten, im Besonderen jenen des Tanzes, anzunähern.

Die vornehmlich amerikanische Erscheinung des sogenannten Postmodern Dance – eine wenig definierte Bezeichnung, welche erstmals für das *Judson Church Dance Theater* in New York Anwendung fand – lässt sich als parallele Entwicklung zu den Veränderungen in der bildenden Kunst betrachten, deren Antrieb daraus entstand, sich von den Idealen des modernen Tanzes und seiner traditionellen 'Ursache' – der Musik – zu lösen, expressive oder narrative Elemente zu verweigern und Repräsentationspraktiken des tanzenden Körpers zu hinterfragen. Stattdessen wandte man sich der Erforschung von Bewegungsabläufen und deren Motivation sowie Ausführung zu. Wie auch in den anderen Disziplinen reflektierten die Tänzer des Postmo-

¹¹⁷ Lehmann (1999) S. 242

dem Dance ihr eigenes Medium, überschritten die Grenzen zu anderen Kunstdisziplinen, brachen mit tradierten Sehgewohnheiten des Publikums und hinterfragten den traditionellen Werkbegriff. Bewegungskonzepte, die sich auch in der Performance Art wiederfinden, wie Segmentierung, Wiederholung und Reihung kamen zum Einsatz wie auch konzeptionelle Mittel wie mathematisch-logische Strukturen, Zufallsoperationen und Spielprinzipien. Jegliche Form von Bewegung wurde als Tanz betrachtet, so dass alltägliche Bewegungen ('found movement') und Improvisationstechniken Einzug in die Struktur der Tänze fanden.

Mit dem Verständnis des Körpers als sich in einem Raum-Zeit-Kontinuum Bewegenden rückt der Tanz als motorisch-kinetisches Phänomen in den Fokus. Hierbei muss der Körper keine bestimmten Techniken oder Stile ausführen, sondern bewegt sich in (kulturellen) Kontexten.¹¹⁸ Mit der expliziten Verwendung des Raumes wurde Räumlichkeit hergestellt, indem – ähnlich wie bei der sich entwickelnden Installationskunst (siehe hierzu 4) – auf Aufführungsorte eingegangen und hierfür auch zunehmend der öffentliche Raum entdeckt wurde. Versuche, Wahrnehmungsweisen zu verändern, fanden nicht nur in Bezug auf den Raum, sondern auch auf die Zeit statt: „Die Vorstellung der Zeit wird verzerrt“,¹¹⁹ indem ihre Dauer durch Dehnung, Stillstellung oder Verlangsamung bewusst gemacht oder die Repetition von Bewegungen als strukturgebendes Element genutzt wurde, was zu einer Verdichtung im Wahrnehmungsprozess des Rezipienten führt.

Ihren Niederschlag fand diese Richtung im *Judson Church Dance Theater* in New York, deren Gruppierung 1962 einem Workshop des Komponisten Robert Dunn entsprang und deren Einfluss essentiell war für „the evolving styles and exchange of ideas and sensibilities between artists from all disciplines which characterized most performance work of this period.“¹²⁰

Dieser lose Zusammenschluss von Tänzern wie Yvonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti und Steve Paxton mit Künstlern anderer Disziplinen wie Robert Rauschenberg und Andy Warhol fand seine ästhetische Radikalität in genreübergreifenden, Tanz und bildende Kunst intermedial verbindenden Arbeiten und mit der Objektivierung der Bewegung.

„Ihre Belange sind existenziell, was sich in ihrer zentralen Fragestellung äußert: Wodurch wird etwas zu einem Tanz und jemand zu einem Choreographen oder Tänzer? Im Prozeß der Auseinandersetzung mit diesen

¹¹⁸ Vgl. Schulze (1999) S. 95 – 100

¹¹⁹ Atwood/Jeschke, in: Dahms (2001) S. 172

¹²⁰ Goldberg (2011) S. 138

Fragen schieben die Choreographen die Grenzen von Tanz weitestmöglich hinaus und reduzieren ihn auf seine Prinzipien. [...]“¹²¹

Das erste *concert*, das 1962 in der Judson Church stattfand, gilt als wegweisend für eine neue Richtung des Tanzes im 20. Jahrhundert. 23 Stücke von 14 Choreographen wurden dort aufgeführt, die sowohl Konventionen des Modern Dance als auch des Balletts in Frage stellten. Soli und Gruppenstücke, mit und ohne Musik oder Sprache und Gesang wechselten sich ab.

„So from the moment the concert started, the irreverent trespassing of artistic boundaries was present. [...] A number of other aspects of this concert would later become essential features of the Judson Dance Theater: the democratic spirit of the enterprise; a joyous defiance of rules - both choreographic and social; a refusal to capitulate to the requirements of 'communication' and 'meaning' that were generally regarded as the purpose of even avantgarde theater; a radical questioning, at times through serious and analysis, at times through satire, of what constitutes the basic materials and traditions of dance.“¹²²

Dieser Einblick in die Entwicklungen des Tanzes der Nachkriegsavantgarde soll insbesondere hinweisen auf den Umgang mit dem Körper als Material, die formalen Strukturprinzipien der Bewegungsfindung sowie auf die Erscheinung als kinesästhetischer, objekthafter Körper, der keinen Repräsentationsstrategien und somit keiner Determination mehr unterliegt. Infolge dessen werden der Körper und die Bewegung als Grundgedanken der Kunstströmungen in den 1960er Jahren herausgestellt sowie die zunehmende Prozesshaftigkeit der Aufführungsformate im Tanz, aber auch in der auf die damit verbundenen performativen Tendenzen referierende bildenden Kunst betont.

Mit dieser Entdeckung und radikalen Neupositionierung des Körpers bleibt dieser nicht mehr Ausdrucksmittel. Er besteht in der bildenden Kunst nicht als statisches, optisches Phänomen fort, sondern diese vollzieht eine Annäherung an die Bewegtheit des tanzenden Körpers und an die Verkörperung dynamischer, menschlicher Beziehungen, weshalb der Körper als variable, veränderbare Größe zum Mittel der Einflussnahme auf das Kunstwerk selbst wird. Mit der Hervorbringung von Gegenwärtigkeit wird der Körper Handelnder, sowohl auf Seiten des Publikums als auch der Performer, und Be-

¹²¹ Atwood/Jeschke, in: Dahms (2001) S. 171f.

¹²² Banes (1983) S. 40

zugspunkt sowie Material im Wechselverhältnis von Tanz und bildender Kunst zu dieser Zeit. In der Wahrnehmung von Bewegung liegen das Phänomen der Präsenz sowie die Körperlichkeit als Potential.¹²³ Denn im leiblichen Prozess, den der Zuschauer als Teilnehmender eines künstlerischen, performativen Akts erfährt, wird er „in Gang gesetzt, und zwar durch die Wahrnehmung, die nicht nur Auge und Ohr, sondern das 'Körpergefühl', der ganze Körper synästhetisch vollziehen.“¹²⁴

Damit einher geht die Vielfältigkeit von Wahrnehmungsmöglichkeiten, da sich der Körper einer Eindeutigkeit entzieht und dessen Hervorhebung und Ausstellung als individueller Darsteller in seiner Physis folgt, „als sie den Körper nicht als vollständig form- und beherrschbares Material voraussetzen, sondern konsequent von der Doppelung von Leib-Sein und Körper-Haben, von phänomenalen Leib und semiotischen Körper ausgehen.“¹²⁵ Mit dieser zunehmenden Betonung des Körpers als phänomenalen Leib – die auf der Verwendung des Begriffs 'Verkörperung' durch Maurice Merleau-Ponty beruht – erscheint der Körper gegenwärtig. Bewegungen beinhalten nicht mehr den Aspekt der Semantik, sondern bedeuten das, was sie vollziehen und sind dadurch „selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend.“¹²⁶ Dennoch besitzt der Körper eine andere Dimension in seiner Materialität im Tanz als in der bildenden Kunst, die völlig andere Vorstellungen von Material verfolgt. Im Gegensatz zu dieser und in ihrem Experimentieren mit dem Körper als Element raumkonzeptueller Überlegungen besitzt der Tanz Eigenqualitäten, die sich ausschließlich über den Körper vollziehen.

Im Folgenden sollen diese Überlegungen zu performativen Strategien sowie kompositorischen Prinzipien im Spannungsfeld von Tanz und bildender Kunst der 1960er Jahre dazu dienen, eine Untersuchung dreier Produktionen Siegals zu unternehmen und diese mithilfe von Verfahren der bildenden Kunst im Dazwischen der Künste zu verorten. Der Körper als wesentliche Schnittstelle führt so zur Betrachtung der Interaktion von Formaten der Ausstellung und Aufführung sowie der Spannung von Körperlichkeit und Entkörperung, Subjektsein und Objekthaftigkeit.

¹²³ Vgl. Fischer-Lichte (2004) S. 129f.

¹²⁴ Ebd. S. 54

¹²⁵ Ebd. S. 139

¹²⁶ Ebd. S. 37

4 Im Spannungsfeld von Tanz und bildender Kunst

Mit der Verschränkung verschiedener Strukturen und Disziplinen knüpft Richard Siegal an die Entwicklungen der Nachkriegsavantgarde an. Er schafft unter Verwendung von digitalen Technologien, seinem Agieren im Zwischenraum verschiedener Künste und der damit einhergehenden Erweiterung des Performativitätsbegriffs eine fruchtbare Weiterführung dieser.

Mit dem Spiel der potentiellen Möglichkeit, seine Arbeit an den Rezipienten zu übereignen sowie der Öffnung und Verschiebung des Rahmens der Inszenierung lassen sich verschiedene Anknüpfungspunkte zum im vorangegangenen Kapitel behandelten historischen Kontext des Wechselverhältnisses von Tanz und bildender Kunst in den 1960er Jahren schaffen.

Anhand der drei ausgewählten Arbeiten IF/THEN INSTALLED, ©O PIRATES und CIVIC MIMIC soll diesen Spuren nachgegangen werden. Was jene drei Produktionen Siegals miteinander verbindet, ist die Auflösung traditioneller Aufführungsprinzipien zugunsten von Anleihen an Verfahren der bildenden Kunst wie die Übernahme von strukturellen Komponenten mit installativem bzw. Ausstellungscharakter. Aber auch die Betonung von Gegenwärtigkeit durch die intendierte Variabilität des Aufführungsprozesses und den daraus resultierenden dynamischen Tendenzen referiert auf ereignishafte Strömungen des Happenings und Fluxus der 1960er Jahre. Das Nebeneinander verschiedener Medien sowie der Miteinbezug des tänzerischen Potentials der Zuschauer reflektieren Produktionsweisen und die Bildung temporärer Gemeinschaften, was im geteilten Raum der künstlerischen Arbeit zu vielfältigen Entscheidungsprozessen führt. Tanz und Bewegung werden so zu einem Handlungsmuster.

