

de -
archiving
movement

#1

research : choreography : performance

ed. by Rose Breuss and Claudia Jeschke
in cooperation with IDA research lab

Rose Breuss

**SCHNITTSTELLEN, ÜBERSCHREITUNGEN
UND A-LOGIKEN IN
MOVEMENT RESEARCH PROZESSEN**

Claudia Jeschke und Rose Breuss

**HETEROCHRONIEN, HETEROGENITÄTEN
UND INSTABILE WISSENSFELDER –
LECTURE/PERFORMANCES ALS
SUCHBEWEGUNGEN EINER
'ZEITGENÖSSISCHEN' TANZFORSCHUNG**

© Rose Breuss, Claudia Jeschke, 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 978-3-940388-40-7
Germany 2014

Reihe de-archiving movement
Herausgeber: Rose Breuss, Claudia Jeschke

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.

SCHNITTSTELLEN, ÜBERSCHREITUNGEN UND A-LOGIKEN IN MOVEMENT RESEARCH-PROZESSEN

Movement Research ...

... ist Teil der Tanzpraxis zeitgenössischer Tänzer¹ und wesentlicher Bestandteil des Tänze-Machens. Notwendig wird Bewegungsforschung für Tänzer, die über das verfügbare, konventionelle Bewegungsmaterial hinaus Bewegung als essenzielle Materialität des Tanzens ausdifferenzieren wollen. Gesucht werden unbekannte, nicht-konventionelle Bewegungsspektren bzw. heterogene Perspektiven auf ein historisch gewachsenes Tanzvokabular. Das dem Tänzer eigene Tanzwissen grundiert die Prozesse des Forschens. Es bewährt sich als Instrumentarium der Suchbewegungen und im Überschreiten seines konventionellen Gebrauchs.

Im Überschreiten zeigen sich nicht nur die Modi des Analysierens der aktuellen Tanzpraxen: Die Beweggründe für dieses Überschreiten, das Überschreiten selbst werden in den künstlerischen Prozessen des Forschens deutlich. In den Herstellungspraxen des Tänze-Machens suchen Tänzer Materialien wie Texturen zwischen konventionellem Tanz-/Bewegungsmaterial und subjektiv in die eigene Tanzpraxis übersetzten Modi des Wahrnehmens und Denkens, aus denen heraus die Prozesse dirigiert werden.

Dem Tänzer ist Tanzwissen eingespeichert. Er agiert in einer komplexen Verwobenheit als Subjekt mit individuellen Prägungen und als Objekt, das eine erlernte Techné, eine gleichermaßen historisch wie somatisch/somatosensorisch geprägte Technik des Tanzens memoriert und inkorporiert. Die zeitgenössische Tanzpraxis, in der Movement Research-Prozesse stattfinden, umspannt eine Vielfalt von Körper- und Tanztechniken (Diehl/Lampert 2011), die ein konkretes Bewegungsvokabular erschließen und entwickeln. Der künstlerische Zugriff zur Tanzpraxis erfolgt im individuellen Erinnern der Tänzer und in choreographisch wie improvisatorisch geprägten Verfahren zur Erforschung ungewohnter Bewegungsoptionen. Im künstlerischen Zugriff kollidiert und kolludiert ein historisches Bewegungsvokabular, das durch die erlernte Tanzpraxis im Bewegungsspeicher des Tänzers existiert, mit vorerst abstrakten Körper- und Bewegungskonzepten und -ideen. Diese machen Versuchsanordnungen wahrnehmbar, in denen die Potenziale des Körpers experimentell bzw. experientiell hinterfragt und in spezifischen Bewegungsformen sichtbar gemacht werden. Movement Research erschließt sich im Vollzug der Bewegung, im tanzenden Körper. Thematisiert ist der Tänzer selbst, der tanzende Körper, der Tanzkörper, der in ausdrücklicher Beziehung zu seinen Bewegungen steht.

Der Tänzerkörper ist Instrument, Archiv und Speicher des Tanzens, den das ‚Subjekt‘ Tänzer destabilisiert. Das ‚Subjekt‘ fundiert und materialisiert Movement Research-Praxen und hat Anteil an ihren Modellierungsprozessen. Die konventionellen Parameter von Raum und Zeit in Bewegung werden erweitert.

1 Aus Gründen der leichteren Lesbarkeit wird auf eine geschlechtsspezifische Differenzierung verzichtet. Entsprechende Begriffe gelten für beide Geschlechter.

Der tanzende Körper ...

... ist der „impossible body“, der „imaginary/real body that always shakes the unity of each body and constantly exists parallel to (within) body as subject (experience) and object“ (Kunst 1999²). Der Tanzkörper als ‚impossible body‘ ist nicht allein das dem Tanz zur Verfügung stehende Instrument. Der Tanzkörper als Subjekt (der sich konventionell in den Facetten des Interpretierens zeigt) und der Tanzkörper als Objekt (der konventionell seine Techné ausstellt) sind in den Konfigurationen des ‚impossible body‘ destabilisiert und nicht voneinander abzugrenzen. Der ‚impossible body‘ als Instrument des Tanzens, des Tänzerkörpers, der zwischen Subjekt und Objekt vermittelt, benötigt einen künstlerisch-diskursiven Raum, einen Raum, in dem die Gefüge des praktischen und theoretischen Tanzwissens mobil werden und kontingent existieren. In den darin aufzufindenden Leerstellen finden Movement Research-Prozesse statt.

Für eine künstlerisch-diskursive Tanzpraxis werden theoretisches Wissen/Episteme notwendig. Sie bieten Stimuli, etwa in der Funktion von ‚Botenstoffen‘, die künstlerische Prozesse aktivieren. Ihre Effekte auf den tanzenden Körper sind nicht direkt nachvollziehbar, nicht analog von der Theorie in die Praxis übertrag- und anwendbar. Sie sind nicht analog ins ‚Material des Tanzens‘ transformierbar; sie manifestieren sich subjektiv und verändern die Herangehensweisen und Strategien des Tänzers in der Bewegung.

Theoretisches Wissen/Episteme werden Teil des Materials des Forschens/Tänze-Machens und sind Bestandteil des Tanzens, insofern sie als ‚andere‘ Vermittlungsweisen vom Subjekt Tänzer erfahren werden und in seinem Tanzen auftauchen. Sie werden als Verschiebungen/ ‚shifts‘ im tanzenden Körper und in der Materialität seiner Bewegungen sichtbar. In der Beachtung der ‚shifts‘ erweitern sich Materialien wie Texturen des Tanzens. Das Material der körperlichen Tanzpraxis und das theoretische Material der Diskurse erscheinen auf denselben Flächen, sie liegen nebeneinander, bilden ein kontingentes Material des Tanzens. Sie spiegeln sich in die Movement Research-Prozesse hinein, gehen ineinander über, dynamisieren und prägen die Prozesse. Durch die Verschiedenheit der Medialitäten/Medien erzeugen sie Brüche in den Prozessen des Tanzens und bestimmen die Dramaturgien ihres Durchquerens.

Das instabile Subjekt des tanzenden Körpers

Dem Körper als Instrument des Tanzens sind historische wie somatische/somatosensorische Techniken bzw. das gesamte Repertoire des Körperwissens eingespeichert. Diese sind in der physischen Materialität des Körpers sedimentiert. Der als ‚impossible body‘ konfigurierte Tänzerkörper ist auch der Körper, in dem die Konfigurationen des Begehrens als imaginäre/phantasmatische Anteile des Tanzens wirken. Weil das „Subjekt um etwas beraubt ist, das zu seinem Leben selbst gehört, [...] wird ein bestimmtes Objekt Begehrens-Objekt.“ (Lacan zit. n. Braun 2010, 142)

2 Bojana Kunst bezieht sich auf Paul Valéry's „poet's body“. In seinem Essay „Réflexions sur le corps“ beschreibt er den „poet's body“ als vierten Körper, der dem „impossible body“ ähnelt: „one of the manifestations of the unstable field, employed to denote the basic longing that functions as a basis for the production of bodily images, the mode of body's visibility, its representation and performing.“ Vgl. http://www2.arnes.si/~ljintima2/kunst/b-impossible_abstract.html [Zugriff 29.9.2014].

Die Vorstellung, als die das Begehrens-Subjekt sich zu fassen bekommt, ist eine „*Vorstellungsrepräsentanz*, ein Platzhalter aller möglichen Vorstellungen, [...]“. Nach Lacan macht es demnach keinen Unterschied, ob man sagt: „ich bin ein Mensch“, „ich bin Ich“, („je suis moi“), oder wie die Bororo-Indianer: „ich bin ein Papagei.“ (Lacan zit. n. Braun 2010, 54)

Das Tänzer-Ich wird in der Perspektive der Lacan'schen Subjekttheorie aus seinem stabilen Bestimmungsort entfernt (Kunst 1999).³ Es überschreitet seine Synthese- und Integrationsfunktion, spielt in die Prozesse des Tanzens hinein. Was die unvermittelte Wahrnehmung zusammengefügt hat, zerlegt die „Einbildungskraft *als* die ‚Aktivität der Auflösung‘“ (Žižek 2010, 72). Die Fähigkeit unseres Geistes, sich etwas einzubilden, abstrahiert „ein bestimmtes Merkmal von anderen Merkmalen, [...] eine Farbe ohne Form, eine Form ohne Körper“ (Žižek 2010, 73).

Der unbewusste Triebleib und seine Repräsentationen erschließen „die (Un-)Welt der Begehrensobjekte“ (Cremonini 2012, 193). Das Subjekt des Unbewussten fungiert nicht nur indirekt/unterschwellig, sondern auch in den ‚en-actments‘ der ‚Vorstellungsrepräsentanzen‘. In die entstehende Leerstelle sind die Phantasmen/Phantasmata des Begehrens eingesetzt. Durch sie wird das (begehrende) Subjekt gleichsam selbst zum Material des Tanzens und in die Dynamik der Prozesse mitgerissen. Das phantasmatische ‚Ich‘ ist Rimbauds „Ich ist ein anderer“. Das Phantasma inszeniert nicht einfach die Beziehung des Subjekts zum Objekt seines Begehrens, sondern zu einem Objekt, das „am Platz dessen steht, dessen das Subjekt symbolisch beraubt wurde: seines Seins“ (Braun 2010, 142). Rimbauds Ich ist ein Körperliches, ist „in letzter Instanz von den körperlichen Empfindungen abgeleitet“ (Freud zit. n. Cremonini 2012, 187). Das Subjekt des Unbewussten ist nicht das „vordiskursive Reservoir der Affekte und Triebe, sondern das genaue Gegenteil: ein rein logisches Konstrukt, entleert von allem erfahrungsmäßigen Inhalt und als solches außerhalb unserer Selbsterfahrung“ (Žižek 2010, 45). Das Subjekt des Unbewussten ist die Leerstelle, ist „der Punkt des Selbstbewußtseins [...], der mit keinem spezifischen Merkmal der Welt zusammenfällt – es ist eher die Leere als das Eine, auf die jeder denkbare und erfahrbare Inhalt, insoweit er denk- und erfahrbar ist, bezogen werden sollte.“ (Žižek 2010, 45) ‚Entleert‘ von seinen Erfahrungen liegt unter dem alltäglichen Subjekt auch nicht ein anderes ‚tieferes Subjekt‘, auch nicht die Möglichkeit einer Rückkehr zu einem mikro-/makrokosmischen Naturalismus. Das Begehren des unbewussten Subjektes ist „voller Sinn“ und „archetypisch“ (Lacan 2006, 17), es ist „dichte Abwesenheit“ (Lacan 2006, 52).

Das ‚Körper-Spüren‘ des Tanzens lässt sich als Hervorbringung des unbewussten Subjekts erfahren. Was sich zeigt, ist die „Lücke zwischen dem leeren Subjekt [...] und dem Reichtum der Phantasien“ (Žižek 2010, 52). Die Dimension der Phantasie wird konstitutiv für das Subjekt. In den phantasmatischen Konfigurationen der Begehrensobjekte erfährt es seine inneren Zustände, die nicht direkt erfasst werden können. Im „Atmen der Gespenster“ (Saftien 1994, 89), in der Einbildungskraft, die die Bewegung nach innen ermöglicht, erscheinen die Phantasmata im Tageslicht. Innerstes Leben kehrt aus ihnen zurück. Das Selbst, das

3 Judith Butler destabilisiert das Subjekt im Hinblick auf sein biologisches Geschlecht und beschreibt die Konstruktion des Geschlechtes als „weder ein[en] einzelne[n] Akt noch ein[en] kausalen Prozeß [...], der von einem Subjekt ausgeht und in einer Anzahl festgelegter Wirkungen endet. Konstruktion findet nicht nur *in* der Zeit statt, sondern ist selbst ein zeitlicher Prozeß, der mit der laufenden Wiederholung von Normen operiert; im Verlauf dieser unentwegten Wiederholung wird das biologische Geschlecht sowohl hervorgebracht als auch destabilisiert.“ (Butler 1997, 32)

„die Gespenster atmet“, ist kein einheitlicher Agent. Seine Leistung ist eine Unterbrechungsleistung: Die Einbildungskraft wird „das Zentrum der narrativen Schwerkraft“ (Žižek 2010, 38).

„Joy of life and horror of death“ werden in den Phantasmata inszeniert. Ihre Logiken und Erscheinungsbilder sind nicht die des Theaters, sondern die des Agenten ‚Subjekt‘ und deshalb inhomogen, bruchstückhaft, spontan. Als ‚psychische Objekte‘ werden sie im enactment aus dem Erinnerungsstrom gehoben. Sie sind nicht theatral ‚begabt‘ im Sinne einer linearen, logischen Erzählung. Sie wiederholen ihre unterbrechende/störende Funktion und theatralisieren psychische Objekte als Phantasmata-Momente.⁴

Der Tänzer experimentiert aus der Vertrautheit des Körpers als Instrument seines Tanzens heraus. Er springt/changiert/schwimmt zwischen objektiver Bezogenheit und zu einem konkreten Tanzvokabular/zu Tanzwissen, deren Kontinuum des Bewegens und seiner subjektiven, unterbrechenden Fixierung. Der Tänzer kreierte eine Utopie, einen Zwischenraum des *nicht mehr* und *noch nicht*. „Der Körper des Tänzers ist [...] doppelt: Er erstreckt sich auf einen zweiten idealen Körper hin, der das Bild und den Ort des ersten destabilisiert und in die Schwebel bringt.“ (Siegmond 2005, 151).

Mangel und Überschuss in den Materialien des Tanzens

In Movement Research-Prozessen entscheidet und verfügt der Tänzer, mit welchem seiner Körper er tanzt. Er agiert nicht ausschließlich mit einem einheitlichen Körper-Instrument, sondern changiert zwischen seinem realen und den imaginären/phantasmatischen Körpern (des Tanzens).

In seiner physischen Materialität ist der Körper nie ganz zugänglich. Einen Körper haben und gleichzeitig dieser Körper sein verursachen einen Mangel im Subjekt (des Tanzens). Um den eigenen Körper ganz zu verstehen und ihn als Material des Tanzens konstruieren zu können, liegt er zu sehr auf der Seite des Tänzers, er kann nicht weggelegt werden. Hingegen sind die Körper-Diskurse überschießend.

Der ‚corporeal‘ oder ‚body turn‘ der Sozial-, Geistes- und Kulturwissenschaften untersucht die körperliche Dimension historischer, sozialer und symbolischer Praxen. Zur Disposition steht das ‚tacit knowledge‘ des Körpers, das ihm eigene praktische Wissen, die Verfügbarkeit aller Handgriffe, das (unbewusste) Wissen um seine Orientiertheit und alltägliche (Un-)Vertrautheit in der Welt. Untersucht werden seine Routinen, „things, that are too obvious to notice“ (Hanna 1993, 155), die sich performativ äußern.

