

manchmal bewegt er nur seinen kleinen Finger, dann springt und wirbelt er unter Einsatz des gesamten Körpers durch den Raum. Diese Qualitäten können durch plötzliche Wechsel in hartem Kontrast aufeinanderprallen oder unmerklich ganz langsam ineinander übergehen.

Im Folgenden werden die hier zentralen Bewegungsqualitäten Komplexität, Bewegungsfluss und Geschwindigkeit beschrieben, die Bewegungsprinzipien, die sie ermöglichen, aufgezeigt sowie verdeutlicht, wie sie mit dem Körper- und Bewegungsverständnis der Choreographen und Tänzer zusammenhängen.

Körpergedächtnis

„To the dancers I say, ‚Ballet is a given. Everyone knows that given. Now, could you imagine something new about organization of the body and how the body reorganises itself‘.“ (William Forsythe)

„Erfahrungen sind nur die eine Hälfte der menschlichen Existenz. Die andere Hälfte ist das, was (noch) nicht erfahren wurde. Erfahrung und Möglichkeit sind Zwillinge. Vielleicht lebt der Tanz vom Aufziehen dieser Kinder.“ (Saburo Teshigawara)

Bindung an Vergangenes: Entwöhnung bei Forsythe

Forsythe entwickelt bewegungserzeugende Prinzipien, indem er systematisch gegen die Bewegungsgewohnheiten seiner Tänzer arbeitet. Diese Arbeit gegen die Gewohnheit, gegen ein erlerntes fixes Repertoire, um neue Bewegungen und Bewegungskombinationen zu erschließen, findet sich in ebenso ausgeprägter Form zuvor bei Merce Cunningham, der sich zu diesem Zweck des kompositorischen Mittels der Aleatorik bedient. Die Absicht, die dahinter steht, formuliert der zeitgenössische Berliner Choreograph Christoph Winkler, der eine ähnliche Absicht verfolgt, in einem Gespräch: Sein Stil sei gekennzeichnet durch den konsequenten Versuch, gegen die Gewohnheit, die Vorlieben, das Organische, den Bewegungsfluss anzuarbeiten und Impulse dagegen zu setzen. (Vgl. Winkler/Cramer 2002) Forsythe setzt dazu Techniken ein, um das Bewegungsgedächtnis seiner Tänzer weitestmöglich zu unterlaufen, die bekannten Muster zu durchbrechen und so das Bewegungsspektrum zu erweitern: „Ich verbringe viel Zeit damit,

Aufgaben zu erfinden, die die Erinnerung behindern.“ (Forsythe zitiert nach Schulze 1999: 224) Dabei trägt er der Tatsache Rechnung, dass die inkorporierten Bewegungsmuster nicht einfach zu ignorieren sind. Denn die Bewegungsmöglichkeiten der Tänzer sind sowohl an materiell-körperliche Vorgaben – ihre Anatomie mit Muskeln, Knochen, Bändern, Nerven sowie Eigenschaften der Materie wie Gewicht, Volumen und so weiter – als auch an ihre motorischen Fähigkeiten gebunden.⁴ Forsythe nutzt die individuelle, bewegungsbiographische wie auch die tanzhistorische Vergangenheit als „Fundament“ (Forsythe/Odenthal 1994: 35), indem er seine Choreographien auf dem Vokabular des klassischen Balletts aufbaut, dieses Vokabular jedoch insbesondere in den Arbeiten mit seiner eigenen Kompanie seit den 1990er-Jahren fortwährend erweitert und umstrukturiert. Er konfrontiert das Ballett-Vokabular mit ihm fremden Bewegungsprinzipien, um über die Irritation gewohnten Bewegungsverhaltens automatisierte Muster aufzubrechen. Damit löst er den Bewegungshabitus der meist klassisch ausgebildeten Tänzer immer weiter auf, bis er nach langjähriger Arbeit mit seinen Tänzern in den letzten Choreographien des Frankfurter Balletts in der Saison 2003/2004 kaum mehr zu erkennen ist.

