

(Vgl. Huwyler 1992: 39f.) Die Bewegungstherapeutin Emilie Conrad<sup>24</sup> geht noch über diesen Moment der Muskelspannung hinaus und fasst Bewegung beziehungsweise Bewegungsfluss als grundlegende Daseinsweise organischen Lebens: „I make a distinction between what we call functional movement, which implies a ‚body‘, and biological movement in which the body is not a designated object and does not maintain a specificity of form. In this, we can say that movement is what we are, rather than something we do.“ (Conrad o.J.: o.S.)

Auch wenn also Position und Bewegungsfluss, Pose und Schritt nicht scharf zu trennen und nicht problemlos der Polarität von Statik und Dynamik zuzuordnen sind, lassen sich doch verschiedene Tanzstile und -konzepte dadurch charakterisieren, dass sie eher den Bewegungsfluss oder die Pose akzentuieren (vgl. Dahms 2001: 4). Während im ersten Fall der Körper zumindest momenthaft eine Figur im Raum bildet und einen bildhaften Eindruck erzeugt, dominiert im zweiten Fall die Bewegtheit und der Bewegungsfluss den Eindruck des Zuschauers – wie in den Choreographien von Teshigawara und Forsythe.

### **Geschwindigkeit: Auflösung in Beschleunigung und Verlangsamung**

„Betrachtet man Forsythes Körper auf der Bühne, dann weigern sie sich schon allein wegen des hohen Tempos, mit dem sie tanzen, erfasst, erkannt und festgestellt zu werden.“ (Gerald Siegmund)

Eine Besonderheit der Choreographien von Forsythe und Teshigawara sind die extremen Geschwindigkeiten, mit denen die Tänzer sich bewegen: Die *Release*-Technik ermöglicht ihnen eine explosive Schnelligkeit, die durch zeitlupenhafte Langsamkeit kontrastiert wird, dabei geht beides auseinander hervor und kippt ineinander. So berichtet der Forsythe-Tänzer Nik Haffner:

„Wenn ich mit Leuten aus dem Publikum oder Tänzerkollegen aus anderen Ensembles rede, höre ich immer wieder, wie schnell die Bewegungen in den Choreographien von Forsythe auf den Zuschauer wirkten. Dem kann ich nur

24 Emilie Conrad begründete 1967 *Continuum Movement*, einen bewegungstherapeutischen Ansatz, der vom „fluid system“ ausgeht. Vgl. <http://www.continuummovement.com>.

zustimmen, denn obwohl in den Stücken des Ballett Frankfurt im Durchschnitt sicher in einem hohen Bewegungstempo getanzt wird, ist für mich das rasante und konstante *Wechseln* der Geschwindigkeit innerhalb der Bewegungssequenzen der zentrale zeitliche Aspekt in unserer Arbeit.“ (Haffner 2004: 139)

Forsythe schließt auch hier an George Balanchine an, der das Bewegungstempo erhöht und die Bewegungen dynamisiert hatte, indem er die das Ballett bis dahin beherrschende Statik von Horizontale und Vertikale durch Verwindungen und leichte Kontraktionen des Torso sowie durch diagonale, in den Raum weisende Linien brach. Forsythe setzt die Dynamisierung der Bewegungen fort, indem er das Bewegungstempo weiter erhöht, die Extremitäten noch klarer in den Raum verlängert und mit Körperdiagonalen sowie der Balance der Tänzer bis zum Gleichgewichtsverlust spielt.

Das führt beim Zuschauer dazu, dass auf der einen Seite durch die hohe Geschwindigkeit die ohnehin hochkomplexen Formen in der Wahrnehmung verschwimmen, auf der anderen Seite das Bewegungskontinuum optisch durch die extreme Langsamkeit zerfällt. Sowohl bei den sehr schnellen, kleinen und selten repetitiven Bewegungen, denen man kaum folgen kann und daher nur noch den hohen Energielevel wahrnimmt, als auch bei den Sequenzen in extremer Zeitlupe, die insbesondere bei Teshigawara auffallen, scheint die Grenze des vom menschlichen Auge als Bewegung zu Synthetisierenden nahezu erreicht.

Der Mensch sieht, so Ergebnisse der Wahrnehmungsforschung<sup>25</sup>, Momentaufnahmen einer Bewegung, die er zu einem Kontinuum synthetisiert. Ein Körper jedoch, der sich zu schnell oder zu langsam, also jenseits bestimmter Schwellenwerte bewegt, wird nicht als bewegt wahrgenommen. (Vgl. Goldstein 1997: 273) Allerdings rekonstruieren wir Bewegung in solchen Fällen im Nachhinein, wenn wir bemerken, dass sich der Körper ‚plötzlich‘ an einem anderen Ort befindet, wenn er sich also, wie wir dann schließen, durch den Raum bewegt hat. Anders ausgedrückt beobachten wir, dass er sich gegenüber seiner unbewegten Umgebung verschoben hat – allerdings ohne den Vorgang selbst wahrzunehmen. Bewegung wird dann als Ortsveränderung wahrgenommen. Wenn der Körper sich zu schnell bewegt, verwischt er optisch

---

25 Zur visuellen Bewegungswahrnehmung vgl. Goldstein 1997: 267-303 und Hommel/Stränger 1994.

und wir sehen vielleicht nur die mehr oder weniger ruhende Anfangs- und Endposition der Bewegungssequenz, aus der wir dann die zwischenliegende Bewegung erschließen. Wie wir die fehlende Bewegung ergänzen, hängt von unserer Bewegungserfahrung beziehungsweise unserem motorischen Wissen ab.

