

Gabriele Brandstetter, Kai van Eikels, Anne Schuh

Synchronisierung körperlicher Eigenzeiten und choreographische Ästhetik

I. Ausgangsfragen und Zielsetzung

Das Projekt untersuchte die Beziehungen zwischen Zeit, Rhythmus und Körper am Beispiel von somatischen Praktiken und Tanzperformance-Ästhetiken des späten 20. und des 21. Jahrhunderts. Im Zentrum standen dabei die Beziehungen zwischen der Zeit-Formierung des Körpers in den künstlerischen Trainings-, Proben- und Produktionsprozessen und den Darstellungen von Zeit in den entstehenden Aufführungen. Ausgehend von der Frage, wie ästhetische Zeitlichkeit in Tanz und Performance konfiguriert ist, lautete die These, dass sowohl bei den Prozessen, die den Körpern von Tänzern oder Performern¹ Form geben, als auch bei choreographischen Formen der Vorgang der *Synchronisierung* eine wesentliche Rolle spielt. Das Projekt erforschte daher den Zusammenhang zwischen der Dynamik von Synchronisierungen und ästhetischen Formkonzepten in Tanzperformances. Ziel war die Entwicklung eines Verständnisses von ästhetischer Form als synchronisierte Polyrythmizität. Dabei galt es auch zu erörtern, inwiefern eine dezidiert an den performativen Künsten und zeitgenössischen Tanzästhetiken und -praktiken ausgerichtete Konzeption von Form geeignet ist, am Sprachlichen oder Visuellen orientierte Formbegriffe zu verschieben. Entscheidend für die Untersuchungen und die Darstellung der Ergebnisse war es, ein vom Tanz und von somatischen Praktiken her fokussiertes Verständnis von ästhetischen Eigenzeiten zu entwickeln.²

Wissenschaftlich-theoretischer Rahmen

Sowohl naturwissenschaftliche als auch philosophische Studien bildeten den Ausgangsrahmen des Projekts. Die unter der Leitung von Arkady Pikovsky durchgeführte Forschung zu „Synchronisation in Systemen mit mehreren Zeitskalen“,³ die Synchronisierung aus naturwissenschaftlicher Perspektive interdisziplinär untersuchte, und die daraus entstandene Grundlagenstudie *Synchronization. A Universal Concept in Nonlinear Sciences*

¹ Im Interesse einer besseren Lesbarkeit wird im Folgenden auf eine geschlechtsspezifische Schreibweise verzichtet. Die gewählte männliche Form schließt eine adäquate weibliche Form gleichberechtigt mit ein.

² Vgl. Gabriele Brandstetter, Kai van Eikels, Anne Schuh (Hrsg.): *DE/SYNCHRONISIEREN? Leben im Plural*, Hannover 2017.

³ So der Titel des von Pikovsky geleiteten Teilprojekts des SFB 555: *Komplexe nichtlineare Prozesse. Analyse – Simulation – Steuerung – Optimierung*, Laufzeit 1998–2010.

stellten in ihren Begrifflichkeiten und Hypothesen eine wichtige Referenz dar:⁴ Unter Synchronisierung wird hier ein Vorgang verstanden, bei dem mehrere Elemente oder Komplexe mit distinkten rhythmisierten Eigenzeitlichkeiten einander wechselseitig (ohne rekonstruierbaren Ursprung in einem beteiligten Element) so beeinflussen, dass sie einen rhythmischen Zusammenhang etablieren. Dieser Zusammenhang kann in einer ähnlichen, im Extremfall gleich erscheinenden Zeitlichkeit bestehen (*synchronicity* im alltagssprachlichen Sinne) oder in einem temporär stabilisierten Muster differenter Zeitlichkeiten (zur Abgrenzung oft als *polychronicity* bezeichnet). Auch im Fall starker Annäherungen der Eigenzeiten bringt die Abstimmung durch Synchronisierung jedoch keine Vereinheitlichung; es bleibt stets ein Unterschied, der zwar so gering ausfallen kann, dass er für einen Beobachter unwahrnehmbar wird und diesem wie ‚perfekte Gleichzeitigkeit‘ vorkommt, aber grundlegend dafür ist, dass Synchronisierungen reversibel sind und für gewöhnlich nur kurz- oder mittelfristig Bestand haben. Neben der energetischen Unabhängigkeit der beteiligten Elemente als Bedingung ihrer Eigenzeitlichkeit ist eine Voraussetzung für Synchronisierung das Vorhandensein eines Mediums, das Informationen zwischen allen Beteiligten überträgt. Synchronisierung von Eigenzeiten ist daher nicht nur als ein zeitlicher und räumlicher Vorgang zu verstehen, sondern auch durch die Materialität und gegebenenfalls strukturelle Eigenkomplexität des Mediums geprägt. Im Falle von Tanz und Performance handelt es sich bei den Medien vor allem um neuronale Netze, um Blut- und Atemzirkulation; darüber hinaus übertragen bei den Synchronisierungen zwischen mehreren Tänzern Licht- und Luftschwingungen optische und akustische Informationen sowie Vibrationen des Übungsraum- beziehungsweise Bühnenbodens, gegebenenfalls auch direkte Körperkontakte, taktile Informationen.

Davon ausgehend fragte das Projekt nach den Beziehungen zwischen den physikalisch-biologischen Aspekten körperlich generierter und organisierter Zeit und der imaginären und symbolischen Dimension von zeitlicher Formierung, die zunächst propädeutisch voneinander unterschieden wurden. Um die aus der Synchronisierungsforschung gewonnenen Modelle und Begrifflichkeiten mit einer tanz- und theaterwissenschaftlichen Terminologie zu verbinden, war Susanne K. Langers Studie *Philosophy in a New Key* ein wichtiger Ausgangspunkt.⁵ Eine Weiterentwicklung und Differenzierung von Langers – von Cassirer und Whitehead inspirierter – Theorie der ‚symbolization‘ als materieller Formierungsprozess gelang durch

⁴ Arkady Pikovsky, Michael Rosenblum, Jürgen Kurths: *Synchronization. A Universal Concept in Nonlinear Sciences*, Cambridge 2003.

⁵ Susanne Langer: *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art* [1942], Cambridge, Mass. 1957.

die Analyse und Auswertung zahlreicher praktischer Bewegungsübungen in Workshops mit Lehrenden ‚Somatischer Praktiken‘ sowie mit den Choreographen Jeftha van Dinther und Peter Pleyer. Die Einführung von Bewegungspraxis und analytisch-theoretischer Reflexion war für das Projekt besonders wichtig. Als theoretisch fruchtbar erwies sich überdies das von Roland Barthes in seiner Vorlesung *Comment vivre ensemble 1976/77* vorgestellte Konzept der Idiorrhymie als Entwurf eines Zusammenlebens, das die individuellen Rhythmen der Beteiligten frei miteinander interagieren lässt und die Organisation des Gemeinsamen weitgehend Synchronisierungseffekten anvertraut.⁶ Auch künstlerische Zusammenarbeit lässt sich entsprechend diesem Ansatz beschreiben und modellieren.

