

Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2011)

Heft: 19

Artikel: Tanz \ Architektur

Autor: Haplle, Hardy

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-919303>

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: 18.02.2026

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

TANZ \ ARCHITEKTUR

Hardy Happle

«Was ist Tanz? Raum, Symbol; Endliches mit
Unendlichem geformt, durchdrungen, gebaut.»¹

Mary Wigman, 1933



fig. a
© Did Schaffer, 2008.

1910 vertraute der Maler Oskar Schlemmer seinem Tagebuch seine aufkeimenden Zweifel an der Moderne an: «Was alles zu sagen wäre: [...] dass die Kopflosigkeit des Publikums der modernen Malerei gegenüber dahin zu erklären ist, dass sich die Maler der Abstraktion zuwenden, an den Beschauer infolgedessen grössere Ansprüche in Betreff der Einfühlung gestellt werden. Zur Zeit des Naturalismus war das Publikum wütend, dass es sein eigenes Gesicht im Spiegel wiedersah, jetzt ist es wütend, dass es nicht sieht.» **Die Abstraktion, so klagte er, führe zu dem Extrem**, «dass das Bild nur Ornament oder Notiz des Erlebnisses in nur dem Künstler verständlichen Zeichen ist.»²

Schlemmer beobachtete die Experimente seines Malerkollegen Wassily Kandinsky und kam zu dem Schluss, dass hier die absolute Abstraktion zu einem hermetischen Werk führe, das sich dem Publikum verweigere. Da er selbst nach wie vor daran glaubte, dass die Kunst den Zweck habe, die Gesellschaft ästhetisch und moralisch zu bilden, suchte er nach Wegen, zwar durchaus modern abstrakt zu sein, aber gleichzeitig den Kontakt zu den Menschen und ihren Wahrnehmungsfähigkeiten zu halten. «Ich werde immer eine Abstraktion erstreben und verteidigen [...]. Ich glaube dabei aber auch immer noch an die Notwendigkeit (oder zwangsläufige Verbundenheit mit) der Figur, der menschlichen, als dem Mass der Dinge, als dem Bindeglied zu einer Verständigung überhaupt.»³

Um dem Publikum die «Einfühlung» wieder zu erleichtern und der Kunst mehr «Tiefe»⁴ zu geben, entschied er sich einerseits, das Avantgarde-Dogma des ewig Neuen über Bord zu werfen und an traditionelle Sehgewohnheiten anzuschliessen. Andererseits stellte er sich die Frage: «Können nicht die Abstraktionen gedeutet werden als Überleitung zum Leben?»⁵ Das, was dem Menschen aber am nächsten und am verständlichsten ist, ist der Mensch selber.

Oskar Schlemmer wandte sich nun für einige Jahre von der Malerei ab, und mit Leidenschaft der Bühnenkunst, dem TANZ zu, und kehrte mit dieser Erfahrung später zur Malerei zurück. «Die Bühne bedarf der Leibhaftigkeit des Menschen, seiner unmittelbaren Erscheinung. Wenn nämlich Malerei und Plastik den Menschen ‹abbilden›, Architektur ihm den Raum schafft [...], so wird er auf der Bühne selbst zum Gegenstand der Kunst, zum Träger von Form, Gestaltung, Stil. Er ist dann nicht mehr der ‹abgebildete›, sondern der ‹gebildete› Mensch.»⁶

Auf der Bühne war es für ihn der Tanz, der den Menschen selbst zum Medium macht. Der Tanz entwickelt ihn nicht wie im Theater verbal-diskursiv als Individuum, sondern abstrahiert in der Choreographie vom Subjekt, objektiviert den Menschen mit den Mitteln der Kunst als «Abbild in einem höheren Sinne», idealisiert oder dekonst-

ruiert ihn gar, ohne ihm aber das Menschliche zu nehmen. Der Tanz «schafft ein Gleichnis, ein Symbol der menschlichen Gestalt.»⁷ – «Einfühlung in Abstraktion.»⁸

Die gesellschaftlichen Veränderungen an der Epochenschwelle zum 20. Jahrhunderts unter dem Eindruck von Technisierung und Massenphänomenen, forderten auch die Kunst als kulturelles Reflexionsmedium heraus. Die Thematisierung der ‹Krise› wurde zu ihrem prägenden Moment. Es galt einerseits die Vorstellung der Persönlichkeit als Einheit aufzubrechen, sowie andererseits die Neubestimmung des Menschen gegenüber und innerhalb der Gesellschaft und der Welt zu befördern. Zum eigentlichen Schlüsselmedium für den Ausdruck des neuen Lebensgefühls wurde der freie Ausdruckstanz, der um 1900 mit dem System und den Repräsentationscodes des klassischen Balletts brach und sich fortan möglichst unmittelbar und intuitiv mit dem Menschen als bewegtem Körper im Raum tänzerisch auseinander setzte.⁹ In den Worten Rudolf von Labans, dem Revolutionär des Tanzes in Deutschland, ist der Tanz «schlechthin das ‹Sein›. Keine Kunst hat so deutlich erkennbar und rein alle Ausdrucks- und Eindrucksmotive in sich vereint, ohne dass eines derselben absolut herrschen würde.»¹⁰ Und seine Schülerin, die grosse Mary Wigman, derentwegen in Amerika der Ausdruckstanz noch immer ‹German Dance› heisst, ergänzte: «So wie der Mensch in seiner gesamten Lebensäusserung der Zeit verhaftet ist, in die er hineingeboren wurde, so ist auch die tänzerische Äusserung in Art und Stil der Geste, in Formgebung und Gestalt symbolhaftes Gleichnis des lebendigen Daseins.»¹¹ Genau damit, dass sich der moderne Tanz am unmittelbarsten mit dem Menschenbild seiner Zeit auseinandersetzt und es ver gegenwärtige, begründeten auch die Vertreter anderer Kunstgattungen ihr Interesse daran und tun es bis heute.¹²

