



Susana Zapke (Hg.)

Notation Imagination und Übersetzung

HOLLITZER



Notation. Imagination und Übersetzung

NOTATION IMAGINATION UND ÜBERSETZUNG

Herausgegeben von
Susana Zapke

HOLLITZER





Besonderer Dank geht an die Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien (MUK),
die durch ihre Förderung diese Veröffentlichung ermöglicht hat.
Durch die Unterstützung wissenschaftlicher Publikationen trägt die MUK dem Bewusstsein für
die essenzielle Bedeutung von Forschung und Innovation als treibende Kräfte kultureller und
gesellschaftlicher Entwicklung Rechnung.



Susana Zapke (Hg.): Notation. Imagination und Übersetzung
Wien, Hollitzer Verlag, 2020

Coverabbildung: Roman Haubenstock-Ramati, *Vertikal*, 1990,
Tusche und Neon Filzstifte auf Transparent © Susana Zapke
Covergestaltung: Nikola Stevanović

Redaktion: Herausgeberin
Lektorat: Julia Teresa Friehs
Layout und Satz: Nikola Stevanović
Hergestellt in der EU

Alle Rechte vorbehalten
© Hollitzer Verlag
www.hollitzer.at

HOLLITZER



ISBN 978-3-99012-859-6

INHALT

Vorwort	7
SUSANA ZAPKE Einleitung: Von der Vielfalt intermedialer Translationen	9
ROSE BREUSS Phatic Etudes	21
BERNHARD LEITNER Die Notation von Ton-Räumen Ein Bericht über die frühen Forschungsjahre (1968–1975)	39
DAVID MAGNUS Asthetische Operativität Zur leiblichen Artikulation von Schriftbild, Sprache und Klang in Dieter Schnebels <i>Maulwerke</i>	61
STEFAN FRICKE Sauerkraut-Quintolen Fluxeske Strategien musikalischer Notationen	81
JULIA OSTWALD <i>Speaking Dance:</i> Transformationen zwischen Oralität und Aufzeichnung	99
PETER REVERS Denken in Musik Imagination und Notation im Spannungsfeld der Werkgenese „Der Abschied“ aus Mahlers <i>Lied von der Erde</i>	115
REINHARD POCK <i>Chess Pieces</i> von John Cage	129
ERNST STROUHAL Das Flüchtige und das Tote Zum ästhetischen Spiel mit Notation und Diagramm	153

MELANIE UNSELD

Musik zu sehen geben

Philosophische und kunstwissenschaftliche

Impulse für die Betrachtung von musikalischer Notation

185

SUSANA ZAPKE

Die Notenschrift „zwischen Sprache und Welt“

Übersetzungsprozesse der musikalischen Notation

199

THOMAS MACHO

Schrift der Bilder

Notationstechniken im Film

225

CHRISTOPH HERNDLER

Warum über Notation reden

237

Autorinnen und Autoren

243

Vorwort

Dem vorliegenden Band ging ein Symposium gleichen Titels – „Notation. Imagination und Übersetzung“ – voraus, das dank der großzügigen Unterstützung des Internationalen Forschungszentrums Kulturwissenschaften der Kunstuniversität Linz in Wien (IFK) in Kooperation mit dem Institut für Wissenschaft und Forschung (IWF) an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien (MUK) in den Räumlichkeiten beider Institutionen im Mai 2018 abgehalten wurde. Die daraus resultierenden Beiträge gewähren Einblick in vielfältige Deutungsfelder des Begriffs „Notation“, etwa in der Sprachphilosophie, im Film, im Tanz, in der Musik, im Spiel und in der bildenden Kunst, und zeigen dabei die Problematik einer intermedialen Übersetzung auf, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine sowohl wissenschaftlich als auch künstlerisch intensive Debatte auslöste und seitdem einen weiterhin lebendigen Diskurs auf beiden Ebenen antreibt.

Die Idee einer breit angelegten, sowohl wissenschaftstheoretischen als auch künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Begriff „Notation“ entstand aus dem Forschungsschwerpunkt „Experiment Notation“, den ich 2010 an der MUK etablieren durfte und der seit 2014 an das damals neu gegründete Institut für Wissenschaft und Forschung angebunden ist. Als krönender Abschluss des Symposiums fand ein Konzert mit grafisch notierten Werken von Roman Haubenstock-Ramati, Earle Brown, Karlheinz Stockhausen und Luciano Berio, die vom Ensemble MUK. wien.aktuell aufgeführt wurden, statt. Herzlich bedankt seien die MusikerInnen sowie Julia Purgina und Arno Steinwider-Johannsen für die intensive Einstudierung und die letztlich ‚einzigartige‘ Interpretation der grafisch notierten Werke. Auch die Interpretationsprozesse einer Jooss-Leeder-Etüde des Tanzpädagogen Jean Cébron, die von zwei TänzerInnen unter der Leitung von Rose Breuss aufgeführt wurden, entziehen sich hier leider einer Wiedergabe. Gedankt sei jedoch erneut sowohl den TänzerInnen als auch Rose Breuss.

Mein besonderer Dank gilt Thomas Macho, dem Direktor des IFK, der von Anfang an der Idee eines Symposiums zum Thema Notation nicht nur mit außerordentlichem Interesse begegnete, sondern auch selbst mit einem Beitrag zu den Notationstechniken im Film partizipierte. Gedankt sei ebenso herzlich der stellvertretenden Direktorin Johanna Richter sowie dem Team des IFK für die stets elegante, anregende und effiziente Kommunikationsform und den logistischen Support. Der Rektorin der Anton Bruckner Privatuniversität in Linz, Ursula Brandstätter, bin ich für ihre enthusiastische Unterstützung und die Empfehlung zweier Beitragender ihrer Universität zu Dank verpflichtet. Der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien und im Besonderen den Rektoren Franz Patay und Andreas Mailath-Pokorny danke ich verbindlich für die unterstützende

Begleitung des Symposiums ebenso wie der vorliegenden Publikation. Der Kulturabteilung der Stadt Wien (MA 7) sei ein ganz besonderer Dank ausgesprochen. Meiner Assistentin am IWF Laura Strobl danke ich für ihre standhafte Unterstützung vor und während des Symposiums. Nicht zuletzt danke ich dem Hollitzer Verlag für die immer erfreuliche Zusammenarbeit, Julia Teresa Friehs für das akkurate Lektorat und Sigrun Müller für die sorgfältige Betreuung der Publikation.