Mit dieser Aktivierung des Publikums und des in Bewegung-Setzens eines Produktions- und Aufführungsvorgangs werden verschiedene Wahrnehmungsweisen erprobt und Erfahrungen sowohl auf Seiten der Produzenten als auch der Rezipienten untersucht. Dabei geht es weniger um das Abarbeiten abstrakter Kunstprinzipien als um die Interaktion selbst, da im Prozess der künstlerischen Arbeiten ihre Elemente einerseits Eigenwert besitzen und zugleich den eigenen spezifischen Wert in Verbindung bringen mit jenem der anderen Elemente, bedingt durch die Nutzung neuer und sich stetig wandelnder Konstellationen in der Zusammenarbeit sowie der Teilhabe.

In der Installation IF/THEN INSTALLED wird dies im Versuch der doppelten

Nachahmung erzeugt, die sich zum Einen in Siegals Körper und dem ursprünglichen Bewegungsmaterial aus Yvonne Rainers TRIO A vollzieht sowie zum Anderen zwischen den Körpern des Publikums und dem digitalen Körper Siegals. Während sich diese Interaktion bei ©O PIRATES in der Mischung verschiedener sozialer Gruppen, Körpern und Bewegungen manifestiert, so ist es bei CIVIC MIMIC die Konfrontation des Körpers mit einem Objekt.

Zur Folge hat dies die Auflösung der Grenzen von Inszenierung. In der Verschiebung von Zeitlichkeiten und Kontexten. Als Neben- und Gegeneinander von divergenten Vorgängen werden so in allen drei Arbeiten diffuse Räume erzeugt und verschiedene Aktionszentren und Ereignisketten ausgebildet. Nichts soll wiederholbar sein, wodurch eine fortwährende Multiplikation der Bewegungssequenzen erfolgt, die auf der Basis der *If/Then Methode* einer Struktur gehorchen und dennoch aufgrund ihrer geringfügigen Verschiebungen die potentielle Möglichkeit des Unendlichen beinhalten.

Diese Interaktionen sollen auf der Basis des Spannungsfeldes von Tanz und bildender Kunst in den drei Arbeiten IF/THEN INSTALLED, ©O PIRATES und CIVIC MIMIC betrachtet werden. Dabei wird versucht, kunsttheoretische Prinzipien der Installationskunst und Minimal Art für eine Analyse der künstlerischen Arbeiten fruchtbar zu machen.

Zunächst erfolgt jedoch eine allgemeine Annäherung, um daraufhin den Zwischenraum von Aufführung und Ausstellung in den Produktionen Siegals herauszustellen.

VII

MA Works such as ©O PIRATES, CIVIC MIMIC or IF/THEN INSTALLED range from dance to installation. Which influence has the correlation of dance and visual art in your work?

RS I often see fruitful parallels between the way people write about contemporary art and what I think my work focuses on. For instance, for project next January for Frankfurt Positions, I've been reading Bruno Latour's writing on Tomás Saraceno. There are long passages in which a substitution could easily be made. Instead of talking about one of Saraceno's installations one could substitute, say, CIVIC MIMIC and it would be valid. Latour's description holds true in both cases.

Of course I have inherited performance conventions carved out by both performing and visual artists whose history overlaps. It's a heritage that should expand the qualities of our freedom. So I don't necessarily restrict myself to a discrete artistic medium. (Does that exist?) At the same time I can also be happy to make a "curtain up - show -curtain down" performance if that is what is called for. This is the artistic attitude of *If/Then*, the premise upon which I approach my creative life, the set of all sets including no set. I keep asking myself, what if, rather than be an artist, I was simply active?

4.1 Im Zwischenraum

Die Ablösung traditioneller Aufführungsprinzipien zugunsten hybrider Formate, die sich im Zwischenraum von Tanz und bildender Kunst befinden und die zwischen Ausstellung und Aufführung changieren, führt zu einer näheren Betrachtung von ereignishaften und installativen Spuren der bildenden Kunst in den Produktionen Siegals. Jene setzen sich zusammen aus Ausstellungselementen sowie der Ephemeralität des Tanzes und gründen auf Handlungen der Entscheidung, sowohl der Tänzer als auch der Besucher, die das Ereignis miteinander teilen.

Die Aufführung des 'Kunstwerks' und die Ausstellung künstlerischer Elemente stehen sich gegenüber, wodurch dem Besucher die Rolle des umherwandelnden Betrachters zugewiesen wird, der nicht nur dem zwischen den Tänzern sich ereignenden Geschehen, sondern gleichermaßen gebräuchlichen Ausstellungs- und Museumsregeln folgt. Mit der Ko-Präsenz des Publikums, die mit den Bestrebungen der Performance Art an Einfluss gewannen, den Zuschauer zu aktivieren, ergibt sich eine veränderte Subjekt-Objekt-Relation.¹²⁷

Der Körper dient somit als Ort, in dem sich der Prozess erst vollzieht und eine Bewegtheit des Choreographischen generiert, die in Siegals Arbeiten einer installativen Situation gegenübersteht. Der dadurch entstehende Zwischenraum wirft die Frage nach dem Verhältnis von 'Kunstwerk' und Betrachter, Ausstellung und Aufführung sowie der Rolle des partizipierenden Besuchers in einer installativen Situation auf.

Zwischen Aufführung und Ausstellung

Um als Kunst wahrgenommen zu werden, braucht diese einen Betrachter, einen institutionellen bzw. diskursiven Rahmen sowie die Möglichkeit ihrer Wiederholung, denn erst dadurch kann sie sich als Kunstwerk konstituieren – sei es in seiner Aufführung oder Ausstellung.¹²⁸

Ist es in der bildenden Kunst das materiell fixierte Objekt, das seit der Minimal Art ein relationales Verhältnis zu seinem Betrachter hervorbringt, so fungiert im Theater bzw. im Tanz der Körper als jenes Medium, das von einem Publikum wahrgenommen wird sowie Bedeutung und Semiotizität generiert. Mit den Veränderungen in den Künsten seit den 1960er Jahren löst

¹²⁷ Vgl. Fischer-Lichte (2004) S. 19

¹²⁸ Hantelmann, in: Fischer-Lichte/Risi/Roselt (2004) S. 63

sich der repräsentative Charakter im ereignishaften Vollzug auf. Auch die bildende Kunst kommt diesem Wandel nach und definiert sich nicht mehr als Produzent einer Aussage, sondern als Produzent einer veränderten Raum- und Wahrnehmungssituation und nähert sich so dem Format der Aufführung an. Eine Aufführung lässt sich als ein Ereignis definieren, das auf einer Struktur von Aktivitäten beruht, die sich in einer bestimmten Zeitspanne an einem Ort in der Ko-Präsenz von Performern und Publikum sowie deren Handlungen vollzieht. Aufgrund der Aushandlungen von Beziehungen sind Aufführungen wirklichkeitskonstituierend und selbstreferentiell. Als Ereignis sind sie insofern einmalig und unwiederholbar.¹²⁹

Über diese Gegenwärtigkeit, die den beiden Disziplinen seit den 1960er Jahren innewohnt und das Kunstwerk von seinem Objektcharakter und seiner Reproduzierbarkeit befreit, dienen die Begriffe Aufführung und Ausstellung nicht mehr zur Abgrenzung von Tanz und bildender Kunst, vielmehr lassen sich diese ineinander überführen, wodurch die Immanenz des Kunstwerks aufgesprengt und der zunehmende Aufführungscharakter in der bildenden Kunst betont wird. Ereignishaftigkeit löst den statischen Werkcharakter auf und transformiert die Ausstellungssituation unter Einbezug des Raums wie auch des Besuchers. Dies reicht von der Aufhebung der Begrenzungen des Bildes über die Aktivierung der Wand durch Frank Stella bis hin zum Einsatz des Körpers in der Performance Art. Die Aneignung und gleichermaßen die Bewusstwerdung des Raums – der Betrachter findet sich als Körper in einem Ausstellungsraum – beschreibt Brian O'Doherty in seinem Buch *In der weißen Zelle* wie folgt:

„Der Sockel schmolz dahin und ließ den Betrachter hüfttief im Raum stehen. Der Rahmen wurde abgeschafft, und der Raum begann entlang der Wand wegzufließen, es kam zu Turbulenzen in den Ecken. Die Collage fiel aus dem Bild heraus und ließ sich auf dem Boden nieder wie ein Lumpensammler. Der neue Gott, der extensive und homogene Raum, breitete sich in der ganzen Galerie aus. Alle Hindernisse wurden zugunsten der 'Kunst' entfernt.“¹³⁰

Mit dieser Entwicklung des Ausstellungsraums zu einem *white cube*, der die Anfänge von Installationskunst und Minimal Art markiert, geht die Tendenz zu einem flüchtig werdenden, seinen Objektcharakter auflösenden Raum-Zeit-Kunstwerk und die damit verbundenen, sich wandelnden Rezeptionsbedingungen und Wahrnehmungsweisen einher. Denn die Wahrnehmung ge-

¹²⁹ Vgl. Fischer-Lichte (2004) S. 15f.

¹³⁰ O'Doherty (1996) S. 99

schah in zwei Zeitetappen: „Zuerst nahm das Auge von dem Objekt wie von einem Gemälde Besitz, und dann führte der Körper das Auge um das Werk herum.“¹³¹ Mit dieser Unterteilung des Betrachters in Auge und Körper rückt der phänomenale Leib und die kinesästhetische Erfahrung des Betrachters in den Fokus der bildenden Kunst.

Das entscheidende Element jedoch, das eine Aufführung von einer Ausstellung weiterhin trennt, ist die Zeit. Während eine Aufführung weitestgehend zeitlich fixiert ist und die Dauer als Rahmen fungiert, ist eine Ausstellung jederzeit unterbrechbar und damit von flexibler, durch den Besucher beeinflusster Dauer mit einem zeitlich übergeordneten Rahmen, der in einer bestimmten Zeitspanne stattfindenden, temporären Ausstellung. Aufführung und Ausstellung nähern sich aufgrund ihrer Ereignishaftigkeit einer bestimmte Zeiterfahrung - an die des Moments - in dem reale Zeit geteilt wird, an.

Folgt man Erika Fischer-Lichtes Argumentation, die sich an jene des Sprachphilosophen John L. Austin sowie der Kulturphilosophin Judith Butler anlehnt, so ist die Aufführung der Inbegriff des Performativen und lässt sich in vier wesentliche Merkmale unterteilen: Medialität, Materialität, Semiotizität und Ästhetizität. Hierbei möchte ich besonders ihre erste These - Zum Verhältnis von Performer und Publikum - akzentuieren: „Eine Aufführung entsteht aus der Interaktion aller Teilnehmer, d.h. aus der Begegnung von Akteuren und Zuschauern.“¹³² Denn in der Anwesenheit von Performer und Publikum, die in ihrer Ko-Präsenz Handelnde und somit Produzierende darstellen, entsteht die Aufführung erst in ihrem Vollzug - in einer „autopoietische[n], sich ständig verändernde[n] *feedback*-Schleife“¹³³ - und bewerkstelligt veränderte Möglichkeiten der Rezeption und Wahrnehmung.

