

2. Tanznotation als Raumentwurfslehre - Rudolph von Labans Choreutik

Antja Kennedy umreißt die historische Entwicklung der Laban-Bewegungsstudien wie folgt: Rudolph von Laban wurde 1879 in Bratislava geboren und starb 1958 in England. Durch Reisen mit seinem Vater, der Feldmarschall in der österreichisch-ungarischen Armee war, erlebte Laban früh verschiedene Tänze und Bewegungsrituale wie den Derwischtanz, die ihn sehr faszinierten.

Laban studierte zunächst Malerei in Paris und arbeitete über zehn Jahre als Maler und Illustrator. 1910 ließ er sich in München nieder und begann ohne vorhergehende Tanzausbildung mit Tanz, Ton und Wort zu experimentieren. Dem Zeitgeist entsprechend versuchte er, den Tanz von Anfang an von seinen Vorgaben und dem Bewegungskanon zu befreien, wie er im klassischen Ballett gepflegt wurde. Wegen dieser frühen Motivation gilt Laban heute als Vater des Ausdruckstanzes.

Laban war inspiriert von der Münchener Künstlerszene und der Lebensreformbewegung auf dem Monte Verità in der Nähe von Ascona in der Schweiz. Dort wurde eine naturnahe Lebensweise mit ökologischem Landbau und Vegetarismus propagiert, die Frauen bewegten sich frei in selbstgenähten weiten Kleidern oder nackt durch die Natur. Die Freikörperkultur sowie alternative spirituelle Überlegungen waren Teil der Lebensreformbewegung, und Laban hatte in dieser Zeit großes Interesse an den Freimaurern und Rosenkreuzern, deren Ansätze sich teilweise in seinen eigenen Ansätzen zum freien Tanz auf Basis harmonischer Bewegungskunst wiederfinden.

Diese Ansätze arbeitete er jedoch in der Folgezeit mit wissenschaftlicher Disziplinierung im Interesse einer definierten Sprachfindung hinsichtlich der komplexen Zusammenhänge zwischen Bewegung, Körper und Raum in seiner Bewegungswissenschaft unter Mithilfe von Tänzern und Tänzerinnen aus.

Die Ausführungen über die Integration von Künstlern und die Entwicklung von künstlerischen Ausdrucksformen als allgemeines und versprachlichtes Wissen sind ein Grund für die Aktualität der Bewegungsforschung Labans wie auch für das Interesse an diesem Wissen in der vorliegenden Dissertation. Ergänzend zu Labans immateriellen Interessen an der Architektur einer reinen Bewegung,

die in das Abstraktum einer auf harmonischen Beziehungen und geometrischen Idealkörpern beruhenden Bewegungs- und Raumschrift übertragen wird, wird in dieser Arbeit eine qualitative Beschreibung existierender unbestimmter Kontexte, in denen die Bewegung stattfindet, angestrebt, im Sinne einer phänomenologischen Raumwahrnehmungsstudie zur Beschreibung der atmosphärischen Wirkung von Räumen. In einer so aufgefassten Studie zur Wahrnehmung des Raumes stehen Architektur und Tanz in einem sich überkreuzenden Wechselspiel zueinander. Tanz ist gleichzeitig Raumbeschreibung und Raumentwurf; Architektur beschreibt und entwirft auch die Bewegung des Tanzes.

Die Befragung beschreibender und entwerfender Bewegungen als autopoietische Dimension von Architektur und Tanz ist ein Ziel der Dissertation. Für diese Art von Raumentwurf muss man sich auf einen Raumbegriff einlassen, der in seiner Ästhetik von einer hohen Kurzlebigkeit und Transparenz bestimmt ist. Diese ephemeren Verflechtungen von Bewegung und Raum werden anhand der experimentellen Anordnungen in Kapitel 3 gezeigt.

Das Verhältnis von Raum und Bewegung lässt sich durch folgende Doppelperspektive beschreiben:

1. Der Raum funktioniert als bewegungs(-be-)schreibendes Medium, während das Potential von Bewegungsimprovisation als raumlesender Akt der Wahrnehmung hervortritt.
2. Die Bewegung ist Schreibprozess eines ephemeren Raumgefüges. Der Raum wird mit Aufzeichnungsapparaturen ausgestattet und als lesendes Medium von Bewegungsspuren beschrieben.

Architektonischer Raum und Tänzerkörper werden also gleichzeitig als Wahrnehmungs- und als Produktionsprozess von Raum und Bewegung aufgefasst. In gleicher Weise stellt Gabriele Brandstetter der zeichenhaften Auffassung des Tanzes von Mallarmé als einer *écriture corporelle* eine *lecture corporelle* zur Seite. Diese Auffassung parallelisiert den produktionsästhetischen Aspekt der Schrift mit dem wahrnehmungsästhetischen Aspekt des Lesens. Dieses Lesen beschäftigt sich nicht nur mit der Entschlüsselung von Körperbildern und Raumkonfigurationen, sondern wird auch als eine künstlerische Inszenierung von Lesarten bestimmter Phänomene, in diesem Fall der Gestaltung des architektonischen Raumes, bestimmt.¹

Doch was sind das für Räume, die sich hier herausbilden, und durch welche Mittel können sie beschrieben werden? Warum sind diese Räume in einer Zeit, in der der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum der Darstellung immer weiter auseinanderdriften, so wichtig?

¹ Vgl. Brandstetter 1995. S. 21.

Die Laban-Bewegungsstudien und die damit verbundene doppelte Aufmerksamkeit einem allgemeinen Raum um uns herum sowie einem persönlichen Bewegungsraum, der Kinesphäre, gegenüber bieten einen Zugang zu einem Konzept, in dem sich quantitative mit qualitativen Eigenschaften von Räumen überkreuzen. Welcher Art ist dieser allgemeine Umräum und welche persönlichen Bewegungsräume löst er aus? Wie werden diese Kinesphären wiederum zu allgemeinen Umräumen? Und, einmal als ein solcher allgemeiner Umräum wahrgenommen: Wie beeinflusst er erneut den persönlichen Bewegungsraum? Wie können wir unsere Aufmerksamkeit dieser doppelten Raumwirkung gegenüber mit den Begrifflichkeiten und der Praxis der Laban/Bartenieff Fundamentals erhöhen? Wie können wir darüber sprechen und so Bewegungsempfindungen in den Entwurfsprozess integrieren?

Laban tat dies insbesondere durch die Zusammenarbeit mit den Tänzerinnen Suzanne Perrottet und Mary Wigman, die mit ihrem tänzerischen Bewegungswissen maßgeblich an der Ausarbeitung der Raumlehre Labans beteiligt waren.

Mithilfe der umfassenden Laban-Forschung und -Praxis, die in den letzten hundert Jahren stattgefunden hat, möchte ich mich mit den Grundbegriffen Labans aus der Choreutik noch einmal auseinandersetzen, zumal ich auf keine andere Forschung gestoßen bin, die einen so komplexen Bezugsrahmen von räumlich-geometrischen Definitionen und den Beziehungen von gegensätzlichen Raumtypen wie dem Erfahrungsraum und dem geometrischen Raum beinhaltet. In der Architekturdarstellung werden klassischerweise starre euklidische Geometrien zur Veranschaulichung des architektonischen Raumgebildes verwendet.² Inzwischen finden jedoch Geometrien beider Ordnungen gleichwertig Anwendung. Aufgrund der frappierenden Einfachheit ihrer Darstellungskraft hat die euklidische Geometrie auch für die Wissenschaft des Entwerfens nichts von ihrer Bedeutung verloren, und das ungeachtet ihrer Relativierung durch prozessuale parametrische Geometrien bewegter Körper und deren Transformierbarkeit durch Algorithmen, die ebenfalls eine Faszination in der Anschauung ausüben. Das Besondere an Laban ist nun, dass er im Tanz beide Typen zur Anschauung bringt, ohne dabei auf einen rechnergestützten Algorithmus zurückgreifen zu müssen. Die unendlichen Transformationen der Geometrie des Bewegungsraumes, die durch den Tänzer (und auch andere bewegte und sich bewegende Personen und Dinge) generiert werden, sind durch sein Notationssystem schon beinahe zu exakt und kompliziert für eine Verwendung im Entwurfsprozess.

2 Vgl. Nijenhuis 2017.

2.1 Qualitative Volumen: Tanzraum und architektonischer Raum

Zum Auftakt der Annäherung an das Verhältnis von Tanz, Architektur und Notation bei Rudolph von Laban möchte ich einige Sichtweisen des Architekten Wim Nijenhuis wiedergeben, die sich aus einem von mir vorbereiteten, etwa zweistündigen Interview³ über seinen Essay »The space of the fall« ergeben haben, in dem er Architektur anhand der Möglichkeiten des Tanzes und seiner Notation untersucht. Neben Paul Virilio ist er einer der wenigen Architekten, die sich intensiv auf die Möglichkeiten einer durch die Raumkonzepte Rudolph von Labans beeinflussten Sicht auf die Architektur eingelassen haben. Mein Interesse an Nijenhuis' Position zum Verhältnis vom Raum der Architektur zum Raum des Tanzes betrifft vor allem seine Interpretation der Beziehung, die Rudolph von Laban in seinem Buch *Choreutik*⁴ zu Geometrie, Bewegung, Erfahrung und Wahrnehmung des Raumes aufgeschrieben hat. Es geht mir dabei um die Qualitäten des architektonischen Raumes, die er in Labans Raumverständnis des Tanzes sieht.

