

## DYNAMISIERUNG DES KÖRPERS

### DIE VERORTUNG DER BEWEGUNG IM KÖRPER UND DIE KREATION DES TANZMATERIALS

Kandinsky formuliert 1910 eine spezielle Art von Ernüchterung und die Enttäuschung eines Zaubers:

*„Bis plötzlich der Zauber fort ist, die praktische Erklärung wie ein Schlag kommt ...“<sup>1</sup>*

Der Zauber, von dem er spricht, bezieht sich auf die Beobachtung der menschlichen Bewegung, die „wenn ihr Ziel noch unbekannt ist, so bedeutungsvoll, so geheimnisvoll, so dramatisch und packend ist, dass man unwillkürlich stehen bleibt, wie vor einer Vision, wie vor einem Leben auf anderer Fläche...?“<sup>2</sup>

Sein Beispiel: Er sieht Männer in seltsamen Bewegungen und Körperverrenkungen und erkennt erst bei genauerem Hinschauen, dass sie gemeinsam eine schwere Last zu bewegen versuchen.

Er bemerkt, dass im Augenblick, da der praktische Zweck der Bewegung erkannt wird, sein Interesse für die Bewegung erlischt.

Der hier angesprochene Zauber scheint in der unverstellten Sicht auf die Bewegung zu existieren, jede Art von alltäglicher Bewegungssituation vermag ihn hervorzurufen, solange sich die Funktion der Bewegung, ihre Erklärung und Bedeutung im Hintergrund befindet. Losgelöst vom alltäglichen Bedeutungszusammenhang erschließt sich Bewegung, wird als Ereignis sichtbar und eröffnet eine Deutung in auch andersartigen Zusammenhängen.

Der Blick in die Bewegung hinein, unter ihre alltäglichen Funktionen – gleichsam als hebe man den Schleier des gewohnten Zusammenhangs von ihr weg – exponiert sie, legt ihre Texturen frei, tastet ihre Einzelheiten und Zusammenhänge ab und schließt sie letztlich für Tanz auf.

1 Kandinsky, Wassily: *Das Geistige in der Kunst*, Bern 1952, S. 123

2 Ebda. S. 123

Wird die menschliche Bewegung das choreographische Material, so wird sie – wie die Erfahrung zeigt – sich dieser Besonderheit der Wahrnehmung nicht entziehen können. Als Bewegung in menschlichen Handlungszusammenhängen ist Bewegung so vertraut, dass wir sie nicht mehr bzw. nicht bewusst wahrnehmen; wird sie aber aus diesen Zusammenhängen abgelöst und als eigenständige Größe im Tanz dargestellt und ausgeführt, so kann sie fremd und ihrer Erinnerung beraubt wirken, kann wie eine Vision erscheinen, exotisch, fremd und fern, andersartig.

Lässt man sich an diesem Punkt weiter in ihre Faszinationen verstricken, und setzt man sich das Ziel, diese Fremdheit choreographisch zu bearbeiten, so wird sich ein künstlerisches Verfahren finden müssen, das jenseits vom bloßen Abbild alltäglicher Situationen, aber auch jenseits der Verwendung von tradiertem und abgeschlossenem Tanzvokabular liegt.

Auf der Suche nach den Möglichkeiten, Bewegung als eigenständige künstlerische Größe zu bearbeiten, erweist sich der Griff zu den tradierten Tanz- und Bewegungsschriften als äußerst anregend und als Quelle unendlicher Inspirationen. Aus spezifischen Gesichtspunkten bearbeitet, scheinen sie die menschliche Bewegung in Zusammenhang mit ihren Tanztraditionen und für eine zeitgenössische Bewegungsfindung erschließen zu können.

Auf zwei Punkte möchte ich besonders verweisen:

Erster Punkt:

Anders als in der Musik existieren Tanzschriften nicht als einheitliche über Jahrhunderte hinweg entwickelte Form<sup>3</sup>, sie gelten jeweils nur für die Tänze ihrer Zeit, führen aber gerade dadurch multiple und immer neu und unter jeweils anderen Gesichtspunkten akzentuierte Formen von Bewegung auf.

Auch lässt sich eine Entwicklung feststellen, die aufzeigt, dass:

„Je komplexer der Kodex tänzerischer Formen im Laufe der Geschichte wird, desto mehr richtet die Schrift ihr Augenmerk auf die einzelnen Bewegungselemente von Tanz.“<sup>4</sup>

Schrift vermag also Einzelbewegungen und nicht nur kodierte Tanzbewegung darzustellen. Damit lässt sie sich in eigener Weise kontextualisieren.