Im Tanz wird dieser Körper als ‚somatischer‘ Körper wie der Leib konzipiert: „Dieser Leib, den wir nicht nur haben, sondern der wir stets schon sind, unterscheidet sich insofern vom objektiven Körper, als wir nie um ihn herumgehen und ihn entsprechend nie völlig in den Blick nehmen können. Er lässt sich nicht vor uns stellen [...].“ (Alloa/Bedorf/Grüny/Klass 2012, 2)

4 Domenico da Pienza (um 1420–1475) schreibt: „Note that one who wishes to learn the art needs to dance according to *fantasmata*. Note that *fantasmata* is a physical quickness which is controlled by the understanding of the *misura* [...]. This necessitates that at each *tempo* one appears to have seen Medusa’s head, as the poet says, and be of stone in one instant, than in another instant, take to flight like a falcon driven by hunger.“ Domenico da Pienza, *De arte saltandi & choreas ducendi. Della arte di ballare et danzare*, ca. 1450, zit. n. Smith 1995, 13.

Diese Überlegungen zur besonderen ‚Positionierung‘ des Körpers weiterführend lässt sich folgendes denken:

„Während der Leib hinsichtlich seiner objektiv-dinglichen Seite eindeutig determiniert ist (er befindet sich nur hier und nirgendwo sonst), ist er als ‚leistender‘ und ‚fungierender‘ Leib immer schon anderswo und über sich selbst hinaus. Indem er in Bewegung begriffen ist, lässt sich sagen, dass der kinästhetische Leib ‚immer wieder orientierten Raum freigibt‘, aber auch immer wieder anderen Raum einnimmt (Hua XV, 270). Er verfügt, indem er prinzipiell jedes Dort in ein Hier verwandeln kann, immer schon über mehr, als er aktuell inne hat; [...]“ (Alloa/Depraz 2012, 19–20)

Im fungierenden Leib werden die Kontexte überschießend. Die Welt selbst, in der sich der Körper befindet, wird integrierter Bestandteil des physischen Geschehens. Der Körper ist in seine Umgebung hineingezogen, Bestandteil der Umgebung. Sie schafft seine physische Bedingtheit und – indem seine Wahrnehmungen aktiviert sind – die Bedingungen, unter denen er kommuniziert.⁵ Der Stuhl, auf dem wir sitzen, ist im ‚fungierenden Leib‘ Teil meines Körpers, die Hand, die wir berühren, ist Teil meiner Hand. Der Körper taucht als intersubjektiver Körper aus den Kontexten und Diskursen heraus.

Dieser fungierende, intersubjektive Körper ist der Körper der somatischen Tanztechniken. Er befindet sich gleichzeitig in seinen physischen Materialitäten und in der Vielheit seiner Diskurse.

Die zeitgenössische Tanzpraxis kennt die leibliche Konzeption des tanzenden Körpers in den somatischen Ausprägungen der Körper-/Tanztechniken. Somatics integrieren die Bewegungen, die immer da sind, ersetzen „conceptual attitudes with perceptual abilities“, favorisieren nicht „mind over matter“, sondern „sensor over motor“ (Hanna 1993, 159). „Somatization“ heißt „to engage the kinesthetic experience directly, soma is the experienced body in contrast to the objectified body“ (Bainbridge Cohen 1993, 6).

Somatik heißt den Körper vom Körper, von Teilen seines Körpers her, zu sehen. Was der somatische Körper hervorbringt sind Bewegungen, die eher als Empfindungen konnotiert sind, bzw. als möglicherweise ‚unklar empfundene Handlungen‘, die „das Vage und Konfuse untersuchen (etwas wie das Empfinden eines bevorstehenden Gewitters oder des Schnees)“ (Valéry 1989, 435). Der Körper – vom Körper aus gesehen – vermittelt in diesen ‚unklar empfundenen Handlungen‘ ein Bewegungsmaterial, das im fungierenden/somatischen Körper zugänglich wird. Sein Strömen, Pulsieren, seine Organik und Rhythmik, seine Kreisläufe, sein artikuliertes System aus Kräften und Berührungen setzen Bewegung vegetativ zusammen. Tausendmal empfehlenswerter als das Studium des Gehirns ist laut Valéry „die vertiefte Untersuchung der menschlichen Hand, diese Konzentration von Greifen und Fühlen, Dauer der Striktion, ultraschnelle Bewegungen – (schneller als das Bewusstsein). Streicheln, kneifen, stoßen, zeichnen, ziehen, gleiten, klopfen, schlagen, – zeigen“ (Valéry 1989, 314).

Der Körper vom Körper aus gesehen verfügt per se über Bewegungsmaterialien. Sie repräsentieren das Bewegungsspektrum, das aus den Tanztechniken ausgeklammert wurde, das ‚negative‘ Material, das Unsichtbare und aus dem Fokus der Wahrnehmungen entfernte,

5 Vgl. Alva Noë: „Was wir beim Betrachten von Tanz sehen, ist die *Umwelt*. [...] Wir *inszenieren* unsere Umwelten dank unserer geschickten Interaktion mit ihnen. Wir *inszenieren* unsere Wahrnehmungswelt, indem wir uns auf sie einstellen.“ (Noë 2007, 130 bzw. 131).

verdeckte Material. Es (re-)präsentiert Äußerungen des praktischen Körperwissens und seines Repertoires. Es ist aber in konventionellen Bewegungsanalysen der Tanzpraxen nicht darstellbar oder nur teilweise darstellbar. Da die Empfindung die Bewegung hervorbringt, ist sie an diese gebunden. Ihre Äußerung liegt in der Äußerung des Empfindens und nicht oder nicht nur in der äußeren Form der Bewegung. Sie ist aber als Empfindung nicht übertragbar, jedenfalls nicht mit demselben Ergebnis. Sie liegt auf der Seite des Körpers, die im ‚embodied knowledge‘ und seinen komplexen Verknüpfungen gespeichert ist.

Die Diskurse über ‚embodied knowledge‘, die in den Performance Studies stattfinden, erweitern die somatische Tanzpraxis erheblich. Sie ermöglichen intersubjektive Erkundungsstrategien, die viele (un)verbundene Wirklichkeiten und den Körper mit seinen tanztechnischen/anatomischen/physischen/somatosensorischen Praxen in komplexe Zusammenhänge setzen.⁶ Performance Studies fokussieren embodied knowledge im Hinblick auf ein erweitertes Wissen über den Körper. „By taking performance seriously as a system of learning, storing, and transmitting knowledge, performance studies allows us to expand what we understand by ‚knowledge‘. [...] „What it allows us to do“ (Taylor 2003, 16) heißt das Movers für Movement Research-Prozesse.

Eigentümliches Navigieren in heterogenen Materialien

Der Tänzer, der als ‚impossible body‘ konfiguriert ist und sich zwischen seiner objektiven und subjektiven Bezogenheit befindet, durchquert in Movement Research-Prozessen Praxen und Theorien. Er bewegt sich in den instabilen Terrains der Episteme und überschreitet den Horizont seiner Techné. Er durchkreuzt symbolische Ordnungen und bewältigt die strukturelle Differenz von Konstruktion und Ereignis. Sein Durchkreuzen ist performativ, es ereignet sich.

Im Ereignis des Suchprozesses dringt das Unerwartete, Befremdliche ein, unwillkürlich und am Anfang noch unbemerkt. Das Ereignis ist „dennoch [...] keineswegs immateriell, da es immer auf der Ebene der Materialität wirksam ist, Effekt ist; es hat seinen Ort und besteht in der Beziehung, der Koexistenz, der Streuung, der Überschneidung, der Anhäufung, der Selektion materieller Elemente [...]“. (Foucault 1994, 37)

Dem Forschenden stößt etwas zu, ihm widerfährt etwas. Die Ereignisse berühren ihn, setzen ihm zu, nehmen ihn in Anspruch. Seine Erfahrungen, Wahrnehmungen sind nicht substituierbar. So wie man seine Schmerzen nur alleine haben kann, ist der Horizont der Erfahrung unüberschreitbar.

Einfacher ausgedrückt: Movement Research-Prozesse generieren Tanzbewegung erst im Danach – im Nachhinein. Sie referieren zwar auf die Erinnerungspraxen des Tänzers und mobilisieren seine Körperspeicher. Die Äußerung der Bewegung wird jedoch erst nach dem Durchqueren der Prozesse im Nachhinein und nur bedingt während der Dauer der Prozesse wahrnehmbar. Die Genesen der Tanzbewegungen liegen zwischen konkretem Erinnern, das aus einer Art Mitschnitt des Tanzgedächtnisses möglich wird, und einem ‚Aufnahmemodus‘ des Tänzers während der Prozesse, in die er ‚somatic markers‘ einfügt, die später wie Gedächtnishilfen fungieren.

6 Der Körper bewerkstelligt eine ‚Außen-Einschreibung‘ (Nancy 2000a, 15) [...]: Der Körper schreibt sich in das Außen ein, indem er sich exponiert und in dieser Exposition wird der Körper zum Ort für die Offenheit des Daseins.“ (Busch 2012, 311)

Die Tanzbewegung generiert sich als Resultat eines Durchquerens verschiedener Medien, als Medienwechsel, als Resultat eines Übersetzungsprozesses. Sie kann aus historischem Tanzvokabular zusammengesetzt sein, sich auf dessen Parameter beziehen und gleichzeitig verschiedene Medien intersubjektiv konnotieren. Tanzbewegung wird ein komplexer score, in dem das praktische und theoretische Tanzwissen immateriell mit eingebunden wird.

Movement Research-Prozesse sind thematisch und pathematisch.

Der tanzende Körper – als Agens des Tanzens – bringt Bewegung in den komplexen Registern tradierter Techniken hervor. Die Texte des Beugens/Streckens/Drehens werden notierbar, ins Gedächtnis notier- und speicherbar, weil bestimmten symbolischen Ordnungen des Tanzens entnommen. Als komplexe Folgen werden sie vom Tänzer in ‚Myriaden von Spurformen‘⁷ abrufbar.

Der tanzende Körper – als Patiens des Tanzens – als der Körper, dem etwas widerfährt, der Körper, der das Bewegen unter einer bestimmten Re-Aktion, aus einer bestimmten Wahrnehmung heraus – herstellt, benötigt das ‚somatische Handwerk‘ des Tanzens und referiert auf das ‚embodied knowledge‘ des Tänzers. Bewegung geht aus Prozessen des Wahrnehmenden/Wahrgenommenen hervor; sie ereignet sich performativ und ist nur rückwirkend als Bewegung erfahrbar wie reproduzierbar.

Das Subjekt- und Objekt-Sein des tanzenden Körpers bildet den Ausgangspunkt für Movement Research. Die Verfügbarkeit von Techné, der die Routinen und somit ein Erinnern eingespeichert ist, ermöglicht die Suchbewegungen ins Un-Verfügbare, ins vorerst nicht Planbare, in die Ekstasis – ins ‚Außer-sich-Sein‘ des Tanzens.

7 Bewegungen sind in Labans ‚Spurformen‘ auf imaginären (euklidischen) Körpern skaliert. Die Kombinatorik der Richtungen, Dimensionierungen und Voluten (Umlenkungsmomente) mit jedem möglichen Körperteil ergibt eine schier unbegrenzte Zahl von Bewegungsverbindungen. Der kleinste Winkel zwischen den Richtungen ist meist nicht weniger als 45 Grad. Vgl. dazu auch ‚intermediate directions‘ in der Labanotation/Eshkol-Wachman-Notation, die auch 30 Grad-Winkel einbeziehen. Dadurch wird der Raum noch feinmaschiger skaliert, eventuell vergleichbar mit Vierteltonskalen in der Musik.

Bibliographie

- Alloa, Emmanuel / Bedorf, Thomas / Grüny, Christian / Klass, Nikolaus (2012): „Einleitung“, in: Dies. (Hg.): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen, (1)–4.
- Alloa, Emmanuel / Depraz, Natalie (2012): „Edmund Husserl – ‚Ein merkwürdig unvollkommen konstituiertes Ding‘“, in: Emmanuel Alloa / Thomas Bedorf / Christian Grüny / Nikolaus Klass (Hg.): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen, 7–22.
- Bainbridge Cohen, Bonnie (1993): *Sensing, Feeling, And Action. The Experimental Anatomy of Body-Mind Centering*, Northampton.
- Baxmann, Inge / Cramer, Franz Anton (Hg.) (2005): *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, München.
- Brandstetter, Gabriele / Klein, Gabriele (2013): *DANCE [AND] TEXT*, Bielefeld.
- Braun, Christoph (2010): *Die Stellung des Subjektes. Lacans Psychoanalyse*, Berlin.
- Busch, Kathrin (2012): „Jean-Luc Nancy – Exposition und Berührung“, in: Emmanuel Alloa / Thomas Bedorf / Christian Grüny / Nikolaus Klass (Hg.): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen, 305–319.
- Butler, Judith (1997): *Körper von Gewicht*, Frankfurt am Main.
- Cremonini, Andreas (2012): „Sigmund Freud – der gelebte vs. der phantasmatische Leib“, in: Emmanuel Alloa / Thomas Bedorf / Christian Grüny / Nikolaus Klass (Hg.): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen, 178–193.
- De Keersmaeker, Anne Teresa / Cvejic, Bojana (2011): *A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*, Brüssel.
- Diehl, Ingo / Lampert, Friederike (Hg.) (2011): *Tanztechniken 2010. Tanzplan Deutschland*, Leipzig.
- Eshkol, Noa / Shoshani, Michal (1982): *Movement Notations. A Comparative Study of Labanotation (Kinetography Laban) and Eshkol-Wachman Movement Notation*, Tel Aviv.
- Foucault, Michel (1994): *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main.
- Hanna, Thomas (1993): *The Body of Life. Creating New Pathways for Sensory Awareness and Fluid Movement*, Rochester.
- Huschka, Sabine (Hg.) (2009): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld.
- Jeschke, Claudia / Haitzinger, Nicole (2005): „Eine ‚Arche‘ der Tanzwissenschaft. Die Derra de Moroda Dance Archives“, in: Inge Baxmann / Franz Anton Cramer (Hg.): *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, München, 135–147.
- Jeschke, Claudia (2013): „Anmerkungen zur Choreographie, oder das Schreiben von Bewegung, das Schreiben über Bewegung, das Schreiben mit Bewegung“, in: Irene Brandenburg / Nicole Haitzinger / Claudia Jeschke (Hg.): *Tanz und Archiv. ForschungsReisen*. Heft 4: *Geste und Affekt im 18. Jahrhundert*, München, 50–60.

- Kunst, Bojana (1999): *The impossible body. Body and machine: Theatre, representation of the body and relation to the artificial*, Ljubljana.
- Laban, Rudolf (1991): *Choreutik: Grundlagen der Raum-Harmonielehre des Tanzes*, Wilhelmshaven.
- Lacan, Jacques (2006): *Der Triumph der Religion, welchem vorausgeht: Der Diskurs an die Katholiken*, Wien.
- Mersch, Dieter (2002): *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt.
- Nancy, Jean-Luc (2000): *Corpus*, Berlin, Zürich.
- Noë, Alva (2007): „Welten verfügbar machen“, in: Sabine Gehm / Pirkko Husemann / Katharina von Wilcke (Hg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld, 125–133.
- Rimbaud, Arthur (2010): *Prosa über die Zukunft der Dichtung*, Berlin.
- Saftien, Volker (1994): *Ars Saltandi. Der europäische Gesellschaftstanz im Zeitalter der Renaissance und des Barock*, Hildesheim.
- Siegmund, Gerald (2005): „Zwischen Bild und Bild: Der Raum des Körpers im zeitgenössischen Tanz“, in: David Roesner (Hg.): *Szenische Orte – Mediale Räume*, Hildesheim, 144–166.
- Smith, A. William (Hg.) (1995): *Fifteenth Century Dance and Music. Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*, Volume I: Treatises and Music, Stuyvesant, NY.
- Taylor, Diana (2003): *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham.
- Valéry, Paul (1989): *Cahiers/Hefte 3*, Frankfurt.
- Žižek, Slavoj (2010): *Das Unbehagen im Subjekt*, Wien.