Der Raum des Tanzes ist für Nijenhuis grundsätzlich verschieden vom dem Raum der Architektur. Dieser entspricht dem Raum Euklids und der Renaissance, der durch Projektionsmethoden von außen als abgeschlossenes, quantifizierbares Volumen zur Sichtbarkeit aus der Perspektive unbewegter Menschen gebracht wird.

I'm an architect and for me space is a defined thing. Space is defined by certain rules of art. Space is defined by Euclidian Geometry where volumes are placed in an endless space[...]. It's a perspective regard the one that René Descartes defined. Descartes humans are always standing still, not moving. [...]That's the perspective of architecture. In Renaissance you have always a person sitting and looking through a frame in front of him and then he is drawing what he sees through it.⁵

Eine der architektonischen entgegengesetzte Realität erkennt er im Raum des Tanzes als einer in der Körperperspektive des Subjekts begründeten immersiven Realität der Erdanziehungskraft.

And the space of dance is around you, there where your eyes are. You are immersed in it. And the space of perspective is defined by the horizon and the dance space is defined by gravity, there it's all about gravity.⁶

3 Vgl. Material im Anhang: Interview mit Wim Nieuwenhuis vom 19.6.2017.

4 Laban 1991, S. 28.

5 Vgl. Materialanhang, S.27.: Interview mit Nijenhuis vom 19.06.2017

6 Vgl. Nijenhuis 2017, S. 27.

Diese entspricht jener räumlichen Realität der Bewegung, die als Qualität räumlicher Volumen nur schwer durch Notationen fixierbar ist, durch euklidische nicht darstellbar und schon gar nicht erfahrbar wird.⁷ Einen Prototyp für die harmonische Überlagerung dieser beider Raumtypen aus der Körperperspektive und der euklidischen Geometrie finden wir in dem, was Laban Kinesphäre⁸ nennt. Die Kinesphäre ist der Bewegungsraum des Körpers, welcher sich durch die maximale Streckung der Gliedmaßen vom Körperzentrum aus ergibt. Diesen Raum stellt er in Form eines Kuboktaeders oder auch Ikosaeders dar.⁹

Die Körperperspektive kann durch Labans Bewegungsskalen zu einer exakten geometrischen Definition der Topologie tänzerischer Bewegung verwendet werden. Durch ihren Eintrag in das geometrische System der Kinesphäre, deren Raumlagen¹⁰ und ihre 27 Richtungsdefinitionen wird sie zu einem exakten System der Übertragung räumlich beschreibbarer Realitäten des Tanzes. Die Körperperspektive könnte so auch auf die Erfahrungsdimension architektonischer Räume als instabile Räume des Fallens übertragen werden. Diese Art von Erfahrungsräumen und ihre Verbalisierung überschreiten die Dimension des Gefühlten.

[...] experience is a bigger form than a feeling is. It's also how you verbalize it, how you think about it.¹¹

Als Architekt geht man in der Regel vom Raum als einer von Materie umgrenzten und durch euklidische Geometrie exakt beschreibbaren Form aus. Diese Form lässt sich über die Exaktheit von Übertragungsmethoden durch Techniken quantifizieren. Die klassische Vorgehensweise mit Formen im Entwurfsprozess ist der Rückgriff auf bewährte Typologien und ihre kontextuelle Adaptation.¹² Diese ist mit den grundlegenden Typen der Bewegung im traditionellen Tanz vergleichbar, in dem ein immer wiederkehrendes Formenrepertoire durch die Terminologie des klassischen Balletts benennbar wird. Durch die unterschiedliche Kombination von *droit*, *ouvert*, *tortillé* oder *rond* werden neue Choreografien entworfen.¹³ In der üblichen architektonischen Entwurfsarbeit werden auf einem Raster angeordnete Module durch ihre Wiederholung den funktionalen Anforderungen der

7 Vgl. Virilio 1994.

8 Laban 1991. S. 28.

9 Laban 1991. S. 28.

10 Laban 1991. S. 28.

11 Nijenhuis 2017, S. 30.

12 Vgl. Seidel, Ernst: Lexikon der Bautypen. Funktionen und Formen der Architektur. Stuttgart 2012.

13 Laban 1991. S. 88.

Baufaufgabe systematisch angeglichen.¹⁴ Eine organische Anordnung von Raumzellen, die zum Beispiel in der barocken Architektur zum pulsierenden Raumgefüge wird, ist hingegen schlecht typologisierbar, da es sich hier nicht mehr um eine modularer Addition handelt.¹⁵

Die mathematische Definition einer zunächst nicht beschriebenen Erfahrungsperspektive auf räumliche Realitäten im cartesischen XYZ-Koordinatensystem vorzunehmen, um diese anschließend durch Roboter in eine materielle Realität zu übertragen, gehört zu den heutigen Ansätzen experimentellen Entwerfens. Dies kann zum Beispiel die Feststellung einer dem Material innewohnenden spezifischen Formqualität betreffen oder funktionale Eigenschaften und deren durch Computational Design quantifizierbare Möglichkeiten.¹⁶

Es kann aber auch umgekehrt um die Formung von Relationen im gesellschaftlichen Raum durch handelnde Menschen im Sinne einer kollektiven architektonischen Formvorstellung gehen.¹⁷ In diesem Fall sind die Formenverhältnisse wie im Tanz nicht exakt quantifizierbare Vorgänge. Tänzer und Performancekünstler initiieren teilweise Projekte im öffentlichen, städtischen Raum, um einen alternativen Stadtraum durch die Kraft räumlicher Realitäten leiblicher Bewegung zu zeigen.

The danse de nuit could be seen as a commando group of dancers on the frontiers of the public space, on a mission to push themselves to their limits, reflecting any contradictions they encounter.¹⁸

14 Ein besonders radikales Beispiel des Arbeitens mit Modul und Raster findet sich z. B. bei Nicolas Durand. Vgl. Drach, Ekkehard: *Architektur und Geometrie. Zur Historizität formaler Ordnungssysteme*. Bielefeld 2012. Oder: Bollé, Michael: »Vom Modul zur Zelle zum Raster. Entwurfparameter und ihre Veranschaulichung vor dem 19. Jahrhundert.« In: Daniel Ghehtman; Susanne Hauser (Hg.): *Kulturtechnik Entwerfen. Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science*. Bielefeld 2009. S. 65–84.

15 Bollé 2009. S. 71.

16 Vgl. die Erforschung von Materialeigenschaften zur entwurflichen Verwendung von Achim Menges, <http://www.achimmenges.net>. Zugriff am 16.6.2019.

17 So zum Beispiel die Arbeiten des Architekturbüros Raumlabor mit dem Projekt Bauhaus+. Vgl. <http://raumlabor.net/makingfutures/>. Zugriff am 16.6.2019.

18 Vgl. Boris Charmatz: *Danse de Nuit*. <http://www.borischarmatz.org/?danse-de-nuit-37>. Zugriff am 16.6.2019. »The danse de nuit could be seen as a commando group of dancers on the frontiers of the public space, on a mission to push themselves to their limits, reflecting any contradictions they encounter. In group formation or every one for themselves, they attempt to articulate something, anything about our situation, and to make a ›state of emergency‹ come alive in their bodies. A shared sense of intensity develops, circulates. Fragments of words and phrases spring forth ... even to the point of blurring, and creating misunderstanding. What becomes apparent is the urgent need to reoccupy this space which has been confiscated by State logic. Situated somewhere between Greek agon and agony, contradictory outburst and funeral march, wild

Ungeklärt ist dabei das Verhältnis von Form und Wahrnehmung in und durch den Tanz entworfene architektonische Räume. In diesem Fall stehen die Objektivierung oder grundsätzliche Anwendbarkeit künstlerischer Praktiken und deren Politisierung zur Debatte. Das heißt, es geht um die Ästhetisierung von Politik und die Ästhetik einer politisierten Kunst, da es um durch Empfindungen konstituierte unvorhersehbare Räume als Alternative zu scheinbar rational-objektivierbaren und im Vornhinein kontrolliert verhandelbaren Planungsmethoden geht. Es handelt sich hier um Ästhetiken eines bestimmten Bewegungsmodus zwischen Materie und Körper, ausgelöst durch Grade der Abspannung und Kontraktion, welcher allenfalls in Ansätzen durch die oben beschriebenen üblichen Methoden in kontrollierte Planungsmechanismen von Gebäuden und Städten übertragbar ist.¹⁹

Emotionalität, Realität und Virtualität der Körperperspektive

Das Interesse von Nijenhuis an der Labanotation besteht aber gerade nicht nur darin, eine wissenschaftliche Annäherung an Ebenen des Emotionalen in und durch architektonische Räume vorzunehmen oder über die Grenzen der Möglichkeit von Sprache zu reflektieren. Für ihn geht es hauptsächlich um verschiedene Realitätsprinzipien, die durch die Notation von Bewegung durch Laban auch für die Qualitäten von Architektur als Wissensform sprachlich verfügbar werden.

