



universität  
wien

# A Body is a Brain Boom Tschak<sup>1</sup>. Traditionslinien im westlichen Tanz

**Bachelorarbeit** verfasst von  
Sonja Browne, MAS  
(11735471)

Sommersemester 2021

Studienkennzahl:	A 033 580
Studienrichtung:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Titel/Kennziffer der Lehrveranstaltung:	170210-1 PS "Konzepte und Techniken von Schau/Spiel" - Männlichkeit als Maskerade. (De)Konstruktion des Heroismus in der Performancekunst
Lehrveranstaltungsleitung:	Mag. Dr. Adam Czirak, BA

---

<sup>1</sup> Pobaschnig, „Kunst hat das Potential aufzurütteln. Doris Uhlich, Choreografin“, 05.05.2021

# Inhalt

<b>INHALT .....</b>	<b>2</b>
<b>EINLEITUNG.....</b>	<b>3</b>
<b>1. LEPECKIS FRAGE .....</b>	<b>7</b>
1.1. TANZ IM FLUSS – UND SEINE KRITIK .....	7
1.2. KRITISCHER TANZ .....	11
<b>2. TRADITIONSLINIEN IM TANZ .....</b>	<b>14</b>
2.1. KUNSTTANZ.....	14
2.1.1. CHARAKTERISTIKA DES KUNSTTANZES ANALOG ZUM KUNSTTHEATER .....	15
2.2. FREIER TANZ .....	16
2.2.1. CHARAKTERISTIKA DES FREIEN TANZES ANALOG ZUM THEATERSPIEL.....	16
2.2.2. EXEMPLUM WIENER TANZMODERNE .....	19
2.2.3. ZEITGENÖSSISCHE STIMMEN DES FREIEN TANZES.....	22
2.3. KONTINUUM KUNSTTANZ UND FREIER TANZ .....	25
<b>3. JEDER ZEIT IHRE KUNST JEDER KUNST IHRE FORSCHUNG, ODER: A BODY IS A BRAIN BOOM TSCHAK... 29</b>	<b>29</b>
<b>4. SCHLUSSFOLGERUNG .....</b>	<b>37</b>
<b>QUELLENVERZEICHNIS.....</b>	<b>39</b>
<b>INTERNETQUELLEN.....</b>	<b>44</b>

# Einleitung

Gibt es Tanz jenseits von Bewegung? Das Kinetische, das mit Peter Sloterdijk seit der frühen Moderne das „Allerwichtigste“ ist<sup>2</sup>, wurde nicht in der Moderne erfunden, es ist vielmehr (zumindest) seit dem Urknall der Ausgangspunkt von Leben. Man könnte Bewegung in Raum und Zeit als Axiom des Lebens bezeichnen, und Stillstand als *ein Element* von Bewegung, analog zum Konzept der Pause in der Musik. Zwischen beiden Extremen liegt eine Vielfalt an Modulationsmöglichkeiten. Damit spielen die anthropologische Konstante Tanz und ihre Bändigung in Form der Choreografie.

Die vorliegende Bachelorarbeit hinterfragt Lepeckis Bemühungen um den zeitgenössischen (westlichen) Tanz in seinem Text „Die politische Ontologie der Bewegung“<sup>3</sup>, in welchem er still-acts als choreografische Strategie im Widerstand gegen die moderne Forderung nach Fluss und permanente Bewegung beschreibt<sup>4</sup>, in der Folge zweier, im ersten Kapitel dargestellter, Grundannahmen:

1.) Lepeckis Erörterungen beziehen sich nur auf *eine* Traditionslinie von Tanz, namentlich auf die des Balletts, die im Theatralitätskonzept von Münz/Hulfeld etwa dem Kunsttheater entspreche<sup>5</sup>, und kommt daher zu entsprechenden Schlüssen. Ein Vorschlag für eine offenerere Tanzforschung wäre, weitere Traditionslinien in allfällige ontologische Bemühungen über den Tanz miteinzubeziehen.

2.) Lepecki entfernt sich in seinem theoretischen Text, die Philosophien Deleuzes und Sloterdijk und weiterer (männlicher) Philosophen umarmend, vom seinem Thema Tanz auf zweierlei Art:

a) Zum einen vermengt er Tanz und Choreografie, indem er seinen Text aktuellen *choreografischen* Konzepten widmet, daraus aber Schlüsse für *den Tanz* zieht, indem er etwa darauf Bezug nimmt, dass die *Choreografie* der Renaissance, „als der Tanz begann, Bühnenform anzunehmen – also nach der Antike -“ „wenig mit Körperbewegung“ zu tun hatte<sup>6</sup>: „Vergessen wir

---

<sup>2</sup> Vgl. Peter Sloterdijk, zitiert bei Lepecki, „Die politische Ontologie der Bewegung“, S. 11.

<sup>3</sup> Lepecki, „Die politische Ontologie der Bewegung“.

<sup>4</sup> Lepecki, „Die politische Ontologie der Bewegung“, S. 28.

<sup>5</sup> Vgl. Münz, „Theatralität und Theater“, S. 71 f. und Hulfeld, „Schauen und Zeigen zwischen Alltag und Theater“, S. 400.

<sup>6</sup> John Martin, der erste Tanzkritiker der New York Times, zitiert bei Lepecki, „Die politische Ontologie der Bewegung“, S. 10. Es entsteht hier der Eindruck, als hätte es vor der Renaissancezeit und der Kodierung des Balletts keinen Bühnentanz gegeben: Wahr ist wohl eher, dass wir über den Tanz, der den Menschen seit Anbeginn

nicht, dass die Herstellung einer unauflösbaren Verbindung zwischen dem Wesen des Tanzes und der Bewegung – so vernünftig diese heute auch klingen mag – ein relativ junges Phänomen ist.“<sup>7</sup>

Tanz muss aber nicht mit Choreografie verbunden sein, oder von ihr gezähmt, wie Mårten Spångberg in „Post-Dance, An Advocacy“ schreibt<sup>8</sup> und Gabriele Klein in ihrer Einleitung zum „Choreografischen Baukasten“ erwähnt, wenn sie für die Gegenwart die Lösung des engen Zusammenhanges von Tanz und Choreografie konstatiert.<sup>9</sup>

b) Zum anderen unterstellt Lepecki den Arbeiten zeitgenössischer Choreograf\*innen, dass die „wichtigen Konzepte“ von Barthes, Foucault, Derrida, Gordon Cheng Deleuze und Guattari, Sloterdijk, Fanon und Butler Eingang in ihre Choreografien gefunden haben oder dass sie „unmittelbaren Dialog“ mit ihnen führen beziehungsweise sie zitieren<sup>10</sup>, selbst da, „wo dieser Dialog weder direkt noch offensichtlich ist“.<sup>11</sup> Er postuliert dies gewissermaßen als Erklärungsinstanz *von außen*. Ein solcher Dialog ist weder zwingend aus den Absichten der Tanzschaffenden, noch aus der Rezeption von Tanzstücken, oder aus dem, was im Zusammenfließen von Agierenden und Publikum in jeder Aufführung entsteht, abzuleiten. Es ist vielmehr – so die Annahme der Autorin der Bachelorarbeit - Prozess und Ergebnis der sowohl brillanten als auch hermetischen Gedankenflüsse des Herrn Lepecki in Kommunikation mit Gedanken und Erkenntnissen anderer Theoretiker(\*innen?).

Auf diesen Grundannahmen basierend, stellt der vorliegende Text die breite Vielfalt der anthropologischen Konstante Tanz als Gefüge der beiden Traditionslinien Freier Tanz und Kunztanz, mit je stärkerer oder schwächerer Ausprägung der Choreografie als Fixierung von Tanz, dar. Im Zuge dessen wird geklärt, dass kritischer Tanz keine Erscheinung des 20. und 21. Jahrhunderts in Reaktion auf das Ballett und die ihm zugrundeliegenden körperpolitischen Paradigmen ist, wie man aus Lepeckis Text schließen könnte.

In Form des Freien Tanzes sind zu normierten Lebens- und Tanzformen alternative Spuren bis hin zum antiken Mimus, über die mittelalterliche Giulleria, die neuzeitlichen (fahrenden) Berufstheatergruppen, über die Tanzmoderne, Ausdruckstanz, Modernem Tanz, Postmodernen Tanz, Konzeptuellen Tanz bis zu dem heute zeitgenössischen Tanz zurückzuverfolgen. Es gab Gesellschaftskritik und alternative Tanzmodelle implizit oder explizit, und zwar *parallel*

---

begleitete und der nicht Ballett ist, zu wenige Quellen haben, da dieser nicht schriftlich festgehalten wurde, sondern dessen Weitergabe durch den Körper und mündlich passierte.

<sup>7</sup> Lepecki, „Die politische Ontologie der Bewegung“, S. 10.

<sup>8</sup> Vgl. Spångberg, „Post-Dance, An Advocacy“, S. 360.

<sup>9</sup> Vgl. Klein, *Choreografischer Baukasten*, S. 11.

<sup>10</sup> Vgl. Lepecki, „Die politische Ontologie der Bewegung“, S. 15.

<sup>11</sup> Ebd.

zum Kunstdanz (Pantomime, Höfischer Tanz, akademisches Ballett, modernes Ballett, zeitgenössisches Ballett).

Die beiden Traditionslinien im Tanz werden im zweiten Kapitel analog zum Theatralitätskonzept erläutert, und jeweils mit einem Beispiel, zu dem die Quellenlage etwas dichter ist, illustriert.

Dem Text Lepeckis, in seiner Betonung intellektueller Konzeptionen, die hierarchisch über dem Körperlichen eingeordnet zu sein scheinen, welcher durchaus auch dem aktuellen Programmierungsgeschmack von Tanz an (aus öffentlicher Hand geförderten) westlichen Bühnen entspricht und damit Relevanz für die Sichtbarkeit der jeweiligen Tanzszenen in Europa und Amerika hat, wird der breitere Blickwinkel der Vielfalt dessen entgegengesetzt, was Tanz aus Sicht der an ihm *Beteiligten* (sowohl auf Produzierenden- als auch auf Rezipierenden-Seite) sein kann, namentlich ein wertfreies Gefüge verschiedener Traditionslinien von Tanz, die einander entlang der Zeitachse einmal widersprechen, einmal ergänzen, einmal eine Synthese eingehen.

Ausgehend von einer kritischen Lektüre des Textes „Die politische Ontologie der Bewegung“<sup>12</sup> von Lepecki, sucht die Arbeit unter Zurate-Ziehen von Textauszügen Stefan Hulfelds, Andreas Kotte und Rudolf Münz in Bezug auf Theatralitätsgefüge, eine dazu analoge Konzeption von Tanz als Geflecht einer historischen Tanz - Vielfältigkeit. Auf dieser Basis wird erläutert, dass das Kritische - bei Lepecki als Widerstand gegen die Körperpolitik seit der Frühmoderne im Gewande des Balletts skizziert – schon seit jeher einer Traditionslinie von Tanz immanent war: dem Freien Tanz:

Tanzpraktiker, die nicht der Tradition des Balletts entstammen und daher auch nicht gegen dessen Fluss und Körperdisziplinierung aufbegehren müssen, sondern vielmehr in ihrer eigenen Traditionslinie stehen, die ihr Vokabular statt aus choreografischer Konzeptionierung aus Improvisation und Bewegungsforschung bezieht, reagieren auf je eigene Weise auf die umgebende Gesellschaft, implizit oder explizit kritisch, bewegend. Als diesbezügliche Quelle dient der Autorin die Lektüre ausgewählter Texte des Bandes „Post-Dance“ von Mårten Spångberg et alii<sup>13</sup> und Gespräche der Autorin mit zwei Wiener Tanzschaffenden, Georg Blaschke und Doris Uhlich, um die Thematik der Bewegung im Tanz von der tanzpraktischen Seite her zu beleuchten. Tanzhistorische und -wissenschaftliche Texte von Gabriele Klein, Claudia Rosiny, Gerald Siegmund und Helmut Ploebst tragen im Weiteren dazu bei, die Vielfalt des westlichen Tanzes zu erläutern, um zu klären, inwieweit Lepeckis Frage, „wie gegen die hegemonialen Phantasien der Moderne getanzt werden kann, wenn diese Phantasien erst einmal

---

<sup>12</sup> Lepecki, *Option Tanz*, S. 8-34.

<sup>13</sup> Spångberg et alii, *Postdance*.

mit dem Imperativ, ständig Mobilität zu zeigen, verbunden sind“<sup>14</sup>, für den aktuellen Tanz, die Choreografie und die Performance heute noch relevant oder als historisch für die Epoche zwischen 1990 und 2006, als Lepeckis Text erschien, einzustufen sei.

Im dritten Kapitel wird die Frage gestellt, wie eine adäquate Tanzreflexion und –Wissenschaft, die der Sprache des Körpers im Raum gerecht wird, beschaffen sein sollte.

Die Autorin möchte Tanz als künstlerisches Forschen mit einer *Vielzahl* an möglichen Methoden verstehen, in der Menschen unterschiedlichster körperlicher und mentaler, sozialer und geschlechtlicher Dispositionen teilhaben. An die Reflexion über und die Programmierung von Tanz stellt sie die Forderung, Diversität in jeder Hinsicht zu berücksichtigen. Denken und Schreiben über Tanz bedarf in diesem Zusammenhang einer eigenen, einer bewegten Sprache.

---

<sup>14</sup> Lepecki, „Die politische Ontologie der Bewegung“, S. 22.

# 1. Lepeckis Frage

## 1.1. Tanz im Fluss – und seine Kritik

„[...] wie gegen die hegemonialen Phantasien der Moderne getanzt werden kann, wenn diese Phantasien erst einmal mit dem Imperativ, ständig Mobilität zu zeigen, verbunden sind.“<sup>15</sup>

Andre Lepecki stellt sich und uns diese Frage im Zusammenhang mit einer Tanzkritik in der New York Times vom 31. Dezember 2000, in der die Redakteurin Anna Kisselgoff anlässlich der da zu Ende gegangenen Ballettsaison in New York bedauerte, dass „Zuschauer, die den Fluss oder das Kontinuum der Bewegung lieben, bei vielen Premieren kaum etwas Ansprechendes finden“ konnten.<sup>16</sup>

Weiter schreibt Lepecki, dass „abgehackte choreografische Bewegung“ Kritiker „in Angst versetzte“. Um das Jahr 2000 kann das durchaus manchmal der Fall gewesen sein, oder auch heute, wenn Kritiker\*innen/Rezipient\*innen, wie der österreichische Tanzschaffende Georg Blaschke es ausdrückt, „sich seit 30 Jahren nur mit Ballett beschäftigen und dann jemanden am Boden Rollen“ oder stillstehen sehen.<sup>17</sup>

Es ist das *Ununterbrochene*, der Fluss, der, mit Lepecki, vom Tanz seit der Moderne gefordert wird, und dessen Absenz den, die ununterbrochene Bewegung hinterfragenden, choreografischen Strategien<sup>18</sup> rund um die Wende des 20./21. Jahrhunderts den Vorwurf des Betruges<sup>19</sup> am Tanz einbringt:

In dem Maß, in dem das kinetische Projekt der Moderne zur Ontologie der Moderne wird [...] bindet sich das Projekt des westlichen Tanzes immer enger an die Produktion und Darstellung eines Körpers und einer Subjektivität, die in der Lage ist, diese ununterbrochene Motilität auszuführen.<sup>20</sup>

Das Thema der modernen und kapitalistischen Forderung nach ununterbrochener Bewegung und künstlerischer Reaktionen darauf beschäftigt auch Bojana Kunst in ihrem Beitrag zum Sammelband „Postdance“<sup>21</sup>: Sie erforscht die Beziehung und Nähe von kinästhetischen und sensorischen Qualitäten der kapitalistischen Produktion und jene von ästhetischen Interventionen; insbesondere: Wie Rhythmus, Zeitlichkeit, Prozesse der Imagination und Spekulation in

---

<sup>15</sup> Lepecki, „Die politische Ontologie der Bewegung“, S. 21f.

