

Embodiment • Choreografie • Komposition

Zu *Sphäroide* von Rose Breuss und Franz Hautzinger

Aktuell ist Embodiment ein Untersuchungsfeld der Kognitionswissenschaft (Cognitive Science), das sich mit unterschiedlichen Aspekten sensorischer, motorischer, rationaler und emotionaler Prozesse befasst. »Kognitive Prozesse, so die Annahme, können ohne Berücksichtigung ihrer physischen Realisierung nicht angemessen erklärt werden: Kognition ist nur embodied zu haben – realisiert in einem Körper.«¹ Körperbild (das bewusst wahrgenommene Bild des eigenen Körpers) und Körperschema (der unbewusst arbeitende Mechanismus, der körperliche Bewegungen organisiert) sind sowohl von der Kontinuität der Selbsterfahrung geprägt als auch vom ständigen Wechsel der Wahrnehmungen, Gefühle und Gedanken; ohne Körper ist weder Perzeption noch Konzeption zu denken und zu realisieren.

Der Tanz hat sich per definitionem immer (und immer bewusst) der Verkörperung als Vermittlerinstanz für Bewegung bedient und vice versa. Während der Begriff des embodied mind jedoch auf den neuronalen Fokus der kognitionswissenschaftlichen Theorie des Embodiments verweist, überkreuzen sich in der tänzerischen Verkörperung die kontinuierlich und stetig ablaufenden biologischen, neuronalen Vorgänge mit komplexen Programmen des Performativen – und produzieren so einen ästhetischen Mehrwert. Was heisst: Embodiment in den performativen Künsten rekurriert ebenso auf biologisch bedingte Körperbilder und Körperschemata, entwickelt jedoch darüber hinaus Körperkonzepte, die sich mit ästhetischen Transformationen und Konfrontationen von Körper- und Bewegungsgestaltung auseinandersetzen. *Sphäroide* ist eine solche Gestaltung – und im Folgenden wird es zunächst um ästhetische Fragestellungen dieser Choreographie von Rose Breuss gehen.

Die Choreographie

Sphäroide, in der Choreographie von Rose Breuss und zur Musik von Franz Hautzinger, entstand als Kommentar zu einer Aufführung, die der Traditionspflege und deshalb (kopierenden) Rekonstruktion von sogenannten Wiesenthal-Tänzen gewidmet war.² Grete Wiesenthal hatte in den 1920er Jahren gemeinsam mit ihren Schwestern Elsa und Berta eine innovative Herangehensweise an den Tanz initiiert, die sie selbst als rhythmisch gestaltete »neue Pantomime« bezeichnete.³ Ihr Erfolg geht auf Auftritte zurück, die während der Wiener Sezession vor allem in Künstlerkreisen Aufsehen erregten; zum sezessionistischen Stil wies die natürliche, deutlich definierte Linearität der Tänze der Schwestern Wiesenthal eine

besondere Affinität auf. Im historiographischen Rückblick wurden die Wiesenthal-Tänze als »Mundart«⁴ des Ausdruckstanzes verstanden, der sich durch ihre am Rhythmus und der Musikalität des Wiener Walzers orientierte, ekstatisch wirkende Schwungtechnik auszeichnete.

Sphäroide greift einerseits eine Zeile eines Gedichtes »Für Grete Wiesenthal« von Rainer Maria Rilke auf und zitiert zum anderen eine Selbstbeschreibung der Tänzerin.⁵ Rose Breuss wählt für ihre Choreographie die Form eines Trios und stellt damit die numerische Verbindung zu den drei Schwestern Wiesenthal her. Die Text-Fragmente von Rilke und Wiesenthal integrieren verbale Äußerungen, Resonanzen, Reflektionen und operieren als Folien identifikatorischer wie kritischer Verkörperung; sie werden mit der Absicht gesprochen, aus den Worten, den assoziierten Inhalten, aus ihrer klanglichen Qualität und ihrer Physikalität (etwa mit der Wiesenthal-Vokabel »sphärischer Kopf«) die Bewegung anzureichern. Es entstehen Emotionen und Imaginationen (und verschwinden wieder); sie stoßen den Tanz an oder behindern ihn. Die Worte beschwören formelhaft momentane Entrückungen, die auf das (in ihrer Entstehungszeit) als ekstatisch wahrgenommene Potential des Wiener Walzers verweisen.

Das Bewegungsmaterial zu *Sphäroide* entwickelte Rose Breuss aus der motorischen Körperlichkeit der Text-Fragmente; vor allem aber beobachtete sie die motorische Identität der Wiesenthal-Tänze und kondensierte diese Beobachtungen in Bewegungsformeln. Diese Formeln bringen bestimmte physische Prozesse hervor – sie alle beleuchten Aspekte der von Wiesenthal entwickelten Walzerbewegungen und ihre Tendenz zur extremen (eben ekstatischen) Instabilität, die Breuss zum Beispiel in die Formel übersetzt, dass die Tänzerinnen sich fast immer auf Zehenspitzen bewegen, also kaum den gesamten Fuß auf dem Boden aufsetzen. (Abb. 1, S.30) (Die hier verwendeten Zeichen für Körperteile, Raumrichtungen, Berührungen und Akzente/Körperspannungen entsprechen den Tanzschriftzeichen der Laban-Notation. Allerdings sind sie deren

1 Julia Stenzel, *Der Körper als Kartograph? Umriss einer historischen Mapping Theory*, München: epodium, 2010, S. 21.

4 Vgl. Gabriele Brandstetter, Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hrsgn.), *Mundart der Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal*, München: K. Kieser, 2009.

