

Notation – Reflexion – Komposition

Die Etüde »Starting Point« von Jean Cébron

Stephan Brinkmann und Henner Drewes

Tänzerische Praxis als Forschung zu verstehen, bedeutet die eigene Kunstausbildung zu reflektieren, zu dokumentieren und die Ergebnisse dieser Recherche einer Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Im günstigsten Falle kann dadurch Wissen generiert werden oder sogar neue Tanzkunst entstehen.

Der folgende Beitrag beschreibt ein Projekt, das zwischen Herbst 2015 und Frühjahr 2016 für die *Biennale Tanzausbildung* in Köln entstand. Die *Biennale Tanzausbildung*, erstmalig 2008 in Berlin durchgeführt, versammelt alle wichtigen Ausbildungsinstitute für professionellen Tanz in Deutschland, um die gesellschaftliche Anerkennung von Tanz zu stärken und den Austausch der Ausbildungsstätten untereinander zu fördern. Für eine Woche kommen die Schulen, Hochschulen und Universitäten für Tanz zusammen, um sich über ein vom Gastgeber gestelltes Thema in unterschiedlichen Formaten wie z.B. Unterrichtsstunden, Workshops oder Vorträgen auszutauschen. Eine am Thema orientierte Präsentation jeder teilnehmenden Institution wird der Öffentlichkeit zu Beginn der Biennale an zwei aufeinanderfolgenden Abenden an einem professionellen Spielort vorgestellt. Themen der vergangenen Biennale-Veranstaltungen waren *Modelle der Rekonstruktion* (Essen 2010), *Kulturerbe Tanz* (Frankfurt 2012) und *Education – Profession. A creative process* (Dresden 2014). Die 2016 in Köln durchgeführte Biennale stand unter dem Thema *Reflexion und Feedback* und nahm sich zum Ziel, Recherche- und Rückkopplungsprozesse in künstlerischen Kontexten in den Blick zu nehmen. Als dieses Thema an die Folkwang Tanzabteilung herangetragen wurde, fiel unser Blick auf eine an Folkwang mitentwickelte Methode, welche noch immer ein wichtiger Teil der Ausbildung ist und die Praxis und Theorie sowie Reflexion und Intuition exemplarisch zusammenführt: die *Kinetographie Laban*.

DIE KINETOGRAPHIE LABAN

Rudolf von Laban veröffentlichte 1928 sein nach ihm benanntes Notationssystem, welches sich in der Folge zu einer der bedeutendsten Methoden zur Dokumentation von Tanz des 20. Jahrhunderts weiterentwickelte (Laban 1928). Schon bald übernahm Albrecht Knust, ein Schüler Labans, eine wichtige Rolle bei der Perfektionierung der Kinetographie. Nachdem Folkwang-Mitbegründer Kurt Jooss nach dem 2. Weltkrieg aus seinem Exil in England an die damalige Folkwangschule zurückkehrte und die Leitung der Tanzabteilung übernahm, holte er Knust nach Essen, damit alle Tanzstudenten auch Unterricht in Tanzschrift erhalten konnten. Von den angehenden Tänzern wurde schon damals nicht nur erwartet, Bewegungen auszuführen und zu reproduzieren. Vielmehr sollte ein tiefer gehendes Verständnis der theoretischen Hintergründe geschaffen werden. Seit dieser Zeit ist die *Kinetographie Laban* ein fester Bestandteil der Folkwang Tanzausbildung. In diesem Kontext dient die Notation nicht vorrangig der Dokumentation von Bewegungsabläufen und Choreografien, sie vermittelt vielmehr eine fundierte theoretische Basis der Bewegungsanalyse.

