

Sabine Karoß, Stephanie Schroedter (Hg.)

Klänge in Bewegung

Spurensuchen In Choreografie und Performance.

Jahrbuch TanzForschung 2017

[transcript]

Grafische Komposition – Zwischen Idee und Inszenierung

Heide Lazarus

GRAFISCHE VISUALISIERUNGSSTRATEGIEN NACH 1945

Mich interessiert im Folgenden ein kleiner Ausschnitt der zeitgenössischen tänzerischen Arbeit am »Werk« (Loupe 2009) und zwar die Benutzung einer Grafik als Ausgangspunkt von Choreografien in inter- und transdisziplinärem Zusammenhang. Dabei grenze ich eine *Grafik* von einer *Notation* oder *Partitur* als jeweils unterschiedliche Möglichkeiten zur Visualisierung von Ideen ab, da sie verschiedene Zielsetzungen beim Spuren legen und Spuren aufzeichnen verfolgen.¹

Aus Gründen der Abgrenzung und interdisziplinären Vergleichbarkeit beziehe ich mich auf eher enge, traditionelle Begriffskonzepte, die auf den Materialien und nicht auf einer Erweiterung durch immaterielle Gestaltungsprozesse fußen. Notationen sind »Entwurf, Anweisung zum Spiel, Kommunikationsmittel oder autonome Werke« – so die Definition in einer Ausstellung des ZKM Karlsruhe und der Akademie der Künste Berlin (<http://zkm.de/media/video/notation>). Sie werden für diese Zwecke auf der Basis eines determinierenden Zeichensystems, eines spezifisch zu entschlüsselnden Codes entwickelt, denen ein Inszenierungskonzept zugrunde liegt. In einem für die performativen Künste typischen Übersetzungsprozess wird hierdurch beispielsweise ein Bewegungsverlauf verschriftlicht (Jeschke 1997; Brandstetter 2010a). Es entstehen so zusammenhängende und zu lesende »Texte«; John Cage spricht in *Notations* von »Manuskripten« (1968: o.S.). Das Spiel mit Fest-

1 | Literatur in Bezug auf Notationen und Partituren im zeitgenössischen Tanz ist zu finden unter: <http://motionbank.org/content/wissensfundus>. Siehe auch zur Auseinandersetzung mit grafischen Bildern als Notation oder Partitur in Thomas/Dahlhaus 1965; Frank 1985; Josek 1998, Schröder (o.D.); Loupe 2009; Brandstetter 2010b; Van Im-schoot/Van den Brande/Engels 2012; Bücher/Cramer 2015; Weibel 2015; Schellow 2016; Brüstle 2016.

legungen, einem zeitlichen Ablauf, der Verwirklichung und Wiederholbarkeit ist bereits im Notat mitzudenken. Oft werden *Notationen* in Aufführungszusammenhängen auch als Bewegungs-, Raum- und Ablaufpläne und damit als *Partituren* funktionalisiert. Sie gelten als notierte Vorlagen für musikalische oder tänzerische »Werke«, deren Repräsentanzen oder beides zugleich. Als multimediales Notationskonglomerat integrieren zeitgenössische Partituren über eine eher traditionell ausnotierte Komposition hinaus häufig ein Storyboard bzw. Regiebuch und eine ergebnisoffen zu interpretierende Grafik im Sinne einer *musikalischen Grafik* in der Neuen Musik oder einer *choreografischen Grafik*² im zeitgenössischen Tanz. Peter Frank (1985) spricht im Inszenierungszusammenhang von einer »visuellen Partitur«, Forsythe, Shaw und Palazzi (2009) von einem »Synchonus Object«. Im Gegensatz zu Notationen liefern Grafiken die Dimension der zu verwirklichenden Interpretation nicht mit. Es sind bildnerische Werke, die als offene Inszenierungsangebote gestaltet wurden bzw. dafür benutzt werden können oder aber nachträglich synchron zum Stück entwickelt wurden. Als Aufführungsvorlagen eingesetzt, muss von den Interpreten zunächst ein Übersetzungssystem entwickelt werden.