HETEROCHRONIEN, HETEROGENITÄTEN UND INSTABILE WISSENSFELDER – LECTURE/PERFORMANCES ALS SUCHBEWEGUNGEN EINER ‚ZEITGENÖSSISCHEN‘ TANZFORSCHUNG

Es dürfte in der Tanzszene unbestritten sein: Das Format der Lecture/Performances¹ spiegelt die kreative Instabilität zeitgenössischer Umgangsweisen mit Tanzwissen, die traditionelle Hierarchien zwischen Geschichte, Theorie und Praxis, zwischen richtig und falsch, zwischen Wissen und Nichtwissen außer Kraft setzen und diese prozessual und rhizomatisch, also nicht länger linear und ideologisch re-strukturieren. Performance und Performativität lassen sich als Kulturtechniken begreifen, in welchen die Dominanz von Text und Lesen durch die mobilen Gefüge des *in actu/in motu* in Frage gestellt wird. Und umgekehrt. Durch das Format der Lecture/Performance, einer Kombination aus wissenschaftlicher, diskursiver und künstlerischer, sinnlich wahrnehmbarer ästhetischer Darbietung hat die traditionelle Performance- und Aktionskunst als Motiv grenzüberschreitender Events eine Wendung genommen, in der die Dimensionen von Performativität nun kritisch bzw. selbst-kritisch ausgelotet werden. Es wird gesprochen und gezeigt: „Lecture und Performance erweisen sich beide, in ihrer Mit-Teilung, als Choreografien und Szenografien des Sagens und Zeigens: Es eröffnet sich ein Raum, in dem sich etwas zeigt, das nur in dieser Überlagerung des zeigenden Sagens und des sprechenden Zeigens evident wird.“ (Brandstetter 2010, 50) Als ein Ergebnis des im Folgenden zu verhandelnden Projekts *Expansion of the Moment* wurde deutlich – und dies sei hier vorweggenommen –, dass nicht nur der Medienwechsel vom Sagen zum Zeigen (und umgekehrt) Räume eröffnet, in denen *sich etwas zeigt*, sondern auch die Kollusion bzw. Kollision unterschiedlicher choreographischer und performativer Suchbewegungen.

Evidenzen

Evidenz, als Begriff der Phänomenologie, verweist nicht auf Daten oder Fakten, sondern verhandelt Potenzialitäten (vgl. Huddleston 2010, 18)². Lecture/Performances zielen demnach vor allem darauf, den Bereich zwischen Ereignis und Wahrnehmung zur Erscheinung zu bringen. Und sie tun dies, wie jede Aufführung, in mehrfacher Weise: auf der Ebene der Produktion und Rezeption sowohl durch die Performer als auch durch die Zuschauer. Beide, Performer und Zuschauer, wechseln ständig ihre Rollen: Selbstdarstellung und Selbstreflexion finden auf verschiedenen Ebenen statt, auf der Ebene der Erzählung und ihrer Rezeption ebenso wie auf der Ebene der Darstellung und deren Rezeption. Die Überkreuzung, Infiltration von Sagen und Zeigen verweist auf die Bedeutung der häufig irritierenden *Erfahrung von etwas*, die sich im Zwischen von Urteil und sinnlichem Erleben bzw. jenseits von Urteil einstellt.

1 Der folgende Text ist als theoretisierende Nach-Schrift einer spezifischen Lecture/Performance, *Expansion of the Moment – Aufforderungen zum Tanz*, entstanden; der experimentelle Charakter, die Unmittelbarkeit des Ereignisses sind in der Übersetzung ins Medium Schrift nur noch als Spuren vorhanden.

2 Vgl. auch Sabisch 2011.

Das was in den Lecture/Performances gesagt wird, folgt keinen verbindlichen rhetorischen Vorgaben, das Spektrum des Gesagten erstreckt sich vom persönlichen Kommentar bis zum wissenschaftlichen Vortrag. Wichtig in diesem Format ist die Informations- und Wirkungsebene eines anderen Mediums, des Wortes, durch das der Tänzer, die Tänzerin – oder auch dessen/deren Gesprächspartner – auf der Bühne die Aktionen des Tanzens erweitert und seine Kompetenz als Akteur unterstreicht. Die Lecture ist als verbale Präsentation einer vorausgehenden Lektüre zu verstehen – einer auf einer essayistischen Strategie beruhenden Lesart, die sich aus dem ursprünglichen Medium des Literarischen transferieren lässt in den Bereich der Aufführungskünste. Der Essay kommentiert verschiedenste Konzepte sowie vielfältige Phänomene moderner Kunst, integriert disparates kulturelles Material und versucht so, die Bedingungen und Grenzen des Denkens zu bestimmen und zum Sprechen zu bringen. Die Strategie des Befragens als essayistisches, d. h. vernetztes und vernetzendes Denken und Zeigen findet sich auch im Format der Lecture/Performances.

Lecture/Performances wurden 1998 in theatrale Kontexte eingeführt, als Xavier LeRoy *Product of Circumstances* präsentierte. Ein weiterer Protagonist dieses Formats ist Jérôme Bel, der Tanzkünstler einlud, die Reibungen zwischen ihren persönlichen Biographien und ihren persönlichen Erfahrungen zu zeigen. Beide, LeRoy und Bel (und es gibt viele mehr) stellten auf der Bühne Erinnerungen bzw. Geschichten aus, die in spektakulär-theatralen Zusammenhängen traditionell verborgen sind oder verborgen werden.

Entdeckungen (dis-coveries, re-coveries) von Geschichten, nicht Erfindungen, bilden die Motivationen und Inhalte von Lecture/Performances – Geschichten, die in den persönlichen Biographien der Tänzer ebenso präsent sind wie in der Tanzgeschichte.

Wie persönliche Biographien verfügen Tanzgeschichten – als kulturelle Biographien – über Merkmale tänzerischen Erbes, die (gleichwohl verborgen) aktiv sind, wenn Tänzer tanzen. Tanzgeschichte stellt einen zwingenden und einflussreichen Aspekt von Gedächtnis dar, der – als Teil der persönlich-professionellen Biographie – in jeder zeitgenössischen Performance existiert. Wie Biographie hängt auch Tanzgeschichte nicht davon ab, ob die Tänzer wollen oder nicht wollen, dass sie ihr Tanzen beeinflusst, manipuliert oder kontrolliert; anders als im Fall der Biographie wurde der Tanzgeschichte jedoch bislang meistens nur indirekt, eben über die Biographien, vitales, kritisches und/oder kreatives Potenzial im Tanz zugestanden.

Heterochronie und Heterogenität

In der zeitgenössischen Kunstszene wird mit dem Begriff der Heterochronie eine Strategie benannt, mit der Künstler ihre Arbeiten in einer nicht genau zu benennenden Zeit situieren. Diese Nicht-Festlegung auf der Zeitschiene, bzw. die bewusste Verwischung und Mischung von Zeitebenen, zielt auf die Fragestellung: was ist zeitgenössisch?, oder genauer: welche konzeptionellen, ästhetischen oder handwerklichen Bestandteile eines Werks machen dieses zu einem zeitgenössischen Kunstwerk?

Für den Tanz gilt: Der Tänzer-Körper ist ein „unmöglicher Körper“ (Kunst 1999), ein Körper, der, ebenso wie die Strategie der Heterochronie, prozessual und rhizomatisch funktioniert. Zeitgenössische Tanzpraxis umspannt eine Vielfalt von Körpertechniken, die jeweils ein konkretes Bewegungsvokabular erschließen und entwickeln. Der künstlerische Zugriff auf die Tanzpraxis erfolgt im individuellen und kulturellen Erinnern der Tänzer und in choreo-

graphisch wie improvisatorisch geprägten Verfahren zur Erforschung neuen Bewegungsterains. Im künstlerischen Zugriff kollidiert deshalb ein historisches Bewegungsvokabular, das durch die erlernte Tanzpraxis im Bewegungsspeicher des Tänzers existiert, mit vorerst abstrakt intendierten Körper- und Bewegungskonzepten, die Versuchsanordnungen entwerfen, um zu neuen Bewegungsmaterialien und Körperdarstellungen vorzudringen. Die Tänzer reflektieren also in der Erarbeitung und Performance neuen Materials vielfältige Spuren, Sedimente aus Bilderwelten, Situationen, Erlerntem und sozial-kulturellem Embodiment. Und sie überformen, transformieren diese Spuren, Sedimente durch präzises physisches Erinnern zu *citabile gestures* – zu Gesten also, die sich wiederholen, wiedererkennen, vermitteln lassen.

Jede Tanztechnik ist [...] sowohl ein Körpergedächtnis, eine Art Speicher, als auch der Zugang zu ihm, eine Aktivität. Das heißt aber auch, dass sie ein bestimmtes Wissen des tanzenden Körpers ist, wie er sich in Raum und Zeit sowie zu anderen Tänzern im Raum verhalten muss. Der tanzende Körper wird zum Archiv von Erfahrungen, die in Bewegungen und Schritten kodiert sind. Dieses Wissen wird im Unterricht zwischen Lehrer und Schüler mündlich in Form von Anweisungen weitergegeben als auch körperlich durch Nachahmung erfahren, es ist schriftlich in Handbüchern oder bildlich in Form von Fotografien, Videos oder Diagrammen festgehalten. Es ist mithin eine Praxis, die sich unterschiedlicher Medien bedient und die nie als solche abbildbar oder schriftlich fixierbar ist. Dieses Wissen ist darüber hinaus auch ein Wissen von der kulturellen Situation und ihren Diskursen, in der es sich herausgebildet hat. Der Körper ist eine aktualisierte historische Formation, in die man sich tanzend hinein begibt, um sich auf die Spuren seiner Geschichte, seiner Geschichten und der damit verbundenen Emotionen zu begeben. (Siegmond 2010, 172f.)

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Gerald Siegmund dem Körpergedächtnis des Tanzes und der Körper als Gedächtnisort „das Potential des Widerstands, der Reibung an der Gedächtnis- und damit Körperlosigkeit“ (ebd., 175) attestiert. Und er führt weiter aus: „Nicht um archivarische Identitätsstiftung geht es dem Gedächtnis des Tanzes in ästhetischer Hinsicht, es geht eher von einer Spaltung des Subjekts aus, in dessen Zwischenräume es sich auf die Spurensuche nach Heterogenem begibt.“ (Ebd.)

Jede Befassung mit historischem Material (sei es biographisch oder tanzhistorisch perspektiviert) ruft von vornherein mehrere Zeitebenen ab, indem der Tanz im Moment der Performance von einem heutigen Tänzer realisiert wird. Präziser: Jede aktuelle Auseinandersetzung mit Entwürfen aus der Biographie bzw. Tanzgeschichte verlangt Überlegungen zur Zeitgenossenschaft – im Tanz betreffen sie vor allem das komplexe Verhältnis von Konzeption, Ästhetik, Tanztechnik und Performance: Wie also konkretisiert sich ein getanzter *historischer* Entwurf als *zeitgenössischer* Entwurf?

Denkfiguren – Tanzfiguren

Als Beispiel für die Kollusion wie Kollision von diskursiven wie performativen Suchbewegungen wird an dieser Stelle Konzept und Struktur der Lecture/Performance *Expansion of the Moment – Aufforderungen zum Tanz* thematisiert, die wir, die beiden Autorinnen, 2010 gemeinsam mit Dorota Lecka und Rainer Krenstetter beim OdeonTanz in Wien ausprobiert und 2012 für den Dance Summit in Berlin überarbeitet haben.

Im Mittelpunkt dieser Lecture/Performance stehen zwei unterschiedliche choreographische und performative Umgangsweisen mit dem Walzer: einerseits das als „Gedächtnisri-

tual“ (Brandstetter 2009, 33) bezeichnete *Le Spectre de la Rose* von Michel Fokine, das der Choreograph für Wazlaw Nijinsky schuf, und andererseits die als „Mundart der Wiener Moderne“ (Brandstetter/Oberzaucher-Schüller 2009) charakterisierten Walzer der Schwestern Wiesenthal. Beide Walzer-Formen entstammen dem beginnenden 20. Jahrhundert und bilden wesentliche Texturen der (zentraleuropäischen) Traditionspflege; sie haben als *signifikante Momente* der Tanzgeschichte den Wissens-Kanon der Tanzpraxis und ihrer Historiographie entscheidend beeinflusst. Diese signifikanten Momente werden in *Expansion of the Moment* durch verschiedene Denk- und Tanzfiguren erkundet. Während der gesamten Performance erscheinen mögliche Denkfiguren, in Schrift und Bild, als Projektionen auf der Rückwand des Aufführungsortes; sie sind thematisch geordnet und gelistet.³ Weitere Denkfiguren gestalten die Gespräche während und nach der Performance; diese sind flexibel und ergeben sich aus den Bedingungen der jeweiligen Aufführungssituation. Wichtig erscheint uns in diesem Zusammenhang auch, dass das Zusammentreffen der beiden Tänzer nicht geprobt wird, dass also auch hier das Risiko-bereite physische und mentale Sich-Einlassen auf das Ereignis der Performance im Mittelpunkt der tänzerischen Suchbewegungen steht.

Die Tanzfiguren, die beiden Walzer, werden präsentiert von einer zeitgenössischen Tänzerin, Dorota Lecka, die sich ihrem Bewegungsgedächtnis mittels somatischer, a-stilistischer Techniken nähert, und von einem Ballett-Tänzer, Rainer Krenstetter, dessen Bewegungsspeicher auf der Materialebene traditionell tanztechnisch und stilistisch einordenbar funktioniert. Beide Arten des Tanzens produzieren eine Art transkorporalen Mehrwert, der sowohl in den während der Aufführung aufeinander folgenden solistischen Darbietungen als auch – und vor allem – in der Interaktion der beiden Tänzer wahrnehmbar wird.

In der synchronisierten Konstellation der beiden Walzer-Formen geht es um eine andere, um die heterochrone und instabile Wahrnehmung der ästhetischen und handwerklichen Argumente des Wissens-Kanons im Tanz (oder auch um das gestalterische Potenzial des kulturellen Erbes) – um eine Wahrnehmung also, deren aktuelle Qualitäten, Ereignishaftigkeit sich in den/als Tanz-Darbietungen der Lecture/Performance vermitteln.

Rainer Krenstetters Präsentation des *Spectre*-Bewegungsmaterials fokussiert den selektiv-kreativen, retrospektiven wie innovativen Umgang mit ‚klassischem‘ Bewegungsvokabular; er tanzt eine Version des Stücks, die er als sogenannte Originalfassung gelernt hat. Im Bewegungsmaterial von *Le Spectre de la Rose* geht es um mögliche Verbindungen von Ekstase und Linienführung, geht es um Umformungen und Verfremdungen von Walzer-Traditionen. Und wie in den Wiesenthal-Tänzen steht die Gestaltung von Atmosphäre im Mittelpunkt der choreographischen und tänzerischen Auseinandersetzung.

3 Die während der gesamten Lecture/Performance projizierten Loops zeigen Fotografien der Schwestern Wiesenthal und Nijinskys als Rosengeist. --- Sie zitieren Zeilen aus den beiden Gedichten, die *Spectre de la Rose* bzw. dem Tanzstil von Grete Wiesenthal zugeordnet werden. Das erste Gedicht stammt von Théophile Gautier, und die zitierten Zeilen lauten: „Ich bin der Geist einer Rose / die Du gestern trugst beim Ball.“ – „Je suis le spectre d’une rose / Que tu portais hier au bal.“ Das zweite Zitat ist aus einem Gedicht von Rainer Maria Rilke: „Oft bricht in eine leistende Entfaltung / das Schicksal ein, des Blutes stilles Gift.“ --- Es folgen drei Themengruppen mit Stichworten, die auf tanz- und kulturhistorische Aspekte der Zeit, auf ästhetische Kategorien der beiden Walzer und auf Strategien des Umgangs mit der Tanzgeschichte verweisen: I Grete Wiesenthal / Wazlaw Nijinsky / Wiener Walzer / Konzertwalzer / Kulturkrise / Tradition / Avantgarde; II Ekstase / Materialität / Drehen und Schwingen / Virtuosität / Atmosphäre / Duft; III strange loops / Übermalung / Dialog / Kommentar.