Susana Zapke
Wien, 10. Mai 2020

Einleitung:

Von der Vielfalt intermedialer Translationen

SUSANA ZAPKE

Die vorliegende Publikation *Notation. Imagination und Übersetzung* befasst sich mit der ontologischen Frage nach den Grundstrukturen von Imagination und den Möglichkeiten und Grenzen ihrer visuellen Darstellbarkeit. Die Frage, ob und wie etwas Imaginäres, Unsichtbares, Ungreifbares, Immaterielles und Abstraktes notiert werden kann, gehört zum Leitmotiv aller zivilisatorischen Kulturen. Imagination, vom lateinischen *Imago* (Bild), verweist einerseits auf innere ‚Bilder‘, andererseits auf etwas der Realität Fremdes, in der Außenwelt nicht Vorhandenes. Man spricht daher auch von ‚mental Bildern‘. Um diese Bilder aus der eigenen Innerlichkeit hervortreten zu lassen, bedarf es einer Übertragung in Form eines medialen Systems, das wir hier Notation nennen.

Ob sich eine imaginäre ‚Wirklichkeit‘ unversehrt in ein anderes Medium übersetzen oder, in reziproker Richtung, ob sich aus dem Notierten wiederum die originale Wirklichkeit/Imagination rekonstruieren ließe, beschäftigt nicht nur die Musiktheorie und -praxis, sondern all jene wissenschaftlichen und künstlerischen Ausdrucksformen, die sich skripturaler, diagrammatischer und sonstiger medialer Systeme bedienen. Die Befassung mit der Niederschrift künstlerischer Gedanken, die zunächst nur in der Imagination existieren, hat methodische Ansätze hervorgebracht, die sich unter anderem mit den Modi der „Schriftbildlichkeit“ – das heißt diskursiv und ikonisch zugleich – und ihrer Handhabbarkeit auseinandersetzen.¹

Der Universalgelehrte Isidor von Sevilla konstatiert bereits im siebenten Jahrhundert das Fehlen einer leistungsfähigen Notenschrift und damit einen Tradierungsverlust – „Nisi enim ab homine memoria teneantur soni pereunt, quia scribi non possunt“ (‚Wenn sie nämlich von den Menschen im Gedächtnis behalten werden, vergehen die Töne, weil man sie nicht aufschreiben kann‘) –, ein Gedanke, den Ferruccio Busoni im 20. Jahrhundert aus der Perspektive des schaffenden Künstlers fortsetzt: „Mit dem Augenblick, da die Feder sich seiner [des abstrakten Einfalls] bemächtigt, verliert der Gedanke seine Originalgestalt.“² 13 Jahrhunderte Kul-

¹ Zur Definition von ‚Schriftbildlichkeit‘ siehe die Einleitung bei Eva Cancik-Kirschbaum, Sybille Krämer und Rainer Totzke (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin: Akademie Verlag, 2012, S. 13–35.

² Isidor verweist hierbei auf „Mnemosyne“, die Gattin Jupiters und Mutter der Musen und auf das „Vorüberfließen“ (*praeterfluit*) der ephemeren Klänge: „Quarum sonus, quia sensibilis res est, praeterfluit in praeteritum tempus inprimiturque memoriae. Inde a poetis Iovis et Memoriae filias Musas esse confictum est. Nisi enim ab homine ...“, Isidor von Sevilla: *Etymologiarum sive Orig-*

turgeschichte liegen dazwischen und eine neue Definition des Verhältnisses von Erinnern und Vergessen (Imaginieren und Aufschreiben), denn die Fragilität der *Memoria* im Prozess der Überlieferung ist bei Isidor von so zentraler Bedeutung wie bei Busoni die intendierte lückenlose Übertragung des originalen Gedankens und damit das Bewusstsein der ephemeren Qualität des Imaginierten. Was nicht aufgezeichnet wird, lebt zunächst im Bereich der „bildlosen und ungeformten Bewegung der unwillkürlichen Erinnerung“ weiter, wie es Walter Benjamin formuliert hat.³ Denn das Festschreiben bedeutet zunächst den Verlust des Imaginären, des sich stets neu Formierenden, Variierenden. Das Notierte impliziert den Verlust fragmentarischer Prozesse im Sinne einer ‚Imagination des Erlebten‘ sowie von unendlichen ‚Potenzialitäten‘ im kreativen Prozess, wie etwa Luigi Nono es in seiner Hommage *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* (1984) bereits im Titel andeutet. Was noch nicht skriptural festgehalten ist, lebt hingegen in Form eines Möglichkeitsraumes weiter, dessen Reize manche KomponistInnen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf beiden Seiten des Atlantiks bereits erkannt haben: ein ausgewählter Kreis aus dem Umfeld der New York School und ein ausgewählter Kreis der Darmstädter Avantgarde. Die Entstehung radikal neuer Notationssysteme im Umfeld der europäischen und der nordamerikanischen Kunstavantgarde seit 1950 stellt ein besonderes Phänomen dar, das nicht nur unter kompositionsgeschichtlichen Aspekten zu erklären ist. Die Suche nach neuen musikalischen Visualisierungsmodellen hat unmittelbar mit der Hinterfragung fundamentaler ästhetischer und letztlich auch sozialer Traditionen sowie mit dem Selbstverständnis der KünstlerInnen, InterpretInnen, RezipientInnen und deren Interaktionen zu tun. Bilder, Grafiken, verbale Anweisungen, Zeichen, Collagen, Diagramme dienen nun der Übertragung kompositorischer Gedanken und darüber hinaus auch neuer Klangvorstellungen. Die Ambivalenz der Notation und die Variabilität ihrer Interpretation werden so zu einem zentralen Anliegen. Die Ausdehnung der Definition von Notation geht einher mit einem erweiterten Kunst- und Musikbegriff. Die mannigfaltigen Klangvorstellungen, die subtile Überschreitung der Grenzen zwischen Klang und Stille, ein neues Raumbewusstsein als integrativer Bestandteil der Komposition sowie die Rückgewinnung von Sprache als musikalisches Material eröffnen mannigfaltige Möglichkeiten des konzeptuellen Umgangs mit Musik, im scholastischen Sinn zugleich als *Ars*/Kunst und als *Scientia*/Wissenschaft. Die Partitur verliert somit ihre ursprüngliche Bedeutung als imperative Referenz, indem ihr nunmehr eine indikatorische, frei assoziative Funktion zukommt.

num Libri XX, Bd. 1, hg. von W. M. Lindsay. Oxford, 1911, III.XV.2. Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen-Bücher, 2001, S. 28.

3 Walter Benjamin: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, unter Mitwirkung von T. W. Adorno und G. Scholem. Frankfurt a. M., 1977, S. 323.