Mikro- und Makrosynchronisierungen

Zwei Schwerpunkte, die auf den gesamten künstlerischen Prozess – vom Training über die Stückentwicklung und Probe bis zur Aufführung – gerichtet waren, gliederten das Projekt. In einem ersten Schwerpunkt wurden die Techniken zur *Mikrosynchronisierung von Körperprozessen* in den sogenannten *Somatics* untersucht. Unter diesem von Thomas Hanna in den 1970er Jahren eingeführten Begriff fasst man eine Reihe systematisch ausdifferenzierter Techniken, die darauf abzielen, die Aufmerksamkeit für körperliche Prozesse so zu stärken und zu verfeinern, dass dies der Bewegungs- und allgemeinen Lebenspraxis zugutekommt – unter anderem Feldenkrais, Body-Mind Centering, Alexander- und Klein-Technik, Ideokinesis und Tai Chi.⁷ ‚Aufmerksamkeit‘ gilt dabei in expliziter Abwendung von Körper-Geist-Dichotomien als eine Größe, die Erkennen und Vollziehen durchweg verbindet. Die *Somatics*, die auch im zeitgenössischen Tanztraining breite Anwendung finden, arbeiten vor allem mittels praktischer Übungen, in denen die Übenden Erfahrungen machen. Um die formgebenden Wirkungen der *Somatics* zu untersuchen, galt es herauszuarbeiten, welche ex- und impliziten Konzepte Synchronisierungsprozessen zugrunde liegen. Welche Diskurse beherrschen die *Somatics*? Wie nehmen ihre rhetorischen Formen und die dramaturgische Entfaltungsdynamik ihrer Suggestionen Anteil an der Artikulierung einer bestimmten Körperzeitlichkeit? Damit sollte auch eine betont kritische Befragung der *Somatics* erfolgen, die bislang in der leibphänomenologisch orientierten Philosophie,⁸

⁶ Roland Barthes: *Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman*. Vorlesung am Collège de France 1976–77, übers. von Horst Brühmann, hrsg. von Éric Marty, Frankfurt a.M. 2007.

⁷ Vgl. Thomas Hanna: *The Field of Somatics*, in: *Somatics* 1/1 (1976), 30–34; ders.: *What is Somatics?*, in: *Somatics* 5/4 (1986), 4–9.

⁸ Vgl. zum Beispiel Richard Schusterman: *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, New York 2008.

praxisnahen Studien aus dem Bereich der Tanzpädagogik⁹ sowie tanzwissenschaftlichen Untersuchungen fehlte.¹⁰ Dabei wurde sowohl der Einfluss von *Somatics* auf künstlerische Arbeitsweisen und Ästhetiken untersucht als auch die Prägung der *Somatics*-Techniken selbst durch Ästhetiken und deren historische, kulturelle und soziale Bedingtheiten seit den 1970er Jahren.

Ein zweiter Schwerpunkt befasste sich mit der *Beziehung zwischen Mikro- und Makrosynchronisierung* und analysierte die kollektiven Dynamiken, die aus wechselseitigen rhythmischen Affizierungen der Tänzer-Körper hervorgehen, als Formen von Zeitorganisation und von ästhetisch reflektierter Zeitdarstellung. Welche Einteilungen und Konfigurationen von Aufmerksamkeit auf individueller Ebene führen zu welchen kollektiven Konstellationen? Wie hängt die aufmerksamkeitsstechnische Mikroorganisation des Einzelnen mit bestimmten ethischen, sozialen, politischen Merkmalen von Kollektivformen zusammen? Auch hier galt es sowohl die Einflüsse von körpertechnisch gesteuerter Synchronisierung (und mitunter bewusster Desynchronisierung) auf politisch-ästhetische Konzepte von Kollektivität in die Analyse miteinzubeziehen wie auch umgekehrt die Bedingtheit der Tanz- und Performancetechniken durch historische, soziale und politische (Wert-)Vorstellungen, die bestimmte Formen von Gleich-Zeitigkeit privilegieren, andere kritisieren oder zurückweisen.

II. Darstellung der Ergebnisse

Rhetoriken des Ganzheitlichen und Körper-Formierung. Mikrosynchronisierung in den Somatics

Der menschliche Körper verfügt über eine Vielzahl von Zeitmessern, die von keiner übergeordneten Instanz vereinheitlicht werden.¹¹ Hinzu kommt, dass das biologische Verständnis des lebenden Körpers vom Modell des in sich geschlossenen Organismus übergeht zum Modell des ‚Holobionten‘. Die naturwissenschaftliche Darstellung erfasst als

⁹ Vgl. unter anderem Martha Eddy: Overview of the Science and Somatics of Dance, in: *Kinesiology and Medicine for Dance* 14/1 (1992), 20–28; dies.: Somatic Practices and Dance. Global Influences, in: *Dance Research Journal* 34/2 (2002), 46–62; Jill Green: Somatic Knowledge. The Body as Content and Methodology, in: *Journal of Dance Education* 2/4 (2002), 114–118.

¹⁰ Vgl. zum Beispiel Rebecca Netti-Fiol, Melanie Bales (Hrsg.): *The Body Eclectic. Evolving Practices in Dance Training*, Urbana/Chicago, Ill. 2008; Rebecca Netti-Fiol: *Dance and the Alexander Technique. Exploring the Missing Link*, Urbana/Chicago/Springfield, Ill. 2011. Eine Ausnahme ist hier die 2014 publizierte Dissertation von Doran George: *A Conceit of the Natural Body. The Universal-individual in Somatic Dance Training*, zitiert nach der Onlineausgabe der University of California Los Angeles: <http://escholarship.org/uc/item/2285d6h4> [konsultiert am 20.3.2018].

¹¹ Laura Sanders: How the Brain Perceives Time, in: *Sciences News* 188/2 (2015), 20.

Körper ein „biomolecular network“,¹² eine organisierte Vielheit von Zellen und Prozessen, die keine feste Grenze von der Umwelt abtrennt. Ebenso wie die „Immunidentität“¹³ ist die temporale Integrität eines Körpers ein fortwährend aktualisiertes Konstrukt. Weil es sich beim Körper um einen *temporal offenen* organisatorischen Zusammenhang handelt, sind Körper affizierbar durch Umweltrhythmen. Diese hochgradige Beeinflussbarkeit des menschlichen Körpers ist zum einen eine wichtige Grundlage seiner Sensibilität und Anpassungsfähigkeit an unterschiedliche Bedingungen. Zum anderen bewirkt sie jedoch eine fundamentale Unsicherheit des Subjekts als sich seines Körpers bewussten Subjekts. Subjektive Körpererfahrung formuliert sich in der Moderne in Reaktion auf die prekäre Disposition eines Lebewesens, das sein Mehr an Reflexionsvermögen mit Ungewissheit und daraus resultierenden Ängsten bezahlt. Im Mittelpunkt von Kulturtheorien, die dieser Ambivalenz des evolutionären Emergenzeffektes ‚Bewusstsein‘ Rechnung tragen, stand lange Zeit die fragliche Identität eines Subjekts, dessen Selbstbestimmung als Geist mit dem Sichvorfinden als Körper nur in Oxymora wie ‚intellektuelle Anschauung‘ vermittelbar schien (so bei Kant, Fichte und Schelling).¹⁴

Die Analyse Somatischer Praktiken rückt indes eine Formulierung dieser Problematik in den Blick, die das Prekäre von der Beziehung zwischen Geist und Körper auf die *Einheit des Körpers* selbst verschiebt: Die *Somatics* verwerfen die Unterscheidung von Geist und Körper und konstruieren eine ‚Ganzheitlichkeit‘ so, dass sie aus subjektiver Perspektive als unmittelbar evident erfahren werden kann. Die Untersuchung von Strategien und Funktionsweisen der *Somatics*-Diskurse und -Praktiken anhand von Praxisworkshops, Gesprächen und Literatur verdeutlichte,¹⁵ wie angeleitete Übungen ‚den Körper‘ als Ganzheit formieren:

1) Sprachlich formulierte Bilder engagieren die subjektive Einbildungskraft der Übenden, regen sie an und binden ihre Aktivität. Hinzu kommen langsame, wenig energieintensive Bewegungen, die das Imaginieren mit der kinästhetischen Selbstwahrnehmung des Körpers koppeln. Die Aktualisierung der Bilder durch die Einbildung im Zusammenhang mit den wiederholten Bewegungsabläufen erzeugt sinnliche Evidenzen: Die Übenden ‚spüren‘ das,

¹² Vgl. Seth R. Bordenstein, Kevin R. Theis: Host Biology in Light of the Microbiome. Ten Principles of Holobionts and Hologenomes, in: PLOS Biology 13 (2015).