Die motorische Identität der Wiesenthal-Walzer wird in einer Choreographie von Rose Breuss, *Sphäroide*, gespiegelt, kommentiert und vor dem Hintergrund zeitgenössischer Berichte interpretiert. *Sphäroide* mit der Musik von Franz Hautzinger entstand im Kontext eines Tanzabends, der der Tradition und (imitativen) Rekonstruktion der sogenannten Wiesenthal-Tänze gewidmet war.⁴ Grete Wiesenthal initiierte gemeinsam mit ihren Schwestern Elsa und Berta eine innovative Herangehensweise an den Rhythmus und die Musikalität der Wiener Walzer – geprägt von einer ekstatisch wirkenden Schwung- und Drehtechnik. Der Erfolg der Wiesenthals gründet sich auf Auftritten, die während der Wiener Sezession vor allem in Künstlerkreisen Aufsehen erregten; zum sezessionistischen Stil wies die natürliche, deutlich definierte Linearität ihrer Tänze eine besondere Affinität auf.⁵

In dem in *Expansion of the Moment* vorgeschlagenen Experiment einer „Dysposition“ (Didi-Huberman 2012, Inhaltverzeichnis), d. h. der zeitlichen Verwischung und Störung unterschiedlicher Traditionslinien, eröffnen sich nicht nur neue Felder für die Diskussion des Tanz-Kanons, vielmehr werden auch die komplexen Schichtungen von Kodierungen und A-Kodierungen gegenwärtigen Tanzens wie Tänze-Machens sichtbar und erfahrbar.

Kodierungen / A-Kodierungen

Mit Kodierungen bzw. A-Kodierungen setzen sich Choreographen und Tänzer in einem Zwischenraum auseinander, in dem das Zusammenspiel von Handwerklichkeit und Interpretation bzw. Kreation evident wird. In diesem Zwischenraum wird das Körpergedächtnis der Tänzer, ihre *techné* aktiv; dieser Zwischenraum ist gleichzeitig der Ort für ein kritisches, experimentelles, experientielles Hinterfragen, das sich den Praktiken des jeweiligen Tanzens stellt. Die Tänzer erschließen hier ihr verfügbares Körperarchiv durch Suchbewegungen, dekonstruieren intentional die jeweilige Tanztechnik und deren biographische wie historische Kontexte und kreieren ihre Performance.

Sphäroide als Lesart/Tanzart des Bewegungsmaterials der Wiesenthal-Tänze

„Oft bricht in eine leistende Entfaltung
das Schicksal ein, des Blutes stilles Gift:“
(Rilke 1985, 131)

Im konkreten Fall der Wiesenthal-Tänze beziehen sich Wieder-Aufführungen meist auf die Rekonstitution der Choreographien. Hingegen scheinen die Rekonstruktionsversuche der Wiesenthal-Technik, die Grete Wiesenthal selber als „sphärische Technik“ (Wiesenthal 1985b, 148) bezeichnet, was handwerkliche Fragen betrifft, eher unkritisch zu verfahren; die tradierten Bewegungsabläufe werden vor allem als Übe-Modelle für das Bewegungsvokabular der Choreographien verstanden und verwendet.

Welche Körpertechnik nun lässt sich im Sinne von *techné* als Handwerklichkeit im Wiesenthal-Œuvre entdecken? Welche Artefakte entstehen aus einem experimentellen, experientiellen Umgang der sphärischen Technik als einem Performance-Modus, der sich,

4 Die Aufführungen waren Teil von „Österreich tanzt“, Festspielhaus St. Pölten, Juni 2008, und Odeon Wien-Festival „Berührungen“, Oktober 2008.

5 Zur ästhetischen Diskussion des Bewegungsrepertoires der Wiesenthal-Schwestern siehe Brandstetter 2009, 19–32.

wie die sogenannte Wiesenthal-Technik, vor allem in motorischen und literalen Fragmenten überliefert hat? Welche Kodierungen bzw. A-Kodierungen sind in den Wiesenthal-Tänzen unter heterochroner Perspektive auffindbar und erlauben einen re-konstruktiven, re-kreativen Umgang mit dem Bewegungsmaterial?⁶

Sphäroide basiert auf dem Experiment, die möglichen motorischen Identitäten des Schwingens und der *sphärischen Kopfbewegungen* (vgl. Wiesenthal 1985b, 148), die als Signifikanten der Wiesenthal-Technik gelten, den Strategien zeitgenössischer Tanzpraxis auszusetzen. Da diese immer auch mit somatischer Aneignung zu tun hat, wurden die motorischen Motive der Technik somatisch integriert, d. h. im Körpergedächtnis bearbeitet, das die „Spurensuche nach Heterogenem“ (Siegmond 2010, 175) möglich macht.⁷

Körperschwünge und *Sphärischer Kopf*

Definiert (d. h. als Technik wie performativer Modus vermittelt) wird das Wiesenthal-Repertoire über Figuren wie *Großer Schwung*, *Vogelschwung*, *Amazonenschwung*, Auf- und Abschwünge, *schwingendes Aufdrehen und Abschwingen* usw. (vgl. Wiesenthal 1985b, 148f). Sie gestalten die Raumlinien und Kompositionen der Bein-, Oberkörper- und Armschwünge. Die Wiesenthal-typischen ‚tiefen Knielagen‘ werden aus dem Spiel der Schwünge zum federnden Ausbalancieren des Körpers notwendig. Aus dem „Bemühen [...], das Schwingende, schwebende Element im Tänzerischen“ (Wiesenthal 1985b, 147) einzuführen, entsteht ein bewegtes Körperbild, in dem die schwingende Peripherie des Körpers die Mitte destabilisiert und den Fuß vom Boden zu lösen scheint.

Die Schwungbewegungen beherrschen die Linienführung des Körpers und definieren die Linien im Raum. Sie sind im Verhältnis zur Körperachse parallel oder überkreuzt geführt, tiefer, höher, in verschiedenen Konstellationen von Armen, Beinen und Oberkörper und in verschiedene Richtungen komponiert. Das Tempo der Bewegungen ist von ausladenden *Ritardandi* und *Accelerandi* geprägt. Die Tempowechsel akzentuieren die Bewegungen.

6 Dass die Wiesenthal-Tänze auch in historisierender Perspektive eine Tendenz zur programmierten Geste (also Kodierung) aufwiesen und damit die kreativen tänzerischen Momente (der A-Kodierung) unterliefen, beobachtete bereits der Maler Oskar Kokoschka, der sich in einem Brief an Erwin Lang 1908 von Grete Wiesenthal wünschte:

„Die Wiesenthal hat in jedem Tanz fünf sechs Momente die ich immer fast mit dem ganzen Körper erwartet habe ich glaube sie soll sich von dem bewussten Ausdrückenwollen des Stofflichen enthalten es wird dann so wie die Strauss Programmmusik und immer mehr diese Tanzornamente suchen [...]. Diese Stellen wirken auf mich mit einer dunklen Wärme die von der furchtbaren Reaktionsfähigkeit meiner Empfindlichkeit kommt. Ich hab meine ganze Innigkeit immer auf solche Dinge richten dürfen, die nicht antworten konnten und mein Gleichgewicht wieder hergestellt hätten.“ (Kokoschka 1985, 72)

7 Zeitgenössische Tänzer verwenden in ihrer Tanzpraxis den Begriff ‚somatisch‘ im Sinne einer physischen Aneignung einer Idee, einer Bewegung, einer Form. Impliziert sind Fragen nach den Identitäten des Tänzers in der Bewegung, nach seinem ‚Subjekt‘ in den Bewegungen. Innerhalb des Probenprozesses zu *Sphäroide* schienen uns neben anatomischen, physiologisch-funktionalen Gesichtspunkten diejenigen von Thomas Hanna, (Herausgeber der Zeitschrift *somatics* in den 1980er Jahren) interessant, die Somatik als Prozess zu beschreiben suchen. „[...] the soma is not a thing or objective body but, rather, is a process.“ (Hanna 1993, 6) Und: “At any given instant, the soma is in a state of incompleteness and suspense” (ebd., 126). Bonnie Bainbridge Cohen spricht von *soma* und *somatization*: *soma* ist ‘the experienced body in contrast to the objectified body’; und *somatization* bedeutet „to engage the kinesthetic experience directly, in contrast to ‚visualisation‘ which uses visual imagery to evoke kinesthetic experience“ (Bainbridge Cohen 1993, 1).

In die vielfältigen Schwungkongfigurationen wird hineingesprungen; sie heben sich für Momente im Raum und versetzen die Bodenkante ins Schweben; sie werden gedreht und erzeugen nach innen oder außen kreisende Wirbel im Raum. In den Choreographien erscheinen die Schwunglinien der Körper (da die Tänzerinnen meist nicht parallel ausgerichtet sind) vervielfacht. Mit dem Hineinschwingen in den Raum ergeben sich raffinierte Dreh- und Spiralgebilde. Ineinander verdreht scheinen die vielen Schwunglinien Kräfte aus dem Raum zu ziehen. Ins Schwingen versetzt werden Körper und Raum.

In den Schwungfigurationen bleibt der Kopf *sphärisch*. Tanztechnisch bedeutet es, den Kopf schwebend, wie in einer „Gloriole“ (Wiesenthal 1985b, 146) und außen zu halten, d. h. der Kopf wird, um die Stabilität des Körpers zu unterstützen, aus der Schwungbewegung desintegriert. Ist es der sphärische Kopf, also eine der motorischen Realität der Körperbewegung entgegengesetzte Haltung des Kopfes, der den Rausch, den Schwindel, den Wirbel, die Ekstase erzeugt?

Bewegungsformeln⁸

Um der imitativen Sicht auf das Wiesenthal'sche Bewegungsmaterial zu entkommen, wurden in *Sphäroide* die motorischen Identitäten bearbeitet. Dies geschah auf der Basis von notierten Bewegungsformeln.⁹ Sie sind als Sichtfilter auf das Wiesenthal-Material zu verstehen, sie scannen die Bewegungen, überzeichnen sie mit Umrissen und übermalen ihre Dimensionen, ziehen Innenlinien, Vektoren ein und tasten ihre Oberflächen ab.

Die notierten Bewegungsformeln repräsentieren das ins Material *Hineingedachte*. Wie dem Gedanken Raum und Zeit entzogen ist bzw. wie sich der Gedanke in anderen Zeiträumen als die vorgestellte reale Aktion abspielt, so sind aus den Bewegungsformeln konkrete Raum- und Zeitangaben herausgefiltert. Raum und Zeit entstehen in motu durch die Tänzerin, die experimentiert und ihr Körpergedächtnis prozessiert.

Die Notationsweise der Bewegungsformeln stimuliert diesen kreativ-interpretativen Vorgang. Während tradierte Tanzschriften als in sich geschlossene Systeme für Prozesse im Zwischenraum von *body and mind*¹⁰, von Körperwahrnehmung und Imagination, von Subjekt

8 Abbildungen dieser notierten Bewegungsformeln finden sich in Jeschke und Breuss 2011, 82, 83 und 85.

9 Die Bewegungsformeln greifen durch die verwendeten Zeichen aus der Labanotation auf die kanonisierten Parameter der Tanzanalyse bzw. Tanznotation zu. Der Zugriff identifiziert die Formenpotenziale der Bewegungen im Körper, in Körperteilkoordinationen, als Richtungen, als Orte im Raum, als Zeitraum, in Körperspannungen, in den Gewichtsübertragungen usw.

10 *Body and mind* sind im Proberaum Teil der Sprachregelung der Tänzer. Im Wesentlichen stehen sie als Begriff für die kritische Befragung des Bewegungsmaterials bzw. für die angestrebte Einsetzung des Subjektiven in ein Bewegungsmaterial. In den Probenprozessen zu *Sphäroide* fungierte *body and mind* in dem von Lisa Nelson und Nancy Stark Smith beschriebenen Sinne als „fantastic voyage into the mind of the body“ (Bainbridge Cohen 1993, Preface, xi). *Mind of the body* steht für ein dem Tänzer weitgehend Unbewusstes. Dieses wird der Ort der Recherche und der Suche nach Übersetzung und Umsetzung der Bewegungsmaterialien, die nicht imitativ, visuell bearbeitet werden sollen. Gesucht und prozessiert wird im Eintauchen ins Unbewusste das ‚Subjekt‘ Bewegung, ein im Lacan'schen Sinn Subjektives: Lacan spricht vom Unbewussten als „[...] nicht schlicht ein Nicht-Wissen oder Nicht-Gewußtes, sondern ein Wissen, dessen sich das Subjekt nicht bewußt ist“ (Braun 2010, 80). Das Subjekt des Unbewussten ist somit nicht das „vordiskursive Reservoir der Affekte und Triebe“ (Žižek 2010, 45); es ist vielmehr wie eine Sprache strukturiert und „nicht der Schatten einer individuellen Realität, sondern ‚jener Teil des konkreten Diskurses als transindividuellem, der der Verfügung des Subjektes fehlt““ (Lacan zit. n. Braun 2010, 81). Erkundet wurde in den Proben, *mind* nicht nur als Agens einzusetzen, das das *monitoring* der Bewegung leistet, sondern *mind* als Agens des *Subjekts* und als Agens der Sprache wirksam werden zu lassen.

und Objekt ungeeignet sind,¹¹ werden in den Bewegungsformeln zu *Sphäroide* zwar Zeichen der Labanotation verwendet, jedoch außerhalb des eigentlichen Schrift-Systems. Der Labanotation wird Spalte und Zeile entzogen. Damit sind der Raum und die Zeit der Bewegungen gelöscht. Sie verlieren ihre Festschreibungen in der Zeitachse und die Determiniertheit im Raum. Der Tänzer greift selbst auf Raum und Zeit zu. Oder anders gesagt: Raum und Zeit werden in die dynamischen Zwischenräume des Subjekts versetzt.

Die Tänzerin Dorota Lecka transformierte die beschriebenen Materialien zu einem Solo, das sie in *Sphäroide* präsentierte und das Teil von *Expansion of the Moment* wurde:

I created a sense of excitement in the body, very high state of alertness and in the same time, calm state of mind. While improvising I decided to create a movement pattern that always appears as a chain of sudden impulses, coming from different directions and different body parts. Keeping the idea of independent joints and bones, it created fascinating qualities: softness, speed, volume. By constant observation of my body while moving I was able to locate the impulses without getting stuck/stiff because of too much control. Freedom of observation enabled me to send impulses from one body part to another, in that sense, avoiding natural, organic kinesthetic chains within the body, by searching for ecstasy and pleasure... It appeared as if body was simultaneously torn into different directions. (E-Mail an Rose Breuss vom 06.09.2012)

Bewegung ist in *Sphäroide* nicht linear als zu beschreitende Richtung konnotiert. Etwas bricht in sie ein und faltet sich aus. Bewegung ist als eine Erfahrung von etwas (Evidenz) kodiert, als etwas, dem man seine Empfindlichkeit widmen kann und das nicht auf sie antwortet (vgl. Kokoschka 1985, 72), als etwas das rauscht („Und dieses Sausen in den Ohren, man hört in sich hinein, als ob man selbst Muschel wäre...“ [Wiesenthal 1985a, 167]) oder als etwas wie der „Wienerwald“, der „noch einmal seine Märchen rauscht [...]“ (Brandenburg 1985, 76). Räumlich steht die Bewegung still, sie kreist innerhalb der Gebilde, zeitlich verharrt sie in einem Moment. Die Zeit steht im *Einbrechen des Schicksals* (vgl. Rilke 1985, 131) in die Bewegung still, sie pausiert und expandiert in den Moment. Die Ekstase generiert sich im Anhalten, im Verwerten der Spannungen, im Entfalten, im Einbruch.