Die Aufgabe der konventionellen Notation zugunsten vieldeutiger Notationsvarianten ist zwar eine neue Form des Festhaltens, ‚was‘ festgehalten wurde, erschließt sich den Interpreten/Rezipienten jedoch nicht a priori. Subjektive Lesarten, plurale Lesbarkeiten und eine Offenheit der Deutung, der Decodierung werden hierdurch explizit zugelassen. Das betrifft nicht nur die musikalische Notation, sondern ebenso andere künstlerische Anwendungsbereiche wie etwa den Tanz, den Film und die bildende Kunst. Dabei geht es nicht immer primär um ‚Aufführbarkeit‘ oder gar um ‚Univozität‘, sondern um das Gedankenspiel mit der Metaphysik, indem die Notation eine Vermittlungsfunktion zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Existenz und Transzendenz anzeigt.⁴ Zeichen und Chiffren sind, nicht nur im offenen Werk, „schwebend, vieldeutig, nicht allgemeingültig“⁵. Jaspers Begriff der „Chiffre“ bietet in diesem Zusammenhang einen greifbaren Boden für die transzendente Dimension der diversen künstlerischen Formen von Notation, die sich in ihrer Immanenz – Zeichenhaftigkeit – als konturiert, in ihrer Transzendenz jedoch als eben stets „schwebend, vieldeutig und nicht allgemeingültig“ erweist.

Eine diametral entgegengesetzte Position hierzu vertrat etwa Gustav Mahler, der eine nahtlose Übertragung seiner musikalischen Imagination auf die Realisierung durch die InterpretInnen anstrebte und somit das Notationsinventar akribisch auf endgültige und universal verständliche Eindeutigkeit hin be- und oftmals noch umarbeitete. Die Obsession einer logisch eindeutigen Zuordnung von Zeichen und Bezeichnetem setzt Mahler in geistige Verwandtschaft mit Ludwig Wittgenstein.⁶ Arnold Schönberg war sich dieser Grundproblematik bewusst, als er 1925 plakativ feststellt, was Mahler bereits antizipiert hatte: „Die Unzulänglichkeit unserer Notenschrift ist bekannt und vielfach zugegeben.“ Später geht Schönberg noch einen Schritt weiter: „Notation was at no time adequate to musical phantasy.“⁷ An

- 4 Die Begriffe „Immanenz“, „Transzendenz“ und „Chiffre“, die in Karl Jaspers *Metaphysik* eine zentrale Bedeutung innehaben, bieten ein weites philosophisch-theoretisches Feld in der Auseinandersetzung mit Notation. „Chiffre“ ist nach Jaspers, im Gegensatz zu Symbol und Zeichen, „die Sprache des Transzendenten, das nur durch Sprache, nicht durch die Identität von Sache und Symbol im Symbol selbst zugänglich ist. Chiffre bedeutet ‚Sprache‘, Sprache der ‚Wirklichkeit‘, die nur so gehört wird und angesprochen werden kann.“ Zeichen sei die „definierbare Bedeutung eines Anderen, als solches auch unmittelbar Zugänglichen“. Karl Jaspers: *Der philosophische Glaube angesichts der Offenbarung*. München: Piper, 1963, S. 157 f.
- 5 Vgl. Jaspers Definition von Chiffre in ders.: *Chiffren der Transzendenz*. München: Piper, 1970, S. 97. In der Subjekt-Objekt-Spaltung ist sie zugleich objektiv und subjektiv: subjektiv, weil der Mensch sie nach „seiner Vorstellungsweise, Denkungsart, Auffassungskraft schafft“, und objektiv, weil in ihr etwas gehört wird, „was dem Menschen entgegenkommt“. Karl Jaspers: *Kleine Schule des philosophischen Denkens*. München: Piper, 1965, S. 132 ff.
- 6 „Jede richtige Zeichensprache muß sich in jede andere nach solchen Regeln übersetzen lassen: Dies ist, was sie alle gemeinsam haben.“ (Die Unterstreichung entspricht dem Original.) Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus. Werkausgabe*, Bd. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 24.
- 7 Arnold Schönberg: „Theory of Performance (Interpretation) Execution“, T75_01, in: Arnold-Schönberg-Center, <https://www.schoenberg.at/index.php/de/archiv/texte>.

verschiedenen Stellen setzt er den Begriff „Bezeichnung“ anstatt von „Notation“, was mittelbar auf die von Ferdinand de Saussure etablierte Differenzierung zwischen Bezeichnendem, dem Formaspekt des sprachlichen Zeichens, und Bezeichnetem, dessen Bedeutung oder Inhalt, verweist.⁸ Die performative Umsetzung jener „Bezeichnungen“ bedeutet das Wiedergeben von musikalischen Gedanken in Klängen: „Performance in music, the rendering into actual sounds of musical ideas hitherto only written in musical notation [...] instead of examining what performance does to musical ideas, the problem should be, what notation does do to musical performances. [...] Any how: imperfection of notation causes problems of performances and causes the necessity of interpretation.“⁹ Die Anmerkungen weisen nicht nur auf die Bedingtheit der Notation, Ideen in ein anderes Medium zu übertragen und aus diesem eine erneute Lektüre zu generieren, sondern ebenso auf die (interpretatorische) Arbitrarität und historische Bezüglichkeit von Notation hin. Das spannungsgeladene Verhältnis zwischen der Idee, ihrer Verschriftlichung oder ‚Verschriftbildlichung‘ und der Performance ist kein Primat der Musik. Vom Tanz sind seit dem 16. Jahrhundert identische Diskurse bekannt, bei denen die Suche nach Lösungen gegen das Vergessen unter Verwendung der Schrift eine grundlegende Diskussion über Schrift und ‚Vorschrift‘ im Sinne von Machtausübung und Präskription sowie über die fragmentarische Information einer solchen Niederschrift auslöste.¹⁰

Die Auslegung der Notation kam mit der Konzeptkunst zu einer erneuten Erhöhung, wie die diagrammatischen und den Zahlen-, Buchstaben- und Sprachinventaren entnommenen Zeichensysteme der Arbeiten etwa von Hanne Darboven, Gerhard Rühm, Karlheinz Stockhausen, Jean Cébron, Jonathan Burrows, Matteo Fargion und Dieter Schnebel oder auch der Fluxisten sowie all jener KünstlerInnen, die sich musikalischer, choreografischer, Klang/Raum-bezogener, abstrakter Grafiken und Diagramme als Alternativformen einer neuen Schriftbildlichkeit bedienten, zeigen. Diese deuten einerseits auf den Eintritt in eine neue Logik notationeller

8 Für weitere Stellungnahmen Schönbergs zum Vortrag und zur Notation siehe *Style and Idea. Selected writings of Arnold Schönberg*, hg. von Leonard Stein,   bers. von Leo Black. London, New York: St. Martin Press, 1975, Part VII: Performance and Notation, S. 319–364. Weitere unveröffentlichte Schriften in: Arnold Schönberg Center, Onlinedatenbank: http://archive.schoenberg.at/writings/edit_search/transcription_search_quick.php, „Zur Notenschrift“ (1923), „Zu meinem 50. Geburtstag“ (1924), „Meine Bezeichnungs Technik“ (1923), „Theory of Performance“ (ca. 1945), „Gutachten über eine neue Notenschrift“ (ca. 1927), „  ber Verzierungen, primitive Rhythmen etc. und Vogelgesang“ (1922), „Unsere Notenschrift“ (1931), „Revolution – Evolution / Notierung – Vorzeichen“ (1931), „Before musical notation existed ...“ (1947). Zu den Begriffen „Bezeichnung“, „Notation“ und „Vortrag“ siehe Jean-Jacques D  nki: *Schönbergs Zeichen. Wege zur Interpretation seiner Klaviermusik*. Wien: Lafite, 2006, S. 23–26.