5 In: Leonhard M. Fiedler, Martin Lang (Hrsg.), *Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz*, Salzburg/Wien: Residenz-Verlag, 1985, S. 131.

2 Aufführungen im Rahmen von *Österreich tanzt*, Festspielhaus St. Pölten, Juni 2008 und *Odeon Wien-Festival Berührungen*, Oktober 2008.

3 Vgl. Grete Wiesenthal, *Tanz und Pantomime*, 39. Vgl. auch Fleischer, Mary: *Embodied Texts. Symbolist Playwright-Dancer Collaborations*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007, S. 93-148.

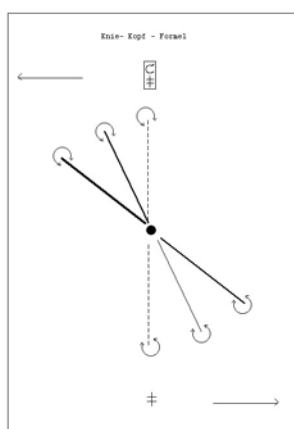


Abb. 1 und 2.: *Peripherie-Formel* (oben) und *Knie-Kopf-Formel* des choreographischen Bewegungsmaterials von Rose Breuss.

6 Diese und die folgenden Zitate stammen aus zwei E-Mails von Franz Hautzinger an Rose Breuss vom 12.05.2009 bzw. 02.01.2010.

Syntax und Grammatik enthoben, indem sie aus deren linearem System herausgelöst sind und zu eigenen formelhaften Motiven zusammengefügt wurden.)

Thematisiert wird auch das in den Schwüngen der Wiesenthal-Tänze formal auffällige Verhältnis von Knie zu Kopf (Abb. 2). Zur Besonderheit des Wiesenthalschen Körperschwungs gehört ebenso seine extreme Extension in den Raum hinein, die die Choreographin als Betonung der äußersten Peripherien des Körpers analysiert und als Aktionen von Fingerspitzen und Kopf in den Blick nimmt. Auch die Schwungbewegungen selbst werden modifiziert: Während Wiesenthal die Schwünge des gesamten Körpers favorisiert, verwendet Breuss die Formel der Körperteilsschwünge (Abb. 3). Und sie greift in den Ablauf der Schwünge selbst ein: Der Ansatz ist in *Sphäroide* im Unterschied zu einer traditionellen Walzerbewegung eher unspezifisch, unbetont; scharfe und klare metrische Akzente werden während der Schwungphasen selbst gesetzt (etwa durch Betonungen auf »zwei und« oder 30 durch Verzögerung des Tempos). Räumliche

Akzente markieren den Punkt der Bewegung im Raum, wo die Bewegung die Richtung wechselt – also an ihrer äußersten Peripherie (Abb. 4).

Die Bewegungsformeln bilden das fixierte Material des Tanzes, das erarbeitet, geübt, dem Körper vertraut gemacht wurde. Als Motive werden die Formeln mit der Zeit ins Stück eingewoben; sie bilden die motorische Grundlage einer während jeder Aufführung ablaufenden strukturierten Improvisation, mit der die Bläsermusik von Franz Hautzinger dialogisiert.

Die Komposition

»Jahrhunderte lang definierte der Klang der Trompete militärische Konzepte, Messing als Zeichen des Angriffs, Signale zum erobern und töten. Erst in den letzten Dekaden veränderte sich dieses Image. Das 20. Jahrhundert hat nun die Trompete endlich gänzlich befreit. Die Zukunft soll dies noch weiter verändern. In dem Stück werden wir eine Vielfalt von Klängen hören und sehen, dass die blutige Zeit der Signale ein Ende hatte. Das Klangspektrum ist unendlich und unsere Zeit macht es möglich, noch weiter sich zu vertiefen in den musikalischen Kosmos des klingenden Messings. Von Schönheit und Glanz sollte die Rede sein, von Leichtigkeit und Geschmeidigkeit wie die Bewegungen der Tänzer. Einheit ist das Ziel, eine Transposition der Schallwellen ... und Pulsation ... wie das Blut in den Adern ... befreit sollen die neuen Signale den Äther erobern.«⁶

Die tänzerische Arbeit trifft auf das Klang-Setting – ein Aufeinandertreffen, das der Komponist Franz Hautzinger als Klangmalerei beschreibt. Wichtig ist ihm die Erfahrung, das Erleben von direkter – und unvorhersehbarer – Konfrontation, von Klang, Körper und Raum: »Ausgewähltes Klangmaterial flutet den Tanzraum und spült Körper in alle Richtungen. Aus der Kombination von Einspielungen, live Processing und Bläserensemble, Komposition und Improvisation, baut sich die Musik in sensitiver Rücksichtnahme auf den individuellen Tanzkörper und gibt den verschiedenen Ensembles einen flexiblen Bewegungsraum.« Mit dieser Komposition löst sich der Klang in *Sphäroide* definitiv von der Qualität der Walzer-Musik der Wiesenthal-Tänze und ihrer rhythmischen Struktur. Greift die Choreographie selbst noch Aktionen und Rezeptionen auf (wenn auch fragmentiert), so orientiert sich die Komposition am Ereignis des Tanzens.