Den Aufgaben liegt die – auf den ersten Blick widersinnig erscheinende – Einsicht zu Grunde, dass sich inkorporierte Bewegungsmuster am ehesten überwinden lassen, wenn das Bewegungsspektrum des Tänzers durch Regeln begrenzt wird. Also nicht die vollkommen freie Improvisation bringt neue Bewegungen hervor, sondern die regelgeleitete Improvisation.⁵ Dieser Begrenzung können Situationen dienen, die dem Körper kaum noch eine Wahl lassen, wie er sich verhält, so zum Beispiel der Gleichgewichtsverlust oder die maximale Verwringung des Körpers. Die Fokussierung der Improvisation kann auch durch gedankliche Vorstellungen als Improvisationsaufgaben für die Tänzer geschehen. Forsythe setzt den Körper Situationen aus, in denen die vorbewusste Automatik der Reproduktion bekannter und gelernter Bewegungen be- oder gar verhindert wird, so dass Reaktionen des Kör-

4 Zum Körper als Materialisierung von Bewegungserfahrungen vgl. im dritten Kapitel S. 86ff.

5 Zur Abhängigkeit von Neuheit der Bewegung und Freiheit/Geplantheit der Improvisation vgl. Lampert 2002: 452ff. In diesem Artikel beschäftigt sich Friederike Lampert mit der Möglichkeit der „Loslösung und Überwindung von gewohnten Tanzmustern“ (ebd.: 445) durch die aktualisierende Transformation des Körpergedächtnisses. Vgl. zur Improvisation im Bühnentanz auch Lampert 2005.

pers möglich und notwendig werden, die über die mechanische Reproduktion von gelernten Bewegungsmustern hinausgehen – er nutzt die „körperliche Intelligenz“⁶ der Tänzer. Dazu bedient er sich unterschiedlicher Strategien⁷: Zum Beispiel provoziert er sogenannte „Unfälle“ und lässt sich überraschen, welche Bewegungen aus diesen Situationen entstehen. Hierbei arbeitet er sowohl mit der Schwer- und Fliehkraft als auch mit Spannungszuständen wie beispielsweise Verschraubungen, aus denen sich der Körper löst und den entstehenden Schwung für die Bewegungsfortsetzung nutzt. Auf diese Weise begibt sich der Tänzer zwar bewusst-geplant in die Situation, doch dann reagiert der Körper vorreflexiv. Im besten Falle, so Forsythe, wagt sich der Tänzer in Situationen, deren Ausgang er nicht vorhersagen kann: „For me, that would be truly successful dance, because then the body would take over and dance at that point where you had no more idea.“ (Forsythe/Haffner 1999: 24/26)

In *The Loss of Small Detail* (1991) arbeitet Forsythe mit Trance-Zuständen, die einen anderen Bewegungsmodus ermöglichen, weil Menschen in Trance, so Forsythe, „sehr gefährliche Dinge tun [können], aber sie verletzen sich niemals“ (Forsythe/Odenthal 1994: 35f.). Während unsere Gesellschaft Trance als Zustand körperlicher Dissoziation für gefährlich und bewusste Selbstkontrolle für einen erstrebenswerter Zustand hält (vgl. Douglas 1974: 113), nutzt Forsythe diesen Zustand, in dem die bewusste Bewegungskontrolle ausgeschaltet ist, um andere Bewegungen als die gewohnten ausführen zu können. Ebenfalls in dieser Choreographie verwendet er eine Technik, die er *disfocus* nennt,

„which is a kind of épaulement mirrored inwards. You don't put the gaze out but you invert the angle, you mirror it and you literally try to look at the back of your head from the inside. So you actually don't see, you don't look out in the room. You are basically blind. That definitely produces some specific state of mind that is not like dancing with your eyes open in a western sense.“ (Forsythe/Siegmund 1999: 16)⁸

Der Tänzer verlagert die Wahrnehmung zeitweise von außen nach innen, so dass er nicht mehr in erster Linie den Raum, in dem er sich