<sup>16</sup> A.a.O., S. 8.

<sup>17</sup> Blaschke, Interview mit der Autorin, 11.06.2021.

<sup>18</sup> Vgl. Lepecki, „Die politische Ontologie der Bewegung“, S. 8.

<sup>19</sup> Vgl. a.a.O., S. 9.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Vgl. Kunst, „Some Thoughts on the Labour of a Dancer“, S. 116.

zeitgenössischer Arbeit durch künstlerische Arbeitsprozesse umgekehrt, herausgefordert und verdreht werden können<sup>22</sup>. Sie bemerkt, dass sich künstlerische Arbeit durch ihre zeitliche Flexibilität, die Unterschiedslosigkeit zwischen Privatleben und Arbeit, ihr hohes persönliches Engagement und die Betonung von Kollaborationen auszeichnet ist und dadurch geradezu als ein Role Model für zeitgenössische neokapitalistische Arbeit gesehen werden kann.<sup>23</sup>

Der Selbstausbeutung und der Ausbeutung durch das neokapitalistische System etwas in Form von ästhetischen Interventionen entgegenzusetzen, die, in suprematistischer Weise stillhalten, war eine der Antworten des, auch bei Lepecki beschriebenen, Konzepttanzes der 1990er Jahre.<sup>24</sup>

Inzwischen aber haben Tanzschaffende weitergelernt und neue Methoden gefunden: Aktuelle Skills der Tanzschaffenden schließen Teamwork, Offenheit und Selbstreflexion ein, und zwar nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern auch in Bezug auf den Arbeitsprozess, in Verbundenheit innerhalb der Szenen.<sup>25</sup>

Gerald Siegmund spricht davon, dass „seit dem zweiten großen Aufbruch der europäischen Tanzbühnen“, den er in den 1990er Jahren lokalisiert, „das, was man bisher unter Choreographie verstand, problematisch geworden“ sei<sup>26</sup>. Um das „Finden, Kombinieren und Ausführen von Tanzschritten zu Musik“ könne es „nicht mehr gehen“.<sup>27</sup> Tatsächlich ging es in der Tanz-Traditionslinie, die im vorliegenden Text umrissen wird, und die analog zum Konzept des „Theaterspiels“ bei Münz/Hulfeld<sup>28</sup> gesehen wird, noch *nie* um das Finden und Festlegen von Schritten, vielmehr um ein Zurückschleudern und satirisches Betrachten eines (westeuropäischen) Normierungsbedürfnisses in Gesellschaft und Kunst: Kritik am Ballett und den ihn flankierenden, perfektionistischen, moralistischen und machtgeprägten Haltungen ist also, parallel zum Kunstdanz, und zwar Jahrhunderte hindurch und nicht erst seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts, dem Freien Tanz seit je immanent.

Bei Lepecki werden Reflexion und Widerständigkeit in Form „Stillness, der linguistischen Materialität des Körpers, dem Kippen der vertikalen Ebene der Darstellung, dem Straucheln

---

<sup>22</sup> Vgl. Kunst, „Some Thoughts on the Labour of a Dancer“, S. 116. Übersetzung: S. Browne.

<sup>23</sup> Vgl. ebd.

<sup>24</sup> Vgl. Lepecki, „Die politische Ontologie der Bewegung“, S. 28.

<sup>25</sup> Vgl. Kunst, „Some Thoughts on the Labour of a Dancer“, S. 124.

<sup>26</sup> Siegmund, „Choreographie und Gesetz“, S. 120.

<sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> Vgl. Hulfeld, „Schauen und Zeigen zwischen Alltag und Theater“, S. 400.



auf rassistischem Terrain, dem Vorschlag einer Politik des Grundes und der Kritik am melancholischen Trieb im Herzen der Choreographie“<sup>29</sup> als Aufbegehren von (im Jahr 2009) zeitgenössischen Choreograf\*innen gegen das kinetische Postulat der Moderne ausgelegt. Er benennt diese als Kriterien für die kritische „westliche Choreografie“.<sup>30</sup> Gerald Siegmund nimmt diesen Faden in seinem Text „Choreographie und Gesetz“ aus dem Jahr 2010 auf: Die von ihm genannten exemplarischen Künstler\*innen<sup>31</sup> Jérôme Bel, Xavier le Roy, Meg Stuart und Thomas Plischke inszenieren „unter weitgehendem Verzicht auf tänzerische, energetisch und rhythmisch gestaltete Bewegung [...], Fragen in Bezug auf den Bühnentanz, den Einsatz von Körperlichkeit, die Bildlichkeit, die dadurch entsteht, und deren Bezug zu unserer Kultur.“<sup>32</sup> Auch wenn jene Künstler\*innen, die dergestalt seit den 1990er Jahren den Kunstanz neu definieren, so verbleiben doch ihre Projekte trotz des erweiterten Begriffes von Choreografie<sup>33</sup> innerhalb des repräsentativen, traditionellen Verständnisses von Choreografie, in dem es um die Zügelung, um die Sozialisierung von Tanz geht: „Choreographie ist [...] das Gesetz des sich bewegenden, tanzenden Körpers“.<sup>34</sup>

Freier kritischer Tanz aber, der soziale Prozesse spiegelt, kommentiert, ihnen widerspricht, funktioniert nicht auf intellektuell – konzeptueller und den Inhalt beziehungsweise die Bedeutung des Tanzes strukturierender Ebene, sondern – und dies ist, wie gesagt, nicht erst eine zeitgenössische Erscheinung – auf der Ebene der Haltung: Wer tanzt und zu welchem Zweck wird getanzt? Ist der Zweck ein moralischer, ein repräsentativer, ein belehrender, liegt es nahe, den Tanz im Bereich des Kunstanzes zu verorten.

Ist Tanz frei von diesen Zwecken und basiert er, statt auf intellektueller Konzeption, auf körperlicher Hervorbringung - ist also weniger der Choreografie, als der Bewegung verbunden - kann man von Freiem Tanz sprechen, zu denen, aus Sicht der Autorin des vorliegenden Textes, die beiden Tanzschaffenden Georg Blaschke und Doris Uhlich gezählt werden können.

---

<sup>29</sup> Lepecki, „Die politische Ontologie der Bewegung“, S. 13.

<sup>30</sup> Vgl ebd.

<sup>31</sup> Die Nennung von – meist denselben, an einer Hand abzählbaren, exemplarischen Künstler\*innen in tanzspezifischen Fachbüchern stellt im Übrigen eine Engführung des Betrachtungswinkels dar, was auch im Interview der Autorin mit Doris Uhlich zur Sprache kam: „Ich beobachte in vielen prominenten Büchern, dass zum Beispiel Xavier le Roy, Jerome Bel, Meg Stuart, Boris Charmatz, Mette Ingvarsdson sehr oft zitiert werden, aber jetzt gibt es eine neue Generation und es geht weiter und es geht wahnsinnig vielfältig weiter. Da müsste jetzt die Tanzwissenschaft aufmachen, die Augen aufmachen, und nicht nur den eurozentrischen Ausschnitt beleuchten.“, Browne, Interview mit Doris Uhlich, 06.07.2021.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Vgl. Siegmund, „Choreographie und Gesetz“, S. 121.

<sup>34</sup> Siegmund, „Choreographie und Gesetz“, S. 122.

Die österreichische Choreografin Doris Uhlich sieht aktuell die Entwicklung innerhalb des Tanzdiskurses und der Tanzpraxis „vom Konzepttanz der 1990er zurück zum Körperlichen“<sup>35</sup>, und Gabriele Klein schreibt, dass „im performativen Akt des Tanzens selbst ein zentraler gesellschaftskritischer Aspekt“ liegt, „nämlich in der Praxis der körperlichen Bewegung und ihrer choreografischen Ordnung hegemoniale Muster gesellschaftlicher Mikropolitik zu unterlaufen, dies sinnlich wahrzunehmen und als körperliches Wissen abzuspeichern und zu archivieren.“<sup>36</sup>

Muss man also heute noch gegen „diese Phantasien“ der Moderne, wie bei Lepecki beschrieben, „antanzten“ und Performances des Stillstehens konzipieren, wo doch, wie der Tanzwissenschaftler Gerald Siegmund schreibt, „der tanzende Körper, der eine Flut von flüchtigen Bewegungen generiert“, das ist, „was sich prinzipiell der Verschriftlichung zur Choreografie entzieht“<sup>37</sup>?

Doris Uhlich stellt, gemäß ihrer Homepage,

mit ihren Produktionen gängige Formate und Körperbilder infrage: Sie [...] untersucht auf vielschichtige Weise die Beziehung zwischen Mensch und Maschine oder setzt sich mit der Zukunft des menschlichen Körpers im Zeitalter seiner chirurgischen und genetischen Perfektionierung auseinander.<sup>38</sup>

Im Interview mit der Autorin meint Uhlich zu der Frage des „Antanzens“ gegen die Bewegung:

Tanz muss gar nichts, keinen Auftrag haben, und er kann produziert werden aus einer Motivation heraus, die sich ablöst von Erwartungshaltungen und Projektionen. Aber er kann auch politische Fragen aufwerfen, und wenn jemand einen politischen Auftrag fühlt, ist das auch gut. Aber die Vielfalt ist wichtig. Wenn jemand sagt, ich möchte auf einem Bein stehen auf der Bühne, und weiß nicht warum aber es brennt in einem, dann ist das voll super. Ich brauche dann nicht „ich stehe auf einem Bein, damit...“, für mich braucht es keine Erklärung, keine Referenzen, keinen politischen Überbau. Genau diese Freiheit brauchen wir, und das ist dann politisch.<sup>39</sup>

Uhlich kreierte ihre Performances, indem sie die Körper, und zwar sich bewegende Körper, sprechen lässt.

---

<sup>35</sup> Browne, Interview mit Doris Uhlich, 06.07.2021.

<sup>36</sup> Klein, „Tanz als Aufführung des Sozialen“, S. 142.

<sup>37</sup> Siegmund, „Choreographie und Gesetz“, S. 124.

<sup>38</sup> Uhlich, „Biografie“, 21.07.2021

<sup>39</sup> Browne, Interview mit Doris Uhlich, 06.07.2021.

Auch der Wiener Choreograf und Mathematiker Georg Blaschke, der in seinen Arbeiten Körper, Bewegung und Sprache in einem archetypischen Zugang erforscht, der für ihn die „Bereitschaft zur Selbstbefragung, Umorientierung und zur permanenten Adaptierung künstlerischer Entwürfe“<sup>40</sup> erfordert, meint im Interview zu der Frage, was ihn aktuell zum Choreografieren bewege:

Eigentlich ist es der Körper in Bewegung, der Körper in Evolution in Bewegung, und der Körper in der Menschheitsgeschichte, wie er sich entwickelt. Das inspiriert mich einfach immer wieder in verschiedenen Facetten und das hört dann eigentlich nie auf.

[...] Eine lebendige Körperaktion ist schon ein politisches Statement, oder eine Körperhaltung oder einfache Fortbewegungsarten, die nicht nur mit Schauen und gesenktem Blick zu tun haben - vielleicht ist das auch schon eine politische Geste. [...] Das ist aber auch kein intellektueller Protest, sondern das spüre ich so, es ist eine Befreiungskraft und schon auch eine Sublimierung, die Körperaktion.<sup>41</sup>

Beide Choreograf\*innen setzen sich für die Sichtbarkeit und Anerkennung der Vielfalt von Tanz aus, wobei Blaschke auch die Vielfalt der Traditionslinien von Tanz anspricht, und dass diese, zumindest in Wien, nur wenig präsent sind:

Das ist ja alles ein schnelles Vergessen, und wenn irgendetwas für mich zeitgenössisch ist, dann ist es dieses ständige Pushen auf das Neue [...] und zum Teil ist es schade, dass man nicht den Bogen der Weitergabe der Tradition spannt. Es fehlt so eine Art von Politik des Belebens von schon Dagewesenem oder der Gleichzeitigkeit verschiedenster Ausprägungen von Tanz - das ist ja auch kein Widerspruch zum Zeitgenössischen.<sup>42</sup>

## 1.2. Kritischer Tanz

Kritik ist muss nicht programmatisch im Tanz sein, sondern ist oft implizit, namentlich in der Arbeitsweise des Kurationsprozesses verankert:

Mich interessiert zuerst einmal eine künstlerische Idee, und ich mache das nicht erstrangig, um eine Erwartungshaltung zu erfüllen oder zu konterkarieren, mich interessiert die Kunst zuerst: am Körper, mit dem Körper, am lebenden sich bewegenden Körper, in einem bestimmten Zeitmaß. [...] Das kann schon auch kritisch gemeint sein, aber ich habe keine politischen oder sozusagen bewusst schockierenden Ansätze, sondern es geht um eine Auseinandersetzung mit

---

<sup>40</sup> Vgl. Blaschke, „Zur Person“, 22.07.2021.

<sup>41</sup> Browne, Interview mit Georg Blaschke, 11.06.2021.

<sup>42</sup> Ebd.

einem Thema und eventuell ist das dann trotzdem eine Art von innerer, vielleicht stiller, unbewusster Protesthaltung, oder eine Gegenwelt.<sup>43</sup>

Politisches Handeln in performativen Künsten zeigt sich, mit Hans-Thiess Lehmann, in seinen Strukturen, im Verhältnis der Darstellenden zueinander, der Zusehenden zu den Darstellenden und der Zusehenden untereinander und wie auf sie eingewirkt wird, „in der Praxis seiner [des Theaters] Entstehung und Produktion, seiner Darbietung und seiner Rezeption durch die Zuschauer“ als „eminent `soziale` Sache“.<sup>44</sup>

Verfolgen wir die die -explizit oder implizit- kritische Tanzpraxis zurück, können wir schon im Mittelalter an den Protagonisten der *Giulleria* Widerständigkeit gegen gesellschaftlich - und in dieser Zeit prominent religiös - vorgegebene Normen beobachten:

Durch ihre ungebundene Lebensweise – nur sesshaft bedeutete vertrauenswürdig – unterliefen sie den christlich sanktionierten Regelkanon menschlichen Zusammenlebens, besonders den Körper betreffend. Denn die geforderte Zurückhaltung in allen körperlichen Äußerungen stand ihren Wirkungsabsichten diametral gegenüber.<sup>45</sup>

Dafür nahmen die Angehörigen der *Giulleria*, zu denen Gaukler\*innen, Komödiant\*innen und Tänzer\*innen zählten, Sanktionen in Kauf und wurden marginalisiert:

Insofern ist Marginalisierung nicht nur ein Prozess, in dem Einzelne an den Rand der Gesellschaft verbannt werden, sondern dieser Platz konnte auch bewusst gewählt werden, zum Beispiel aus der Überzeugung heraus, sich nicht mit dem der Geldgier verfallenen Klerus gemein machen zu wollen.<sup>46</sup>

Kritisch, kontroversiell, und das nicht vorrangig inhaltlich-konzeptuell, sondern vor allem durch die Arbeitsweise, und im Einsatz des - nicht idealisierten - Körpers, war und ist die Praxis des Freien Tanzes.