Nichtsdestotrotz konzentrierte sich Knust in der Weiterentwicklung der *Kinetographie Laban* bis zu seinem Tod hauptsächlich auf die Präzision und Integrität des Systems zum Zwecke der Dokumentation (Knust 1979). Im Gegensatz dazu wurden besonders im angelsächsischen Raum im gleichen Zeitraum andere Bereiche der Labanschen Bewegungslehre im Hinblick auf ein breiter gefächertes Anwendungsspektrum weiterentwickelt. Unter Bezeichnungen wie *Laban Movement Analysis*, *Bartenieff-Fundamentals* (Bartenieff/Lewis 1980), *Motif Writing* (Hutchinson Guest 1983) oder *Choreological Studies* (Preston-Dunlop 1998) sind heute eine Vielzahl von Ansätzen bekannt, die eher mit Anwendungen in kreativen, pädagogischen oder therapeutischen Bereichen assoziiert werden. Dass auch die *Kinetographie Laban* mit ihrer analytischen Komplexität und ihrem Abstraktionsniveau noch weitgehend unerforschte Potenziale in weiteren Bereichen beinhaltet, rückt in den letzten Jahren zunehmend in den Fokus und ist verstärkt zum zentralen Gegenstand der Notationsvermittlung an der Folkwang Universität geworden. Ein Vorbild ist hierbei die von Noa Eshkol initiierte Kompositionspraxis basierend auf der von ihr erfundenen *Eshkol-Wachman Movement Notation* (Eshkol 1958), welche sich in Israel als Bestandteil verschiedener Tanzausbildungen etabliert hat und sich aber auch auf die *Kinetographie Laban* übertragen lässt (Sapir/Drewes 2012). Das hier beschriebene Projekt ist im Kontext dieser Ausrichtung und dieses neuartigen Verständnisses zu sehen und verbindet die traditionelle Anwendung der Notation in der Rekonstruktion mit analytischen und kompositorischen Aufgaben. Notation ermöglicht Reflexion über Bewegung und kann

– analog zur Notation in der westlichen Musiktradition – gleichermaßen reproduktiv als auch produktiv als Werkzeug in der Komposition eingesetzt werden.

DAS PROJEKT

Ausgangspunkt unseres Projektes war die Partitur einer in *Kinetographie Laban* notierten Etüde von Jean Cébron (Abb. 1). Cébron, geboren 1927, studierte bei Sigurd Leeder in London, tanzte unter Kurt Jooss und war ein wichtiger Tanz-Partner und Lehrer von Pina Bausch. Von 1976 bis 1994 lehrte er Modernen Tanz an der Folkwang Hochschule und prägte die Folkwang Tanzabteilung maßgeblich mit.

Abb. 1: Jean Cébron. Foto: Georg Schreiber (1999)



Ein besonderes Merkmal von Jean Cébrons Lehre war, dass er, wie Sigurd Leeder vor ihm, eigene Bewegungskompositionen verfasste – sogenannte Etüden – die ein Thema aus der Bewegungslehre der Jooss-Leeder-Methode (Dröge/Fleischle-Braun/Stöckemann 2011) aufgriffen und motivisch verarbeiteten. Auf diese Weise wurde technisch anspruchsvolles Bewegungsmaterial komplex im Raum genutzt und rhythmisch variiert. Das Ergebnis war dabei nicht für eine Aufführung auf der Bühne gedacht, sondern zu Übungszwecken im Tanzsaal. Die Partitur einer dieser Etüden mit dem Titel *Starting Point* wurde

1983 von Dunja Plitzko erstellt, einer Studentin, die ihren Abschluss im Fach Kinetographie mit der Niederschrift von *Starting Point* absolvierte. Das Verfassen der Partitur geschah 1983 sowohl unter der Betreuung der damaligen Kinetographie-Dozentin Christine Eckerle als auch unter Mitwirkung von Jean Cébron selbst und befand sich seitdem im Archiv der Folkwang Universität. Unser Vorhaben bestand zum einen darin, die Etüde mit den Studierenden des Studiengangs Tanz B.A. des letzten Jahrgangs einzustudieren und bei der Biennale Tanzausbildung in Köln der Öffentlichkeit zu präsentieren. Darüber hinaus wollten wir die Möglichkeiten von Notationen nutzen, kompositorische Prozesse in Gang zu setzen. Zur Dokumentation und zur Explikation des Arbeitsprozesses wurde ein Kurzfilm produziert, der den Bezug zum Thema der Biennale *Reflexion und Feedback* durch Kurzinterviews mit Beteiligten verdeutlichte. Zusätzlich wurde Claudia Jeschke, Tanzwissenschaftlerin sowie ausgewiesene Expertin für Notationssysteme, für einen mehrtägigen Workshop an die Folkwang Universität eingeladen.