¹³¹ O'Doherty (1996) S. 61

¹³² Fischer-Lichte, in: Fischer-Lichte/Risi/Roselt (2004) S. 11

¹³³ Fischer-Lichte (2004) S. 80

Partizipation

Mit der Aktivierung des Rezipienten, der zu einem Bestandteil des Kunstwerks bzw. der Aufführung wird, und der daraus resultierenden Interferenz des Raumes und der Zeit durch den Besucher, löst sich dieser aus der Rolle des Betrachters und des passiv Konsumierenden. Ausgangspunkt hierfür ist die Annahme, Schauen und Betrachten schließe Wissen und Handeln aus, wie Jacques Rancière in seinem Aufsatz *The Emancipated Spectator* beschreibt:

„Es gibt kein Theater ohne Zuschauer. [...] Aber Zuschauer-Sein ist schlecht; es bedeutet, ein Schauspiel anzuschauen, und Schauen ist aus doppeltem Grund eine verwerfliche Angelegenheit. [...] Zuschauer-Sein bedeutet passiv sein. Der Zuschauer/die Zuschauerin ist im gleichen Maße von der Fähigkeit zu wissen wie von der Möglichkeit zu handeln ausgeschlossen.“¹³⁴

Mit der Einladung zur Partizipation, die in den Künsten der 1960er Jahre auftaucht, werden Konventionen und der künstlerische Akt in seiner musealen bzw. theatralen Repräsentation hinterfragt. Mit dem Aufbrechen von tradierten Produktionsbedingungen und Rezeptionsmustern, institutionellen Strukturen und Ritualen des Kunstbetriebs erfahren der Raum und die Position des Rezipienten einschneidende Veränderungen. Der Zuschauer bzw. Betrachter wird Mitwirkender und damit Teil von Handlungsvollzügen, denen vielfältige Austauschprozesse und Wechselwirkungen zugrunde liegen, da die Rezipienten als lebendige, handelnde Körper über einen leiblichen Prozess mit eingebunden werden und sich so an und in ihnen Transformationen vollziehen. Subjekt- und Objektpositionen sind nicht mehr klar bestimmbar. In Verbindung damit steht auch das Bestreben, sich von einer eindeuti-

¹³⁴ Rancière, in: Germer/Grow (2005) S. 36

Aktivierung ist für Rancière jedoch nicht zwangsweise mit körperlicher Bewegung verknüpft, er will vielmehr den Unterschied von Schauen und Handeln auflösen: „Assoziieren und Dissoziieren – und nicht das privilegierte Medium zur Übertragung desjenigen Wissens oder derjenigen Energie zu sein, die Menschen aktiv macht – könnte das Prinzip einer 'Emanzipation des Zuschauers' sein; gemeint ist die Emanzipation einer/eines jeden von uns als Zuschauer/in. Zuschauer-Sein bedeutet nicht Passiv-Sein, das in Aktivität zu verwandeln wäre. Es ist vielmehr unsere normale Situation: Wir lernen und lehren, wir handeln und wissen als Zuschauer/innen, die das, was sie sehen, mit dem, was sie gesehen, erzählt, geträumt haben, verknüpfen. [...] Wir müssen keine Zuschauer in Darsteller verwandeln. Wir müssen anerkennen, dass jeder Zuschauer bereits ein handelnder Darsteller seiner eigenen Geschichte ist [...]“ (Rancière, in: Germer/Grow (2005) S. 47)

gen Autorschaft zu lösen (siehe hierzu 4.3 und 4.4) und damit das Werk in der Übereignung an den Rezipienten zu einem unabhängigen Objekt bzw. in der Verschiebung hin zur Aktion des Teilnehmenden diesen zu einem unabhängbaren Element zu machen, der die Aufführung mitkonstituiert.¹³⁵

Das veränderte Subjekt-Objekt-Verhältnis ist ein wesentlicher Aspekt in Siegals Arbeiten IF/THEN INSTALLED, ©O PIRATES und CIVIC MIMIC, da jene mit der Variabilität des Publikums arbeiten und damit einer relationalen und keiner situativen, ortsbezogenen Ausrichtung unterliegen.

In der Aufführungssituation werden heterogene Publikums- bzw. Performergruppen gegenübergestellt (siehe hierzu 4.3 und 4.4), die sich in der Konfrontation selbst als Gemeinschaft erfahren und sich zugleich im Nebeneinander verschiedener Elemente und der Materialhaftigkeit des Raumes sich einer Ausstellungssituation annähern.

4.2 If/Then Installed

Betritt man den Raum zur interaktiven Installation IF/THEN INSTALLED sieht man sich als Zuschauer konfrontiert mit einer weißen Leinwand als Projektionsfläche und einem halboffenen, Käfig-ähnlichem Metallgerüst, dessen Innenbereich zum Betreten einlädt.¹³⁶ Folgt man dieser Einladung, wird durch die physische Präsenz des Zuschauers das auf dem *Gesture Follower* beruhenden System der Installation aktiviert. Auf der Leinwand erscheint ein Baumdiagramm, das in seiner Gestaltung auf die *If/Then Methode* verweist. Kurze Videosequenzen zeigen Gesten, deren Basis das Bewegungsmaterial aus Yvonne Rainers TRIO A bildet und die von Richard Siegal als digitalem Tänzer ausgeführt werden. Mit der simultan ablaufenden Handlungsanweisung 'Wähle jetzt, indem [du] nachahm[s]t...' ¹³⁷ des kommunizierenden digitalen Tänzers wird der Zuschauer wesentlicher Bestandteil der Installation, die ab diesem Zeitpunkt mit seinen Handlungen weiterläuft. Wird die Geste erfolgreich imitiert, so fängt die Installation jene Bewegungsabfolge ein und ersetzt die Videosequenz, die Siegal zeigt, durch die des Zuschauers, um sie daraufhin in verschiedenen Archivformaten abzuspeichern

¹³⁵ Vgl. Fischer-Lichte (2004) S. 19

¹³⁶ Bei meinen Ausführungen beziehe ich mich auf IF/THEN INSTALLED am 02. Februar 2011 im Studio der Muffathalle München. Auf Photographien bzw. auf der DVD *If/Then Dialogues* ist zu sehen, dass die Installation an anderen Orten auch Abwandlungen erfahren hat, wie z.B. das Weglassen des Gerüsts und/oder das Hinzufügen eines bühnenähnlichen Podests.

¹³⁷ Weitere Handlungsanweisungen: 'Wenn ich das tue...' '... dann mach es nach'

- einerseits in die Endlosschleife aus kleinen, pixelartig aufgereihten Videosequenzen an einer der Wände des Raumes und andererseits mit der Einspeisung in die Open-Source-Website.

Der Repräsentationsrahmen, in dem sich die digitalen tänzerischen Prozesse vollziehen, ist der einer (Tanz)Installation und besitzt damit auch Ausstellungscharakter. Im ersten Moment scheinen sich die beiden Bestandteile des Begriffs Tanzinstallation, der im zeitgenössischen Tanz derzeit vermehrt

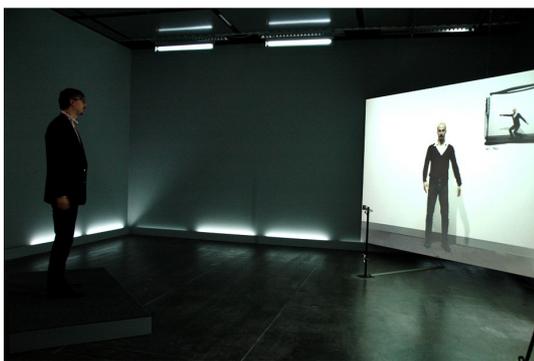


Abbildung 6: Die interaktive Installation IF/THEN INSTALLED im ZKM Karlsruhe 2009

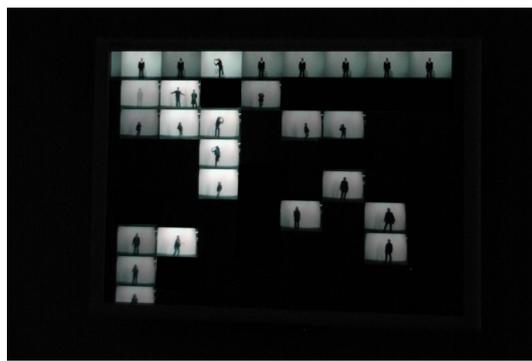


Abbildung 7: Archivierung der aufgenommenen Videosequenzen der Zuschauer in der 'Endlosschleife'

auftaucht, in ihrer Materialität zu widersprechen, da die tänzerische Bewegung als flüchtige Kunstform betrachtet wird und die Installation statt einer Aktion auch etwas Fixiertes suggeriert. Installation, was als Gattungsbezeichnung erstmals im Zusammenhang mit der Minimal Art auftauchte,¹³⁸ umfasst jedoch ohne spezifische Eingrenzungen alle auf den Raum bezogenen künstlerischen Arbeiten, die die Grenze zwischen Werk und Rezipient auflösen. Dazu schreibt Claire Bishop: „'Installation Art' is a term that loosely refers to a type of art into which the viewer physically enters, and which is often described as 'theatrical', 'immersive' or 'experiential'.“¹³⁹ Deshalb soll, auch in Bezug auf die beiden anderen Produktionen ©O PIRATES und CIVIC MIMIC, Installation als ein räumliches Format des Choreographischen verstanden werden, das sich nicht nur auf IF/THEN INSTALLED anwenden lässt, sondern auch im Rahmen der Aufführung als Verfahren der bildenden Kunst betrachtet werden kann. Hierfür möchte ich den Begriff der *Performativen Installation* anführen, den Andrea Nollert im gleichnamigen Buch umreißt:

„Arbeiten, die sich als Synthese von Ereignis und Werk,
von Präsenz und Repräsentation, von Immaterialität

¹³⁸ Vgl. Lorenz (2012) S. 171

¹³⁹ Bishop (2005) S. 6

und Materialität definieren. Es geht hierbei um den flüchtigen Moment als gleichermaßen generiertes und konstituierendes Element der Installation.“¹⁴⁰

Bei IF/THEN INSTALLED geht es weniger um die Ausdehnung eines aus der bildenden Kunst stammenden Objekts zu einer multimedialen Installation, als vielmehr um die motorischen Prozesse und deren Ereignishaftigkeit sowie die konstitutive Rolle des Rezipienten, die im Verhältnis von Installation und Text bzw. Video augenfällig wird.