*Noa Eshkol:*

„Wenn ein bestimmtes Ereignis unsere Aufmerksamkeit soweit erregt, dass es wünschenswert wird, sich dessen zu erinnern, es zu beschreiben, und vor

3 Jeschke, Claudia: *Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bad Reichenhall 1983. „Tanzschrift ist nicht weniger als Tanz selbst immer dem geschichtlichen Wandel unterworfen...“ S. 17

4 ebda., S. 17

allein in ihm zu denken und zu berechnen oder zu komponieren – in anderen Worten, es auszudrücken – wird ein geeigneter Ersatz für das reale Ereignis benötigt: Dieser Ersatz ist ein Symbol.“<sup>5</sup>

Zweiter Punkt:

Auf ein interessantes Phänomen im Zusammenhang mit der Verwendung von Schrift als Möglichkeit für Komposition von Tanz weist uns Henner Drewes hin. Er zeigt auf, wie analog die Hierarchisierung der Information in Tanzschriften mit der übereinstimmt, die während der Bewegung im Tänzer abläuft.

„Erkenntnisse über Notationssysteme und deren Kodierungsmethoden lassen sich zu Steuerungs- und Verarbeitungsprozessen der Bewegung beim Menschen in Beziehung setzen.

Eine wichtige Rolle in diesen Regulierungsvorgängen spielt die Verarbeitung von Informationen, die von den verschiedenen Systemen der Sinnesorgane zur Verfügung gestellt werden. Die wichtigste Komponente für die Bewegung bildet hier der kinästhetische Sinn, der über Rezeptoren in Muskeln, Sehnen und Gelenken die Stellungen und Bewegungen aller Körperteile sozusagen von innen heraus zu erkennen vermag. Allerdings ist der kinästhetische Sinn nur bedingt dem Bewusstsein zugänglich. Er gilt nicht als bewusstseinspflichtig, ist aber wohl zum Teil bewusstseinsfähig. ... Viel stärker dem Bewusstsein zugänglich sind Bewegungsinformationen, die über den visuellen Sinn aufgenommen werden.“<sup>6</sup>

Interpretiert ein Tänzer oder eine Tänzerin eine Tanz- oder Bewegungsschrift, erfolgt die Information also nicht visuell über ein Bewegungsvorbild, so wird also genau jener kinästhetische Sinn beansprucht werden und sich damit in einem interessanten Bewusstseinsmilieu befinden, zwischen Bewusstsein und Nichtbewusstsein ... – also an einem sehr künstlerischen Ort.

Zum Thema Dynamisierung des Körpers werde ich einige meiner Musterblätter solcher Schriften zeigen, wie sie von den Tänzern in der Erarbeitung des Tanzmaterials verwendet werden. Die Symbole der Blätter stammen aus der Labanotation, bzw. aus IVB – Inventarisierung von Bewegung. Die Raster für die Symbole stammen jedoch nicht original aus den Schriften, die ein lineares Spaltensystem (wie in der LN) bzw. eine bestimmte Tabelle (wie in der IVB) vorsehen.

5 Eshkol, Noa/Wachman, Abraham: *Movement Notation*, London 1958.

6 Drewes, Henner: *Transformationen, Bewegung in Notation und digitaler Verarbeitung*, Folkwangtexte Band 18, Essen 2003. Abstract S. 5-6: [www.pc-dialog.de/movement-notation/PDF/abstract\\_1.pdf](http://www.pc-dialog.de/movement-notation/PDF/abstract_1.pdf)

In die Erklärungen zu diesen Musterblättern habe ich einige allgemeine Hinweise zu den Tanz- und Bewegungsschriften eingestreut, die im Sinne einer Anregung verstanden werden können – nicht als systematische Grundlage.

## DIE DYNAMISIERUNG DES KÖRPERS

Die Dynamisierung des Körpers denke ich mir als ein Ergebnis aus Bewegung. Folgt man den Spuren der Bewegung genauer, beachtet man ihre Wege und Energien im Körper und in der Folge in den Raum hinein, so wird man etwas über die Dynamisierung des Körpers in Erfahrung bringen – Dynamisierung ist hier eine Folge, ein Ergebnis von Bewegung – über die Struktur der Bewegung wird ein dynamischer, expressiver Körper formuliert.

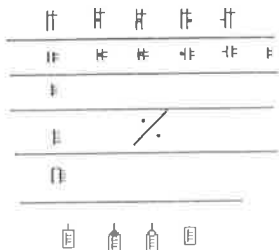
Ich versuche, Strukturen der Bewegung im Hinblick auf ihre Verortung im Körper, ihren Verlauf im Körper, ihren räumlichen Verlauf, innerhalb von Handlungen und im Stillstand darzustellen, sie zu vereinzeln und zu fragmentieren, um auf diese Weise ihre Verknüpfungen freizulegen. Versuchsweise nenne ich diese Varianten Skalen – Körper-/Bewegungs-/Raumskalen – als Hinweis darauf, dass Bewegung innerhalb bestimmter Stufungen, Reihen und Größen entworfen wird.

