

Komplexität: Enthierarchisierung, Dezentrierung, Dynamisierung

„Ich verwende ein Höchstmaß an Komplexität in meiner Arbeit, weil ich an Ergebnissen interessiert bin, die aufgrund ihrer zeitlichen Komplexität nicht reproduzierbar sind.“ (William Forsythe)

Nachdem sich die Raumformen in *Absolute Zero* weitgehend meiner Erinnerung entzogen, wurde anhand einer Videoanalyse des choreographischen Stils von Teshigawara erkennbar, dass die Positionen, die der Tänzerkörper einnimmt – von einigen wenigen leitmotivischen Posen abgesehen – sehr komplex sind: Obgleich sich häufig ein Impuls durch den ganzen Körper fortsetzt, entstehen keine Schwünge, die zu großen, sich in eine Richtung entwickelnden Bewegungen führen würden. Statt dessen bleiben die Bewegungen (tempobedingt) meist eng am Körper, sind kleinteilig und wechseln häufig die Richtung. Die Bewegung wird von immer anderen Körperteilen initiiert, sowohl zentral im Torso (Becken, Brust) als auch peripher in den Extremitäten, so dass der Körper nicht zentral organisiert und gesteuert scheint. Die Formen beruhen auf keiner erkennbaren Struktur, orientieren sich nicht an eindeutig zu identifizierenden Raumrichtungen, lassen sich kaum auf einfache geometrische Formen zurückführen. Es scheint kein zu Grunde liegendes Muster zu geben, das durch Variationen hindurch sichtbar würde, kein Schema, das eine Systematisierung erlauben würde. Entsprechend gibt es kaum einen Wiedererkennungseffekt, was die Erinnerung an die Bewegungsformen wesentlich erschwert.

Die Komplexität der Raumformen ist die Folge der Enthierachisierung und Dezentrierung von Körper- und Bühnenraum. Sie bedeuten eine Abwendung von Raumkonzepten, die sich tanzhistorisch im klassisch-akademischen Tanz verorten lassen. Den hierarchisch strukturierten Raum des klassischen Balletts, dessen Zentralperspektive an der sogenannten Königsloge ausgerichtet und der entsprechend aus anderen Perspektiven nur verzerrt zu sehen war, wurde schon in den Choreographien von Merce Cunningham ersetzt durch das Konzept eines dezentralen, nicht hierarchischen, heterogenen Bühnenraums. Cunningham ließ seine Tänzer parallel verschiedene Sequenzen in unterschiedlicher zeitlicher Strukturierung tanzen. Dabei hatte jeder Raumpunkt dieselbe Wertigkeit. Auf diese Weise fügt sich das Geschehen nicht

mehr zu einem Gesamtbild, das mit einem Blick erfassbar wäre. Weder Raumformationen noch sonstige Ordnungsstrukturen zwischen den gleichzeitig ablaufenden Bewegungssequenzen werden erkennbar. Auf diese Weise musste sich der Zuschauer entscheiden, wohin er wann schaute.

Dieses enthierachisierte, dezentrale Raumkonzept übernimmt Forsythe und gestaltet die Raumnutzung allein nach dynamischen und energetischen Kriterien. Teshigawara unterscheidet sich hier, da er den Raum eher hierarchisch nutzt und sich dabei an den traditionellen Bühnengesetzen orientiert¹⁴: So hebt er etwa Bewegungssequenzen hervor, indem er sie im Bühnenzentrum ansiedelt. Seine Inszenierungen sind so angelegt, dass der Raum eine visuelle Gesamtkomposition ergibt. Anders als bei Forsythe gibt es in Teshigawaras Solo/Duett-Arbeiten keine konkurrierenden Raum-Zentren.