Well I say a couple of thing about the feelings. I talk of it in the chapter 1.2 in the article which is called: The reality principle of the moving body. That's about Euclid, Descartes, standing still and moving. Laban is developing a kind of perception that I call the bodily perspective. That's also theorized by Paul Virilio. The child on the wip, being in a fair in a kind of tun that is going round and you're falling down inside. It's all related to bodily experience and is always also related to your perspective. And when you stand still that's related to the experience of gravity in relation to perspective. The still standing perspective is completely different than the one of the moving body who is swimming, walking, driving a bike etc. My first thesis is that the perspective is more real when we move. It has more reality because our body is in the game.²⁰

Damit ist zum einen der Unterschied zu den Darstellungsmöglichkeiten des Realitätsprinzips der Perspektive durch die Konstruktion einer gerasterten Ebene,

remix and ephemeral dance, danse de nuit can be deciphered as a hastily-scribbled drawing, an unfinished graffiti on a wall, the slogan of which reverberates well into the night.«

19 Vgl. Kapitel 1.1.3: »Intuitive Annäherungen an räumliche Qualität«.

20 Nijenhuis 2017, S. 30.

auf die sich die visuelle Wirklichkeit architektonischer Räume abtragen lässt, angesprochen, zum anderen werden durch die unterschiedlichen Bewegungstypen unterschiedliche räumliche Realitäten eingeleitet, die durch Labans System vermittelt werden können. Das entscheidende dabei ist die Erfahrungsdimension der Schwerkraft.

Was aber kann dieses Mehr an Realität, das sich durch eine bewegte Perspektive und die Erdanziehungskraft ergibt, im Gegensatz zu der unbewegten konstruierten Perspektive von Apparaten für den Entwurfsprozess von architektonischen Räumen und deren baulicher Umsetzung bedeuten? Im oben erwähnten Zusammenhang mit gängigen Entwurfsmethoden wurde es angedeutet: Die physischen Eigenschaften von Materialien können durch automatisierte Prozesse gemessen und synchron in den Raum übertragen werden²¹; künstlerische Praktiken werden aber auch zur Aktivierung temporärer Räume genutzt, welche Stadträume transformieren und sich zu einer temporären Architektur der Teilhabe²² verdichten können.

In einem radikaleren Schritt im Zusammenhang mit empirischen Untersuchungen stellt sich nun die Frage: Wenn wir die physischen Eigenschaften von Materialien exakt auswerten können, um damit architektonischen Raum zu gestalten, können wir mit dem Material des Körpers nicht dasselbe tun? Ist nicht die temporäre Architektur performativer Intervention ebenso auf ein über Apparate gesteuertes Akteur-Netzwerk angewiesen, welches die Körperperspektive aus der Distanz kontrolliert und so die Bedingungen der Affekte im Raum vorprogrammiert?

Können wir durch die Erforschung der Zusammenhänge von Körperperspektive und durch technische Apparate konstruierter unbewegter Perspektive die Illusion einer suggerierten Teilhabe an der Welt und deren Kontrolle durch simulierte Räume und Bewegungen durch virtuelle Realitäten nachweisen?

Der stillstehende Körper im virtuellen Raum entwirft nicht, sondern wird entworfen. Der bewegte Körper im realen Raum ist durch exakte Bewegungsanalysemethoden informationstechnisch erfassbar und dadurch kalkulierbarer und manipulierbarer geworden.²³

21 Vgl. Menges, Achim: HygroScope: Meteorosensitive Morphology <http://www.achimmenges.net/?p=5083>. Zugriff am 04.07.2019

22 Raumlabor: The floating University. Berlin 2018. <http://raumlabor.net/floating-university-berlin-an-offshore-campus-for-cities-in-transformation/>. Zugriff am 04.07.2019.

23 Vgl. die Analyse der Bewegungen in Kapitel 3: »Experimentelle empirische Anordnungen: Antriebs- und Formqualitäten in virtuellen Räumen«. Es stellt sich in diesen empirischen Anordnungen heraus, dass durch die Gestaltungen der virtuellen Prototypen die Aufmerksamkeit und die Bewegungen der Versuchspersonen gezielt beeinflussbar und somit auch entwerfbar sind. Die Versuchspersonen werden auf eine bestimmte Art und Weise durch die Atmosphäre der Versuchsräume affiziert.

Um Räume zu entwerfen, muss man durch engagierte Handlung und Teilhabe in sie eingreifen können. Dies gilt für die Praktiken des architektonischen Entwurfsprozesses und bekommt politische Brisanz in der Ordnung der Teilhabemöglichkeit an der sinnlichen Erfahrbarkeit von Räumen durch die Kunst.²⁴ Je mehr diese Prozesse automatisiert werden, das heißt, je weniger man durch engagiertes Handeln in sie eingreifen kann, umso mehr geht die Möglichkeit einer Teilhabe am Raum verloren.

Schwimmen, gehen, stehen und tanzen sind, im Gegensatz zu der durch technische Apparate hergestellten virtuellen Realität, jene Aktivitäten, die Marcel Mauss als Techniken des Körpers in ihrer habitualisierten Form, als konstituierende Komponenten gesellschaftlicher Räume beschrieben hat.²⁵ Maurice Merleau-Ponty hatte die Erforschung genau dieser subjektiven Erfahrungsdimension und ihrer Auswirkungen auf die gesellschaftliche Realität als Grundlage für zukünftige anthropologische Forschung angeregt.²⁶

In der Erfahrung der Körperperspektive durch das Trainieren der Skalen von Laban sieht Nijenhuis eine Schockwirkung für seine Studenten der Architektur. Dadurch, dass sie mit präzise definierten Bewegungsabläufen als Erfahrungsraum konfrontiert werden, erhalten sie einen Schock, ähnlich dem »Chock«, den Walter Benjamin in der Erfahrung der schnellen Bildsequenz des Filmes ausgemacht hat und der sich heute durch die Algorithmen virtueller Realitäten um ein Vielfaches potenziert hat.

There is one big point about the bodily perspective of Laban: The kind of emotions when you see a movie (Virilio is saying that you have a shock regarding a movie.) There is this wonderful constant metamorphosis in film. Virilio is talking about Méliès films (1904): The transformation of man into woman, men into animals etc. That's all working with the shock and the wondering. It's unreal. So we're going into the domain of irreality with the possibility of metamorphosis. That's the power of fascination. That keeps us looking. Dance on the opposite has an organic flowing motion regarding Laban. It's all about flow. In postmodern dance with Merce Cunningham it might be different it's also about cutting and shocks the movements arts competing with the movies.²⁷

24 Vgl. Rancière, Jacques: »Von der Aufteilung des Sinnlichen«. In: Susanne Hauser; Christa Kamleitner; Roland Meyer (Hg.): Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Zur Ästhetik des sozialen Raumes. Bielefeld 2011. S. 62–70.

25 Vgl. Mauss, Marcel: »Körpertechniken«. In: Marcel Mauss: Soziologie und Anthropologie. 2: Gabentausch, Soziologie und Psychologie, Todesvorstellung, Körpertechniken, Begriff der Person. München 1975.

26 Vgl. Merleau-Ponty, Maurice: »Von Marcel Mauss zu Claude Lévi-Strauss«. [1959] In: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Hamburg 2003. S. 225–241.

27 Nijenhuis 2017, S. 30.

Das Verhältnis hat sich heute umgekehrt: Während die Unterhaltungsindustrie versucht, der fortschreitenden Abstumpfung gegenüber der Schockwirkung einer immer höher werdenden Frequenz und Auflösung von Bildern durch immer stärkere Reize entgegenzuwirken und damit von den eigenen Bedürfnissen abzulenken, steigert sich die Aufmerksamkeit gegenüber der eigenen Bewegung jetzt zur Chock-Wirkung durch die ungewohnte Erfahrung eines organischen Bewegungsflusses.

Vermittlung von Bewegung – mit dem Körper lesen und schreiben

Laut Nijenhuis werden durch die Skalen Alltagsbewegungen wie kämpfen und arbeiten durch Zeichen benenn- und dadurch vermittelbar. Wenn ein Lehrer es nicht schafft, seine Erfahrung in Begriffe umzuformen, dann bleiben diese für den Schüler unvermittelt und auch wissenschaftlich nicht darstellbar, auch wenn für ihn der Prozess umgekehrt verlaufen und sich die Bewegungserfahrung, so seine Erfahrung, vor die Benennung der Bewegung schieben mag.

