

Bewegen: Dynamik des Möglichen

Während sich die Raumformen, die die Körper in den Choreographien von William Forsythe und Saburo Teshigawara einnahmen, weitgehend meiner Wahrnehmung und Erinnerung entzogen, beeindruckten mich die Bewegungsqualitäten, die Dynamik, mit der die Bewegungen ausgeführt wurden, sehr nachhaltig. Diese Unterscheidung von dynamischen und räumlichen Aspekten einer Bewegung folgt Rudolf Laban¹, der in seiner „Raumharmonielehre“, der *Choreutik*, die Form der Bewegung im Raum beschreibt, und in der „Ausdruckslehre“, der *Eukinetik*, die Bewegungsqualitäten. Die dynamischen Bewegungsqualitäten (*Effort*; auch Bewegungsantrieb oder -impuls) entstehen nach Laban durch das Zusammenspiel der vier „Bewegungsfaktoren“ Schwerkraft (*weight*), Zeit (*time*), Raum (*space*) und Bewegungsfluss (*flow*). Damit bestimmt sich die Bewegungsqualität durch das Zusammenspiel der Faktoren Krafteinsatz, Geschwindigkeit, Bewegungsimpuls, Bewegungsfluss und Raumweg. Bewegung schließlich bestimmt er als „Interaktion von Bewegungsantrieb und Raum durch das Medium des Körpers“ (Laban 1981: 124).

Allerdings sind die Raumformen von der Bewegungsqualität nur heuristisch zu trennen, denn sie bedingen sich wechselseitig: Ein Tänzer kann bestimmte Bewegungsformen nur in bestimmten Qualitäten

1 Vgl. Laban 1981, 1988, 1991; Laban/Lawrence 1974, sowie Adshead 1988: 26f. und Cébron 1990.

ausführen und umgekehrt erfordert eine bestimmte Qualität geeignete Raumformen. Wenngleich also für die Tänzer die Art und Weise, wie sie in den untersuchten Choreographien tanzen, ein bestimmtes Bewegungsmaterial² mit sich bringt beziehungsweise erfordert, scheint dies für meinen Eindruck als Zuschauerin nicht entscheidend gewesen zu sein: Der Eindruck, den die Choreographien hinterließen, war durch die dynamischen Qualitäten und weniger durch die Raumformen bestimmt.

Grundlegend für beide Choreographen ist, dass sie – im Gegensatz etwa zum klassisch-akademischen Ballett und traditionellen japanischen Theater – keine Systematisierung des Bewegungsrepertoires anstreben, sondern versuchen, die Bewegungsmöglichkeiten zu erweitern und den Bewegungsspielraum des Körpers so weit wie möglich auszuschöpfen. Im klassisch-akademischen Tanz existiert ein Kanon von fixierten, abgeschlossenen und systematisierten Grundpositionen und -schritten, deren Ausführung genau festgelegt ist. An die Stelle eines solchen festgelegten Repertoires treten bei Forsythe und Teshigawara bewegungserzeugende Prinzipien, die eine fortwährende Anpassung und Erneuerung des Bewegungsvokabulars erlauben. Damit schließen die beiden zeitgenössischen Choreographen an eine Entwicklung an, die Susan Foster für den amerikanischen *Modern Dance* beschreibt, der das Vokabular des Balletts durch bewegungserzeugende Prinzipien ersetze (vgl. Foster 1986: 90). So arbeitet Graham zum Beispiel mit dem Wechsel von *contraction* und *release*, Humphrey mit *fall* und *rebound*. Allerdings kennen auch diese Tanztechniken wie das Ballett ein im Training eingesetztes Grundvokabular, das dazu dient, eben diese Prinzipien zu erlernen beziehungsweise zu üben. Im Ballett existieren zwar ebenfalls Bewegungsprinzipien, doch dienen sie in erster Linie dazu, den Körper der idealen Form anzunähern, die sich im Bewegungsvokabular spiegelt. Es sind Regeln für die Ausführung der Bewegungen und nicht zur Kreation von neuen Bewegungen: So gilt es, die aufrechte Haltung stets zu bewahren, das sogenannte „goldene Viereck“ aus Hüften und Schultern beizubehalten und die Symmetrie der Bewegung beziehungsweise Bewegungsfolge zu beachten. All dem übergeordnet ist das Prinzip, das die Motivierung aller Bewegung durch die Absicht des Tänzers sowie ihre sorgfältige Kontrolle vor-

2 Als Bewegungsmaterial bezeichne ich Schritte und Schrittkombinationen sowie Körperhaltungen in ihrer räumlichen Bestimmung.

schreibt. In Forsythes und Teshigawaras Choreographien hingegen liefern die bewegungserzeugenden Prinzipien die Motivation für die Tanzbewegungen und legen dabei die Betonung weniger auf die Form als Ergebnis der Bewegung als auf den Bewegungsverlauf beziehungsweise die Art und Weise der Ausführung und Gestaltung.

Sowohl Teshigawara als auch Forsythe arbeiten mit der gezielten Entspannung der Muskeln³, so dass die Gelenke frei arbeiten können, der Körper sehr beweglich wird und die maximale anatomisch gegebene Bewegungsfreiheit nutzen kann. In ihren Choreographien beziehen sie neben den Extremitäten auch den Torso in die Bewegungen ein. Hier schließen sie an Entwicklungen des Modernen Tanzes an, der – anders als das Ballett, das Arme und Beine isoliert um den vertikal fixierten und so stabilisierenden Torso herumbewegt – zusätzlich den Torso bewegt. Zudem bewegen die Tänzer bei Forsythe und Teshigawara die Gelenke in alle anatomisch möglichen Richtungen und greifen auch hier eine Entwicklung auf, die sich vom Modernen Tanz auf das Ballett übertrug. Die Ausweitung der erlaubten Bewegungen durch die wechselseitige Beeinflussung der Tanzstile wird an der Beinhaltung exemplarisch sichtbar: Während im klassisch-akademischen Tanz die Beine ausschließlich *en dehors* (auswärts gedreht) gehalten werden, änderte sich dies unter dem Einfluss des Modernen Tanzes, der die Parallelstellung der Beine als Grundposition in sein System aufnahm: Vaslav Nijinskij (1889-1950) choreographierte erstmals 1913 in dem Ballett *Sacre du Printemps* Schritte mit einwärts gedrehten Füßen. Die Bewegungen bei Forsythe und Teshigawara werden zudem von immer anderen Körperteilen initiiert, sowohl zentral im Torso (Becken, Brust) als auch peripher in den Extremitäten, und setzen sich durch den entspannten Körper fort. Auffallend ist bei Teshigawara die starke Weitung des Brustkorbs, wodurch die Wirbelsäule beweglich wird und sukzessive Bewegungen weiterleiten kann. Auf diese Weise werden insbesondere bei Teshigawara, jedoch auch bei Forsythe, eine große Vielfalt von Bewegungsqualitäten möglich, die bis zu ausgeprägten Extremen reicht und zugleich ein breites Spektrum von fein differenzierten Variationen zwischen diesen Extremen abdeckt: Teshigawaras Bewegungsqualitäten reichen von fließender Weichheit bis zu einem Stakkato von Impulsen und Gegenbewegungen, von strenger Linearität bis zu amöbenhaften Bewegungen, die Geschwindigkeit reicht von zeitlupehafter Langsamkeit bis zu schwindelerregender Schnelligkeit,

3 Vgl. zur *Release*-Technik S. 69f.

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,