Unter den (im Jahr 2021) aktuellen Zeitgenoss\*innen findet sich eine derartige Praxis zahlreich, beispielhaft soll Moriah Evans genannt werden, die sich in ihrem 2021 gepostetem Manifest für einen Tanz ausspricht, der auf unsichtbare, „gefühlte“ Weise, von der „Welt des Körpers und des Raumes in neuen sozialen Möglichkeiten“ münden soll.<sup>47</sup>

Des Weiteren spricht Evans davon, dass Tanz für sie ein Netz von Wahrnehmung und Absicht ist, welche innerhalb und außerhalb von Körpern stattfinden, „engaged in discrete tasks and

---

<sup>43</sup> Browne, Interview mit Georg Blaschke, 11.06.2021.

<sup>44</sup> Lehmann, „Wie politisch ist postdramatisches Theater?“, S.14.

<sup>45</sup> Kotte, *Einführung in die Theatergeschichte*, S. 123f.

<sup>46</sup> A.a.O., S.124.

<sup>47</sup> Evans, „SENTIENT EXPULSIONS CONFIGURE“, 07.06.2021, deutsche Übersetzung aus dem Englischen von Sonja Browne.

actions“.<sup>48</sup> Es wird in ihrem Text deutlich, dass ihre Arbeit auf dem Körper, seiner künstlerischen Erforschung und nicht auf vorweg intellektuell konstruiertem, intentional kritischem Tanz basiert: „Dance must embrace uncontrollable affective states and the inexact vocabularies of flesh.“<sup>49</sup>

Evans sieht sich in der gleichen Tradition wie die Feministin Silvia Federici, die sie zitiert in ihrem Aufruf zum Kampf

that begins with: “the re-appropriation of our body, the revaluation and rediscovery of its capacity for resistance, and expansion and celebration of its powers, individual and collective... From dance we learn that matter is not stupid, it is not blind, it is not mechanical, but has its rhythms, has its language, and it is self-activated and self-organizing.”<sup>50</sup>

Choreografie ist für Evans ein geteilter Gruppenprozess<sup>51</sup>. Hier wird ein weiterer Unterschied zu der, am romantischen Künstlergenie<sup>52</sup> orientierten und hierarchisch strukturierten Choreografie des Kunsttanzes deutlich:

In dance, as well as in life, we are always necessarily in a relational construction. Every dance is also a study in how to work together as a group. [...] Dancing must produce choreographic structure through a process of shared decision-making. Choreographic structure must appear and dissolve daily, in the presence of the public, in the same way “dancing” is said to disappear in the wake of its enactment.<sup>53</sup>

Tanzschaffende im Jahr 2021 müssen, das haben wir im Vorangegangenen gesehen, „gar nichts“, vor allem dieses nicht: gegen Bewegung antanzen.

---

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> Silvia Federici, „In Praise of the Dancing Body“, zitiert bei Evans, “SENTIENT EXPULSIONS CONFIGURE“, 07.06.2021.

<sup>51</sup> Vgl. Ebd.

<sup>52</sup> Vgl. Erhart, “Mann ohne Maske?“, S.70.

<sup>53</sup> Evans, “SENTIENT EXPULSIONS CONFIGURE“, 07.06.2021.

## 2. Traditionslinien im Tanz

Gabriele Klein untersucht in ihrem Text „Tanz als Aufführung des Sozialen“ anhand der drei Gesellschaftsformationen „höfische Gesellschaft“, „bürgerliche Gesellschaft“ und „moderne Gesellschaft“, wie sich gesellschaftliche Strukturkategorien und gesellschaftliche Prozesse „im Tanz äußern und wie schließlich in und über Tanz und Choreografie in den jeweiligen Gesellschaften In- und Exklusion erfolgen“.<sup>54</sup> Es stellt sich bei der Betrachtung der Gesellschaftsformationen bei Klein („höfische“, „bürgerliche“, „moderne“) die Frage, welche Komplementärphänomene es jeweils zu diesen gab, wer und was die Exkludierten waren, und: Ob sich diese nicht in - ebenso komplementären - Formen von Tanz äußerten.

Wir bewegen uns mit dem vorliegenden Text in einem Konzept, das, analog zum von Stefan Hulfeld überarbeiteten Theatralitätskonzept<sup>55</sup>, die verschiedenen Formen von Tanz in beiderlei Hinsicht: horizontal entlang der Zeitachse und vertikal, im Querschnitt je einer historischen Phase, anstatt sie kategorisch einzuordnen, in ihrer Beziehung zueinander als Kontinuum darstellen will. Dabei werden die Traditionslinien als jeweils charakteristische Einzelne und ihre Verbindung betrachtet.

Es werden folgende, auf die spezielle Theaterform des Tanzes angewandte, entsprechende Bezeichnungen vorgeschlagen, wobei davon unberührt, die Hulfeld'schen Kategorien „Lebenstheater“ und „Nicht-Theater“ unveränderliche Konstanten bleiben:

### 2.1. Kunsttanz

Der vorgeschlagene Begriff Kunsttanz entspricht dem Hulfeld'schen Kunsttheater.

Was bei Hulfeld als „Schaureignisse, die sich aus ihrem direkten Konnex mit dem Lebenstheater gelöst haben und darin eigenständige Enklaven besetzen“<sup>56</sup> definiert wird, findet seine Entsprechung im Kunsttanz, zu dem das Ballett, das modernisierte und zeitgenössische Ballett, Musical und diverse Tanzformen, die, wie von Hulfeld für das Kunsttheater beschrieben, versuchen, „die perfekte Illusion zu evozieren“<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> Klein, „Tanz als Aufführung des Sozialen“, S.127.

<sup>55</sup> Vgl. Hulfeld, „Schauen und Zeigen zwischen Alltag und Theater“, S. 400.

<sup>56</sup> Hulfeld, „Schauen und Zeigen zwischen Alltag und Theater“, S. 400.

<sup>57</sup> Ebd.

„Perfekte Illusion“ ist zwar auf zweierlei Weise zum Scheitern verurteilt: Erstens auf Grund der Offensichtlichkeit der Theatersituation („Zeigende und Schauende“ in „körperlicher Interaktion“<sup>58</sup>), zweitens aufgrund der formalisierten Bewegungen und des hohen Abstraktionsgrades des Kunsttanzes.

Die „perfekte Illusion“ kann sich in diesem Fall also nicht auf die Imitation des Lebens beziehen, sondern auf perfekte Körper – welche man in jedem Fall als Illusion im Sinne einer Unmöglichkeit bezeichnen könnte; oder auf die perfekte Bewegung, womit wir wieder bei dem von Lepecki für die Moderne beschriebenen Postulat der Kinetik<sup>59</sup> wären, dass den beständigen Fluss und Virtuosität tänzerischer Bewegungen fordert.

Das Scheitern der Illusion allerdings tut der starken Traditionslinie des Kunsttanzes keinen Abbruch, denn dieser hat andere, für (elitäre) Teile der Gesellschaft wichtige Funktionen:

### 2.1.1. Charakteristika des Kunsttanzes analog zum Kunsttheater

Kunsttheater und der Kunsttanz haben sich der **Repräsentation** verschrieben<sup>60</sup>, und zwar der Repräsentation von - etwa moralischen - **Idealen** (in einer pädagogischen Funktion); der Repräsentation von **Rollen**, die der Narration des Theaters/des Tanzes dienen; und nicht zuletzt der Repräsentation von **Macht/sozialer Höherstellung**:

Wer die ökonomische und damit politische Macht hat, sich Kunsttanz zu leisten (als Fördergeber\*in, als Zusehende\*r), zeigt und befördert dies dergestalt.

Schönheit und Fluss der Bewegung (wir denken wieder an die von Lepecki zitierten, in Angst versetzten Kritiker, denen Fluss und Bewegung in einer New Yorker Ballettsaison aus dem Jahr 2000 entzogen wurde-) sind dem Kunsttanz immanent, ebenso wie intellektuelle **Konstruktion** durch einen, meist männlichen, Choreografen und der Rückbezug auf einen Kanon, der letztlich auf den, ebenfalls bei Lepecki erläuterten, Tanzmeister Arbeau mit seinem Text „Orchesographie“<sup>61</sup> zurückgeht.

Exemplarisch, wenn auch in der tanzwissenschaftlichen Betrachtung strapaziert, ist dies am Beispiel des Balletts des französischen absolutistischen Herrschers Ludwig des XIV. zu betrachten, der als (narzisstischer) Gründer des akademischen Balletts gesehen werden kann<sup>62</sup>. Hier und in der ebenso oft, auch bei Lepecki, zitierten „Orchesographie“ von Arbeau, kann

---

<sup>58</sup> Hulfeld, „Schauen und Zeigen zwischen Alltag und Theater“, S. 400.

<sup>59</sup> Vgl. Lepecki, „Die politische Ontologie der Bewegung“, S. 22.

<sup>60</sup> Vgl. Münz, „Theatralität und Theater“, S. 72.

<sup>61</sup> Vgl. Lepecki, „Maskulinität, Solipsismus, Choreografie“, S. 44.

<sup>62</sup> Vgl. Klein, „Tanz als Aufführung des Sozialen“, S. 125.

der *Starting Point* für die akademische Balletttradition, die sich dadurch auszeichnet, tänzerische Kompetenzen von „gestorbenen Meistern zu übernehmen“<sup>63</sup>, wie bei Lepecki beschrieben, gesehen werden.

Es handelt sich um eine Tanztradition, die mit Gerald Siegmund dem „Ideal einer perfekten Verkörperung des Gesetzes“ folgt, „mithin ein Aufgehen des kreatürlichen Körpers im Gesetz des Ludwig XIV.“, oder es ist „der moralisch-ideelle, vergeistigte bürgerliche Körper, der im körperlosen romantischen Ballett ausgespielt wurde [...]. Diese Möglichkeit kommt immer dann zum Tragen, wenn Tanz als zu verkörpernde Technik verstanden wird.“<sup>64</sup>

## **2.2. Freier Tanz**

Wenn Tanz nicht als „zu verkörpernde Technik verstanden“ wird, sondern als Bewegung zum Zwecke der Kommunikation, der Verbindung, als Ausdruck, als Ritus oder Spiel, und wenn er darüber hinaus auch nicht zu Repräsentations- oder pädagogischen Zwecken instrumentalisiert wird, kann man von Tanz in der Traditionslinie des Freien Tanzes sprechen, der den Kunsttanz spiegeln, zitieren, konterkarieren oder dessen Technik partiell nutzen kann – aber eben zu anderen Zwecken als jener. Damit entspricht das Konzept des Freien Tanzes dem des Theaterspiels im Theatralitätskonzept von Hulfeld.

### **2.2.1. Charakteristika des Freien Tanzes analog zum Theaterspiel**

In seiner Vorlesung „Commedia! Transformationen der Improvisationscomödie“ aus dem Jahr 2021<sup>65</sup> beschreibt der Münz- und Theatralitätsexperte Dr. Stefan Hulfeld Kriterien, die der Identifizierung eines Theaters als Improvisationskomödie, und damit als *Theaterspiel*, dienen, von dessen Verwandtschaft mit dem Freien Tanz der vorliegende Text ausgeht.

**Diese Kriterien sind:**

**Das Kreieren einer Kunstfigur**, welche auf der Bühne alle möglichen Handlungen setzen kann. Hierbei geht es nicht um eine fixe Rolle, sondern um einen Prozess, der durchaus transparent ist, die Künstlichkeit der Theatersituation ist nicht verborgen. Im Freien Tanz beobachten wir Akteur\*innen, die als der Körper, den sie selbst haben, auf der Bühne stehen. Performt

---

<sup>63</sup> Lepecki, „Schluss. Optionen des Tanzes - das Ende des Fluchtpunkts“, S. 182.

<sup>64</sup> Siegmund, „Choreographie und Gesetz“, S. 124.

<sup>65</sup> Vgl. Hulfeld, „Commedia! Transformationen der Improvisationskomödie“, VO Nr.13, 21.06.2021.



wird hier weder, wie im Kunsttanz „Ballett“ oder im „Musical“, eine Rolle, die ausagiert wird, noch ein privates Ich, sondern vielmehr ein - innerhalb der Aufführung wandelbares - Ich in Bezug zu den weiteren Komponenten des Bühnengeschehens. Als Exemplum wäre hier unter anderen das Solo „Self Unfinished“ von Xavier Le Roy zu erwähnen, in dem Le Roys Kunstfigur in einem permanenten Wandlungsprozess die fixierte Identität eines ICHS geradezu negiert.<sup>66</sup>

Die charismatische Figur und Pionierin der Performance der 60er Jahre in den USA, Yvonne Rainer, drückt ein derartiges Performer-Ich-Gefüge in ihrem Text „The Mind is a Muscle“, so aus: „[...] ideally one is not even oneself, one is a neutral `doer`.“<sup>67</sup>

Das Konzept der Kunstfigur des Theaterspiels/Freien Tanzes wird auch in anderen Elementen der Performance, wie zum Beispiel im Bühnenbild, sichtbar: Kunsthaftigkeit soll nicht versteckt werden, sie bietet sogar in ihrer Offensichtlichkeit Möglichkeiten zur Reflexion. Beispielsweise sei hier das Bühnenbild im Stück „Cascade“<sup>68</sup> von Meg Stuart, das im Juli 2021 im Wiener Festival ImpulsTanz Uraufführung hatte, genannt. Dazu äußert sich der Dramaturg Igor Dobricic im Programmheft des Stückes:

Das ist ein Sternenhimmel, aber nicht auf illusionistische Weise. Es ist eher so, dass er uns bewusst machen will, dass er eine Fantasie eines Sternenhimmels ist, obwohl er in Wirklichkeit nur ein Vorhang ist. [...] Das Wirkliche liegt woanders, nicht im Bild der Dinge.<sup>69</sup>

**Der Bezug zu Jenseitswelten.** Die Kunstfiguren der Improvisationskomödie und die von ihnen verwendeten Masken stehen in Verbindung mit einer kosmischen, naturnahen, geradezu religiösen, exzentrischen Weltsicht. Der moderne Tanz des beginnenden 20. Jahrhunderts bezog sich ebenfalls explizit auf die Verbindung des Individuums mit Kosmos und Natur.<sup>70</sup> In allen Zeitepochen stellt der Freie Tanz eine Gegenwelt zum jeweils gültigen Lebenstheater und einen Bezug zu alternativen Gesellschaftsformen dar bis hin zu einer der Spiritualität verwandten Haltung.

Meg Stuart und Igor Dobricic bringen diese Haltung im folgenden Kommentar zu „Cascade“ zum Ausdruck:

*Meg:* [...] als 9/11 passierte, hatten wir gerade angefangen, an *Alibi* zu arbeiten, das sich unter anderem mit Gewalt beschäftigt, und als wir für *VIOLET* an kinetischer Energie und ihrer Zerstörungskraft arbeiteten, kam der Tsunami in Japan, während zugleich der Arabische Frühling

---

<sup>66</sup> Vgl. Le Roy, „Self unfinished“, 22.07.2021.