Hinzu kommt, dass es in den Choreographien von Forsythe und Teshigawara zuweilen nicht nur schwierig ist zu sehen, was so schnell geschieht, sondern ebenso einzuschätzen, wie schnell es geschieht. Denn die Tänzer bewegen sich nicht nur in extremen Geschwindigkeiten, sondern die Tempi werden zudem auf eine spezielle Art eingesetzt: In einigen Passagen behalten die Tänzer über längere Zeit ein ähnliches Tempo bei, so dass mangels Kontrast ein Gewöhnungseffekt eintritt, der die Geschwindigkeit weniger extrem erscheinen lässt. In anderen Passagen wechseln die unterschiedlichen Tempi in schneller Folge und die Bewegungsgeschwindigkeit ändert sich kontinuierlich. Beides erschwert die Einschätzung der Geschwindigkeit, da sie nicht absolut, sondern im Vergleich und Kontrast wahrgenommen wird.<sup>26</sup> Vergleichswert ist einerseits die unmittelbar vorhergehende oder nachfolgende Bewegung, so dass die Einschätzung schneller/langsamer möglich wird. Wird über längere Passagen ein ähnliches Tempo beibehalten, entfällt diese Vergleichsmöglichkeit. Auch Tempiwechsel in schneller Folge führen – besonders wenn die Geschwindigkeitsunterschiede zusätzlich sehr groß sind – dazu, dass sich das Zeitempfinden des Zuschauers durch die ständigen Wechsel kaum orientieren und keine Durchschnittsgeschwindigkeit als Orientierungsrahmen festlegen kann. Kaum hat man sich zurechtgefunden und angefangen, eine Basisgeschwindigkeit herauszukristallisieren, erfolgt erneut ein Wechsel und damit eine erneute Irritation und Desorientierung. Bei extrem kurzen Intervallen zwischen den Wechseln kann man nicht mehr sinnvoll von *einem* bestimmten Tempo sprechen, denn eine solche Identifikation benötigt eine über eine bestimmte Zeitdauer stabile Geschwindigkeit. Eine zweite Vergleichsmöglichkeit bietet mittelbar das erfahrungsgemäß durchschnittliche Tempo einer Bewegung: Wenn jemand über die Bühne geht, kann man sagen, dass er mit überdurchschnittlichem, das heißt schnell, oder unterdurchschnittlichem Tempo geht, das heißt langsam; denn man hat eine Vorstellung davon, welches Tempo ein durchschnittliches, das heißt ‚normales‘, Gehtempo ist. Doch bei dem stilisierten Bewegungsvokabular der beiden Choreographen gibt es

26 Vgl. dazu Haffner 2004: 139.

mangels Ähnlichkeit mit Alltagsbewegungen oder bekanntes Tanzbewegungen kein solches Tempo, das zum Vergleich herangezogen werden könnte.

Die Irritation angesichts der Schwierigkeiten, das Tempo einzuschätzen und zu verfolgen, was geschieht, kann allerdings auch umschlagen in eine Faszination für die Geschwindigkeit: Denn selbst wenn die Wahrnehmung unscharf wird wie beim Blick aus dem schnell fahrenden Auto oder Zug und wenn die einzelne Bewegungsform im Moment ihrer Präsentation nicht erfassbar und demzufolge auch nicht aus der Erinnerung reproduzierbar ist, so bleibt doch genau dieser Eindruck: *dass* dies misslingt. Und genau wie das flauere Gefühl im Magen beim Schaukeln dem Kind eine merkwürdig ‚unangenehme Lust‘ verschafft und das Fahren mit sehr hoher Geschwindigkeit manche Menschen fesselt, obgleich ihr Reaktionsvermögen dieser Geschwindigkeit nicht gewachsen ist, fasziniert diese Grenzerfahrung der Wahrnehmung. Und in diesem Sinne kommt der Geschwindigkeit als explizit zeitlicher Komponente der Dynamik für diese Untersuchung eine besondere Bedeutung zu. Denn gerade der zeitliche Aspekt übte eine intensive Wirkung auf mich aus, die im vierten Kapitel zum Thema werden wird (vgl. S. 125ff.).

Letztlich gilt für jede Bewegungsqualität wie für die Geschwindigkeitswahrnehmung, dass wir zu starke Extreme außerhalb von bestimmten Schwellenwerten nicht wahrnehmen können. So ist die Folge von ständigem Wechsel und steter Monotonie dieselbe: Die beiden Extreme treffen sich im Undifferenzierbaren und damit im unbestimmbaren Ereignis; denn Wahrnehmung ist auf Veränderung, auf Differenzen angewiesen, ins Bewusstsein gelangt erst die Reizänderung. Fehlt sie, dann ‚verwischt‘ das Geschehen in der Wahrnehmung und verursacht das irritierende Gefühl, dass die einzelne Bewegung einem entgleitet, sich verflüchtigt. Allerdings nur, solange der Zuschauer versucht, die einzelne Bewegung festzuhalten, sie als einzelne Körperform beziehungsweise Reihung von Körperformen zu fixieren.

Die geschilderten Bewegungstechniken und Strategien ermöglichen die Bewegungsqualitäten in den Choreographien von Forsythe und Teshigawara, die für die Irritation meiner Wahrnehmung und Erinnerung verantwortlich waren. Durch diese Irritation wurde ich veranlasst, nicht nur meine Wahrnehmung, sondern auch mein Körper- und Bewegungsverständnis in Frage zu stellen. Denn es war dem, was ich wahrnahm, nicht angemessen. Auf diese Weise führten die Choreo-

graphien von Teshigawara und Forsythe zu dem veränderten Körper- und Bewegungsverständnis, das im folgenden Kapitel dargestellt werden wird.

