Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 62 (2011)

Heft: 4

Artikel: Beziehungen von Architektur und Choreographie

Autor: Maar, Kirsten

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-583704

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Kirsten Maar

Beziehungen von Architektur und Choreographie

Adolphe Appias «Rhythmische Räume», Rudolf von Labans Raumharmonielehre und die Architekturen der Bewegung

Architektur und Choreographie bestimmen als Raumkünste auch unser Alltagsleben, sie schreiben Handlungen vor und ermöglichen als performative Modelle Entwürfe, deren Alternativen zugleich in sie selbst eingeschrieben sind. Wie Raum erfahren wird und welche Parameter und Körperkonzepte dem Entwurf umgekehrt zugrunde liegen, zeigen die folgenden Beispiele.

Der Begriff der Choreographie lässt sich, abgeleitet aus dem griechischen *choros* (Reigen, Tanz/platz) und *graphein* (schreiben) als eine Praxis der Raumschrift übersetzen[1]. Als diese gilt nun aber nicht mehr – wie lange Zeit seit Raoul-Auger Feuillets *Chorégraphie* von 1700 üblich – nur die Notation des Tanzes, sondern das Setzen der Schritte: Die Komposition von Tänzen rückt also in den Vordergrund. Welche Qualitäten von Bewegung dabei wichtig werden, welche Aufteilungen des Raumes und damit Zugänge zu ästhetischer Erfahrung möglich werden, ist abhängig von den umgebenden Räumlichkeiten, der Theaterarchitektur und der Atmosphäre des Raumes – welche sich aus dem komplexen, synthetischen Zusammenwirken von Bewegung, Raum, Licht und Klang bestimmt.

Architektur wiederum – aus dem griechischen *arché tekton*, dem «Bauen des Anfangs», hergeleitet – soll hier nicht in seiner statischen, gründenden Funktion, sondern als Geste der Eröffnung verstanden werden, die verschiedene Möglichkeiten der Nutzung zur Verhandlung offenhält[2]. Setzt man diese beiden performativen Ansätze zueinander in Beziehung, kann nicht nur unser Verständnis von Architektur im Verhältnis zum sich bewegenden Körper dynamisiert werden, sondern Architektur wird sogar definierbar als etwas, das entscheidend durch unsere Bewegungen und Handlungen erst hervorgebracht wird, wobei sowohl die kinästhetischen Vollzüge als auch deren symbolische Bedeutungen in einem beweglichen Rahmen zu halten sind.

Um 1900: Neuerungen in der Bühnenarchitektur – Appias «Rhythmische Räume»

Im Zug der Theaterreformen um 1900 verabschieden sich viele Theatermacher vom Primat des Dramentextes. In Auseinandersetzung mit Richard Wagners Idee des Gesamtkunstwerks entstehen neue Formen, die alle Mittel des Theaters gleichwertig zu behandeln trachten. Ob es sich um die Ideen Edward Gordon Craigs, die Inszenierungen Max Reinhardts, die bühnentechnischen Neuerungen von Walter Gropius oder Erwin Piscator oder um die Schauspieltechniken Wsewolod Meyerholds handelt: Es kann ganz allgemein von einer Re-Theatralisierung des Theaters gesprochen werden. Eine der herausragenden Positionen in der Entwicklung der Bühnenraum-Architektur und des Modernen Theaters nehmen dabei Adophe Appia und Emile Jaques-Dalcroze ein.

Appia treibt vor allem das Unbehangen an der damaligen naturalistisch-realistischen Inszenierungspraxis, die auf der Ebene der Bühnenraumgestaltung immer noch mit gemalten Kulissen Illusionseffekte zu erzielen sucht. Während seines Musikstudiums sieht er 1882 in Bayreuth eine Aufführung des *Parsifal*, die ihn nachhaltig beeindruckt, wenn auch gerade auf diesem Gebiet nicht überzeugt, und so entwickelt er in den folgenden Jahren in Auseinandersetzung mit den Schriften Richard Wagners eine erste Theorie der Inszenierung («La mise en scène du drame Wagnérien», 1895). Wenige Jahre später folgt «Die Musik und die Inscenierung» (1899), in der

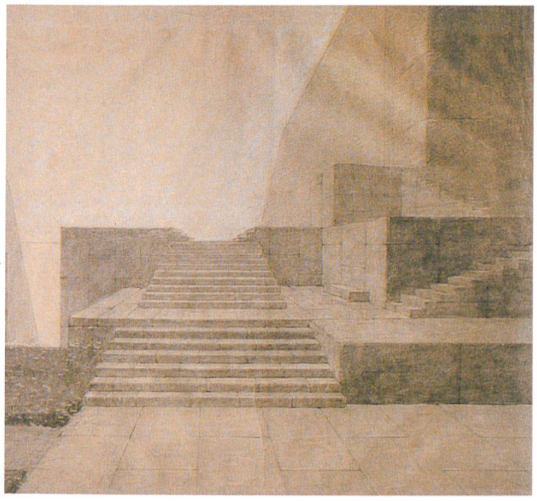


Abb. 1 Adolphe Appia. Rhythmischer Raum, Le Plongeur, 1909, in: Richard C. Beacham. *Adolphe* Appia. Künstler und Visionär des Modernen *Theaters*. Berlin 2006, Tafel B8