Diesem Ereignis vorgängig aber ist das Ereignis der Klangerzeugung und Hautzingers kompositorisches Thema des »befreiten Mes-

sings«; auf beides reagierte die Choreographin, als sie diese Zusammenarbeit initiierte. Rose Breuss war vor allem an den Ähnlichkeiten der »Prozessierung« (Rose Breuss) des Klages und der Bewegung interessiert. Die Choreographie unterzieht die authentischen Bewegungsmuster der Wiesenthal-Tänze einer ästhetischen Neu-Erkundung und schafft so ekstatisch aufgeladene Räume zwischen identifikatorischer Erinnerung und gestörter Aktualisierung. Und der ungewöhnliche, nämlich weiche, schwingende, schillernde Ansatz der Töne für die Trompeter transformiert kulturelle und ästhetische Traditionen des Instruments. Bernhard Bär, der Hautzingers Komposition für *Sphäroide* mit dem Ensemble Linz der Anton Bruckner Privatuniversität realisierte, spricht von einem »Anhauchen der Töne, ein Herauswachsen des Klages aus dem für Blasinstrumente so wichtigen Luftstrom«⁷.

Die Trompete speist hier ein archaisches Klangspektrum (Luftgeräusche, Anklänge an Ethnomusik) und wird dann elektronisch bearbeitet. Diese Materialien, rhythmisch repetitive Loops, die das Ensemble tragen, werden auf das Instrument Trompete zurückgesetzt, vielfach besetzt (acht Trompeter und ein Tubist), um die Klangteppiche und Flächen instrumental zu erzeugen. Die Musiker sitzen auf der Bühne in einem Kreis mit der Körperfront nach innen. Der erzeugte Klang sammelt sich im Zentrum dieses Kreises und verbreitet sich je nach Ansatz bzw. Dynamik des Tonstoßes hinein in den Tanzraum. Die Instrumentalisten sehen die Tänzerinnen nicht, dennoch ergeben sich energetische Beziehungen: Manchmal setzt sich der Klang auf die verschiedensten Schwungphasen der Tanzbewegung; Beginn und Ende der Bewegungen bzw. Phrasierungen erfolgen nicht synchron, sodass der Eindruck des Wanderns zwischen Raum und Tänzerinnen entsteht. Bernhard Bär: »Die Musik gibt und lässt Raum für den Tanz und umgekehrt. TänzerInnen und MusikerInnen befinden sich in der außergewöhnlichen Situation, auf- und miteinander reagieren zu dürfen, einander Platz zu geben und zu nehmen. Und genau dadurch entsteht diese neue Art von Interaktion, die Tanz und Musik auf eine neue Ebene hebt, ich möchte sagen, eine neue Dimension eröffnet.«⁸

Embodied Mind – Embodiment – Enactment

In ihren improvisatorischen Anteilen greift jede einzelne Aufführung von *Sphäroide* auf die neurologischen Embodied-Mind-Strukturen der beteiligten Tänzerinnen und Musiker



Abb. 3 und 4: Formel Körperteilschwünge (oben) und Akzente in Richtungswechsel des choreographischen Bewegungsmaterials von Rose Breuss.

zu: Die performativen Prozesse während der sich ergebenden Interaktionen aller auf der Bühne Anwesenden werden durch das generell gültige, eben kognitionswissenschaftliche Konzept des Wahrnehmungs- und Bewegungsapparats beeinflusst. Sie verknüpfen sich aktiv wie responsiv mit den spezifischen Anliegen der jeweiligen künstlerischen, ästhetischen Gestaltung und verdichten sich im Ereignis der Aufführung, dem Enactment.⁹ Im Fall von *Sphäroide* entsteht ein dichtes Gewebe von tanzhistorischen Rückgriffen und instrumentalgeschichtlichen Auseinandersetzungen, das kulturelle Traditionen im Umgang mit tänzerischem wie musikalischem Material durch Fragmentierungen und Friktionen ausstellt und sie durch den Prozess des »in actu« und »in motu« einer performativen und ästhetischen Neu-Deutung anvertraut. ■

7 E-Mail an Rose Breuss vom 13.02.2010.

9 Vgl. zur »gegenseitigen Konturierung kognitions- und kulturwissenschaftlicher Perspektiven«: J. Stenzel, *Körper als Kartograph?*, a.a.O.

8 E-Mail an Rose Breuss vom 13.02.2010.