### Körperskalen

#### 1.1. Verortung der Bewegung im Körper

Bewegung findet im Körper statt, also hat sie einen Ort – einen Körperort, im Tanz keinen vagen, sondern einen genauen, spezifischen Ort, an dem Tänzer ihre Körper genau artikulieren. Eine differenzierte Bezeichnung dieser Körperorte stellen die Schriften (Labanotation oder IVB) durch geeignete Symbole zur Verfügung. Nicht nur Körperteile werden benannt, sondern ihre Oberflächen, Punkte, Flächen innen und außerhalb dieser Teile.

Das folgende Beispiel zeigt verschiedene Orte des rechten Beines in den Symbolen der Labanotation.



## 1.2. Expressivität des Körpers

Orte im Körper sind nicht neutral, sie bestehen aus allen menschlichen Lebensfunktionen, aus individuellen biografischen und kulturell geprägten Aufladungen und sind darin zutiefst expressiv. Die Auswahl der Körperorte, die bewegt werden, bzw. jene, die Bewegung einleiten, prägen wesentlich die Choreographie und den Tanz.

Irmgard Bartenieff unterscheidet beispielsweise, die Körper- und Bewegungsfunktionen betrachtend, die obere und untere Einheit in der menschlichen Körperarchitektur. Die untere Einheit des Körpers hat die Funktion, das Körpergewicht zu initiieren, seine Aktivitäten liegen im Bereich der Fortbewegung und der Positions/Stellungswechsel. Der obere Teil dient im Wesentlichen Aktivitäten, die im Bereich des Explorierens, (z.B. durch Berührungen) des Manipulierens (z.B. durch Greifen) und Gestikulierens (z.B. als räumliche Kommunikation) liegen.<sup>7</sup>

## 1.3. Körperskalen

Eine choreographische Auswahl von Orten auf/im Körper, ihre möglichen Reihenfolgen in der Bewegung nenne ich Körperskala. Sie definiert bestimmte Orte im Körper oder Punkte/Flächen und ermöglicht vielfältige Verbindungen und Bewegungen zwischen diesen Orten. Die folgende Zeichnung zeigt eine Skala aus Handfläche, Handrücken, Außen- und Innenkante der Hand in einer Bewegung der linken Hand; in einer Bewegung der linken und rechten Hand gespiegelt; parallel und in einer verschiedenen Bewegung der linken und rechten Hand.

7 Bartenieff, Irmgard: *Body Movement Coping with the environment*, New York 1980.

„The lower unit is comprised of lower back/lower abdomen

Pelvis/Thigh/lower leg/Foot/Toes

The lower unit, as initiator of the centre of weight, essentially serves locomotor activity ( transport of body weight) and postural change (the support of body weight).

The upper unit is comprised of

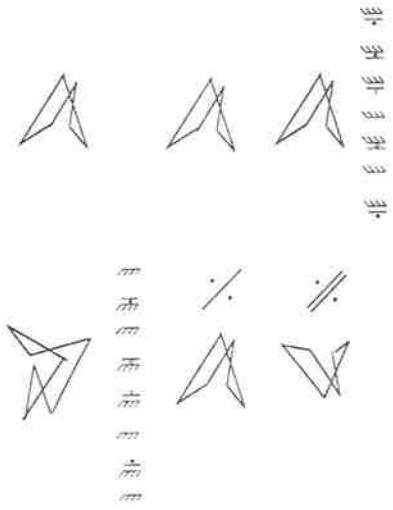
Head/Neck

Chest/Upper Spine

Shoulder Joint/Scapula

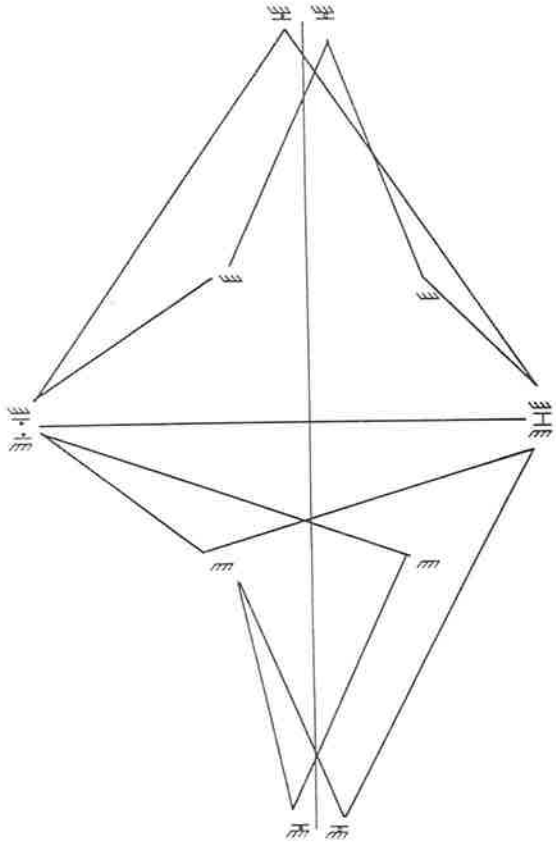
Arm/Forearm/Wrist/Hand/Fingers

The upper unit essentially serves exploring, manipulating, gesturing activities. It initiates and extends reach space, communicates through spatial gesture, body touch, grasp, enveloping, dispersing, intertwining.“ S. 19