¹³ Vgl. Francisco J. Varela: Der Körper denkt. Das Immunsystem und der Prozess der Körper-Individuierung, in: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie, Frankfurt a.M. 1991, 727–743.

¹⁴ Vgl. etwa Sibylle Peters, Martin Jörg Schäfer (Hrsg.): Intellektuelle Anschauung. Figurationen von Evidenz, Bielefeld 2006.

¹⁵ Praxis-Workshops fanden statt mit Jefta van Dinther, Hamish Fulton, Ka Rustler, Sebastian Matthias, Katja Münker, Peter Pleyer, Irene Sieben und Elizabeth Waterhouse, bei teilnehmender Beobachtung des Projektteams und Vor- und Nachgesprächen mit Leitenden und Teilnehmenden.

was das Bild vorformuliert, und die Verbindung von Imagination, Bewegen und verifizierendem ‚Spüren‘ funktioniert als Exekutive einer Formung des Körpers. Wer so übt, entwickelt die Überzeugung, sich dem Körper, den die Bilder veranschaulichen, anzunähern, einem Diesen-Körper-Haben beziehungsweise Dieser-Körper-Sein auf der Spur zu sein.

2) Die Einheit des Körpers wird dabei auf dem Umweg einer Aufteilung desselben in eine Reihe von Subsystemen erzielt. Body-Mind Centering unterscheidet beispielsweise ‚Knochen‘, ‚Organe‘, ‚Muskeln/Nerven‘, ‚Flüssigkeiten‘ – worunter nicht diejenigen Elemente der Anatomie zu verstehen sind, in die Biologie und Medizin den Körperaufbau zergliedern, sondern das, was Praktizierende sich im Umgang mit diesen Begriffen *vorzustellen* vermögen (eine gewisse Verwechslung mit den von Biologie und Medizin identifizierten anatomischen Elementen gleichen Namens ist jedoch beabsichtigt und dient der epistemologischen Autorisierung von Evidenz).¹⁶ Anstatt sich dem funktionalen Zusammenwirken der Subsysteme direkt zu widmen, leiten Übungen zunächst dazu an, durch Wechsel der *awareness* zwischen den Systemen hin und her zu schalten. Das heißt, die Systeme selbst erscheinen mit fortschreitender Übung als Korrelate der entsprechenden Aufmerksamkeit.

3) Eindrücke von Unvollständigkeit oder mangelnder Verbundenheit der Subsysteme oder einzelner Elemente verweisen in dieser Logik immer auf einen noch fortzuführenden Prozess der Erschließung. Der Umgang mit der Aufmerksamkeit ist stets zu vervollkommen, doch eben diese Perfektionierbarkeit stützt die Evidenz des Körperganzen, das als Ganzes immer noch besser erfassbar bleibt, aber je schon als wirksam vorausgesetzt ist. Der Körpersubjektivierungsprozess qua *awareness* langt niemals bei einem Subjekt an, das als Produkt vom Vollziehen der Übungen ablösbar Bestand hätte. Subjektivität bleibt durchgehend abhängig vom Aufmerksam-Werden, in dessen Zeitlichkeit eingelassen und den Dramaturgien des Umgangs mit dieser Zeitlichkeit unterworfen.

Langers These der den performativen Künsten eigenen symbolischen Formen, an deren Herausbildung sprachliche Strukturen und Performanzen zwar beteiligt sind, die diese aber nicht einzig bestimmen, lässt sich durch die Analyse der *Somatics* präzisieren: So spielt für die Körperperformierung in Techniken wie den *Somatics* und allgemein für die choreographische Arbeit die *Irritierbarkeit* des Körpers durch sprachliche Äußerungen eine wichtige Rolle. Dies muss aber nicht dazu führen, dass der Körper oder das Interagieren von Körpern ‚wie eine Sprache‘ strukturiert wird. Umgekehrt gilt es, das Sprechen (Langer verwendet den

¹⁶ Die Unterteilungen des Körpers geschehen je nach Schule dabei entlang je unterschiedlicher Vorstellungen von ‚Natur‘, wobei die Idee einer zugrundeliegenden und universellen Natur selbst wiederum den Dialog zwischen den einzelnen *Somatics*-Schulen gewährleistet. Vgl. George (Anm. 10), 5.

Ausdruck „talking“) als einen wesentlich körperlichen Prozess zu begreifen, der beim künstlerischen Vollziehen in Training, Proben und Aufführungen gerade durch seine Zeitlichkeit – das heißt durch die Verbindung von flüchtigem Klang und gliederndem Rhythmus mit der Bedeutung – an der Formgebung des Körpers mitwirkt.

Hinsichtlich der Eigenzeit hat der somatische Ansatz insgesamt den Effekt, die relationale Zeitlichkeit einer Vielzahl rhythmischer materieller Prozesse auf eine subjektzentrierte Zeit zu projizieren. Das somatisch trainierte Subjekt soll kraft *awareness* in höherem Maße über *seine* Zeit – und damit *sein* Leben – verfügen. Dabei ist eine gewisse Polychronie des einzelnen Körpers ebenso zugestanden wie Zeitdifferenzen zwischen Menschen aufgrund unterschiedlicher individueller Verfassungen, ohne dass dies jedoch die Einheit des Körpers in der Aufmerksamkeit infrage zu stellen vermag. Die Untersuchungen haben daher den Eindruck gefestigt, dass *somatische Aufmerksamkeit* als Körperkonstruens zur Ermächtigung des Subjekts über die Komplexität physischer Polychronie dient. Hieraus ergibt sich die weiterführende Annahme, dass im Unterschied zu einem soziologischen Konzept von Eigenzeiten wie bei Helga Nowotny,¹⁷ das mit dem ‚Eigen-‘ auf der Anerkennung von Differenzen *innerhalb* eines gesellschaftlich-institutionell hergestellten Einheitlichen beharrt, die Eigenzeitlichkeit Somatischer Praktiken sich von der subjektiven *Aneignung* der Zeit her verstehen lässt: Statt von einer Vielzahl Zusammenlebender auszugehen, die immer schon aufeinander bezogen sind und deren individuelle Zeitlichkeiten dennoch nicht in einer Summe dieser Beziehungen aufgehen, vermitteln die Übungen der in den *Somatics* zunächst getrennt voneinander positionierten Individuen ein subjektives *enabling*, das es ihnen dann gestatten soll, in der Gewissheit des Eigenen freier und offener miteinander zu interagieren.

Ästhetiken des Somatischen. Mikro- und Makrosynchronisierungen

Die Analysen zu *Somatics* und körperlichen Eigenzeiten haben erste Anhaltspunkte dafür erbracht, wie sich die Subjekt-Zentrierung von Zeit beziehungsweise die Zeitformierung des Körpers durch Somatische Praktiken auf die gegenwärtige Tanzästhetik und auf eine neue Perspektive auf ‚ästhetische Eigenzeiten‘ auswirkt. Zu beobachten ist, dass Künstler die formierende Wechselwirkung zwischen rhythmischen Prozessen nicht lediglich als technisches Mittel einsetzen, sondern daraus auch choreographische Formen und Darstellungen von Zeit in Aufführungen sowie neue Trainingsformen, Dramaturgien und Aufführungsformate entwickeln. Die (De-)Synchronisierung kommt damit zur Darstellung als ästhetisches Moment, als Teil einer ästhetischen Programmatik. Sie tritt im individuellen

¹⁷ Helga Nowotny: *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*, Frankfurt a.M. 1993.