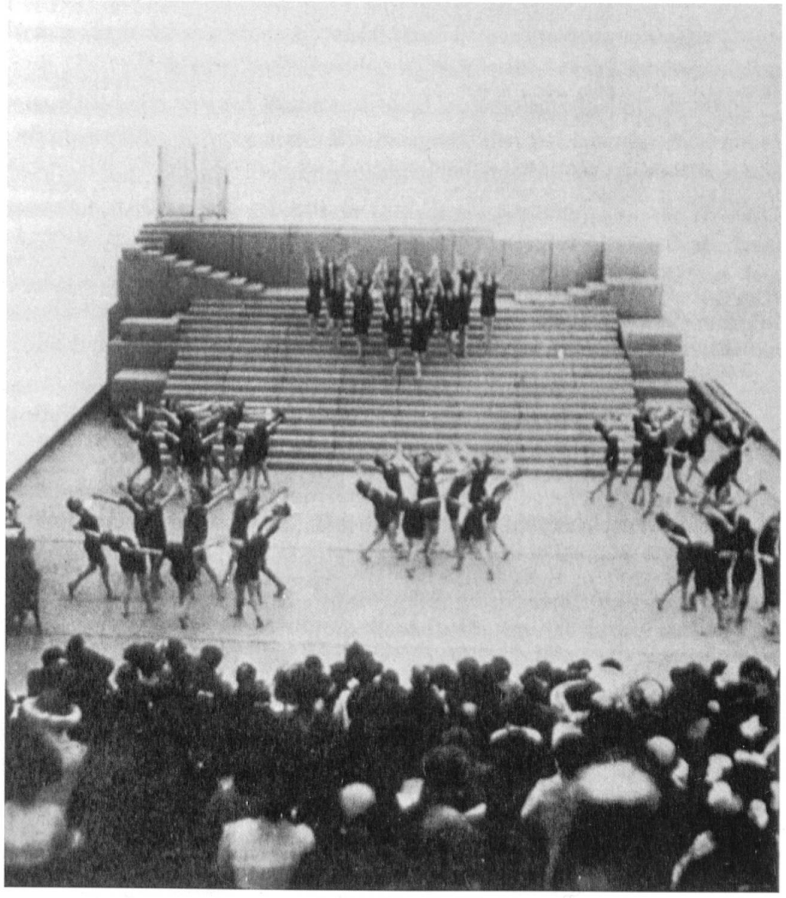


Abb. 2 Vorführung rhythmischer Übungen in der Halle von Hellerau während des Festes von 1912, in: Richard C. Beacham. *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des Modernen Theaters*, S. 140

das Gesamtkunstwerk als Synthese aller Darstellungsmittel beschrieben wird[3].

Zielen seine frühen Schriften vor allem darauf, Kulissen durch plastische Gegenstände zu ersetzen, geht es ihm bereits einige Zeit später vor allem darum, wie der Fokus auf die Präsenz des Schauspielers zu lenken sei. So denkt er beispielsweise den Wald in Wagners *Siegfried* als «eine besondere Stimmung ..., die den Schauspieler umgibt» und die der Regisseur «nur über die Beziehungen zu den lebenden und sich bewegenden Menschen erfassen kann».[4] Bewegung wird vom Akteur aus gedacht, und die Inszenierung wird dadurch zur Komposition des Bildes in der Zeit.

Doch vorerst verfolgt er seine Ideen ohne grossen Erfolg. Erst die Begegnung mit Emile Jaques-Dalcroze wird dies ändern. Jaques-Dalcroze hat als Musikpädagoge ein System rhythmischer Übungen entwickelt, das die musikalische Komposition durch das Medium des eigenen Körpers direkt in den Raum zu übersetzen vermag. Dieses Resonanzmodell kinästhetischen Vollzugs sollte über ein rein mechanisches Verhältnis zur Musik hinausgehen und eine Vereinigung von Bewegung und Musik im Tanz bewirken.