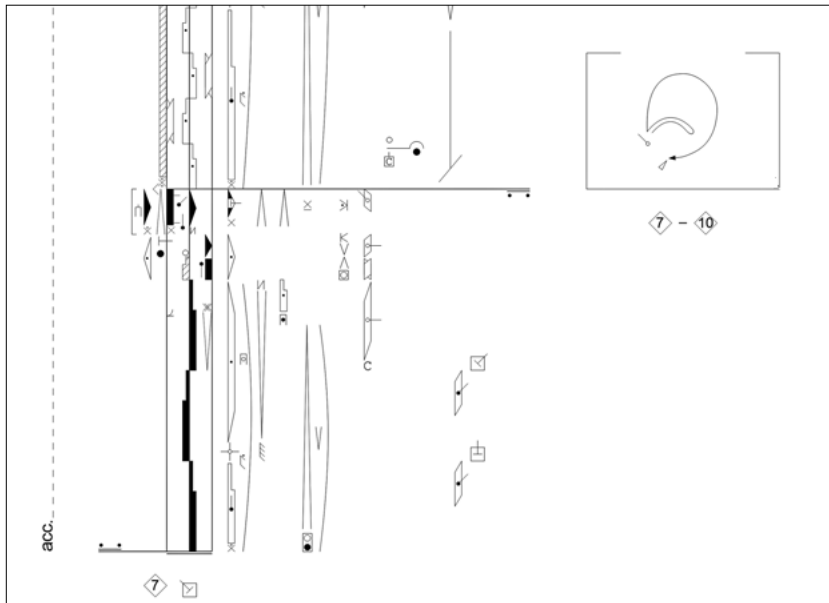
Der Titel der Etüde *Starting Point* bietet bereits auf der Ebene der Sprache einen wesentlichen thematischen Hinweis für deren tanzpraktische Einstudierung. Er verdeutlicht, dass es in der Etüde um die Frage nach dem Ursprung einer Bewegung geht. Dieser Ursprung ist Jooss und Leeder folgend entweder zentral oder peripher, eine von ihnen eingeführte Differenzierung, die Labans Antriebsfaktor Raum und dessen Eigenschaften direkt beziehungsweise flexibel durch den Faktor Ursprung ersetzte. Demnach hat eine zentrale Bewegung ihren Ursprung im Körperzentrum, eine periphere Bewegung hingegen in den Extremitäten. Hinzufügen ließe sich, dass auch Bewegungen der Arme oder der Beine als zentral betrachtet werden können, wenn sie vom zentralen Gelenk der Gliedmaßen aus, z.B. dem Ellbogen, geführt werden (Cébron 1990). Jean Cébron erfand mit seiner Etüde *Starting Point* eine komplexe Bewegungskomposition, die zentrale und periphere Bewegungen virtuos zusammenstellte und räumlich und rhythmisch variierte. Begleitet wurden die changierende Dynamik der Bewegungen sowie plötzliche Wechsel in Tempo und Phrasierung bis zum Zeitpunkt von Jean Cébrons Pensionierung 1994 von dem Pianisten und Korrepetitor Joachim Bärenz, der engstens mit Cébrons Arbeit vertraut war. Bärenz erfand musikalische Motive zu den unterschiedlichen Etüden und auf diese Weise bekam jede Etüde auch in klanglicher Hinsicht einen eigenen Charakter, der den Studierenden ebenso in Erinnerung zu bleiben vermochte, wie die Etüde selbst. Während unseres Projektes wurde die Etüde von Matthias Geuting begleitet, der eine neue auf Improvisation beruhende klangliche Umsetzung der Etüde erfand.

Zu Beginn des Projektes näherten wir uns der Einstudierung der Etüde in unterschiedlicher Weise: Henner Drewes durch die Aufarbeitung der vorhandenen Partitur und Stephan Brinkmann durch die Sichtung existierender Videos sowie durch körperliche Erinnerung.

DIE PARTITUR

Ein wichtiger Aspekt bei der Einstudierung der Partitur war die Idee, die Studierenden soweit wie möglich aktiv in den Leseprozess einzubinden. Die vollständige kinetographische Beschreibung eines derart komplexen Bewegungsmaterials, wie es in der *Starting Point* Etüde vorliegt, benutzt eine Vielzahl von unterschiedlichen Symbolen und Ausdrücken, um die Nuancen der Bewegungsausführung darzustellen. Dieses Symbolvokabular geht deutlich über das im verpflichtenden Kinetographieunterricht erarbeitete hinaus, und stellte insofern eine nicht zu unterschätzende Herausforderung dar. Eine strukturierte und dosierte Herangehensweise an das Thema Notation eröffnet jedoch ein immenses Potenzial, welches auch von Nicht-Experten in spezifischen Kontexten genutzt werden kann.