Performen oder im Interagieren zwischen Bühnenperformern als solche in Erscheinung und nimmt dabei je nach Kontext bestimmte soziale und politische Bedeutungen an. Drei Tendenzen zeichneten sich dabei ab:

1) Die ‚practice‘ hat sich für Tänzer als eigenständige Größe etabliert, die sowohl von ergebnisorientierter Produktionsentwicklung und Proben als auch vom leistungsbeziehungsweise problemorientierten technischen Training unterschieden wird. Während *Somatics* im Tanz zum einen deshalb an Popularität gewonnen haben, weil sie versprechen, Schäden durch einseitige Belastungen zu verhindern oder bei der Regeneration zu helfen, hat ihr Akzent auf dem eigenen Körper und dem aktuellen Vollziehen von Bewegungen zum anderen Arbeitsformen katalysiert, bei denen die Performer abseits oder am Rand der Ensemblearbeit ‚für sich‘ Bewegungssequenzen entwickeln und variieren.

2) Zeitgenössische Choreographie greift beispielsweise die Unterteilung des Körpers in Subsysteme wie etwa ‚Knochen‘, ‚Organe‘, ‚Flüssigkeiten‘ auf, um produktionsbezogen jeweils ein eigenes semantisches System zu entwickeln. Bei Frédéric Gies’ *Dance (Practicable)* (2006) geschieht das in enger Anlehnung an Body-Mind Centering, in mehreren Arbeiten Jefta van Dinthers, unter anderem *Kneeding* (2010), *As It Empties Out* (2014) und *Plateau Effect* (2013), dagegen in einem losen Bezug, der weniger an den *Somatics*-Kategorien als solchen interessiert ist als an der konstruktiven Wirkung des Unterteilens und Neu-Zusammensetzens des Körpers sowie an den (raum-zeitlichen) Effekten von Vorstellungsbildern: Choreographie setzt nicht erst dort an, wo tanztechnisch unterschiedlich ausgebildete Körper in spezifischen Bewegungsabläufen interagieren und zusammenarbeiten, sondern sie beginnt damit, einen Körper für diese Arbeit zu ‚erfinden‘. Die geteilte Gegenwart der Arbeit an einer Produktion wird so zum Ursprung einer eigenen Körperlichkeit, und zwar im doppelten Sinne: einer der Produktion als kreatives Eigentum zugehörigen und dem Kollektiv der Produzierenden eigentümlichen Körperlichkeit. Die bewusst idiosynkratische Reorganisation der Performer-Körper mittels von den *Somatics* entlehnter Imaginations- und Vergegenwärtigungsverfahren hat dann mitunter den Effekt einer Sprache, die nur die Instruierten verstehen. Dies stimuliert eine gefühlte Gemeinschaftlichkeit, wohingegen die Aufführungsdramaturgien oft locker, formal offen (oder vage) geraten. Hierin liegt ein wichtiger Unterschied zwischen Strömungen des zeitgenössischen Tanzes und dem Postmodern Dance beispielsweise Trisha Browns, der ebenfalls bereits durch Verbindungen zu Somatischen Praktiken beeinflusst wurde, aber in den Aufführungen mit formal strengen dramaturgischen Konzepten von konkreten, allgemein bekannten Alltagsbewegungen ausgeht. Im gegenwärtigen choreographischen Gebrauch von

Somatics scheint das vom Performerkollektiv Praktizierte und ‚Gespürte‘ teilweise ohne ästhetische Vermittlung gegenüber einem Publikum zu bleiben, oder es verschwindet in Klischees des ‚Fließenden‘, ‚Atmenden‘, ‚Organischen‘ (aus Zuschauerperspektive ist etwa eine Reduktion des dynamischen Spektrums festzustellen: das Schnelle, Heftige, Riskante entfällt). Es stellt sich diesbezüglich die Frage, ob von *Somatics* inspirierter Tanz ästhetisch scheitert¹⁸ oder ob es einer Neubestimmung des Ästhetischen im Hinblick auf die nach ‚innen‘ gerichtete Aufmerksamkeit Somatischer Praktiken bedarf.

3) Von besonderem Interesse für das Projekt waren hinsichtlich dieser Frage choreographische Ansätze, die den Umgang mit der Nichtsichtbarkeit maßgeblicher Körper(imaginations)-Prozesse selbst zum Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung machen und die Kopräsenz von Performern und Publikum anlässlich der Aufführung im Sinne der *Somatics* neu interpretieren. Im Unterschied zu Isabelle Schad, die in ihren *Unturtled*-Arbeiten beispielsweise Kostüme einsetzt, welche körperliche Bewegungen schwingend und wippend vergrößern und so feine Dynamikunterschiede stärker sichtbar werden lassen,¹⁹ sprechen Anne Juren (*The Point*, 2015) und Sandra Lolax (*And I'm ready for action*, 2011) in ihren Arbeiten die Vorstellungskraft der Zuschauenden an. Kritisch-ästhetische Ansätze wie die von Juren und Lolax konterkarieren damit durch ihren Gebrauch von *Somatics* die tendenziell dogmatischen, in sich abgeschlossenen Wissensordnungen der *Somatics* als esoterischer ‚Lebenskunst‘-Technik. Zum Ausdruck kommt damit auch eine Ambivalenz, die den zeitgenössischen Tanz durchzieht und sich im Projekt *Fake Somatic Practice* (2011) von Rosalind Godberg, Sandra Lolax und Stina Nyberg artikuliert: „The concept grew out of an interest of doing somatic practices, as they can provide a focused research on the body and its capacities. At the same time, we were troubled by the ideology and economy that we perceive in many of them.“²⁰

Im Folgenden werden die vorgestellten Ergebnisse anhand von drei Beispielen aus den Unterprojekten hinsichtlich des Zusammenhangs von Synchronisierung körperlicher Eigenzeiten und choreographischer Ästhetik vertieft.

III. Beispiele

¹⁸ Vgl. in diesem Sinne Aat Hougée in: Johannes Odenthal: ‚Nicht! Wer ist man? – Was ist man?‘ Über den Paradigmenwechsel in der Tanzentwicklung. Aat Hougée und Mary Fulkerson im Gespräch mit Johannes Odenthal, in: *Tanz aktuell* 7/5 (1992), 18–21.

¹⁹ *Unturtled#1* (2008), *Unturtled#2* (2009), *Unturtled#3* (2010), *Unturtled#4* (2011).

²⁰ *Fake Somatic Practice* (2011), Abendzettel.