⊥

⊥



## 2. Fragmentierung von Körperbewegungen in Bewegungs- Raumskalen

Ist die Bewegung nun an genauen Stellen am Körper platziert, so kann sie sich als Bewegung/Körperbewegung mannigfach entwickeln. Gemäß der Energie, die aufgewendet wird, wird die Bewegung sichtbar als

Spüren und damit als Innenbewegung,

Spannungsveränderung, als Andeutung von Bewegung im Körper;

Bewegung des einen Körperteiles, die den Rest des Körpers isoliert;

Bewegung des einen Körperteiles, die die benachbarten Körperteile miteinbezieht, bzw. den ganzen Körper in die Bewegung einschließt;

oder – in einer Art Negativform – die dieses Körperteil unbewegt, in einer Stellung fixiert lässt.

Choreographisch gesprochen manifestiert sich Bewegung als Veränderung der Körperspannung, als Andeutung von Bewegung, als Übergreifen einer Bewegung auf Körper und Raum, als Bewegung/Fortbewegung im Raum und als Stillstand. Es liegt auf der Hand, dass diese Bewegungsfigurationen oder Bewegungsskalen nicht nur für die Bewegung eines einzelnen Tänzers gelten können, sondern als Strukturprinzip von Komposition anwendbar sind. (z.B.: Unter mehreren Tänzern, kann sich Bewegung ausbreiten oder stillstehen oder vielfältig in immer anderen Konstellationen übergreifen usw.)

### 2.1. Geste

Eine einfache Bewegung kann so ausgeführt werden, dass sich die Position des Körpers nicht verändert. Diese Bewegungen werden als Gesten bezeichnet.<sup>8</sup> Sie bewegen sich im Körperumraum, einem Raum, den Rudolf Laban Kinesphäre nannte.<sup>9</sup>

### 2.2. Geste, Stellungswechsel, Fortbewegung

Die Bewegung breitet sich auf benachbarte Körperteile aus bzw. reflektiert der ganze Körper diese Bewegung.

8 „Eine Geste ist eine „Bewegung eines Körperteiles, der weder die Körperschwere trägt, noch eine Verlagerung der gesamten Körperschwere verursacht, z.B. Bye-Bye Winken.“ Cary Rick zitiert nach: Jeschke Claudia: *Tanz als Bewegungstext, in Bewegung im Blick* (Hrsg: Jeschke, Claudia/Bayerndörfer, Hans Peter, *Documenta Choreologica*, Berlin 2000. S.5

9 Laban, Rudolf: *Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre*, Wilhelmshaven 1991. „Die Kinesphäre ist derjenige Teil des Raumes, der mit den Extremitäten erreicht werden kann.“ S. 39

Warren Lamb spricht in seinen Aktionsprofilen der menschlichen Bewegung von einer Unterscheidung in gestural – also rein gestischer und postural movements, – den ganzen Körper einschließender Bewegungen. Er stellt Beobachtungen an, „observations, which are concentrated on just that aspect of body movement where Gesture movement merges into Posture movement, or the other way round...“<sup>10</sup>

Die Bewegung erfasst den Körper soweit, bis sich erst die Körperstellung verändert,

in der Folge das Körperzentrum aus der Balance bringt und den Körper in den Raum transportiert und fortbewegt. Damit bewegt er sich von einer Kinesphäre in eine nächste.

### 2.3. Körperraum

Eine sich ausbreitende Bewegung nimmt einen räumlichen Verlauf.

Sie kann in vielfältigen Schwüngen, Ketten, Strichen, Linien und Kurven um den Körper herum gezeichnet sein.

Rudolf Laban versuchte diese als Skalen zu systematisieren, wobei er Bewegungen unterschied, die sich