Der fünfsemestrige Pflichtunterricht im Fach Kinetographie konzentriert sich im theoretischen Bereich auf grundlegende analytische Kategorien, wie Erfassung von Raumrichtungen des Körpers oder einzelner Körperabschnitte, Drehungen und Rotationen, sowie deren zeitliche Abfolgen. Komplexität und Variabilität in der Bewegung werden einzig durch die Kombination dieser Grundbausteine dargestellt und durch eine Vielzahl von praktischen Übungen begreifbar. Um das Herangehen an die *Starting Point* Etüde zu erleichtern, wurde in einem ersten Schritt von Henner Drewes eine, in bestimmten Aspekten vereinfachte Neufassung von einem Teil der Partitur erstellt (Abb. 2). Unterschiedliche, in der Originalpartitur verwendete Schreibweisen wurden vereinheitlicht, um dem Kenntnisstand der Studierenden entgegen zu kommen und die Anzahl der zu erfassenden graphischen Details zu verringern. So konnten die Studierenden die Fortbewegungen im Raum und die grobe Koordination von Arm- und Oberkörperbewegungen relativ selbstständig aus der Partitur erfassen. Im weiteren Verlauf wuchs zunehmend die Vertrautheit mit den Prinzipien des Bewegungsmaterials und der Notation, so dass zumindest einige der Studierenden auch die Originalpartitur als Referenz selbstständig heranziehen konnten.

Abb. 2: Auszug aus der Partitur *Starting Point* (Neufassung von Henner Drewes)

Charakteristisch für die Notation der Etüde von Jean Cébron sind die vielfältigen Details in der Beschreibung der Armbewegungen, die auch das Thema *Starting Point* widerspiegeln. Armgesten werden z.B. oft im Oberarm unter Beteiligung der Schulter oder des Rumpfes initiiert (zentraler Ursprung) und setzen sich dann in einem fließenden Übergang bis in die Hand (peripher) fort. Dabei spielen auch die bewegungsführenden Flächen der Arme und Hände eine wichtige Rolle, z.B. die Handinnenfläche, der Handrücken, die Seiten des kleinen Fingers oder des Daumens. Diese Armführungen werden durch ergänzende Symbole neben den Armbewegungen bezeichnet und verdeutlichen, wie systematisch die Komposition der Etüde verschiedenste Bewegungsmöglichkeiten exploriert. Um die praktische Umsetzung dieser vielfältigen Details zu bewältigen, benötigten die Studierenden vielfach unterstützende Erläuterungen und wiederholte Gelegenheit zum Üben. Jedoch half auch hier die Notation durch ihre begriffliche Differenzierung eine klare Bewegungsausführung zu erreichen und zu memorieren.

TANZPRAKTISCHE EINSTUDIERUNG

Stephan Brinkmann lernte die Etüde zum einen durch vorhandene Videoaufzeichnungen aus den 1980er Jahren, zum anderen spielten Erinnerungen an Jean Cébrons Unterricht während der eigenen Ausbildungszeit an der Folkwang Hochschule eine wichtige Rolle. Auch durch die jahrelange Tätigkeit als Tänzer beim *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* hatte sich eine körperliche Erinnerung gebildet, die sich auf die Einstudierung an der Etüde Cébrons anwenden ließ, denn Pina Bausch verarbeitete viele Informationen aus der Lehre Cébrons in ihrer eigenen Bewegungsgestaltung (Brinkmann 2013). Die Kenntnis der Theorie der Jooss-Leeder-Methode war eine weitere wichtige Grundlage zum Verstehen und körperlichen Erfassen des Bewegungsgeschehens von *Starting Point* (Cébron 1990).