Die Vermittelbarkeit einer durch die Laban'schen Skalen intendierten räumlichen Realität hat Nijenhuis mit seinen Studenten erprobt. In einem von ihm abgehaltenen Seminar sollten den Studenten die räumlichen Realitäten der Laban'schen Skalen durch praktische Einübung der durch die Skalen notierten Bewegungsabläufe vermittelt werden.²⁸ Sein Verständnis der Problematik einer Übertragung von Bewegungen durch deren Bezeichnung erläutert er wie folgt:

Labans problem was the dancing master schools where every dance master had his own notation systems, tools and names. Of course the master knows it from experience and gives it names afterwards. But if he has to teach it you have to go the other way around, from the name to the movement. And this is what we did in our Master School Lesson with the architecture students. I thought starting with the book (Choreutics) and then going to the body. Like that the movement would be more shocking to the students than to develop their own movement experiences and reflect about it afterwards.²⁹

Nijenhuis hielt es also für möglich, die Bewegungserfahrung von Labans Skalen allein durch das Lesen und Einstudieren ihrer zeichenhaften Notationen zu vermitteln. Ich möchte das allerdings bezweifeln, denn über die geometrische Festlegung von Punkten ist noch nichts über die eigentliche Erfahrung der Bewegung

28 Vgl. Videos des Seminars auf der Website von Wim Nijenhuis. In: Wim Nijenhuis: The Space of the Fall. On Dance, Architecture, Bodily Perspective and Gravity. 2017. <http://home.hccnet.nl/j.w.nijenhuis/artikel/TheSpaceoftheFallonDancea.html>. Zugriff am 13.6.2019.

29 Nijenhuis 2017, S. 32.

gesagt. Laban erläutert diese Differenz von der flüchtigen Erscheinung von Bewegungen als geometrisch definierbare Linie durch die Verbindung von Raumpunkten (Spurformen) und der inneren Erfahrung ihrer Formenwirklichkeit:

Unser Bewusstsein für die in Wirklichkeit erzeugte Raumform können wir erläutern, indem wir Schritte und Bewegungen mit geschlossenen Augen ausführen und uns auf den Formfluss der Linie konzentrieren.³⁰

Prozesse der Benennung von Bewegungen, die unmittelbar aus der Erfahrung zur Geschichte geworden sind, haben eigene Konzepte und Sprachen hervorgebracht, über die man sich den Grenzbereichen einer wissenschaftlichen und künstlerischen Vermittelbarkeit von Wahrnehmungserfahrungen nähert. Für manche Bewegungen gibt es keine für den künstlerischen Gebrauch angebrachten Konzepte. Sie werden lediglich durch unmittelbare körperliche Erfahrung vermittelbar. Nijenhuis ist anderer Auffassung:

Im sure that every movement has a name! Laban is trying to give it a bigger name. A usable sequence of movements that he can talk about. That's a scala as I understand it.³¹

In der Tanzvermittlung, und dies gilt insbesondere für die Labanotation, ist die Weitergabe von Bewegung insbesondere auch an die orale und körperliche Tradierung gebunden, da die Notationen die räumliche Komplexität nicht wiedergeben beziehungsweise diese für den Tänzer nicht in eine angemessene Vereinfachung bringen und dadurch nicht praktisch anwendbar werden. Genau durch diesen Mangel an Komplexität und Vereinfachung durch Notation entstehen kreative Leerstellen als Motor für Entwurfsprozesse.

Der Hoffnung, die Nijenhuis im Zusammenhang mit der Benennbarkeit von Bewegungen ausspricht, würde ich somit widersprechen. In zeitgenössischen choreografischen Ansätzen wird genau dieses durch das klassische Repertoire des Balletts definierte Vokabular schon lange in Frage gestellt, und neue Bewegungen werden erfunden, die mit Sicherheit keinen Namen haben. Bewegung wird hier zum innovativen Potential, welches gewohnte Ordnungen, Bilder und Begriffe in Frage stellt und transformiert.³² Und genau in dieser Fremdheitserfahrung von Bewegung und deren Transformation von Räumen liegt auch das

30 Laban 1991, S.91

31 Nijenhuis 2017, S. 31–32.

32 Vgl. dazu die Beispiele aus Kapitel 2.3 dieser Arbeit: »Gestaltqualitäten im Chiasmus architektonischer und choreografischer Praxis«.

Innovationspotential tänzerischer Bewegung für den Entwurfsprozess architektonischer Räume.

Skalen als harmonische Raumfolgen - Maßstäblichkeit des Bewegungsraumes

Wir nähern uns der Grenze von Kinesphäre und einem atmosphärisch gestimmten³³ Umraum der Bewegung mit zwei grundsätzlich verschiedenen Richtungsvektoren, mit denen man sich mithilfe von von innen und außen kommenden peripheren und zentralen Bewegungen zunächst vereinfachend orientieren kann.

Diese Grenze bedeutet in Wirklichkeit die Umschlagstelle andauernder Transformation einer nicht quantifizierbaren Anzahl von Kraftflüssen und deren Richtungsvektoren. Formeneigenschaften des architektonischen Raumes als Ordnung von geometrischen Volumen, statischen Systemen und Materialien als Energieträgern kreuzen sich mit der Kinesphäre und sich darin aus inneren Impulsen entfaltenden Bewegungsabläufen im Alltagsraum, der von den Dynamiken des sozialen Raumes und den darin stattfindenden Handlungen bestimmt wird. Die Kinesphäre könnte man als topologischen Lageplan begreifen, auf dem sich der Raum in Form von überlagerten Bewegungen als Ortsraum³⁴ einschreibt. In der Phänomenologie wird der Ortsraum auch als Leibkörper bezeichnet und als Begriff verwendet um die Begriffe Ort und Raum zusammenzuführen. Der Ortsraum fungiert als Umschlagstelle (Husserl gelebter Leib + Körperding) an der lebensweltlicher Ort und vermessener Raum ineinander übergehen. Alltagsbewegung kann aus dieser Perspektive zu einem Spiel mit der Schwerkraft und einer Orientierung im Raum der Architektur als Suche nach deren leiblichem Horizont werden.

Labans Skalen machen Tanzbewegung sowie Alltagsbewegung und deren Körperperspektive auf dem Umweg der Notation maßstäblich, bestimmen ihre Form und typisieren sie. Dies hilft in der Bewegungsanalyse, die Bewegungen zu systematisieren und Prototypen zu finden. Die Prototypen geben uns eine kognitive Ökonomie, um bei dem hohen Ausmaß an sensorischem Input, der bei Bewegungsbeobachtung immer vorhanden ist, nicht die Orientierung zu verlieren, und steigern die Archivierungskapazität durch die Vereinfachung der Bewegungen.³⁵ So kann zum Beispiel auch die Alltagsbewegung des Arbeiters mit einer ästhetischen Dimension aufgeladen sein und als solche erkannt werden:

33 Vgl. Böhme 2001.

34 Waldenfels, Bernhard: »Zur Phänomenologie des architektonischen Raumes«. In: Susanne Hauser; Julia Weber (Hg.): Architektur in transdisziplinärer Sichtweise. Berlin 2015. S. 78.

35 Kennedy 2010. S. 106.

I know that the mixture of Laban and Taylorism is giving graciousness to the working movement. (WN showing with his movements the graciousness of hammering) [...] But he could also have talked about making things it doesn't have to be labour. Making things there is a knowledge about moving by making things. Sennett has a chapter in his book about the crafting of glass³⁶. The person he describes (Erin O'Connor) has to learn the right movements in relation to the material. She needs a mind and body set to be able to form the glass.³⁷

Alltagsbewegung in architektonischen Räumen erhält durch diese Sichtweise eine Bewegungsästhetik, die sich über die geometrischen Definitionen Labans und deren Entfaltungen in der Kinesphäre aufzeichnen und in Beziehung zum Tanz setzen lässt.