Mit dem Text als visuell übermittelte Handlungsanweisung und den Videosequenzen als Score wird die Wahrnehmung der Installation durch ihr Publikum beeinflusst. Dieser „vorhergeschriebene-vorschreibende Text“,¹⁴¹ wie es sich mit André Eiermann bezeichnen lässt, erscheint im Prozess des Ereignisses, während der Besucher die Installation aktiviert, kreierte und ist Auslöser eines unmittelbaren Bewegungsablaufes, der wiederum in ein anderes Medium transformiert wird und mit diesem in einer Endlosschleife verschwindet.

Zu Beginn dieses Vorgangs steht das Prinzip der *If/Then Methode* als Idee, Skizze oder sprachlicher Entwurf,¹⁴² welches jedoch, um eine künstlerische Arbeit zu werden, materialisiert werden muss. Zum einen in der reduzierten Installation als Form, die sich aus einem Metallgerüst (einem Podest), einer Leinwand und einer Videokamera zusammensetzt, sowie die Videosequenzen, die mit der Aktivierung der Installation produziert werden. Zum anderen im Dialog der Körper, der sich zwischen dem Bewegungsmaterial aus TRIO A und dem digitalen Körper sowie zwischen dem digitalen Körper und dem Körper des Zuschauers ereignet. Die Erfüllung der visuell übermittelten Handlungsanweisungen erinnert vielmehr an die *tasks* des Postmodern Dance, die einer Bewegungsexploration dienen und bei IF/THEN INSTALLED eine Auseinandersetzung des Zuschauers mit vergangenem Bewegungsmaterial (TRIO A), einem digitalen Körper sowie dem eigenen Körper und dessen Bewegungsmöglichkeit bewerkstelligen. Die Bewegungsexploration an sich kann erst mithilfe der speziellen Videokunst erfolgen, die die In-

¹⁴⁰ Nollert (2003) S. 4

¹⁴¹ Eiermann, in: Wortelkamp (2012) S. 171

¹⁴² Hierbei lassen sich Parallelen zur frühen Konzeptkunst der 60er Jahre finden, bei der das Konzept und nicht mehr dessen Ausführung im Mittelpunkt stand. Zugleich wird die konstitutive Rolle des Rezipienten als wesentlicher Unterschied zwischen Tanz und bildender Kunst bestärkt.

stallation nutzbar macht und als deren wesentlicher Bestandteil erlaubt, mit dem Bewegungsmaterial und dessen Zerlegung, Vervielfältigung und Wiederholung zu spielen.

Mit dieser Betonung einer physischen Erfahrung des Rezipienten geht es weniger um eine ortsspezifische Reflexion des Raumes in seinen politischen, institutionellen oder historischen Parametern als um die Erfahrung „Teil seiner Umwelt [zu sein] und an einer Konstruktion [teilzunehmen]“. ¹⁴³ Das Publikum wird zum Performer, ist aufgefordert zum Tanz in und mit einer intermedialen Form. In der Interaktion mit Prinzipien der digitalen Technologie wird Siegals Tänzerkörper zum Impulsgeber des Choreographischen im Zuschauer. Dabei ist die Gleichwertigkeit der Positionen herauszustellen, da sich die Installation einzig durch den Zuschauerkörper und dessen Bewegungen aktivieren lässt, wodurch der Status von Raum und Bewegung hinterfragt wird. In diesem Zusammenhang bezeichnet Peter Weibel den Zuschauer als emanzipiertes Subjekt und „prosumer“, ¹⁴⁴ das in seiner Partizipation und im Vollzug seiner Handlungen die Bewegungen im Raum der Installation und das räumliche Format des Choreographischen fortschreibt.

Mit der Formulierung von expliziten Aufforderungen, die exakt ausgeführt werden müssen und ausschließlich durch die Bewegung des Zuschauerkörpers erfüllt werden können, wird und bleibt die Installation überhaupt aktiviert. Dabei spielen einerseits die Wahrnehmung eines motorischen Ablaufs und andererseits die tatsächliche körperliche Ausführung eine Rolle. Die präzise Ausführung von Details wie Hand- und Armhaltung oder Beinpositionierung bei der Nachahmung einer kurzen Bewegungssequenz, die aus einem Emporstrecken der Arme, aber auch aus einer Kombination von Arm-, Bein- oder Rumpfbewegungen bestehen kann, führt zu einer Verdopplung des Bewegungsmaterials.

Daran schließt sich, neben der Ebene des *Gesture Followers*, der die ausgeführten Bewegungen registriert und im digitalen Archiv abspeichert, eine weitere Rezeptionsebene an, da die umstehenden Zuschauer die motorischen Abläufe in der direkten Gegenüberstellung des digitalen Körpers und des sich in der Installation bewegenden Zuschauers mitverfolgen können. So entsteht nicht nur eine Auseinandersetzung in der Aktivierung der Installation, sondern auch mit der Installation in der Rolle des Betrachters, dessen Bewusstsein in der Spiegelung im Körper des Anderen auf bestimmte Vorgänge gelenkt und zugleich im Nebeneinander verschiedener Aktionen

¹⁴³ Weibel, in: *If/Then Dialogues* (2010), S.11

¹⁴⁴ Ebd. S.14

abgelenkt wird.

Denn die Multiplikation des Körpers, die dem Akt der Aneignung entspringt und einen kurzen Moment der Bildwerdung einer Geste als Zeit-Ereignis (siehe hierzu 2.2.3) enthält, evoziert im Nebeneinander des leiblichen Körpers, des digitalen Tänzerkörpers sowie der Endlosschleife als lebendigem Archiv für einen Augenblick eine unendliche Bewegung. Diese wird jedoch durch den Akt der Archivierung im nächsten Augenblick wieder aufgelöst und transformiert die aufgenommenen Videosequenzen zu einem flüchtigen Artefakt.

So entsteht der Eindruck uneingeschränkter Möglichkeiten des Sammelns und Archivierens. Im fixierten System und in der feststehenden Konstellation der Installation kann sich Bewegung als etwas Momenthaftes entwickeln, um in der Fixierung durch die digitale Aufnahme zu einem tradierbaren Objekt zu werden.

4.3 © o Pirates

Im Gegensatz zu IF/THEN INSTALLED als interaktive Installation, die im Kontext eines Ausstellungsraums präsentiert wird, sind sowohl ©O PIRATES als auch CIVIC MIMIC zwei Arbeiten Siegals, die sich eher als Aufführungen (siehe hierzu 4.1) bezeichnen lassen. Mit einer festgelegten Reihenfolge von verschiedenen Sequenzen, die in sich variieren, entstehen aus den ihnen zugrundeliegenden Handlungsprozessen der *If/Then Methode* simultan ablaufende Ereignisketten und parallele Aktionszentren in einem Raum, der die Trennung zwischen Publikum und Performern auflöst. Mit der vielfältigen, physischen Kommunikation und Interaktion entwickelt sich ein performativer Handlungsraum, der sich mit jeder Aufführung und ihren wechselnden Teilnehmern neu konstituiert. Doch nicht nur die Körper, sondern auch verschiedene Elemente wie etwa an eine Bühne erinnernde Rudimente tragen zur Prozesshaftigkeit und den installationsästhetischen Attributen des Raumes bei. Der Raum scheint immer in Bewegung begriffen zu sein, sowohl durch das Publikum, das den Raum wahrnimmt und erfährt, als auch durch seine Materialhaftigkeit. Die Körper der Performer bzw. des Publikums sowie die Rauminstallation vollziehen Neu-Einschreibungen in den Raum, womit Spuren hinterlassen werden, die jedes Mal aufs Neue durch materialhafte Verwandlungen und Aushandlungsprozesse unterschiedlich

hervortreten.

Ein Getränkebon im Tausch mit der Eintrittskarte? Tritt man über die Schwelle des Raums, in dem ©O PIRATES¹⁴⁵ stattfindet, ist offensichtlich, dass sich die Theaterbühne in einen Clubraum verwandelt, die Aufführung zur Party wird, bei der in der Gleichzeitigkeit verschiedenster Ereignisse der Austausch von Bewegungsmustern und Aneignungsstrategien sozialer Prozesse erprobt werden. In einer Ecke turnen Mitglieder der Gruppe *Parkour München* an einem Metallgerüst, auf dem sich Richard Siegal und der Performance-Veteran Alexej Sagerer, dessen Gesicht mithilfe einer Videokamera auf eine in der Halle hängenden, weißen Kugel projiziert wird, befinden. Sie beobachten, kommentieren und steuern die Aufführung, die im ersten Moment mit der Ansammlung unterschiedlicher sozialer Gruppen keine Strukturen erkennen lässt und die Grenze zwischen Performer und Publikum völlig aufhebt. Die riesige konvexe Leinwand, die den Raum unterteilt und die Existenz einer nicht sichtbaren Hälfte vermuten lässt, zeigt Tweets und Zitate aus Giorgio Agambens *Die kommende Gemeinschaft*, welche wiederum mit Videos der professionellen Performer sowie der teilnehmenden sozialen Gruppen im öffentlichen Raum der Stadt München hinterlegt werden.

¹⁴⁵In meinen Ausführungen beziehe ich mich auf die Aufführung von ©O PIRATES am 23. Oktober 2010 in der Muffathalle München sowie auf die Videoaufzeichnung vom 28. März 2011 in der Muffathalle.

Die Musik gibt der Masse aus Körpern und Elementen Struktur und wechselt von der diffusen lounge-artigen Stimmung zu Beginn in eine Aneinanderreihung von Popliedern, deren Text man im tänzerischen Vorgang der Konstitution von Gemeinschaft wörtlich verstehen darf: *Come together. I like to move it.* Eine akustische Handlungsanweisung, die gleichzeitig ein Zitat auf Jérôme Bels Performance *The show must go on* darstellt. Doch auch diese Ebene gehorcht nur einer losen Nummernstruktur, da sich in der Live-Komposition Stile und Einflüsse mischen und damit komplexe Schichtungen aus Beats, Popmusik, traditioneller Volksmusik und den Sprachspielen Alexej Sagerers entwickeln.



Abbildung 8: ©O PIRATES im Pact Zollverein Essen 2011

Parallel zur Musik bilden sich choreographische Strukturen im mit Körpern gefüllten Raum aus. Zusammengehörige Gruppen wie *d'Schwuhplattler*, äußerlich gekennzeichnet durch ihre Tracht, formieren sich. Einsetzend mit Klatschen als partizipatorischem, durch die Rhythmik verbindendem Element wird mit Gesten fortgesetzt, die soziale Dynamiken des Alltags bzw. der Popkultur aufgreifen oder als einfache tänzerische Aktionen wie schlangenartig bewegten Armen ausgeführt werden. Nicht eindeutig lesbare Gesten, die sich aber als Codes zwischen den Performern und den performenden Gruppen deuten lassen - wie die über den Kopf gestreckte, wedelnde Hand - tauchen ebenso auf wie Zitate aus dem Umfeld des Bühnentanzes, zum Beispiel Bewegungsmaterial von William Forsythe, Trisha Brown oder Mats Ek.