In den Begriffen *Notation*, *Grafik* und *Partitur* ist jedoch die performative Dimension des Davor und Danach von Gestaltungsprozessen nicht einbezogen. Bei einem diesbezüglichen dualen produktionsästhetischen Verständnis verweist erst der Begriff der *Komposition* auf die vorgängige Ebene, auf die Sphäre des Komponisten bzw. Choreografen in Abgrenzung zu der des Interpreten und der Inszenierung bzw. Aufführung.³ Wenn ich mich im Folgenden auf Kompositionen und idealtypisch auf Grafiken beziehe, ermöglicht mir diese analytische Differenzierung, über den spezifischen produktiven »Raum des Möglichen« (Bourdieu 2001: 371) von *grafischen Kompositionen* in einer inter- und transdisziplinären Arbeitsweise und deren Bedeutung im zeitgenössischen Tanz nach 1945 nachzudenken.

Das Entwickeln von und das Arbeiten mit symbolisierenden und initiierten grafischen Modellen für Inszenierungen verstärkte sich erst im 20. Jahrhundert sowohl in der Bildenden Kunst (Frank 1985: 445), in der Neuen Musik (Brüstle 2016: 474-476, Cage 1968, Thomas/Dahlhaus 1965) und im modernen Tanz (Jeschke 1997: 242, Louppe 2009). Zeitlich beziehe ich mich auf Produktionszusammenhänge nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges. Durch die gesellschaftlichen Ereignisse waren die Menschen nach 1945 geradezu gezwungen, sich mit der Praxis von Freiheit und Fixierung, Standardisierung und Selbstentscheidung auseinanderzusetzen. In der Kunst und insbesondere

2 | Zu diesem Begriffsmodell, das in der Musik auf György Ligeti (1965) zurückgeht, siehe unten.

3 | Ich verstehe hier den Begriff der Komposition in einem allgemeinen kunstproduktiven Sinn.

in der Musik entstand so ein großes Experimentierfeld. Dies betont auch Dieter Schnebel (1978: 51), einer der Väter der zeitgenössischen Komponistenszene in Deutschland in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die sich mit grafischem Komponieren im Kontext eines Experimentellen Theaters beschäftigen, wenn er John Cage zitiert: »Ich muß einen Weg finden, die Leute freizusetzen, ohne daß sie albern werden. Solchermaßen, daß ihre Freiheit sie adelt. Wie ich das schaffe? – das ist die Frage«. *Grafische Kompositionen* zwingen geradezu zeitgenössische Interpreten – die immer auch schöpferisch als Co-Autoren im Aufführungsprozess mitwirken müssen – dazu, in diesem Bezugsrahmen zu arbeiten. Wie vollzieht sich diese Praxis?

GRAFIKEN ALS KOMPOSITIONSPRAXIS IN DER NEUEN MUSIK

Als Ausgangspunkt zu meiner Sicht auf grafische Kompositionsmöglichkeiten beziehe ich mich zunächst auf konkrete Beispiele aus der Praxis der Neuen Musik, die von der Dresdner Komponistin Agnes Ponizil (*1968) stammen. In ihrem Œuvre befinden sich verschiedene Ansatzpunkte, die für eine Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen choreografischen Praxis fruchtbar gemacht werden können. Die Kompositionen zeigen sowohl Einflüsse aleatorischer wie bildkünstlerischer Möglichkeiten. So wird die Rauminszenierung grafisch festgehalten, da sie in der Neuen Musik einen wesentlichen Gestaltungsaspekt darstellt, der kompositorisch nicht vernachlässigt werden darf. Oft werden Grafiken auch direkt in die Partituren integriert. Besondere Experimente stellen musikalisch interpretierbare Zeichnungen dar, zu denen kein Regelwerk existiert, deren Realisationsparameter relativ unbestimmt sind und die besonders weit von traditionell eindeutigen inszenierungsrelevanten Zeichensystemen entfernt sind.