Von Anfang an hielt man, in gegenseitiger Faszination, die Ausdrucksformen TANZ und ARCHITEKTUR – beide den Kategorien (Lebens-) Raum und (Körper-) Dynamik verpflichtet – für einander verwandt. Am Bauhaus, wohin Oskar Schlemmer 1920 berufen wurde und die Bauhausbühne übernahm, standen Bühne (TANZ) und ARCHITEKTUR gleichberechtigt im Zentrum des berühmten Ausbildungskreises. In keiner Publikation fehlen Abbildungen der Schlemmer'schen Figurinen seines Triadischen Balletts, die gleichsam typisiert «die Funktionsgesetze des menschlichen Körpers in Beziehung zum Raum»¹³ verdeutlichen sollten.

Angewendet auf die Frage nach der Repräsentation des Menschen (des Allgemein-Menschlichen wie des Menschen als Gesellschaftswesen) bot und bietet der Vergleich von TANZ und ARCHITEKTUR dank der gemeinsamen Wesenskategorien Raum und Dynamik die

Möglichkeit zu Inspiration und Selbsterkenntnis. In den im Folgenden vorgestellten fünf Positionen heutiger Vertreter beider Ausdrucksformen kommen einige dieser miteinander und aneinander gewachsenen Ideen frei zur Sprache.

Die Architektur schafft Raum über Begrenzung, einen Raum aber, der in allen Dimensionen nur erlebt werden kann, wenn man sich in ihm bewegt. Die endgültige Definition dieses Raum-Angebotes erledigt also erst der Mensch, mittelbarer Teil jeder Baukultur, der sein Gehäuse in Besitz nimmt und bewohnt. Die Architektur wird zum materiellen Sinnbild, zum ästhetischen Symbol des Menschen, dessen Anspruch und Selbstverständnis sie repräsentiert: abstrahierend, idealisierend, stilisierend, ornamentalisierend, ritualisierend. Mit diesen Partizipien operiert auch der zeitgenössische Ausdruckstanz, nun aber angewendet auf den Menschen selber – nicht den Menschen als Individuum – sondern metaphorisch in der Choreographie entäusserst. Sie zeigt, wie der Mensch sich in Bewegung einen begrenzten Raum aneignet und für sich definiert. Die Choreographinnen Nele Lipp und Did Schaffer und das Künstlerduo Angie Hiesl und Roland Kaiser konfrontieren sich mit dem gebauten Raum, lassen Werke der Architektur auf die Tänzer wirken. Und beziehen schliesslich umgekehrt die Tänzer auf diese Hülle, beleben den Raum, deuten und verändern ihn damit.

«Die Geometrie, der Goldene Schnitt, die Lehre von den Proportionen [...] sind tot und unfruchtbar, wenn sie nicht erlebt, gefühlt und empfunden sind. Wir müssen uns von dem Wunder der Proportion, von der Herrlichkeit der Zahlenverhältnisse und Übereinstimmungen überraschen lassen und aus den Resultaten solcherart die Gesetze bilden.»¹⁴

Oskar Schlemmer, 1923



fig. b
Oskar Schlemmer: «Das Triadische Ballett», 1922, «Drahtkostüm», Maske «Scheibentänzer», «Der Abstrakte», «Tänzer türkisch II», «Kugelrock», «Tänzer türkisch I», Plakat «Leibniz Akademie», 1924, «Abstrakte Figur, Freiplastik», 1921/1923.



fig. c
Der KREDIT, Hannover 2000
© Nele Lipp, 2000.

NELE LIPP, INTERDISziPLINÄRE KÜNSTLERIN, TANZwISSENSCHAFTLERIN, HAMBURG:

«Meine 'Transformances', auf Architekturen bezogene und in ihnen gezeigte Choreographien, gewinnen ihre Themen aus Bauwerken und den in sie eingeschmolzenen Ideen. Aus Architekturen heraus wachsen in der Begegnung mit den Körpern der Tänzer Posen, Gesten, Bewegungen und Phrasen. Manchmal bilden sich dabei wie von selbst Andeutungen von Handlungen. Die dabei stattfindenden Transformationsprozesse entstehen sowohl aus körperlichen Begegnungen mit dem Gebauten, als auch aus dem, was sich imaginativ und assoziativ mit ihm verbindet. Es ist, als würde etwas wieder 'flüssig' gemacht, was in Entwurf und Bau zu Materie verfestigt wurde, seien es Konzeptionen und Pläne, sei es manifest gewordene Historie oder Anekdote. Aus der Korrespondenz zwischen Architekturwerk und Körper entwickle ich Objekte, die im Tanz eine Mittlerrolle zwischen dem Körper und einer Wand, einer Wandöffnung, einer Stuckatur dem Boden etc. einnehmen. Sie sind Zwitter, die Eigenschaften oder Qualitäten des jeweiligen Bauwerks und des Körpers in sich vereinen. In ihnen erhält Hartes Elastizität, Fixiertes Beweglichkeit, Eingeschlossenes wird herausgelöst etc. Aus Säulenkapitellen etwa entstehen Masken. Raummodelle, die von Körpern umschlossen werden, werden zu Gegenstücken der Räume, die die Körper umschließen, dehbare Wände, in die sich Körper einprägen können, bewegliche Bodenstücke. Die tänzerischen Bewegungen entstammen keinem kodifizierten Tanzrepertoire, sie entstehen im Umgang einerseits mit dem Raum, andererseits mit den Objekten und im letzten Entwicklungsschritt auch zwischen den Tänzern.»



fig. d
Der KREDIT, Hannover 2000
© Nele Lipp, 2000.