Durch die Bekanntschaft mit Karl Schmidt, Mitbegründer des deutschen Werkbundes und Vertreter der Lebensreformbewegung, wird Appia und Jaques-Dalcroze ein Rahmen für die Verwirklichung ihrer gemeinsamen Ideen zur Verfügung gestellt. 1909 wird auf Initiative Schmidts in Hellerau bei Dresden die erste deutsche Gartenstadt nach englischem Vorbild gegründet, die neben den Wohneinheiten auch Werkstätten und kulturelle Einrichtungen umfasst und deren Zentrum das Festspielhaus bilden soll. In Abkehr von den Folgen tayloristischer Arbeitsteilung der industrialisierten Arbeitswelt sollte die Gartenstadt dazu dienen, Leben, Arbeit und Kunst wieder zu vereinen. In der Wiedergewinnung des «natürlichen Rhythmus» erblickte man eine Möglichkeit, der Nervosität des modernen Lebens und der Trennung von geistiger und körperlicher Arbeit entgegenzuwirken. Auf soziokultureller und arbeitsökonomischer Ebene verfolgt das Projekt die Erschaffung des «Neuen Menschen». Die künstlerische Erziehung war Teil dieses ganzheitlichen Programms. So betont Jaques-Dalcroze, dass die rhythmische Gymnastik nicht als Technik oder eigene Kunstform, sondern als ein ▸

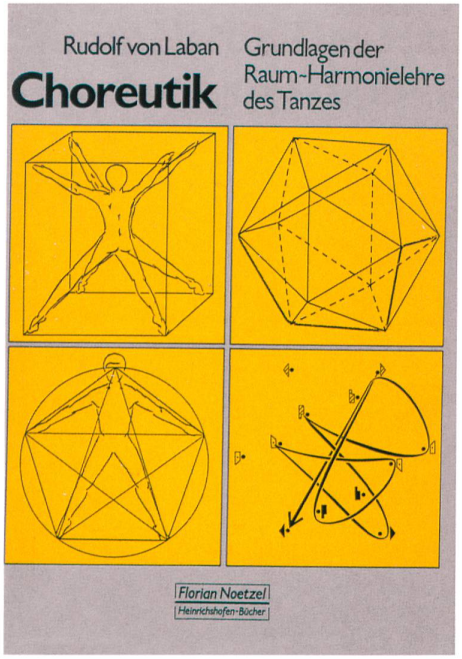


Abb. 3 Rudolf von Laban: Einband der *Choreutik*

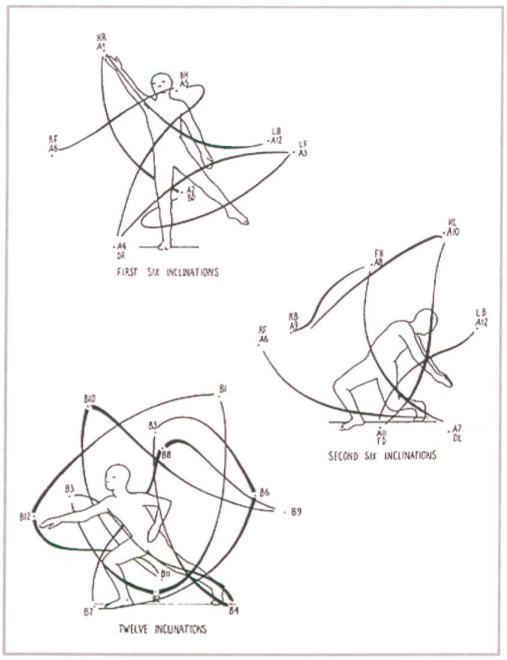


Abb. 4 Schwungskalen aus Rudolf von Labans *Choreographie* (Jena 1926, S. 30–33)

«Weg zur Kunst» zu verstehen sei.[5] Der menschliche Körper- gilt dabei als Ausgangspunkt für die Musik und die Bühnengestaltung, ihm wird eine Mittlerrolle zwischen Klang und gedanklicher Entfaltung zugesprochen, und damit wird er zum «unmittelbaren Ausdrucksmittel unserer Gefühle». Ausgehend von diesen Grundzügen entwickelt Appia die Idee des «rhythmischen Raumes», wozu er im Frühjahr 1909 die ersten Entwürfe präsentiert.

Das Festspielhaus, das – auf den Ideen Appias beruhend – gemeinsam mit dem Architekten Heinrich Tessenow entwickelt wurde, zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass die gesamte architektonische Struktur in Hellerau daraufhin angelegt war, Zuschauer und Akteure als Gemeinschaft zu vereinen und das Theater insgesamt als Erlebnis wahrzunehmen. Die Bühne wird nicht mehr durch die Erhöhung und das Proszenium vom Zuschauerraum abgetrennt, sondern beide bilden eine Raumeinheit und können den einzelnen Inszenierungen angepasst werden. Die Architektur bietet vielfältige Möglichkeiten der Umgestaltung des Bühnenraums bzw. des Verhältnisses von Bühnenraum und Zuschauerraum.