<sup>67</sup> Vgl. Yvonne Rainer zitiert bei Siegmund, „Choreographie und Gesetz“, S. 125.

<sup>68</sup> Vgl. Stuart, „Cascade“, Beschreibung des Stückes auf Impulstanz.com, 22.07.2021.

<sup>69</sup> De Meester, „Interview Meg Stuart und Igor Dobricic“, S.11.

<sup>70</sup> Vgl. Klein, „Tanz als Aufführung des Sozialen“, S. 138.

stattfind. Das ist gruselig! Ich will nichts mythologisieren oder sagen, dass ich eine Vision hatte, es ist nur wirklich überraschend für mich, dass es nicht Fiktion oder konzeptionell bleibt, sondern real wird.

*Igor*: Das passiert, wenn man die lineare Zeit verlässt.<sup>71</sup>

**Funktion des Lachens.** Nicht als das, in bürgerlichen Theaterformen übliche, Ver- oder Auslachen, sondern als (selbst)befreiendes Lachen angesichts des mehr oder weniger vom Menschen nicht beherrschbaren Weltenlaufes. Humor, Satire, ironische Selbstreflexion: Beispiele hierfür gibt es im Freien Tanz ohne Zahl, von den Acrobati und Tänzern/ Tänzerinnen des mittelalterlichen und neuzeitlichen Jahrmarkts<sup>72</sup>, über Valeria Kratina<sup>73</sup> und ihre tanzenden und unterrichtenden Zeitgenoss\*innen; bis hin zu Pina Bausch<sup>74</sup> und Jerome Bel<sup>75</sup>, um nur einige der Bekanntesten zu nennen.

Eine exemplarische zeitgenössische Performance, die das Lachen selbst thematisiert, ist *Augusto* von Allesandro Sciarroni aus dem Jahr 2018.<sup>76</sup> Hier wird das Lachen ästhetisiert, abstrahiert, geloopt, unterbrochen, ins Unendliche gezogen – kurz, es wird damit, offen kunsthaft, gespielt. Trotz, oder vielleicht auch wegen all der Abstraktion, durch welche das Lachen nicht mehr zum\*r jeweils Darstellenden gehört, sondern kosmologisches Allgemeingut ist, ist ein tiefes Mitschwingen des Publikums möglich: Immersion. Dies ist aus der Aufzeichnung des Stückes aus dem Jahr 2018 auf der Plattform VIMEO abzulesen, in der das Publikum in seinen empathischen Reaktionen deutlich zu hören ist.<sup>77</sup>

**Spielerische Ambivalenz.** Es ist, weder in der Improvisationskomödie, noch im Freien Tanz eindeutig, was mit den Bühnenhandlungen gemeint sei. Bedeutung wird erst durch und für jeden einzelnen/jede einzelne Rezipient\*in generiert. Ein ideologisches Konzept - für oder gegen wie auch immer geartete Umstände - ist hier nicht fixierbar, es handelt sich um eine Art „komödiantischen Nihilismus“, um einen bei Hulfeld entlehnten Begriff zu verwenden.<sup>78</sup> Das

---

<sup>71</sup> De Meester, „Interview Meg Stuart und Igor Dobricic“, S.12.

<sup>72</sup> Einen zwar fiktiv-literarischen, aber doch bildlichen Eindruck der seit dem Mittelalter bis ins 17.Jahrhundert umherziehenden Jahrmarktkünstler\*innen, die Gauklerei, Tanz, Schauspiel, Geschichtenerzählen und Verkauf „medizinischer“ Produkte vereinten, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen, gibt Daniel Kehlmann in seinem Roman *Tyll*.

<sup>73</sup> Vgl. Laakkonen, „Das Groteske“, S. 112 und S. 116.

<sup>74</sup> In seinem Buch *Pina Bausch* beschreibt Dramaturg Raimund Hoghe eine Probensituation des Ensembles: „20.Februar 1985. In Amerika müßten (!) zum Tode verurteilte Gefangenen gesund sein, ehe sie hingerichtet würden, berichtet Jan Minarik. `Alles kaputt - Lachen´, hatte Pina Bausch als Stichwort gegeben.“, Hoghe, *Pina Bausch*, S. 112.

<sup>75</sup> Vgl. Bel, „The show must go on“, 2001, Beschreibung auf seiner Webseite, 22.07.2021.

<sup>76</sup> Vgl. Sciarroni, „Augusto“, 22.07.2021.

<sup>77</sup> Vgl. ebd.

<sup>78</sup> Vgl. Hulfeld, „Komödiantischer Nihilismus“, S. 25.

Nicht-Einordnen-Können, die Uneindeutigkeit gilt auch für die Performenden selbst, wie Meg Stuart beschreibt:

Es hat etwas damit zu tun, mutig zu sein, nicht im Sinne eines Superhelden, sondern im Sinne des Überschreitens der eigenen Sphäre, im Ungleichgewicht zu leben, im Nicht-Wissen, und sich von diesem Ort aus zu bewegen.<sup>79</sup>

Im Stück „ani\_male“ aus dem Jahr 2020 spielt Georg Blaschke mit Uneindeutigkeit anhand der Unterscheidung Tier/Mann:

Der wechselseitige Dialog von animierten Bildern mit dem realen Körper und Texturen wie Haut, Fell, Leder und Haar lässt ein Display von Körperverfremdungen entstehen, das Fragen nach Natürlichkeit, Funktionalität und Klischee im Hinblick auf Mann\_Tierdarstellungen aufwirft.

Choreografie dient als Vehikel eines Übergangs zum Anders\_artigen, das fassbar sein könnte, aber durch den voyeuristischen Blick auf Distanz gehalten werden muss.<sup>80</sup>

Auf uneindeutige Weise ist der Freie Tanz seit jeher und auch heute immanent kritisch, in Bezug auf Blicke, auf den Körper, auf Zuordnungen und Fremdbestimmungen, auf Exklusionen: Er reagiert auf hegemoniale Begehrlichkeiten der jeweils Mächtigen: Durch seine Arbeitsweise, mit dem Körper, in Bewegung (zu dessen Spektrum selbstverständlich, innerhalb eines dynamischen Kontinuums, auch das Stillhalten gehört -), und es bedarf keiner weiteren extrinsischen Kriterien oder Bezüge, wie jene von Lepecki genannten<sup>81</sup>, die ihm seine Kritikhaftigkeit zertifizieren.

### **2.2.2. Exemplum Wiener Tanzmoderne**

Betrachten wir diesen Gedankengang exemplarisch an der Moderne, jener Epoche, in der erstmals der Freie Tanz zu einer Sichtbarkeit als Kunst gelangte. Der Kunztanz Ballett entwickelte sich in dieser Zeit, beginnend mit den Ballets Russes von Serge Diaghilew<sup>82</sup> weiter, und zwar durch die „Reflexion und Neudefinition des Tanzkörpers und des Tänzersubjekts als Kunstfigur“ und auf ästhetischer Ebene durch die „Destabilisierung und Flexibilisierung der Körperachsen“.<sup>83</sup>

---

<sup>79</sup> De Meester, „Interview Meg Stuart und Igor Dobricic“, S.12.

<sup>80</sup> Blaschke, „ani\_male“, Stück-Beschreibung auf seiner Webseite, 22.07.2021.

<sup>81</sup> Vgl. Lepecki, „Die politische Ontologie der Bewegung“, S. 13.

<sup>82</sup> Vgl. Jeschke/Vettermann, „Tanzforschung. Geschichte – Methoden“, S. 219.

<sup>83</sup> Vgl. Klein, „Tanz als Aufführung des Sozialen“, S. 137.

In Mitteleuropa und zu großen Teilen in Wien<sup>84</sup> widersetzen sich Tanzpionier\*innen wie Isadora Duncan<sup>85</sup>, die Wiesenthal-Schwestern<sup>86</sup>, Gertrud Bodenwieser<sup>87</sup> und Rosalia Chladek<sup>88</sup> nicht nur den Zwängen des beengenden Ballettschuhs und -kostüms und der Normierung der Körper in Bewegung, sie negierten diese, existierten sozusagen außerhalb dieses strengen Kodex´.

Ihr Tanz war „demokratisch an alle Menschen“ gerichtet<sup>89</sup>, und nicht, wie in der Traditionslinie des Balletts, an die Elite, und zwar sowohl in der Ausbildung als auch in Bezug auf das jeweilige Zielpublikum bei Aufführungen.

Die Tanzwissenschaftlerin Gunhild Oberzaucher-Schüller schreibt in ihren „Wiener Tanzgeschichten“ über dieses Phänomen anhand der Tanzschule Suschitzky: „Lag nun eine Wiener Schule der Tanzmoderne jenseits des Gürtels in einem Arbeiterbezirk, war dieser Standort nicht nur bewusst gewählt, sondern sogar als Kampfansage gedacht.“<sup>90</sup> Eine Kampfansage also, gegen die geistige, körperliche, ökonomische und kulturelle Marginalisierung des Arbeiter-Milieus im Wien der 20er und 30er Jahre, eine bewusste Solidarisierung von Künstler\*innen mit einer Gesellschaftsschicht, die sich jenseits der traditionellen, adeligen oder bürgerlichen Kulturelite befand. Auch dies: Der (zumindest ursprüngliche) Bezug zur Volksnähe, ist, im Gegensatz zum Elitenbezug des Kunsttanzes, bezeichnend für Freien Tanz/Theaterspiel.

Die Tanzhistorikerin Dr. Andrea Amort, die, in dem von ihr gegründeten und gepflegten Tanz-Archiv<sup>91</sup> an der Kunst und Musik Privatuniversität der Stadt Wien, Spuren und Zeugnisse der Wiener Tanzmoderne sichert und beforscht und damit für die Tanzwissenschaft und für Tanzschaffende fruchtbar macht<sup>92</sup>, beschreibt den Modernen Tanz in dem von ihr herausgegebenen Standardwerk über die florierende Tanzszene in Wien am Beginn des 20. Jahrhunderts, „Kosmos Wiener Tanzmoderne“, folgendermaßen:

---

<sup>84</sup> Vgl. Amort, „Einleitung“, S. 20.

<sup>85</sup> Vgl. Amort, „Die Bewegung der Zeit: Die Stimmen der Künstlerinnen Isadora Duncan, Grete Wiesenthal, Gertrud Bodenwieser, Rosalia Chladek“, S. 77 f.

<sup>86</sup> Vgl. a.a.O., S. 85f.

<sup>87</sup> Vgl. a.a.O., S. 90 f.

<sup>88</sup> Vgl. a.a.O., S. 96 f.

<sup>89</sup> Amort, „Einleitung“, S. 18.

<sup>90</sup> Oberzaucher-Schüller, „Wiener Tanzgeschichten“, 12. Januar 2017.

<sup>91</sup> Vgl. Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien, *Tanz-Archiv*, weblink, 23.07.2021.

<sup>92</sup> Andrea Amort stellt, mit ihrem „Verein Lebendiges Tanz-Archiv Wien“, die Tänze der Moderne auch einem größeren Publikumskreis zur Verfügung: In Reenactments, die im Rahmen der, von ihr kuratierten, Ausstellung "Kosmos Wiener Tanzmoderne" im Theatermuseum Wien 2019 zu sehen waren (vgl. dazu: <https://muk.ac.at/veranstaltung/alles-tanzt-rosalia-chladek-reenacted-2.html>), und im Rahmen von Impulstanz 2021 (vgl. dazu <https://www.impulstanz.com/performances/2021/id1432/>) zur Aufführung kamen. Ein Trailer zu dieser Performance-Serie ist auf VIMEO zu sichten (Tanz-Archiv Wien, *Rosalia Chladek Reenacted - Part I und II – TRAILER*, <https://vimeo.com/378484724>).

Das, was fortan zur Moderne und damit weitgehend zu einer „freien Szene“ anfangs abseits von Institutionen wurde, hatte sich aus einer stilpluralistischen und ästhetischen Vielfalt entwickelt [...]. Der Moderne Tanz entsprang dem Ideenreichtum experimentierender, auf Individualität setzender Künstlerinnen auf „angesehenen“ und weniger geschätzten Varietébühnen und erzielte alsbald in großen klassischen Theatern und Festivals Erfolge und nachhaltigen Einfluss.<sup>93</sup>

Wir können auch hier sehen, dass der Freie Tanz als spezielle Form des Theaterspiels, einer ganz anderen Tradition als der des klassischen Balletts entsprang.

Er hatte, dementsprechend, eine weniger konstante Entwicklung:

Insbesondere in Wien, das in der Moderne diese florierende Tanzlandschaft beherbergte, aber auch im gesamten vom Zweiten Weltkrieg verheerten Mitteleuropa, erlebte die Traditionslinie des Freien Tanzes eine Zäsur durch die Ermordung und Vertreibung der meisten ihrer Protagonist\*innen:

Mit dem weitgefassten Themenbereich Exil [...] sind hier vor allem jene Tanzschaffende in Österreich gemeint, die durch den Austrofaschismus und die rassistischen und politischen Maßnahmen der NS-Diktatur nur noch eingeschränkt tätig sein konnten, in die innere Emigration gingen, im Widerstand aktiv waren, verfolgt, vertrieben oder ermordet wurden.<sup>94</sup>

Die weitgehende Zerstörung des Freien Tanzes passierte auch durch Vereinnahmung der freien Tanzszenen zu NS-konformen Propagandazwecken:

Der moderne Tanz war als individuelle, kreative und innovative Kunstform demokratisch ausgerichtet gewesen. Jetzt hatte er national und volkstümlich zu sein. Erzählerische Inhalte lösten daher die davor intensive künstlerische Auseinandersetzung mit gefühlsbetonten oder abstrakten Themen ab.<sup>95</sup>

Die Weitergabe der Freien Tanztradition musste über den Umweg der Emigration passieren<sup>96</sup>:

Viele der aus [Alt] Österreich stammenden verfeimten KünstlerInnen wurden von ihrer neuen Heimat zu prominenten Gründerfiguren klassisch-verbrämter, moderner und ethnischer Tanzströmungen, von Community Dance-Formen, Tanztherapie-Methoden oder Ausbildungen: Gertrud Bodenwieser in Neuseeland und Australien, die Frauen der Ornstein-Familie und Gertraud Kraus in Israel, Isolde Klietmann und Otto Werberg [...] in Argentinien, Fritz Berg [...] und Jan Veen [...] in den USA, Hilde Holger zuerst in Indien und dann wie Stella Mann in England, Magda Brunner-Hoyos in Kolumbien. Die Aufzählung ist fortsetzbar.<sup>97</sup>

---

<sup>93</sup> Amort, „Einleitung“, S. 17.

<sup>94</sup> Amort, „Künstlerischer Tanz und Exil“, S. 229.

<sup>95</sup> Amort, „Die ganze Welt im Wanken“, S. 207.

<sup>96</sup> Vgl. Klein, „Tanz als Aufführung des Sozialen“, S. 135.

<sup>97</sup> Amort, „Künstlerischer Tanz und Exil“, S. 233 f.