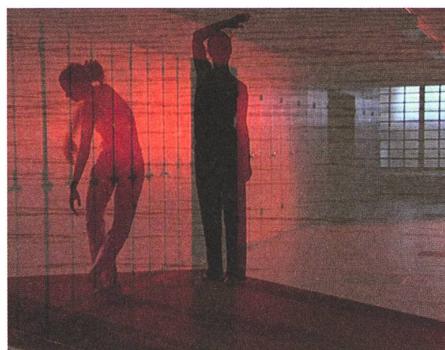


fig. e
Did Schaffer, Videostills aus ZUISKEN, Tanzfilm 2006
© Did Schaffer, 2008.

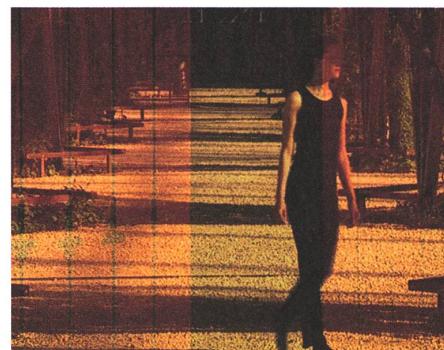


fig. f
Did Schaffer, Videostills aus ZUISKEN, Tanzfilm 2006
© Did Schaffer, 2008.

Hoffnung für die Erde - DER KREDIT (Hannover, 2000)

Die *Transformance* nach und in der Architektur des Christus-Pavillon (Architekten von Gerkan, Marg und Partner) auf der EXPO 2000 basiert im Ganzen und im Detail auf der Geometrie von Quadrat und Würfel. In die quadratisch modulierten verglasten Wand- und Dachflächen des würfelförmigen Baus sind als Gestaltungsmomente Materialien und Dinge aus Natur und Technik eingeschlossen. Entsprechende Elemente liegen auch der Schöpfungs-Transformance DER KREDIT zugrunde. Quadrat und Würfel, Natur und Technik in ihrer Beziehung zum Menschen regten an zur Gestaltung der Ausstattung und zur inhaltlichen Auslegung der Schöpfungsgeschichte auf der Basis der architektonischen Form. Jeder Teil des in den sechs Tagen Geschaffenen wird durch eine würfelförmige *Creatura-Credit-Box* und den Umgang mit ihr verkörpert. Die Boxen, bei gleicher Grundstruktur, lassen sich auf verschiedene Art öffnen, klappen, transformieren und setzen nach und nach Unbelebtes und Belebtes frei. Zwischen der Architektur und den sie interpretierenden Modellen bewegen sich die Tänzer. Auch das Kostüm nimmt das Quadrat-Modul des Pavillons auf. Ebenso wie dessen Fenster, enthalten zu Beginn quadratische Taschenobjekte Dinge: für den Fortgang des Geschehens wichtige Kostümteile, die sich durch Teilen, Öffnen und Krempeln immer weiter ausdifferenzieren lassen. Die architektonische Klarheit bestimmt schließlich auch die Musik, die nach Fertigstellung der Transformance auf die Choreografie komponiert wurde. Ein Sinuston, der alle Frequenzen in sich trägt, wird ergänzt von weiteren Tönen, die als *Perpetuum mobile* von einem Computerprogramm erzeugt werden.

DID SCHAFFER, CHOREOGRAPHIN, REGISSEURIN, GRUPPE RAUMFLUCHT, ZÜRICH:

«Meine choreografische Handschrift hat sich in langjähriger Arbeit mit Tanz, Architektur, Bildender Kunst, Fotografie und Film entwickelt. Insbesondere beschäftigt mich die Verdichtung von Raumerfahrungen; die Akustik, das Licht, die Besonderheit einer Umgebung. Die Essenz von Räumen möchte ich in der Performance, im Tanzfilm oder photographisch zum Erlebnis machen, man soll sie für wahr nehmen. Die Dimensionen, die Poesie, die Magie konzentrierter architektonischer Spielorte lassen sich ebenso wenig wie bei eindrücklichen Naturschauplätzen über Worte und Messungen definieren. Zu einem eigenen Ort prägen Architektur und Raum erst die Spuren der Zeit, der Menschen, die sich darin bewegen, sich darin erleben und Geschichte schreiben. Ich arbeite meist in urbanen öffentlichen Räumen, am Flughafen etwa, aber auch in leeren Wasserreservoirs, in Kiesgruben, auf Baustellen. Mein konzeptueller Ansatz möchte die Tänzer zu Wahrzeichen der Spielorte in lebendiger, beweglicher Installationen verwandeln: Die Präsenz der Tänzer inszeniert die Magie der Bauten, Ausdrucksgesten, synchron ausgeführt, erzeugen Bilder. Die Umgebung wird identifiziert, personifiziert durch Figuren in den Kompositionen der Tänzer. Die Empfindung der Performer verbindet sich gestisch mit der Erlebniswelt des Betrachters und lädt ihn ein, durch die Tänzer wahrzunehmen. Der öffentliche Raum wird Aufführungsort, Passanten werden zu unfreiwilligen Statisten und erleben sich im Spannungsverhältnis mit den Tänzern. Die Orte müssen so gewählt sein, dass jedes Detail, jede Facette in der Aufführung als zur Inszenierung gehörend wahrgenommen werden kann. Wenn ich mich frage, was mein Wohlbefinden in einem Raum beeinflusst, dann sind es in dieser Reihenfolge: Wärme/Licht vs. Feuchtigkeit/Dunkelheit, die Akustik, die Proportionen (vor allem die Raumhöhe), die Lebendigkeit der Materialien, Permeabilität und Transparenz, das Inventar.»