6 Vgl. dazu im dritten Kapitel S. 91ff.

7 Zu weiteren Strategien der Irritation („Verschiebungsmethoden“) bei Forsythe vgl. Schulze 1997: 223ff.

8 Ausführlich beschreibt diese Technik die Forsythe-Tänzerin Dana Caspersen (2004a).

bewegt, sondern seine Bewegung von innen wahrnimmt, sich also auf die kinästhetische Eigenwahrnehmung⁹ konzentriert. Diese Eigen- oder Innenwahrnehmung rückt bei vielen postmodernen Tanztechniken¹⁰ im Unterschied zum klassischen Ballett ins Zentrum. Der Balletttänzer arbeitet über die äußere Form, die sein Körper einnimmt und die er über den Blick von außen kontrollieren kann. Er muss im Training über die Kontrolle im Spiegel oder die Korrekturen des Lehrers/Choreographen lernen, wie sich die von außen gesehen richtige Position anfühlt, um sie dann ohne diesen Blick von außen wieder einnehmen zu können. Das Ballett richtet sich, als ehemals höfische repräsentative Aufführungspraxis, traditionell am Betrachter-Blick aus. Zugleich orientiert sich der Tänzer mit Hilfe seines Blickes nach außen. Postmoderne Tänzer hingegen verlagern den Fokus nach innen. Denn für sie ist das Kriterium weniger die Erfüllung einer vorgeschriebenen, von außen zu betrachtenden Form als die anatomisch und physiologisch für ihre individuellen Körper angemessene Ausführung der Bewegungen, was einer Schädigung des Körpers vorbeugen, den Energieaufwand für die Bewegungsausführung minimieren und zugleich das Bewegungsspektrum erweitern soll. Die in diesem Sinne richtige Ausführung der Bewegung erspürt der Tänzer über die Innenwahrnehmung seiner Körperbewegungen. Damit steht, um mit Helmuth Plessner (1982) zu sprechen, im klassischen Ballett das „Körper-Haben“, im postmodernen Tanz dagegen das „Körper-Sein“ im Vordergrund. Die vertikale Achse, die im klassischen Tanz durch die Fokussierung eines vor dem Tänzer im Raum liegenden Punkts aufrecht erhalten wird, wird bei Forsythe gebrochen, so dass der Tänzer seine gewohnte Orientierung verliert. Diese Art der Bewegung führt den klassisch ausgebildeten Tänzer in Situationen, die ungewohnt für ihn sind und sich seiner ge-

9 Vgl. zur kinästhetischen Wahrnehmung im vierten Kapitel S. 120ff.

10 Unter „postmodernen Tanztechniken“ verstehe ich hier Tanz- und Bewegungstechniken, die seit den 1960er-Jahren entstanden sind. Der Begriff des postmodernen Tanzes ist problematisch, denn er bezeichnet sehr heterogene Phänomene. Zudem weist der postmoderne Tanz in der Reflexion der eigenen Mittel und seinem Formalismus Gemeinsamkeiten mit der Moderne in der Bildenden Kunst auf.

Vgl. zu Begriff und Phänomen des postmodernen Tanzes beziehungsweise des (amerikanischen) *Postmodern Dance* Baner 1987, 1994; Huschka 2002: 49-52 sowie 246-277; Jeschke 2001; den Artikel *Post Modern Dance* in Brauneck/Schneilin 1992: 752-754 und das Kapitel *Postmodern Dance* in Dahms 2001: 170-174. Vgl. auch Lehmann (1999a: 27f.) zum Begriff des postmodernen Theaters.

wohnten Kontrolle entziehen. Er arbeitet nicht mehr ausschließlich mit dem für das klassische Ballett üblichen aufrechten Torso, sondern ebenso in der Horizontalen, kopfüber und so weiter. Damit verliert er bis zu einem gewissen Grad die Kontrolle über den Raum und die Raumrichtung, die er gewohnt ist, über den Blick herzustellen.

Eine weitere Technik, um die Bewegungsmöglichkeiten zu erweitern, sind die „anatomical exercises“. Hier nutzt Forsythe die Vorstellungskraft des Tänzers, um Bewegungen zu finden und sie in einer bestimmten Qualität ausführen zu lassen.