So umfasst Ponizils Musiktheaterpartitur zu *Wassaria*, auf drei Seiten komprimiert, eine grafisch-textliche Spiel- und Szenenanleitung sowie einen räumlichen und zeitlichen Ablaufplan. Es handelt sich um ein Kabarettstück mit bekannten Wasser-Arien, die »ertrinken« und damit den Untergang der Umwelt thematisieren sollen. Grotesk inszeniert und aufgeführt wurde das Werk im Freien innerhalb des Umwelt-Kunst-Projekts *Mnemosyne* 1995.

Von der Komponistin mehr als vergängliche Performanceinspiration denn als zeitlose Partitur intendiert, existiert von dem Stück *Improvisation für ein Solo-Instrument* kein Material mehr. Aufführungsort war die Blaue Fabrik, ein sich nach 1989 in Dresden etablierender Experimentier-, Begegnungs-, Aufführungs- und Galerieraum, der eng mit der örtlichen Performance- und Freejazz-Szene verbunden ist. In meiner Erinnerung handelte es sich um etwa 50 einzelne Blätter mit sehr sparsamen Zeichnungen. Die Grafiken funktionieren sowohl als Bilder als auch als visuelle Muster für musikalische Aufführun-

gen. Die Blätter wurden auf dem Fußboden ausgelegt und von einer Flötistin in loser Reihenfolge sozusagen abgegriffen. Da sie virtuos spielte, konnte man sich bei der Aktion einfach nur auf ihr Spiel konzentrieren und sich überraschen lassen, welches Piktogramm sie zu welcher Tonfolge inspirierte und wie sie die Vorlage musikalisch übersetzte und als Stück arrangierte. Es war erkennbar, dass es keine Beliebigkeit gab. Wie bei allen Spielen waren offenbar vorab Regeln und Verabredungen getroffen worden. Welcher Spielanleitung die Flötistin jedoch folgte, blieb unklar: Experimentierte sie spontan nach eigenem Regelwerk? Folgte sie einer in der Konzeptionsphase der Aufführung zusammen mit der Komponistin fixierten Spielpartitur? Richtete sie sich nach Anweisungen der Komponistin?

Das mit dieser Aufführungspraxis zusammenhängende Werkverständnis formulierte Ponizil im Vorwort der Partitur *O virtus sapientiae* mit Grafiken und Notenfolgen über ein Thema von Hildegard von Bingen. Dieser Grundsatz gilt zwar allgemein für die zeitgenössischen performativen Künste, jedoch ist er für ein grafisches Komponieren als der eigentliche Antrieb zu verstehen:

Das Original gibt diesen [klanglichen Situationen] Struktur und beeinflusst unter melodischem, rhythmischem, gestischem und harmonischem Aspekt. Dass die kompositorischen Keimzellen wie in mittelalterlicher Aufführungspraxis unter Einbeziehung von IMPROVISATION klanglich lebendig werden, sind mir besonderes Anliegen und Freude. [...] Es geht dabei nicht um eine »wortwörtlich« – notengetreue Interpretation des Werkes, sondern um eine kreative Umsetzung des Inhaltes [...]. Die Notation der Partitur [...] ermöglicht eine offene, den Interpreten an schöpferische Prozesse beteiligende Arbeitsweise [...]. (1998: o.S.)

GRAFISCHE KOMPOSITIONEN ALS RAUM DES MÖGLICHEN

Bourdieu (2001: 371) entwickelte sein von mir favorisiertes Begriffsmodell vom »Raum des Möglichen« explizit als einen Kontrastbegriff zum Begriff der *Episteme* im Sinne einer »kulturelle[n] Ordnung« einer als »kulturelle[n] Einheit einer Epoche und einer Gesellschaft« gedachten historischen Situation (2001: 317-318). Bourdieu widerspricht dieser Denkformel in dreifacher Perspektive: Er widerspricht als Historiker dem Einheitsgedanken, als Kunstwissenschaftler einem *l'art pour l'art*-Denken und als Soziologe einem Argumentieren in der unspezifischen Kategorie von »Zeitgeist« (2001: 320). Für meine Argumentation in Bezug auf grafische Kompositionen als Grundlage von Bühnenrealisierungen ist die Übertragung des Modells vom »Raum des Möglichen« sinnvoll, weil es verständlich macht, warum Grafiken als poetische, künstlerisch selbständige Realisierungsvorgaben im Bereich der performativen Künste sinnvoll