Die gesamte Aufführung besteht entsprechend aus gefundenen Bewegungen des Alltags und der Kunst sowie der Ereignisse 'Party' und 'Konzert' als *Readymade*, das auf einer collage-artigen Struktur der Interaktion im Neben- und Übereinander von Körpern, multimedialen Einflüssen und räumlichen Elementen basiert, und in der eklektizistischen Verwendung der Fundstücke von Gemeinschaften zivile Praktiken untersucht. Damit lösen sich sämtliche

Hierarchien auf, was neben der Ereignishaftigkeit, der Aktivierung des Zuschauers und der sozial-politischen Dimension mit der Verwischung der Grenze von Kunst und Leben deutliche Bezüge zum Happening der 1960er Jahre erkennbar werden lässt. Das simultan ausgestellte Bewegungsmaterial kann jedoch nur ausschnitthaft wahrgenommen werden, der einzelne Zuschauer erlebt verschiedene Fragmente der Körper und Verhaltensweisen mit.

Dieses Ausstellen erfolgt in flexiblen Räumen, die durch Handlungen, Netzwerk-Strukturen und Beziehungen zwischen den Teilnehmenden erzeugt werden und diffusen Atmosphären unterliegen. Durch die Komplexität des Ereignisses und der Verflechtung verschiedener Elemente verliert ©O PIRATES einen bestimmten Fokus und löst sich auf in Instabilität und den Machtstrukturen einer Gruppe. Damit entspricht der Raum der Aufführung nicht mehr den tradierten Konventionen eines Theaterraums und wird als dieser auch nicht wahrgenommen, sondern beeinflusst das Publikum in seiner physischen und ästhetischen Erfahrung, das dieses im Status von Freiheit und Manipuliert-Sein in seiner aktiven Teilnahme füllt ¹⁴⁶ und die Performer temporär zu Objekten macht. Durch die Einbindung in die Choreographie und den wechselnden Situationen bei ©O PIRATES wird ein soziales, räumliches Gebilde geschaffen, in dem sich der Zuschauer, ähnlich wie in der Minimal Art, als handelnde Person erfährt, anstatt ausschließlich das ihn umgebende Exponierte zu betrachten. Mit der Bereitschaft zur Teilnahme des Publikums wird jenes in die Produktion und Rezeption des Kunstwerks unter der Anwendung der Prinzipien von Kooperation und Kommunikation miteinbezogen.

Ein Spiel mit dem Moment der Heterotopie wird durch die Uneindeutigkeit der Regeln und Gesetzmäßigkeiten von Theater- und Museumsraum geschaffen, denn im Verlauf des dreigeteilten Abends (1. Teil: Party, 2. Teil: Playback-Konzert-Situation, 3. Teil: Aufführungssituation) wechselt permanent die Position des Publikums zwischen Zuschauer, Teilnehmendem und Ausstellungsbesucher. Dieser erfährt den Raum und die sich darin befindenden Objekte sowie die Videokunst und die sich zufällig ergebenden Konstellationen von Körpern im Abschreiten. Selbst der zweite und dritte Teil, als Annäherung an eine klassische Aufführungssituation, sind wie *Readymades* ausgestellt und die Zitate der Popkultur einzig *Fake*, ¹⁴⁷ was als künstleri-

¹⁴⁶ Vgl. Fischer-Lichte (2004) S. 64ff.

¹⁴⁷ Der Gesang im zweiten Teil ist eingespielt und von den Performern nicht produziert, sondern lediglich angeeignet.

sche Strategie Fragen zur Autorschaft und geistigem Eigentum ¹⁴⁸ aufwirft sowie den Verlust der genuinen Idee des Künstlers markiert. Durch die Reproduktion von wiedererkennbaren Bildern des Alltags auf der künstlerischen Ebene sowie die Imitation und das mimetische Kopieren von Bewegung zwischen den einzelnen Körpern wird das Zitieren als eine wesentliche kulturelle Praxis untersucht. Dabei reicht das mithilfe der öffentlichen Partizipation hervorgerufene Spektrum von Austausch und Teilen, über Inklusion hin zur Vermischung unterschiedlichster Bewegungsverhalten und kurzzeitiger Assimilation. Die Zuschauerposition entwickelt sich, auch bedingt durch die mehrmaligen Brüche der sich ephemere konstituierenden Gemeinschaften, zunehmend zu einem klassischen Verhältnis von Publikum und Performer, das aber nur vordergründig existent ist und im Schlussapplaus mit dem Lied *All together now* nochmals aufgebrochen wird, um die beiden Gruppen abermals verschmelzen zu lassen. ¹⁴⁹

Die Erzeugung von Gemeinschaft ist bedingt durch den evozierten Rollenwechsel ¹⁵⁰ und stellt somit eine performative Strategie dar, die die Vermittlung von Gemeinschaft konstituierenden Elemente über den Körper untersucht und statt ein utopisches Moment der 1960er Jahre zu verfolgen, dieses auflöst und in Frage stellt. Indem der exzesshafte erste Teil, der sich vordergründig kinesästhetisch und im sinnlichen Erleben vollzieht, gebrochen wird, spannt sich eine multimediale Ebene, ¹⁵¹ die mithilfe von Videoprojektionen diese leibliche Erfahrbarkeit verhindert, Zeitebenen verschränkt und mit der Idee von Gemeinschaft ein gedankliches Erschließen von ©O PIRATES, das im Programmtext als „philosophical party“ ¹⁵² angekündigt wird, hervorbringt.

Mit ©O PIRATES, das in der Simultanität von Körpern, Raumelementen und multimedialen Projektionen Ideen des *Readymades* und des *Fakes* untersucht und die Grenzen zwischen Aufführungs- und Ausstellungsraum unter

¹⁴⁸ Auf diesen Austausch und Klau von geistigem Eigentum verweist der Titel ©O PIRATES, der u.a. das Wortspiel des co-operate beinhaltet.

¹⁴⁹ Bei der Aufführung am 23. Oktober 2011 erhob sich das Publikum und übernahm, während sich die Performer darauf zu bewegen, die selben Bewegungsabläufe – im Gegensatz zur Videoaufzeichnung.

¹⁵⁰ Vgl. Fischer-Lichte (2004) S. 90

¹⁵¹ Beispiele hierfür wären das abgefilmte Gesicht Alexej Sagerers, dessen leibliche Präsenz in weiten Teilen von ©O PIRATES verschwindet, oder die Projektionen, die die Mitglieder von *Parkour München* in der U-Bahnstation Münchner Freiheit zeigen und somit ein öffentlicher Ort Münchens in den Aufführungsraum übertragen wird.

¹⁵² <http://www.thebakery.org>

Miteinbezug des physischen Potentials des Publikums auslotet, soll über „the civic practices of imagination in a public space“¹⁵³ reflektiert werden, während CIVIC MIMIC sich mit dem „long-standing discourse on imitation and ownership“¹⁵⁴ beschäftigt.

4.4 Civic Mimic

Die Auseinandersetzung mit Imitation und Autorschaft wird bei CIVIC MIMIC nicht im ersten Moment augenfällig, denn im Mittelpunkt der Aufführung, die sich ebenso als *Performative Installation* bezeichnen lässt, steht das mächtige Objekt des Architekten François Roche, das sich wie ein flüchtig gemalter Pinselstrich durch die schwarz abgehängte Halle zieht.¹⁵⁵

Geht man als Besucher darauf zu, nähert man sich der niedrigsten, etwa kniehohen Seite des 35 Meter langen Objekts, das sich mit seinen vier Schenkeln, die mit Metallklammern zusammengehalten werden, weit in das Innere des Raumes hinein erstreckt. In der Höhe ansteigend scheint es sich wie in einem Schwung durch den Raum zu ziehen. Erst bei genauerer Betrachtung entdeckt man die Brüche, die sich im leicht gebogenen Mittelbereich befinden. Der hintere Teil erreicht eine Höhe, die es erlaubt, unter dem Objekt hindurchzugehen, da dessen geschwungene Platte auf unzähligen, dünnen Metallstäben in Kunststoffformen ruht und sich damit Zwischenräume eröffnen. Die spezifische Materialität des Objekts gründet auf einer Kombination dreier Materialien, die einander isoliert gegenüberstehen, sich gleichwohl gegenseitig bedingen und benötigen. Die Sockel aus Kunststoff bilden das Fundament des Objekts und tragen zusammen mit den feinen, Streben oder Stützen ähnelnden Metallstäben die wuchtige, an ihren Rändern ausgefranste Platte. Wie in der Minimal Art¹⁵⁶ verweisen diese

¹⁵³ Peters/Sixt, in: Peters/Siegal/Sixt (2012) S. 6

¹⁵⁴ Ebd. S. 6

¹⁵⁵ In meinen Ausführungen beziehe ich mich auf die Aufführung von CIVIC MIMIC am 11. Oktober 2011 in der Muffathalle sowie am 02. Juni 2012 im Museum für Ägyptische Kunst in München, sowie die Videoaufzeichnung vom 02. Juni 2012.

¹⁵⁶ „Die meisten Arbeiten verwenden neue Materialien, entweder neue Erfindungen oder Dinge, die in der Kunst bislang noch nicht benutzt wurden. ... Die Materialien sind sehr unterschiedlich und einfach Materialien – Formica, Aluminium, kaltgewalzter Stahl, Plexiglas, rotes und gewöhnliches Messing usw. Sie sind spezifisch. Wenn sie direkt eingesetzt werden, sind sie noch spezifischer. Normalerweise sind sie auch aggressiv. Es liegt eine Objektivität in der beharrlichen Identität eines Materials.“ (Judd, zit. nach: Fried, in: Stemmrich (1998) S. 362)

einfachen Materialien in ihrer reduzierten Form bewusst auf nichts. Sie sind, was sie sind und treten in ein Wechselverhältnis von Stabilität und Dynamik, das als wesentliches Element der Wirkung des Objekts dient, ohne einen repräsentativen oder narrativen Charakter anzudeuten. In der Form eines Stegs kann das

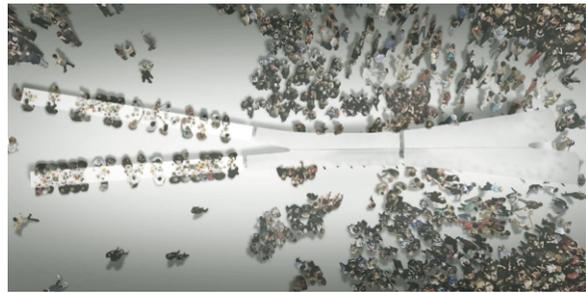


Abbildung 9: Simulation des Objekts von CIVIC MIMIC

Objekt als Rudiment einer Bühne dienen, benötigt jedoch die Performer nicht, um als eigenständiges Kunstwerk zu funktionieren, was in seinem Verhältnis zum leeren Raum und dessen Homogenität wie in einem *white cube* noch verstärkt wird.