Der Einfluss einer Ästhetik der Alltagsbewegung der Arbeit, insbesondere im Zusammenhang mit ihrer Technisierung, hat sich auch auf künstlerische Konzepte und Arbeitsweisen in der Architektur und im Tanz ausgewirkt, von den avantgardistischen Manifesten am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts bis zu zeitgenössischer Choreografie und Architektur. Es ist aber nicht nur die ästhetische Sichtweise auf die Arbeiterbewegung, die wir aus Ansätzen des Theaters und des Tanzes sowie der Architektur vom Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts kennen. Vielmehr wird eine ganz neue Perspektive auf die Ästhetik der Bewegungen des Machens im Entwurfsprozess selbst als Voraussetzung für das Entwerfen angesprochen. Eine bewusste Konspiration von Bewegung und Materie führt zur Identifikation mit dem hergestellten Gegenstand über die Bewegung:

... the craftsmen has to identify with the matter. You could quote Deleuze: (War Machine). The consciousness of the movement of the matter is appearing in the mind of the maker.³⁸

Das ist insbesondere in der üblichen intermedialen Perspektive des Machens im architektonischen Entwurfsprozess wichtig, zur Befähigung der Gestaltung komplexer räumlicher Umstände und einer erweiterten Orientierung im Raum, die durch Techniken propriozeptiver Wahrnehmung über die Deutung und Herstellung von Symbolen und einen unkritischen operativen Gebrauch von Technologien hinausgeht. Nijenhuis sieht in der Anwendung von Labans Skalen in der Lehre der Architektur eine Möglichkeit, ein solches Bewusstsein für die ästheti-

36 Vgl. Senett, Richard: *Handwerk*. London 2008, S. 232. Es ist hier die Rede von Erin O'Connors Aufsatz: »Touching Tacit Knowledge. Handwork as ethnographic method in a glassblowing studio«. In: *Qualitative Research*. Sage 2017.

37 Vgl. Nijenhuis 2017, S. 31.

38 Nijenhuis 2017, S. 31.

schen Potentiale der eigenen Bewegung herzustellen. Dadurch, dass die Skalen selbst Prototypen von Alltagsbewegungen sind, sollen diese über das Reenactment durch die Studenten eine qualitative Dimension in seinem Ansatz³⁹ erhalten.

In dieser Dissertation wurden ebenfalls Beispiele aus der Lehre sowie der Mehrwert des kinästhetischen Empfindens alltäglicher Bewegungen und virtueller Räume erprobt.⁴⁰ Im Unterschied zu Wim Nijenhuis' Ansatz geht es dabei allerdings um die Wahrnehmung der Erfahrung eigener Bewegungen und deren transformativer Kraft mit einer anschließenden notationellen Erfassung als Grundlage des experimentellen Entwerfens. Hier ist es also eine genau umgekehrte Vorgehensweise, die zur Vermittlung architektonischer Räume durch Bewegung führen soll. Demnach wurde nicht »from the name to the movement«, sondern »from the movement to the name« als empirische Methode zur Herstellung von Wirklichkeit angewendet; bestehende Zeichensysteme und Räume wurden dadurch in Frage gestellt. Was Bewegung in Bezug auf räumliche Qualität bedeuten kann, wurde vorher durch Workshops mit dem Tänzer Joris Camelin⁴¹ vermittelt. Wie Bewegungen durch choreografische Notation erfasst werden könnten, ist anschließend anhand von Beispielen in einer Vorlesung gezeigt worden. Hier ging es also eher um eine körperliche und orale Vermittlung von Bewegung. Im Entwurfsprozess wird dieses ursprüngliche kreative Zusammenspiel von Erfahrung und Zeichenpraxis oft mehrfach wiederholt. Um die Wirklichkeit der Körperperspektive und damit verbundener phänomenaler Qualitäten architektonischer Räume erzeugen sowie deren Darstellung durch flüchtige Zeichen erfassen zu können, müssen die Beziehungen zwischen den Bewegungen des Entwerfers und der dadurch erzeugten Realität als zyklischer Prozess zwischen Zeichen- und Wahrnehmungstechnik ins Bewusstsein des Entwerfers gelangen. Die bedeutet eine andere Beziehung als die oben genannte zwischen Bewegung und Zeichen, die man in etwa so formulieren könnte: from a movement to a sign... to a movement to a sign...

39 Vgl. Videos des Seminars auf der Website von Wim Nijenhuis. In: Wim Nijenhuis: The Space of the Fall. On Dance, Architecture, Bodily Perspective and Gravity. 2017. <http://home.hccnet.nl/j.w.nijenhuis/artikel/TheSpaceoftheFallonDancea.html>. Zugriff am 13.6.2019.

40 Vgl. Kapitel 3.2.1: »Spaceplays 2015«, »Immersive Erfahrung 2015«, »Sensing Spaces 2016«.

41 Vgl. Sensing Spaces 2016.

2.2 Tatsachen der Raumbewegung – Räumliche Anschauungsformen in Rudolph von Labans Bewegungstheorie

Rudolph von Laban hatte selbst keine radikale Verwissenschaftlichung von Tanzbewegung vor Augen. Ihm ging es eher darum, eine praktische Theorie zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Praxis zu entwickeln. Seine ursprünglich rein künstlerische und pädagogische Motivation der Notation tänzerischer Bewegungen hat innerhalb der letzten hundert Jahre eher eine Tendenz zu therapeutischen und wissenschaftlichen Zwecken denn zur Anwendung in künstlerischen Prozessen erfahren. Antja Kennedy zitiert Laban zur Anschauung seiner Überzeugungen bezüglich der Zusammenhänge von Wissenschaft und Kunst in seiner Arbeit wie folgt:

Freilich wird der Künstler beim Beobachten und Analysieren von Bewegung wie in der Umsetzung seiner Erkenntnisse in der Praxis in mancher Hinsicht anders vorgehen als der Wissenschaftler. Eine Synthese von wissenschaftlicher und künstlerischer Bewegungsanalyse wäre indes sehr wünschenswert, denn sonst spezialisiert sich die Bewegungsforschung des Künstlers ebenso einseitig in die eine Richtung wie die des Wissenschaftlers in die andere. Nur wenn der Wissenschaftler vom Künstler lernt, sich die notwendige Sensibilität für die Aussage von Bewegung zu erwerben, und der Künstler vom Wissenschaftler lernt, wie sein eigenes intuitives Wahrnehmen von Bewegungsinhalten in eine Ordnung zu bringen ist, kann ein ausgewogenes Ganzes geschaffen werden.⁴²

Man muss hier darauf hinweisen, dass Labans Verständnis von Intuition ein anderes ist als dasjenige, das wir in Kapitel 1 unter der Beschreibung der Methode der Intuition von Henri Bergson für eine Annäherung an räumliche Qualität verwendet haben. Laban geht von einer Dichotomie einer völlig freien, lediglich im Subjekt begründeten Intuition als unpräziser künstlerischer Methode aus, der es zur wissenschaftlichen Präzisierung einer Ordnung bedarf, um eine ganzheitliche Betrachtungsweise zu gewährleisten. Aber ist die Intuition nicht bereits selbst ein Prozess, der eine präzise Ordnung und Wahrnehmung beziehungsweise Beobachtung der Umwelt anschaulich macht und der keiner weiteren wissenschaftlichen Ordnung zu seiner ganzheitlichen Deutung bedarf? Mit Henri Bergson können wir die Methode der Intuition als einen von Beginn an präzise bestimmten Motor eines Prozesses der qualitativen und quantitativen Ordnung von Vielheiten verstehen, der keiner Entwicklung mehr bedarf, sondern selbst immer schon ganzheitlich ist, unabhängig davon, wie hoch der Anteil der durch sie verursachten Vielheiten ist, der ausformuliert wird. Denn auch die vollstän-

42 Kennedy 2010. S. 122.

dige Denotation einer Bewegung ist nicht möglich, unabhängig davon, ob es um künstlerische oder wissenschaftliche Zwecke geht.

Der Einsatz des Laban-Bartenieff-Bewegungswissens ist aber auch heute noch in verschiedenen Disziplinen aktuell und wird u. a. zu (tanz-)therapeutischen oder zu künstlerisch-didaktischen Zwecken verwendet. Im künstlerischen Bereich dienen sie vor allem dazu, sich in einer differenzierten und präzisen Begrifflichkeit über Phänomene von innerer und äußerer Bewegungswahrnehmung auszutauschen und ein Formenrepertoire für Bewegungsimprovisation zu einzustudieren.⁴³

Das europäisch-amerikanische Konzept entwickelte sich in der freien Tanzszene. Wichtig ist dabei, dass es sich nicht um einen Codex mit einer feststehenden Didaktik handelt, sondern um ein kontinuierlich sich weiterentwickelndes System, das auch von seinen Begründern als solches gedacht war. In diesem Sinn werden Aspekte der Laban-Bewegungsstudien für die Erforschung und Analyse von Bewegung in den empirischen Anordnungen im dritten Kapitel dieser Dissertation genutzt. Ferner verweise ich auf die Verwendung der Laban/Bartenieff Fundamentals meiner Lehre des Gestaltens für Landschaftsarchitekten am FG Weidinger der TU Berlin von 2013 bis 2018 und das dabei entstandene Material, welches in Kapitel 3 unter dem Stichwort Spaceplays-Raumaufführung⁴ beschrieben ist.

Laban war der Begründer der Bewegungsstudien. Sie wurden von seiner Schülerin Irmgard Bartenieff und, in der Folge, von deren Schülerinnen und Schülern sehr erfolgreich in Deutschland, den USA und England fortgesetzt. Inzwischen sind sehr bekannte Methoden somatisch orientierter Bewegungs- und Tanzpraxis wie zum Beispiel das von Bonnie B. Cohen entwickelte Body Mind Centering auf Labans Ansätze zurückzuführen. Die Vorgehensweise Labans würden wir heute als *practice as research* bezeichnen, da er auf der Grundlage der Erforschung eines wechselseitig wirkenden Kreislaufs von phänomenaler Wahrnehmung und Sprachbildung zu seiner Wissensbildung kommt.