Forsythe überträgt das von Cunningham bekannte polyzentrische Konzept auf den Körper und darin trifft er sich wieder mit Teshigawara. Diese Übertragung auf den Körper bei Forsythe soll hier anhand seines Umgangs mit dem und seiner Transformation des Ballettvokabulars erläutert werden. Ausgangspunkt seiner Bewegungsrecherchen ist das Bewegungsvokabular des klassisch-akademischen Tanzes beziehungsweise dessen durch George Balanchine¹⁵ reformierte Version. Er teilt mit Balanchine die Auffassung, dass der Körper eine „interne, kristalline Geometrie“ (Forsythe zitiert nach Brandstetter 1997b: 618) als abstraktes Ordnungsprinzip besitze (vgl. Siegmund 2004b: 34). Wie Balanchine choreographiert Forsythe zum Beispiel in *Hypothetical Stream 2* (1997) Bewegungen, die gekennzeichnet sind durch eine starke, stabilisierende Körpermitte und weit in den Raum weisende Extremitäten. Während Beine und Arme Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts geschlossene geometrische Formen bilden, weisen sie später vermehrt als gerade Linien in den Raum. Im klassisch-akademischen Tanz unterscheidet man zwischen zwei verschiedenen Grundformen der Arme: Einerseits Positionen, in denen die Arme bis in die Fingerspitzen eine Rundung bilden und die Handflächen zum Körper zeigen (die Grundpositionen des *port de bras*), und andererseits Positionen, in denen der Arm gerade verlängert wird, so dass die Finger-

14 Zu einem hierarchischen Konzept des Bühnenraumes vgl. z.B. Humphrey 1992.

15 Forsythe setzt sich zum Beispiel in *France/Dance* (1983) direkt mit Balanchine auseinander, indem er Bewegungsmaterial aus Balanchines *Apollon Musagète* (1928) verwendet. 1991 studiert er Balanchines *Agon* (1957) ein.

spitzen in den Raum weisen (*allongé*). Die entsprechenden Beinpositionen sind *Arabesque* (gerundetes Bein) und *Attitude* (gestrecktes Bein). In der Entwicklung des Balletts nehmen die *Allongé*-Positionen zu und werden immer extremer ausgeführt. Dadurch wirkt der Tanz dynamischer, weil der Körper in den Raum weist, statt in sich geschlossene Figuren zu bilden. Bei Forsythe scheinen sich insbesondere die Arme der Tänzer weit in den Raum fortzusetzen, ihn durch die mit dem Körper geschaffenen Linien erst zu konstituieren. Das verleiht den Bewegungen eine große Dynamik. Forsythe bricht diese Bewegungen allerdings durch angewinkelte Hand- und Fuß-, durch geknickte Ellbogen- und Kniegelenke und kontrastiert sie durch eng am Körper geführte Bewegungen.

Grundlage von Forsythes Körperverständnis ist das Raummodell von Laban¹⁶, der seinerseits von der geometrischen Vorstellung des Körpers ausgeht, die das Ballett seit den barocken Hofballetten prägt.

„Alle Positionen eines Tänzers lassen sich seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts, tendenziell zumindest, in Funktion der Kreise und Quadrate darstellen, denen ein stehender Mensch mit ausgestreckten Armen eingeschrieben werden könnte, obwohl für den Tanz eigenartiger Weise eine derartige Theorie erst um 1800 versucht, erst von Laban im zwanzigsten Jahrhundert durchkonstruiert und experimentell ausgewertet worden ist.“ (Zur Lippe 1979b: 214)

Laban entwickelte diese Raumvorstellung, die eher flächig angelegt ist, weiter zu einem dreidimensionalen Modell des Bewegungsraumes, der Kinesphäre: Die Kinesphäre ist der Umraum des Körpers, den der Tänzer mit seinen Extremitäten erreichen kann, ohne seinen Standpunkt zu verlassen. Er hat die Form eines Ikosaeders¹⁷ und bewegt sich mit dem Körper durch den Raum. Damit wird der Raum bei Laban – anders als im klassisch-akademischen Tanz, wo der Körper am zentralperspektivischen Außenraum ausgerichtet wird – nicht mehr unabhängig vom Tänzer gedacht, sondern in Bezug auf ihn: Er entsteht mit den und durch die Bewegungen des Tänzerkörpers.