und nicht beliebig sind, auch wenn sie keine konkreten Übersetzungshinweise für Klang, Bewegung oder Inszenierung mitliefern.

Dieser »Raum des Möglichen« war bereits 1965 bei den *Darmstädter Kursen für Neue Musik* Thema. In dem Tagungsband zur »Notation Neuer Musik« (Thomas/Dahlhaus 1965) wird beispielsweise von »musikalischer Grafik« (Ligeti 1965) oder »grafischer Vorlage« (Kagel 1965) gesprochen. Im Sinne einer neuen Produktionsästhetik sind es gerade diese Grafiken, die das Spannungsfeld zwischen einerseits thematischer Idee, Inszenierungskonzeption, Produktionsweise und andererseits Visualisierung bzw. Vorlage sowie Sound, Choreografie, Regie, Probe, Training und Bühnenperformance – also den Raum der Realisierungsmöglichkeit – weit öffnen, aber auch zielrichtend ordnen und öffentlich machen. Es sollen synästhetische Prozesse, die Intellektualisierung des Interpreten als Co-Autor und damit ein stets eigensinniger, einmaliger, quasi biografischer Prozess initiiert werden, der in seiner Einmaligkeit nicht kopiert werden kann. Mit den Grafiken wird zudem kein Anspruch auf eine formale oder technische Reproduzierbarkeit erhoben. Der Komponist, Choreograf und Interpret agiert jeweils an der Schnittstelle von Vorlage und Realisierung. Als mögliche Arbeitsweisen aktueller Kunstproduktion werden so idealtypisch Individualität und Kultur verbunden und als kollektiv oder anti-kollektiv im Moment der Aufführung rezipierbar. Mauricio Kagel sprach in dem Tagungsband darüber hinaus die urheberrechtliche Konsequenz eines kompositorisch solcherart provozierten »Raum des Möglichen« auf das Arbeits-, Hierarchie- und Werkverständnis einer Inszenierung, ihrer Dokumentation und Wiederholbarkeit an. Sie ist auch für den zeitgenössischen künstlerischen Tanz relevant:

Die Interpretation gegenwärtiger Partituren hat so stark kompositorischen Charakter, daß die Rolle des Autors oft nur mit der Funktion eines »Aufforderers zum Spiel« verglichen werden kann. Wird der Spieler gezwungen, über seine normale Tätigkeit als Herausgeber/Interpret hinaus [...] eine klangliche Ausarbeitung der graphischen Vorlage zu unternehmen, die eindeutig Arrangementcharakter hat, dann sollte sein Name entweder gleichberechtigten Platz neben dem Namen des Autors finden, oder es müßten beide Beteiligte anonym bleiben. (1965: 63)

GRAFISCHE KOMPOSITION IM ZEITGENÖSSISCHEN TANZ

Der Vorbereitungsprozess ist in den performativen Künsten entscheidend. Beim Arbeiten mit grafischen Kompositionen ist dieser Prozess besonders offenkundig und fragil. Denn trotz eines sichtbaren Materials als Vorlage liegen hier keine standardisierten Übersetzungsvorgaben jenseits des eigenen Wissens, Studiums, Könnens und Erinnerens vor. Die traditionell nur einer

