

Körper und Bewegung: Eigensinn und Bewegtheit

Dieses Kapitel zum Körper- und Bewegungskonzept der beiden Choreographen William Forsythe und Saburo Teshigawara befasst sich mit der Frage, welche Rolle der Körper für die Bewegung des Tänzers spielt. Dabei steht hier – wie schon im vorhergehenden Kapitel – die Produktionsperspektive im Mittelpunkt, um dann im nachfolgenden Kapitel auf die Bedeutung dieser Produktionsstrategien für den Zuschauer und seine Wahrnehmung des Tanzgeschehens einzugehen.

Der Körper kann als physikalischer Körper Movens der Bewegung sein: Durch sein Gewicht kann er Bewegungen initiieren und Bewegungsenergie produzieren. Als physiologischer Körper, durch seine Anatomie, ist er zugleich Grenze und Möglichkeit der Bewegungen. Sein Gedächtnis liefert ein Repertoire an Bewegungen. Dabei stehen Körper und Bewegung in einem wechselseitigen Verhältnis: Am Körper als geformter sichtbarer Materie wird die Bewegungsbiographie sichtbar, und umgekehrt verweisen die ausgeführten Bewegungen auf das Körperverständnis des Tänzers und Choreographen.

Tanzhistorischer Exkurs II: Körperkonzepte im 20. Jahrhundert

Den Zusammenhang zwischen Körperkonzeptionen und Bewegungsstrategien führt die Tanzwissenschaftlerin Susan Leigh Foster exemplarisch anhand des amerikanischen Tanzes des 20. Jahrhunderts vor, indem sie „implicit assumptions about the role of the body and the expressive subject“ (Foster 1986: xvii) herausarbeitet. Sie analysiert in ihrer Untersuchung zum amerikanischen Tanz des 20. Jahrhunderts die Arbeitsweise, die Bewegungstechnik und die Inszenierungen von vier ausgewählten Choreographen, die den amerikanischen Tanz in dieser Zeit geprägt haben: Deborah Hay, George Balanchine, Martha Graham und Merce Cunningham, und schließt auf die zu Grunde liegenden Körper- und Subjektmodelle.¹ Erkennbar werden Körperkonzepte in der Bandbreite zwischen emphatischer Leiblichkeit und einem nüchtern-physikalischen Körperverständnis, in denen sich ein je unterschiedliches Verhältnis von Körper und Subjekt spiegelt.² Diese von ihr aus der Analyse entwickelten Körper- und Subjektmodelle werden in diesem Exkurs als Typologie der Körperkonzepte im Tanz vorgestellt und erläutert, um daran anschließend im Fortgang dieses Kapitels ein Körperverständnis aus den Choreographien von Forsythe und Teshigawara zu entwickeln.

Bei Deborah Hay (1941*) wird der Tänzer, so Foster, in einer Art Mikrokosmos-Makrokosmos-Modell im Weltganzen verortet. Sein Körper wird als Organismus, als „fluid aggregate of cells“ zum Teil der belebten und unbelebten Mitwelt und der Tänzer zur „metaphorical allusions to the world“ (ebd.: 43). Ähnlich wie im sogenannten Neuen oder Freien Tanz bei Isadora Duncan, Loïe Fuller und Ruth St. Denis soll der Tanz dem Menschen „zeugen von seiner spirituellen Einge-

1 Vgl. Foster 1986: 1-57, insbes. die Tabelle S. 42/43.

2 Zu Konzeptionen von Körperbewegung in der Sportwissenschaft vgl. den gleichnamigen Aufsatz von Monika Fikus, in dem sie zwischen technologischen und anthropologischen Zugängen unterscheidet: „Wird der Körper auf eine ausführende Peripherie reduziert, die durch etwas in Gang gesetzt werden muß oder ist Bewegung das, was einer Erklärung bedarf, liegt ein technisches Konzept vor. [...] Liegt die Annahme zugrunde, daß Bewegung als Mittel der Konstituierung der Welt betrachtet wird und daß der Mensch sich durch sie in einem ständigen Austauschprozeß mit der Umwelt befindet – ihre Entstehung also keiner Erklärung bedarf –, liegt ein leibliches, anthropologisches Konzept vor [...].“ (Fikus 2001: 101)