„Wirbel der Zeit“. Synchronisierungen in „Work/Travail/Arbeit“ von Anne Teresa de Keersmaeker (Gabriele Brandstetter)

„Vortex is the circle that changes its shape“,²¹ so die belgische Choreographin Anne Teresa de Keersmaeker. Die Choreographie *Vortex temporum*, übersetzt: ‚Wirbel der Zeit‘, ein ursprünglich für die Bühne konzipiertes Stück, wurde im Frühjahr 2015 in das Museum WIELS in Brüssel übertragen, nunmehr unter dem Titel *Work/Travail/Arbeit*. Dies ging mit einer Neustrukturierung des Zeitkonzepts einher, die den fundamentalen Unterschied der unterschiedlichen Zeiten zwischen Theater und Museum, zwischen *Black Box* und dem *White Cube* evident macht, und es war eben diese Übertragung und Umschichtung von Zeitgestalten und Zeiterfahrungen, die für Keersmaeker relevant war. Auf diese Weise entstand eine Arbeit, in der die Bedingungen und die Zeitstrukturen der Dauer einer Ausstellung zu einem integralen Moment werden. Es ist eine Choreographie „rethought as an exhibition“. ²² Voraussetzung dafür ist der Akt der Desynchronisierung, nämlich die Zerteilung und Verschiebung jener Zeit-Bewegungsmuster, die in sieben Schichten das Geflecht von *Vortex temporum* bildet. Doch nicht nur eine Bewegung aus der verdichteten Zeit des Wirbels heraus geschieht in *Work/Travail/Arbeit*. In der De- und Resynchronisierung findet auch eine Variation der Gleichzeitigkeiten von Musik, Tanz- und Publikumsbewegungen Raum. Die Schlüsselformel für diese andere Möglichkeit von Zeitstrukturierung benennt Keersmaeker mit ihrer Absicht „Taking the time for time“. ²³ Sich die Zeit zu nehmen für die Zeit: Das bedeutet ein *Zeitnehmen* und *Zeitgeben*, dessen Verlaufsformen nicht genau festgelegt und vorhersehbar sind.

Wenn mit *Work/Travail/Arbeit* die unterschiedlichen Zeitregimes²⁴ des Theaters und des Museums in Reibung geraten – in welcher Weise finden in der Produktion Synchronisierungen von ‚ästhetischen Eigenzeiten‘ statt? Wie strukturiert das ‚Taking the time for time‘ die Arbeitsweise der Musiker und Tänzer? Und wie stellen sich Resonanzen mit dem (Eigen-)Zeit-Erfahren der Besucher und Teilnehmer her?²⁵

²¹ Mitschrift der Lecture von Anne Teresa de Keersmaeker, Workshop im Museum WIELS, Brüssel, 26. März 2015.

²² Elena Filipovic: *Vertiginous Force/The Exhibition as Work*, in: Anne Teresa de Keersmaeker: *Work/Travail/Arbeit*, hrsg. von Elena Filipovic, Bd. 1: *Work/Travail/Arbeit*. Rosas & Ictus, New Haven, Conn. 2016, 17–35, hier: 18.

²³ Elena Filipovic: *Taking the time for time*. Interview mit Anne Theresa de Keersmaeker, in: ebd., 35–48, hier: 35.

²⁴ Zum Konzept des ‚Zeitregimes‘ aus kulturwissenschaftlicher Perspektive vgl. Aleida Assmann: *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, München 2013.

²⁵ Für eine ausführliche Analyse siehe Gabriele Brandstetter: *Wirbel der Zeit. Synchronisierungen in Work/Travail/Arbeit* von Anne Teresa de Keersmaeker, in: dies./van Eikels/Schuh (Hrsg.), *DE/SYNCHRONISIEREN* (Anm. 2), 153–169.

Zunächst ein Blick auf die Struktur der Übertragung des Bühnenstücks *Vortex temporum* ins Museum. Die Herausforderung bestand in der Aufteilung und Dehnung der 90 Minuten der Tanzperformance auf die Dauer der Ausstellung von neun Wochen. Die Schichten der ursprünglich auf sieben Tänzer und sechs Musiker verteilten Bewegungselemente wurden so auseinandergelegt (in unterschiedliche Duos/Trios, Kombinationen), dass daraus Zyklen von jeweils neun Stunden entstanden. Die Gestalt, die allen Zyklen und Bewegungsphasen der Tänzer zugrunde liegt, ist ein Diagramm von Kreisen, die sich über dem Pattern des ‚magic square‘ entfalten, das als ein ‚Trajekt‘ die Zeit-Raum-Relationen und die Verteilungen von Bewegungsenergie lenkt. Dabei folgen nicht nur die Tänzer und Musiker diesen Grundpatterns, auch die Zuschauer erhalten eine variable Perspektive – anders als die Frontalansicht vor der Theaterbühne. Das Potenzial der Spirale – des Wirbels – besteht darin, jegliche Priorität zwischen vorn und hinten, zwischen Front und Rückseite aufzulösen. Hier beginnt das, was Keersmaecker als die Herausforderung eines „continuous movement“²⁶ über die Zeitspanne von neun Wochen hinweg benennt. Ist es genau die Spannung zwischen der exakt graphisch, konstruktiv festgelegten Struktur der Grundpatterns (Kreise, magisches Quadrat, Pentagon und Ablaufstrukturen der Bewegung) auf der einen Seite (denn nichts ist hier ‚improvisiert‘) und auf der anderen Seite der Offenheit und Unvorhersehbarkeit der Interferenzen und Resonanzen in den Museumsräumen mit wechselnden Zuschauern, worin die morphologische Eigenart von *Work* sich manifestiert?

Die vielfältigen Synchronisationen, die im Prozess von *Work* entstehen, sind ein flexibles Gewebe von geteilter Zeit zwischen Tänzern, Musikern, Museumsbesuchern. Das Angebot der Zeit, das Zeit-Geben, Sich-Zeit-Nehmen (‚Taking the time to take time‘), wird zum wesentlichen Faktor der Abstimmungen, die in diesen kontingenten Zeit-Räumen des Verweilens miteinander geteilt werden. Programmierte Zeitrahmen der Institution, ästhetisch strukturierte Zeitpatterns von Musik (Partitur) und Choreographie (Score) und unbestimmte, kontingente Zeitlichkeiten der Aufführungs- und Ausstellungssituationen interferieren hier.

Das Zuschauen generiert eine je eigene individuelle Bewegung und Zeiterfahrung.²⁷ In der Entscheidung für eine bestimmte oder unbestimmte Zeit des Verweilens stellt sich eine je differente Gestalt der Bezugnahme zu Tänzern, Musikern und den anderen Zuschauern her. Nicht etwa die klaren Blickregimes einer Bühne und ihre Applausstrukturen organisieren Zeit und Raum. Die Tänzer und Musiker sind in ihrer Arbeit, in Bewegung, anwesend und abwesend: Man trifft sie vielleicht in der Pause im Café; sie werden nicht, wie im Theater,

²⁶ Filipovic, *Taking the time for time* (Anm. 23), 39.

²⁷ Vgl. hierzu die Reflexion von André Lepecki: *Co-Imagining Work/Travail/Arbeid*, in: Keersmaecker, *Work/Travail/Arbeid* (Anm. 22), Bd. 3: *Essays*, 27–43.

symbolisch ‚honoriert‘ durch Beifall, sondern sind in jedem Sinn des Begriffs ‚Zeitarbeiter‘. Die Tätigkeit dieser ‚Arbeit‘, die Vorbereitung, Konzentration, Mühe und Erschöpfung, Professionalität und der Genuss an dem, was sie untereinander in Bewegung austauschen – ‚to take the time for time‘ –, wird zugänglich für jeden Betrachter/Besucher, der seinerseits die Entscheidung trifft, ‚to take the time for time‘. Zuschauer, die am Rand stehen, lehnen, am Boden sitzen, kurz oder lang, die Position wechseln, gehen, die Blicke und die Lage wechseln, mit den Tänzern oder Musikern mitwandern von einem in den anderen Raum, die quer durch den Raum gehen, in anderem Tempo und anderer Gangart die Kreise schneiden oder mitschwingen in der Dynamik der leisen oder sich im Wirbel rasch drehenden Bewegungsfiguren; Kinder, die ganz bei sich in dem entdeckten Spiel die Eigenzeiten des Mitmachens erforschen; Small Talk am Rand oder die Beschäftigung mit dem Mobiltelefon – alle diese Gleichzeitigkeiten in den Relationen der Anwesenden generieren ein jeweils dichtes Zeitgeflecht, komponiert aus ästhetisch konstruierten Patterns der Choreographie und Kontingenzen der individuellen Eigenzeitlichkeiten.