„Diese ‚anatomical exercises‘ machen zwei Dinge deutlich: Zum einen verweisen sie darauf, daß der individuelle Tänzerkörper sowohl den Tanzenden als auch dem Choreographen als Quelle des Bewegungsmaterials dient. Forsythe hat hier mit Hilfe seine Improvisationsstrategien einen Weg gefunden, die Tanzenden dazu zu ermutigen, den eigenen Körper immer wieder neu zu denken und nicht einfach auf bekanntes, traditionelles und antrainiertes Bewegungsmaterial zurückzugreifen. Zum anderen zeigt sie die wichtige Verbindung von Intellekt und Körper, denn das Tanzen beginnt im Kopf des Tanzenden.“ (Schulze 1999: 237f.)

Dabei wird der Körper gedanklich zerlegt und mit einzelnen Körperteilen gearbeitet. Diese Vorstellungen beeinflussen insbesondere die Qualität der Bewegungsausführung; je nach fokussiertem Körperteil kommt eine andere Assoziation und Bewegungsqualität ins Spiel: „Die Vorstellung eines Tänzers, er halte sein Herz in den Händen, kann dazu führen, daß alle Bewegungen, die er nun ausführt, behutsamer in der Qualität ihrer Motorik werden.“ (Ebd.: 237) Hier reagiert also die Bewegungsfindung auf Vorstellungsbilder des Tänzers von seinem Körper. Eine weitere Körpervorstellung beschreibt die Tänzerin Dana Caspersen: „Jede Bewegung, die der Körper ausführt, wird so wahrgenommen, als fände sie auch in diesem zweiten, projizierten Körper, in dem Raum außerhalb des echten Körpers, statt. Es entsteht ein Gefühl, als hätte sich das Feld der Eigenwahrnehmung ausgedehnt und umschlösse nun auch jenen Raum, den unsere Körper nicht einnehmen.“ (Caspersen 2004a: 109ff.) Hier reicht der gespürte Körper, leibphänomenologisch ausgedrückt, über den objektiven Körper hinaus.¹¹ Diese Vorstellung eines über die Grenzen seiner räumlich-materiellen Er-

11 Vgl. Merleau-Ponty 1966: 123-177; vgl. zur Unterscheidung zwischen Körper und Leiblichkeit im dritten Kapitel S. 101ff.

streckung ausgedehnten Körpers unterläuft das gewohnte Bewegungsverhalten über das zugehörige Körpergefühl.

Gelingt es Forsythe, die automatische Reproduktion inkorporierter Bewegungsmuster durch Improvisationsaufgaben und Vorstellungsbilder zu durchbrechen, so wird sich entsprechend der veränderten Körperpraxis und mit der Wiederholung der Bewegungen der Körper als materialisiertes Bewegungsgedächtnis¹² umformen. Es wird deutlich, dass der Neuheitswert einer Bewegung und die damit einhergehenden Qualitäten immer nur vorübergehend gelten, bevor auch diese Bewegungsmuster wieder zur Gewohnheit werden. Der ständige Bruch mit den Gewohnheiten wird so zum Kontinuum der choreographischen Arbeit von Forsythe.

Möglichkeiten für Zukünftiges: Entdeckung bei Teshigawara

Teshigawara schöpft seine Bewegungen aus dem Körpergedächtnis, das er als Wissen des Körpers um seine (Bewegungs-)Möglichkeiten begreift: „Meinem Verständnis nach hat jedes Gelenk oder jeder Knochen ein starkes Gedächtnis... [...] Von seinen Möglichkeiten.“ (Teshigawara/Siegmund 1994: 200) Sein Verständnis von Gedächtnis ist für unser westliches Denken irritierend, denn während für uns das Gedächtnis Vergangenes aufbewahrt, ist es für Teshigawara „eine Stätte der Erinnerungen und der Voraussicht“ (Teshigawara/Tahiki 1999: 20), ein Kreuzungspunkt also von Vergangenheit und Zukunft. Dieses Gedächtnis ist, wie Teshigawara ausführt, ein „ununterbrochenes“, „unbewußtes Gedächtnis“, das der Körper immer schon besitzt. Es ist also nicht individuell erworben, in diesem Sinne nicht biographisch, sondern ein überindividuelles Körpergedächtnis. Die Aufgabe des Choreographen ist es, die noch nicht bewussten, noch nicht bekannten Möglichkeiten zu verwirklichen, ins Bewusstsein zu holen, auf der Bühne zu gestalten. Teshigawaras Ziel ist es, das Bewegungsgedächtnis zugänglich zu machen, um das Reservoir an Möglichkeiten ausschöpfen zu können. Darin unterscheidet er sich von Forsythe, der das Körpergedächtnis im Sinne von Bewegungsroutinen zu überwinden versucht.