lassenheit im ‚natürlich-kosmischen‘ Weltgefüge“ (Huschka 2000: 52). Hay interessiert sich nicht nur für den körperlichen, sondern stellt den sozialen Aspekt des Tanzes in den Mittelpunkt. In ihrem künstlerischen Konzept tritt das Individuum hinter die Gemeinschaft zurück, der einzelne Tänzer geht in der Gruppe auf, die im Kollektiv die Performances erarbeitet. Dabei arbeitet sie mit Tänzern und Nicht-Tänzern und folgt damit dem künstlerischen Credo ihrer Zeit, das nach einer Verbindung von Kunst und Leben strebt. Der postmoderne Tanz in der Folge des Judson Dance Theaters integriert Alltagsbewegungen in die Performances, die zum Teil wie im Alltag ausgeführt und präsentiert werden. Eine Bewegung wird ihrem Verständnis nach alleine aufgrund des Kontextes, in dem sie präsentiert wird, zur Tanzbewegung. Alle Bewegungen sind, wie die anderen beteiligten Elemente der Performance auch, gleichwertig. Hay arbeitet nicht mit einer als Tanztechnik verstandenen Schulung der Tänzer, der Bewegungsfluss und die Qualität der Bewegung sind ihr wichtiger als die Raumformen. Sie versteht ihre Workshops als eine Form der Meditation mit der Vorstellung, dass „every cell in my body has the potential to dialogue with all that there is“ (Hay zitiert nach Benbow-Pfalzgraf/Benbow-Niemier 1998: 350). Der Körper gilt ihr als Medium einer Weltordnung, die in der meditativen Konzentration zugänglich wird. Ziel ist seine harmonische Einbindung in den Kosmos.

George Balanchine (1904-1983) begreift den Körper, so Foster, als Instrument, das es mit Hilfe der Tanztechnik zu kontrollieren gilt, um ideale Formen virtuos zur Schau stellen zu können. Der Tänzer wird als „dedicated artisan“ in erster Linie als kunstinterne Kategorie verhandelt. Sein Körper ist das Material, das der Choreograph künstlerisch formt, er ist „medium of displaying ideal forms“ (Foster 1986: 42/43). Mit der Betonung der Körperkontrolle knüpft Balanchine an das Körperkonzept des klassisch-akademischen Balletts an, das mit dem höfischen Ballett Ludwigs XIV. unter dem Einfluss des Rationalismus entstand. Der Umgang mit dem Körper ist hier geprägt von dem Versuch, die Schranken der Natur, mit der der Körper identifiziert wird, zu überwinden. Er gilt als „Trägersubstanz für den Geist und ein in Handlungsprozessen beliebig einsetzbares Instrument“ (Barkhaus/Fleig 2002b: 17), das es mit der Vernunft zu steuern und zu kontrollieren gilt. Dieses Körper-Geist-Verhältnis hat Rudolf zur Lippe zugespielt auf die Formel von der „Naturbeherrschung am Menschen“ (zur Lippe 1979a, 1979b). Während das höfische Ballett durch den beziehungsweise die Körper und die zurückgelegten Raumwege die rationale Ordnung und

das absolutistische Herrschaftskonzept repräsentiert, strebt das romantische Ballett nach der Transzendierung der bodenverhafteten Körper- und der im unerfüllten Begehr gefangenen Leiblichkeit. Auch das klassische und zuletzt Balanchines neoklassisches Ballett mit seiner Betonung der Virtuosität des Tänzers betrachten den Körper als Instrument, das weitestmöglich beherrscht und kontrolliert werden sollte. Fassbar und damit kontrollierbar wird der Körper, indem er einem geometrischen Raumkonzept unterworfen wird, das sowohl die Positionierung der Körperteile als auch die Raumausrichtung des Körpers bestimmt (vgl. Huschka 2000: 71). Der stets aufrechte, stabile beziehungsweise stabilisierende Torso symbolisiert, indem der Kopf über dem Körper thront, die Herrschaft und Kontrolle der Vernunft über den Körper und die Bewegungen. Die Vertikale trotzt der Schwerkraft und erzeugt zusammen mit der Sprungtechnik der männlichen und dem Spitzentanz der weiblichen Tänzer die Illusion der Schwerelosigkeit.