Die Laban-Bewegungsstudien verfügen in beiden Bereichen dieses Kreislaufs über ein hochdifferenziertes Erfahrungswissen und Methoden in der therapeutischen und künstlerischen Praxis. Zu diesen Methoden gehören beispielsweise die Laban/ Bartenieff Fundamentals. Die Fundamentals sind ein offenes System, und der Unterrichtsaufbau kann je nach Einsatzbereich sehr unterschiedlich gestaltet sein und auf vielfältige Weise zur künstlerischen Bildung bewusster Bewegung und Improvisation sowie zu therapeutischen Zwecken bei Bewegungsproblemen genutzt werden. Gegenüber anderen phänomenologischen Methoden

43 Vgl. Kennedy, Antja; Weber, Anja: »Laban/Bartenieff-Bewegungsstudien. Einführung in die Konzepte, ihre Entwicklung und didaktische Möglichkeiten«. In: Claudia Fleischle-Braun; Krysztyna Obermaier; Denise Temme (Hg.): Zum immateriellen Kulturerbe des Tanzes. Bielefeld 2017.

wie der Introspektion auf Grundlage des Sehens haben sie den Vorteil einer über die Bewegungsempfindung hervorgerufenen Sinnenpluralität, einer gebündelten multimodalen Wahrnehmungsweise und deren Bezeichnung. Damit bietet diese Methode eine direkte praktische Anbindung an künstlerische Arbeitsweisen und deren qualitative Beschreibung.

Zu Beginn interessierte sich Laban vor allem für die Kategorie des Raumes, später für die des Antriebs (effort) und der Form. Weitere Kategorien wie Phrasierung oder Form wurden von seinen Schülern weiterentwickelt.

An diesem frühen Rauminteresse Labans, diesem ursprünglichen Zusammenhang zwischen Bewegungsharmonie und Raumharmonie, knüpfen meine Überlegungen zur Verwendung seiner Theorien in einer zeitgenössischen Vermittlung der Architektur als Praxis des leibzentrierten Raumwahrnehmens als Basis des Entwerfens an.

Das Atmen des Raumes

Das Bewegungsstudium umfasst nach Laban mit der räumlichen Ordnung der von den Gliedmaßen des Körpers beschriebenen Wege die Zusammenhänge zwischen der äußeren Bewegung und der inneren Haltung des sich Bewegenden. Die Haltung zeigt sich nicht nur in der Entscheidung für einen bestimmten Weg oder der Verwendung eines bestimmten Körperteils, sondern auch in der Wahl der dynamischen Betonung. Laut Laban offenbart die Dynamik der Bewegung mit ihren räumlichen Nuancen immer klar unterscheidbare geistige und emotionale Haltungen. Es sei möglich, das Gefühl der sich bewegenden Person für die Dynamik mit der räumlichen Harmonie innerhalb der Spurformen in Beziehung zu setzen.⁴⁴

Zwischen Raum und Ausdruck bestehen einfache Beziehungen; Laban unterscheidet zwischen Primär- und Sekundärbewegung. Diese können einander entgegenwirken, das heißt, in zwei verschiedene Richtungen ausgeführt werden. Die Hauptbewegung wird gestört, ihre Dynamik und Kraft wird gemindert beziehungsweise abgelenkt.

Jede Bewegung braucht eine gewisse Zeit bis zu ihrer Vollendung. Sie besteht im Übergang des Körpers zum Raum und in der Verkörperung des Raumes durch einen Körper. Um diese Übergänge kinästhetisch erfahrbar zu machen, sind Atemtechniken hilfreich.

Die charakteristische Qualität des Raumes nach Laban (in der Bewegungsbeobachtung) ist die Ausdehnung. Beim Durchqueren des Raumes verlagert sich

44 Vgl. Laban 1991. S. 54.

das Zentrum des Körpers und mit ihm alle seine Teile zum Raum und zu seinen eigenen Teilen.⁴⁵

Dies bezieht sich sowohl auf die kleineren wie auf die größeren Teile des Körpers, von der Augenbraue bis zum Rumpf beispielsweise. Neben der Ausdehnung gibt es einen zweiten wesentlichen Teil der Körperbewegung im Raum, und zwar den Aspekt der Ausbreitung. Wo immer der Körper steht, ist er von Raum umgeben. Diese Ausbreitung kann sowohl mit dem ganzen Körper als auch mit Teilen aus dem Körperzentrum in alle Richtungen beobachtet werden. Das Zentrum wird dabei nicht bewegt, bei der Ausbreitung im Raum ergibt sich ein Weg oder ein Fortschreiten. Das Ausbreiten und Zusammenziehen des Körpers sind sehr kleine Bewegungen, und sie vermitteln ein Gefühl von Wachstum oder Schrumpfen, von Größer- und Kleinerwerden, einem Ausströmen in verschiedene Richtungen und dem Zusammenziehen in einem innenliegenden Zentrum. Diesen Vorgang bezeichnet Laban als das Atmen des Raumes, welches sehr eng mit der tatsächlichen physiologischen Atmung verbunden ist. Die bewusste Wahrnehmung der Auswirkung der Atmung hilft, den Körper im Raum besser zu erfahren. Ausbreiten und Fortschreiten sind zwei elementare räumliche Aktionen, die uns auf asynchrone oder synchrone Art und Weise mit der Außenwelt in Beziehung bringen:

Ausbreiten:

innen–außen, wachsen–schrumpfen

Fortschreiten:

a) Durchqueren: Platzwechsel

b) Kreisen: Rückkehr zum Ausgangspunkt

Die Kombinationen der räumlichen Aktionen haben sehr unterschiedliche Auswirkungen auf die Raumwahrnehmung ein und desselben Kontextes. Ein Beispiel: Nach einem den Raum durchquerenden Schreiten folgt ein Zusammenziehen und Schrumpfen im Beckengürtel und in den Beinen, sozusagen ein Nach-innen-Ziehen der Oberfläche zu den Knochen wie beim Frieren. Die Kombination der räumlichen Aktionen kann noch weiter ausdifferenziert werden, indem man andere von Laban erwähnte Faktoren, die zur Form einer Bewegung führen, beachtet. Dies sind zum Beispiel das Steigern und Mindern der Geschwindigkeit, die Intensität, das Ausmaß der Flüssigkeit.

In der Tanzausbildung führt ein Reichtum an Bewegungserfahrungen zum notwendigen Repertoire für den Tänzer. Ohne die Differenz im Bewegungs-

45 Vgl. Laban, Rudolph von: Der moderne Ausdruckstanz in der Erziehung. Eine Einführung in die kreative tänzerische Bewegung zur Entfaltung der Persönlichkeit. Wilhelmshaven 1981. S. 136: »Der Körper im Raum«.

empfinden (kinästhetische Indifferenz) mangelt es ihm an Vorstellungskraft für Gestaltungsmöglichkeiten seiner Bewegung. Wie Laban sehr eindrücklich beschreibt, haben die verschiedenen Bewegungserfahrungen unterschiedliche Raumerfahrungen zur Folge. Mit der Bewegungserfahrung wird also gleichzeitig ein reichhaltiges Repertoire von Bewegungsvorstellungen in Form eines imaginären Bewusstseins sowie ein Repertoire für Raumerfahrung ausgebildet, die für jede raumgestaltende Disziplin, insbesondere die Architektur, notwendige Grundvoraussetzung für die Vorstellungs- und Gestaltungsmöglichkeit von Räumen sind. Bewegungserfahrung und Bewegungsempfinden stehen in einem untrennbaren Zusammenhang zur Raumerfahrung und zum Raumempfinden. Wie Labans Choreutik vor Augen führt, sind diese Verhältnisse komplex, äußerst differenziert und präzise beschreibbar. Labans Abhandlungen beziehen sich jedoch ausschließlich auf einen kosmischen Whitecube einer sich im Raum entfaltenden Kinesphäre und können nur in diesem Zusammenhang idealisiert, notiert und bewertet werden. Interessant für ein Verständnis von Architektur als sozialem Raum wird es jedoch, wenn wir über den virtuellen Raum der Tänzerbewegung im Zusammenhang der Kinesphäre den Einfluss des architektonisch-räumlichen Kontextes an die Bewegungsentwicklung und Erfahrung anbinden, um so die Zusammenhänge zwischen Bewegungsentstehung in verschiedenen Raumkonstellationen mit dem Aspekt der durch die hervorgerufenen Bewegungen entstehenden Empfindungen beschreiben zu können.