Die vielleicht spannendste Frage dieser Synchronisationen zeigt sich da, wo die Gestalt, ihre mögliche ‚Lesart‘ und die ästhetische Eigenzeitlichkeit in eine Verstrickung geraten – und zwar so, dass die zeitliche und inhaltliche Bestimmung von ‚Work‘/‚Arbeit‘ ins Fließen gerät. Für die Musiker und Tänzer ist jene Zeit der neun Wochen eine Zeit der ‚Arbeit‘, während für die Zuschauer genau dieser Aspekt als Teilhabe eines Arbeits-Zeit-Gebens – und -Nemens – in der Nähe, in der Art und Weise des Einblicks in die Generierung und die physischen Anstrengungen der Tätigkeit erfahrbar wird – in der ‚Einstimmung‘, im ‚*attunement*‘ der kinästhetisch und in Gesten der Vor- und Nachbereitung erfahrbaren ‚*Arbeid*‘. Zugleich ist es eine Zeit der Kunst, eine ‚Aus-(Nahme-)Zeit‘ der ästhetischen Erfahrung, und die Grenzen und Übergänge zwischen ‚Freizeit‘, ‚Muße‘ und ‚Arbeit‘ im Sinne einer Kulturarbeit und einer Konzentration und Anstrengung der Kunsterfahrung korrelieren und interferieren mit dem ‚Work‘ der Performer.²⁸ Hier entfaltet sich eine Dimension der Zeit, der Zeitgestalt *und* der subjektiven Zeiterfahrung, die Keersmaecker „a liquid experience“ nennt.²⁹ Die unvorhersehbaren und unendlich vielfältigen Modi der dynamischen, körperlich-zeitlichen *attunements*, die gleichzeitig in diesen Phasen der Zyklen ablaufen – zwischen den Musikern, Tänzern und Zuschauern –, produzieren eine solche Komplexität an Synchronisierungs- und

²⁸ Elena Filipovic weist in anderer Weise darauf hin: „In the act of revealing the laborious process of making the drawings – and of making the process itself into part of her new piece – De Keersmaecker is exposing the actual labour that sits behind her work (which is invariably different from the labour of dancing, though no less captivating). She also reveals how constructed the piece is, how structured are the movements that fill the entire ‚work day‘ of the dancers, and how almost mathematical is the choreographic writing.“ Filipovic, *Vertiginous Force* (Anm. 22), 21.

²⁹ Filipovic, *Taking the time for time* (Anm. 23), 40.

Desynchronisierungsprozessen, dass weder ein ökonomischer Begriff von ‚Work‘ noch ein ästhetischer Begriff von ‚Werk‘ dieser pluralen Gestalt von Zeitlichkeit gerecht werden könnte.

Wie (nicht) zusammen leben? Synchronisierungen zwischen Mutter und Kind (Kai van Eikels)

Für seine Vorlesung *Comment vivre ensemble* notiert Roland Barthes eine „Anekdote“:

Von meinem Fenster aus sehe ich (1. Dezember 1976), wie eine Mutter ihren Jungen an der Hand hält und den leeren Kinderwagen vor sich her schiebt. Sie marschiert unerschütterlich in ihrem Tritt; der Junge wird gezogen, gezerrt, stolpert, muß die ganze Zeit über rennen, wie ein Tier oder ein ausgepeitschtes Sadesches Opfer. Sie geht in ihrem Rhythmus, ohne zu merken, daß der Junge einen anderen hat. Obwohl sie seine Mutter ist!³⁰

Das Drama, das der heimliche Zuschauer erblickt, zeigt eine Macht am Werk, die ihre Angriffsfläche in einem Synchronisierungsproblem hat. „Die Wirkung der Macht – die Subtilität der Macht – verläuft über Dysrhythmie, Heterorhythmie“, lautet Barthes’ Schlussfolgerung an dieser Stelle, und mündlich erläutert er in der Vorlesung: „Wenn man zwei unterschiedliche Rhythmen überlagert, entstehen schwerwiegende Störungen.“³¹

Barthes, der seine Mutter leidenschaftlich liebte, identifiziert sich offenbar mit dem Jungen in dieser Szene, die er zufällig aus der Privatheit seines Zimmers miterlebt. Seine anekdotische Wiedergabe lebt von der Entscheidung, alles zu ignorieren, was diese Frau ausmachen könnte, bis auf den Status der Mutter. „Obwohl sie seine Mutter ist!“ Wie kann ausgerechnet sie ignorieren, dass ihr Junge einen anderen Gehrhythmus hat als sie? Die unerschütterliche Treue ihres Marschierens zu ihrem eigenen Leben und dessen Zielen verrät, so der unausgesprochene Vorwurf, eine natürliche Harmonie zwischen dem mütterlichen und dem kindlichen Körper. Eine Harmonie, die bestand, während sie mit dem Kind schwanger ging, wie die Psychoanalyse versichert. Damals, als das neue Lebewesen in ihrem Bauch schaukelte, gab es Synchronisierung der Rhythmen.³²

³⁰ Barthes (Anm. 6), 47.

³¹ Ebd.

³² Neuere Forschungen zu den Interaktionen zwischen mütterlichem Körper und Embryo deuten allerdings darauf hin, dass die Synchronisierungen zur temporalen Infrastruktur eines Machtkampfes gehören, dessen Heftigkeit die Vorstellungen einer vorgeburtlichen Harmonie von Mutter und Kind konterkariert.

Die pränatale Situation zweier Körper in einem eignet sich, um einige Aspekte von Synchronisierung hervorzuheben, die den Subjektivismus und Institutionalismus unserer gängigen Vorstellungen vom Körperlichen irritieren. Was wir üblicherweise mit dem Wort „Körper“ meinen, wenn wir „mein Körper“, „ihr Körper“, „der menschliche Körper“ sagen, bezieht sich auf die Idee eines Organismus als funktionale oder organisatorische Einheit, auf das je subjektiv und intersubjektiv als Sitz eines Subjekts Identifizierbare und auf eine vage daran geknüpfte juristische Kategorie negativ (durch Unverletzlichkeit) definierten Eigentums. Der Körper in diesem Sinne ist eine *Form*, etwas, das Kooperationen zwischen begriffsfähigem Verstand, Einbildungskraft und sinnlicher Wahrnehmung als ein in sich geschlossenes Zusammenhängen darstellt. Nach außen hin bewegt es sich zusammen, während intern die Bewegungen operativ aneinander anschließen, um ein System zu ergeben – von dem dann die Frage ist, wie viel Metaphysik die Erklärung in die Beziehung zwischen den Einzelvorgängen und dem Gesamteffekt ‚beseeltes Leben‘ investiert: ob das Ganze für mehr gelten soll als die Summe seiner Teile oder ob ein selbst zeitliches Denken einsieht, dass die Teile zu keiner Zeit in einer Summe vorliegen, das Lebende sein Leben vielmehr eben ihrer irreduziblen Ungleichzeitigkeit verdankt (und für die Systematik ein Zusammenhängen *durchs* Ungleichzeitige zu denken wäre).