Anders als Laban jedoch, der – wie das klassische Ballett – vom Torso als Körperzentrum ausgeht, um das herum sich die Kinesphäre aufspannt, arbeitet Forsythe mit vielen, ständig wechselnden Zentren:

16 Zum Raummodell vgl. Laban 1976 und 1991. Zu Forsythe und Laban vgl. Gilpin/Baudoin 2004.

17 Ein Körper aus zwanzig gleichseitigen Dreiecken.

Jedes Körperteil beziehungsweise jedes Gelenk kann vorübergehend zum Zentrum werden, eine Bewegung initiieren und sich isoliert bewegen.¹⁸ Damit löst sich das Körperzentrum in mehrere Initiationspunkte auf, so dass die Einheit des Körpers als „*operative unity*“ (Forsythe zitiert nach Brandstetter 1997b: 616) in ein komplexes System polyrhythmischer Bewegungen zerfällt: „Verschraubungen, Verdrehungen und multiple Initiations-Zentren der Bewegungsimpulse lassen die Körper als polymorphe Figuren erscheinen.“ (Ebd.: 616) Nicht mehr die Gesamtgestalt des Körpers bildet eine geometrische Form, sondern jeder Körperteil und seine Bewegungslinien im Raum können als Raumfigur betrachtet werden. Gabriele Brandstetter spricht von einer „Grammatik der Diskontinuität“ (ebd.: 614). Durch die isoliert bewegten Körperteile entstehen gegenläufige Bewegungen, was dem Tänzer eine hohe Koordinationsleistung und entsprechend dem Zuschauer hohe Aufmerksamkeit abverlangt. Das bedeutet eine deutliche Erhöhung der Komplexität gegenüber dem Ballettkörper, dessen Bewegungszentrum der unbewegte, stets aufrechte Torso bildet, aus dem heraus alle Bewegungen initiiert werden. Die Einfachheit dieses Körpermodells lässt den Körper des Balletts beherrschbar werden: Durch diese Überschaubarkeit wird er kontrollierbar, er fügt sich einem Außenraum, der wie er einer rationalen Ordnung unterworfen ist.

Grundlage der Körperhaltung im Ballett ist das Kreuz aus vertikaler (vom Scheitel senkrecht zum Boden) und horizontaler (die waagerecht zur Seite gestreckten Arme) Achse. Maßstab ist dabei nicht der individuelle Körperbau des Tänzers, sondern vielmehr eine geometrisch konstruierte Haltung. Diese geometrische Vorstellung des Körpers dynamisiert Forsythe, indem er den Bewegungsvorgang gegenüber dem Ergebnis, der statischen geometrischen Form, betont. Der Körper schreibt, so Forsythe, geometrische Zeichen in den Raum: „Ballett ist ein Modell der Geometrie, das höchst kodifiziert ist, und ich interessiere mich für weniger kodifizierte Erscheinungen, für intuitive Zustände, wie sie der Körper schreibt. Ich bin am Körper als Schrebinstrument oder besser als Instrument der Beschriftung interessiert.“ (Forsythe zitiert nach Fischer 2004: 25f.)

Dieses Modell des Körpers als Schrebinstrument erläutert er auf der in Zusammenarbeit mit dem Zentrum für Kommunikation und Medien (ZKM) Karlsruhe entstandenen CD-Rom *Improvisation Techno-*

¹⁸ Zur Dezentralisierung des Körpers bei Forsythe vgl. auch Evert 2003: 124-127.

logies. A Tool for the Analytical Dance Eye, auf der es darum geht, „wie ein Tänzer Raum wahrnimmt, wie man Bewegung in den Raum einschreibt, und darum, wie man klar und deutlich schreibt“ (Forsythe/Haffner 1999: 17):