Statt gemalten Kulissen wurden nun sogenannte «Praktikabeln» – Podien, Podeste, Stufen und Plattformen – in variablen Konstellationen arrangiert. Vor allem aber ermöglichen die Neuerungen in der Beleuchtungstechnik, die wesentlich Alexander von Salzmann zu verdanken sind, eine neuartige Lichtregie. Der gesamte Bühnenraum war mit präparierten Stoffbahnen ausgeschlagen, hinter denen eine Unmenge von Glühbirnen verschiedenartige, differenzierte Stimmungen erzeugten. Durch die Modulationen des Lichts und durch das aus der Bewegung der Körper resultierende Spiel von Licht und Schatten wurden die scharfen Kontraste zwischen den Praktikabeln in weichen Übergängen gezeichnet. Nicht Illusion, sondern die Immersion in einen atmosphärischen, dreidimensionalen Raum, der durch das Spiel der Volumina Körperlichkeit evozierte und ein rhythmisches Miterleben in der körperlichen Affizierung des Zuschauers ermöglichte, markiert den Wandel im Ereignis des Theatererfahrung.

Die Festspiele 1912 glänzten, neben zahlreichen Präsentationen der einzelnen Werkstätten, vor allem durch die Inszenierung des 2. Akts von Glucks *Orpheus und Eurydike*. Die von Jaques-Dalcroze einstudierten Bewegungschöre wurden als plastisches Equivalent zur Ausdeutung von Glucks Musik beschrieben. Abstraktion und Stilisierung wurden als wesentliche Mittel der Inszenierung hervorgehoben, was sie entsprechend den künstlerisch bestimmenden Ideen der damaligen Zeit als einen Beitrag der führenden Avantgarde auswies.[6] Schnell wird Hellerau zur Pilgerstätte der Moderne. Hier trifft sich die kul-

turelle Elite Europas, u.a. Paul Valéry und Rainer Maria Rilke, Lou Andreas-Salomé, Martin Buber, Franz Werfel, Walter Gropius, Max Reinhardt, Ludwig Mies van der Rohe oder Le Corbusier.

Labans Choreutik: Tanz als «lebendige Architektur»

Ein anderer Pionier der Avantgarde, der ebenfalls in Hellerau seine Anhänger um sich schart und Kurse gibt, ist Rudolf von Laban. Vergleichbar den Ideen, die sich in und um Hellerau entfalten, ist auch sein Ideal des Tanzes von einer gemeinschaftstiftenden Idee getragen. Überzeugt davon, dass ein durch den Tanz gefördertes «synästhetisches Gefühl» diese befördern könne, wird Tanz nicht als autonome Kunstform, sondern als Erlebnis- und Erkenntnisweise verstanden.

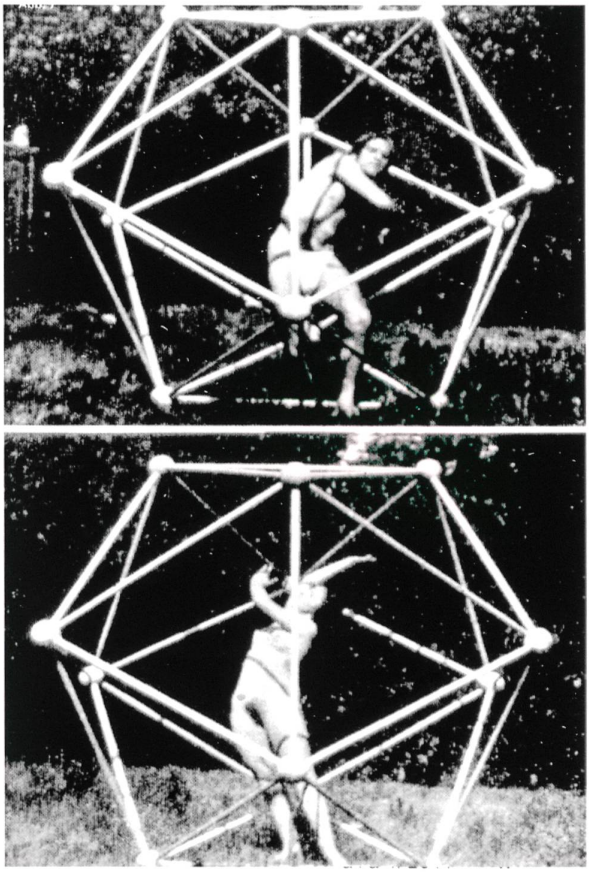
Im Gegensatz jedoch zu den Ausdruckstänzern seiner Zeit geht es Laban um eine präzise Analyse. Emotion und Reflexion schliessen sich bei ihm keinesfalls aus. Um diese Analysierbarkeit zu gewährleisten, entwickelt er nicht nur eine Tanznotation, sondern ausgehend von den Schwungskalen des Körpers (siehe Abb. 4) auch ein Raummodell in Form eines Ikosaeders – die «Kinesphäre», die den Tänzer entsprechend der Reichweite seiner Extremitäten stets umgibt und mit dem Körper in der Bewegung immer mitwandert[7].