Barthes' Urteil über die Achtlosigkeit der Mutter zeigt das *Beid-* oder *Allseitige* der Synchronisierung als *ethisches Prinzip* auf. Synchronisierung setzt rhythmische Differenz voraus; sie kommt nur in Gang zwischen „oscillators“, die voneinander energetisch unabhängig jeweils eigene Rhythmen generieren.³³ Ob die Signale, die Synchronisierungen stimulieren, organischer oder (elektro-)mechanischer Herkunft sind, spielt dabei offenbar für die physischen Wirkungen keine Rolle. Körperprozesse reagieren auf potenziell alles, was den eigenen Frequenzen nicht zu entfernt pocht.³⁴ In der symbolischen Auswertung der physischen Interferenzen zählen Markierungen wie ‚natürlich‘ und ‚künstlich‘ allerdings unter Umständen sehr wohl, und dabei steht eben die Verteilung der Beeinflussbarkeit zur Disposition. So hat etwa ein DJ als Manager einer *dancing crowd* im Club einen anderen Status inne als ein Schlagzeuger im Konzert, obwohl er ebenfalls auf das Grooven der Menge reagiert und Beats und Tanz in einer Feedbackschleife einander verändern. Da der DJ über Maschinen gebietet, die ein zwar Synchronisierungsmächtiges, selbst jedoch für Abstimmungsimpulse Unempfängliches erzeugen, partizipiert seine Performance am Nimbus dieser Asymmetrie. Synchronisierung in, zwischen, unter temporal offenen Körpern wirkt sich nicht nur im Psychosomatischen, sondern auch in einer *soziosomatischen* Dimension des

³³ Vgl. Pikovsky/Rosenblum/Kurths, Synchronization (Anm. 4), 8 f.

³⁴ Vgl. zur „synchronization region“ ebd., 11 f.

Lebens aus. Für das Ineinandergreifen physischer und symbolisch-imaginärer Dynamiken hängt Maßgebliches davon ab, wie Synchronisierung zum Vorschein kommt – wie eine soziale Szene ihr zu einer Evidenz verhilft oder diese verwehrt.

Der Beobachter, der von seinem Ort am Fenster das Leben auf der Straße verfolgt, registriert, im Spiegel seiner Vorstellungen von einer guten Mutter-Kind-Beziehung, dass diese Mutter dort unten eine Ethik der Synchronisierung verletzt. Die Maxime einer solchen Ethik der Synchronisierung lautet in etwa: Wie wir uns im Zusammenleben organisieren, sollte den Sachverhalt respektieren, dass jeder unserer Körper eigene Rhythmen des Sichbewegens hervorbringt. Bewegend überträgt ein Körper seine Rhythmen mechanisch auf dasjenige in seiner Nähe, womit er umgeht. Während aber die Auswirkungen der mechanischen Übertragung sich letztlich nach Kräfteverhältnissen entscheiden, steht es uns bis zu einem gewissen Grad frei, in den Kontaktzonen, wo die Eigenrhythmen der Körper einander informieren, mittels Aufmerksamkeit im Verhalten die Verhältnisse anders denn durch Kraft zu bestimmen. Zwar gelänge kein Zusammenleben ohne Koordination; doch sollte das Modell des Koordinierens, wo immer es angeht, eine Dynamik allseitiger Beeinflussung gestatten, bei der die Partizipierenden gleichermaßen zum rhythmischen Abstimmungsprozess beitragen können. Je weniger mechanische Kräfteverhältnisse eine Situation determinieren, je mehr die Menschen der Synchronisierung an Macht lassen, um unter ihnen als das Moderierende zu wirken, das Getrenntes in Zusammenhänge bringt, desto besser die Bedingungen fürs Politische. Obwohl Allseitigkeit weder selbst schon Gleichheit heißt, noch garantiert, dass die sich Synchronisierenden gleich großen Einfluss aufeinander ausüben. Doch die Asymmetrien in und durch Synchronisierung bilden nicht die Ungleichheit der Kräfte ab; und eine Ethik der Synchronisierung hat ihr politisches Potenzial gerade darin, diese Differenz darzutun.³⁵

Wie zusammen tanzen? (De-)Synchronisierungen im zeitgenössischen Tanztraining und auf der Bühne am Beispiel von Lító Walkeys Choreographie „aswebegin“ (Anne Schuh)

Zielstrebig geht ein Tänzer durch den Raum, holt etwas aus dem Bühnenabseits und überreicht es einem zweiten, der ihm nachgegangen ist.³⁶ Die übrigen vier Akteure folgen dem Geschehen zunächst mit ihren Blicken, gesellen sich dann dazu und stellen sich wie in Aufnahmebereitschaft zu dem Tänzer, der ein Mobiltelefon und einen Notizblock überreicht bekommen hat. Dieser beginnt nun Anweisungen zu geben: „You can stand spread out in the

³⁵ Für weiterführende Argumentationen siehe Kai van Eikels: Synchronisierung und Macht, in: ders./Brandstetter/ Schuh (Hrsg.), DE/SYNCHRONISIEREN (Anm. 2), 23–43.

³⁶ Meiner Betrachtung liegen folgende Aufführungsbesuche zugrunde: 8.12.2013, Weld (Stockholm), sowie 5./6.2.2016, DOCK 11 (Berlin). Darüber hinaus wurden Videoaufzeichnungen des Stücks hinzugezogen.

space, but not behind me“. Er kündigt einen Text an und erklärt, dass bei der Formulierung „magical square“ alle auf den Boden gehen sollen und fügt hinzu: „Someone should ask now: Should we do it alone or together?“ Die Frage wird gestellt und die Antwort – „as a group“ – wird so beiläufig gegeben, als wüssten ohnehin schon alle Beteiligten Bescheid. Der angekündigte Text kommt nun als Tonaufnahme vom Mobiltelefon, während der Vorleser im Notizbuch blättert. Erst später wird der Text, von zwei Akteuren gleichzeitig, doch noch vom Notizblock abgelesen und einer der Umstehenden kommentiert: „That was very precise.“

Die hier beschriebene Szene stammt aus *aswebegin*, einem Tanzstück der Choreographin Litó Walkey.³⁷ Aufgeführt wird eine Reihe von Gruppenszenen, wobei die Bewegungen und Handlungen als solche zumeist unspektakulär, zum Teil unnötig umständlich und für Außenstehende in ihrer Intention häufig nicht nachvollziehbar sind; auch gesprochene Textpassagen bleiben unverständlich. Man ist mit einer Gruppe konfrontiert, deren sonderbare Rituale sich nur Eingeweihten offenbaren. Und dennoch erscheint diese auf den ersten Blick in sich geschlossene Gruppe, die sich vom Publikum auch durch ihr uniformiertes Äußeres deutlich unterscheidet, fragil: So sind die Interaktionen zwar offensichtlich eingespielt und werden in einem unaufgeregten Gestus präsentiert, doch die einzelnen Akteure wirken stets wachsam und verfolgen die Aktionen der anderen höchst aufmerksam. Die Performer scheinen in ein Geschehen verwickelt, das behutsam austariert und an Ort und Stelle ausgehandelt werden muss.

aswebegin, dessen Titel man in doppelter Weise lesen kann – ‚während/indem wir beginnen‘ und ‚als Wir-Beginn‘ –, lässt sich als tänzerisch-choreographische Auseinandersetzung mit der Frage nach der Organisation des Zusammentanzens begreifen und führt dieses dabei als einen prekären und dynamischen Prozess auf – eine Ästhetik, die den zeitgenössischen Tanz durchzieht und deren spezifische Zeitlichkeit als „To Dance the Interval“ beschrieben werden kann.³⁸ Zentral für diese Wirkung sind (De-)Synchronisierungsdynamiken zwischen den Performern, die sich durch eine Aufteilung der Akteure in ‚Führende‘ und ‚Folgende‘ ergeben und die einem Setting geschuldet sind, das zwischen gesetzter Choreographie und Improvisation angesiedelt ist. Zudem wird in verschiedenen Übungen die Kompetenz zur

³⁷ Die Choreographie wurde im November 2013 im Weld Theater in Stockholm uraufgeführt und im Rahmen der zweiten Jahrestagung des SPP 1688 zum Thema „De/Synchronisieren? Leben im Plural“ am 3.2.2016 im DOCK 11 in Berlin präsentiert.