9 Arnold Schönberg: „Theory of Performance“ (ca. 1945), ASSV (Arnold Schönberg Schriftenverzeichnis).

10 Siehe hierzu den Beitrag von Julia Ostwald in diesem Band.

Systeme der Kunst, andererseits auf eine deklarierte hermetische Ästhetik des Kunstwerks hin. Solch variable Aspekte der Notation sind Gegenstand der Untersuchung in den Beiträgen der vorliegenden Publikation.

Übersetzung und Unübersetzbarkeit

Die bisherigen Ausführungen beschränken sich nicht nur auf den Prozess des Übersetzbaren, sondern reichen bis zur Überlegung einer möglichen Übersetzbarkeit von bereits Übersetztem, was so viel bedeutet wie eine Interpretation, eine Rückübersetzung, die auch das nicht ‚Festgehaltene‘ (nicht Festhaltbare), ja gar Verborgene, mitberücksichtigt.

Als Beispiel für die Unübersetzbarkeit oder die bedingte Realisierbarkeit einer Übersetzung sei *Finnegans Wake* (1941) von James Joyce angeführt, das als unübersetzbar galt, bis Dieter H. Stündel für die erste und vollständige Übertragung ins Deutsche genauso lang wie Joyce zum Schreiben des Werks, nämlich 17 Jahre, brauchte und es unter dem Titel *Finnegans Wehg: Kainnäh ÜbelSätzZung des Wehrkess fun Schämes Scheuss* (1993) veröffentlichte. Übersetzung als „ÜbelSätzZung“ umschreibt bereits die Ausweglosigkeit des Unterfangens, Joyce ins Deutsche zu ‚übersetzen‘. Dafür greift Stündel zum Verfahren der ‚Transkription‘ in musikalischem Sinn, denn er transkribiert für eine andere Besetzung (Sprache) und setzt sich dabei zugleich mit der Deutung auseinander. Anders, aber auch als Beispiel eines singulären Verständnisses von ‚Übersetzung‘ stellt sich Anton Weberns Transkription für Orchester des sechsstimmigen „Ricercars“ aus dem „Musikalischen Opfer“ von Johann Sebastian Bach, *Fuga (2. Ricercata) a sei voci aus „Das musikalische Opfer“* (1935, o. Opuszahl), dar, bei dem der Komponist eine „Übersetzung“ der Komposition in ein „farbliches Korrelat“, so Theodor W. Adorno¹¹, vornimmt. Beide Beispiele, Stündels Joyce und Weberns Bach, zeigen Modi der Transkription, die mittels einer Transnotation/Transkription die ‚Übersetzung‘ innerer, invisibler, nicht unmittelbar wahrnehmbarer Logiken anstreben. In beiden Fällen wurde die Warnung vor einer dem Original nicht getreuen Übertragung laut. Weberns Opus war schwerwiegender Kritik ausgesetzt, die von Adorno als *spiritus protector* der Zweiten Wiener Schule plakativ zurückgewiesen wurde.

Einen radikalen Lösungsansatz zur vermeintlichen Nichtübersetzbarkeit musikalischer Gedanken/Konzepte präsentierten Anfang der 1960er-Jahre die Fluxisten, die nicht die Realisierbarkeit, die Reproduktion eines Kunstwerks, sondern vielmehr das Imaginierte, Erträumte als einzige Entsprechung individualisierter

11 Theodor W. Adorno: „Bach gegen seine Liebhaber verteidigt“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 150 f.

‚Wirklichkeiten‘ anerkannten. Das Notieren, das sich grafisch, verbal, als performatives Resultat zufallsgeneriert oder auch als hybrides Konvolut manifestieren kann, indiziert in diesem Fall vor allem das, was nicht gemacht, getan, verstanden werden soll, gedacht als bewusst antagonistische Haltung zur generellen Normative.

★

Letztendlich führt die Auseinandersetzung mit Notation immer wieder zur Hinterfragung respektive Verwerfung der Notation selbst. Jedem der Beiträge der vorliegenden Publikation, so unterschiedlich die darin vertretenen Disziplinen sein mögen, wohnt das Moment der Negation des Übersetzungsmediums Notation inne. Fragen der Notation in Bezug auf die Verschriftlichung von Bewegung, Schritt und Pose, von Klang und Rhythmus im Raum, von Organisationsformen der Stimmen, von Stille, aber auch von Sagbarem und Unsagbarem, von Lebendigem und Totem bilden eine historische Konstante der theoretischen und performativen Auseinandersetzung mit Kunst sowie der Materialisierung künstlerischer Ausdrucksformen selbst. Die Versatilität und Komplexität des Begriffs „Notation“ wird in seiner tiefen Dimension erst erkennbar, wenn die Künste ihre Ausdrucksstrategien und die Disziplinen ihre methodologischen Blickwinkel zu Wort bringen. Eine solche multiperspektivische Auseinandersetzung mit dem Begriff „Notation“ ist das Ziel der vorliegenden Publikation. ExpertInnen aus den Bereichen der Tanzwissenschaft (Julia Ostwald), Kunsttheorie und Kulturgeschichte (Thomas Macho und Ernst Strouhal), Musikwissenschaft (Peter Revers, Melanie Unseld, Stefan Fricke und Susana Zapke), Philosophie und Ästhetik (David Magnus), Kulturwissenschaft (Reinhard Pock), aber auch KünstlerInnen wie die Choreografin Rose Breuss, der Komponist Christoph Herndler und der Ton-Raum-Künstler Bernhard Leitner wurden dazu eingeladen, ihre Auseinandersetzung und Erfahrung mit Notation als einem medialen System zwischen Imagination und Übersetzung darzulegen. Daraus resultiert ein variantenreicher Korpus disziplinärer Blickwinkel und behandelter Objekte, der bei aller Diversität der Positionen doch ein verwobenes Ganzes ergibt. So entstehen in den Beiträgen interdisziplinäre Diskurse etwa in Bezug auf das Gedächtnis, auf die Fossilisation und dadurch den partiellen Verlust immaterieller Gedanken durch das Notat, auf die Dechiffrierungsmodi der starren Notation in Gesten, Bewegung, Klänge, Rhythmen, Leere und letztlich auf die Modi der Materialisierung, Verzeitlichung, Verräumlichung, Verkörperung und Verhandlung, wie von Sibylle Peters in Bezug auf den performativen Vortrag erläutert.¹²

12 Sibylle Peters: *Der Vortrag als Performance*. Bielefeld: transcript, 2011, S. 23, zit. in Rose Breuss' Beitrag in diesem Band: „Phatic Etudes“, S. 21.