Le Spectre de la Rose – De-Theatralisierungen

„Ich bin der Geist einer Rose / die Du gestern trugst beim Ball.“

„Je suis le spectre d'une rose/ Que tu portais hier au bal.“

(Théophile Gautier, zit. n. Buckle 1984, 188)

Spectre de la Rose, die andere Choreographie, die mit dem Solo aus *Sphäroide* zunächst kontrastiert wird und dann in einem Duett zusammenfließt, wird in *Expansion of the Moment* nicht strukturell dekonstruiert. Vielmehr geht es um den Verzicht auf die für *Spectre* charakteristischen Theaterzeichen – das Kostüm, das Bühnenbild, die Partnerin.¹² Dadurch werden

11 Die Grammatik tradierter Schriften ist durch hierarchische Einschreibungen der Bewegungsinformationen ins System determiniert. Diese Teilinformationen sind nur als konkrete Körperbewegung lesbar, wenn sie ihren zugewiesenen Platz im System einnehmen.

12 Jean Cocteau schreibt über den Auftritt von Wazlaw Nijinsky als „Geist der Rose“: „In einem Kostüm aus sich kräuselnden Blütenblättern, hinter denen das Mädchen möglicherweise das Bild ihres letzten Tanzpartners wahrnimmt, kommt er aus der warmen Juni-Nacht durch die blauen Musselin-Vorhänge. Er vermittelt etwas, was man für unmöglich gehalten hätte, nämlich den Eindruck eines melancholischen, gebieterischen Duftes. In seiner rosenfarbigen Ekstase jubelnd scheint er die Musselin-Vorhänge zu durchträn-

dem Tanz der durch das Kostüm markierte Körperraum, der Tanzraum als Referenzsysteme ebenso wie die Interaktion entzogen und so auch die theatral-spektakuläre Identität dieses Tanzes. Durch den Entzug bzw. Verzicht treten auch in der Präsentation dieser tradierten und als ‚Werk‘ bekannten Choreographie die strukturellen und motorischen Elemente ihrer Faktur und Textur in den Vordergrund. Wie in *Sphäroide* fangen sich Blick und tänzerisches Erleben im Spiel mit dem Kodex und den Grenzen des damals neu kreierten Organischen und lassen – jedenfalls in der Interpretation durch Rainer Krenstetter – den somatischen Gehalt von ästhetisch kodifizierten Bewegungen ahnen.

Spectre verfügt in der Variation des männlichen Tänzers über zwei unterschiedliche Vokabularien: über „flinke, scharfe, spitze Füße und weiche Arme“ (Rainer Krenstetter). Mit der Entgegensetzung bzw. Verbindung von Repräsentationen tanztechnischen Erbes, etwa der Virtuosität der Beine, und Visualisierungen von Organischem, den Armbewegungen, die an sich entfaltende und fallende Rosenblätter erinnern sollen, erweitert die Choreographie sowohl die damaligen Grenzen der tanztechnischen Machbarkeit wie sie auch gewohnte Darstellungskonventionen unterläuft. Positionen und Repräsentationen (als Charakteristika des klassischen Tanzes) werden quasi aus ihrer Zuschreibung und Wirkungsdimension entlassen und geraten in Bewegung. Deutlich wird hierbei die Nähe von Interpretation und Kreation: Obwohl Rainer Krenstetter die tradierte Choreographie interpretiert, erscheint der Entzug des theatralen Kontextes als Zugang zum kreativen Potenzial dieses Tanzes.

Während sich in *Sphäroide* die Walzer-typischen Elemente mit ihrem ekstatischen Potenzial quasi nach innen stülpen, bevor sie wieder nach außen treten, bleiben sie in *Spectre* als dreidimensionale Raumpuren sichtbar und spürbar – Raumpuren, innerhalb derer sich der Tänzer bewegt, die er im Tanzverlauf immer wieder aufruft und bestätigt, die sich jedoch ebenso in seiner physischen Identität als abstrakte Energie verdichten.

In beiden Choreographien und ihrer Zusammenführung wurde auf die von Wiesenthal wie auch Fokine angestrebte ästhetische Wirkung im Raum, also die räumlich und energetisch vielschichtige Linienführung als Prädisposition von ekstatischen Zuständen bzw. Effekten zugunsten unterschiedlichster Momente der Entgrenzung von Kontexten verzichtet. Im Experimentieren mit diesen Momenten ergaben sich für die Tänzer ungewohnte Verfeinerungen der Artikulation im Körper und eine räumliche Resonanz im Auflösen der Bewegung. Die Kollusion der beiden Soli verdichtete sich zu einem *pas de deux*, in dem die performativen, per-formierten Texturen der beiden Choreographien Momente intensiver Interaktionen passieren ließen: Es ereigneten sich nachhaltige inhaltliche wie formale Resonanzen zwischen den beiden tanzenden Körpern; sie waren ebenso ungeplant, überraschend (weil nicht choreographiert oder probiert), wie sie sich als überzeugend Gestaltetes präsentierten. In der Gleichzeitigkeit des Verschwindens von Vorbestimmtheit und der Aufrechterhaltung der subjektiven Energien der Tänzer kam etwas zur Wirkung, was Lacan als „ex-tim“ (Lacan zit. n. Žižek 2010, 203) bezeichnet – als „ein äußeres, kontingentes, gefundenes Element, das zugleich für das Innerste des Seins des Subjekts steht“ (ebd.): Die tänzerische Energie haftet wie die Wahrnehmung der Zuschauer einer kaum existierenden Bewegung wie einem „kleinen Stück des Realen“ (ebd.) an.

ken und vom träumenden Mädchen Besitz zu ergreifen. Es ist eine höchst außergewöhnliche Leistung. Wie durch Zauber läßt er das Mädchen davon träumen, daß sie tanzt und all die Freuden des Balls heraufbeschwört.“ (zit. n. Van Norman Baer 1997, 46).

Das Duett der beiden Tänzer, das zu einem Mash up aus den Soundtracks der Einzelchoreographien abläuft, stellt „ein kleines Stück des Realen“ (in diesem Fall: der Zugriff auf motorische Realitäten des Materials in den Wiesenthal-Walzern und in *Spectre*), also die Ereignishaftigkeit der kreativen Interpretation (Krenstetter) und interpretativen Kreation (Lečka) nicht nur aus, sondern potenziert deren jeweiligen Umgang mit der Entfaltung bzw. Auflösung von Bewegungsführungen und -spannungen. Dieses Duett erweist sich als getanzte Lecture, als kommunikative Aktion zweier Tänzer, die innerhalb ihrer motorischen Identitäten verbleiben, also Technik, Interpretation, Kreation und Performance auf jeweils spezifische Art verwenden, die aber gleichzeitig in eine quasi als Argumentation wahrnehmbare Interaktion miteinander treten und so ästhetische Wirkungserwartungen außer Kraft setzen zugunsten eines weniger inhaltlich als strukturell viszeralen Dialogs. Dass dieser Dialog wiederum interpretierbar wird, indem der An-dere, die Andere in die durch motorischen oder theatralen Verzicht/Entzug vibrierenden und ekstatisch zu füllenden Leerstellen einbricht, ist dem jeweiligem Konzept von Erarbeitung und Performance, aber auch der Dramaturgie des Settings (Walzer, Wiesenthal, Nijinsky) geschuldet.

Bibliographie

- Bainbridge Cohen, Bonnie (1993): *Sensing, Feeling, and Action. The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*, Northampton.
- Brandenburg, Hans (1985): „Der Walzer und die Schwestern Wiesenthal“, in: Leonhard Fiedler / Martin Lang (Hg.): *Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache im Tanz*, Salzburg, 74–76.
- Brandstetter, Gabriele (2010): „Tanzen Zeigen. Lecture Performance im Tanz seit den 1990er Jahren“, in: Margrit Bischof / Claudia Rosiny (Hg.): *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, Bielefeld, 45–62.
- Brandstetter, Gabriele (2009): „Grete Wiesenthals Walzer. Figuren und Gesten des Aufbruchs in die Moderne“, in: Gabriele Brandstetter / Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hg.): *Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal*, München, 15–39.
- Brandstetter, Gabriele / Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hg.) (2009): *Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal*, München.
- Braun, Christoph (2010): *Die Stellung des Subjekts: Lacans Psychoanalyse*, Berlin.
- Buckle, Richard (1984): *Diaghilew*, übers. v. Jürgen Abel, Herford.
- Didi-Huberman, Georges (2012): *Wenn die Bilder Position beziehen*, Paderborn.
- Hanna, Thomas (1993): *The Body of Life. Creating New Pathways for Sensory Awareness and Fluid Movement*, Vermont.
- Huddlestone, Cheryldee (2010): *The Photograph is Re-Called as the Dancer's Body Re-Turns. The Performative Memory of Vaslav Nijinsky in L'Après-Midi d'un Faune*. The University of Georgia, Athens, Georgia (unpublished PhD-Thesis).
- Jeschke, Claudia / Breuss, Rose (2011): „Embodiment : Choreographie : Komposition. *Sphäroide* von Rose Breuss und Franz Hautzinger“, in: Marianne Betz für die Anton Bruckner Privatuniversität (Hg.): *Querstand 5*, 2010/11, Linz, 79–88.
- Kokoschka, Oskar (1985): „Oskar Kokoschka an Erwin Lang [März 1908]“, in: Leonhard Fiedler / Martin Lang (Hg.): *Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache im Tanz*, Salzburg, 72.
- Kunst, Bojana (1999): *The impossible body. Body and machine: Theatre, representation of the body and relation to the artificial*, Ljubljana.
- Van Norman Baer, Nancy (1997): „Die Aneignung des Femininen. Androgynität im Kontext der frühen *Ballets Russes*, 1909–1914“, in: Claudia Jeschke / Ursel Berger / Birgit Zeidler (Hg.): *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*, Berlin, 40–53.
- Rilke, Rainer Maria (1985): „Für Grete Wiesenthal“, in: Leonhard Fiedler / Martin Lang (Hg.): *Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache im Tanz*, Salzburg, 131.
- Sabisch, Petra (2011): *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography*, München.

Sigmund, Gerald (2010): „Archive der Erfahrung, Archive des Fremden“, in: Margrit Bischof / Claudia Rosiny (Hg.): *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*. Bielefeld, 171–180.

Wiesenthal, Grete (1985a): „Durch die Straßen Wiens“, in: Leonhard Fiedler / Martin Lang (Hg.): *Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache im Tanz*, Salzburg, 167f.

Wiesenthal, Grete (1985b): „Sphärischer Tanz (Ein Vortrag)“, in: Leonhard Fiedler / Martin Lang (Hg.): *Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache im Tanz*, Salzburg, 147–150.

Žižek, Slavoj (2010): *Das Unbehagen im Subjekt*, Wien.

ENGLISH VERSION

POINTS OF INTERSECTION, TRANSGRESSION AND THE A-LOGICAL IN MOVEMENT RESEARCH

Movement research ...

... is part of contemporary dance practice and a central element of dance-making. It is necessary to those dancers who seek to differentiate movement as the essential materiality of dance further beyond given, conventional movement materials. The aim is to find an unknown, un-conventional movement spectrum, heterogeneous perspectives on the dance vocabulary that has evolved historically. The *Tanzwissen*¹ in the dancer's body is the foundation for such a research process, providing an instrument for exploratory movement and the transgression of its traditional usage.

In the notion of transgression we see not only the modalities of the analysis of contemporary dance practice: the motivations for transgressive movement, as well as the transgressive movement itself become manifest in the artistic research processes. In the production processes of dance-making, dancers look for materials such as textures emerging from the spaces between conventional dance/movement materials on the one hand and modalities of perception and thinking translated subjectively into one's own dance practice on the other, so as to initiate various process-orientated strategies of making.

The dancers can be considered as archives of *Tanzwissen*. They act in the midst of complex layers: as subjects having absorbed individual influences and as objects memorising and incorporating a learned techné, a historical and somatic/somato-sensory technique of dance. Contemporary dance practice in which movement research takes place comprehends a multiplicity of body and dance techniques (Diehl/Lampert 2011), making accessible and developing a concrete vocabulary of movement. The artistic approach to dance practice takes place in the dancers' individual memory and in choreographic and improvisatory processes for research into unaccustomed movement options. In artistic research, we can observe the collision and collusion of historical movement materials existing in a dancer's movement archive as a result of his training,² and of initially abstract conceptions and ideas of body and movement. Experimental set-ups become perceptible, questioning and making visible in specific forms of movement the body's potential experimentally as well as experientially. Movement research occurs in the execution of the movement, in the dancing body. The dancer as such is the experimenting and experimental subject, the dancing body forming an explicit relation to its movement.

The dancer's body is the instrument, archive, storage space of dance, de-stabilised by the dancer as 'subject'. The 'subject' founds and materialises the practice of movement research and takes part in its modelling processes. In movement, the conventional parameters of space and time become expanded.

1 The German term "Wissen", respectively "Tanzwissen," here translated as "knowledge" or dance knowledge, involves the thinking of the skill and knowledge aspects of dance.

2 I am using the male pronoun without further differentiation for easier readability. The terminology applies to all genders.

The dancing body ...

... is the “impossible body”, the “imaginary/real body that always shakes the unity of each body and constantly exists parallel to (within) body as subject (experience) and object” (Kunst 1999³). The body as an “impossible body” is not merely the instrument for dance. The dancer’s body as subject (becoming manifest conventionally in the facets of interpreting) and the dancer’s body as object (conventionally exhibiting its techné) are destabilised in the configurations of the impossible body and cannot be divorced from one another. The “impossible body” as an instrument of dance, mediating between subjectivity and objectivity, requires an artistic-discursive space, a space in which the assemblages of *Tanzwissen* become mobile and exist contingently. It is in the blank spaces that emerge from such activity that movement research processes take place.

An artistic-discursive dance practice necessitates theoretical knowledge/epistememes. They provide stimuli such as in the function of ‘messenger substances’, activating artistic processes. Their effects upon the dancing body are not directly comprehensible – as they are not directly analogous in theory and practice. They cannot be directly transferred to and applied in the ‘material of dance’, rather manifesting themselves subjectively and altering the approaches and strategies of the dancer in movement.

Theoretical knowledge/epistememes become part of the material of research/dance-making and are element of dancing insofar as they are experienced as ‘other’ forms of mediation by the dancer as subject, re-surfacing in his dancing. They become visible as shifts in the dancing body, in the materiality of its movement. The materials and textures of dance are expanded in attention to these shifts. The material of corporeal dance practice and the theoretical discourse material appear on the same surface, juxtaposed, forming a contingent material to dance. They mirror themselves and each other within the processes of movement research, merge, and dynamically mark the process. As a result of the disparity between the various medialities/media used, we can observe the emergence of breaks and fragmentation determining the dramaturgies of their transversing.

The Unstable Subject of the Dancing Body

The body as an instrument for dance can be considered an archive for historical as well as somatic/somato-sensory techniques, that is, for a body’s whole epistemological repertoire. These are sedimented in the body’s physical materiality. The dancer’s body configured as an “impossible body” is the body in which the configurations of desire function as imaginary/phantasmatic particles of dancing. As the “subject is deprived of something which belongs to his very life, [...] a particular object becomes the object of desire.” (Lacan [2002], 22 April, 1959, 4. Unless otherwise noted, quotes from German sources are translated by Lisa Jeschke.)