künstlerischen Leitung autoritär zuerkannte Konzeptionsphase wird damit auch von dem Interpreten erwartet, wie dies z.B. William Forsythe bei der Erarbeitung von *Hypothetical Stream* (1997) auf der Basis mit Linien bearbeiteter Zeichnungen des barocken Malers Tiepolo⁴, Simone Forti oder Trisha Brown (Loupe 2009:305) getan haben – außer der Choreograf oder Dirigent okkupiert diese Phase für sich und schafft eine Spielpartitur unter Ausschluss des Interpreten, wie es z.B. bei Merce Cunningham der Fall war. Diese Kreativeprozesse setzen ein Wissen um die eigenen praktischen Möglichkeiten bei den Interpreten voraus. Während jedoch der Musiker im Dialog mit seinem Instrument und dem bekannten Klangspektrum, dessen Erweiterungen und dynamischen Kommunikationsmöglichkeiten steht, die alle erlernt, geübt und mittels Repetition eintrainiert werden, bedeutet es für den zeitgenössischen Tänzer eine nahezu wissenschaftliche Forschung mit sich selbst zu gestalten (Matzke 2016).

Grafische Kompositionen bieten für diesen imaginären Dialog auch im zeitgenössischen Tanz ein starkes distanzierendes und gleichzeitig rezeptionsbezogenes Moment. Sie eröffnen so vor allem die Möglichkeiten, Spuren zu finden und zu kreieren. Das Interesse an dieser Praxis nimmt seit den 1990er Jahren im künstlerischen Tanz zu (Schellow 2016). So hat sich die Performerin und Choreografin Antonia Baehr in ihrem Projekt *Rire Laugh Lachen* (2008) mit diesem Produktionsprozess im Spannungsfeld von Idee bzw. Konzept – Visualisierung – Inszenierung auseinandergesetzt. Dabei bat sie Verwandte und Freunde, ihr jeweils eine Komposition für einen Teil ihrer Performance zum Thema Lachen zu schreiben. Die so entstandenen Partituren wurden anschließend von ihr umgesetzt. Zudem wurden diese vom mitproduzierenden Zentrum *Les Laboratoires d'Aubervillies* veröffentlicht. Alle Vorlagen sind im Sinne einer Partitur bereits zweckgebunden und zumeist multimedial visualisiert. Einige Kompositionen wurden zuvor von Baehr selbst auf der Grundlage eines von ihr entworfenen Zeichensystems übersetzt. Nur wenige ihrer Co-Komponisten bzw. Co-Choreografen arbeiteten grafisch. Eine davon war Steffi Weismann (Baehr 2009: 64-65). Sie wendete in ihrer »grafischen Vorlage« (Kagel 1965) die Verbindung von grafischer Inspiration und Anweisung am deutlichsten an. Weismann notierte ein Konglomerat von Grafik, Assoziation, Regietext und Ablaufplan und verwendete dabei beispielsweise zwei Ganzkörperzeichnungen

4 | Siehe Einführung und Beispiel unter http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/What's_the_Score_Publication/, Link: William Forsythe. Projektiert und herausgegeben von der belgischen Gruppe *Sarma* (<http://sarma.be>) und ihrem Onlineprojekt *Oral Site* (<http://oralsite.be>) unter der Kuration von Myriam Van Imschoot, erstellt mit der Software *Olga* für ein offenes Archiv für die performativen Künste. Hier finden sich auch weitere Beispiele u.a. von Antonia Baehr, Amos Hetz oder Trisha Brown (letzter Zugriff: 25.04.2017).

in der Form fotografischer Überblendung sowie die Bewegungsassoziation eines Vogels. Wie in der Neuen Musik ist hier die Partitur gleichzeitig Repräsentant des Stücks sowie ein Vorschlag, der bei jeder Aufführung neu konkretisiert werden muss, sofern die Choreografie von Baehr nicht fixiert wurde.⁵

Indem sich Baehr für das Stück *Rire Laugh Lachen* auf Kompositionen bzw. Partituren bezog, trat sie in einen Dialog mit einem »choreografical object«, wie Forsythe (2011: 91) es nennt und was Deborah Hay (2010: 11) im zeitgenössischen Performance-Verständnis nicht als »object«, sondern als »choreographic tools« (2010: 7) versteht.⁶ Baehrs inszenatorische Arbeitsweise umfasste damit nicht nur die Produktion eines Stücks, sondern einen choreografischen Dialog, den sie kuratierend initiierte, mittels Notationen und Partituren formalisierte und offenlegte. Eine abstrakte *choreografische Grafik* jenseits einer (codierten) Notation wurde von Baehr nicht veröffentlicht.