Der künstlerische Wiederaufbau ging in Österreich selbst zaghaft vor sich, wie Choreograf Georg Blaschke im Interview mit der Autorin formuliert:

Man darf nicht vergessen, dass ein großes Loch hier war nach dem Krieg bis zu den 70er 80er Jahren. Aktionismus war stärker mit der Körperperformance, als der Tanz selbst. [...] Es gab die bildende Kunst, die war schon stark, auch aus dem Untergrund heraus. Die das vor dem Krieg vorangetrieben haben, sind vertrieben worden.<sup>98</sup>

Der Freie Tanz, der sich in den USA (etwa mit dem Judson Church Kollektiv), Deutschland (im Tanztheater Pina Bausch), in Belgien, Frankreich, etc., weiterentwickeln durfte, fand in Österreich nur langsam wieder Boden unter den Füßen, beginnend mit dem Kollektiv Vorgänge (Editta Braun, Ekke Haager, Wolf Junger, Hubert Lepka, Beda Percht) in Salzburg, mit Erika Gangl in Linz, mit Bert Gstettner, Daniel Aschwanden, Sebastian Prantl, Pilottanz und etlichen anderen, weniger bekannten Protagonist\*innen in Wien.

Aktuell, im Jahr 2021, ist die österreichische Szene ist mittlerweile, wie Doris Uhlich die sie umgebende zeitgenössische Kollegenschaft beschreibt, wieder sehr vielfältig und divers<sup>99</sup>.

### **2.2.3. Zeitgenössische Stimmen des Freien Tanzes**

Freier Tanz heute hat, wie eh und je, weniger Präsenz im Mainstream, als der Kunsttanz: Ballett, Musical.

Das mag daran liegen, dass seine nicht-narrative Erscheinungsform für viele heute weniger ansprechend ist, oder daran, dass seine vielfältigen Körper- und mentalen Techniken und sein abstrakter bis ambivalenter Inhalt das geschriebene Wort eher flüchten.

Es mag aber auch daran liegen, dass ihm ein einheitlicher Kanon fehlt, was, wie sinngemäß bei Jan Assman beschrieben, eine Grundbedingung für die Erhebung einer Kulturtechnik in Wissenschaft und Kunst sein kann: Kanonisierungen dienen dem „Reflexivwerden von Traditionen“<sup>100</sup> und in weiterer Folge den Künsten dazu, „sich im Kreise der Künste und Wissenschaften zu repräsentieren, legitimieren und etablieren. Es geht also um Rückhalt durch Rückgriff auf eine normative Vergangenheit.“<sup>101</sup>

Den Freien Tanz als, neben der Traditionslinie des Kunsttanzes bestehende, eigene Traditionslinie zu definieren, mag einen Anfang dafür setzen, so etwas wie einen Kanon, vielmehr

---

<sup>98</sup> Browne, Interview mit Georg Blaschke, 11. Juni 2021.

<sup>99</sup> Vgl. Browne, Interview mit Doris Uhlich, 06.07.2021.

<sup>100</sup> Assmann, „Schrift-Gedächtnis-Musik“, S. 61.

<sup>101</sup> A.a.O., S. 61 f.

ein Kompendium des Freien Tanzes, zu beginnen (was die vorliegende Arbeit nicht leisten wird oder kann).

Eine der Pionierinnen der Wiener Tanzmoderne, Rosalia Chladek, formulierte dazu in einem Artikel in der Zeitschrift TANZ AKTUELL 1991, sie möchte

[...] auf jenes Versäumnis hinweisen, das die so positive Entwicklung des Freien Tanzes in Europa hintangehalten hat: Dieses Versäumnis beruht in der Unterlassung der gemeinsamen Ausarbeitung einer einheitlichen modernen Tanztechnik, die dem Tänzer [!] erlaubt, sich Dank seines gesetzmäßig ausgebildeten Tanzinstrumentes nicht nur in einem speziellen Ensemble, sondern dem Freien Tanz in seiner ganzen Vielgesichtigkeit zu widmen.<sup>102</sup>

Gerade dies allerdings, ein einheitlicher Kanon der vielfältigen Formen des Freien Tanzes, scheint unmöglich, sinnlos, oder birgt gar die Gefahr einer Nivellierung der Diversität des Freien Tanzes und der sich darin tummelnden Körper mit ihren diversen Dispositionen in sich.

Jonathan Burrows, britischer Tänzer, Choreograf und Mitautor des Buches *Postdance*, schreibt in seinem Beitrag zu dem Sammelband anlässlich der Konferenz „Postdance“ im Jahr 2015 in Stockholm, dass Tanzschaffende immer auf der Suche nach etwas Neuem seien, tatsächlich der Körper sich aber seit 150.000 Jahren nicht viel geändert habe<sup>103</sup>. Daher sei das, was Tanz wirklich ist, ebenfalls nicht neu. Es geht für ihn darum:

[...] How do we refuse this Sun King Thing  
so rightly critiqued here,  
and how do we assert and reclaim again that radical and  
necessary joy we feel  
when we juggle our synapses in a play of detail that  
circumnavigates all concrete meaning  
and yet makes the most sense?<sup>104</sup>

Auch für Burrows ist Tanz eine Frage des Körpers, der Synapse, der Bewegung - Konstanten, die im Kunstanz und dessen Kritik zweitrangig erscheinen, im Freien Tanz aber Ausgangspunkt der Recherche sind.

Eine weitere Teilnehmerin und Autorin des Sammelbandes *Postdance*, die Tänzerin und Choreografin Ellen Söderhult, beschreibt, wie der historische Dualismus Körper-Geist sich bis in

---

<sup>102</sup> Chladek, Rosalia, „Apologie für den Freien Tanz“, S. 20f.

<sup>103</sup> Vgl. Burrows, Jonathan, „Keynote address for the Postdance Conference in Stockholm“, S. 92.

<sup>104</sup> Burrows, Jonathan, „Keynote address for the Postdance Conference in Stockholm“, S. 95.

die Künste, deren Betrachtung und in Folge auch die Machtverhältnisse innerhalb der Kunstformen hineinzieht<sup>105</sup>: Geist über Körper, das ist nicht erst seit dem Renaissancedenker Carolus Bovillus das gebotene, moralische Machtverhältnis<sup>106</sup>. Diese Rangordnung können wir bis heute im Tanz beobachten:

How is the power relation between an artisan dancer or verbalizing choreographer connected to the analogy of the brain or soul as master or central control system of the mechanic body; a logocentric cultural history and contemporary culture?<sup>107</sup>,

fragt Ellen Söderhult, und eine Antwort ist in der Betrachtung der Traditionslinien Kunsttanz und Freier Tanz zu finden, und in der Betrachtungsweise des Körpers durch die Zeiten, die bis heute fortwirkt:

Every individual is now considered [...] a battle field where reason battles the passions of the body. Idleness for example is constructed as a low instinct of the body while prudence and self-control are considered forces of reason.<sup>108</sup>

Sich mit der eigenen Traditionslinie zu verbinden, ist für das feministische Choreografinnenkollektiv Samlingen (Amanda Apetrea, Nadja Hjorton, Stina Nyberg, Halla Ólafsdóttir and Zoë Poluch) eine Strategie, um Arbeitsprozesse und Hierarchien im Tanz zu reflektieren und um mehr Stärke und Sichtbarkeit zu erlangen.<sup>109</sup>

Das Kollektiv befasst sich mit Tanzgeschichte, sammelt „past, present and future related dance stuff“<sup>110</sup>, ein Wissen, das, anders als im klassischen Kanon, von Körper zu Körper weitergegeben wird:

It is [...] an attempt to combine two feminist strategies on history writing: one that highlights the physical knowledge, the experience and knowledge transferred body to body, orally and otherwise, and one that insists that we, being everyone that has been excluded from the history books [...] need to write ourselves into that big book of history.<sup>111</sup>

Samlingen setzt sich programmatisch auch für Inklusion marginalisierter Gruppen im Tanz ein, und zitiert in seinem Text die „queere Porn-Ikone“ Courtney Trouble:

Hire a trans woman as your personal trainer, hire a woman of color as your editor, hire a sex worker as your boss, hire a dancer with cognitive difficulties in your show, hire each other to

---

<sup>105</sup>Vgl. Söderhult, „What will Dance do“, S. 234.

<sup>106</sup> Vgl. dazu Bovillus, „Liber de Sapiente“.

<sup>107</sup> Söderhult, „What will Dance do“, S. 234.

<sup>108</sup> Söderhult, „What will Dance do“, S. 236.

<sup>109</sup> Vgl. Samlingen, „Manuscript for Post-Dance Publication“, S. 163.

<sup>110</sup> A.a.O., S. 164.

<sup>111</sup> Samlingen, „Manuscript for Post-Dance Publication“, S. 163.



look at how we do things. Or just put yourself at the service of others instead of making one more uninclusive work.<sup>112</sup>

Das Kollektiv Samlingen bezieht sich in seinem Text auch auf den Klassischen Kanon und gibt bekannt, einen eigenen, einen Counter-Kanon zu kreieren<sup>113</sup>, eine Sammlung möglichst vieler Choreograf\*innen, Tänzer\*innen und Praxen.

Könnte dies die Antwort auf das Problem eines Kanons der heterogenen Formen des Freien Tanzes sein (siehe dazu Kapitel 3)? Eine Sammlung, die be-schreibend, nicht vor-schreibend aufnimmt, was bisher war: Ein Tanz-Archiv (wie das von Samlingen, oder wie das der Andrea Amort, die Materialeien der Wiener Tanzmoderne und Zeugnisse ihres globalen Impacts sammelt).

### 2.3. Kontinuum Kunsttanz und Freier Tanz

Was für die Betrachtung von Tanz nicht als *eine* Kunstform in ihrer Entwicklung, sondern als *Tanzkontinuum* zwischen verschiedenen Traditionslinien in ihren jeweils zueinander komplementären Entwicklungen spricht, ist unter anderem Folgendes:

Im Text von Klein kommen als Manifestationen kritischen Tanzes seit dem 14.Jahrhundert „Tanzwut“<sup>114</sup>, „Contre Danse“<sup>115</sup>, „Walzer“<sup>116</sup> und „Moderner Tanz“<sup>117</sup> zur Sprache, die nicht einfach Reformbewegungen innerhalb *des einen* (namentlich des klassischen) Tanzes sind, sondern parallel zu den von Klein beschriebenen Gesellschaftsstrukturen der höfische, bürgerlichen oder modernen Gesellschaft ihr kritisches Potential entfaltet: Sie gehen *vom Körper* aus, nicht von der Repräsentation, ihnen ist ein lachendes, kritisches und egalitäres Potential jenseits von Natürlichkeits- oder Moralpostulaten zu eigen.<sup>118</sup>

Wie im Theatralitätskonzept für das Sprechtheater beschrieben, ist auch die Entwicklung der einzelnen Tanzformen nicht linear-fließend, sondern es gibt Entwicklungssprünge oder vielmehr Forschungslücken<sup>119</sup> und natürlich Vermischungen beziehungsweise Ambivalenzen, wie

---

<sup>112</sup> Courtney Trouble, zitiert bei Samlingen, „Manuscript for Post-Dance Publication“, S. 166.

<sup>113</sup> Vgl. a.a.O., S. 163.

<sup>114</sup> Vgl. Klein, „Tanz als Aufführung des Sozialen“, S. 127.

<sup>115</sup> Vgl. a.a.O., S. 130.

<sup>116</sup> Vgl. a.a.O., S. 131.

<sup>117</sup> Vgl. a.a.O., S. 138.

<sup>118</sup> Vgl. dazu Münz'schen Erläuterungen des Harlekin-Prinzips: „Ihr Nährboden ist unabdingbar die Lachkultur [...]; Lachen = Ausdruck des Menschlichen schlechtin; [...]; Lachen = Sichwehren des Körpers gegen seine „Vergeistigung.“, Münz, „Theatralität und Theater“, S. 77.

<sup>119</sup> Vgl. dazu das vermeintliche Theatervakuum zwischen 530 und 930 n. Chr., das eher einen Mangel an Quellen über das Theater dieses Zeitraumes demonstriert, wie bei Kotte beschrieben. Vgl. dazu Kotte, *Einführung in die Theatergeschichte*, S. 17.

wir es etwa bei Kotte in Bezug auf die Synthese von Kunsttheater (das Humanistentheater), Theaterspiel (Commedia) und Lebenstheater (Festkultur) exemplarisch für die Renaissancezeit feststellen können.<sup>120</sup> Und: Den Ausdrücken des Freien Tanzes widerfährt zeitweise das Schicksal der kulturellen Inanspruchnahme durch die jeweilige „Hochkultur“. Das heißt, ihre Techniken und Ästhetiken werden im Lauf der weiteren Geschichte dem klassischen, repräsentativen und/oder narrativen Tanz einverleibt<sup>121</sup>:

Während der typische Performanceort des Freien Tanzes von Beginn an das Feld/ die Straße<sup>122</sup>, das Fest, und ungewöhnliche Räume<sup>123</sup> waren und sind, tauchen seine Praktiken und Ästhetiken bald wieder adaptiert in den Häusern des Kunsttheaters auf, was als „kulturelle Inanspruchnahme“ bezeichnet werden kann.<sup>124</sup> So finden wir die Tänze der Tanzwelt des 14. Jahrhunderts wenig später, gezügelt, ihrer sexuellen Prägung beraubt, artig, in den bürgerlichen Tanzhäusern - zu denen wiederum dem bäuerlichen Volk der Zutritt verwehrt wurde, um die soziale Abgrenzung zu wahren.<sup>125</sup>

In einer Gegenbewegung zum Menuett, das seit der Zeit, in der es am Hof von Ludwig XIV. vorzugsweise getanzt wurde, vorherrschend war, entstand Anfang des 18. Jahrhunderts der Contre Danse, der „weitgehend egalitärer“ Hierarchien von Zentrum und Peripherie und einzelner Paare aufbrach<sup>126</sup>. Später ist der Walzer, seiner Entstehungszeit rund um die Französische Revolution gemäß als Ausdruck einer Gleichwertigkeit unter den Tanzenden<sup>127</sup> und als rauschhafter, zu improvisierender Taumel entstanden<sup>128</sup>. Er findet sich, zuerst vom Nationalsozialismus als „völkisch“ eingestuft<sup>129</sup>, auch heute noch, vereinnahmt von herrschenden Gesellschaftsschichten, als repräsentatives, konservatives Moment (etwa im Rahmen des Wiener Opernballs) wieder.

Aber: die „Körperdisziplinierungsinstanz“ Tanz, die in der höfischen Kultur nach „Innen“ der „Kultivierung der Höflinge“, nach außen der Repräsentation eines stabilen

---

Schrift- oder Bildquellen sind im Bereich des ephemeren Tanzes naturgemäß noch spärlicher, und daher die Hoffnung eines genauen Lesens der Spur der geschichtlichen Entwicklung der jeweiligen Tanztraditionen umso vergeblicher.

<sup>120</sup> Vgl. Kotte, *Einführung in die Theatergeschichte*, S. 173.

<sup>121</sup> Vgl. Klein, „Tanz als Aufführung des Sozialen“, S. 128

<sup>122</sup> Vgl. dazu den bei Kotte beschriebenen „Tanzkreis“: Kotte, Andreas, *Einführung in die Theatergeschichte*, S. 65.

<sup>123</sup> Vgl. Fischer-Lichte/Roselt, „Attraktion des Augenblicks“, S. 242.

<sup>124</sup> Vgl. Klein, „Tanz als Aufführung des Sozialen“, S. 128.

<sup>125</sup> Vgl. a.a.O., S. 127.

<sup>126</sup> A.a.O., S. 130.

<sup>127</sup> Vgl. a.a.O., S. 131.