The idea the desiring subject comes to grasp is an “*imaginary representation*, a placeholder for various different imaginations, [...]” In this sense, Lacan notes, there is no real

3 Bojana Kunst refers to Paul Valéry’s “poet’s body”. In his essay “Réflexions sur le corps”, he describes the “poet’s body” as a fourth body similar to the “impossible body”, “one of the manifestations of the unstable field, employed to denote the basic longing that functions as a basis for the production of bodily images, the mode of body’s visibility, its representation and performing.” Cf. http://www2.arnes.si/~ljintima2/kunst/b-impossible_abstract.html [accessed 29 September 2014].

difference between saying “I am a human being”, “I am I” (“je suis moi”), or, like the Bororo Americans, “I am a parrot.” (Lacan [2002])

From the perspective of Lacan’s theory of the subject, the dancer’s “I” is removed from any stable site of determination (Kunst 1999).⁴ He transgresses the function of synthesis and integration, influencing the processes of dance. What immediate perception has served to assemble is disassembled by the “imagination as the activity of dissolution” (Žižek 2010, 72). The mind’s ability to imagine something, abstracts “certain characteristics from other characteristics, [...] color without form, form without body” (Žižek 2010, 73).

The body of unconscious drives and its representations explore “the (un-)world of the objects of desire” (Cremonini 2012, 193). The subject of the unconscious functions not only indirectly/subliminally, but also in ‘en-actments’ of ‘imaginary representations’. The blank spaces that develop as a result are filled by the phantasms/phantasmata of desire. Consequently, the (desiring) subject becomes material for dance, absorbed in and by the processes’ dynamism. The phantasmatic ‘I’ is Rimbaud’s ‘I is an other’. The phantasm does not only produce the subject’s relation to its object of desire, but its relation to an object “in the position of what was symbolically robbed from the subject: its being” (Braun 2010, 142). Rimbaud’s ‘I’ is corporeal, “ultimately deduced from corporeal sensations” (Freud, quoted from Cremonini 2012, 187). The subject of the subconscious is not the “prediscursive reservoir of affect and drive but the exact opposite: a purely logical construct, emptied of all experiential content and as such external to our experience of the self” (Žižek 2010, 45). It is the blank space, “the site of self-consciousness, coinciding with no specific characteristic in the world – it is emptiness more than full unity which all content that can be thought and experienced, insofar as it can be thought and experienced, should refer to” (Žižek 2010, 45). ‘Emptied’ of its experiences, there is no other, ‘deeper subject’ underneath the subject of the quotidian, and neither the possibility of a return to a micro-/macro-cosmic naturalism. The subconscious subject’s desire is “full of meaning” and “archetypal” (Lacan 2013, 11), it is “thick absence” (Lacan 2013, 46).

The ‘sensing body’ of dance can be experienced as the emergence of the subconscious subject. What appears is the “gap between the empty subject and the plenitude of fantasies” (Žižek 2010, 52). The dimension of the imagination becomes constitutive to the subject. In the phantasmatic configurations of the objects of desire, it experiences inner states which cannot directly be grasped. In the “breathing of ghosts” (Saftien 1994, 89), in the imagination making possible inwards-movement, the phantasmata appear in broad daylight. Deeply hidden life re-emerges from within them. The self breathing the ghosts is not a unified agent. Its achievement is one of interruption: the power of the imagination becomes “the center of narrative gravity” (Žižek 2010, 38).

It is the “joy of life and horror of death” which are exposed to a *mise-en-scène* in the phantasmata. Their forms of logic and appearance are not those of the theatre, but those of the agent of the ‘subject’, and hence non-homogeneous, fragmented, spontaneous. As

4 Judith Butler destabilises the subject in terms of its biological gender, describing the construction of gender as „[...] neither a single act nor a causal process initiated by a subject and culminating in a set of fixed effects. Construction not only takes place *in* time, but is in itself a temporal process which operates through the reiteration of norms; sex is both produced and destabilized in the course of this reiteration.” (Butler 1993, 10)

'mental objects', they are lifted from the stream of memory in the enactment. They are not theatrically 'gifted' in the sense of a linear, logical narrative – rather, they repeat their interrupting/disrupting function, theatricalising mental objects as phantasmatic moments.⁵

The dancer experiments from within the body's familiarity as an instrument of dance. He jumps/oscillates/swims between objective relationality and towards a concrete vocabulary of *Tanzwissen*, the continuity of movement and his subjective, interrupting fixation. The dancer creates a utopia, a liminal space of the *no longer* and *not yet*. In the in between, he destabilises his real body and makes his image and location hover (cf. Siegmund 2005, 151).

Lack and Excess in the Dance Materials

In movement research, the dancer decides over which of his bodies he makes use of to dance. The body as instrument is not unified but oscillates between the real and the imaginary/phantasmatic bodies (of dance).

In its physical materiality, the body is never wholly accessible. Having and being a body creates a lack in the 'subject' (of dance). Due to the fact that the dancer's body cannot be put to the side, too close to the dancer, it becomes impossible to understand it completely in terms of its construction as dance material. Discourses of the body, by contrast, are excessive.

The 'corporeal' or 'body turn' in the social sciences, the humanities and cultural studies investigates the corporeal dimension of historical, social and symbolic practices. At one's disposal is the 'tacit knowledge' of the body, the practical knowledge forming it, the availability of the hand and its craft, the (subconscious) knowledge of the body's orientatedness and its quotidian (lack of) familiarity in the world. To be examined are routines, "things, [...] too obvious to notice" (Hanna 1993, 155), manifesting themselves performatively.

In dance, this body is conceived as a 'somatic' body: "This body, which we do not only have, but which we always already are, distinguishes itself from the objective body in that we can never walk around it and can hence never have full view of it. We cannot place it in front of ourselves [...]" (Alloa/Bedorf/Grüny/Klass 2012, 2)

These thoughts lead to the following: "While the body is clearly determined in terms of its objective materiality (it is only ever here and nowhere else), it is always already somewhere else and beyond itself as a 'performing', 'functioning' body. In movement, the kinaesthetic body releases newly orientated space over and over again, and takes up different spaces over and over again (Hua XV, 270). Principally capable of transforming any 'there' into a 'here', it is always already more than it is at any one point; [...]" (Alloa/Depraz 2012, 19–20)

In the functioning body, the contexts become excessive. The world in which the body finds itself becomes, as such, an integral part of physical activity. The body is implicated in its

5 Domenico da Piazenza (ca. 1420–1475) writes: „Note that one who wishes to learn the art needs to dance according to *fantasmata*. Note that *fantasmata* is a physical quickness which is controlled by the understanding of the *misura* [...]. This necessitates that at each *tempo* one appears to have seen Medusa's head, as the poet says, and be of stone in one instant, than in another instant, take to flight like a falcon driven by hunger." (Quoted from Smith 1995, 13)

environment, becoming its integral part. It is the environment that creates the body's physical conditions and – given that body perception is activated – its communicative conditions.⁶ The chair on which we are seated is, in the 'functioning body', part of the body; the hand which we touch is part of the hand. The body emerges from within the contexts and discourses as an inter-subjective body.

Such a functioning, inter-subjective body is the body of somatic dance technique. It is, simultaneously, situated in its physical materialities and the multiplicity of its discourses.

Contemporary dance practice understands the corporeal conception of the dancing body through the somatic forms of body/dance technique. Somatics integrate the movements which are always there, replacing "conceptual attitudes with perceptual abilities"; they do not favour "mind over matter" but "sensor over motor" (Hanna 1993, 159). "Somatization" implies that "to engage the kinesthetic experience directly, soma is the experienced body in contrast to the objectified body" (Bainbridge Cohen 1993, 6).

Somatics means to take the body into perspective from within the body and its parts. Consequently, the somatic body produces forms of movement which are connoted as sensibilities or as 'actions' possibly 'experienced unclearly', actions which explore "the vague and confused" (something like "sensing an impending thunderstorm or snow") (Valéry 1989, 349). The body – as perceived from within the body – mediates in these 'actions experienced unclearly' a movement material that becomes accessible in the functioning/somatic body. Its flowing, pulsating, its organicism and rhythms, its circulation, its articulated system of forces and touches, are, according to Valéry, "the deepened examination of the human hand, concentrated grasping and sensing, duration of striction, ultra-fast movement – (faster than consciousness). Stroking, pinching, shoving, drawing, pulling, gliding, knocking, beating – showing" (Valéry 1989, 314).

The body seen from the perspective of the body necessarily has movement materials at its disposal. These represent the spectrum of movement bracketed from the dance techniques, the 'negative' material, the invisible and the material removed or concealed from the focus of perception. It (re-)presents expressions of practical body knowledge and its repertoire, and it is not or only partly representable in conventional analyses of movement within dance practice. As affect produces movement, affect and movement are bound to one another. Their externalisation lines in the externalisation of affect and not, or not only, in the external form of movement. The affect as such cannot be transferred, at least not with the same result. It is placed in the body, archived in 'embodied knowledge' and its complex conjunctions.

The discourses with regard to 'embodied knowledge' taking place in performance studies substantially expand somatic dance practice. They enable inter-subjective exploration strategies which allow for complex interrelations between many (un)connected realities and the body in terms of its dance-technical/anatomic/physical/somato-sensory practices.⁷ Performance studies focus embodied knowledge in relation to an expanded

6 Cf. Alva Noë: "What we see when we look at dance is the *environment*. [...] We *enact* our environment thanks to our skilful engagement. We enact our perceptual world by attuning ourselves to it." (Noë 2007, 126)

7 „We have to begin by getting through, and by means of, the *exscription* of our body: its being inscribed-outside, its being placed *outside the text* as the most proper movement of its text; the text; the text *itself* being abandoned, left at its limit." (Nancy 2008, 11)

knowledge by means of the body. “By taking performance seriously as a system of learning, storing, and transmitting knowledge, performance studies allows us to expand what we understand by „knowledge“ [...]. What it allows us to *do*.” (Taylor 2013, 16) is the impetus of processes of movement research.

The Idiosyncratic Navigation of Heterogeneous Materials

The dancer configured as ‘impossible body’ and torn between its objective and subjective relationality, transgresses in practice and theory in the motion of movement research. It moves within the unstable epistemic territories, going beyond the horizon of its techné. It crosses symbolic orders and manages the structural difference of construction and event. Its crossing is performative, an event.

In the midst of the event of searching, there is an influx of the unexpected, strange, involuntary and initially unnoticed. The event is not “[...] something immaterial [...]; it is always at the level of materiality that it takes effect. That it is effect; it has its locus and it consists in the relation, the coexistence, the dispersion, the overlapping, the accumulation, and the selection of material elements”. (Foucault 1981, 69)

Something happens to the researcher: he is touched by the events, afflicted, engaged. Such experiences and perceptions are not substitutable or fully communicable, similarly to how pain cannot be shared.

To put it more simply: movement research generates dance movement *a posteriori*. They refer to the dancers’ memory practices, and mobilise his body archives. But the expression of movement can be perceived only to a limited degree during the process: hence the perception is characterised by the state *after* the process. The genesis of the dance movement lies between a concrete remembering, which is rendered possible as a record of dance memory, and the dancer’s ‘recording mode’ during the processes which he inserts as ‘somatic markers’, functioning at a later stage as memory aids.

The dance movement is generated as the result of the in-between of various media, the result of a process of translation. It can consist of historical dance vocabularies, relate to their parameters and connote different media inter-subjectively and simultaneously. Dance movement turns into a complex score in which *Tanzwissen* is bound immaterially.

Movement Research is Thematic and Pathematic

The dancing body – as agent – produces movement from within the complex registers of traditional technique. The textualities of bending/stretching/turning render these apt for notation, to be notated and saved in one’s memory, taken from various specific symbolic orders of dance. As complex sequences, they become available to the dancer in ‘myriads of traces’⁸.

8 In Laban’s ‘traces’, the scale of movement accords to imaginary (Euclidean) bodies. The combinations of direction, dimension and volutes (moments of redirection) with any possible body part results in a nearly unlimited amount of movement potential. The smallest angle between the directions is usually not less than 45°. Cf. in this regard also “intermediate directions” in the Labanotation/Eshkol-Wachman-Notation, taking into account also 30°-angles. As a result, the scaling of the space becomes even more finely woven, possibly comparable to quarter-tone scales in music.

The dancing body – as patient – as a body to which something happens, the body which produces movement under a specific re-action, from within a particular perception, requires the ‘somatic craftsmanship’ of dance and refers to the dancer’s ‘embodied knowledge’. Movement emerges from processes of perception; it is a performative event and can be experienced and reproduced as movement only *a posteriori*.

The subjectivity and objectivity of the dancing body are the starting points for movement research. The availability of techné as an archive for routines and hence memory creates the conditions for the possibility of exploratory movement into the un-available, that which can initially not be planned, into ecstasy – the ‘being-outside-oneself’ of dance.

Bibliography

- Alloa, Emmanuel / Bedorf, Thomas / Grüny, Christian / Klass, Nikolaus (2012): "Einleitung", in: id. (eds.): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen, (1)–4.
- Alloa, Emmanuel / Depraz, Natalie (2012): "Edmund Husserl – 'Ein merkwürdig unvollkommen konstituiertes Ding'", in: Emmanuel Alloa / Thomas Bedorf / Christian Grüny / Nikolaus Klass (eds.): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen, 7–22.
- Bainbridge Cohen, Bonnie (1993): *Sensing, Feeling, And Action. The Experimental Anatomy of Body-Mind Centering*, Northampton.
- Baxmann, Inge / Cramer, Franz Anton (eds.) (2005): *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, Munich.
- Brandstetter, Gabriele / Klein, Gabriele (eds.) (2013): *DANCE [AND] TEXT*, Bielefeld.
- Braun, Christoph (2010): *Die Stellung des Subjektes. Lacans Psychoanalyse*, Berlin.
- Busch, Kathrin (2012): "Jean-Luc Nancy – Exposition und Berührung", in: Emmanuel Alloa / Thomas Bedorf / Christian Grüny / Nikolaus Klass (eds.): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen, 305–319.
- Butler, Judith (1993): *Bodies that matter. On the discursive limits of „sex“*, New York.
- Cremonini, Andreas (2012): "Sigmund Freud – der gelebte vs. der phantasmatische Leib", in: Emmanuel Alloa / Thomas Bedorf / Christian Grüny / Nikolaus Klass (eds.): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen, 178–193.
- De Keersmaeker, Anne Teresa / Cvejic, Bojana (2011): *A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*, Brussels.
- Diehl, Ingo / Lampert, Friederike (eds.) (2011): *Tanztechniken 2010. Tanzplan Deutschland*, Leipzig.
- Eshkol, Noa / Shoshani, Michal (1982): *Movement Notations. A Comparative Study of Labanotation (Kinetography Laban) and Eshkol-Wachman Movement Notation*, Tel Aviv.
- Foucault, Michel (1981): "The Order of Discourse". In: Robert Young (ed.): *Untying the Text. A Post-Structuralist Reader*. Boston, London and Henly, 48–78.
- Hanna, Thomas (1993): *The Body of Life. Creating New Pathways for Sensory Awareness and Fluid Movement*, Rochester.
- Huschka, Sabine (ed.) (2009): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld.
- Jeschke, Claudia / Haitzinger, Nicole (2005): "Eine 'Arche' der Tanzwissenschaft. Die Derra de Moroda Dance Archives", in: Inge Baxmann / Franz Anton Cramer (eds.): *Deutungsräume, Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, Munich, 135–147.
- Jeschke, Claudia (2013): "Anmerkungen zur Choreographie, oder das Schreiben von Bewegung, das Schreiben über Bewegung, das Schreiben mit Bewegung", in: Irene Brandenburg /

Nicole Haitzinger / Claudia Jeschke (eds.): *Tanz und Archiv. ForschungsReisen*. Issue 4: *Geste und Affekt im 18. Jahrhundert*, Munich, 50–60.

Kunst, Bojana (1999): *The Impossible body. Body and Machine: Theatre, Representation of the Body and Relation to the Artificial*, Ljubljana.

Laban, Rudolf (1991): *Choreutik: Grundlagen der Raum-Harmonielehre des Tanzes*, Wilhelmshaven.