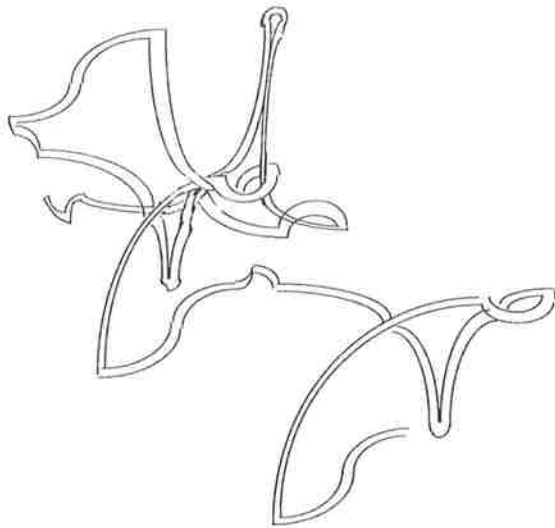
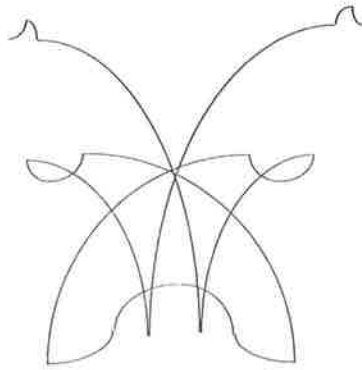
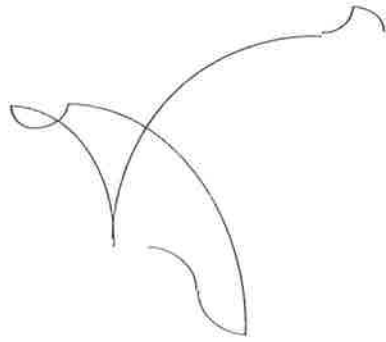
zentral durch das Körperzentrum, peripher – in einer Bewegung um das Körperzentrum herum, wobei der Beugegrad erhalten bleibt – und transversal, d.h. aus der Peripherie des Körpers sich dem Zentrum nähernd an ein anderes Ende der Peripherie ereignen können.<sup>11</sup>

Ein Liniengebilde aus Viertelkreisen, das symmetrisch gedoppelt, verdreht und vervielfacht wurde, zeigt die Grundform einer Raumskala, die ich für die Choreographie Drift (Premiere 2003 im Wiener Tanzquartier) entworfen habe.

10 Lamb, Warren: *Movement Pattern Analysis*, in: *Action Recording*, Issue 89, Surrey 2001, S. 5.

11 Maletic, Vera: *body space expression*, Berlin 1987. „In Laban’s spacial scales directions are linked in three possible ways: (i) centrally – ... (ii) – peripherally- ...and (iii) – transversally – ...“ S. 75





IVB – Inventarisierung von Bewegung bezeichnet als räumlichen Verlauf Richtungen auf Achsen, Flächen und Zwischenflächen, die sich an der Längs-Breite und Tiefenachse des Körpers orientieren.<sup>12</sup> Bewegung kann also als Spur um den Körper herum gesehen werden<sup>13</sup> oder mit direktem Blick auf den Körper als eine Modulation seiner Größe, Gestalt und seiner Umrisse, seiner shapes. Damit sind Körper und Raum aufs engste miteinander in Zusammenhang gebracht. Die Bewegung strukturiert den Körper und reflektiert gleichzeitig in den Raum. Auch Vera Maletic verweist auf diese Wechselwirkung.

„The notion of extension and size of movement is associated with the structure of the human body, such as the vertical and bilateral extension, and with the notion of the sphere of movement which can grow and shrink by means of bending and stretching the joints.“<sup>14</sup>

#### 2.4. Verlauf der Bewegung, Bewegungsspuren im Raum

Ein bestimmter Körperteil kann die Bewegung initiieren – oder er kann während einer Bewegung aktiv sein, die Bewegung aber nicht initiieren, sodass er z.B. wie getragen erscheint – oder er kann die Bewegung fortlaufend führen, sodass sich eindeutige Spurformen im Raum zeichnen lassen.<sup>15</sup>

Diese Spurformen können auf bestimmten Flächen und Ebenen gezeichnet werden.<sup>16</sup>

Eine Bewegung zweier Viertelkreise der rechten Hand im Raumbereich zwischen vorne/ tief und rückwärts/ diagonal/ hoch im Uhrzeigersinn, bzw. eine Viertelkreisbewegung der rechten Hand im Uhrzeigersinn im Raumbereich zwischen vorne/ tief und seitlich/ Mitte mit einer anschließenden Viertelkreisbewegung Bewegung des Gesichtes im Raum zwischen seitlich/ Mitte und rückwärts/ diagonal/ hoch stellt das folgende Beispiel dar. Die Kreise sind damit in einen definierten Raumbereich gezeichnet.