ZUISKEN - Ein Tanzfilm (2006)

Im Film lassen sich Orte, Erlebniswelten und Erfahrungen, die sie in uns wachrufen, unter präzisem Blickwinkel und in definiertem Rhythmus miteinander konfrontieren, so dass verborgene Raumwirkungen sichtbar werden und neue Dimensionen der Betrachtung entstehen. ZUISKEN ist ein Tanzfilm, der Stimmungsräume und Musik in einem spannungsvollen und gleichzeitig kontemplativen Wechselspiel zeigt. Das altdeutsche Wort ZUISKEN meint *innerhalb von Zweifachem*. Zwei Tänzerinnen bewegen sich zur Musik von Erik Satie zwischen Selbstvergessenheit und klarer Präsenz. In ihrem Dialog vollzieht sich eine Suche nach Freiheit und der Sehnsucht nach Sinnlichkeit und Nähe. Der Tanz breitet sich im Rhythmus des Films in den Dimensionen von Klang, Farbe und Raum aus. Ausgehend vom Solomaterial der Tänzerinnen werden die Bewegungsräume, die sie gestisch um sich herum definieren, verflochten mit ganz unterschiedlichen realen Naturräumen und gebauten Räumen. So sind in den Bild-, aber auch in den sich überlagernden Klangwelten, zwei Geschichten in einen Dialog vertieft: die der Gedankenräume des Orts und die des Ausdrucks der Bewegung. Mal bekräftigen sie sich gegenseitig, mal stellen sie sich oder unsere Erfahrung infrage.

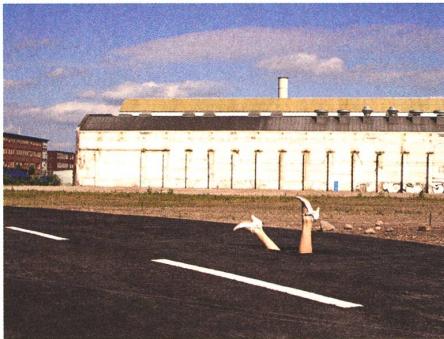


fig. g
Angie Hiesl Produktion, MAKADAM, Köln 2007
© Roland Kaiser, 2007.



fig. h
Angie Hiesl Produktion, DRESSING THE CITY UND MEIN KOPF IST EIN HEMD
© Roland Kaiser, 2007.

ANGIE HIESL + ROLAND KAISER, PERFORMANCE- UND INSTALLATIONSKÜNSTLER, CHOREOGRAPHER, REGISSEURE, KÖLN:
«Wir realisieren interdisziplinäre Projekte und Produktionen zwischen Performance, Installation, Tanz und Theater an kunstfremden Orten im urbanen Raum. Die bildnerischen und performativen Interventionen verwandeln ‹site-specific› temporär öffentliche und private Räume in Kunsträume. Sie erzeugen neue Kontexte, kondensieren die örtlichen Besonderheiten und setzen sie in Bezug zu gesellschaftlichen Phänomenen. Der reale Ort, aber auch dessen reale und geschichtliche Zeit, wird beeinflusst von Raum und Zeit des künstlerischen Eingriffs. Das Publikum, das von verschiedenen Standpunkten aus das Geschehen erlebt, soll der örtlichen und zeitlichen Dimensionen gewahr werden. Als ‹Flaneure› und ‹Streuner› durchsteifen wir neugierig den städtischen Alltag. Wir stoßen auf Themen und Orte, die Impulse für neue Projekte liefern. Thematische Koordinaten sind für uns das Verhältnis zwischen menschlichem Körper und Raum/Architektur sowie der Mensch in seinem kulturellen, sozialen, politischen und globalen Umfeld. Körper zwischen Be- und Entgrenzung sind zentrale Sujets. Die Performer der einzelnen Projekte kommen aus unterschiedlichen Kunstdisziplinen, aber auch aus nicht-künstlerischen Bereichen, wenn sie in besonderer Weise mit dem Projekt in Verbindung stehen oder es gar verkörpern. Unsere ästhetischen Ausdrucksformen und Konzepte stellen die Grenzziehung zwischen bildender und performativer Kunst in Frage. Wir verstehen unsere Projekte als sinnliche Provokationen – eine Einladung für Publikum und Passanten, einen neuen Blick auf vertraut Gegläubtes zu werfen, als Ver-Rückung der Realität.»