Lacan, Jacques [2002]: *The Seminar of Jacques Lacan, Book 6: Desire and its interpretation 1958-1959, translated by Cormac Gallagher from unedited French manuscripts*, [s.l.], [s.n.] [2002], Seminar 18: Wednesday, 22 April, 1959.

Lacan, Jacques (2013): *The Triumph of Religion proceeded by Discourse to Catholics*. Cambridge.

Mersch, Dieter (2002): *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt.

Nancy, Jean-Luc (2008): *Corpus*, New York.

Noë, Alva (2007): "Making Worlds Available", in: Sabine Gehm / Pirkko Husemann / Katharina von Wilcke (eds.): *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Bielefeld, 121–127.

Rimbaud, Arthur (2010): *Prosa über die Zukunft der Dichtung*, Berlin.

Saftien, Volker (1994): *Ars Saltandi. Der europäische Gesellschaftstanz im Zeitalter der Renaissance und des Barock*, Hildesheim.

Siegmund, Gerald (2005): "Zwischen Bild und Bild: Der Raum des Körpers im zeitgenössischen Tanz", in: David Roesner (ed.): *Szenische Orte – Mediale Räume*, Hildesheim, 144–166.

Smith, A. William (ed.) (1995): *Fifteenth Century Dance and Music. Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*, Volume I: Treatises and Music, Stuyvesant, NY.

Taylor, Diana (2003): *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham.

Valéry, Paul (1989): *Cahiers/Hefte 3*, Frankfurt.

Žižek, Slavoj (2010): *Das Unbehagen im Subjekt*, Wien.

HETEROCHRONY, HETEROGENEITY AND UNSTABLE FIELDS OF KNOWLEDGE – THE LECTURE/PERFORMANCE AS EXPLORATORY MOVEMENT IN ‘CONTEMPORARY’ DANCE RESEARCH

The lecture/performance¹ mirrors the creative instability of forms of engagement with *Tanzwissen*², a term thinking the skill and knowledge aspects in and of dance. It undermines traditional hierarchies between history, theory and practice, right and wrong, knowledge and non-knowledge: all this should be uncontroversial in the contemporary dance scene. Given hierarchies are no longer followed in a linear or ideological manner, are replaced by process-oriented and rhizomatic structures. Performance and performativity may be understood as cultural techniques questioning the dominance of the text and of reading by means of the mobile assemblage of the *in actu/in motu*. And vice-versa: by means of the lecture/performance, a presentation that combines elements of the academic, discursive, artistic and sensually apprehensible, traditional performance and action art as motifs of transgressive events have taken a turn – the dimensions of performativity are now tested critically and self-critically. In a way, we encounter, in a different framework and on a different level, the format of show and tell: “the lecture and the performance prove themselves, in their *Mit-Teilung* [communication/sharing/ division] as choreographies and scenographies of speaking and of demonstrating: we witness the opening of a site in which something can manifest itself which becomes evident only in the superimposition of speech that demonstrates, and demonstration that speaks.” (Brandstetter 2010, 50) To mention in advance one result of the project *Expansion of the Moment* central to this paper, it is not only the alternation of media between speaking and demonstrating which opens sites *within which something manifests itself*, but also the collusion and collision of various choreographic and performative exploratory movements.

Evidence

Evidence, a phenomenological term, refers not to data or facts but negotiates potentialities (cf. Huddleston 2010, 18)³. The lecture/performance aims at creating the conditions of the possibility of a space between event and perception. It might seek to achieve this, as any performance does, in a variety of ways: on the level of production and reception and in terms of the performers and the spectators, both of whom continually change roles. Self-presentation and self-reflection take place on different levels, the level of the narrative and its reception as much as the level of the performance and its reception. The crossing over, mutual infiltration of speaking and demonstrating, showing and telling, refers to the signifi-

1 This paper constitutes a theorising post-script to the lecture/performance *Expansion of the Moment – Aufforderungen zum Tanz* [*Expansion of the Moment – Invitation to the Dance*]; the experimental character and the immediacy of the event are only palpable as traces after its translation into text.

2 The German term “Wissen”, respectively “Tanzwissen,” here translated as “knowledge” or dance knowledge, involves the thinking of the skill and knowledge aspects of dance.

3 Also cf. Sabisch 2011.

cance of the unusual *experience of something* which emerges in the liminal space between judgement and sensual experience, or even beyond judgement.

What is said in the lecture/performance does not follow any pre-set rhetorical standards – it can range from a personal statement to an academic presentation. The information conveyed by, and the effect achieved by the medium of the word is central to the lecture/performance. The dancers – and/or their interlocutors – can make use of it so as to expand upon the act of dancing and underline their agency and competence. The lecture is to be understood as the verbal presentation of prior reading – an interpretation resting on an essayistic strategy which can be transferred from the original medium of the literary into the field of performance. The essay is capable of commenting on diverse conceptions and manifold phenomena of modern art, of integrating disparate cultural material and hence of determining and of giving a voice to the conditions and limits of thought. The strategy of interrogation as an essayistic, that is, interconnected and interconnecting thinking and showing can also be found in the form of the lecture/performance.

The lecture/performance was introduced into theatrical contexts in 1998, when Xavier LeRoy presented *Product of Circumstances*. A further protagonist in the field is Jérôme Bel, inviting dance artists to expose the frictions within their personal biographies and experiences. Both, LeRoy and Bel (and there are many others) exhibited on stage memories and narratives traditionally concealed or covered over in spectacular-theatrical contexts.

It is the dis-coveries and re-coveries of narratives, not inventions, which form the motivation and content of the lecture/performance – narratives present in the dancers' personal biographies and in dance history. As much as personal biographies, dance narratives – as cultural biographies – consist of characteristics from the heritage of dance which (even when concealed) are activated in the act of dancing. Dance history forms an urgent and influential aspect of memory which exists – as part of the personal-professional biography – in all contemporary performance. Like biography, dance history does not depend on whether the dancers want it or do not want it to influence, manipulate or control their dancing; but unlike biography, dance history has thus far been granted a vital, critical and/or creative potential only indirectly, in fact, mostly in terms of biography.

Heterochrony and Heterogeneity

In the contemporary art scene, the term heterochrony refers to a strategy by which artists situate their work in a time that cannot precisely be named. Such a non-fixation, or the conscious blurring and mixing of temporal levels, aims at the question of the contemporary – or, to be more specific: what are the conceptual, aesthetic or technical elements in a work that make it a contemporary work of art?

With regard to dance, the dancer's body is an "impossible body" (Kunst 1999), a body which functions, as does the strategy of the heterochrony, processually and rhizomatically. Contemporary dance practice involves a multiplicity of body techniques which open up and develop a specific and concrete vocabulary of movement.

Artistic access to dance practice takes place in the dancer's individual and cultural memory, and in choreographic and cultural procedures for researching new movement terrain. In this complex, we can observe the collision of a historical vocabulary of movement existing in the dancer's movement reservoir with initially abstract body and movement con-

cepts constructing experimental set-ups – so as to press forward towards new movement materials and representations of the body. Hence the dancers reflect in the preparation and performance of new material diverse traces, sediments of images, situations, *Tanzwissen*, as well as socio-cultural forms of embodiment. And they over-determine and transform these traces and sediments into *citable gestures* by means of a precise physical memory – gestures which can be repeated, recognised, mediated.

Any dance technique is [...] both a form of body memory, a kind of storage space, and an access path, an activity. This also implies that it involves a certain kind of knowledge in the dancing body, in terms of how it needs to act in space and time and in relation to other dancers in the space. The body that dances turns into an archive of experience, codified in movements and steps. This knowledge is passed on orally in classes between teacher and student in the form of instructions, as well as experienced corporeally in imitation; it is fixed in writing – in handbooks – or pictorially in the form of photographs, videos or diagrams. It is therefore a practice which makes use of various media and can never as such be represented or fixed in writing. This knowledge is, furthermore, knowledge with regard to the cultural situation and its discourses – from within which it has emerged. The body is an actualised historical formation entered into by means of dance, so as to trace its history, its stories and the emotions related. (Siegmond 2010, 172f. Unless otherwise noted, all translations by Lisa Jeschke.)

Striking in this context is the fact that Gerald Siegmund attests with regard to the body archive of dance and the body as memory site “the potential of resistance, of friction in relation to memorylessness and bodilessness” (ibid., 175). He continues: “In terms of aesthetics, the memory of dance is not concerned with the archival constitution of identity – rather, it is based on the division of the subject, in the liminal spaces of which it seeks to trace the heterogeneous.” (Ibid.)

All engagement with historical material (whether from a biographical or dance-historical perspective) re-calls, a priori, several temporal levels by realising the dance in the moment of performance by means of a contemporary dancer. To be more precise: all engagement with concepts from biography or dance history requires reflections with regard to contemporaneity – in dance, such reflections concern, in particular, the complex relation of concept, aesthetics, dance technique and performance: how does a danced *historical* conception become concrete as a *contemporary* conception?

Figurations of Thought – Figurations of Dance

As an example for the collusion and collision of discursive and performative exploratory movement, we will now discuss concept and structure of the lecture/performance *Expansion of the Moment – Invitation to the Dance*. It is a lecture we initially tested in 2010 together with Dorota Lečka and Rainer Krenstetter at OdeonTanz in Vienna, and subsequently re-worked for the 2012 Dance Summit in Berlin.

Two different choreographic and performative forms of engagement with the waltz are central to *Expansion of the Moment*: on the one hand Michel Fokine’s *Le Spectre de la Rose* as a “memory ritual” (Brandstetter 2009, 33), created by Fokine for Vaslav Nijinsky, and, on the other, the Wiesenthal sisters’ waltzes, characterised as a “vernacular of Viennese modernity” (Brandstetter/Oberzaucher-Schüller 2009). Both forms stem from the beginning twentieth century and constitute textures important to (Central European) tradi-

tions; as *significant moments* of dance history, they decisively influenced the canon of *Tanzwissen*, practice and historiography. These significant moments are explored in *Expansion of the Moment* through various figurations of thought and dance. Throughout the performance, possible figurations of thought appear, as script and image, projected onto the back wall of the performance space; they are grouped and listed thematically.⁴ Further figurations of thought emerge from the conversations during and after the performance; these are flexible and follow from the conditions of the respective performative situation. It is also important to note that the encounter between the two dancers is not rehearsed; hence the lecture/performance requires willingness to take the risk of a searching physical and mental engagement.

The figurations of dance, the two waltzes, are presented by a contemporary dancer, Dorota Lečka, approaching her movement memory by means of somatic, a-stylistic techniques, and by a ballet dancer, Rainer Krenstetter, whose movement archive materially functions in terms of stylistically classifiable dance-technical traditions. Both forms of dance produce a trans-corporeal surplus value which can be perceived both during the solo performances following upon one another and – and primarily so – in the interaction between the two dancers.

But the form of perception at stake in the synchronised constellation of the two forms of waltz is a heterochronic and unstable perception of the aesthetic and technical arguments of the canon of *Tanzwissen* in dance (or, the creative potential of cultural heritage) – that is, a perception mediating its qualities of presence, its event-character, in the dance element of the lecture/performance.

Rainer Krenstetter's presentation of the *Spectre* movement material focusses on the selective, creative, retrospective and innovative engagement with 'classical' movement vocabulary; he dances a version of the piece which he has been trained to perform as the so-called original version. The movement material of *Le Spectre de la Rose* concerns possible relations between ecstasy and clear-cut lines; it concerns the re-formation and the de-familiarisation of the traditional waltz. Central to the choreography and execution is the evocation of atmosphere.

In a choreography by Rose Breuss, *Spheroids*, the motoric identity of the Wiesenthal waltzes is mirrored, commented upon and interpreted in relation to accounts from the time. *Spheroids*, with music by Franz Hautzinger, was developed in the context of a dance night dedicated to the tradition and (imitative) reconstruction of the so-called Wiesenthal dances.⁵ Grete Wiesenthal initiated with her sisters Elsa and Berta an innovative approach to

4 The loops projected throughout the lecture/performance show photographs of the Wiesenthal sisters and Nijinsky as the Spectre of the Rose. --- They quote lines from two poems which are associated with *Spectre de la Rose* and Grete Wiesenthal's dance style, respectively. The first poem is by Théophile Gautier, the quoted lines being "I am the spectre of a rose / That you wore last night to the ball." The second quotation is from a poem by Rainer Maria Rilke: "Fate breaks often into acts / unfolding, blood's silent poison:" (Translation: Lisa Jeschke) --- This is followed by three thematic groups with keywords referring to dance-historical and culturo-historical aspects of the period, to the two waltzes' aesthetic categories and to strategies of engaging with dance history: I Grete Wiesenthal / Waslav Nijinsky / Viennese Waltz / Concert Waltz / Cultural Crisis / Tradition / Avantgarde; II Ecstasy / Materiality / Turning and Swinging / Virtuosity / Atmosphere / Smell; III strange loops / Over-laying / Dialogue / Commentary.

5 The performances were part of „Österreich tanzt“ [“Austria Dances”], Festspielhaus St. Pölten, June 2008, and Odeon Vienna Festival „Berührungen“ [“Touches”], October 2008.

the rhythm and musicality of the Viennese waltz – marked by an ecstatic technique of turning and swinging. The Wiesenthal's success was founded on performances causing a stir particularly in the artistic circles of the Vienna Secession; the natural, clearly defined linearity of their dances was in close affinity to secessionist style.⁶

In an experiment following a notion of “disposition” (Didi-Huberman 2012, Table of Contents), that is, blending and interrupting different lines of tradition, as advanced by *Expansion of the Moment*, we can observe and experience not only the emergence of new perspectives for the discussion of the dance canon, but also complex layers of codification and a-codification in contemporary dance and dance-making.

Codification / A-Codification

Choreographers and dancers engage with codification and a-codification in a liminal space making evident the interaction of craftsmanship on the one hand and interpretation and creation on the other. It is in this space that the dancers' body memory, their *techné*, is activated; and it is a space for a critical, experimental, experiential questioning which engages with the practices of the respective form of dancing. The dancers access their available corporeal archive by means of exploratory movements, intentionally de-construct the relevant dance technique and its biographical and historical contexts and construct a performance.

Spheroids: Reading/Dancing the Wiesenthal Dances

“Fate breaks often into acts
unfolding, blood's silent poison:”
(Rilke 1985, 131)

In the concrete case of the Wiesenthal dances, re-enactment refers mostly to the re-constitution of the choreographies. Attempts to reconstruct the Wiesenthal technique – which Grete Wiesenthal herself called a “spheric technique” (Wiesenthal 1985b, 148) – seem to have proceeded rather uncritically, at least in terms of questions of craftsmanship; the known motion sequences have been understood and used primarily as practice models for the choreographies' movement material.

But in terms of *techné* as craftsmanship, what is the body technique to be discovered in the Wiesenthals' œuvre? What are the artefacts that emerge from an experimental-experiential engagement with spheric technique as a performance mode which – as much as the Wiesenthal technique – has been passed down primarily in terms of motoric and literal fragments? What kinds of codification and a-codification can be found in the Wiesenthal dances from a heterochronic perspective, allowing a re-constructive, re-creative approach to the movement material?⁷

6 Regarding the aesthetic discussion of the Wiesenthal sisters' movement repertory, cf. Brandstetter 2009, 19–32.

7 The fact that the Wiesenthal dances are characterised, even from a historicising perspective, by a tendency towards the pre-programmed gesture (an element of codification), subverting the creative moments (of a-codification), is observed at the time by the painter Oskar Kokoschka, noting in a letter to Erwin Lang from 1908:

“In each of her dances, Wiesenthal has five or six moments which I have come to expect almost with my whole body [...] I think she should refrain from the conscious will to expression of the material as it will turn

Spheroids is based on the experiment of exposing the possible motoric identities of swinging, and of *spherical head movements* (cf. Wiesenthal 1985b, 148), considered as signifiers of Wiesenthal technique, to strategies of contemporary dance practice. The motoric motifs of the technique were integrated somatically, that is, worked on in the body archive, rendering possible a tracing of the heterogeneous (cf. Siegmund 2010, 175).⁸

Body Swings and *Spherical Head*

The Wiesenthal repertoire is defined (that is, mediated as technique and performative mode) through figures such as, among others, *Großer Schwung* [*Great Swing*], *Vogelschwung* [*Bird Swing*], *Amazonenschwung* [*Amazon Swing*], upswing and downswing, *schwingendes Aufdrehen und Abschwingen* [*upward and downward swings*] (cf. Wiesenthal 1985b, 148f). These create spatial lines and compositions from the swaying of legs, upper body and arms. The ‘low knee positions’ typical of the Wiesenthal dances become necessary as a result of the interplay of swinging and swaying, for a spring-like balancing of the body. From the “endeavour” to introduce “the swaying, hovering element of dance” (Wiesenthal 1985b, 147), a moving body image emerges in which the swaying periphery of the body destabilises the centre and seems to take the feet off the ground.