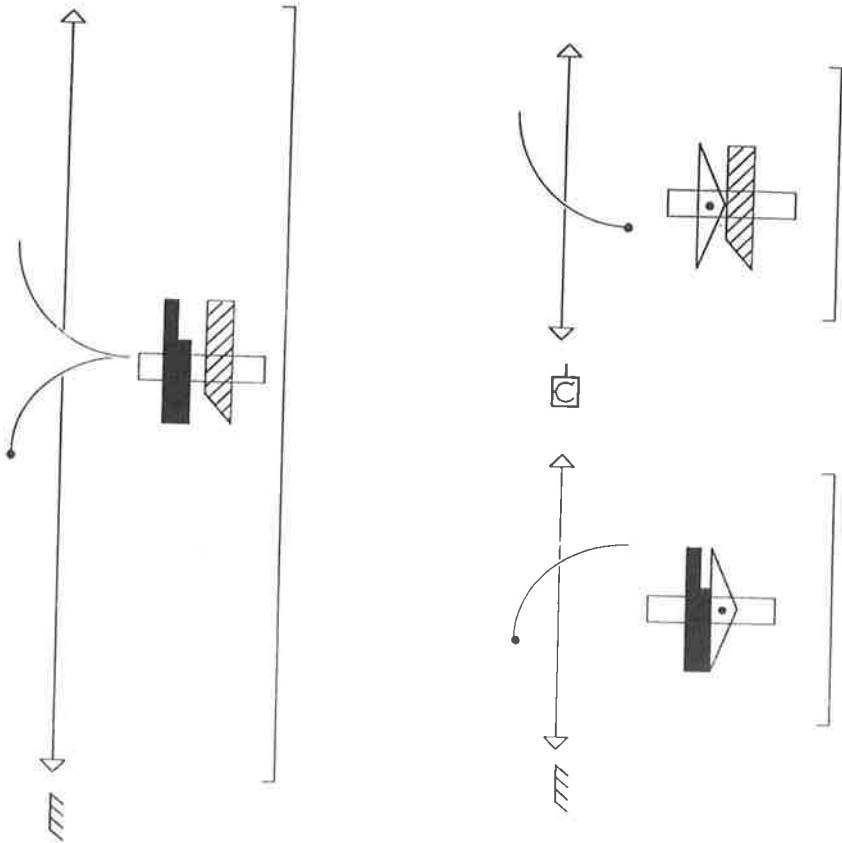
12 Jeschke, Claudia: *Tanz als Bewegungstext, Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910-1965)*, Tübingen 1999. Begleitheft, S. 10-14

13 „The close interrelationship of bodily structure of structure of movement in space is the foundation of all aspects of Laban's theory of movement in space and spatial harmonies“. Maletic, Vera: *body space expression*, Berlin 1987, S.73

14 Ebda. S.74

15 Dell, Cecily: *a primer for movement description using effort shape and supplementary concepts*, New York 1977. „You may speak of a body part initiating a movement, being active in a movement but not necessarily initiating it, or consistently leading a movement, as in the idea of a trace form...“ S. 77.

16 Hutchinson Guest, Ann, Haarst van, Rob: *Shape, Design, Trace Patterns*, Chur 1991.



## 2.5. Zeitlichkeit der Bewegung, simultane/sukzessive Koordinationsmuster

Je differenzierter die Bewegung durch den Körper beachtet wird und als Raum moduliert wird, desto größer wird die Anforderung an die Koordination im Körper werden.

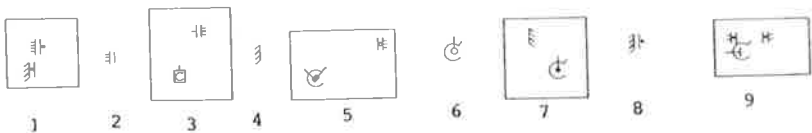
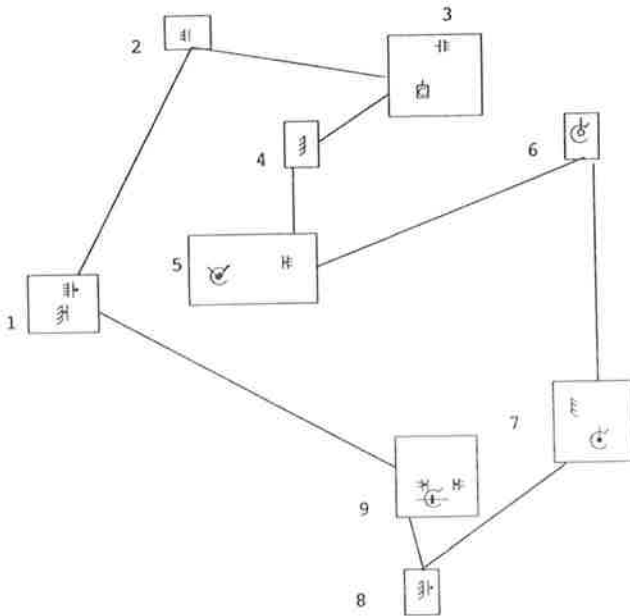
Koordinationsvermögen im Körper verlangt dem Tänzer **innere Zusammenhänge** in Bewegung und Körperhaltung ab. In **Bartenieff Fundamentals** beispielsweise wird diese Fähigkeit als „connectedness in movement and body attitude“ beachtet.<sup>17</sup>

17 What is Bartenieff Fundamentals™? „Fundamentals deals with **concepts such as dynamic alignment, „connectedness“ in movement and body attitude, movement initiation and sequencing** through the body, weight shift, breath support, rotation, spatial intent and **internal support for movement.**“ Aus dem Certificate Program in Laban/Bartenieff Movement Studies, EuroLab, Berlin 1997.

Geschult an traditionellen Tanzstilen, die Tänzer vielfältig zu artikulieren lehren, werden sich an ihrer techné Bewegungskombinationen uneingeschränkt entzünden können.