DRESSING THE CITY UND MEIN KOPF IST EIN HEMD, Stadt-Intervention (Uraufführung am 25.08.2011 in Köln)
Angie Hiesls und Roland Kaisers neueste Intervention stellt das Verhältnis von Mensch, Kleidung und urbanem Raum in den Mittelpunkt der performativ-bildnerischen Arbeit. Kleidung ist unsere zweite Haut, die Membran zwischen Körper und Raum, die Innen- und Außenwelt verbindet. Als nonverbales Kommunikationsmittel ist sie zugleich individuelles und öffentliches Statement und sendet Signale in unmittelbarem Bezug zu unserer gesellschaftlichen Rolle. Das Thema Kleidung in all seinen Zusammenhängen – sozial, kulturell, ästhetisch, historisch, religiös oder moralisch – führt ohne Umwege zur originären Ausdrucksform des Künstlerduos: der sinnlichen Provokation im öffentlichen Raum. Zehn TänzerInnen und Performer aus sieben Nationen agieren an zwei markanten Stadtplätzen mitten im Alltagsgeschehen. Im Dialog mit den örtlichen Gegebenheiten, ihren Körpern und Hunderten von Kleidungsstücken jeglicher Art entstehen irritierende, abstrakt-bizarre Bilder. Im Spannungsfeld zwischen Fragilität und Vitalität verweben sich die AkteurInnen mit dem Ort und installieren sich in den urbanen Raum hinein. Körper, Stoff und Stadtarchitektur sind nicht mehr klar voneinander zu trennen. Gewohnte Wahrnehmungsmuster greifen nicht mehr. Die künstlerische Kraft dieser intimen Aktions-Installation liegt in der Be- und Ent-Grenzung des Körperlichen, im transparenten ‹Sich-Verstricken› von Mensch, Architektur und Alltag.

Der Raum des modernen TANZES ist kein klar begrenzter (Bühnen-) Raum mehr, selbst wenn er in einem solchen stattfindet. Denn es ist gerade erst die Aufgabe des Tanzes, wie es der Tanzwissenschaftler Gerald Siegmund formulierte, «einen Körper und einen Raum zu erzeugen.» Durch die Bewegung entstehen Räume. Mit bewussten Gesten richtet der Tänzer fortwährend instabile Orte ein und löst sie auf. Einerseits adaptiert er immer wieder neu den Raum, der ihm vom aussen als Spielfläche gegeben wurde. Andererseits aber schafft er sich mit seinen Bewegungen darin einen davon potentiell unabhängigen, ebenso fluktuierenden Raum. Und steht dabei gleichzeitig «in einem Verhältnis mit dem Publikum, das [...] ihm von einem anderen Ort aus zuschaut, und schliesslich im Verhältnis zu den symbolischen Codes und Regeln, die in der Theatersituation eingeschrieben sind. [...] genuin performativ Räume, die dem Subjekt einen Raum öffnen, der sich durch Wiederholung stabilisieren und als gesellschaftlicher Raum etablieren kann.»¹⁵ Im Tanz erproben Choreograph und Tänzer gemeinsam das interferierende Wechselspiel von realem und imaginiertem Raum, dem präsenten Körper und seinem inneren Selbst, vor den Augen eines Dritten, der wahrnimmt und also ebenfalls agiert: das Publikum. Alle drei Akteure beeinflussen sich gegenseitig, wobei der Choreograph die anderen bewusst zu verändern sucht. Der oberflächliche kodifizierte Vermittler zwischen allen dreien ist die spezifische ‹Tanzsprache›, der ‹Code des Balletts›.

«Unsichtbar über den Boden gebreitet, der Tänzerseele fühlbar, liegen Formen, Linien. Sie bauen sich kristallinisch empor: unsichtbare Paläste aus Schwüngen. Jede Bewegung des Tänzers wird zum Baustein der bewegten Architektur. Aus der Vermählung von Körper und Raum entsteht: die gerade Linie, der Kreis, die Acht, das Drei-, Vier-, Fünfeck übereinandergelagert, als Kugel, Pyramide, Kubus dreidimensional erlebt.»¹⁶

Mary Wigman, 1921

Auch in den ihn umhüllenden Räumen der ARCHITEKTUR, markiert der Mensch als dessen besitzergreifender Bewohner einen imaginären Raum, denjenigen seiner Behausung, der mit den ersteren nicht identisch ist, für den die ersteren jedoch die äusseren Grenzen setzen. Der Bewohner eines Raumes beschreibt ihm sein inneres Selbst ein, und erlebt sich doch gleichzeitig immer als Objekt, innerhalb der ihm von aussen gegebenen räumlichen Grenzen. Auch in der Architektur vermittelt ein kodifiziertes Regelwerk mit seinen Gesetzmässigkeiten, früher etwa der Säulenordnung, heute allgemeiner der symbolischen Geometrie. Den Wohnraum kann der Architekt hypothetisch imaginieren, er kann die Grenzen, innerhalb derer der Bewohner sich einrichtet, eng setzen, letztgültig definieren kann er ihn jedoch nicht. In der Faszination für Psychophysik und Gestaltpsychologie

durch die Architekten der Moderne drückte sich die Sehnsucht aus, durch kalkulierte Formgebung die bewusste und unbewusste Aneignung der Hülle durch den Bewohner kontrollieren zu können.

Die Architekten Kay Fingerle und Eghard Woeste und den Choreographen Luis Garay fasziniert am Tanz die ent-kontextualisierte, stilisierte, schliesslich neu-kontextualisierte Wirklichkeit. Sie sehnen sich nach dem Subjekt, dem bewegten Akteur, der den begrenzten Raum für sich befreit.