Noch während des eigenen Lernprozesses wurden die Ergebnisse der tanzpraktischen Recherche an die Studierenden des Studiengangs Tanz B.A. des Abschlussjahrgangs weitervermittelt. Die Methode der Vermittlung der Etüde bestand also einerseits im nachahmenden Lernen, eine der grundlegendsten Methoden zum Erwerb von Wissen überhaupt. Durch Nachahmung wurde sowohl von der Seite des Lehrenden als auch seitens der Studierenden Grundzüge der Etüde erlernt. Andererseits fand eine Reflexion des Erlernten durch das analytische Verfahren der Kinetographie statt, da alle an dem Einstudierungsprozess Beteiligten aufgefordert waren, die Partitur der Etüde unter Anleitung von Henner Drewes zu lesen und auf die Bewegungsausführung anzuwenden. Es entstand eine Lehr-Lern-Situation für alle Mitwirkenden, in der mimetisch erworbene Bewegungen hinterfragt, korrigiert und unter Bezugnahme auf das Wissenssystem Tanzschrift in einem Rückkopplungsprozess verbessert werden konnten. Gleichfalls waren Differenzen zwischen der notierten Partitur und des vorhandenen audiovisuellen Materials vorhanden und es musste bei Abweichungen entschieden werden, welchen Informationen Vorrang gegeben werden sollte. Zusätzlich wurden weitere Zeitzeugen der Tanzpraxis in den Rechercheprozess einbezogen, wie z.B. Matthias Hartmann, der in den 1980er Jahren intensiv mit Jean Cébron studierte und alle seine Etüden erlernte. Matthias Hartmann gab in der Endphase der Einstudierung wichtige Zusatzinformationen zu Bewegungsdetails und konnte auch 30 Jahre nach Abschluss seines Studiums noch viele Bewegungen erhellend erklären und praktisch demonstrieren.

Die musikalische Begleitung der Etüde durch einen Korrepetitor spielte für die Einstudierung und Ausführung der Bewegungen eine wichtige Rolle, indem die Musik das Bewegungsgeschehen durch unterschiedliche Tempi, dynamische Hervorhebungen, verschiedene Artikulationsarten und Variationen in Lautstärke und Klangfarbe unterstützte. Durch die Korrepetition wurde die ganze Komplexität und Virtuosität des Bewegungsmaterials von *Starting Point*

auf akustischer Ebene deutlich und sie forderte den Tanz dazu auf, gegenwartsbezogen mit der Musik zu agieren.

Für die tanzpraktische Einstudierung musste auch berücksichtigt werden, dass Jean Cébron seine Etüden variierte, z.B. durch Veränderung einzelner zeitlicher und dynamischer Bewegungsabläufe und sie außerdem bestimmten Situationen anpasste, wie z.B. einer bevorstehenden Präsentation oder der Anzahl der beteiligten Tänzer. Jede existierende Aufzeichnung der Etüde *Starting Point* ist daher eine ganz bestimmte Version einer nicht vollends fixierten Vorlage. Auch aus diesem Grund ist selbst unter Einbezug unterschiedlicher Wissenssysteme wie Schrift, Bild und körperlicher Erinnerung die Etüde Jean Cébrons nicht vollends als Original rekonstruierbar. Mehr Studienobjekt als fixierte Choreographie ist in *Starting Point* ein Forschungsgegenstand zu sehen, der eine Fülle an An- und Herausforderungen an die Tänzer stellt und zwar sowohl für ihr tanzpraktisches Können als auch für ihr analytisches Bewegungsverständnis.

WORKSHOP NOTATIONEN

Eine aufschlussreiche Ergänzung zu der Auseinandersetzung mit Cébrons Etüde war ein dreitägiger Workshop von Claudia Jeschke, der sich nicht vorrangig auf *Starting Point* bezog, sondern einen grundsätzlicheren Einblick in die Möglichkeiten von Notationsverfahren eröffnete. Claudia Jeschke stellte Notationen von Alexander Sacharoff (Jeschke/Krenstetter 2016) und die Notate von Václav Nijinskys Choreographie *L'après-midi d'un Faune* sowie die von ihr und Ann Hutchinson Guest in Labanotation übertragene Partitur zu dieser Choreographie vor (Hutchinson Guest/Jeschke 1991) und regte kurze praktische Studien dazu an. Zu der Arbeit an Nijinskys Partitur machte Jordan Gigout, damals Studierender im siebten Semester eine Äußerung, die sowohl Möglichkeiten als auch Einschränkungen von Notationssystemen deutlich werden lässt: »Because we have the notation of Nijinsky it's like going through his mind and through his way of seeing a movement. So it's interesting in this way but it's again a question of interpretation.«¹ Was Jordan Gigout in Bezug auf Nijinskys Partitur äußerte gilt ebenso für die Notation von Cébrons Etüde. Sie öffnet den Zugang zu Cébrons Komposition gleichfalls aber auch einen Raum für deren Interpretation, der gefüllt werden will. Auch Claudia Jeschke empfahl während ihres Workshops, Notation nicht nur als Dokumentation einzusetzen, »sondern sie kreativ zu verstehen und das Expertentum, das dahintersteht, als Information zu nehmen und nicht die Dokumentationsfähigkeit.«²

1 | Persönliche Mitteilung von Jordan Gigout während des Workshops.