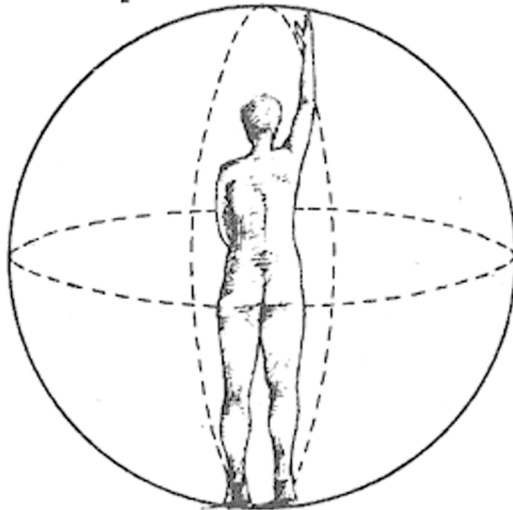
Wenn wir die Überlegung beispielsweise auf den Einfluss virtueller technologisch geprägter sozialer Räume lenken, so stellen wir fest, dass diese Räume und Instrumente einen starken Einfluss auf das Bewegungsverhalten und somit auch auf die Ausbildung des Raumvorstellungsvermögens haben. Die seit dem Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts stattfindende Dynamisierung des Raumes geht mehr und mehr über in einen unbewegten, entfremdeten Körper, der ausgestattet ist mit technologischen Instrumenten zur Überbrückung leiblicher Wahrnehmungsräume.

Eine andere mögliche Sichtweise wäre, dass immersive virtuelle Umgebungen die Virtualität des durch den Tanz hervorgerufenen Raumes bereichern, da der Tänzer sich mit geschlossenen Augen in einem Wahrnehmungsraum befindet, der durch seine spezifische (Nicht-)Präsenz gleichzeitig Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit erzeugt und somit dem reinen virtuellen Raum der von Laban beschriebenen Kinesphäre nahekommt. Der Einfluss des räumlichen Kontextes inklusive der des eigenen Körpers auf die Bewegungserfahrung wäre somit auf rein mathematische Gesetze entmaterialisiert, gleichzeitig wären die Bewegungen im virtuellen Idealraum der Kinesphäre für eine unendliche Entfaltung von Bewegungserfahrungen befreit. Es ist sozusagen der Traum von dem Raum, in dem sich die von Laban entwickelte Theorie reiner Bewegungen ohne die hinderliche Präsenz eines materialisierten Körpers ungestört entfalten, ausdifferenzieren und in frei wähl-

und wechselbarer Form verkörpern lässt. Die virtuelle Präsenz der Bewegung löst sich von dem sie tragenden Körper ab und hinterlässt diesen als ein körperloses Ideal, einen gewichtslosen, schwebenden Cyberkörper in der Unwirklichkeit des Cyberraumes.

2.3 Einteilung des Raumes in der Kinesphäre⁴⁶

Abb. 1: Diagramm der Kinesphäre nach LBBS



Die Kinesphäre ist der Raum, den der menschliche Körper durch seine Bewegungen von einem feststehenden Standpunkt aus bei maximaler Streckung in der Lage ist zu beschreiben. (Vgl. Abb.1) Die Kinesphäre eröffnet aber auch ein räumliches Modell, welches es erlaubt, eine innere Einstellung zum Raum mit der äußeren Erscheinung in Beziehung zu setzen. Die Kinesphäre wird durch die Dispositionen des Körpers eingeteilt. Ihre einfachste geometrische Beschreibung findet in einem Kubus und seiner Aufteilung in Raumrichtungen (vorne, hinten, links, rechts) und den Raumlagen (oben, Mitte, unten) statt. Durch diese Einteilung ergeben sich insgesamt 27 Raumpunkte, mit denen die Bewegung über Punkte im Raum geometrisch durch einen Graphen beschrieben werden kann. Diese Graphen nannte Laban Spurformen. Die einzelnen Punkte wurden später zur Definition von Bewegung als Tanzschrift in der Labanotation genutzt.

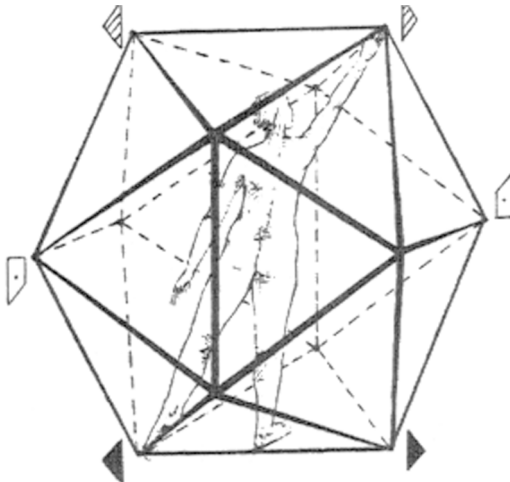
⁴⁶ Vgl. Laban 1991. S.28-37, 139-152.

Eine stärker der Organik menschlicher Bewegung angepasste Form wurde von Rudolph von Laban durch das Ikosaeder eingeführt. Der Kubus lässt sich als eine mehr auf den Umraum hinstrebende vereinfachte Form des Bewegungsraumes beschreiben; das Ikosaeder nähert sich der organischen Erscheinungswirklichkeit von Bewegungen an. Im Kubus manifestieren sich zunächst die vertikalen Dimensionen durch die drei Vektoren oben, unten, links, rechts sowie vorne und hinten. Hinzu kommen die diagonalen Dimensionen, die sich durch die Verbindungen der Eckpunkte des Kubus ergeben.

Die Flächeneinteilung der Kinesphäre in drei unterschiedliche Ebenen (sagittal, frontal, vertikal) durch unterschiedliche Dispositionen des Körpers zum Kubus eröffnet die Figur des Ikosaeders, indem man die Endpunkte der Flächen miteinander verbindet. Die Kinesphäre ist so Grundlage für eine geometrische Beschreibung des Bewegungsraumes. Bestimmte Abfolgen, Richtungen und Zonen in der Kinesphäre verursachen laut Laban eine harmonischere Erscheinung und ein ebenmäßigeres Erleben von Bewegung als andere. Diese Lehre der Raumharmonie beschreibt er ausführlich in einem seiner Hauptwerke, der Choreutik.

Dynamik des Raumes. Beziehungen von Kinesphäre zu Dynamosphäre

Abb. 2: Darstellung der Kinesphäre als Ikosaeder mit Raumrichtungen



Den Raum, in dem unsere dynamischen Aktionen stattfinden, können wir Dynamosphäre nennen. Die Örtlichkeiten, die für die dynamischen Aktionen am vorteilhaftesten sind, können in einem Würfel aufgezeigt werden. Dieser steht

in Beziehung zum Würfel der Kinesphäre.⁴⁷ So entstehen zum Beispiel leichte Bewegungen in Aufwärtsrichtung, eine schnelle plötzliche Bewegung tendiert zur Raumrichtung Rückwärts und kann mit einer Schockwirkung oder der Emotion Angst verbunden sein.⁴⁸

Der Unterschied zwischen Eindrücken, die sich aus der Sicht von innen (durch die Körperperspektive) ergeben, und Eindrücken vom äußeren Blickwinkel scheint in die dynamosphärische Erfahrung hineinzureichen.

[...] Wenn wir uns an eine neue Auffassung von Zeit als einer Funktion des dynamischen Raumes gewöhnen, der durch seine Übertragung in den kinesphärischen Raum sichtbar gemacht werden kann, müssen wir uns klar werden, in welcher Hinsicht die zwei Konzeptionen von Raum sich für unser Körpergefühl unterscheiden. Kinesphärischer Raum wird erschaffen, indem Spurformen um den Körper herumgelegt werden (die wir als Skalen definieren können). Wenn er den dynamischen Raum erspürt, erfährt der Körper in erster Linie ein Angetrieben-sein durch immerfort wechselnde, dynamische Impulse und ist sich feststehender Raumpunkte eigentlich nicht bewusst. Den dynamischen Impulsen sind komplizierte räumliche Strukturen beigeordnet, die wiederum nur wechselhafte, angedeutete Gefühle zur Folge haben.⁴⁹

2.4 Kategorien der Bewegung: Die Fortführung der Laban-Studien durch Irmgard Bartenieff

Gemäß der Fragestellung interessieren hier die Beziehungen zwischen den Strukturen des Raumes und den von Laban als kompliziert bezeichneten Strukturen von Bewegung, die zu dynamischen Impulsen der Bewegung in der Kinesphäre führen. Diese Beziehungen wollen wir für eine Analyse des architektonischen Raumes über den Umweg der Analyse der von Laban als Dynamosphäre bezeichneten Raumdimension nutzen, als innere Sicht aus der Körperperspektive auf den Raum. Um uns diese Dynamosphäre als Architektur vorstellen zu können, setzen wir sie in Bezug zu einer in der Kinesphäre sichtbar werdenden Bewegungsgestalt. Diese Bewegungsgestalt in ihrer von Außen bestimmbaren räumlichen Orientierung hat selbst dynamisierende architektonische Qualitäten; sie kann im eigentlichen Sinn durch die Theorie Labans bezeichnet werden. In ihr vermute ich eine Einsicht in Grundlagen einer Erkenntnis zur Gestaltung der Dynamik räumlicher Formen.