Während im klassischen und neoklassischen Ballett der Körper als Instrument fungiert, gilt er typischerweise im amerikanischen *Modern Dance* und im deutschen Ausdruckstanz als Ausdrucksmedium eines psychischen Selbst, das durch ihn „spricht“: „In äußerer Bewegung die innere Bewegung zum Ausdruck bringen wurde zum Grundsatz des freien Tanzes, der heute als Ausdruckstanz gilt.“ (Müller 1996: 265) Martha Graham (1895-1991) entwickelte wie die anderen überwiegend weiblichen Protagonistinnen des neuen Tanzes in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein Körperverständnis, das den Körper als authentischen Ausdruck des Selbst, als „a unified vehicle for expressing the self“ (Foster 1986: 63), zum Mittelpunkt des Tanzes macht, und damit das Subjekt und seine Individualität emphatisch zum Thema erhebt. Allerdings trifft dies in erster Linie auf das Konzept, auf die Ideologie des *Modern Dance* und Ausdruckstanzes zu. Der tatsächliche Umgang mit dem Körper, die Körpertechniken und -praktiken, widersprach dem zum Beispiel durch ein rigides Techniktraining, das nicht am individuellen Körper interessiert war. Konzeptuell jedoch wird dem Körper die Fähigkeit zum möglichst „unmittelbaren“ Ausdruck innerer Zustände zugesprochen, er gilt als äußeres Zeichen der inneren „Natur“. Kunst soll, so pointiert Laurence Loppe, „die Veräußerung einer Innerlichkeit sein“ (Loppe 1996: 272), wobei der „Körper seit den Anfängen des modernen Tanzes als Vermittler zwischen Innen und Außen aufgefaßt wird“ (ebd.: 273). Dieses Körperkonzept könnte man mit John Martin, dem Anhänger und theoretischen Verfechter des *Modern Dance*, als „logic of the inner feeling“ (Martin 1972: 60, zitiert nach

Huschka 2002: 75) bezeichnen. Der Tänzer auf der Bühne repräsentiert einen Entwurf des Individuums, das ein bürgerliches Konzept des Subjekts beerbt, das den Körper als Ausdrucksmedium definiert: „Das Bürgertum setzte dabei auf die Behauptung, der Körper sei symbolischer Ausdruck des Geistes und er repräsentiere die inneren Eigenschaften, die innere Natur einer Person.“ (Abraham 1992: 163)

Das letzte Beispiel in Fosters Studie ist die auf den physisch-physikalischen Körper konzentrierte Konzeption von Merce Cunningham (1919*), der das Subjekt als „activity in which the body is engaged“ (Foster 1986: 43) deutet. Die Dimension des Psychischen tritt zurück hinter die Physis, die nicht etwas über sie Hinausgehendes ausdrückt, sondern sich in den Bewegungen zeigt. Der Körper ist hier nicht mehr und nicht weniger als seine physiologischen Bestandteile: „bones, muscles, ligaments, nerves, etc.“ (ebd.). Cunningham befreit sich mit Hilfe des Zufalls vom Ausdrucks- und Darstellungskonzept³ und versucht so, dem Gewohnten und Bekannten zu entkommen. Als Ausgangspunkt seiner Choreographien wählt er „eine spezielle körperliche Fragestellung“ (Cunningham 1986: 97) und entpsychologisiert so die Choreographie: „In gewisser Weise habe ich versucht, jede Verstrickung mit Macht, Ego, Selbst-Ausdruck und dergleichen zu vermeiden.“ (Ebd.: 194) Auf diese Weise ist der Tanz nicht länger Selbstentäußerung eines Choreographen oder Tänzers. Cunningham wendet sich also radikal vom Ausdruckskonzept des modernen Tanzes ab und befreit den Körper von seiner Funktion als Ausdrucksmedium der Seele und von der planenden Herrschaft des Verstandes.

³ Vgl. dazu den tanzhistorischen Exkurs IV S. 145ff.