Mit dieser inter- und transdisziplinären Visualisierungsstrategie beschäftigt sich beispielsweise Amos Hetz – ein bekannter israelischer Choreograf, Tänzer und Pädagoge. Auch er arbeitet dialogisch zwischen Komposition und Inszenierung. Als Grafiker, Choreograf und Interpret bezieht er beide Medien direkt aufeinander. Gabriele Brandstetter (2010a) hat die grafischen Kompositionen in seinem Stück *I am drawing you are dancing. You are drawing I am dancing* auf die Möglichkeit befragt, ob die prächoreografischen Kalligrafien auch als »Signaturen« bzw. »Notationen« zu verstehen sind. Sie kommt zu dem Schluss, dass es sich vielmehr um eine »Schwebelinie« (2010: 53) handelt. »Es ist – noch – eine Bewegung vor dem Gesetz, in der die Grenze zwischen Körper und Schriftzug offen ist. Eine Bewegung [...] vor dem Code« (2010a: 53). Ähnlich wie Trisha Brown formuliert Hetz dazu (Van Imschoot 2012: Link Amos Hetz o.S.):

I need the two aspects of the process: the very formal and analytical, and the freedom to read the form in a fresh way each time I dance it – being open to the blank page and letting the gesture create the signs on the paper without any preconceived image. This

5 | Weismann arbeitet u.a. in der Gruppe *Maulwerker* mit dem Komponisten Dieter Schnebel zusammen und kreiert eigene Performances. Sicherlich flossen Erfahrungen und Wissensbezüge zwischen komponierter Vorlage und Performance aus diesem Kontext in die Gestaltung ihrer grafischen Partitur ein.

6 | Da Forsythe sich nicht nur auf Visualisierungen bezieht, sondern auch installative Umgebungen kreiert, versteht er den Begriff des Objekts in einem materielleren Sinn als Hay, was vermutlich zu dieser Differenz führt. Auch Forsythe sieht vor allem den initiierten, motivierenden Charakter von Vorlagen: »A choreographic object, or score, is by nature open to a full palette of phenomenological investigations because it acknowledges to body as wholly designed to persistently read every signal from its environment.« (Forsythe, 2011: 91)

meandering between action and waiting, between gesture and drawing, between the image and its evaporation, still haunts me [...].

FAZIT

Es ist bekannt, dass sich das performative Verständnis aktueller Produktionsästhetiken auf die Seite der Produktion und auf den Austausch zwischen Vorlage und Realisierung verschoben hat. Hierbei initiieren besonders grafische Kompositionen für die Interpreten einen hohen Grad von zu entscheidenden Realisierungsmöglichkeiten und legen diese Praxis in einem trans- und interdisziplinären Austausch offen. Sie stellen das assoziative Moment in der Werkerstellung in den Vordergrund und visualisieren alle Interpretations- und Inszenierungsschichten – den »Raum des Möglichen« – simultan. Nicht die Komposition, das Können der Interpreten oder die syn- und kinästhetischen Vorstellungen der Prozessbeteiligten ermöglichen dann das konkrete Werk, sondern erst dessen dialogische Realisierung für immer nur eine spezifische Aufführung. Die Vervielfältigung flexibler produktionsästhetischer Parameter stellt aber in Bezug auf die Qualität, Realisierung und Weitergabe einer zeitgenössischen Choreografie sowie die Anforderungen an grafische Kompositionen und damit auch an Grafiken und Partituren noch viele Fragen.