Im Mittelpunkt seiner Konzeption steht ein in drei Dimensionen sowie in Zentrum und Peripherie unterteilter Körper – jene Einteilungen des Körpers ermöglichen erst eine Bestimmung des Verhältnisses von Kinesphäre und Dynamosphäre – des Raumes, in dem die dynamischen Aktionen stattfinden. «Die vertikale und bilaterale Ausrichtung des Leibes ergeben zusammen das Gefühl der Zweidimensionalität (...), die dritte Dimension tritt nur in der Bewegung zutage.»[8]

Damit dynamisiert er die fünf Positionen des klassischen Balletts, die er im Sinne relationaler räumlicher Orientierung versteht, und macht dieses Potential nutzbar für choreographische Entwurfsprozesse. Im Gegensatz zum Ballett liegt der Fokus hier jedoch nicht auf den Positionen als Ergebnis oder Endpunkt einer Bewegung, sondern auf dem Bewegungsvorgang selbst; die «Spurformen», der Weg, die Be*weg*ung werden als essentiell verstanden: «Jede Bewegung hat ihre Form, und Formen werden gleichzeitig mit und durch Bewegung erschaffen – als Ensemble von Spurformen bilden sie eine lebendige Architektur.»[9]

Leerer Raum existiert nicht, sondern konstituiert sich durch Bewegung, als eine Überfülle von gleichzeitig möglichen Bewegungen: Wie eine Form sich aufbaut, wie sie abgebaut wird, auf welche Weise sie in verwandte Formen hinübergleitet und über welche Formen zu fremderen gelangt, kann erforscht werden. Die Kenntnis des grundlegenden Formenmaterials und der Gesetze der Formwandlungen (in einfachen Handlungen des Körpers) ist die Bedingung dafür. Laban geht es nicht um eine starre Raumlehre, sondern darum, die Elemente der Haltungslehre, die «Zustände», möglichst sofort in ihren dynamischen Werten und ihren Zusammenhängen mit der Bewegungs-Handlung zu schildern. Demgemäss wird das Modell der Raumanalyse ergänzt durch Beschreibungen, die spezifische Qualitäten von Bewegung formulieren.[10] Mittels dieser kann die dynamische Struktur der Bewegungen genau festgelegt werden. Das aus den Schwungskalen emergierende, ikosaedrische Modell der Kinesphäre gewinnt so Werkzeugcharakter im Erlernen und in der Beherrschung von Bewegung. Der Raum – als Überfülle gleichzeitig angelegter, möglicher Bewegungen – kann durch den bewussten Umgang erschlossen werden. ▸

Abb. 5 Bewegung im Ikosaeder aus Rudolf von Labans *Choreographie* (Jena 1926, S. 34)



Auch Labans Ideen sind vor dem Hintergrund der lebensreformerischen, ganzheitlichen Bewegungen zu verstehen. Als komplexes System aus Verbindungen von Abstraktion und Organischem, romantischer Naturphilosophie und Einfühlungstheorie lässt sich die Idee des Ikosaeders innerhalb der damals auch unter Architekten und Künstlern wie Bruno Taut oder Paul Klee verbreiteten Kristallphilosophie deuten und wird bei Laban zum Symbol eines neuen Bewegungs- und Raumverständnisses. Als Symbol der Verschmelzung der gegensätzlichen Tendenzen der modernen Kunst und Kultur sollte der Kristall als Ordnungsmuster gelten. Die Kristallformation versinnbildlichte die «lebende» (soziale) Struktur und galt darüber hinaus als Symbol der Einheit, die aus Bewegung und der Komplementarität entgegengesetzter Spannungen, wie sie Laban in der *Choreutik* beschreibt, entsteht.

Das Laban'sche Modell gilt auch vielen zeitgenössischen Tänzern immer noch als wichtiger Bezugspunkt. So fragt beispielsweise William Forsythe in seinen *Improvisation Technologies*: «What if movement does not emanate from the body's centre? What if there were more than one centre? What if the source of movement were an entire line or plane and not simply a point? Choreutics inspires such questions.»[11] Auch wenn in zeitgenössischen Bewegungstechniken der Körper nicht mehr so zentriert organisiert ist, die Intentionalität von Bewegung und die Subjektposition des Tänzers nicht so stark betont werden, bleibt die Beziehung zwischen den einzelnen Körperteilen, zwischen Körperumraum und Aussenraum in allen Bewegungstechniken wesentliche Grundvoraussetzung für Formen der Interaktion. Diese wiederum bestimmen auch das Verhältnis von Performern und Publikum. Nicht nur über Klang und Licht oder die spezifische architektonische Einrichtung des Bühnenraumes, sondern vor allem über die Körper und Bewegungen der Performer wird der Raum erst geschaffen und genauer definiert.

Das Laban Dance Centre von Herzog & de Meuron

Von den Konzeptionen der Tänzer und Choreographen sowie des Theaterregisseurs und Bühnenbildners soll hier der Blick auf das komplexe Ineinander von Architektur und Choreographie noch einmal anders gewendet und diesmal direkt aus der Perspektive der Architektur angegangen werden. Als Beispiel soll das von den Schweizer Architekten Herzog & de Meuron gebaute Laban Dance Centre in London herangezogen werden. Die weltweit grösste Schule für zeitgenössischen Tanz ist im Osten der Stadt angesiedelt, am Ufer des Deptford Creek, umgeben von Industriebaracken.