Aus einer Körperskala, die bestimmte Punkte und Flächen auf den Händen, Beinen und im Gesicht definiert, lassen sich Simultaneitäten und Sukzessionen im Körper als Bewegungsschleife darstellen – ein Beispiel, das ich für die Choreographie „Nicht im Traum“ (geplante Premiere im November 2006 im Tanzquartier) notierte.

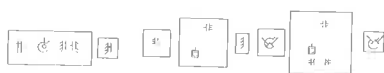
### Zweier zu Einser Koordination



Die Bewegung, die in diesem Modell dargestellt ist, könnte zwischen den formulierten Punkten unendlich fortgesetzt werden. Wird die Bewegung weiter modelliert, indem sie einen jeweils höheren Grad an Festlegung formuliert, werden daraus fixierte Tanzsequenzen entstehen. Wir grenzen hier an den Bereich der Sequenzierung von Bewegung, die mit Phrasierung, der Struktur ihrer Abläufe, und daher mit der Gestaltung von Phrasen zu tun hat. Eine mögliche Sequenzierung stellt die folgende Notation dar, die wieder den Musterblättern aus „Nicht im Traum“ entnommen ist. Die Sequenz aus definierten Körperorten und Koordinationen wird wiederholt, in geänderten Richtungen, als Fragment und als Stillstand variiert und zeitlich beschränkt, sodass sich damit der Rhythmus der Bewegungen einpasst.

Mit Buchstaben bezeichnete Sequenzen akzentuieren eine bestimmte Bewegungsart. Die Zeichen sind Symbole für Schritte, Sprünge, Fallen, Übertragen, Positionen und Drehungen und stammen aus der Inventarisierung von Bewegung Claudia Jeschkes.<sup>18</sup>

Sequenzmaterial - Muster

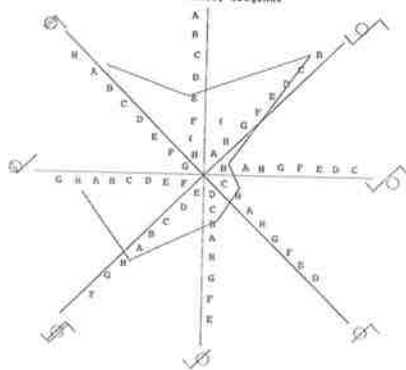


Richtungsänderungen



ganze Sequenz

Material, original



Konstruktion der Teile



Fixierung des Originalmaterials; zeitliche Beschränkung, Kleinteiligkeit als Grundlegung für Raumprozesse



## 2.6. Handlungsmuster, Akzente, Veränderung der Bewegungsenergie

Bewegung erzeugt Handlungsmuster; der Körper agiert, handelt, tut etwas Bestimmtes.

Hier lohnt sich ein kurzer Blick in die Tanzterminologien:

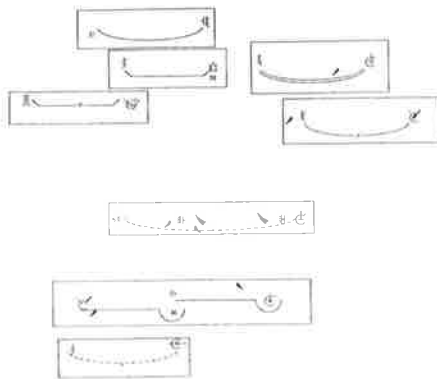
In der klassischen Terminologie beispielsweise werden die Bewegungen der Beine mit Aktionsbeschreibungen wie *battu* – (geschlagen), *glissé* (gleitend), *fouetté* – (gepeitscht)... benannt. Als solche ergeben sie dynamische Aktionsmuster.<sup>19</sup>

Laban erweiterte diese Begriffe in seiner *Effort/ Shape* Lehre auf die acht Antriebe: drücken, wringen, gleiten, schweben, stoßen, peitschen, tupfen, flattern.

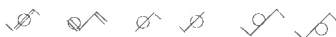
Sie setzen sich aus den 4 Faktoren Zeit- Raum- Fluss- Schwerkraft zusammen und beschreiben die innere Motivation des Menschen zur Bewegung.<sup>20</sup>

Kraft und Zeit werden weitere „Manifestationen des Raumes“<sup>21</sup>.

Die Notation zeigt ein weiteres Beispiel aus „Nicht im Traum“ und zeichnet Berührungen, Gleiten, Stützen, Greifen, Annähern und Adressieren der Hände zum Gesicht auf; die Akzente beschreiben den jeweils unter erhöhte Spannung gesetzten Körperteil.