Rose Breuss befasst sich in „Phatic Etudes“, basierend auf den 1991/92 von Thomas Schallmann notierten Ausschnitten aus dem Etüdenwerk des Choreografen und Tänzers Jean Cébron (1927–2019), mit der Realisierung der Tanzpartitur und stellt die Frage nach der Transposition von Zeichen in einen Körper. Dabei verweist sie auf die Interpretationsfilter, auf die körperlichen Widerstände und Brüche, die die TänzerInnen während des Übertragungsakts durchlaufen. In der praxeologischen Forschung des Kinetographiearchivs von Cébron (Folkwang Universität Essen) wurde über die Medialisierung und den Transfer des Tanzes geforscht, wobei das Schreiben, Notieren, Projizieren, Entziffern, Lesen, Umsetzen, Übersetzen unmittelbarer mit den praxeologischen Techniken der TänzerInnen korrelierte. Das unveröffentlichte Manuskript (Transkript) Cébrons, das aus 56 Blättern besteht, unterzieht die Autorin einer ersten exegetischen Untersuchung.

Bernhard Leitners Beitrag „Die Notation von Ton-Räumen. Ein Bericht über die frühen Forschungsjahre (1968–1975)“ gewährt einen Einblick in seine New Yorker Zeit. Dabei geht es um die Idee, Ton/Sound als skulpturales Material zu verstehen und somit „Ton : Raum“ als Tonsprache in Beziehung zu Raumsprache zu setzen: Eine Linie ist eine Folge von Punkten. Raum kann durch Linien begrenzt werden. Eine Tonlinie ist eine Tonabfolge entlang einer Anzahl von Tonorten. Raum kann durch Tonlinien begrenzt werden. Die Notation einer Raumlinie wird für das Auge gezeichnet, ist aber als räumliche Hörlinie zu lesen. Die akustische Raumform wird somit wiederholbar und in audiogestalterischem Sinn bearbeitbar. Die Vorgabe der Ton-Raum-Untersuchungen ist somit zum ersten Mal in der Geschichte der bildenden Kunst als bildnerisches, skulpturales Material – wie Holz, Gips, Metall usw. – zu verstehen und zu verwenden und kann mit der notwendigen künstlerischen Freiheit und Genauigkeit erforscht werden.

David Magnus’ Text geht der Frage einer körperlich und somit ästhetisch fundierten Operativität in der experimentellen Vokalmusik am Beispiel von Dieter Schnebels Schlüsselwerk *Maulwerke für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte* (1968–74) nach. Der Fokus liegt auf dem notierten sowie auf dem performierenden Körperbild in seiner entscheidenden Rolle als Schnittstelle vielfältiger Übersetzungsprozesse zwischen Schrift, Bild und Klang. Magnus plädiert für ein erweitertes Verständnis des medienwissenschaftlichen Operativitätsbegriffes, indem er den Körper als kompositorische Dimension eigenen Rechts beleuchtet, die sich erst im Vollzug der Partitur vollends konstituiert.

Mit der Aktion der komestiblen *Sauerkrautpartitur* von Joseph Beuys und Henning Christiansen von 1969 und dem apotheotischen Ende der Fluxus-Bewegung bringt **Stefan Fricke** in seinem Beitrag „Sauerkraut-Quintolen. Fluxeske Strategien musikalischer Notationen“ eine ebenso extravagante wie singuläre Perspektive

zum Thema Notation in diese Publikation ein. Der Ex-negativo-Notationsbegriff der Fluxisten belebt den Diskurs bis zur Absurdität und spannt einen weiten Bogen zwischen dem Ironischen und dem Sublimen. Ein freier Raum des Widerspruchs und der Orientierungslosigkeit, der Definitionsschwebe und der Anspruchslosigkeit entsteht, in dem die Flux-Kunst-Nicht-Kunst-Unterhaltung ihre Daseinsberechtigung gründet. Wie bei den Futuristen und den Dadaisten gibt es hier auch ein *Manifesto*, das von den Fluxisten und der Galionsfigur der Bewegung, George Maciunas, 1966 verfasst wird. Wie kathartisch sich diese auf die reine Performanz orientierte Bewegung auf den Bereich der Musik auswirkte, zeigt Fricke anhand ausgewählter Musikkonzepte von Maciunas, Ben Patterson, Dick Higgins, George Brecht und Nam June Paik.

Dass der Begriff „Notation“ in die Tanztheorie sehr früh Eingang fand, erläutert **Julia Ostwald** anhand einer akribischen Dokumentation der historischen Auseinandersetzung mit der Choreo-Grafie, das heißt mit der Bewegung der Schrift, einem Bewegungsschreiben, das sowohl als Vor- als auch als Nachschrift des bewegten Körpers fungiert und im Sinn eines Vor- oder Verzeichnens einen Akt des Tanzens selbst, ein Einschreiben von Bewegungen in den Raum meint. In ihrem Beitrag „*Speaking Dance: Transformationen zwischen Oralität und Aufzeichnung*“ reflektiert sie über das *Was* und das *Wie* des Notierens in seiner historischen Variabilität und das jeweilige Verständnis dessen, was überhaupt als Material des Tanzens verstanden wird. Das sich der Schriftlichkeit entziehende Bewegungswissen wurde – und wird – dementsprechend vielfach leiblich und mündlich vermittelt, wobei der Rhythmus und die Klanglichkeit der Stimme eine wichtige Position im Memorieren von Bewegungen einnehmen. Im Lauf des 20. Jahrhunderts hat das Verhältnis von Schriftlichkeit und Mündlichkeit im Tanz – das gleichermaßen Formen und Funktionen der Notation wie das Material des Tanzes selbst betrifft – signifikante Verschiebungen erfahren. Um diese exemplarisch aufzuzeigen, setzt die Autorin in ihrem Beitrag das im Geiste der Moderne von Rudolf von Laban entwickelte Konzept des Schrifttanzes in Bezug zu den Praktiken der Postmoderne/Gegenwart wie Douglas Dunns Gedicht *Talking Dancing* (1973) und das Duett *Speaking Dance* (2006) des Tänzers Jonathan Burrows und des Komponisten Matteo Fargion.

Peter Revers geht in seinem Beitrag „Denken in Musik – Imagination und Notation im Spannungsfeld der Werkgenese“ der minutiösen Notationsweise Gustav Mahlers anhand des, vom Dirigenten Wilhelm Mengelberg so bezeichneten, „technisch und künstlerisch schwierigsten von Mahlers Werken“, *Lied von der Erde*, nach. Am Beispiel der Quellen zum letzten und umfangreichsten Satz, dem „Abschied“, wird verdeutlicht, wie Mahler sukzessiv die Notation verfeinert hat, wobei dieser Prozess keineswegs nur die musikalische, sondern in hohem Maß auch die textliche Gestaltung umfasst, die einen entscheidenden Aspekt der Genese des Werks darstellt: Musik und Text wurden simultan komponiert.