The swaying movements dominate the body’s alignment and create lines in space. In relation to the body’s axis, these are parallel or crossed over, lower, higher, in varying constellations of arms, legs, upper body, and with varying directionality. The movement tempo is marked by extreme ritardandi and accelerandi. Changes in tempo accentuate the movement.

The multiple configurations of impulse are entered into by means of jumps, making the edge of the ground itself hover; they are twisted, producing vortices circulating inwards or outwards within the space. In the choreographies, the bodies’ lines of swaying (as the dancers are usually not orientated in parallel) appear multiplied. A swinging motion into space results in complex twisting and spiralling formations. Twisted into one another, the many linear traces seem to draw strength from the space. Body and space pulsate.

Within these figurations, the head remains *spheric*. In terms of dance technique, this means to keep the head hovering and removed, as in a “gloriole” (Wiesenthal 1985b, 146) – that is, the head is disintegrated from the motion, supporting the body’s stability. Is it the

into something like Strauss’ programme music and increasingly look for those dance ornaments [...]. These passages affect me with a dark warmth emanating from my sensibility’s terrifying ability of reaction. I have always been able to direct my interiority completely towards those things which weren’t able to respond or re-constitute my balance.” (Kokoschka 1985, 72)

8 Contemporary dancers use the term ‘somatic’ in the sense of the physical appropriation of an idea, a movement, a form. Implied questions are those concerning the dancers’ identities in movement, the ‘subject’ in movement. Within the rehearsal process for *Spheroids*, we were interested in anatomical, physiological-functional aspects as well as in Thomas Hanna’s (editor of the journal *somatics* in the 1980s) approach of describing somatics as a process: “[...] the soma is not a thing or objective body but, rather, *is a process*.” (Hanna 1993, 6) And: “At any given instant, the soma is in a state of incompleteness and suspense” (ibid., 126). Bonnie Bainbridge Cohen conceptualises *soma* and *somatization*: *soma* is ‘the experienced body in contrast to the objectified body’; *somatization* means “to engage the kinesthetic experience directly, in contrast to ‘visualisation’ which uses visual imagery to evoke kinesthetic experience” (Bainbridge Cohen 1993, 1).

spheric head, that is, a bearing of the head contrastive to the motoric reality of the body movement, which produces ecstasy, vertigo, vortex?

Formulae of Movement⁹

In a move away from an imitative view of the Wiesenthals' movement material, the motoric identities were altered in *Spheroids*. This occurred on the basis of notated movement formulae.¹⁰ These are to be understood as filters in relation to the material, scanning the movements, overlaying their dimensions with contours, drawing inner lines and vectors, feeling their surfaces. The notated movement formulae represent that which is *projected into*, or *thought into* the material. Just as thought is removed from time and space, a thought occurring in different scopes of time than the imagined real action, concrete indices of space and time are taken out of the movement formulae. Space and time are produced *in motu* through the experimenting dancer, processing her body memory.

The notation of the movement formulae stimulates this creative-interpretative process. Conventional dance notations as closed systems for processes in the spaces between body and mind¹¹, body perception and imagination, subject and object did, in this case, not seem apt.¹² The movement formulae for *Spheroids* used symbols from Labanotation, but removed these from the notational system as such.

Column and line are removed from Labanotation. Hence the movements' spatial and temporal demarcation is deleted. They lose their fixation on the axis of time and their pre-determination in space. The dancers need to find their own relation to space and time. To put it differently: space and time are transferred into the subject's dynamic liminal spaces.

The dancer Dorota Lečka transformed the materials into a solo which she went on to present in *Spheroids* and which became part of *Expansion of the Moment*:

I created a sense of excitement in the body, a very high state of alertness and at the same time, calm state of mind. While improvising, I decided to create a movement pattern that al-

9 Illustrations of these notated formulae of movement can be found in Jeschke and Breuss 2011, 82, 83 and 85.

10 The movement formulae access canonised parameters of dance analysis and dance notation by means of signifiers taken from Labanotation. This engagement identifies the form potential of movement in the body in terms of the co-ordination of body parts, directionality, points in space, time periods, body tension, the shifting of balance, etc.

11 In the rehearsal space, *body and mind* are part of the dancers' vocabularies. They stand for a critical questioning of the movement material and for the role the subjective is to play in that material. *Body and mind* functioned in the rehearsals for *Spheroids* as, in the words of Lisa Nelson and Nancy Stark Smith, a "fantastic voyage into the mind of the body" (Bainbridge Cohen 1993, Preface, xi). *Mind of the body* refers to something largely in the dancer's unconscious – which becomes the site of research and of exploratory movement towards the translation and realisation of the movement material, to be executed not imitatively, but visually. What is looked for and processed is ultimately the 'subject' of movement itself, in the Lacanian sense of subjectivity: he refers to the unconscious as "not a mere not-knowing or unknown, but a knowledge of which the subject is not conscious" (Braun 2010, 80). The subject of the unconscious is, hence, not the „prediscursive reservoir of affect and drive“ (Žižek 2010, 45); it is, rather, structured like a language and "not the shadow of an individual reality but 'that part of the concrete, trans-individual discourse which is not at the disposal of the subject'" (Lacan, quoted from Braun 2010, 81). In the rehearsals, we explored using *mind* not only as an agent *monitoring* movement – but to create the possibilities for the *mind* to function as the *subject's* agent, and as the agent of language.

12 The grammar of traditional notations is determined by hierarchical inscriptions of the movement formulae into the system. Such part-information can only be read as concrete body motion when it takes the place it has been assigned in the system.

ways appears as a chain of sudden impulses, coming from different directions and different body parts. Keeping the idea of independent joints and bones, it created fascinating qualities: softness, speed, volume. By constant observation of my body, while moving I was able to locate the impulses without getting stuck/stiff because of too much control. Freedom of observation enabled me to send impulses from one body part to another, in that sense, avoiding natural, organic kinesthetic chains within the body, by searching for ecstasy and pleasure... It appeared as if body was simultaneously torn into different directions. (E-Mail to Rose Breuss from 6 September 2012)

In *Spheroids*, movement is not conceived of in terms of linear directionality. Something collapses or expands. Movement is coded as an experience (evidence), as something to which one can dedicate one's sensibility without finding a response (cf. Kokoschka 1985, 72), as something that rushes ("And this rushing in the ears, one listens into oneself as if one's own body was a mussle..." [Wiesenthal 1985a, 167]), or as something like the "Vienna Woods" and "the rush of its fairy tales, once again" (Brandenburg 1985, 76). Spatially, movement stands still, circulating inside the formations, resting in the moment. Times stands still in the *break of fate* (cf. Rilke 1985, 131) into the movement, pausing and expanding. Ecstasy is generated in pausing, in the realisation of tension, in the moment of unfolding, in collapse.

Le Spectre de la Rose – De-Theatricalisation

"I am the spectre of a rose / That you wore last night to the ball."
"Je suis le spectre d'une rose / Que tu portais hier au bal."
(Théophile Gautier, quoted from Buckle 1984, 186)

Spectre de la Rose, initially contrasted with the *Spheroids* solo, subsequently to lead into a duet, is not deconstructed structurally in *Expansion of the Moment*. What is at stake, rather, is the renunciation from the theatrical signifiers characteristic of *Spectre* – costume, set design, female partner.¹³ Consequently, the dance will need to do without the corporeal space marked by the costume, the dance setting as well as the interaction as systems of reference, and ultimately to work without the dance's theatrical-spectacular identity being a given.

By means of the withdrawal from or renunciation of certain elements, the structural and motoric elements of the make and texture come into the foreground of this presentation – beyond its traditional work-character as a finished choreography. Just as in *Spheroids*, gaze and experience are caught in a playful approach to the codex and the limitations of what originally constituted a new form of organicism. This evokes – at least in Rainer Krenstetter's interpretation – the somatic content of aesthetically codified movements.

In the variation of the male dancer, *Spectre* disposes of two different vocabularies: of "nimble, sharp, pointed feet and soft arms" (Rainer Krenstetter). With the contrasting and/or linking of the representation of dance-technical heritage – for example, the legs' virtuosity; the visualisations of the organic; the arm movements to be reminiscent of unfolding

13 Jean Cocteau writes in response to Vaslav Nijinsky as "spirit of the rose": "In a costume of rippling petals, behind which the girl possibly perceives the image of her last dance partner, he emerges from the warm night in June through the blue muslin curtains. He brings something one would have considered impossible, that is, the impression of a melancholy, commanding smell. Jubilating in his rose-coloured ecstasy, he seems to steep the muslin curtains and to take possession of the dreaming girl. It is an extraordinary performance. As if by magic, he has the girl dream of dancing and conjure up all the joys of the ball." (quoted from Van Norman Baer 1997, 46).

and falling rose petals – the choreography expands both the previous limits of dance-technical feasibility and known conventions of representation. Positions and forms of representation (as characteristics of classical dance) are relieved from their previous allocation and function – they are set in motion. The proximity of interpretation and creation becomes evident: even though Rainer Krenstetter interprets the traditional choreography, it is exactly the removal of the theatrical context that appears as access point to the dance's creative potential.

While in *Spheroids*, the elements typical of the waltz are turned towards the inside before being allowed to re-emerge outwards, in *Spectre* they remain visible and palpable as three-dimensional spatial traces – spatial traces within which the dancer moves, which he repeatedly invokes in the course of dancing and which are compressed into abstract energy in his physical identity.

Both choreographies and their combination abstained from the aesthetic effect Wiesenthal and Fokine aimed at in space, that is, from a spatially and energetically multi-layered lineation as predisposition for ecstatic states and effects – in favour of a different moments of the dissolution of boundaries. In experimenting with such moments, the dancers experienced unusual refinements in the body's articulation and spatial resonance in the resolution of movement. The collusion of the two solos was condensed into a *pas de deux* in which the performative, per-formed textures of the two choreographies created moments of intensive interaction: what occurred were substantial thematic and formal resonances between the two dancing bodies – unplanned, surprising (as not choreographed or rehearsed) as well as the result of a convincing language of form. In the simultaneity of the disappearance of elements of pre-determination and continuity in terms of the dancers' subjective energies, the quality referred to by Lacan as "ex-tim" was effected (Lacan, quoted from Žižek 2010, 203) as "an external, contingent, found element – which, at the same time, represent the innermost essence of the subject" (ibid.): the energy of dance, as well as the audience's perception, is affixed to a movement that hardly exists, as to "a small piece of the real" (ibid.).

The dancers' duet, unfolding to a mash-up of the individual choreographies' soundtrack, constitutes "a small piece of the real" (in this case: access to the materials' motoric realities in the Wiesenthals' waltzes and in *Spectre*), that is, the event-character of the creative interpretation (Krenstetter) and the interpretative creation (Lečka), respectively, is not merely exhibited but multiplies the possible engagement with the unfolding and dissolution of movement conduct and tension. The duet emerges as a danced lecture, as the communicative action of two dancers who remain bound to their motoric identities, that is, who make use of technique, interpretation, creation and performance in differing specific manners – and whose interaction with one another can be understood as argument, destabilising aesthetic expectations in favour of a less content-based and more structural, visceral dialogue. The fact that this dialogue, in turn, can be interpreted in terms of the respective other breaking into the blanks vibrating as a result of the motoric or theatrical renunciation/removal, to be filled ecstatically, is accounted for by the respective forms of preparation and performance as well as by the dramaturgy of setting (the waltz, Wiesenthal, Nijinsky).

Bibliography

Bainbridge Cohen, Bonnie (1993): *Sensing, Feeling, and Action. The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*, Northampton.

Brandenburg, Hans (1985): "Der Walzer und die Schwestern Wiesenthal", in: Leonhard Fiedler and Martin Lang (eds.): *Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache im Tanz*, Salzburg, 74–76.

Brandstetter, Gabriele (2010): "Tanzen Zeigen. Lecture Performance im Tanz seit den 1990er Jahren", in: Margrit Bischof / Claudia Rosiny (eds.): *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, Bielefeld, 45–62.

Brandstetter, Gabriele (2009): "Grete Wiesenthals Walzer. Figuren und Gesten des Aufbruchs in die Moderne", in: Gabriele Brandstetter / Gunhild Oberzaucher-Schüller (eds.): *Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal*, Munich, 15–39.

Brandstetter, Gabriele / Oberzaucher-Schüller, Gunhild (eds) (2009): *Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal*, Munich.

Braun, Christoph (2010): *Die Stellung des Subjekts: Lacans Psychoanalyse*, Berlin.

Buckle, Richard (1984): *Diaghilew*, Herford.

Didi-Huberman, Georges (2012): *Wenn die Bilder Position beziehen*, Paderborn.

Hanna, Thomas (1993): *The Body of Life. Creating New Pathways for Sensory Awareness and Fluid Movement*, Vermont.

Huddleston, Cheryldee (2010): *The Photograph is Re-Called as the Dancer's Body Re-Turns. The Performative Memory of Vaslav Nijinsky in L'Après-Midi d'un Faune*. The University of Georgia, Athens, Georgia (unpublished PhD-Thesis).

Jeschke, Claudia / Breuss, Rose (2011): "Embodiment : Choreographie : Komposition. *Sphäroide* von Rose Breuss und Franz Hautzinger", in: Marianne Betz für die Anton Bruckner Privatuniversität (ed.): *Querstand 5*, 2010/11, Linz, 79–88.

Kokoschka, Oskar (1985): „Oskar Kokoschka an Erwin Lang [March 1908]“, in: Leonhard Fiedler / Martin Lang (eds.): *Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache im Tanz*, Salzburg, 72.

Kunst, Bojana (1999): *The Impossible Body. Body and Machine: Theatre, Representation of the Body and Relation to the Artificial*, Ljubljana.

Van Norman Baer, Nancy (1997): "Die Aneignung des Femininen. Androgynität im Kontext der frühen *Ballets Russes*, 1909–1914", in: Claudia Jeschke / Ursel Berger / Birgit Zeidler (eds.): *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*, Berlin, 40–53.

Rilke, Rainer Maria (1985): "Für Grete Wiesenthal", in: Leonhard Fiedler / Martin Lang (eds.): *Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache im Tanz*, Salzburg, 131.

Sabisch, Petra (2011): *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography*, Munich.

Siegmund, Gerald (2010): "Archive der Erfahrung, Archive des Fremden", in: Margrit Bischof / Claudia Rosiny (eds.): *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*. Bielefeld, 171–180.

Wiesenthal, Grete (1985a): "Durch die Straßen Wiens", in: Leonhard Fiedler / Martin Lang (eds.): *Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache im Tanz*, Salzburg, 167f.

Wiesenthal, Grete (1985b): "Sphärischer Tanz (Ein Vortrag)", in: Leonhard Fiedler / Martin Lang (eds.): *Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache im Tanz*, Salzburg, 147–150.

Žižek, Slavoj (2010): *Das Unbehagen im Subjekt*, Wien.