Modelle für Positionen, Drehungen, Schritte, Stellungswechsel, Sprünge, Fallen



19 Laban, Rudolf: *Choreutik. Grundlagen der Raum-Harmonielehre des Tanzes*. Wilhelmshaven 1991. S. 39

20 ebda. S 37. „Bewegungen können mit unterschiedlichen Graden der inneren Anteilnahme und mit größerer und kleinerer Intensität ausgeführt werden. Sie mögen durch das übertriebene Verlangen, ein Ziel zu erreichen, beschleunigt oder durch eine vorsichtige, zweifelnde Stellung verlangsamt werden...“

21 ebda. S. 39

Ann Hutchinson systematisiert Bewegung in einem Bewegungsbaum<sup>22</sup> und verweist generell auf eine Unterscheidung, die eine Tanzschrift leisten können muss: „statement of an action or absence of an action“<sup>23</sup>

## 2.7. Abwesenheit von Bewegung

In einer Art Negativ kann alles Bewege in Ruhe und Stillstand verwandelt werden und so eine völlig neue Bewegungsart hervorbringen. Der Gang von Charlie Chaplin beispielsweise ist charakteristisch für einen partiellen Stillstand, einer Fixierung eines Körperteiles.<sup>24</sup>

Der Stillstand kann sich weiter auf den ganzen Körper ausbreiten. Der Körper verharrt in einer Stellung. Eine Anregung dazu liefert die posa aus den Tänzen des Quatrocento:

„Dieses Anhalten und Stillstehen unterbricht nicht nur den Bewegungsfluss, sondern dient der Reflexion, der Selbstvergewisserung ... Indes ermöglicht ihm das Moment der Leere, die Fülle überhaupt wahrzunehmen. Demnach bringt das Schweigen der posa die vor- und nachgelagerten Elemente nur umso deutlicher zur Geltung.“<sup>25</sup>

Demnach spiegelt sich Bewegung weiter im Stillstand des Körpers, die Körperhaltung hält Bewegungsenergien aufrecht. Cecily Dell schreibt über Körperhaltungen: „The concept of body attitude is concerned with what qualities are maintained in the body, which special emphases, body part relationships and tensions are held in the body as a kind of baseline from which the mover operates.“<sup>26</sup>

- 22 Hutchinson Guest, Ann: *Labanotation The System of Analyzing and Recording Movement*, New York 1991. „Dance is a „language“ of expressive gestures...like verbal language it has „parts of speech“..the basic elements in this language of movement fall in in the categories of nouns, verbs, and adverbs. Über verbs: Seite 18: General statement of an action. Absence of an action. The 3 anatomical possibilities: Contraction, Extension, Rotation. Movements produced by the 3 anatomical possibilities: Paths in space, of the body as a whole; of limbs. Direction, movement to defined points in space. Motion towards, Motion away, each in relation to points in space, a person, object or the performer himself. Mode of Progression, Change in the Support of the Body Weight bearing, transference of weight, Absence of support, jumping.; Movement in balance, shift of weight, loss of balance, falling.“ S. 17
- 23 ebda. S. 24
- 24 Dell, Cecily: *a primer for movement description using effort shape and supplementary concepts*, New York 1977. „where the feet and legs are held and moved against a held trunk...“ S. 77
- 25 Weickmann, Dorion: *Der dressierte Leib*, Frankfurt am Main, 2002, S. 52. Ebda. Domenico de Piacenza: „Dabei macht man während eines Taktstriches einen Augenblick halt, als habe man, wie der Dichter sagt, das Haupt der Medusa gesehen. Das heißt, nachdem man eine Bewegung gemacht hat, ist man in diesem Augenblick wie zu Stein erstarrt und nimmt im nächsten die Bewegung wieder wie ein Falke, der einen Flügelschlag macht.“ S. 52
- 26 Dell, Cecily: *a primer for movement description using effort shape and supplementary concepts*, New York 1977, S. 82.

Gotthold E. Lessing sucht

„jenen Augenblick im Übergang festzuhalten – oder vielmehr noch den Anblick des Augenblickes –, da darstellende Kunst den Eindruck der Bewegung aus dem Übergang eines Noch-Nicht in ein Nicht-Mehr gewinnt. Die Kunst des Überganges lässt den Atem dort stillstehen, wo sich dargestellte Bewegung der reflektierenden Anschauung stellt, nämlich in jenem Punkt, in welchem der Betrachter das Äußerste nicht sowohl erblickt, als hinzudenkt.“<sup>27</sup>

## Resumé

Es scheint, dass Fragmentierung, Vereinzelung und Isolierung des Bewegungsganzen, also die Zersplitterung in viele Bewegungselemente gerade durch ihre vielfältigen und immer neuen, möglichen Anknüpfungspunkte die Dynamisierung des Körpers ermöglichen.

Setzen die Tänzer diese auf Bewegung fokussierten Verfahren um, so wird sich in der Individualität ihrer Körper, in ihrer tänzerischen Interpretation, in ihren aus ihren Biographien geprägten Darstellungen eine vielgestaltige und zeitgenössische Wirklichkeit wieder gespiegelt finden.

Sie wird sich als individuell aufgeladener Tanz wahrnehmen lassen und in den Bewegungen der Tänzer angedeutet, assoziiert, erinnert und reflektiert finden lassen.