LITERATUR

- Appelt, Dieter/Amelunxen, Hubertus v./Weibel, Peter (Hg.) (2008): *Notation. Kalkül und Form in den Künsten* (Katalog zur Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin und im Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe), Berlin: Akademie der Künste/Karlsruhe: ZKM.
- Baehr, Antonia (2008): *Rire, Laugh, Lachen*, Aubervillies: Les Laboratoires d'Aubervillies.
- Bourdieu, Pierre (2001): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brandstetter, Gabriele (2010a): Signatur des Tanzens. Autorschaft und Zeichnung der Bewegung mit einer Performance von Amos Hetz: *I am drawing you are dancing. You are drawing I am dancing*, in: Nicole Haitzinger/Karin Fenböck (Hg.), *Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden*, München: epodium, S. 38-54.
- Brandstetter, Gabriele (2010b): *Notationen und choreographisches Denken*, Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach.
- Brüstle, Christa (2016): Notation, in: Jörn Peter Hiekel/Christian Utz (Hg.), *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart/Kassel: Metzler/Bärenreiter, S. 474-480.
- Büscher, Barbara/Cramer, Franz Anton (Hg.) (2015): *MAP #6 Aufzeichnen. Verzeichnen*, Zugriff am 08.02.2016 unter www.performap.de/map6
- Cage, John (Hg.) (1969): *Notations*, West Glover: Something Else Press.
- Forsythe, William (2011): Choreographic objects, in: Steven Spier (Hg.), *William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts From Any Point*, London/New York: Routledge, S. 90-92.
- Forsythe, William/Shaw, Norah Zuniga/Palazzi, Maria (2009): *The Dance. The Data. The Objects*, Zugriff am 26.04.2017 unter www.synchronousobjects.osu.edu
- Frank, Peter (1985): Visuelle Partituren. Zwischen Bild und Partitur, in: Karin v. Maur (Hg.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München: Prestel, S. 444-449.
- Hay, Deborah (2010): *No Time to Fly. A SOLO DANCE SCORE*, Zugriff am 26.04.2017 unter http://x.motionbank.org/nttf_score/nttf_score.pdf
- Jeschke, Claudia (1997): Tanznotation, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 7, Mut – Que*, Kassel/Basel: Bärenreiter, S. 234-246.
- Josek, Suzanne (1998): *The New York School. Earle Brown, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff*, Saarbrücken: Pfau.
- Kagel, Mauricio (1965): Komposition Notation Interpretation, in: Ernst Thomas/Carl Dahlhaus (Hg.), *Notation Neuer Musik* (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX), Mainz: Schott, S. 55-63.
- Ligeti, György (1965): Neue Notation. Kommunikationsmittel oder Selbstzweck?, in: Ernst Thomas/Carl Dahlhaus (Hg.), *Notation Neuer Musik* (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX), Mainz: Schott, S. 35-50.
- Loupe, Laurence (2009): *Poetik des zeitgenössischen Tanzes*, Bielefeld: transcript.
- Matzke, Annemarie (2016): Material erproben. Dokumentation der Probenarbeit des Tanztheaters Wuppertal, in: Katharina Kelter/Timo Skrandies (Hg.), *Bewegungsmaterial: Produktion und Materialität in Tanz und Performance*, Bielefeld: transcript, S. 191-208.
- Metzger, Heinz-Klaus (Hg.) (1978): *John Cage I* (Musik-Konzepte/Sonderband), München: Edition Text und Kritik.
- Ponizil, Agnes (1998): *O virtus sapientiae*, Partitur, privat.
- Ponizil, Agnes (o.J.): Werkverzeichnis mit Partituren, Zugriff am 08.02.2016 unter www.agnesponizil.de/agnes_ponizil_werke.html
- Shaw, Norah Zuniga (2011): Synchronous Objects, Choreographic Objects, and the Translation of Dancing Ideas, in: Gabriele Klein/Sandra Noeth (Hg.), *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography* (TanzScripte; Bd. 21), Bielefeld: transcript, S. 207-221.
- Schellow, Constanze (2016): *Diskurs-Choreographien. Zur Produktivität des »Nicht« für die zeitgenössische Tanzwissenschaft*, München: epodium.