Gekreuzt, verzweigt und gespalten nimmt das Objekt in seiner formalen Präsenz den Raum ein, teilt diesen und gibt gleichzeitig Lücken und Zwischenräume für die Bewegung frei. So erfährt es der Rezipient in seiner Gegenwärtigkeit und kann mit dem Material in Interaktion treten,¹⁵⁷ was wiederum den Raum und auch die Choreographie der Tänzer verändert und formt. Das Potential zur Aktivierung des Publikums entfaltet sich durch die Größe und Dreidimensionalität des Objekts bei CIVIC MIMIC. Der Rezipient durchschreitet den Raum, nähert sich dem Objekt, umkreist und betastet es, obwohl in dieser Auseinandersetzung dennoch nicht gänzlich erfahrbar, sondern nur ein Ausschnitt wahrgenommen werden kann. Michael Fried spricht in seinem Essay *Art and Objecthood* in diesem Zusammenhang von einer Veränderung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses:

„Die Größe der Arbeit, zusammen mit ihrer Einheitlichkeit und Nicht-Bezüglichkeit, *distanziert* den Betrachter – nicht nur physisch, sondern auch psychisch. Man könnte sagen, daß genau diese Distanz den Betrachter erst zum Subjekt *macht* und die betreffende Arbeit ... zum Objekt.“¹⁵⁸

So wird in der Wahrnehmung des eigenen Körpers und der Physikalität des Objekts der Rezipient zum Subjekt, der in vielfältigen Handlungsprozessen

¹⁵⁷ Dies vollzieht sich beim einfachen Umschreiten und der steten Neu-Positionierung zum Objekt, aber auch durch Berührung und Erspüren dessen ebenso wie in der Nutzung als Sitz- oder Stehmöglichkeit.

¹⁵⁸ Fried, in: Stemmrich (1998) S. 343

in Interaktion mit dem Material tritt. Während in der Minimal Art das Objekt im Mittelpunkt der Situation bleibt, die alleinig dem Betrachter gehört, zerfällt dieses Verhältnis im Nebeneinander des Objekts mit Tanz und Musik. Auch CIVIC MIMIC changiert zwischen Aufführung und Ausstellung.

Die Statik der Ausstellungssituation löst sich auf in der Ephemeralität des Tanzes, wodurch sich CIVIC MIMIC an die Ereignishaftigkeit einer Aufführung annähert. Trotzdem bleibt die individuelle Rezeptionshaltung eines Ausstellungsbesuchers erhalten, da in der aktiven Teilnahme des Publikums sich dessen Bewegungen weiterhin frei ereignen und so die Verweildauer an gewissen Punkten im Raum, in dem sie sich zusammen mit den Performern und dem Objekt befinden, selbst bestimmt wird.

Der weiteren Beschäftigung mit Handlungsmustern und Interaktionsprozessen zwischen Publikum und Performern bei CIVIC MIMIC, soll eine Abhandlung zum Objekt anhand des Essays von Michael Fried vorausgehen. Für die Bestrebungen der Minimal Art, den Betrachter aktiv in den Produktions- und Rezeptionsvorgang miteinzubeziehen und dessen Erfahrung in und mit dem Objekt zu betonen, liefert Michael Fried, der Minimal Art despektierlich als 'literalistische' Kunst bezeichnete, eine Zusammenfassung ihrer wichtigsten Eigenschaften. Der Aneignung des Raums durch die bildende Kunst unterliegt, „die Arbeit auf nur einer Fläche zugunsten des Dreidimensionalen [aufzugeben]“¹⁵⁹ und „sich gegen Skulpturen, die wie die meisten Gemälde, 'Stück für Stück gemacht [werden], durch Addition und Zusammensetzung' [zu wenden]“¹⁶⁰ zitiert Fried den Künstler Donald Judd. Dieser betont: „Werte der Ganzheit, des Einsseins und der Unteilbarkeit – ein Werk sei, so gut es geht, 'ein Ding', ein einzelnes 'spezifisches Objekt'.“¹⁶¹ Hierdurch richtet sich der Fokus auf die Form sowie spezifische Materialität des minimalistischen Kunstwerks und auf dessen Objekthaftigkeit, was für Fried in der Schaffung einer situativen Erfahrung durch Miteinbezug des Rezipienten und Raums „eine neue Art von Theater [ist], und Theater ist heute die Negation von Kunst.“¹⁶²

Wesentliches Charakteristikum der Minimal Art stellt für Fried das veränderte Verhältnis zum Publikum dar:

„Daß der Betrachter des literalistischen Kunstwerks

¹⁵⁹ Ebd. S. 336

¹⁶⁰ Fried, in: Stemmrich (1998) S. 337

¹⁶¹ Ebd. S. 338

¹⁶² Ebd. S. 342

von ihm in bzw. mit einer Situation konfrontiert wird, die er als die *seine* erlebt, heißt daß in einem wichtigen Sinn das Werk für ihn allein existiert, selbst wenn er in dem gegebenen Moment tatsächlich nicht mit dem Werk allein sein sollte. [...] Es reicht, daß jemand den Raum betritt, in dem ein literalistisches Werk aufgestellt ist, um dieser Betrachter, dieses Ein-Mann-Publikum zu werden – fast als hätte das Werk auf ihn gewartet. Und insoweit literalistische Kunst vom Betrachter abhängt, ohne ihn unvollständig ist, hat das Werk in der Tat auf ihn gewartet.“¹⁶³

Damit ist ebenso der Aspekt der Zeiterfahrung verknüpft, da sich das Kunstwerk in einer gemeinsam geteilten Erfahrung konstituiert und damit die Momenthaftigkeit und Unwiederholbarkeit einer Aufführungssituation an Bedeutung gewinnt. Das Objekt wird in seiner Präsenz unmittelbar erlebt und so Teil des Handlungsprozesses, der im Fall von CIVIC MIMIC den Prinzipien der *If/Then Methode* unterliegt.

Wie bei ©O PIRATES teilen sich Performer und Publikum einen Raum, der die klassische Aufteilung eines Theaterraumes lediglich mit dem Rudiment der Bühne andeutet, die dadurch gegebenen Gesetzmäßigkeiten bedingt erfüllt und in der Interaktion zwischen Performern und Publikum negiert.

Wesentliche Aspekte der Aktions-Reaktions-Schemata und der Choreographie bei CIVIC MIMIC sind die der Imitation, Wiederholung und Umgestaltung, die den Körper zwischen dem Individuellen und dem Kollektiven verorten.¹⁶⁴ Die sechs Performer agieren neben- und miteinander im Dialog untereinander und über mimetische Verfahren, womit sie Zuschauerbewegungen und Gesten wie verschränkte Arme oder ein abgestütztes Kinn aufgreifen, um sie der prozessualen Choreographie hinzuzufügen und innerhalb derer zu modifizieren.

¹⁶³ Ebd. S. 359f.

¹⁶⁴ Peters/Sixt, in: Peters/Siegal/Sixt (2012) S. 7



Abbildung 10: Probenfoto von CIVIC MIMIC

Diese wird dadurch in ihrer festgelegten Struktur, die aus einer Auswahl an *games* besteht, erweitert und vorangetrieben. Im reaktiven Spiel prallen die auf der *If/Then Methode* basierenden choreographischen Texte auf spontane Impulse, die sich während des Vollzugs in der Aufführung permanent neu konstituieren und so die Ebenen der Produktion und Rezeption zeitlich ineinander übergehen lassen. Die durch Imitation hervorgerufenen Verkörperungsprozesse hängen stark mit Prinzipien des Zufalls zusammen und werden in ihrer dynamischen Tendenz mit der Variabilität der Zuschauermasse und der Entscheidungsprozesse des Komponisten, der sich selbst als siebter Performer bezeichnet, beeinflusst.

Bei der Komposition, die sich aus zwölf Klangspuren zusammensetzt, steht der Moment im Vordergrund, in dem die Entscheidung getroffen wird, eine Klangspur für das Publikum und die Performer hörbar zu machen und um so in die beobachteten Aktionen einzugreifen. Hierbei wird laut Machnik die Einspielung der Musik zu einem körperlichen Akt und zu einer Bearbeitung verschiedener Zeitlinien, die die Prinzipien der Interaktion und Kommunikation sowie der Entscheidungsprozesse imitiert und den Komponisten in die Position des Handelnden rückt.

Die Tänzer bei CIVIC MIMIC befinden sich in einem ähnlichen System, denn die *games* sind streng choreographiert, wann diese geschehen, bestimmen sie jedoch selbst. Dies bedeutet, dass in einem eng geknüpften Netz aus Aktion und Reaktion zwischen Musik, Tanz und Publikum sich Ketten von Er-

eignissen spinnen, die so das Prinzip der Entscheidung ausstellen.

Der künstlerische Eingriff liegt hier nur marginal in der Verantwortung des Choreographen, vor allem aber in der des Performers selbst, denn dieser entscheidet, was sich zu welchem Zeitpunkt ereignen soll. So unterliegt jede Aufführung einem transformativen choreographischen Prozess, die un-systematischen Operationen verschieben sich vom kompositorischen hin zum performativen, durch einen von Entscheidungen und Impulse geprägten Prozess.

In enger Verbindung mit den Strukturen von der aus den Impulsen resultierenden Zufälligkeit ist es die Schwarmintelligenz, die der prozessualen Choreographie zugrunde liegt und damit Fragen der Autorschaft aufwirft. Wie in der Minimal Art lässt sich dieses selbstreferentielle Verfahren als eine Art Bedeutungsverweigerung begreifen, es vermeidet Subjektivität und siedelt die Körper im Zwischenraum von Körperlichkeit und Entkörperung an.