«Das ist die erste grosse Annäherung an die Wahrheit gewesen, dass sich die Erde bewege; und dass es überhaupt nichts gibt, als überall nur Bewegung ohne Unterlass, ein ewiger Fluss, eine unendliche Entwicklung, in der nichts stillsteht und keine Vergangenheit jemals Gegenwart wird, das ist die zweite.»¹⁷

Hermann Bahr, 1890

«Wenn mein Körper im Raume den Ort wechselt, verändern sich alle anderen Bilder entsprechend, und nur er selbst bleibt unveränderlich. Ich muss also wohl oder übel ihn zu dem Mittelpunkt machen, auf den ich alle übrigen Bilder beziehe.»¹⁸

Henri Bergson, 1896

«[...] ich sehe nur von einem Punkt aus, bin aber in meiner Existenz von überall erblickt.»¹⁹

Jaques Lacan, 1987



fig. i
Fingerle & Woeste, Nutshell, Berlin 2009, Elternschlafzimmer / Wohnbereich
© Fingerle & Woeste, 2009.



fig. j
Fingerle & Woeste, Nutshell, Berlin 2009, Eingang / Aufgang zur Dachterrasse / Badewanne
© Fingerle & Woeste, 2009.



fig. k
Luis Garay, MANERIES, Basel 2008
© Benno Hunziker, 2008.

KAY FINGERLE, EGWARD WOESTE, ARCHITEKTEN, BERLIN:

«Uns fasziniert die Flexibilisierung von Architektur. Das 20. Jahrhundert hat eine Vielzahl von Experimenten hervorgebracht, den raumgreifenden Platzbedarf einer Wohnung durch die Verdichtung von räumlicher Intensität *an Ort und Stelle* zu kompensieren. Durch die Anordnung beweglicher Raumelemente soll der Bewohner die permanente Möglichkeit erhalten, den Innenraum intuitiv seinen wechselnden Bedürfnissen anzupassen. Der Umraum dehnt sich nach seinem Willen zum frei komponierbaren Umfeld und damit zum individuellen Lebensraum. Auch der moderne Ausdruckstanz begann vor 100 Jahren den fixierten und gebannten Raum zu sprengen und die Grenzen der perspektivischen Bühne zu negieren. Die Konsequenz ist die Auflösung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu einem szenischen, unihierarchischen Raum, der von allen Seiten und Winkeln erlebt werden kann. Ein solcher flexibler Raum nun umgibt und verbindet Akteure und Betrachter gleichermassen. Er fordert sie heraus, ihn permanent zu transformieren und neu zu definieren, in immer neuen Bewegungssequenzen (Phrasen). Die Komplexität von verschiedenen Bewegungen mehrerer Tänzer zu verschiedenen Rhythmen führt zu einer Überlagerung von spezifischer Bewegung, Rhythmus (der Zeit) und des Körpers als dem eigentlichen Materialien der Raum-Animation. Mit diesem Raumbegriff entwerfen wir bewegliche Bühnenbilder für Tanz, ihn wenden wir auch an auf Architektur. *‘Phrasieren im Raum’* nennen wir die Fähigkeit, verschiedene Bewegungsabläufe in ihrer Gleichzeitigkeit oder Parallelität, also in einer raumzeitlichen Dimension zu komponieren. Dabei wird der Mensch zum Zentrum der Komposition, die Architektur wird zur *‘kinetischen Plastik’*, die nur durch Bewegung erfahrbar ist. Die Bewegung also bestimmt die durch sie entstehenden Räume oder Felder. Statt emblematische räumliche Strukturen zu schaffen, die den Benutzer zum Betrachter machen, geht es bei der choreographischen Perspektive darum, den Bewohner in der Komposition *so* anzusprechen, dass er sich als wesentlichen Bestandteil erlebt. Dabei ist die eigene Bewegung durch den Raum genauso wichtig wie die Wahrnehmung Anderer.»

FURIOUS NUTSHELL, Wohnungsumbau, -sanierung und Möbeldesign (Berlin 2008/09)

Die Dachwohnung, die Kay Fingerle und Eghard Woeste in Berlin nach ihrer Idee des *‘Phrasieren im Raum’* ausbauen konnten, erlaubte - unter einer grosszügigen Dachterrasse mit grenzenlosem Blick - auf begrenzter Fläche und mit ihren gerade fünf Fenstern nur eine Ent-Faltung nach innen. Die vierköpfige Familie verlangte gleichwohl nach grosszügigem Gemeinschaftsraum wie nach individuellen Rückzugsmöglichkeiten. Fingerle & Woeste lösten die Aufgabe, indem sie einerseits die verschiedenen Bereiche geschickt und platzsparend ineinander falteten, andererseits aber durch bewegliche Elemente und einer damit verbunden Vielzahl von ereignisreichen Wegen, Blickachsen und Kombinationsmöglichkeiten eine Grosszügigkeit schufen, die von der Mannigfaltigkeit der räumlichen Kompositionen lebt. Um die kleinen Privaträume der beiden Kinder, der Eltern und das Bad, die durch Polygonalität, Farbigkeit und Lichtstimmung stark individualisiert werden, legt sich eine in ihrer Geometrie und Materialität facettenreiche Raumzone, die zudem durch drei Schiebewände und einen Vorhang teil- und wandelbar ist. Sie umfasst die gemeinsamen Wohnbereiche, Eingang und Flur sowie die zentral ins Familienleben integrierte Badewanne. Den Architekten waren im Entwurf nicht nur die visuelle und Aufenthaltsqualität der Raumsituationen wichtig, sondern insbesondere auch die Qualität der gleichsam choreographierten Bewegung und des sinnlichen Erlebens der Veränderung, während ein Bewohner eingreift. Die Flexibilität wirkt also auf mehreren Ebenen unter verschiedenen Aspekten: Sie verwirklicht die funktionalen Ansprüche der Familie und jedes einzelnen Mitgliedes, und sie drückt konzeptuell, aber auch physisch wahrnehmbar die Dynamik und die Veränderungen aus, der diese Lebensgemeinschaft über einen längeren Zeitraum hinweg unterworfen sein wird.