Schröder, Julia, H. (o.D.): *Grafische Notation und musikalische Grafik*, Zugriff am 08.02.2016 unter www.see-this-sound.at/kompodium/abstract/78

Thomas, Ernst/Dahlhaus, Carl (Hg.) (1965): *Notation Neuer Musik* (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX), Mainz: Schott.

Van Imschoot, Myriam/Van den Brande, Kristien/Engels, Tom (Hg.) (2012): *What's the Score. On Scores and Notions in Dance*, Zugriff am 08.02.2016 unter http://olga.o.sites.be/oralsite/pages/What's_the_Score_Publication/

Weibel, Peter (2016): *Notation zwischen Aufzeichnung und Vorzeichnung. Handlungsanweisungen – Algorithmen – Schnittstellen*, in: Peter Weibel: *Musik und Medien. Vom Klang im technischen Zeitalter. Ausgewählte Schriften* (=Enzyklopädie der Medien; Bd. 2), Wien/Karlsruhe/Berlin: Hatje Cantz, S. 336-365.

<http://zkm.de/event/2008/09/notation-akademie-der-bildenden-kunste/>, Zugriff am 08.02.2016.

www.maulwerker.de/, Zugriff am 08.02.2016.

<http://motionbank.org/>, Zugriff am 08.02.2016.

Musikalisch-tänzerische Gestaltungsprozesse als kooperativer Akt

Anna Maria Kalcher

AUSGEWÄHLTE KONZEPTE ZUR KREATIVITÄT

Seit Beginn der Kreativitätsforschung, der meist mit dem Jahr 1950 datiert und mit Guilford in Verbindung gesetzt wird, stehen individuelle Zugänge im Vordergrund, die Fragen nach der kreativen Persönlichkeit und ihren Charakteristika oder nach dem kreativen Prozess favorisieren (Urban 2014 und Runco 2014). Hier soll gezeigt werden, dass eine individualisierte Betrachtungsweise nicht ausreicht, um Kreativität zu begreifen. Es wird vorgeschlagen, kreative Gestaltungsprozesse – vor allem im musikalischen und tänzerischen Bereich – als soziales Geschehen, als einen kooperativen Akt zu begreifen. Bevor dies näher ausgeleuchtet wird, folgt ein kurzer Blick auf den Begriff *Kreativität*. Denn, so allgegenwärtig er auch ist, so unterschiedlich sind die Definitionen und Konnotationen.

Merkmale des Kreativen, die häufig betont werden, sind Neuheit und Wertigkeit. Sternberg und Lubart (1999) zufolge ist etwas dann kreativ, wenn es zwar originell, aber auch passend bzw. nützlich im Sinne der Problemlösung ist. Guilfords (1950) Konzeption folgend wird in empirischen Studien meist das divergente Denken gemessen. Viele Kreativitätskonzepte beziehen sich zudem auf unterschiedliche Ausprägungen von Kreativität (Kozbelt/Beghetto/Runco 2010). Doch, wie verhält es sich mit sozialen Aspekten kreativer Prozesse? Mehrfach werden soziokulturelle Faktoren als wichtige Bedingungen und Motoren für das Zustandekommen kreativer Leistungen akzentuiert. Diese sogenannten *Individuum-Umwelt-Ansätze* verweisen auf das für kreative Hervorbringungen erforderliche Zusammenspiel individueller, physischer und soziokultureller Komponenten (Sonnenburg 2007). Auch Urban vertritt die These, Kreativität sei nur in der Interaktion von Person, Prozess, Problem und Umwelt zu verstehen (Urban 2014 und 2004). Er beschreibt das spezifische Verhältnis dieser Faktoren und bettet sie in die Mikro-, Meso- und Makrowelt ein und thematisiert damit die Spannweite an Einflussgrößen von der unmittel-