Die Hauptfassade aus transluzentem Material (Polycarbonat) wechselt abhängig vom Wetter die farbliche Tönung. Der Innenraum hingegen ist einer urbanen Landschaft nachempfunden, viele Flure, Innenhöfe und Treffpunkte suggerieren eine lebendige Atmosphäre. Die bunte Farbgebung dieser Strukturen bestimmt die Orientierung sowohl inner- als auch ausserhalb des Gebäudes. Durch die Mitte der Eingangshalle windet sich eine spiralförmige Betontreppe, von der aus alle Räume zu erreichen sind. Das Theater, das 300 Plätze fasst, bildet das Herz des Gebäudes. Weite, offene Räumlichkeiten, grosse Probenstudios sowie die Cafeteria sind ebenfalls lediglich durch transparente Wände voneinander getrennt. Tagsüber können das Training, die Proben, die Forschung und die Workshops von aussen beobachtet werden, bei Nacht strahlen die Räumlichkeiten in die Umgebung, so dass das Design mehrfach als quasi körperlicher Ausdruck «of Laban's relationship with the community» beschrieben wurde, mit der das Laban Dance Centre auf seine grössere öffentliche Präsenz in der Stadtlandschaft hinweisen möchte. Einmal mehr wird hier die modernistische Idee von Transparenz mit einer buchstäblichen Offenheit der organisatorischen «demokratischen» Strukturen gleichgesetzt. Jedoch sind diese Effekte der steten Durchlässigkeit für die Tänzer als eigentliche Nutzer des Gebäudes nicht unbedingt von Vorteil: So ermöglichte gerade eine beschädigte Glasscheibe, die in sich gebrochen war, ohne aus dem Rahmen zu fallen, und lange Zeit nicht repariert wurde, den Studenten Momente von Privatheit und Erholung gegenüber der panoptischen Situation, der sie ansonsten ausgeliefert waren. Zahlreiche weitere pragmatische Mängel belegen, dass die Bedürfnisse der Tänzer im Entwurf gegenüber der visuellen Gestaltung vernachlässigt wurden: Die Betonböden sind schlecht für das tägliche Training – Bänder und Gelenke werden hierdurch extrem beansprucht, und die Verletzungsgefahr steigt, die Fenster sind in den meisten Räumen nach einem anstrengenden Training nicht zu öffnen etc.

Hieran lassen sich die Stärken und Schwächen eines solchen Projekts ambivalent diskutieren:

Abb. 6 Herzog & de Meuron: Laban Dance Centre, London (2006). Foto Christian Richters

So müssen insbesondere die frühen Momente in den Entwurfsverfahren solcher und anderer Projekte hinterfragt werden.[12] Vielfach stehen scheinbar gerade die spektakulären Architekturprojekte – Bauten, die Künste oder Wissenschaften beherbergen – im Zwang, das Innere ihres Gebäudes nach aussen visuell zu übersetzen. Dabei werden allzu einfache Analogien bemüht, diejenige von Tanz, Leichtigkeit und Transparenz ist eine davon.

Aber weder kann es um eine Analogisierung von Baukörper und Tänzerkörper gehen – in welch übertragbare Form dies auch münden mag – noch um die Verfestigung immer raffinierterer Formfindungs- oder Formgebungsverfahren. Die Fragen, die an ein solches Projekt gerichtet werden müssen, sind nicht nur die nach der Genese der architektonischen Form – auch wenn diese letzten Endes mitentscheidend ist –, sondern vielmehr nach dem Prozess der Planungen, der einem solchen Projekt vorausgeht. Inwiefern können bereits in diesem frühen Stadium offene Strukturen geschaffen werden, inwiefern ist die Bewegung innerhalb der Architektur nicht nur eine Sache geschwungener Formen und beweglicher Einzelelemente, sondern kann eine strukturelle Offenheit in der Nutzung der Räume gewährleisten? Dabei ist es nicht entscheidend, ob ein Tanzhaus dem Körper in Bewegung nachempfunden ist, ob seiner Form die Notationen Labans zugrunde liegen oder ob der Tanz für alle sichtbar wird. Vielmehr ist zu fragen, in welcher Beziehung die Bedürfnisse der Tänzer und Choreographen zu dem abgeschlossenen architektonischen Entwurf stehen und wie detailliert Prozesse der Responsivität zwischen Gebäude und den zukünftigen Nutzungen, die vielleicht ganz andere Erfordernisse geltend machen, bereits heute beschrieben werden können.

Perspektiven auf das Verhältnis von Choreographie und Architektur

Im Schnelldurchgang durch zwei Ideen der frühen Avantgarde und ein zeitgenössisches architektonisches Projekt lassen sich dennoch einige Grundzüge im Verhältnis von Choreographie und Architektur ausmachen.