Auch hier spielt die Verwendung von Bewegungszitaten eine zentrale Rolle, sei es mit der Aneignung von Alltagsbewegungen der Zuschauer oder ähnlich wie in ©O PIRATES der Reproduktion von tänzerischer Bewegung,¹⁶⁵ wodurch die Geste als mimetischer Akt im System der *If/Then Methode* gebraucht wird.¹⁶⁶

CIVIC MIMIC unterliegt einem sozialen Prozess, der Reaktionsfähigkeit testet und herausfordert sowie mit diversen, simultan ablaufenden Aktionsebenen zwischen den Performern und dem Publikum, dem Objekt und der Akustik selbst die Wahrnehmung zur Aktion macht. Aus diesen Überlagerungen lässt sich als Verbindung zwischen der Ausstellungs- und Aufführungssituation die Bespielung der Raumfelder durch die Performer erkennen, die mit ihren Körperskulpturen temporär Räume markieren und diese dann im darauffolgenden Impuls abermals auflösen. Der Raum als Produkt menschlicher Interaktion anhand der Imitationsprozesse steht der Konfrontation des Körpers mit einem Objekt gegenüber und führt zu temporären Gemeinschaften, aus denen Ereignisse resultieren, die erst im Vollzug der Aufführung festge-

¹⁶⁵ „Mal erkennt man ein Zitat aus Yvonne Rainers 'Trio A' oder dem 'Spanish Dance' von Trisha Brown. Die Anzahl der Äste, in die sich dieser Strukturbaum verzweigen kann, ist nur durch das eigene Erinnerungsvermögen begrenzt.“ (Schneider, in: tanz (2011) S. 14)

¹⁶⁶ Des weiteren wird als Referenz zum Kostüm (Tenniskleidung) in einer Zeitungskritik Nijinskys Stück JEUX angeführt.

(vgl. Weickmann (2011), in: <http://www.thebakery.org>)

legt werden.

Dabei verschränken sich mit der Auflösung der Grenzen zwischen Werk und Rezipienten - wie auch bei IF/THEN INSTALLED und ©O PIRATES - dessen körperliche sowie ästhetische Erfahrung in der Variabilität des Aufführungsprozesses. Wie im zweiten Kapitel bereits hergeleitet, bedingen sich dadurch vielfältige Kommunikationsprozesse, die einen wesentlichen Aspekt der choreographischen Praxis Richard Siegals darstellen und als aktive, taktil-kinesästhetische Vorgänge an Bedeutung, sowohl auf Seiten der Performer als auch des Publikums, gewinnen.

5 Fazit: Tanz als mobilisierende Kraft

Der Zwischenraum der Disziplinen, von Aufführung und Ausstellung, Performern und Publikum, von Tanz und bildender Kunst bildet die Textur der künstlerischen Arbeiten Richard Siegals. Die Konfrontation verschiedener Perspektiven eröffnet neue Wege zu Dialogen und Diskursen, die sich weg von Produkten und hin zu an Prozessen orientierten, performativen Formaten entwickeln. Infolgedessen werden die Arbeiten Siegals zu mehrjährigen Recherchen, die sich in steter Transformation befinden und diese durch Zugriff vieler Künstler und anderer Kollaborierender im Netz von *The Bakery* konstituieren. Damit verbunden ist die Unmöglichkeit eines Konsens und die Unabschließbarkeit der Arbeiten, was dahingehend zu einem Agieren im Zwischenraum, in dem alle Beteiligten handeln und auf das künstlerische Produkt einwirken, führt. Das heterogene Netzwerk, dessen wesentliches Merkmal die Gleichzeitigkeit von Ideen, Wissen und Fähigkeiten ist, wird Auslöser für sich fortschreibende künstlerische und mentale Vorgänge, in deren Fokus der Tanz steht.

Dafür sind – wie ich im zweiten Kapitel erläutere – mit dem koordinativen Prinzip der *If/Then Methode* Wahl- und Reflexionsmöglichkeiten zur Prozessualität des Körpers und der Choreographie gegeben, die nicht im Produktionsprozess der Arbeiten abgeschlossen werden. Vielmehr entwickeln sie sich auch während der Aufführung in den Aktions-Reaktions-Schemata unter Einbezug des Publikums weiter und bringen sequentielles Bewegungsvokabular hervor, das ohne Linearität oder Narrativität jedes Mal aufs Neue ein gegenwärtig erfahrbares Ereignis kreiert.

Zugleich werden mithilfe der *If/Then Methode* Strukturen des Bewegungsvokabulars und tänzerische Aktionen untersucht und deren Status hinterfragt. Eine der Schnittstellen, die die verschiedenen Kapitel verbindet, ist der Körper als Handelnder, der aus dem Spannungsfeld von Tanz und bildender Kunst der 1960er Jahre hervorging und einen wesentlichen Bestandteil in Siegals Choreographien, auch im Hinblick auf die ablaufenden Entscheidungsprozesse, darstellt.

Der Körper wird dezidiert als Produzent von Bewegung genutzt, wodurch bei Siegal Choreographie aus der Perspektive des Körpers und dessen Impulsen erforscht wird. Das daraus resultierende Potential einer prozessualen Choreographie steht in Interaktion mit Momenten und Entscheidungen sowie den Vorgängen von Imitation und Aneignung. Spürbar dient hier die Dimension des Körpers als eine andere Wissensform, die sich nicht auf einen

mentalen Vollzug der Aufführung reduziert, sondern diese durch die motorischen Fähigkeiten des Publikums als eine der Grundkonstituenten der Choreographie erweitert. Dabei wird der Zuschauer über seine Körperbewegungen Teil eines Kommunikationsprozesses und zum Handelnden in einem künstlerischen System, das mit der Erweiterung des Raumes flüchtige Begegnungen schafft.

Die Geste als initiatives Element nimmt eine zentrale Position in diesem Raum ein und ist Auslöser für vielfältige Interaktions- und Kommunikationsprozesse sowie für die (Neu-)Anordnung von Bewegungen in netzartigen, nicht-linearen Strukturen. Indem die Geste in der vorliegenden Arbeit nicht als Bedeutungseinheit von etwas Ausdrückendem oder Symbolhaftem, sondern als Träger von sich im choreographischen Prozess verwischenden Informationen begriffen wird, ist sie Medium des Tanzes und seiner Bewegungen, indem sie Handlungsvollzüge initiiert. Zudem verwischt die Grenze zwischen Geste, Bewegung und Zitat im benutzten choreographischen Material, das aus einer Vermischung unterschiedlicher Körpertechniken, Stile und Alltagsbewegungen besteht. Somit wird die Geste vielmehr als Teil eines Bewegungsflusses oder eines motorischen Prozesses betrachtet und der Fokus auf ihren Vollzug in einer bestimmten Zeitspanne verschoben.

Mithilfe der aufwändigen, simultan ablaufenden Notationsverfahren der *If/Then Methode* entsteht eine Kombination eines streng festgelegten Systems, dessen Handlungsanweisungen man als Score begreifen kann, mit verschiedenen Variablen. Damit werden bis zu einem gewissen Grad künstlerische Eingriffe des Choreographen verweigert, wodurch vielmehr im Spiel mit Determiniertheit und Variabilität die Entscheidungsprozesse der Performer und der ereignishaft Vollzug in den Mittelpunkt rücken. Wenn man aber diese Abläufe in ihrer Aufzeichnung betrachtet, so zeigt sich, wie das als Notation festgehaltene Material eines choreographischen Bausteins – eines *games* – und seine verbalen Instruktionen sich in der Aufführung materialisieren und in Bewegung setzen. Doch zugleich erkennt man auch die Unmöglichkeit, die Gültigkeit dieser im Vorfeld entstandenen Notationen aufgrund des intendierten Spiels mit Variablen und Entscheidungsprozessen gewährleisten zu können.

Die wesentliche Frage, die sich an die Ausführungen zur *If/Then Methode* – als choreographisches Prinzip und simultan ablaufendes Notationsverfahren – anschließt, ist jene nach dem Ineingreifen der beiden Positionen: einerseits der Position der Wahlfreiheit und Variabilität überlassenden Spielprinzipien und andererseits die Position der durchkomponierten, Strukturen

festlegenden Notaten für die Choreographie. Geht damit nicht eine Erweiterung des Performativitätsbegriffs einher, welche das Paradox in der Bestrebung, ein unwiederholbares Ereignis mithilfe von vorgefertigten Skripten und fixierten Notaten zu schaffen, offenlegt?

Mit den übernommenen performativen Elementen, die dem Tanz als flüchtige Kunstform inhärent sind und in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts an Bedeutung gewannen, rückt der Körper in den Mittelpunkt von bildender und darstellender Kunst sowie deren Formaten Ausstellung und Aufführung und macht mit seiner Bewegung Raum und Zeit erst erfahrbar.

„[I]n these cases it is not a question of 'collaboration' between the visual arts and dance - we should rather speak here of a generative will to confuse the arts away from neat divisions; but added to that liberating impetus coming from the 1960s, such fusion or confusion is driven by a dynamic and mobilizing force of articulation whose proper name is dance. The alliance of this proper name with its improperly fugitive qualities is what makes dance become a preponderant modality for thinking and creating in contemporaneity.“¹⁶⁷

Wie aus diesem Zitat Lepeckis und dem dritten Kapitel zum Kontext von Tanz und bildender Kunst der 1960er Jahre hervorgeht, ist der Tanz - als wesentliches Medium - demzufolge *die* mobilisierende Kraft der Künste, was das angesprochene Paradox in Hinblick auf Richard Siegals Arbeiten auflöst. Denn indem Siegal mit der *If/Then Methode* die Flüchtigkeit zur Methode erhebt und die Aufführung aus dem Diktum der Unwiederholbarkeit befreit, fokussiert er die Ephemeralität des Tanzes und den Körper in seiner Prozessualität.

¹⁶⁷ Lepecki (2012) S. 17

6 Literaturverzeichnis und Abbildungsnachweise

Atwood, Robert/Jeschke, Claudia: Postmodern Dance, in: Dahms, Sibylle (Hg.): Tanz, Kassel u.a. 2001, S. 170 - 174

Banes, Sally: Democracy's Body. Judson Dance Theater 1962 - 1964, Michigan 1983 [1980]

Bishop, Claire: Installation Art. A Critical History, London 2005

Bourriaud, Nicholas: Relational Aesthetics, Dijon 2002 [1998]

Brandstetter, Gabriele: Gesten und Gags - Im modernen und zeitgenössischen Tanz, in: Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.): Gesten, München 2010, S. 254 - 265

Cage, John: Silence, Frankfurt a. Main 1992 [1961]

Eiermann, André: Vor-Schriften: Skizzen, Skripte und Scores im Tanz und in der bildenden Kunst, in: Wortelkamp, Isa (Hg.): Bewegung Lesen. Bewegung Schreiben, Berlin 2012, S. 159 - 183

Evert, Kerstin: Der Körper als Schnittstelle - Tanz und neue (Medien-)Technologien, in: Reininghaus, Frieder/Schneider, Katja (Hg.): Experimentelles Musik- und Tanztheater. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 7, Laaber 2007, S. 359 - 362

Fischer-Lichte, Erika: Gesten im Theater. Zur transformativen Kraft der Gesten, in: Fischer-Lichte, Erika/Wulf, Christoph (Hg.): Gesten, München 2010, S. 209 - 224