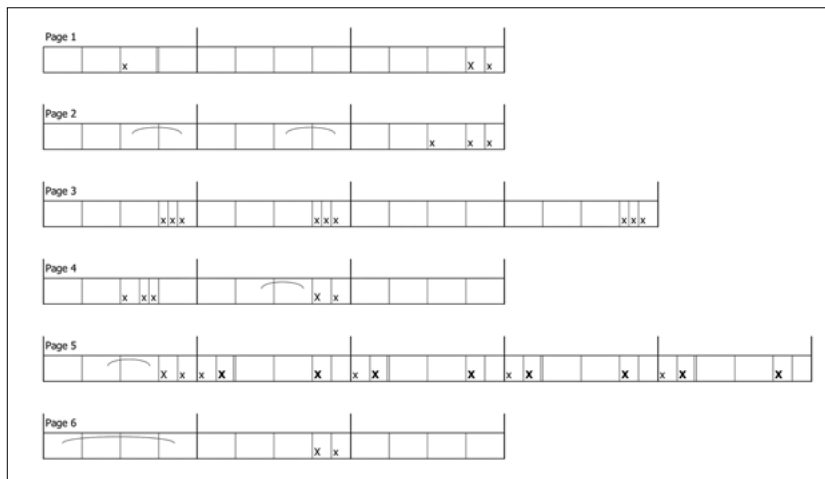
2 | Persönliche Mitteilung von Claudia Jeschke während des Workshops.

KOMPOSITIONSAUFGABEN

Diesem kreativen Verständnis von Notation folgend wurden mit Hilfe der Partitur Strukturen in der Etüde identifiziert und isoliert, um diese in Form von Kompositionsaufgaben unter Anleitung von Henner Drewes in einen neuen Kontext zu stellen. Die Studierenden sollten sich mit jeweils einem strukturellen Element auseinander setzen, welches einerseits in einer definierten Form beibehalten werden sollte und dem andererseits weitere Aspekte völlig frei hinzugefügt werden konnten. So konnte ein Verständnis für den kompositorischen Aufbau der Etüde vertieft werden, auf dessen Basis letztendlich eigene Bewegungsvariationen entstanden. Die in den Aufgabenstellungen enthaltenen klaren Eingrenzungen vermögen dabei ein bislang weitgehend ungenutztes kreatives Potenzial freizusetzen. Noa Eshkol beschreibt dies wie folgt: »[...] since the notation offered here has been constructed in the wake of detailed analysis of the material, it opens new horizons of possibilities of dealing with this material, for it discovers and points out many facets of it which have remained until now unexploited« (Eshkol 1958: viii).

Im Verlauf des Arbeitsprozesses wurden unterschiedlich ausgerichtete Herangehensweisen an die Komposition mit enger eingrenzenden und freier zu interpretierenden Aufgaben angewandt. So wurden zum Beispiel Oberkörperbewegungen aus der Etüde isoliert, welche dann entweder alleinstehend ausgeführt oder mit anderen Bewegungssphrasen kombiniert wurden. Die ursprünglich durch die Fortbewegung raumgreifend getanzte Phrase wurde in sich zum Boden bewegende Abfolgen abgewandelt, die teils skurrile Beziehungen zwischen den Tänzern entstehen ließ. Eine andere Aufgabe überließ die Formgestaltung der Bewegung auf völlig freie Art und Weise den Studierenden, allein der zeitliche Verlauf mit Dynamikwechseln und Akzenten sollte sich an der Etüde von Cébron orientieren. Zur Vermittlung dieser Aufgaben wurden zum Teil auch vereinfachende Skripte aus der Originalpartitur erstellt, welche den jeweils zu bearbeitenden Aspekt auf übersichtliche Weise hervorhoben und durch die reduzierte graphische Darstellung auch die Freiräume in der Aufgabenstellung kommunizieren (Abb. 3). Derartige reduzierte Skripte wurden auch von den Studierenden in kleinen Gruppen selber erstellt, welche dann einer anderen Gruppe als zu interpretierende Vorlage dienten. Nachdem einige Erfahrungen mit diesen Arbeitsprozessen gesammelt wurden, sollten die Studierenden in einer abschließenden Aufgabe einen eingrenzenden strukturellen Aspekt selbst bestimmen, aus der Etüde extrahieren und anschließend wie in den vorherigen Aufgaben vorgehen und Variationen erstellen. Als Aspekte wurden hierfür zum Beispiel Änderungen der Fronten, Fortbewegungsrichtungen oder die unterschiedlichen Ebenen (zwischen aufrecht stehend bis hin zum Boden) gewählt.