Ähnlich wie Forsythe jedoch vertraut Teshigawara auf instinktive Körperreaktionen, ein leibliches Wissen, das dem Nachdenken vorge-schaltet ist; denn der Zugang zum Möglichkeitsraum des Körperge-

12 Vgl. zum Körper als Materialisierung von Bewegungserfahrungen im dritten Kapitel S. 86ff.

dächtnisses ist nicht durch Willen und Bewusstsein, durch das Denken zu steuern. Der Körper reagiere vielmehr unmittelbar, vorbewusst und „viel schneller als das Gehirn“ auf die konkrete Situation: „Wenn man ein Geräusch hört, reagiert der Körper. Auch wenn man es gar nicht will, bewegt man sich automatisch. [...] Wenn wir Tanz erschaffen, sind wir nur Körper. Wir spüren die Luft und unser Gewicht. Dieser Sinn für die konkrete Situation ermöglicht es uns, uns anders zu bewegen.“ (Teshigawara/Siegmund 1994: 200)

Während allerdings in Forsythes bewegungsanalytischem Zugang die konkret-individuellen Bewegungserfahrungen im Mittelpunkt des Interesses stehen, ist das leibliche Wissen für Teshigawara eingebettet in einen spirituellen Hintergrund, der über diese individuellen Erfahrungen hinausweist. Als Tänzer schöpft er seinem Verständnis nach nicht nur aus seiner menschlichen Individualität, sondern versucht, durch Sensibilisierung seiner körperlichen Wahrnehmung an eine Außenwelt anzuschließen, die ihm Quelle des „Unsichtbaren“ ist, das er gleichwohl versucht, in seinen Inszenierungen sichtbar werden zu lassen. Im japanischen Glauben existiert der sogenannte *ma*, der Raum dazwischen. In diesem Zwischenraum befinden sich Geister und göttliche Quellen, derer man versucht habhaft zu werden. So sprechen Haerdter/Kawai von der Bühne als einem „Ort für die Erscheinung des Unsichtbaren“ (Haerdter/Kawai 1988: 25). Diese Idee einer inneren Realität teilt Teshigawara mit dem Butô (vgl. Boxberger 1996: 69): Es gilt, das unbekannte und unsichtbare Innerste des Menschen, dessen Träger der Körper ist, sichtbar zu machen. Dazu muss der Tänzer seine Wahrnehmung für das Unsichtbare seines Um- und Innenraums öffnen, um so auf diese Umgebungsreize reagieren zu können. Diese erhöhte Sensibilität erwirbt sich Teshigawara durch Grenzerfahrungen: Er ließ sich zum Beispiel für acht Stunden in einen Erdhaufen eingraben (Performance Anfang der 1980er-Jahre in Hinoemata) oder tanzte auf Glasscherben (*Blue Meteorite*, 1990; *The Moon Is Quicksilver*, 1987; *White Clouds Under the Heels*, 1994). Entsprechend betont er die Bedeutung der Nerven für den Tanz, die sowohl die uns umgebende Luft als auch den eigenen Körper spüren lassen. Unterstützt wird die Wahrnehmung der Umwelt durch die Entspannung der Muskeln¹³: „Es hat mit der Entspannung der Muskeln zu tun. Wenn diese angespannt sind, fühlt man die Luft nicht. Wenn man sich entspannt und weniger Energie von innen aufbaut, spürt man um so mehr von außen.“ (Teshi-

13 Zur *Release*-Technik vgl. S. 69.

gawara/Kästner 2002: 14) So entstehen seine Choreographien im leiblichen Austausch mit seiner Umgebung.