Fischer-Lichte/Wulf, Christoph (Hg.): Gesten, München 2010

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2004

Fischer-Lichte, Erika: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff, in: Fischer-Lichte, Erika/ Risi, Clemens/ Roselt, Jens (Hg.): Kunst der Aufführung. Aufführung der Kunst, Theater der Zeit Recherchen, Berlin 2004, S. 11 - 26

Fischer-Lichte, Erika: Ritualität und Grenze, in: Fischer-Lichte/Horn/Umat-hum/Warstat (Hg.): Ritualität und Grenze, Tübingen/Basel 2003, S. 11 - 30

Fischer-Lichte, Erika: Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-A-vantgarde, Tübingen / Basel 1998

Flusser, Vilém: Gesten. Versuch einer Phänomenologie, Frankfurt am Main 1994

Foster, Susan Leigh: Choreographing your move, in: Rosenthal, Stephanie (Hg.): Move. Choreographing you. Art and Dance Since the 1960s, London 2010

Fried, Michael: Kunst und Objekthaftigkeit, in: Stemmrich, Gregor (Hg.): Mi-nimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden 1998, S. 334 - 368 [1968]

Goldberg, RoseLee: Performance Art. From Futurism to the Present, London 2011 [1979]

Hantelmann, Dorothea von: How to do things with art, in: Fischer-Lichte, Erika/Risi, Clemens/Roselt, Jens (Hg.): Kunst der Aufführung. Aufführung der Kunst, Theater der Zeit Recherchen 18, Berlin 2004, S. 63 - 75

Huschka, Sabine: Daniel Roberts - Cunningham Technik, in: Diehl, Ingo/Lampert, Friederike (Hg.) Tanztechniken 2010. Tanzplan Deutschland, Leipzig 2011

Huschka, Sabine: Merce Cunningham. Der Tanz als Ort Sich-Anders zu ma-chen, in: Lampert, Friederike (Hg.): Choreographieren reflektieren. Choreo-graphie-Tagung an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, Berlin 2010, S. 157 - 166

Huschka, Sabine: Reiner Tanz nach dem I-Ging - Merce Cunninghams un-versiegter Appetit auf Bewegung, in: Reininghaus, Frieder/Schneider, Katja (Hg.): Experimentelles Musik- und Tanztheater. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 7, Laaber 2007, S. 169 - 172

Huschka, Sabine: Am Nullpunkt des Tanzes - Yvonne Rainer und das Judson

Dance Theater, in: Reininghaus, Frieder/Schneider, Katja (Hg.): Experimentelles Musik- und Tanztheater. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 7, Laaber 2007, S. 172 - 176

Huschka, Sabine: Moderner Tanz. Konzepte Stile Utopien, Hamburg 2002

Kostelanetz, Richard: Assemblage, in: Kostelanetz, Richard: Dictionary of the Avant-Gardes. Music, Film, Visual Arts, Dance, Theater, Second Edition, New York 2001 [1993], S. 17

Kostelanetz, Richard: John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit, Köln 1989

Jeschke, Claudia: Tanz als Bewegungstext. Analyse zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910 - 1965), Unter Mitw. von Cary Rick, Tübingen 1999

Land, Ronit/Schorn, Ursula/Wittmann, Gabriele: Anna Halprin. Tanz Prozesse Gestalten, München 2010

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, Frankfurt am Main 1999

Lepecki, André (Hg.): Dance. Documents of Contemporary Art, London 2012

Lepecki, André: Zones of Resonance. Mutual formations in Dance and the Visual Arts Since the 1960s, in: Rosenthal, Stephanie (Hg.): Move. Choreographing you. Art and Dance Since the 1960s, London 2010

Lorenz, Silvia: Installation/Environment, in: Jordan, Stefan/Müller, Jürgen (Hg.): Lexikon Kunstwissenschaft. 100 Grundbegriffe, Stuttgart 2012, S. 171-173

Machnik, Hubert: Looking for a cooperative combinatorics, in: Peters, Christine/Siegal, Richard/Sixt, Dieta (Hg.): Idea in Action, Leipzig 2012, S. 49 - 56

Machnik, Hubert: Between Event and Intent, in: Peters, Christine/Siegal, Richard/Sixt, Dieta (Hg.): Idea in Action, Leipzig 2012, S. 57 - 64

O'Doherty, Brian: In der weißen Zelle. Inside the White Cube, Kemp, Wolfgang (Hg.), aus dem Amerikan. von Ellen und Wolfgang Kemp, Berlin 1996 [1976]

Peters, Christine/Sixt, Dieta: Civic Encounters, in: Peters, Christine/Siegal, Richard/Sixt, Dieta (Hg.): Idea in Action, Leipzig 2012, S. 5 - 8

Peters, Christine/Siegal, Richard: If/Then Dialogues, in: The Bakery Paris - Berlin/ZKM Karlsruhe (Hg.): If/Then Dialogues Ostfildern-Ruit 2010 (DVD booklet), S. 4 - 9

Rancière, Jacques: The Emancipated Spectator. Ein Vortrag zur Zuschauerperspektive, in: Germer, Stefan/Grow, Isabelle (Hg.): Texte zur Kunst, 15. Jg./Heft 58, Berlin 2005, S. 35 - 51

Ruhsam, Martina: Kollaborative Praxis: Choreographie, Berlin 2011

Schneider, Katja: „Think of them as words“. Bewegung und Text in Homo Ludens von Richard Siegal, in: Schläder, Jürgen/Weber, Franziska: PerformingInterMediality. Mediale Wechselwirkungen im experimentellen Theater der Gegenwart, Leipzig 2010, S. 256 - 278

Schneider, Katja: Das Verschwinden des Tanzes aus der Choreographie?, in: Reininghaus, Frieder/Schneider, Katja (Hg.): Experimentelles Musik- und Tanztheater. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 7, Laaber 2007, S. 363 - 365

Schröder, Julia: Cage & Cunningham Collaboration. In- und Interdependenz von Musik und Tanz, Hofheim 2011

Schulze, Janine (Hg.): Are 100 objects enough to represent the dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz, München 2010

Schulze, Janine: Dancing Bodies - Dancing Gender, Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie, Dortmund 1999

Siegal, Richard: What's in a name?, in: Peters, Christine/Siegal, Richard/Sixt, Dieta (Hg.): Idea in Action, Leipzig 2012, S. 1 - 3

Siegmund, Gerald: Das Andere des Tanzes: Choreographische Verfahren als Verfahren des Schreibens, in: Wortelkamp, Isa (Hg.): Bewegung Lesen. Bewegung Schreiben, Berlin 2012, S. 114 - 128

Siegmund, Gerald: Choreographie und Gesetz: Zur Notwendigkeit des Widerstands, in: Fenböck, Karin/Haitzinger, Nicole (Hg.): Denkfiguren. Performatives zwischen bewegen, schreiben und erfinden, München 2010, S. 120 - 129

Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes, Bielefeld 2006

Sontag, Susan: Happenings: Die Kunst des radikalen Nebeneinanders, in: Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, Frankfurt am Main 1982 [1962], S. 309 - 321

Thorausch, Thomas: Verweile doch, du bist so schön... Zur Problematik institutioneller Erinnerung an Tanz, in: Schulze, Janine (Hg.): Are 100 objects enough to represent the dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz, München 2010, S. 72 - 83

Virno, Paolo: Grammatik der Multitude. Untersuchungen zu gegenwärtigen Lebensformen, Berlin 2005

Weibel, Peter: Interactivity - Please Dance, in: The Bakery Paris - Berlin/ZKM Karlsruhe (Hg.): If/Then Dialogues Ostfildern-Ruit 2010 (DVD booklet), S. 10 - 15

Wortelkamp, Isa: Für eine Theorie der Bewegung, in: Fenböck, Karin/Haitzinger, Nicole (Hg.): Denkfiguren. Performatives zwischen bewegen, schreiben und erfinden, München 2010, S. 268 - 277

Wortelkamp, Isa: Bewegung der Bewegung. Eine Einleitung, in: Wortelkamp, Isa (Hg.): Bewegung Lesen. Bewegung Schreiben, Berlin 2012, S. 7 - 20

Ausstellungskataloge

Macel, Christine/Lavigne, Emma (Hg.): *Danser sa vie*, [Ausst.Kat.], Centre Pompidou, Paris 2011

Nollert, Angelika (Hg.): *Performative Installation*, [Ausst.Kat.], Galerie im Taxispalais, Innsbruck/Museum Ludwig, Köln/Museum für Gegenwartskunst, Siegen/Secession, Wien/Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig, Köln 2003

Rosenthal, Stephanie (Hg.): *Move. Choreographing you. Art and Dance Since the 1960s*, [Ausst.Kat.], Hayward Gallery, London/Haus der Kunst München 2010

Zeitschriftenartikel

Hahn, Thomas: *Kunst macht Tanz*, in: *tanz*, Januar 2012, S. 8 - 9

Schneider, Katja: *Civic Mimic. Wenn unsere Zivilisation aus Nachahmung besteht, wie kann dann die Gesellschaft kreativ werden? Fragen von Richard Siegal an unsere Schwarmintelligenz*, in: *tanz*, Dezember 2011, S. 12 - 15

Schneider, Katja: *Richard Siegal - der Pirat des Binären*, in: *tanz*, Oktober 2010, S. 20 - 23

Siegel, Richard: *Opensourcing If/Then*, in: *Contact Quarterly*, Summer/Fall 2006, S. 59 - 61

Internetlinks

<http://www.thebakery.org> (Zugriff: 12. September 2012)

http://imtr.ircam.fr/imtr/Gesture_Follower (Zugriff: 14. September 2012)

<http://articles.ircam.fr/textes/Bevilacqua09b/> (Zugriff: 14. September 2012)

<http://www.everybodystoolbox.net/?q=node/169> (Zugriff: 19. Juli 2012)

<http://www.mychoreography.org> (Zugriff: 19. Juli 2012)

<http://www.e-flux.com/announcements/conference-expanded-choreography-situations-movements-objects> (Zugriff: 19. Juli 2012)

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 The Bakery Paris - Berlin / ZKM Karlsruhe (Hg.): If/Then Dialogues, Ostfildern-Ruit 2010 (DVD booklet)
- Abb. 2 <http://www.thebakery.org>
- Abb. 3 Ebd.
- Abb. 4 Ebd.
- Abb. 5 http://imtr.ircam.fr/imtr/Gesture_Follower
- Abb. 6 <http://www.thebakery.org>
- Abb. 7 Ebd.
- Abb. 8 Ebd.
- Abb. 9 <http://www.tanznetz.de>
- Abb. 10 <http://www.thebakery.org>

Mit herzlichem Dank an Prof. Dr. Claudia Jeschke, Richard Siegal,
Johanna Czakalla, Christian Landpersky, Lisa Voelter und Dennis Zyche.

Diese Arbeit wurde finanziell unterstützt durch das Programm *Lehre@LMU*
des Departments Kunstwissenschaften.