Abb. 3: Reduziertes Skript zur Darstellung der Akzente und Dynamikwechsel



PRÄSENTATION

Das durch die Aufgabenstellungen generierte Bewegungsmaterial wurde von Stephan Brinkmann zu einer circa zehnminütigen Komposition zusammengestellt, die mit einer Variation der Anfangssequenz der Etüde von Jean Cébron abschloss. Darin enthalten waren Bewegungsstudien der Studierenden zu Oberkörperbewegungen, Akzenten, Richtungen und Ebenen, die sich allesamt auf die Etüde *Starting Point* bezogen, die jeweiligen Aspekte isolierten und in eine neue Form übersetzten. Das von den Studierenden erfundene Bewegungsmaterial wurde gekürzt und miteinander verbunden, wobei Anregungen und Rückmeldungen der Studierenden zur Reihenfolge der Teilstücke einbezogen wurden. Die gesamte Präsentation bestand aus der circa vierminütigen Etüde von Jean Cébron, einem fünfminütigen Filmbeitrag zum Arbeitsprozess (Piechaczek/Brinkmann 2016) und schließlich den Eigenkreationen der teilnehmenden Studierenden. Die Etüde und die Eigenkreationen wurden von dem Korrepetitor Matthias Geuting live am Flügel begleitet. Am 15. Februar 2016 fand im Staatenhaus am Rheinpark, dem derzeitigen Spielort der Oper Köln, der erste Teil der Präsentation im Rahmen der 5. *Biennale Tanzausbildung* statt, bei dem neben dem Beitrag der Folkwang Universität u.a. auch Beiträge der Staatlichen Ballettschule Berlin, der Ballettschule des Hamburger Balletts, der John Cranko Schule und des Zentrums für Zeitgenössischen Tanz Köln zu sehen waren.

FAZIT

Die Besonderheit des Projektes bestand darin, unterschiedliche Wissenssysteme zusammenzuführen und deren Potential für die Erschließung desselben Forschungsgegenstandes – in unserem Falle die Etüde *Starting Point* von Jean Cébron – zu nutzen. Das Wissen des Urhebers der Etüde floss durch körperliche Erinnerungen und damit durch implizites Wissen seiner Schüler in die Erforschung von *Starting Point* ein. Objektivierbar wurde *Starting Point* durch die Notation in *Kinetographie Laban*, die unter seiner Aufsicht entstand und die es ermöglichte, seinen Gedankengängen und denen seiner Schülerin Dunja Plitzko nachzugehen. Auf diese Weise wurden intellektuelle und verkörperte Reflexion während unseres Projektes wirksam. In dieser Verbindung von Praxis und Theorie sowie von Intuition und Reflexion sehen wir den besonderen methodischen Ansatz unseres Projektes, welcher sich in einem differenzierten Umgang mit Bewegung und einer daraus hervorgehenden charakteristischen künstlerischen Gestaltung manifestiert.

Eine weitere Besonderheit ist in den vielseitigen Formen des Lehrens und Lernens zu sehen, die die Durchführung dieses Projektes ermöglichte, da nicht nur mimetische, sondern auch analytische und kreative Prozesse seitens aller Mitwirkenden in Gang gesetzte wurden. Erlernten die Studierenden die Etüde in ihren Grundzügen noch durch mimetisches Verhalten, so waren sie bei der Vertiefung erworbenen Wissens dazu aufgefordert das Bewegungsgeschehen analytisch zu durchdringen und darüber hinaus mittels eigener Kompositionen neu zu erfassen. So wurde ein eigenständiges Expertentum entwickelt, das auch den Lehrenden innerhalb des Projektes in Form von Rückmeldungen, Korrekturen und Anregungen zu Gute kam.