LUIS GARAY, CHOREOGRAPH, BUENOS AIRES:

«Hat eine Erscheinung eine andere Bedeutung, wenn wir sie einmal weit weg, ein anderes Mal direkt vor unseren Augen erleben? Was passiert, wenn diese Erscheinung gewaltsam zwischen Ferne und Nähe hin und her springt? Wenn etwas, das wir als Bewegtes kennen, plötzlich lange innehält? Wie beeinflussen sich die Wahrnehmungen von Zeit und Raum und Form? Wie verändert der Grad der Aufmerksamkeit eines Betrachters die Bedeutung, die er einer Sequenz von Gesten beimisst? Wir loten in unseren Choreographien die Grenzen formaler Elemente aus, von Ausdrucksgesten, von *‘Körperbildern’* und *‘Raumfiguren’*, von Rhythmen und Zeitläufen. Körper, Raum und Musik verstehen wir als linguistisches Material. Daraus entstehen Formen, die sich bald wieder verwandeln, Formen, in denen die Zeit sich einbeschreibt, Daseinsformen, die einen Platz freihalten, für das was kommen mag. Identität ist kein gegebenes Konstrukt, Identität ist die Herausforderung, etwas zu errichten, zu hegen, zu zerstören. Unser gestisches Vokabular hat drei Quellen: Die konkrete und spontane Bewegungsfähigkeit der Tänzer, die darauf aufbauende kompositorische Abstraktion, sowie der Einbezug von Bewegungs-Bildern, die über die Zeiten – nicht zuletzt von Künstlern – ins kollektive Gedächtnis eingegangen sind: Die Stilisierungen ägyptischer Hieroglyphen, die Posen in Gemälden der Romantik, Da Vincis Kompositionsschemata des menschlichen Körpers, die Typisierungen von Hässlichkeit und Schönheit in mittelalterlicher Kunst etc. Wenn wir Geschichtsbücher lesen, fragen wir uns: Tragen wir alle diese Bilder in uns? Was bedeuten sie? Können wir sie beherrschen oder darüber hinausgehen? Die Welt zu betrachten, fordert uns heraus. Wir nehmen sie für wahr und wissen doch gleichzeitig, dass sie nur *so* ist, wie wir sie sehen.»



fig. 1
Luis Garay, MANERIES, Basel 2008
© Benno Hunziker, 2008.

MANERIES, Performance (Basel 2008)

Im Zentrum von MANERIES steht eine Solo-Tänzerin, je nach Aufführungsort allein oder begleitet von einem DJ und einem Konzertgeiger sowie einer Künstlerin, deren simultan entstehende Zeichnung in festem Rhythmus auf verschiedene Flächen im Raum projiziert wird. Sie alle reflektieren in ihren Ausdrucksformen dieselben Regeln, denen auch die Tänzerin unterworfen ist. Denn es sollte weniger eine Choreographie erschaffen werden, als vielmehr ein ‚Spiel‘, dessen Regeln die Tänzerin auf sich anwenden, aber auch manipulieren muss, um nicht ihre Autonomie zu verlieren. Die Arbeit an der Performance begann mit dem Bild eines nackten menschlichen Körpers, der die Grenzen seiner Bewegungsfähigkeit auskundschaftet und sich auf seinem chaotischen, labyrinthischen Weg des Experimentierens die Frage stellt, was es für eine Freiheit ist, die innerhalb begrenzter Möglichkeiten operieren muss. MANERIES setzt sich nicht mit einem bestimmten Raum und den Spuren auseinander, die andere in ihm hinterlassen haben. Die Tänzerin folgt keiner vorgegebenen Bewegungssequenz, gegeben wurden ihr lediglich spezifische Restriktionen für den Gebrauch von Zeit, Raum und Form (Gesten), um spontan die Phrasen der Bewegungskomposition entstehen zu lassen, die das Werk bezeichnen. Diese Restriktionen schaffen und zerstören Bedeutung im Gebrauch verschiedener Strategien und Bewegungsmuster, mit denen sich der Körper sichtbar den performativen Raum aneignet: Wiederholungen, Rhythmisierungen, extreme Langsamkeit oder Geschwindigkeit, das Durchmessen, das Einkreisen des Raumes. Auf einer zweiten dramaturgischen Ebene wendet die Tänzerin in gleichsam fraktaler Weise auf ihren Körper die gleichen Regeln an, mit denen sie den szenischen oder performativen Raum eröffnet, und geht so an die Ausdrucksgrenzen des Körpers. Sie agiert gleichzeitig bewusst in beiden Raumqualitäten, dem imaginären Raum des Körpers selbst und dem szenischen Umraum vor den Augen der Zuschauer. Diese Simultanität der Existenz macht MANERIES sichtbar.