47 Vgl. Laban 1991. S. 40: »Erforschung der Dynamosphäre«.

48 Laban 1991. S. 40–45.

49 Laban 1991. S. 92.

Um nun diese Beziehung zwischen äußerer und innerer Wahrnehmung beschreiben zu können, verwende ich die sechs analytischen Kategorien der Laban/Bartenieff-Bewegungsstudien mit einem besonderen Augenmerk auf der Antriebskategorie, die genau diese dynamischen Beziehungen zwischen Bewegungsraum und innerer Wahrnehmung von Bewegung in Form von Antriebselementen, Stimmungen und Trieben beschreibt. Zudem hält Laban die Antriebe für die wesentliche Kategorie zur Förderung der Fähigkeit des persönlichen schöpferischen Ausdrucks.⁵⁰ Die Antriebskategorie wird in Kapitel 3.4 nach den Methoden der LBBS analysiert. Die Kategorien werden von Antja Kennedy wie folgt beschrieben:⁵¹ Zur Darstellung der Komplexität von Bewegung nutzen die LBBS die Kategorien Raum, Körper, Beziehung, Form, Antrieb und Phrasierung ähnlich dem Architekten, der verschiedene Ansichten braucht, um den dreidimensionalen Raum der Architektur auf dem Papier darzustellen. So wird die lebendige Architektur der Bewegung aus verschiedenen Perspektiven, die über die Kategorien definiert sind, veranschaulicht.

Körper

Was bewegt sich? Welche Bewegung wird ausgeführt?

Der Blick auf die Bewegung einzelner Körperteile und ihr Verhältnis zueinander schafft die Voraussetzung für das Erkennen von Körperstruktur und -organisation. Die Tätigkeiten des Körpers, die Körperaktionen sowie die Körperteile, welche die Bewegung initiieren, anführen oder dominieren, werden erfasst. Dies dient einerseits dem Verständnis von körperlichen Präferenzen und ermöglicht andererseits eine annähernde Objektivität körperbezogener Themen in der Beobachtung.

Raum

Wohin geht die Bewegung?

Mit der Raumharmonielehre erschließt Rudolf von Laban das Verhältnis des Menschen zu dem ihn umgebenden Raum als allgemeinem Raum und persönlichem Raum, der Kinesphäre. Diesen strukturiert er ähnlich wie in der Architektur ein-, zwei- und dreidimensional und verwendet dazu die platonischen Körper (zum Beispiel das Ikosaeder) als Modelle für den persönlichen Umraum (die Ki-

⁵⁰ Vgl. Kennedy 2010. S. 62.

⁵¹ Vgl. Kennedy, Antja: »Methoden der Bewegungsbeobachtung: Die Laban/Bartenieff-Bewegungsstudien«. In: Gabriele Brandstetter; Gabriele Klein (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer«. Berlin 2015. S. 65–80.

nesphäre). Die innerhalb dieser Modelle von ihm geschaffenen Bewegungsskalen – musikalischen Tonleitern vergleichbar – folgen genau beschriebenen Raumwegen. Sie trainieren und vermitteln ein harmonisches Raumgefühl und fordern dazu heraus, sich auch in bisher unbekanntem Bereichen der eigenen Kinesphäre zu bewegen. Dadurch werden Wachheit für die Raumnutzung und ein größeres dreidimensionales Bewegungsrepertoire angestrebt. In seiner Raumharmonielehre stellt Laban harmonische Affinitäten der Bewegungen im Raum zu den Kategorien Antrieb und Form her.

Antrieb

Wie wird die Bewegung ausgeführt? Mit welcher energetischen Qualität?

Laban beschreibt die Dynamik der Bewegung, die von ihm als Antrieb bezeichnet wird, mit verschiedenen objektiven Begriffen. Der Bezug der Bewegung zu den Faktoren Kraft, Masse, Fluss, Raum (Aufmerksamkeit) und Zeit sowie deren zahlreichen Kombinationsmöglichkeiten resultiert in einer Vielfalt möglicher Ausdrucksweisen. Die Analyse des Antriebs ist ein wichtiges Werkzeug, um die Qualität des nonverbalen Ausdrucks wahrzunehmen und zu benennen. Je nach innerer Verfassung, persönlicher Bewegungspräferenz oder äußerem Kontext ändert sich der Antrieb, der in einer Bewegung zum Ausdruck kommt.

Raumantrieb:

Einstellung zum Raum, Raumaufmerksamkeit. Wie bewege ich mich im Raum, nicht wohin; direkte Bewegungen entsprechen dabei der Konzentration auf einen Teil des Raumes, während eine flexible Einstellung zum Raum in der Konzentration auf den ganzen Raum zum Ausdruck kommt.

Zeitantrieb:

Innere Einstellung zur Zeit: Zeitgenuss, Verzögerung der Zeit, plötzliche Bewegung = gegen die Zeit

Gewicht:

Innere Einstellung zum Körpergewicht: zart, leicht, fest, kraftvoll

Verschiedene Kombinationsmöglichkeiten (2er, 3er, 4er), die Laban als unterschiedliche Ladungen bezeichnet

Zum Beispiel 3er Kombinationen:

Zeit-Fluss-Gewichtsantrieb=LEIDENSCHAFT

Zeit-Fluss-Raumantrieb=VISION

Zum Beispiel 2er Kombinationen:

Zeit-Flussantrieb=mobil

Zeit-Gewichtsantrieb=rhythmisch

Form

Wie wird die Bewegung ausgeführt? Mit welcher plastischen Formveränderung?

Die plastische Form des menschlichen Körpers ändert sich bei jeder Bewegung in Beziehung zu sich selbst und zu seiner Umwelt. Beobachtet man den Formaspekt der Bewegung, geht es darum, den Prozess der Formveränderung des Körpers im Raum zu beschreiben. Dem liegt der natürliche Atmungsprozess zugrunde. Sowohl über die Körperhaltung als auch über die Formveränderung im Raum wirkt die Formung unseres Körpers als starke nonverbale Komponente unserer Kommunikation. Die Formveränderungen unseres Körpers sind über Affinitäten und Disaffinitäten mit den Aspekten der Raumnutzung verbunden. Diese Kategorie wurde nach Labans Tod von Warren Lamb, Irmgard Bartenieff und Peggy Hackney weiterentwickelt.

Formqualitäten: steigen, sinken, schließen, ausbreiten, zurückziehen, vorstreben

Phrasierung

Wie ist der zeitliche Ablauf der Bewegung?

Erst die Phrasierung einer Bewegung in Bezug auf die oben genannten vier Bewegungskategorien (Körper, Raum, Antrieb und Form) bringt das Charakteristische im Bewegungsverhalten jedes Menschen zum Vorschein. Damit ist die Art und Weise gemeint, Bewegungen zeitlich zu strukturieren und zu betonen. Die Phrasierungspräferenzen als individuelles Bewegungsmuster können nach einiger Zeit der Beobachtung erkannt werden. Diese Kategorie wurde von Irmgard Bartenieff und ihren Mitstreitern wie auch von Vera Maletic weiterentwickelt und von EUROLAB als eigenständige Kategorie anerkannt.

Beziehung

Wie setzt sich die bewegende Person in Beziehung zu etwas oder jemandem?

Die Beziehung einzelner Körperteile zueinander, von der bewegenden Person zu Gegenständen oder zu anderen Personen wird in dieser Kategorie betrachtet. Der Grad der Beziehung entscheidet über die Art, wie der Körper sein Gegenüber in Bewegungen anspricht, annähert, berührt oder unterstützt. Die bewegte Bezugnahme kann gleichberechtigt sein oder einer der Teile ist aktiver, der andere passiver. Die Beziehung betrachtet auch die Art und Weise, wie die Körperfronten sich zueinander positionieren. Diese Kategorie wurde vor allem von Ann Hutchinson weiter ausdifferenziert und von EUROLAB als eigenständige Kategorie anerkannt.

Mit den insgesamt ca. 60 Parametern innerhalb der 6 Kategorien ist es möglich, zwischen den verschiedenen Aspekten einer Bewegung zu differenzieren. Ziel der Laban-Bewegungsstudien ist es, die verschiedenen Aspekte einer Bewegung sowohl zu erleben als auch zu beobachten, sie zu verstehen und zu gestalten.⁵²

52 Die sechs Kategorien Körper, Raum, Zeit, Form, Antrieb und Phrasierung zur Analyse von Bewegung habe ich wegen Ihrer grundlegenden Bedeutung für das Denken Rudolph von Labans und seiner heutigen Entwicklung hier nochmals vollständig wiedergegeben. Vgl. Kennedy 2010, S. 6–7.