Nicht nur wird deutlich, wie durch komplexe Relationierungen der Tänzer sich im Raum zu verorten, die Architektur seines eigenen Körpers in Beziehung zum ihn umgebenden Raum zu setzen vermag, damit wird auch ein je nach Bewegungsstil spezifisches Verhältnis zu anderen sich im Raum Bewegenden etabliert. ▸

Abb. 7

Abb. 7 und 8 Herzog & de Meuron: Laban Dance Centre, London (2006). Um das Auditorium mit 300 Sitzen lagern sich 13 Tanzstudios, die Gebäudehülle besteht aus Polycarbonat. Fotos Margeritha Spiluttini (links), Christian Richters (rechts)

In diesen Interaktionen wird schliesslich ein Verhandlungsraum geschaffen, und damit wird das choreographische zu einem Modell vielfältiger Prozesse, die – wie Laban es bereits für sein Modell der Kinesphäre beschreibt – keinesfalls nur im Tanz bestimmend sind, sondern auch über die anderen Künste hinausgreifen auf unsere alltäglichen Handlungen und diese in einer Art und Weise choreographieren, die zu weiteren Interaktionen Anlass gibt und die Rollen von Performern und Zuschauern oftmals revidiert.

Ob Architektur nun in Analogie zum menschlichen Körper gesetzt oder ein bestimmtes Resonanzverhältnis inszeniert wird (wie es wenige Jahre vor Appia August Schmarsow und Heinrich Wölfflin in den durch die Einfühlungstheorie inspirierten Ansätzen ihrer Architekturtheorie versuchten) oder ob die Bewegung selbst zum Ausgangspunkt für etwa computergenerierte Entwürfe wird – in jedem Fall sind es nicht nur die topographischen, d.h. durch die visuelle Vermessung des Raumes bedingten Faktoren, die unsere Raumerfahrung bestimmen, sondern entscheidend auch Raum*verhältnisse*, die durch Nachbarschaften somit auf die Erfahrung der Nahsinne, der kinästhetischen, taktilen Erfahrungen, und die Ausdehnung des Körpers fokussieren. Eine bestimmte Rhythmik von Räumlichkeiten, wie sie Appia beschreibt, und die Ausdehnung des Leibes, wie sie Labans Analysen zugrunde liegt, können als grundlegende Kategorien dieser Beschreibung von Räumlichkeit gefasst werden.

In diesem komplexen Verhältnis der Überkreuzungen zwischen visuellen und kinästhetischen, zwischen symbolischen und aisthetischen Bezügen von Architektur erst lassen sich unsere Bewegungen und Handlungen angemessen beschreiben. Dass Architektur als das «Bauen eines Anfangs» als eine Geste der Eröffnung für potentielle Nutzungen zu deuten wäre, liesse sich gerade an Gebäudetypen wie dem Tanzhaus pragmatisch umsetzen. ●

Anmerkungen

1 Gabriele Brandstetter. «Choreographie», in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Mathias Warstat (Hg.). *Metzler Lexikon der Theatertheorie.* Stuttgart/Weimar 2005, S. 52–55, hier S. 52.

2 Ludger Schwarte. *Philosophie der Architektur.* München 2009.

3 Richard C. Beacham. *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters.* Berlin 2006, Kap. 2 und 3.

4 Ebd., S. 109.

5 Ebd., S. 124.

6 Hier ist vor allem zu verweisen auf den grossen Einfluss von Wilhelm Worringers *Abstraktion und Einfühlung.* München 1908.

7 Rudolf von Laban. *Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes.* Wilhelmshaven 1991, S. 14.

8 Ebd., S. 28.

9 Ebd., S .14.

10 Ebd., S. 62ff.

11 Patricia Baudoin und Heidi Gilpin. «Vervielfältigung und perfektes Durcheinander: William Forsythe und die Architektur des Verschwindens», in: Gerald Siegmund (Hg.). *Denken in Bewegung. William Forsythe und das Ballett Frankfurt.* Berlin: Henschel 2004, S. 117–124.

12 Ein Projekt zu einer entsprechenden Studie wurde in der frühen Planungsphase für die Uferstudios in Berlin von Paul Gazzola initiiert. Er befragte in dem Projekt *coming soon* 70 der in Berlin situierten Tanzschaffenden darüber, wie ihr ideales Studio aussehen müsste; siehe Paul Gazzola. «On the Project *coming soon.* Current and Future Questions for Berlin», in: Yvonne Hardt und Kisten Maar (Hg.). *Tanz – Metropole – Provinz.* Jahrbuch der Gesellschaft für Tanzforschung. Münster 2007, S. 173–180; oder unter: http://paulgazzola.blogspot.com/2008/05/berlin-birds.html (Zugriff 7.10.2011)