Modifikationen betreffen darüber hinaus besonders die Instrumentierung, aber auch mehrfach die metrische Koordination zwischen den verschiedenen Instrumentengruppen. Mahler intendierte offensichtlich einen metrischen Freiraum, der sich den durch die Notation gegebenen Voraussetzungen teilweise entzieht und nur durch verbale Hinweise umgesetzt werden kann. Ein weiterer bedeutender Aspekt der Notation betrifft die semantischen Hinweise, die der Autor in seinem Beitrag ebenfalls durch zahlreiche Beispiele belegt.

Reinhard Pock erläutert die Funktion von Notation im Artefakt und die Logik eines diagrammatisch aufgestellten Demonstrationsschachbretts anhand von *Chess Pieces* von John Cage. Die musikalischen Notationseinheiten und die Feldgrenzen sind intentional inkongruent. Damit entsteht eine zur Schau gestellte Schriftlichkeit, die in einem Kippeffekt mit der Bildlichkeit getauscht werden kann, indem mit den konträren Wirkungen von Punkt und Linie gegenüber der Fläche gespielt wird. Die Notation wird für die grafischen Effekte, jedoch nicht für die klangliche, performative Umsetzung produziert. Die Herauslösung der Musik aus dem Artefakt muss aus Sicht der kompositorischen Qualität infrage gestellt werden. Die Grafik legt die als theorielastig assoziierte Musiknotation für einen ästhetischen Zugang frei. Als Ironisierung der Ausstellungstradition ist *Chess Pieces* sowohl Hommage an als auch Karikatur von Musiknotation und Schachbrett.

Ernst Strouhal befasst sich in seinem Beitrag „Das Flüchtige und das Tote. Zum ästhetischen Spiel mit Notation und Diagramm“ mit drei verschiedenen Formen des Spiels mit der Eigenrealität der Notation. „Was nicht festgehalten wird, ist nichts. Was festgehalten wird, ist tot“, lässt Paul Valéry in einem Aphorismus in *Windstriche* wissen. Notationen und diagrammatische Darstellungen sind Versuche des Festhaltens flüchtiger Bewegungen, etwa der Luft (Wind), des Körpers (Tanz, Sport) oder der Bewegung von Dingen (im Krieg oder im Spiel). Sie übersetzen und reduzieren ein vielgestaltiges Ereignis auf einen Tatbestand, zugleich haben sie als kulturelle Praxis ihre eigene Realität und Geschichte. Als Orte der Transformation des Flüchtigen in das Tote sind Notationssysteme auch Spielfelder, auf denen sich die Lust des „mathematischen Menschen“ (Robert Musil, 1913) zu entfalten vermag und eine je spezifische ästhetische Gestalt annimmt. Als idealtypisch für die verschiedenen Formen des Spiels mit der Eigenrealität der Notation im 20. Jahrhundert stellt Strouhal die Positionen von Hanne Darboven, Gerhard Rühm und Marcel Duchamp vor.

Melanie Unseld geht in „Musik zu sehen geben. Philosophische und kunstwissenschaftliche Impulse für die Betrachtung von musikalischer Notation“ von den philosophischen Überlegungen Sybille Krämers und den von ihr ausgelegten Begriffen der „Schriftbildlichkeit“ und der „Hybridizität“ der Schrift sowie von verschiedenen Ansätzen der visuellen Kultur (Sigrid Schade/Silke Wenk und Sigrid Weigel) aus und wendet diese auf die musikalische Notation an. Anhand dessen schlägt die Autorin zwei theoretisch-konzeptionelle Zugriffe auf diese

vor, die zwischen Notation-Schauen und Notation-Lesen differenzieren. Der Fokus auf Bildlichkeit negiert nicht, dass auch der Musikwissenschaft das Nachdenken über das Ikonische nicht fremd ist. Aber während die musikwissenschaftliche Ikonologie stärker zum Paradigma der Lesbarkeit visueller Quellen tendiert, wird hier mit Rekurs auf den Ansatz der Literaturwissenschaftlerin Weigel eine Perspektive auf *Bildgebung* und mit den Kunstwissenschaftlerinnen Schade und Wenk auf das Konzept des Zu-sehen-Gebens eröffnet.

Thomas Macho berücksichtigt in seinem Beitrag „Schrift der Bilder. Notationstechniken im Film“ insbesondere die Storyboards, d. h. die Visualisierung des Konzepts durch „eine Art Bilderbogen mit horizontal oder vertikal angeordneten Bildfolgen“, die „mit Pfeilen oder Anmerkungen versehen“ die „Übersetzung in bewegte Bilder erahnen lassen“ (Kristina Jaspers, 2011). Ausgehend von Robert Bressons *Notes sur le cinématographe* und seiner Bemerkung „Der Kinematograf ist eine Schrift mit Bildern in Bewegung und mit Tönen“ teilt der Autor seinen Beitrag in drei Teile: eine kurze Übersicht über filmische Notationstechniken, einen Kommentar zu ausgewählten Bemerkungen aus Bressons *Notes* und die Vorstellung einiger Notationstechniken des Experimentalfilms, exemplifiziert an einem Werk des österreichischen Filmkünstlers Kurt Kren und an Tony Conrads *The Flicker* (1965). Dass der Film selbst eine Art von Notation darstellt, einen durch Montage und Schnitt erzeugten Zusammenhang zwischen Bildern und Tönen, in dem die Bilder „nur Macht und Wert durch ihre Stellung und Beziehung“ haben, und dass die Bilder wie „Modulationen in der Musik“ seien, hat Bresson selbst postuliert.

Christoph Herndler denkt in seinem Beitrag „Warum über Notation reden“ nicht über die Notation als Aufzeichnung klanglicher Vorstellungen, sondern über die Notation als Aufzeichnung interpretatorischer Freiräume nach und führt aus, dass das Bild des auf der Bühne vor seinem Laptop sitzenden Komponisten uns mittlerweile so vertraut sei wie etwa das Bild des zertrümmerten Konzertflügels – eine Zertrümmerung des Laptops, so Herndler, erscheint dann nur konsequent, denn es ist augenfällig, dass die Notation schon längst zertrümmert wurde. Die über Jahrhunderte praktizierten Versuche, Bilder, Klänge, Bewegung etc. aufzuzeichnen und zu dokumentieren, haben in unserem Jahrhundert (vor allem in den letzten 20 Jahren) durch die digitalen Technologien einen Höhepunkt erreicht. Der Masse an ‚aufgenommenen‘ Bildern und Tönen nicht weiteres ‚dokumentarisches‘ Material hinzuzufügen, ist für Herndler mit ein Grund, klangliche Abläufe zu abstrahieren (sie von ihrer klingenden Oberfläche getrennt zu denken), um sie dann in der komprimierten Form von Notationsgrafiken zu verallgemeinern. So gesehen zeigt sich die Musik auf einen Blick: viele mögliche klangliche Wege, die sich im Zuge der Aufführung konkretisieren und in der Zeit entfalten. In den Notationsgrafiken wird also nicht die zeitliche Ausdehnung gespeichert, sondern jene Prinzipien, die sie bedingen.