- 1 Wigman, Mary: Tanz, in: Bach, Rudolf (Hrsg.): Das Mary Wigman-Werk, Dresden, 1933, zit. nach: Sorell, Walter: Mary Wigman. Ein Vermächtnis, Wilhelmshafen, 1986, S. 157.
- 2 Schlemmer, Oskar, Notiz aus dem Nachlass 10/12, zit. nach: Zimmermann, Friederike: ‚Mensch und Kunstufigur‘, Oskar Schlemmer intermediale Programmatrik, Rombach, Freiburg i. Br., Berlin, Wien, 2007, S. 50.
- 3 ders., Brief an Keller, D., 17.06.1920, in: Schlemmer, Tut (Hrsg.), Oskar Schlemmer. Briefe und Tagebücher, Stuttgart, 1958, S. 376.
- 4 „Ich sehe für mich zwei Wege: Der eine wäre eine Kontinuität im Schaffen, dass sie nun gleichmässiger, unangefallener von Einflüssen vor sich gehe, mit der glücklichen Verbindung des Alten und des Neuen. Ich sehe hier glückliche Perspektiven. Es käme vielleicht eine sehr unmoderne Art zustände, doch nicht um auf andere Weise nur interessant zu erscheinen, vielmehr die Folge des Bemühens um eine Tiefe, deren Mangel in Neuerem mir sehr innegeworden ist.“ ders., Brief an Meyer-Amden, O., 25.05.1920, zit. nach: Zimmermann, Friederike, a.a.O., 2007, S. 51.
- 5 ebd.
- 6 ders., Formale Elemente der Bühne, (1933), in: Raumkonzepte. Konstruktivistische Tendenzen in Bühnen- und Bildkunst 1910-1930, Katalog, Frankfurt a. M., 1986, zit. nach: Zimmermann, Friederike, a.a.O., 2007, S. 60.
- 7 ders., Zu den Wandbildern für das Museum Folkwang in Essen, Vortrag in Breslau, (1930), zit. nach: Zimmermann, Friederike, a.a.O., 2007, S. 160.
- 8 ders., Tagebucheintrag, (2.09.1915), in: Schlemmer, Tut (Hrsg.), a.a.O., 1958, S. 40.
- 9 vgl.: Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde, Frankfurt a. M., 1995, S. 27.
- 10 Von Laban, Rudolf: Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreihen, Stuttgart, 1920, S. 239. vgl.: Zimmermann, Friederike, a.a.O., 2007, S. 60f.
- 11 Wigman, Mary: Tanz, in: Bach, Rudolf: Das Mary Wigman-Werk, Dresden, 1933, zit. nach: Sorell, Walter, 1986, ebd.
- 12 Zudem faszinierte in einer Zeit, die über die Bedeutung vom ‚Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‘ (Walter Benjamin) diskutierte, dass insbesondere das tänzerische Werk ‚in seiner transitorischen Einmaligkeit für eine nachträgliche Analyse nicht zur Verfügung steht.‘ vgl.: Brandstetter, Gabriele, a.a.O., 1995, S. 27.
- 13 Schlemmer, Oskar: Mensch und Kunstufigur, in: ders., Moholy-Nagy, Laszlo/Molnar, Farkas: Die Bühne im Bauhaus, München, 1925 und Neue Bauhausbücher, Mainz, Berlin, 1965, S. 16.
- 14 ders., Gestaltungsprinzipien bei der malerisch-plastischen Ausgestaltung des Werkstattgebäudes des Staatl. Bauhauses, in: Das Kunstabblatt, Jg. VII, 11/12, 1923, zit. nach: Wiegler, Hans M.: Das Bauhaus 1919-1933, Köln, 1968, S. 79. Schon zuvor hatte Schlemmer formuliert: ‚Das Gesetz der Form gibt Freiheit des Ausdrucks, und die Seele kann ihm nicht genommen werden.‘ ders., Das Triadische Ballett, Stuttgarter Neues Tagblatt, 29.9.1922.
- 15 Siegmund, Gerald: Zwischen Bild und Bild. Der Raum des Körpers im zeitgenössischen Tanz, in: Roesner, David; Warternann; Geesche; Wortmann; Volker (Hrsg.): Szenische Orte. Mediale Räume, in der Reihe: Medien und Theater (Bd. 1), Olms, Hildesheim, Zürich, New York, 2005, S. 151f.
- 16 Fritsch-Vivé, Gabriele; Wigman, Mary, Hamburg, 1999, zit. nach: Fingerle, Kay; Woeste, Eghard: Phrasieren im Raum, in: ARCH+, Jg. 32, Nr. 148, Aachen, Okt. 1999, S. 30.
- 17 Bahr, Hermann: Zur Kritik der Kritik, in: ders., Zur Kritik der Moderne. Gesammelte Aufsätze. Erste Reihe, Verlags-Magazin, Zürich, 1890, S. 250.
- 18 Bergson, Henri: Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist, Jena, 1919, S. 32.
- 19 Lacan, Jaques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Berlin, Weinheim, 1987, S. 78.
- fig.b Installation im Museo ‚Reina Sofia‘, 2009, in: Memoriam U. Jaïna Schlemmer, Bühnen Archiv Oskar Schlemmer, Photo: C. Raman Schlemmer.

Hardy Happle, geb. 1974
ist Architekt und Fachmann für denkmalpflegerische Sanierungen. Er war Dozent für Architekturgeschichte an der ETH Zürich, er wirkt als Produzent und Dramaturg für zeitgenössischen Tanz in Europa und den Amerikas.