Résumé

Des relations entre architecture et chorégraphie

Dans le sillage des réformes que connaît le théâtre autour de 1900, de nombreux créateurs s'affranchissent du primat du texte dramatique. Les débats et réflexions liés à l'idée d'œuvre d'art totale propagée par Richard Wagner donnent lieu à de nouvelles formes d'expression, qui tendent à accorder la même valeur à toutes les ressources de l'art théâtral. De fait, il s'agit aussi de redéfinir les rapports qu'entretiennent chorégraphie et architecture. Adolphe Appia (1862-1928) pense les relations dynamiques entre les différents éléments scéniques à partir du corps de l'acteur. En recourant à des éléments mobiles et en jouant sur les modulations de la lumière, il crée une scénographie fragmentaire, apte à susciter l'impression d'une spatialité plastique. La construction de l'œuvre d'art totale incombe au spectateur qui, par immersion, devient co-créateur. Du fait de cette interaction rythmique, le corps est en osmose avec son environnement. Partant lui aussi du corps en mouvement, Rudolf von Laban (1879-1958) pense l'espace comme une « architecture vivante ». En regard des démarches pionnières du début du XXe siècle, qui continuent d'inspirer de nombreux chorégraphes et scénographes, le Laban Dance Centre de Herzog & de Meuron à Londres, qui procède par simples analogies formelles, n'apparaît pas pleinement convaincant.

Riassunto

Relazioni tra architettura e coreografia

Nell'ambito delle riforme teatrali promosse intorno al 1900, molti registi di teatro abbandonano la centralità della recitazione drammaturgica. Il confronto con l'idea di «opera d'arte totale» di Richard Wagner porta alla concezione di nuove forme della messinscena, che attribuiscono uguale importanza a tutti i componenti teatrali e mirano a ridefinire la relazione tra coreografia e architettura. Adolphe Appia (1862-1928) riformula i rapporti dinamici tra gli elementi scenografici partendo dal corpo dell'attore. Con l'aiuto di dispositivi scenici mobili e della modulazione della luce crea scenografie articolate su più livelli, che generano una spazialità tridimensionale. La costruzione dell'opera d'arte totale è affidata allo spettatore, invitato a immergersi nell'azione scenica e a diventarne direttamente partecipe. Attraverso queste compenetrazioni ritmiche il corpo dell'attore si costruisce in stretto dialogo con l'ambiente. In modo analogo, anche Rudolf von Laban (1879-1958) ripensa lo spazio a partire dal corpo in movimento, nei termini di un'«architettura vivente». In considerazione delle premesse maturate all'inizio del XX secolo, ancora oggi fondamentali per molti coreografi e scenografi, il noto Laban Centre di Londra realizzato da Herzog & de Meuron, basato su analogie soltanto formali, non convince fino in fondo come «casa della danza».

Literatur

Patricia Baudoin und Heidi Gilpin. «Vervielfältigung und perfektes Durcheinander: William Forsythe und die Architektur des Verschwindens», in: Gerald Siegmund (Hg.). *Denken in Bewegung. William Forsythe und das Ballett Frankfurt.* Berlin 2004, S. 117–124.

Richard C. Beacham. *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters.* Berlin 2006.

Gabriele Brandstetter. «Choreographie», in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Mathias Warstat (Hg.). *Metzler Lexikon der Theatertheorie.* Stuttgart/Weimar 2005, S. 52–55.

Paul Gazzola. «On the Project *coming soon*. Current and Future Questions for Berlin», in: Yvonne Hardt und Kirsten Maar (Hg.). *Tanz – Metropole – Provinz.* Jahrbuch der Gesellschaft für Tanzforschung. Münster 2007.

Rudolf von Laban. *Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes.* Wilhelmshaven 1991.

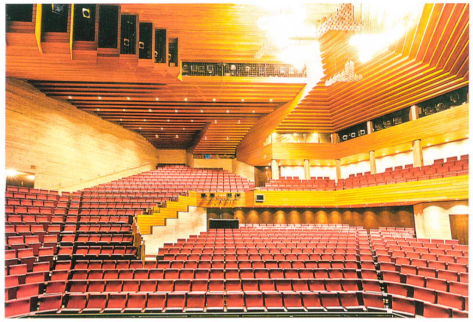
Ludger Schwarte. *Philosophie der Architektur.* München 2009.

Zur Autorin

Kirsten Maar ist Theaterwissenschaftlerin an der Freien Universität Berlin und seit 2007 wissenschaftliche Mitarbeiterin im SFB 626 «Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Künste» im Teilprojekt «Topographien des Flüchtigen». Sie promoviert zu «Entwürfe und Gefüge. Die choreographischen Arbeiten William Forsythes in ihren architektonischen Relationen».
Kontakt: ki.maar@arcor.de

Teatro San Materno, Ascona

Opernhaus, Zürich



Stadttheater, Sankt Gallen

Theater Schiffbau, Zürich

Casino Theater, Zug