Letztlich versucht mein eigener Beitrag „Zwischen Sprache und Welt. Übersetzungsprozesse der Notation“ (**Susana Zapke**) anhand dreier Begriffe – „Übersetzung“, „Metapher“ und „Transkription“ – die Brüchigkeit einer intermedialen Übertragung aus der Imagination in einen Tatbestand und, vice versa, des Tatbestands in die Rekonstruktion der Imagination zu ergründen. Als impulsgebende Theorien agieren im Hintergrund drei Texte: Ludwig Wittgensteins Abbildtheorie im *Tractatus logico-philosophicus*, die These der Entdiskursivierung der Sprache von Sybille Krämer und die Definition der „absoluten Metapher“ von Hans Blumenberg. Gedacht wird hierbei vor allem an die Grenzen der Darstellbarkeit/Undarstellbarkeit, der Sagbarkeit/Unsagbarkeit sowie an die referenzielle Funktion von Notation, ihr Verweisen auf etwas, das nicht mehr *ist*. Die Strategien einer Visualisierung musikalischer Gedanken werden anhand ausgewählter Beispiele von den Ursprüngen der Notation bis ins 20. Jahrhundert erläutert.

Phatic Etudes

ROSE BREUSS

1991/92 notierte Thomas Schallmann Ausschnitte aus dem Etüdenwerk von Jean Cébron.¹ Diese in Kinetographie/Labanotation verfassten 56 Blätter liegen im Kinetographiearchiv der Folkwang Universität der Künste in Essen und sind bislang unveröffentlicht. Lektüre und Studium der Blätter wurden mir freundlicherweise nach einem Besuch im Kinetographiearchiv 2018 von Henner Drewes und Thomas Schallmann ermöglicht.

Die architektonische Anordnung des traditionsreichen Instituts ist bemerkenswert. Durch eine Tür mit beschriftetem Klingelknopf betritt man ein helles, im obersten Stock liegendes Tanzstudio. Am hinteren Ende führt ein Aufgang weiter ins Archiv. Über Treppen kommt man links zu den Archivkästen, rechts zu einem Vorführraum, der in einen dahinter liegenden Vorlesungsraum durchblicken lässt, einen klassischen Hörsaal mit aufsteigenden Sitzreihen und integrierten Schreibpulten.

Im Kinetographiearchiv organisiert sich eine beachtenswerte Dimension, Vision und Konzeption von Tanzen. Geradezu prototypisch findet sich hier eine räumliche Anordnung für künstlerisches Arbeiten und für eine (gegenwärtig viel diskutierte) praxeologische Forschung. Die physische Praxis der TänzerInnen im Studio korreliert (hier buchstäblich auf unterschiedlichen räumlichen Ebenen) mit unterschiedlichen Medialisierungen und Transfers von Tanz. Schreiben, Notieren, Projizieren, Entziffern, Lesen, Umsetzen, Übersetzen ereignen sich (hier räumlich) als in Beziehung stehende, unterschiedliche praxeologische Techniken von TänzerInnen. Materielle Übergänge, Fluktuation, Verbindungen und Bezüge manifestieren sich in der architektonischen Überlagerung und Reihung der Arbeitsräume. Im Durchqueren des Kinetographiearchivs vollzieht sich nicht nur ein ständiger Perspektivwechsel. Die Luft durchzieht die Offenheit der Räume und vermischt die Gerüche und Sphären.

Der Ort vermittelt ein inszeniertes Wissensgefüge von Tanz, eine medialisierte und interaktive Praxis. „Materialisierung, Verzeitlichung, Verräumlichung, Verkörperung, Verhandlung“ seien konstitutiv für die Entstehung von Wissen, schreibt Sibylle Peters, und diese sind „nicht etwa nachträgliche oder sekundäre Vorgänge“.²

1 Thomas Schallmann absolvierte in den Jahren 1991/92 die Kinetographie-Ausbildung bei Christine Eckerle und besuchte die Klassen von Jean Cébron, der während dieser Zeit an der Folkwang-Tanzabteilung unterrichtete.

2 Sibylle Peters: *Der Vortrag als Performance*. Bielefeld: transcript, 2011, S. 23.

In *Phatic Etudes* werden die Entzifferungs- und Übersetzungsprozesse von Jean Cébrons Etüdenblättern zum Ausgangspunkt von Entwurfsprozessen und Gedankenskizzen. *Phatisch*³ sind diese insofern, als die beteiligten TänzerInnen eine kommunikative Spannung zwischen der konkreten Entzifferung der von Schallmann notierten Bewegungen und dem Inkorporieren einer unbekannten, ihrer Praxis fernstehenden Tanztechnik initiieren, halten und unterbrechen. In der Lektüre und dem Studium der Blätter entstehen die physisch-dynamischen Bewegungsgestalten und der präzise konstruierte Bewegungsraum. Michel de Certeau zufolge ist jede Lektüre aber auch ein Raum, „und der Raum ist ein Ort, mit dem man etwas macht. [...] So wird zum Beispiel eine Straße, die der Urbanismus geometrisch festlegt, durch die Gehenden in einen Raum verwandelt. Ebenso ist die Lektüre ein Raum, der durch den praktischen Umgang mit einem Ort entsteht, den ein Zeichensystem – etwas Geschriebenes – bildet.“⁴

Die folgenden tänzerischen Entwurfsprozesse und Gedankenskizzen (1–5) entstanden aus inspirierten Studien im ‚Cébron-Lektüre-Raum‘. Dieser gestaltet sich auch als Raum der Inkarnation: von Routinen und Techniken, tänzerisch-choreografischen Tools und historisch-asymmetrischen Temporalitäten.