<sup>128</sup> Vgl. a.a.O., S. 131f.

<sup>129</sup> Vgl. Amort, „Die ganze Welt im Wanken“, S. 207.

Staatsgefüges und seiner Machträger“ diente<sup>130</sup>;

in der bürgerlichen Kultur Anstand und Bildung des aufgeklärten und kulturell versierten Bürgertums demonstrierte<sup>131</sup>;

und in der modernen Gesellschaft, in der aufgrund der Industrialisierung der Arbeitsprozesse für die Angestellten eine neue Freizeitkultur entstand, die Vergnügungsbedürfnissen der Mittelschicht durch Ablenkung befriedigte<sup>132</sup>;

hatte durch die Zeiten hinweg einen Gegen- oder Mitspieler: den Freien Tanz der jeweiligen Zeit, den man als parallele Traditionslinie außerhalb des Kunsttanzes bezeichnen kann, wie wohl oftmals, wie beschrieben, von der Kunstelite vereinnahmt.

Parallel zum höfischen Tanz waren dies, neben den als „Tanzwut“ bezeichneten Veitstänzen, Tarantellas, Danse Macabres: die fahrenden Künstler, die auf Jahrmärkten gemeinsam mit Carliatani, Buffoni und Acrobati Tänze und archetypische Theaterszenen für Geldspenden zum Besten gaben<sup>133</sup>.

Parallel zum bürgerlichen Tanz, dem Handlungsballett und dem klassischen Ballett in der Moderne, entwickelte sich der Moderne Tanz als „radikale Abwendung vom etablierten, die europäischen Herrscherhäuser und damit auch ihre politische Macht repräsentierenden klassisch-akademischen Ballett“.<sup>134</sup> Dabei fanden die Modernisierungen der klassischen Tradition parallel zu und beeinflusst von den Erneuerungen des Modernen Tanzes statt: „Im Unterschied zu diesem beständigen an Tradition gebundenen und reflektierenden Modernisierungsprozess im klassischen Tanz verstand sich der moderne Tanz als eine neue mit der Tradition brechende und sie überwindende Kunst“<sup>135</sup>, schreibt Gabriele Klein und unterstützt damit die These, dass Traditionslinien im Tanz nicht linear-dialektisch<sup>136</sup> (Tradition versus Moderne) vor sich geht, sondern dass sich hier parallele Entwicklungen entfalten.

Weitere Transformationen des Bühnentanzes folgten und werden weiterhin folgen, nunmehr global verteilt und von seiner europäischen Dominanz befreit:

Zu nennen wären am in die Gegenwart reichenden Zeitstrahl der Postmoderne Tanz in den USA, das Tanztheater in Deutschland, der westliche Konzepttanz und der zeitgenössische Tanz als Hauptkategorien, die in Tanzwissenschaft und -geschichte als Arbeitsnamen für die

---

<sup>130</sup> Klein, „Tanz als Aufführung des Sozialen“, S. 128.

<sup>131</sup> Vgl. a.a.O., S. 131.

<sup>132</sup> Vgl. a.a.O., S. 134.

<sup>133</sup> Vgl. Kotte, *Einführung in die Theatergeschichte*, S. 122.

<sup>134</sup> Amort, Andrea, „Einleitung“, S. 17.

<sup>135</sup> Klein, „Tanz als Aufführung des Sozialen“, S. 138.

<sup>136</sup> Vgl. a.a.O., S. 138.

weitere Betrachtung und Beforschung fungieren, und die allesamt entweder dem Freien Tanz, oder einer Überlagerung von Freiem Tanz und Kunttanz zuzuordnen sind.

Tatsächlich natürlich ist das Feld des Bühnentanzes viel differenzierter und weiter, hier soll aber nur grundsätzlich auf die Struktur hingedeutet werden, dass parallele Entwicklungen, Sprünge, Vermischungen und Vereinnahmungen zwischen Kunttanz und Freiem Tanz einen roten Faden durch die Geschichte hindurch spinnen.

Abseits davon: Synthese von Freiem und Kunst-Tanz findet sich nicht nur auf der Ebene der Tanztraditionslinien, sondern auch auf der Mikroebene, etwa, wenn Techniken oder Allgemeinplätze des Balletts in die Architektur eines Freien Tanz-Stückes eingebaut oder dort zitiert werden, oder, wie Gerald Siegmund es für die individuelle Freiheit in der Interpretation von klassischem Ballett beschreibt:

Dieser Weg steht natürlich auch dem (neo)klassischen Ballett offen, in dem trotz der gepflegten Idealvorstellung von der perfekten Ausführung von Choreographie prinzipiell ein Freiraum zwischen mechanischer Exekution und Interpretation durch die Tänzerin oder den Tänzer besteht.<sup>137</sup>

Es mag also scheinen, dass die Trennlinie zwischen Freiem Tanz und Kunttanz eine verschwommene ist und in der Praxis nicht besonders relevant, in der Betrachtung und Reflexion ist sie aber durchaus erkenntnisbefördernd.

Der Freie Tanz nährt sich nicht aus dem Widerstand gegen die Vorherrschaft des Kunttanzes, sondern verfolgt eigene, kritische, körperbezogene, auf „das Andere“ bezogene, lachende und spielerische Arbeitsweisen und Themen. Er hat sich nicht aus dem Kunttanz heraus entwickelt, sondern wurde eher umgekehrt von jenem vereinnahmt und kodifiziert.

Die hier angelegte Frage nach seinem Wesen legt eine weitere Frage nahe: Wie ist dieser Tanz zu erforschen?

---

<sup>137</sup> Siegmund, „Choreographie und Gesetz“, S. 125.

### 3. Jeder Zeit ihre Kunst jeder Kunst ihre Forschung, oder: A body is a brain boom tschak

Vom Tanz zu wissen, zumal von seiner Geschichte, könnte auch für einen Philosophen hilfreich sein.<sup>138</sup>

*Sabine Huschka*

Wie wir gesehen haben, ist Tanz, wie Theater, mit dem gesellschaftlichen Wandel im Laufe der Zeit verbunden, und ist wie dieser in seiner Differenzierung zu betrachten: Nicht als einheitliche, lineare Bewegung, sondern als Nebeneinander und Ineinander von Traditionslinien. Eine davon, die des Kunsttanzes, ist gut dokumentiert, beziehungsweise in Notationen festgehalten, wodurch Weitergabe und Beforschung erleichtert sind. Dies verhält sich anders in Bezug auf die Traditionslinie des Freien Tanzes. Dem „nicht literarisch geprägten“ Theater, zu dem Ausdrücke des Freien Tanzes gezählt werden können, schreibt Kotte in seiner Einführung zur Theatergeschichte, eine schwierige Überlieferungssituation zu, „verschärft durch Systematisierungsbestrebungen der Diskurse, die später minderwertig Subliterarisches auschieden.“<sup>139</sup>

Bei Jan Assmann ist zu lesen, dass für die Kanonisierung, die dazu führt, „in den Rang der großen Künste aufzusteigen“<sup>140</sup>, neben dem Dokumentieren und Festhalten von Gewesenem zum Zwecke der Herausbildung des Neuen, auch ein theoretischer und kommentierender ästhetischer Diskurs wesentlich sein:

Zu einem Kanon gehört unabdingbar die Kritik, das heißt ein Diskurs über die Kriterien, über die Aufgenommenen und die Ausgeschlossenen, über die Maßstäbe von Schönheit, Vollkommenheit und Richtigkeit, wie sie sich an den Werken der Aufgenommenen ablesen lassen [...].<sup>141</sup>

Zu diesem Zwecke wurden, im Falle der, von Assmann thematisierten, Musik, aber auch im Falle des klassischen Balletts, Akademien gegründet.<sup>142</sup>

Das, was die Erhebung des klassischen Tanzes in die hohen Künste, inklusive einer Akademischen Ausbildung und Beforschung, ermöglicht, ist dem *Freien* Tanz per definitionem verwehrt: ein verbindlicher, normativer Kanon, einheitliche Akademien sind bei der Vielfalt an

---

<sup>138</sup> Huschka, „Vom vergangenen Tanz Wissen“, S. 226.

<sup>139</sup> Kotte, *Einführung in die Theatergeschichte*, S. 44.

<sup>140</sup> Assmann, *Schrift-Gedächtnis, Musik*, S. 63.

<sup>141</sup> Ebd.

<sup>142</sup> Ebd.

Stilen sinneswidrig; auch das „Aufnehmen“ und „Ausschließen“, das „Erstellen von Maßstäben für Schönheit, Vollkommenheit und Richtigkeit“ widersprüchen seiner heterogenen Seinsweise.

Wie aber wäre Freier Tanz adäquat zu diskutieren und zu beforschen?

Tanz wird, mit Sabine Huschka, in den Wissenschaften

gewöhnlich vergessen, da sein Gedächtnis in Akten der Vermittlung und performativen Sprachen der Transformation aufbewahrt ist und als universitäre Praxis längst nicht mehr zum Wissenskanon eines guten Akademikers gehört [...] und dennoch gehören kann, so ist seine performative Kunst doch per se ebenso wenig ephemere, wie sein Wissen marginal ist.<sup>143</sup>

Sabine Huschka beschreibt Tanz als eine Praxis, die „mit dem Wirklichen und potenziell real Erfahrbarem“ eng verknüpft ist, und als „anthropologisch verwurzelt“ und „Teil der aufklärten Wissenskultur“.<sup>144</sup>

Reflexion und Forschung über Tanz sind wesentliche kulturwissenschaftliche Belange.

Schriftliche und gesprochene Sprache aber, zumal in ihrer in den Kulturwissenschaften üblichen Verwendungsweise mit nicht ausreichendem, auf Körper, Raum und Kinetik bezogenem Vokabular und in ihrer, den westlichen Schriftsprachen eigenen, Nomen-lastigen Grammatik und Linearität, ist, wie in Lepeckis Text zu beobachten, ungenügend, um Intention, Wesen und Wirkung von Tanz dazustellen.

Forschungsmethoden, die dem Tanz entsprechen, sind noch zu entwickeln oder zum Teil schon in Anwendung, zwei davon sollen hier genannt werden:

Künstlerische Forschung und das Finden einer, dem Tanz gemäßen, Sprache oder eines passenden Mediums für Reflexion, Dokumentation und Weitergabe.

### **Sprache, die dem Tanz gemäß ist.**

Worte sind mit Ana Vujanovic nur geeignet, um das Rationale zu beschreiben<sup>145</sup>, ein Gedanke, der auch bei Wittgenstein<sup>146</sup> und Hofmannsthal<sup>147</sup> zu finden ist, und der in der Reflexion und Kommunikation über Tanz zum Tragen kommt: Für diesen Zweck müssen noch geeignete Worte und Grammatik gefunden werden.

---

<sup>143</sup> Huschka, „Vom vergangenen Tanz Wissen“, S. 227.

<sup>144</sup> Ebd.

<sup>145</sup> Vgl. Vujanovic, „A Late Night Theory of Post-Dance, a selfinterview“, S.51.

<sup>146</sup> „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.“, Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, S. 162.

<sup>147</sup> Gabriele Brandstetter schreibt über Hofmannsthal, er markiere in seinen Aufzeichnungen 2006 den „Abschied von der Lesbarkeit, der Deutung der Gesten, der Körper und der Konventionen, indem er diese selbst auf

Für Georg Blaschke ist die Verschriftlichung von Bewegung etwa in Notationen kritisch zu betrachten, da es sich um eine Abstraktion „in ein System von Schrift oder Wissenschaft oder von mathematischen Symbolen oder geometrischen Strukturen“<sup>148</sup> handelt, was auf lange Sicht nicht funktioniert, weil Schrift nicht lebendig sei:

„Das Schwierige ist, Sprache ist ja immer linear, du kannst nicht die Gleichzeitigkeit darstellen, hochkomplex, ich kann nicht das Gleiche zur selben Zeit mit Sprache ausdrücken, wie in Bewegung befindlich.“ Blaschke erzählt von einem Projekt, als eine Dramaturgin, bei dem Proben jede einzelne Bewegung möglichst umfassend in Schrift übersetzt und so 200 Seiten niederschrieb: „Es war ja auch Teil des Projektes, es so zu dokumentieren, aber dann war es eine linguistische Aufgabe: eine Recherche über ihre Verzweigung, dass das eigentlich gar nicht geht.“<sup>149</sup>

Georg Blaschke räumt ein, dass es möglich sei, „nahe am Sinnlichen“ zu schreiben, aber es entstehen so

nicht Texte über Tanz [...], sondern die Art des Philosophierens ist fast körperlich oder sinnlich, es kreist, es entsteht eine Bewegung - wie eine Dialektik, wie Heidegger manchmal, oder andere. Mehr in der Phänomenologie, die sich verdichtende Poetik, das kann mich berühren oder bewegen.<sup>150</sup>

Doris Uhlich spricht sich zur Thematik der Verbalisierung und Reflexion von Tanz im Interview folgendermaßen aus:

Nach einer Premiere beginnt oft der Diskurs über meine Arbeit. Es ist spannend zu beobachten, wie andere Menschen eine Arbeit sehen und beschreiben. Was ich beobachte, ist, dass es schwer ist, Bewegung zu beschreiben. Eine Praxis, über Bewegungen zu schreiben, ist echt eine Lücke, z.B. das seismische Potential von Bewegung in Worte zu fassen – es wäre toll, wenn es mehr Leute geben würde, die sich das trauen, da gibt es noch viel Luft nach oben.<sup>151</sup>

### **Künstlerische Forschung.**

Ana Vujanovic beschreibt das, was der sogenannte Postdance leistet, als eine Art „Flucht vor einem einseitigen Wissen, das aus analytischer Beobachtung und rationellem Denken“ resultiert. Wenn der Begriff „Erkenntnis“, so Vujanovic, heute viel weiter gefasst wird, dann muss auch „das Feld des Wissens als Speicher unserer kognitiven Praxis erweitert werden“.<sup>152</sup>

---

ihre immanente Unlesbarkeit hin durchleuchtet“, Brandstetter, „Körper-Transformationen in zeitgenössischen Tanz-Performances“, S. 350.

<sup>148</sup> Blaschke, Interview mit der Autorin, 11.06.2021.

<sup>149</sup> Ebd.

<sup>150</sup> Ebd.

<sup>151</sup> Browne, Interview mit Doris Uhlich, 06.07.2021.

<sup>152</sup> Vujanovic, „A Late Night Theory of Post-Dance, a selfinterview“, S 47.

Menschen, schreibt Vujanovic weiter, sind „zu Kreativität, Intuition und Körperwahrnehmung fähig, welche Möglichkeiten seien, die Welt wahrzunehmen und in ihr zu leben.“<sup>153</sup> Es geht ihr darum, Wissen in körperlicher Form zu schaffen und zu speichern.

Künstlerische Praxen, die so arbeiten, fördern Wissen, das, neben den verschriftlichen Erkenntnissen, jenen Erkenntnissen Ausdruck verleihen, die in anderen Medien, den Körper inbegriffen, transportiert werden können.<sup>154</sup>

Ellen Söderhult will Tanz als „immaterial body or a kind of inconsistent and encompassing group self constituted by dance history, dance present—or presence—and dance future or dance dreams\_and speculations“<sup>155</sup> verstehen:

Einordnen zu können, woher der Freie Tanz kommt, wie seine Gegenwart und seine Zukunft zu positionieren oder zu imaginieren sei, ist eine Grundlage für sein Verständnis und seine Weiterentwicklung.