Butô-Exkurs I: Medium des Überindividuellen

Diese Verbindung zwischen Körper und Umgebung, mit der Teshigawara arbeitet, findet sich auch in der Beschreibung des Butô-Tänzers Min Tanaka:

„Ich glaube, daß man den Körper im allgemeinen zu sehr im Licht seiner Individualität sieht. Der Körper sollte nicht nur permanent für unterschiedliche Stimuli seiner Innenwelt empfänglich sein. Die Haut stellt nicht nur eine Oberfläche dar. Mein Leben vollzieht sich gleichzeitig in einem inneren Körper und einem äußeren Körper. Wenn man sich der Selbstkontrolle nur zur Stärkung seiner Individualität unterwirft, verschließt sich der Körper dem, was von außen auf ihn einwirkt. [...] Unsere Körper können ihre Geschichte nicht zurückgewinnen mit Hilfe eines Tanzes, der nur auf den Bewegungen und Haltungen des Körpers beruht. Mein Tanz ist das Medium des Ortes, an dem ich tanze.“ (Tanaka 1988: 84)

Der Körper gilt ihm als eine Art Gedächtnis und Medium, als Vermittler für die Außenwelt, deren Geschichte im tanzenden Körper sichtbar wird. In einem Körper wohnen viele Leiber, die Leiber der Vorfahren, die in diesem Körper wiedergeboren sind. Diese Erinnerungen gilt es durch den Tanz sichtbar zu machen und ins Bewusstsein zu holen. Der Körper ist Träger einer unbekannten Welt und besitzt unsichtbare Kräfte, die Tanaka mit großem Respekt zu wecken versucht. Diese unbekannte Welt ist im Buddhismus Gegenstand mystischer Verehrung und der Ort eines Wissens, das in früheren Leben gesammelt wurde und den Weg zur Erlösung weist. Um Zugang zu diesem Bereich zu erlangen, versetzt sich der Butô-Tänzer in einen Zustand, der an Trance oder Ekstase erinnert: Der Verstand ist weitestmöglich ausgeschaltet und der Leib ‚spricht‘. Er teilt sich mit als Ort, an dem die Seele Dinge bewahrt, die der Verstand nicht zu fassen vermag und die sich der Sprache entziehen. Lucia Schwellinger beschreibt die Bewegungsfindung eines Butô-Tänzers als Anpassung des Körpers an eine (vorgestellte) Situation, als körperliche Reaktion:

„Wenngleich jede dieser Bewegungen vom Tänzer bewußt ausgeführt wird, sind also größtenteils keine Situationen vorgegeben, in denen er sich als re-

agierendes oder gar Reaktionen provozierendes Subjekt begreifen würde, sondern nicht beeinflussbare Phänomene, an die sich die betroffenen Körperstellen als selbständige Einheiten scheinbar unwillkürlich anpassen, indem sie ihre Position oder Muskelspannung verändern.“ (Schwellinger 1998: 119)

Damit es dem Tänzer gelingt, seine ihm eigene, individuell-menschliche Körperlichkeit zu überschreiten, muss er, so der Butô-Tänzer Tatsumi Hijikata, die willentliche Einflussnahme auf seine Bewegungen weitestmöglich minimieren oder im besten Falle sogar vollkommen ausschalten (vgl. ebd.: 115).

Dieser Austausch mit seiner Umgebung spiegelt sich im Gestus von Teshigawaras Bewegungen, die wirken, als nehme er seine Umwelt in sich auf und spüre in sich hinein. Im Vergleich zu Forsythes Choreographien, in denen die Bewegung oft extrovertiert, raumkonstituierend sind, wirkt Teshigawara introvertierter: Sein Körper scheint eher zu versammeln als nach außen zu entlassen. Gerade diese Konzentration und Geschlossenheit seines Körpers jedoch verleiht diesem Tänzer die Ausstrahlung und Präsenz, so dass er dadurch keinesfalls hermetisch erscheint.

Forsythe und Teshigawara versuchen also mit unterschiedlichen Strategien, das Bewegungsspektrum ihrer Choreographien zu erweitern, indem sie die vorreflexiven Fähigkeiten des Körpers nutzen. Dies ermöglicht Bewegungen, die sich in besonderer Weise durch Komplexität, Bewegungsfluss und Geschwindigkeit auszeichnen.