³⁸ Vgl. André Lepecki, der sich hier auf Erin Manning bezieht: André Lepecki: From Partaking to Initiating. Leadingfollowing as Dance’s (a-personal) Political Singularity, in: Stefan Hölscher, Gerald Siegmund (Hrsg.): *Dance, Politics & Co-Immunity*, Zürich/Berlin 2013, 21–38, hier: 33 f.

(De-)Synchronisierung systematisch trainiert. Wie sieht dieses Training aus und welche unterschiedlichen Funktionen kann Synchronisierung für die Choreographie erfüllen?³⁹

Die Übung ‚Simultaneous Question/Simultaneous Answer‘ etwa sieht vor, dass sich vier Personen paarweise gegenüberstehen, um sich wechselseitig Fragen zu stellen und Antworten zu geben, wobei jeweils ein Paar als eine Stimme fungieren soll.⁴⁰ Die Schwierigkeit der Aufgabe besteht also darin, gleichzeitig sprechend – zu zweit und in einem Zuge – eine einzige Frage zu stellen beziehungsweise eine einzige Antwort zu geben. Das gemeinsam Gesagte wird nicht vorher abgesprochen und anschließend im Chor aufgesagt, sondern im Sprechen selbst erst formuliert. Obwohl die Übung darauf abzielt, zu zweit als eine Stimme zu sprechen, zeigt die Praxis, dass es für die erfolgreiche Durchführung wesentlich ist, sich weiterhin als zwei Stimmen wahrzunehmen. Denn es ist eine gewisse Nicht-Deckungsgleichheit nötig, damit sich zwei Sprechende aus der Differenz heraus so miteinander abstimmen können, dass das Gesagte als simultan erfahren wird.⁴¹

Üblicherweise, so Walkeys Beobachtung, verfielen die Übungsteilnehmer zunächst in ein langsames Sprechen. In der Befürchtung, mit jedem ausgesprochenen Wort stets schon zu weit gegangen zu sein, sich selbst zum Vorsprecher, den anderen zum bloßen Nachsprecher zu machen, halten sich beide abwartend hinhörend zurück und das gemeinsame Formulieren bleibt im Gestammel stecken. Wird jedoch in einem schnelleren Tempo vorgegangen und insgesamt die Geschwindigkeit und der Rhythmus eines durchschnittlichen, alltäglichen Dialogs angestrebt, kommt das Spiel in Gang und mit einer Leichtigkeit, die vorher nicht möglich war, wird aus „Did you bring your dog?“ und „Shall we bike?“ die gemeinsam formulierte Frage „Did you bike your dog?“. Entsprechend beschreibt Walkey: „You get synched because you put out something, not because you hold back and follow each other“.⁴² „You have to get away of waiting for the other, of totally listening“, so der Tänzer Noah Hellwig.⁴³ In dem Maße, wie der anfänglich vorsichtige Versuch, den Abstand zwischen den Sprechenden gar nicht erst zum Vorschein kommen zu lassen, vernachlässigt wird, kann dieser produktiv eingesetzt werden, ohne dass das Nacheinander der Interaktion für die

³⁹ Für eine ausführliche Analyse siehe Anne Schuh: Did you bike your dog? Synchronisierung im zeitgenössischen Tanztraining am Beispiel von Litó Walkeys Choreografie *aswebegin*, in: dies./Brandstetter/van Eikels (Hrsg.), DE/SYNCHRONISIEREN (Anm. 2), 171–185. Walkeys Arbeit kann nicht bruchlos in eine Linie mit den oben besprochenen *Somatics*-Ansätzen gestellt werden. Jedoch sind die Tänzer aus *aswebegin* vielseitig in Somatischen Praktiken trainiert.

⁴⁰ Die folgenden Ausführungen zum Verlauf der Übung basieren auf der Mitschrift eines Telefongesprächs, das ich am 24.7.2016 mit Litó Walkey geführt habe, sowie auf Mitschriften von Skype-Gesprächen mit Noah Hellwig vom 14.9.2016 und 4.10.2016.

⁴¹ Vgl. zum Faktor der „Trennung“ als Voraussetzung von Synchronisierung: Kai van Eikels: Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie, Paderborn 2013, bes. 171, 173.

⁴² Telefongespräch mit Walkey (Anm. 40).

⁴³ Skype-Gespräch mit Hellwig am 14.9.2016 (Anm. 40).

gemeinsam Sprechenden zur spürbaren und damit bestimmenden Form wird. Dabei spielen eine Reihe von Informationen in dieses Sprech-Hören hinein: Die Atemgeräusche des Partners etwa oder kleinste Mikrobewegungen der Körper, die das Formulieren begleiten und den Synchronisierungsprozess mitbestimmen.

Solche wechselseitigen Dynamiken zwischen Interagierenden und eine damit einhergehende stetige Verwischung der Grenze zwischen jenen, die den Ton angeben, und jenen, die folgen, finden auch in Settings statt, in denen ein geregelter Nacheinander angestrebt wird. Der Tanzwissenschaftler André Lepecki hat dies mit der Formel des „followingleading“ für den Paartanz beschrieben und emphatisch als subversiv-politisch gedeutet.⁴⁴ Die Auseinandersetzung mit konkreten Projekten wie *aswebegin* zeigt darüber hinaus, inwiefern (spontane Selbstorganisation durch) Synchronisierung auch die Verwirklichung von abgesprochenen, *allen* Beteiligten bekannten Plänen und Hierarchien betrifft.⁴⁵ Daher bleibt eine gewisse Skepsis gegenüber allzu euphorischen Einschätzungen hinsichtlich des politischen Potenzials von Synchronisierung, das stets im konkreten Kontext betrachtet werden muss. So berichtet der Tänzer Noah Hellwig von einem Missverständnis zwischen den Performern im Rahmen einer Aufführung von *aswebegin*. Dabei seien mehrere Tänzer spontan, ohne jedoch stören zu wollen, vom vorab festgelegten Plan abgerückt und hätten gemeinsam einen anderen Teil des Skripts aufgeführt.⁴⁶ Vor dem Hintergrund von Synchronisierungsforschungen ließe sich diese Situation auch als gelungene Verständigung unter den Performern – nicht als Missverständnis – deuten. Die Anekdote lässt den Rückschluss zu, dass die Verwirklichung und die praktische Umsetzung von abgesprochenen Plänen stets von Synchronisierungsprozessen begleitet, gar von diesen vermittelt und in manchen Fällen verunmöglicht werden. Synchronisierung greift insofern an verschiedenen Stellen der Choreographie und lässt sich als ‚subkutane‘ und wichtige Ebene des Tanzens verstehen. Dabei erweisen sich Synchronisierungskonzepte auch als ein hilfreiches Mittel, um neben der Aufführung die Proben und Trainings, ihre formierende Wirkung und damit verknüpfte ästhetischen Programmatiken in den Blick zu rücken.

⁴⁴ Lepecki (Anm. 38), bes. 33–38.

⁴⁵ Vgl. in diesem Zusammenhang auch Yvonne Hardt: Support and Following. Re-Visiting Movement Choirs and Public Performance, in: Congress on Research in Dance. Conference Proceedings, Fall 2016, 198–207.

⁴⁶ Skype-Gespräch mit Hellwig am 4.10.2016 (Anm. 40).