Pionierarbeit in dieser Beziehung leistet Andrea Amort: Auf der einen Seite mit dem Tanz-Archiv, in dem Materialien der Wiener Tanzmoderne, derzeit mit Fokus auf Rosalia Chladek, in Form von Lebensdokumenten, Material zu Werken, unterschiedlichen Sammlungen sowie zahlreiche Korrespondenzen erschlossen und beforscht oder anderen Forschenden zur Verfügung gestellt werden: ein tanzhistoriografisches Projekt.

Auf der anderen Seite forscht Andrea Amort mit ihrem Team *künstlerisch*, mit den von ihr via „Lebendiges Tanz-Archiv“ ins Leben gerufenen Reenactments von Tänzen der Wiener Tanzmoderne. Diese werden durch Tänzerinnen, denen Soli zum Teil direkt oder in zweiter Linie von Rosalia Chladek, Hanna Berger, Gertrud Bodenwieser und Gertrud Kraus übergeben wurden, rekonstruiert, mit Hilfe ihrer Körper beforscht und einem zeitgenössischen Publikum zugänglich gemacht:

Neben dem Befragen der oft rudimentären Fakten und Tänze soll in den Programmen auch der Schritt versucht werden, zeitgenössische Künstlerinnen zu bestätigen, mit dem historischen, immateriellen Erbe aktiv und kritisch umzugehen: es sich zu eigen zu machen, es weiter zu treiben.<sup>156</sup>

Künstlerisches Forschen, sowohl auf der Zeitachse als auch im Querschnitt der aktuellen Präsenz, ist eine dem Tanz gemäße Forschungsmethode.

---

<sup>153</sup> A.a.O., S. 48.

<sup>154</sup> Ein Vorteil des künstlerischen Forschens im Tanz kann darin bestehen, dass es, wenn nicht kognitions-basiert, in inklusiven Gemeinschaften, wie etwa Mixed-Ability-Gruppen, zu weiteren, offeneren Ergebnissen führen kann, als intellekt-basiertes Forschen dies leisten könnte.

<sup>155</sup> Söderhult, „What Will Dance Do?“, S. 223.

<sup>156</sup> Amort „Wertes Publikum“, S. 11.



Ein weiteres Beispiel für Tanz-Künstlerisches Forschen ist Movement Research: Dies ist ein Sammelbegriff für verschiedene Techniken beziehungsweise Körperpraxen, die sich mit der Wahrnehmung von Körper und Bewegung, Intention und Entstehen von Bewegung im weitesten Sinne befassen. Es handelt sich um einen körperorientierten Zugang zu künstlerischem Forschen, zum Generieren von Wissen, das nicht unbedingt auf Logozentrik aufbaut. Die vielfältigen Techniken (Alexander Technik, Feldenkrais, Yoga, Bodymindcentering, Improvisation und eine Vielzahl von Praxen ohne Label) finden Anwendung einerseits indem sie für sich selbst als Praxis in Training oder Kursen stehen, andererseits zur Generierung von Material für und in Performances.

In den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts kam Movement Research als Body Practice mit politischen Dimensionen auf, ursprünglich in New York, breitete sich aber bald in Richtung „westliches“ Europa aus. Anfangs war Movement Research nicht für die Produktion von Tanz für Publikum gedacht, sondern als Praxis zur Steigerung des Wohlbefindens der Ausübenden.<sup>157</sup>

Die Form war bzw. ist in diesem Zusammenhang weniger wichtig als Körperfunktionen, Bewusstheit und die Erforschung von Intention.

Dazu kam die politische Dimension im Sinne einer Öffnung dessen, was Tanz genannt wurde und wer tanzen konnte.

Es wurden östliche Einflüsse wie Tai Chi etc. eingelassen, therapeutische Methoden oder gar esoterische Praktiken, wie Meditation oder Kundalini.

In den späten Siebzigerjahren ging es in Philosophie und Kunst um eine Politik des Körpers mit dem Diktum, dass Private sei politisch und der Körper neu zu verhandeln.<sup>158</sup> Innerhalb des Körpers wurde Ent-Hierarchisierung angestrebt, ebenso wurden Körperformen, unterschiedliche Alter, Rasse, Gender, Klasse, soziale Zusammengehörigkeit et cetera als gleichwertig anerkannt.

In diesem Umfeld ist auch die Entstehung der Kontaktimprovisation und in weiterer Folge Anfänge des Inklusiven Tanzes zu verorten<sup>159</sup>, beides Praxen, in denen Gleichwertigkeit, wechselnde Führung und Verbindung der Ausübenden Ausgangspunkt des Schaffensprozesses sind.

---

<sup>157</sup> Vgl. Spångberg, „Introduction“, S.13.

<sup>158</sup> Vgl. Spångberg, „Introduction“, S.15.

<sup>159</sup> Vgl. Ptashek und Curtis, „Contact Improvisation Duett 1995, 04.08.2021.

Es ging und geht bei Movement Research nicht darum, seinen oder ihren eigenen Körper bereit für die Ausführung der Ideen etwa eines Choreografen oder einer Choreografin zu machen, sondern um die Schaffung eines Bewusstseins für den Körper - sowohl in Tanz- als auch in sozialer Umgebung.

Damit war Movement Research eine Wurzel für die Geschichte des westlichen Tanzes und der neueren Choreografie überhaupt: Für die Entwicklung dessen, was heute Contemporary Dance genannt wird.<sup>160</sup>

In Folge des in den 80er Jahren kursierenden Diskurses rund um Judith Butler über Identitätspolitik, nachdem, grob gesagt, der Körper und die Identität durch performative Akte erst selbst konstruiert werden<sup>161</sup>, also nicht a priori gegeben sind, vermittelt sich Bewusstheit über Körper und Identität vor allem über Sprache und Denken. Folgerichtig waren Zeichen und Vernunft die Ausgangspunkte für die Kunst der Zeit - die Konzeptkunst und den damit verbundenen Konzepttanz. Das bedeutet seit damals für die Rezeption von Tanz, dass er entziffert werden will, gelesen und interpretiert um Zugänge zu finden.

In diesem Umfeld verlor Movement Research in den 80er Jahren an Bedeutung, da die Ausübenden mehr an Praxis und Körperbewusstheit interessiert waren, als an politischer Repräsentation durch den Körper.<sup>162</sup>

„Was kommt zuerst, die Bewegung oder die Idee...“, fragt Eleanor Bauer in ihrem „Walk+Talk Nr. 19“<sup>163</sup> und berührt damit eine der grundlegenden Fragen der künstlerischen Forschung, des Denkens an sich, und der Choreografie im Allgemeinen: Findet sich im Laufe des Schaffensprozesses zeitgenössischer Choreografie Bewegungsmaterial aufgrund eines zuvor festgelegten Konzeptes oder/und entstehen Konzepte/Ideen auf der Grundlage vorher entstandenen Bewegungsmaterials?

Movement Research steht einer nicht enden wollenden Palette von potenziellen Forschungsgebieten gegenüber, zumal der klassische, linearlogische Zugang zu Denken nicht der einzig mögliche und schon gar nicht der geeignetste für alle Bereiche des Wissens ist, wie wir Lyotard entnehmen können.<sup>164</sup>

Bauer gibt folgende Definition der Bewegungsforschung:

---

<sup>160</sup> Vgl. Spångberg, „Introduction“, S.12f.

<sup>161</sup> Vgl. a.a.O., S.15.

<sup>162</sup> Vgl. a.a.O., S.14.

<sup>163</sup> Bauer, „walk + talk no.19“, 04.08.2021

<sup>164</sup> Vgl. Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 64f.

Research implies a rigor of inquisition, the formulation of a problem, a positive and active relationship to the unknown. The problem does not have to be formulated in words. A question, or contour of one's curiosity can be sensed or modeled otherwise, but the edges of what is known and not known, however felt, are what is important. Research, in any field, is using what one knows to move towards what one would like to know, including rational or intuitive methods of knowing.

Movement research includes scientific and artistic notions of research, scientific and artistic notions of movement, and also freedom to be neither. Movement research, as a barely institutionalized term, stands independent and autonomous from the fields of both science and art for legitimation, even if entangled with and mutually relevant to both.<sup>165</sup>

Oftmals verschwimmen im Movement Research die Grenzen zwischen den Formaten Performance und somatische Praxis.

So lädt Anne Juren in „Somatik Fictions“ 2016 das Publikum ein, sich auf den Boden zu legen und von ihrem Text leiten zu lassen:

[...] A hand extends, its fingers recognize the round, back part of your foot, the tendon of Achillea

The fingers grasp it, not to lose contact

The palm of a hand sets down on the front surface of your foot  
the hand is on your skin

It discovers that your skin can be lifted layer by layer

It pulls your skin

It lifts the skin of your lower leg

The skin peels off, it coils above your knee,

The hand pulls again lifting the skin of your thighs

it peels off up to your pelvis

the hand lifts tactfully the skin of your belly

The skin slides down the length of your lower belly

the hand delicately slides under the transparent skin

under your skin, the hand traces the long shape of your abdomen,

then it slides deeper. It feels the inner warmth of your body,

underneath your skin

its palm can feel the round belly muscles

It slides easily under them

---

<sup>165</sup> Bauer, „Effing the Ineffable“, S.172.

it finds a place to rest on your liver, feeling its visceral texture, massaging it a bit so as to understand its structure, its texture

then another hand, a children's hand plunges inside the long and soft structure of your small intestinal tubes

It holds them tight in a grip, pressing them [...].<sup>166</sup>

Hier sind die Grenzen zwischen forschender künstlerischer Praxis und Performance durchlässig, ebenso die Grenzen zwischen Zusehenden und Performenden.

Im Dispositiv Movement Research sind also sowohl die initiierten Künstler\*innen, als auch das teilnehmende Publikum gemeinsame Agent\*innen einer forschenden Praxis.

---

<sup>166</sup> Juren, „Gravity“, S. 89.

## 4. Schlussfolgerung

Aus Anlass des Resumées zur vorliegenden Bachelorarbeit entschlief ich mich, das Folgende in der ersten Person Singular zu verfassen, denn: Wiewohl das zweifaltige Thema der Arbeit - Traditionslinien im Tanz und eine adäquate Forschung über und mit Tanz – ein wissenschaftliches ist, und in entsprechender Wortwahl und Formatierung zu bearbeiten, war doch der Anlass, diesen Text zu schreiben, eine *persönliche* Resonanz meinerseits auf einen Text von André Lepecki, der vermeintlich 12 Jahre nach seiner Entstehung ein Kommentar von mir verlangte. Vergleichbar mit dem Kind aus dem bekannten Märchen „Des Kaisers neue Kleider“<sup>167</sup>, das als einziges laut ausruft, was es denkt, nämlich, dass der Kaiser, anstatt besonders schöne neue Kleider zu tragen, nackt sei, war es mir dringlich, aufzudecken, dass bei Lepecki vieles behauptet wird, was mit dem Untersuchungsobjekt an sich – dem Tanz – weniger zu tun hat, als mit dem Bedürfnis eines Autors, seine eigenen Gedanken in den Tanz hineinzulesen, quasi wie eine selbstreflexive Gedankenschleife, um daraufhin seiner Leserschaft zu erklären, worum es ginge in der kritischen, westliche Choreografie.

Dem musste aus meiner Sicht widersprochen werden. Ich entdeckte aber bald, dass die Analyse des Philosophen Alfred Pfabigan, wonach, „wer die neuen Kleider als ein Nichts benennt, [...] den hohen narzisstischen Bonus der wagemutigen Dissidenz, die sich gegen den Mainstream gestellt hat“<sup>168</sup> hat, auch auf mich zutraf: Als selbst Tanzschaffende, die den Programmierungsgeschmack subventionierter Bühnen und den Subventionierungsgeschmack der Förderstellen unfreudig beobachtet, da sie zu gewissen Teilen ihre Entscheidungen durch ähnliche Texte wie dem Lepeckis über Tanz zu nähren scheinen, wollte ich mich gegen eine derart einseitige Förderung und Sichtweise von Tanz aussprechen. Der tatsächlich bestehenden Vielfalt sollte gerecht werden, dies war die anfängliche Motivation zu meiner Bachelorarbeit. Begehrt wurde, mit Marlenen Streeruwitz, Folgendes: „Alle Normen sollten ausgesetzt werden. Wir waren bisher mit einer Kultur konfrontiert, die altmodischerweise den liberalen Grundsatz eines gemeinsamen Richtigen hierarchisch vorschreiben wollte. Das wurde vermittels vorgeschriebener ästhetischer Normen durchgesetzt. Das brauchen wir nicht mehr.“<sup>169</sup> Nun, nach dem Verfassen der Bachelorarbeit, nehme ich Abstand von dem Bedürfnis, „Nacktheit aufzudecken“, vielmehr konnte ich zu den beiden Themen, von denen ich ausgegangen bin, obwohl keine gesicherten Antworten, dafür jeweils weiterführende Fragen und Forschungsrichtungen ausmachen:

---

<sup>167</sup> Vgl. Andersen, *Des Kaisers neue Kleider*.

<sup>168</sup> Vgl. Pfabigan, *Kaiser, Kleider, Kind*, S. 21.

<sup>169</sup> Vgl. Streeruwitz, „Mehr Theater machen“, 21.03.2021.

### **Traditionslinien im Tanz.**

Parallel zu der, aufgrund ihrer Verschriftlichung und in Verbindung mit Repräsentation und Macht stärker dokumentierten Traditionslinie des Balletts beziehungsweise des Kunsttanzes seit der Renaissance, können wir die Tradition des Freien Tanzes zurückverfolgen bis in den antiken Mimos. Aufgrund der spärlichen Quellenlage wenig erforscht, wäre eine historiografische Erschließung dieser Traditionslinie wünschenswert und könnte zu einer neuen Sichtweise dieser Kunst und möglicherweise zu einem neuen und gestärkten Selbstbewusstsein der Freien Tanzschaffenden selbst führen.

### **Wie ist Tanz zu beforschen?**

Wie aus dem Vorigen hervorgeht, ist die historiografische Erschließung *aller* Traditionen des Tanzes wichtig. Dabei sollen, wie in den bestehenden Tanz-Archiven, Materialien erfasst und beforscht werden. Was das Vokabular der Beschreibung und Reflexion von Tanz betrifft, so ist ein der Bewegung und dem Sinnlichen adäquates noch zu finden. Die Forschungsrichtung, die dem Wesen des Tanzes aber am ehesten gerecht wird, ist die Künstlerische Forschung, wie wir anhand des Movement Research und künstlerischer Reenactments sehen konnten.

Daher, und damit will ich den vorliegenden Text beschließen, wäre, neben dem Aufbau und der Förderung von Tanz-Archiven und dem Fördern und Programmieren möglichst breiter Zugänge zum Tanz, eine „Angewandte Tanzwissenschaft“, die auch Positionen des Künstlerischen Forschen zulässt, die adäquateste Möglichkeit der wissenschaftlichen Erschließung des (Freien) Tanzes.

## Quellenverzeichnis

Amort, Andrea, „Aus der Gegenwart kann man sich nicht davonstehlen. Aspekte einer Standortbestimmung des freien künstlerischen Tanzes in Wien mit bescheidenen Anmerkungen zu Österreich“, in: *GIFT*, Juli/August/September 07, S. 38-42.