Unser Forschungsprojekt war auch eine Aufarbeitung und Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Erbe der Folkwang-Tanzabteilung – ein Tanzerbe, dessen methodische Ansätze seit 1927 durch mehrere Generationen weitergegeben wurden. Es gilt dieses Erbe in seiner Unabhängigkeit und Eigenständigkeit zu erhalten und immer wieder in unsere Gegenwart zu holen, um neue künstlerische Wege in die Zukunft zu finden.

LITERATUR

- Bartenieff, Irmgard/Lewis, Dori (1980): *Body movement: Coping with the environment*, New York: Gordon & Breach.
- Brinkmann, Stephan (2013): *Bewegung erinnern. Gedächtnisformen im Tanz*, Bielefeld: transcript.

- Brinkmann, Stephan (2014): Rekonstruktion als schöpferischer Prozess, in: Marc Wagenbach/Pina Bausch Foundation (Hg.), *Tanz erben. Pina lädt ein*, Bielefeld: transcript, S. 85-95.
- Brinkmann, Stephan (2015): Ihr seid die Musik! Zur Einstudierung von *Sacre* aus tänzerischer Perspektive, in: Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein, (Hg.), *Methoden der Tanzwissenschaft*, Bielefeld: transcript, S. 143-164.
- Cébron, Jean (1990): Das Wesen der Bewegung. Studienmaterial nach der Theorie von Rudolf von Laban, in: Urs Dietrich (Hg.), *Eine Choreographie entsteht. Das kalte Gloria* (= Folkwang Texte 3), Essen: Die Blaue Eule, S. 73-98.
- Drewes, Henner (2003): *Transformationen – Bewegung in Notation und digitaler Verarbeitung* (= Folkwang Texte 18), Essen: Die Blaue Eule.
- Drewes, Henner (2014): MovEngine – Movement Values Visualized, in: Claudia Jeschke/Nicole Haitzinger (Hg.), *Mobile Notate* (= Tanz & Archiv Forschungsreisen 5), München: epodium, S. 22-33.
- Dröge, Wiebke/Fleischle-Braun, Claudia/Stöckemann, Patricia (2011): Barbara Passow – Jooss-Leeder Technik, in: Ingo Diehl/Friederike Lampert (Hg.), *Tanztechniken 2010 – Tanzplan Deutschland*, Leipzig: Henschel, S. 96-132.
- Eshkol, Noa/Wachman, Abraham (1958): *Movement Notation*, London: Weidenfeld and Nicolson.
- Hutchinson Guest, Ann (1983): *Your Move*, London: Routledge.
- Hutchinson Guest, Ann/Jeschke, Claudia (1991): *Nijinsky's Faune Restored*, Amsterdam: Gordon & Bleach.
- Jeschke, Claudia/Krenstetter, Rainer (2016): Tänzerisch-choreographische Intermedialitäten. Alexander Sacharoff in Bild und Bewegung, in: Tessa Jahn/Eike Wittrock/Isa Wortelkamp (Hg.), *Tanzfotografie. Historiografische Reflexionen der Moderne*, Bielefeld: transcript, S. 122-128.
- Knust, Albrecht (1979): *Dictionary of Kinetography Laban*, London: MacDonald and Evans.
- Laban, Rudolf von (1928): *Schrift-Tanz*, Wien: Universal Edition.
- Preston-Dunlop, Valery (1998): *Looking at Dances: A Choreological Perspective on Choreography*, London: Noverre Press.
- Sapir, Tirza/Drewes, Henner (2012): Teaching Movement Composition with Kinetography Laban, in: *Proceedings of the Twenty-Seventh Biennial ICKL Conference*, International Council for Kinetography Laban, S. 208-219.
- Sapir, Tirza/Drewes, Henner (2014): Movement Composition and Notation – Examining Scores in Kinetography Laban and Eshkol-Wachman Movement Notation, in: *Proceedings of the Twenty-Eighth Biennial ICKL Conference*, International Council for Kinetography Laban, S. 188-208.
- Winearls, Jane (1958): *Modern Dance: The Jooss-Leeder Method*, London: A. & C. Black.

INTERNETQUELLEN

Piechaczek, Christian/Brinkmann, Stephan (2016): *Etüde und Variationen* (Video), www.folkwang-uni.de/de/home/hochschule/projekte-labs/vollanzeige/?projektid=692 (letzter Zugriff: 07.07.2016).

FOTORECHTE

Georg Schreiber