Entwurfsprozesse, Gedankenentwürfe 1–5:

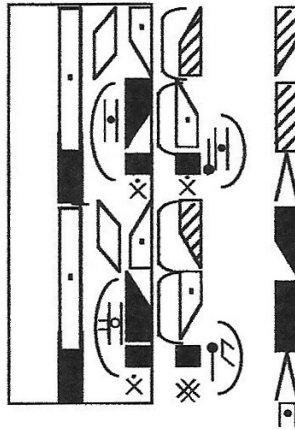
1. Ein Beispiel: *Blatt 17, Takt 77 der Notation von Thomas Schallmann*
2. *choreía gráphein* – Tanz Schreiben, (Auf-)Zeichnungen
3. Routinen in tänzerischen Entwurfsprozessen
4. Rekonstruktion/Reenactment der Tanzpartitur
5. ‚Re-Tooling‘ *Time and Space* in Kinetographie/Labanotation

1. Ein Beispiel: *Blatt 17, Takt 77 der Notation von Thomas Schallmann*

Die Notation figuriert Bein- und Armschwünge, die Mitte überkreuzende Diagonalen; Gegenläufigkeit der Arme und Beine; Ober- und Unterflächen der Arme und Beine ‚führen‘ die Bewegungen; Rotation, leichte Beugung von Armen und Beinen; Ausrichtungen der Handflächen; Pliés und Streckungen des Standbeins; im 6/8-Takt.

3 Phatische Kommunikation ist ein Begriff, der 1923 vom Anthropologen Bronisław Malinowski geprägt wurde. Es geht ihm um Worte und Sätze, Grußformeln und Floskeln, die der Kommunikation wegen ausgesprochen werden und Kommunikation initiieren, fortsetzen oder abschneiden. Ein typischer Satz phatischer Kommunikation: „Das Wetter ist heute schön.“

4 Michel De Certeau: *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve, 1988, S. 218.



© Thomas Schallmann (eigene Abschrift)

Das Taktbeispiel zeigt die komplexe Räumlichkeit, differenzierte Koordination, genaue zeitliche Sequenzierung und eine gerichtete dynamische Entladung der Körperbewegungen.⁵ Das schrittweise Entziffern der Notation macht die Rekonstruktion des physischen Bewegungsraums und die dynamisch-zeitliche Dimension der Bewegungen möglich. Wie jedoch vermittelt die Tanznotation zwischen Bewegungskonzept, dem Moment der Aufzeichnung, physischen Wiederholungen und tänzerischer Produktion bzw. einem (vergangenen und zukünftigen) Werk?⁶

⁵ Die Komplexität des Cébron'schen Werks vermittelt sich beispielsweise auch in der 2015 von Henner Drewes und Stephan Brinkmann erarbeiteten Rekonstruktion der Etüde „Starting Point“ (1983 unter Mitwirkung von Jean Cébron von Dunja Plitzko notiert). Der thematische Variantenreichtum der Etüden ist legendär. In der Etüde „Starting Point“ beispielsweise verdeutlicht der Titel, „dass es in der Etüde um die Frage nach dem Ursprung einer Bewegung geht. Dieser Ursprung ist Jooss und Leeder folgend entweder zentral oder peripher, eine von ihnen eingeführte Differenzierung, die Labans Antriebsfaktor Raum und dessen Eigenschaften direkt beziehungsweise flexibel durch den Faktor Ursprung ersetzt. Demnach hat eine zentrale Bewegung ihren Ursprung im Körperzentrum, eine periphere hingegen in den Extremitäten. Hinzufügen ließe sich, dass auch Bewegungen der Arme oder der Beine als zentral bezeichnet werden können, wenn sie vom zentralen Gelenk der Gliedmaßen aus, z. B. dem Ellbogen, geführt werden. (Cébron 1990).“ Stephan Brinkmann und Henner Drewes: „Notation – Reflexion – Komposition. Die Etüde *Starting Point* von Jean Cébron“, in: *Tanzpraxis in der Forschung – Tanz als Forschungspraxis: Choreographie – Improvisation – Exploration*, hg. von Susanne Quinten und Stephanie Schroedter. Bielefeld: transcript, 2016, S. 73–86, hier S. 76. – Siehe auch Stephan Brinkmann: *Bewegung erinnern: Gedächtnisformen im Tanz*. Bielefeld: transcript, 2013.

⁶ Siehe zu Fragen der Funktionsweisen von Notation auch Hubertus von Amelunxen, Dieter Appelt und Peter Weibel (Hg.): *Notation, Kalkül und Form in den Künsten*. Berlin, Karlsruhe: Akademie d. Künste [u. a.], 2008.

2. *choreía gráphein* – Tanz Schreiben, (Auf-)Zeichnungen

“If we think choreography as writing, it may be because the very concept of dance depends in some measure on the notion of a trace in which the body, language as sign, and the gesture of drawing coincide as the very definition of what *dancing* means.”

Mark Franko⁷

Kontaktpunkte

Im Zeichnen vollzieht sich, so Jean-Luc Nancy, ein „point of contact between a thought and a gesture, between a sensibility and an activity, this indivisible and mobile point where a form and with it a manner are born“⁸. Striche, Linien und Zeichnungen generieren Bewegungen auf einem formlosen Grund. Gezeichnetes, Geschriebenes, Entworfenes (meist beiläufig entstanden, oft mit der physischen Energie des Proberaums korrelierend) bringt die spezifischen Berührungspunkte des Physisch-Sensorisch-Intelligiblen zum Vorschein.

Im Kontext künstlerisch-forschender TänzerInnen und ChoreografInnen etablieren sich Feldnotizen, Video-Annotationen, Gesprächsskizzen, Interviews, *signature practices* als relevante Archivmaterialien. Scott deLahunta sieht in den unterschiedlichen (Auf)Zeichnungs-Praxeologien eine „new literature for a new knowledge space, the emergence of an intrinsic discourse coming from dance practice“⁹. TänzerInnen und ChoreografInnen nutzen (Auf)Zeichnungen auf produktive Weise, besonders in Bezug auf Methodenbildungen, als Stütze für Gedächtnisprozesse und in der Ausgestaltung von Bewegungsmaterial.

Ob und wie solche *signature practices* zur Wissensproduktion von Tanz beitragen können und routinisierte Abläufe in den Blick zu rücken vermögen, ist weitgehend davon abhängig, ob statische und objektivistische Wissenskonzepte kritisch hinterfragt werden. Praxeologisches Wissen kann, wie Michel de Certeau vorschlägt, aus vielen Momenten und heterogenen Dingen bestehen.

[Es] hat [...] keinen eigenen Ort. Es ist ein Gedächtnis, dessen Kenntnisse nicht von der Zeit ihrer Erwerbung getrennt werden können und die in dieser Zeit ihre einzigartigen Züge herauschälen. Das Gedächtnis setzt sich aus einer Vielzahl

7 Mark Franko: “Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance”, in: *Common Knowledge* 17/2 (2001), S. 321–334, hier S. 334; https://www.researchgate.net/publication/254933819_Writing_for_the_Body_Notation_Reconstruction_and_Reinvention_in_Dance.

8 Jean-Luc Nancy: *The Pleasure in Drawing*. New York: Fordham University Press, 2013, S. 101.

9 Scott deLahunta: „Publishing Choreo-graphic Ideas: A Discourse from Practice“, in: *Tanz & Archiv: ForschungsReisen*, Heft 5 (2014), S. 14–21.