Amort, Andrea (Hrsg.), *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz Verlag 2019.

Amort, Andrea, „Die Bewegung der Zeit: Die Stimmen der Künstlerinnen Isadora Duncan, Grete Wiesenthal, Gertrud Bodenwieser, Rosalia Chladek“, in: *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz Verlag 2019, S. 77-103.

Amort, Andrea, „Einleitung“, in: *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz Verlag 2019, S. 17-30.

Amort, Andrea, „Die ganze Welt im Wanken. Die politische und künstlerische Wende im Modernen Tanz in Wien“, in: *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz Verlag 2019, S. 205-227.

Amort, Andrea, „Künstlerischer Tanz und Exil. Forschung und Sichtbarmachung in Österreich-Versuch einer Chronologie“, in: *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz Verlag 2019, S. 229-245.

Amort, Andrea, „Wertes Publikum“, in: Programmheft von ImPulsTanz zu Deen, Illnar, Kartmann, Kraft, Omer, Schaller, Senk, `Kosmos Wiener Tanzmoderne´, 2021, S. 10-11.

Andersen, Hans Christian, *Des Kaisers neue Kleider. Ein Märchen*, Münster: Copenrath 1992.

Bauer, Eleanor, „Effing the Ineffable“, in: *Movement Research*, hrsg. von Mårten Spångberg, Oslo: Mårten Spångberg 2018, S. 147 – 189.

Assmann, Jan, „Schrift-Gedächtnis-Musik“, in: *Musik und Schrift*

*Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, hrsg. von Carolin Ratzinger, Nikolaus Urbanek, und Sophie Zehetmayer; München: Wilhelm Fink Verlag 2020, S. 51-66.  
Bischof, Margrit/ Claudia Rosiny (Hg.), *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, Bielefeld: transcript 2010.

Bovillus, „Liber de Sapiente“, Paris 1510.

Gabriele Brandstetter: „Körper-Transformationen in zeitgenössischen Tanz-Performances. Benoit Lachambre, Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jeremy Wade“, in: Alexandra Kleihues, Barbara Naumann, Edgar Pankow (Hg.): *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*, Zürich: Chronos 2010, S. 343-357.

Gabriele Brandstetter, ““Listening”. Kinesthetic Awareness in Contemporary Dance”, In: *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*, Hrsg. Gabriele Brandstetter, Gerko Egert und Sabine Zubarik, Berlin: De Gruyter 2013, S. 163-179.

Browne, Sonja, “Interview mit Georg Blaschke”, 11.06.2021, tqw Wien.

Browne, Sonja, “Interview mit Doris Uhlich”, 06.07.2021, ZOOM.

Burrows, Jonathan, “Keynote address for the Postdance Conference in Stockholm”, in: *Postdance*, hrsg. von Danjel Andersson, Mette Edvarsdsen and Mårten Spångberg, MDT 2017, Creative commons, Attribution-ShareAlike 4.0 International, S. 83-115.

De Meester, Julie, “Interview Meg Stuart und Igor Dobricic”, Programmheft von ImpulsTanz zu Meg Stuart, `Cascade`, 2021, S. 10-12.

Ebert, Olivia et alii, “Vorwort”, in: *Theater als Kritik*, hrsg. von Olivia Ebert, Eva Holling, Nikolaus Müller-Schöll, Philipp Schulte, Bernhard Siebert und Gerald Siegmund, Bielefeld: transcript 2016, S. 12-17.

Edvarsdsen, Mette, „The Picture of a Stone“, in: *Postdance*, hrsg. von Danjel Andersson, Mette Edvarsdsen and Mårten Spångberg, MDT 2017, Creative commons, Attribution-ShareAlike 4.0 International, S. 216-221.



Erhart, Walter, „Mann ohne Maske? Der Mythos des Narziss und die Theorie der Männlichkeit“, in: *Männlichkeit als Maskerade: kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hrsg. von Claudia Benthien und Inge Stephan, Köln: Böhlau 2003, S. 60-80.

Fischer-Lichte, Erika; Roselt, Jens: „Attraktion des Augenblicks. Aufführung, Performance, per-formativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe“, in: *Paragrana*, Bd. 10: *Theorien des Performativen*, Berlin: Akademie Verlag 2001, S. 237-253.

Hoghe, Raimund, *Pina Bausch. Tanztheatergeschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

Hulfeld, Stefan, „Schauen und Zeigen zwischen Alltag und Theater“, in: *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*, Zürich: Chronos Verlag 2000, S. 379-401.

Hulfeld, „Vorlesung zu Theatergeschichte - Commedia! Transformationen der Improvisationskomödie“, Sommersemester 2021, Universität Wien, Institut für Theater-, Film-, und Medienwissenschaft.

Hulfeld, Stefan, Komödiantischer Nihilismus, in: *Maske und Kothurn*, 2005, Vol.51 (4), S. 21-29.

Jeschke, Claudia/ Vettermann, Gabi, „Tanzforschung. Geschichte – Methoden“, in: Bischof, Margrit/ Claudia Rosiny (Hg.), *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, Bielefeld: transcript 2010, S. 207-225.

Juren, Anne, „Gravity“, in: *Movement Research*, hrsg. von Mårten Spångberg, Oslo: Mårten Spångberg 2018, S. 249-265.

Huschka, Sabine, „Vom vergangenen Tanz Wissen“, in: Nicole Haitzinger/Karin Fenböck (Hrsg.), *Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden*, München: epodium Verlag 2010, S. 224-233.

Klein, Gabriele, *Choreografischer Baukasten. Das Buch*, Bielefeld: transcript 2019.

Klein, Gabriele, „Tanz als Aufführung des Sozialen. Zum Verhältnis von

Gesellschaftsordnung und tänzerischer Praxis“, in: *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, hrsg. von Margrit Bischof/ Claudia Rosiny, Bielefeld: transcript 2010, S.125-144.

Klein, Gabriele; Sting, Wolfgang (Hrsg.), *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Bielefeld: transcript 2005.

Kotte, Andreas, *Einführung in die Theatergeschichte*, Köln: Böhlau 2013.

Kruschkova, Krassimira, „Performance für Anfänger. Nicht(s)tun“, in: *Dramaturgien des Anfangens*, hrsg. von Adam Czirak / Gerko Egert, Berlin: Neofelis Verlag 2016, S. 203-218.

Kunst, Bojana, „Some Thoughts on the Labour of a Dancer“, in: *Postdance*, hrsg. von Danjel Andersson, Mette Edvarsdsen and Mårten Spångberg, MDT 2017, Creative commons, Attribution-ShareAlike 4.0 International, S. 116-126.

Kehlmann, Daniel, *Tyll*, Reinbeck: Rowohlt 2017.

Kuppers, Petra, *Disability and Contemporary Performance. Bodies on the Edge*, New York: Routledge 2004.

Laakkonen, Johanna, „Das Groteske. Die unbekannte Valeria Kratina und ihre Grotesken“, in: *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, Berlin: Hatje Cantz Verlag 2019, S. 112-122.

Lehmann, Hans-Thies: „Wie politisch ist postdramatisches Theater?“, in: ders.: *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*, Berlin: Theater der Zeit 2002, S. 11-21.

Lepecki, André, *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*, Berlin: Theater der Zeit 2008.

Lepecki, „Die politische Ontologie der Bewegung“, in: *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*, Berlin: Theater der Zeit 2008, S.8-34.

Lepecki, „Maskulinität, Solipsismus, Choreografie“, in: *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*, Berlin: Theater der Zeit 2008, S. 36-69.

Lepecki, „Schluss. Optionen des Tanzes - das Ende des Fluchtpunkts“, in: *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*, Berlin: Theater der Zeit 2008, S. 180-194.

Lyotard, Jean-François, *Das postmoderne Wissen*, Wien: Passagen Verlag 1994.

Münz, Rudolf: „Theatralität und Theater“, in: Münz, Rudolf, *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*, hrsg. von Gisbert Amm, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1998, S. 66-81.

Pfabigan, Alfred, *Kaiser, Kleider, Kind. Die Kunst des Betrugs und seiner vermeintlichen Aufdeckung*, Innsbruck: Limbus Verlag 2019.

Rosiny, Claudia, *Tanz. Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, Bielefeld: transcript 2013.

Samlingen: Amanda Apetrea, Nadja Hjorton, Stina Nyberg, Halla Olafsdottir & Zoe Poluch, „Manuscript for Post-Dance Publication“, in: *Postdance*, hrsg. von Danjel Andersson, Mette Edvarsdsen and Mårten Spångberg, MDT 2017, Creative commons, Attribution-ShareAlike 4.0 International, S. 163-175.

Siebers, Tobin, *Zerbrochene Schönheit. Essays über Kunst, Ästhetik und Behinderung*, Bielefeld: transcript 2015.

Siegmund, Gerald, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jerome Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*. Bielefeld: transcript 2006.

Siegmund, Gerald, „Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper“, in: *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*, hrsg. Von Reto Clavadetscher und Claudia Rosiny, Bielefeld: transcript 2007, S. 45-59.

Siegmund, Gerald, „Choreographie und Gesetz. Zur Notwendigkeit des Widerstands“, in: Nicole Haitzinger/Karin Fenböck (Hrsg.), *Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden*, München: epodium Verlag 2010, S. 118-129.

Söderhult, Ellen, „What Will Dance Do?“, in: *Postdance*, hrsg. von Danjel Andersson, Mette Edvarsdsen and Mårten Spångberg, MDT 2017, Creative commons, Attribution-ShareAlike 4.0 International, S.222-269.

Spångberg, Mårten, „Introduction“, in: *Movement Research*, hrsg. von Mårten Spångberg, Oslo: Mårten Spångberg 2018, S. 12-20.

Spångberg, Mårten, „Post-Dance, An Advocacy“, in: *Postdance*, hrsg. von Danjel Andersson, Mette Edvarsdsen and Mårten Spångberg, MDT 2017, Creative commons, Attribution-ShareAlike 4.0 International, S. 349-391.

Turner, Victor, „Theaterspielen im Alltagsleben und Alltagsleben im Theater“, in: Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2009, S. 161–195.*

Vujanovic, Ana, „A Late Night Theory of Post-Dance, a selfinterview“, in: *Postdance*, hrsg. von Danjel Andersson, Mette Edvarsdsen and Mårten Spångberg, MDT 2017, Creative commons, Attribution-ShareAlike 4.0 International, S. 44-66.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Project Gutenberg 2010.

## Internetquellen

Bauer, Eleanor, „walk + talk no.19“, abgerufen unter <https://www.youtube.com/watch?v=Eplz73YE5tY> am 04.08.2021.

Bel, Jerome “Jerome Bel”, abgerufen unter <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=6&ctid=1> am 22.07.2021.

Bel, Jerome, “The show must go on”, abgerufen unter <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&lg=2&s=6&ctid=1>  
am 22.07.2021.

Blaschke, Georg, “Georg Blaschke”, abgerufen unter <http://www.georgblaschke.com/>  
am 22.07.2021.

Blaschke, Georg, “ani\_male”, abgerufen unter <http://www.georgblaschke.com/bodies-and-accidents-copy/>  
am 22.07.2021.

Burrows, Jonathan, “Jonathan Burrows”, abgerufen unter <http://www.jonathanburrows.info/>  
am 24.07.2021.

Evans, Moriah, “SENTIENT EXPULSIONS CONFIGURE “, in: *WUK. Magazin*,  
07.06.2021, abgerufen unter <https://www.wuk.at/magazin/moriah-evans-sentient-expulsions-configure/> am 17.07.2021.

Hüster, Wiebke, „Warum Rekonstruktionen im Tanz aufregend, wichtig und sinnvoll sind“, in  
Frankfurter Allgemeine – BLOG, 10. November 2013, abgerufen unter  
<https://blogs.faz.net/tanz/2013/11/10/warum-rekonstruktionen-im-tanz-aufregend-wichtig-und-sinnvoll-sind-465/>  
am 10.05.2021.

ImpulsTanz, Ankündigung “KOSMOS WIENER TANZMODERNE”, abgerufen unter  
<https://www.impulstanz.com/performances/2021/id1432/>  
am 23.07.2021.

Le Roy, Xavier, “Self unfinished”, in: “Xavier Le Roy”, abgerufen unter <http://www.xavierle-roy.com/page.php?sp=d22f5301fc93b61aedfc31f0c3c53a88e553d8be&lg=en> am 15.07.2021.

Le Roy, Xavier, “Xavier Le Roy”, abgerufen unter <http://www.xavierleroy.com/>  
am 22.07.2021

Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien, „Tanz-Archiv“, weblink, abgerufen unter <https://muk.ac.at/forschungsschwerpunkte/kuenstlerische-forschungsprojekte/tanz-archiv.html> am 23.07.2021.

Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien, Veranstaltungen, “Tanz-Archiv Wien: ALLES TANZT. ROSALIA CHLADEK REENACTED”, abgerufen unter <https://muk.ac.at/veranstaltung/alles-tanzt-rosalia-chladek-reenacted-2.html> am 23.07.2021.

Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien, ”Tanz-Archiv Wien: Rosalia Chladek Reenacted - Part I und II – TRAILER“, abgerufen unter <https://vimeo.com/378484724> am 23.07.2021.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild, “Wiener Tanzgeschichten”, auf: tanz.at, 12. Januar 2017, abgerufen unter <https://www.tanz.at/index.php/wiener-tanzgeschichten/1692-beim-suedtirolerplatz-das-wirken-der-suschitzky-frauen-i-2> am 13.07.2021.

Pobaschnig, Walter „Kunst hat das Potential aufzurütteln“. Doris Uhlich, Choreografin”, Literatur outdoors-Worte sind Wege, 05.05.2021, abgerufen unter [https://literaturoutdoors.com/2021/05/05/kunst-hat-keinen-auftrag-aber-sie-hat-das-potential-aufzurutteln-doris-uhlich-choreografin\\_-wien-10-5-2021/?fbclid=IwAR3iMtdP7quUqC8LGHSN0wi-9vPVcm8b1iPj14ngXwOCCYR-J\\_RUWQwn\\_vQ](https://literaturoutdoors.com/2021/05/05/kunst-hat-keinen-auftrag-aber-sie-hat-das-potential-aufzurutteln-doris-uhlich-choreografin_-wien-10-5-2021/?fbclid=IwAR3iMtdP7quUqC8LGHSN0wi-9vPVcm8b1iPj14ngXwOCCYR-J_RUWQwn_vQ) am 10.05.2021.

Ptashek, Alan und Curtis, Bruce, „Contact Improvisation Duett 1995“, abgerufen unter <https://youtu.be/SMQzL1tMkLY> am 04.08.2021.

Sciarroni, Alessandro, *Augusto*, VIMEO, abgerufen unter <https://vimeo.com/groups/contemporarydance/videos/295537565> am 22.07.2021.

Streeruwitz, Marlene, „Mehr Theater machen. Ein Aufruf.“, in: *Der Standard. Album*, 21.03.2021, aufgerufen unter <https://www.derstandard.at/story/2000125162177/mehr-theater-macheneine-neue-kulturpolitik-muss-her> am 09.05.2021.

Stuart, Meg, „Cascade“, in: *impulstanz/performances*, abgerufen unter <https://www.impulstanz.com/performances/2021/id1367/> am 22.07.2021.

Uhlich, Doris, „Doris Uhlich“, abgerufen unter <https://www.dorishlich.at/de> am 21.07.2021.