„It teaches you how to form concrete goals that are geometrically inscriptive. And the reason they are geometrically inscriptive is that I work with ballet dancers. It was easy to represent things this way – thinking in circles and lines and planes and points. That's not so unusual for ballet dancers, this system is basically a manipulation of their existing knowledge. It's saying you can use these ideas of geometric inscription just as rigorously all over the room and all over your body.“ (Forsythe/Haffner 1999: 18)

Auch wenn in Forsythes Choreographien das Bewegungskontinuum immer wieder durch eingefrorene Posen unterbrochen wird, beschreibt das Modell der „Spurform“ das Geschehen eher als die Begriffe Körperhaltung und Pose, die im klassisch-akademischen Tanz üblich sind. Der Begriff der Spurform stammt aus Labans Raumlehre und bezeichnet den Weg, den eine Bewegung im Raum zurücklegt. Vorstellbar ist sie ähnlich der Spur, die eine Bewegung auf einer langzeitbelichteten Fotografie hinterlässt. Sehr anschaulich wird dies in den animierten Visualisierungen auf der CD-Rom *Improvisation Technologies*, in denen die Bewegungen, die die Tänzer demonstrieren, durch weiße Linien nachgezeichnet werden. Diese Vorstellung hilft Forsythe-Tänzern auf der eine Seite bei der Bewegungserinnerung, weil sie eine bildhafte Vorstellung der Bewegung liefert. Auf der anderen Seite entstehen mit Hilfe dieser Vorstellung neue Bewegungen, indem die Spur, die ein Körperteil auf vielfältigste Art und Weise (gleitend, ziehend, drückend und so weiter) in den Raum schreibt, variiert oder auf andere Körperteile übertragen wird (vgl. Forsythe/Siegmund 1999: 15f.). So kann zum Beispiel die Nase nachzeichnen, was mit der Hüfte entworfen wurde. Zudem können die Spuren im Raum verlagert, gedreht, gespiegelt werden. Forsythe nennt diese Improvisationstechnik „kinetic isometries“¹⁹ und beschreibt sie als „ways of imagining geometric relationships between different parts of the body as they move“ (Forsythe/Sulcas 1998). Durch diese Vorstellung gerät die starre euklidische Geometrie des klassisch-akademischen Balletts in Bewegung und erzeugt entsprechend dynamischere Bewegungen.

19 Vgl. zu den *kinetic isometries* Siegmund 2004b: 53.

Diese Methode, so Forsythe, sorgt für die Komplexität seiner Choreographien: „In our case, mastering this inscriptive method is probably what gives our ballets this complex look. Sometimes I see other choreography and it often looks flat and the body has only one time as if the choreographer is only thinking about the body as a single thing. For me the body is multi timed.“ (Forsythe/Siegmund 1999: 16) Die entstehende Komplexität jedoch sorgt dafür, dass die Geometrisierung des Körpers und Raumes die Funktion, die im Barock intendiert war, für den Zuschauer kaum mehr erfüllt: Die Klarheit und Einfachheit geometrischer Formen sollte die Erfassbarkeit des Geschehens für den Zuschauer garantieren, und „dafür ist die sinnlich greifbare Konkretheit geometrisch ausgebreiteter, prästabilisierter Schemata und deren figürliche Anschaulichkeit geradezu prädestiniert“ (Stüber 1984: 45)²⁰. Forsythe dagegen steigert durch die Dezentrierung des Körpers und die Isolation einzelner Körperteile die Komplexität seiner tänzerischen Raumfiguren so sehr, dass auf Grund der Polyphonie der dynamischen Zeichen, die sich jeder linearen Entwicklung verweigern, realistischer Weise nicht davon ausgegangen werden kann, dass es dem Publikum tatsächlich gelingt, die tänzerischen Schriftzeichen im Moment der Aufführung zu erkennen und zu entziffern. Daher bedeutet Forsythes tänzerische Raumschrift nicht etwas, sondern sie führt den Prozess des Schreibens vor. Zurück bleibt bei ihm wie auch bei Teshigawara der Eindruck der Komplexität und ausgeprägten Dynamik der Bewegungen.

20 Vgl. auch zur Lippe 1979b: 248f.