

Friederike Lampert (Hg.)

Choreographieren reflektieren

Choreographie-Tagung
an der Hochschule für Musik und Tanz Köln



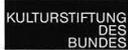
LIT

Tanzwissenschaft

Umschlagfoto: Ursula Kaufmann

TänzerInnen des Zentrums für Zeitgenössischen Tanz, HFMT Köln in der Choreographie „Runway“ von Rafaele Giovanola

Diese Publikation wurde gefördert von Tanzplan Deutschland,
eine Initiative der Kulturstiftung des Bundes
tanzplan deutschland



Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier entsprechend
ANSI Z3948 DIN ISO 9706

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-643-10213-3

© **LIT VERLAG** Dr. W. Hopf Berlin 2010

Verlagskontakt:

Fresnostr. 2 D-48159 Münster

Tel. +49 (0) 2 51-620 320 Fax +49 (0) 2 51-922 60 99

e-Mail: lit@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de>

Auslieferung:

Deutschland: LIT Verlag Fresnostr. 2, D-48159 Münster

Tel. +49 (0) 2 51-620 32 22, Fax +49 (0) 2 51-922 60 99, e-Mail: vertrieb@lit-verlag.de

Österreich: Medienlogistik Pichler-ÖBZ, e-Mail: mlo@medienlogistik.at

Schweiz: B + M Buch- und Medienvertrieb, e-Mail: order@buch-medien.ch

Tanztechnik im Wandel.

Skript eines getanzten Vortrags

Raumsetting

Die Zuschauer sitzen auf Zuschauerrängen vor einer Bühne, auf der in der linken Raumhälfte ein Rednerpult steht. Daneben liegt auf einem Tisch ein Overheadprojektor. An der Bühnenrückwand hängt eine Leinwand.¹

Zu Beginn stehe ich am Rednerpult, auf dem Stichpunkte zum Verlauf meines Vortrages liegen.

Im Rahmen der 2. Choreographie-Tagung scheint mir das Format eines getanzten Vortrages am Besten geeignet, um meine Auseinandersetzung mit dem Thema „Tanztechnik im Wandel“ in Form von praxis- und theorieorientierten Anteilen, die ergänzend ineinander greifen, transportieren zu können.

Ich möchte Sie zu einer Reise durch verschiedene Tanztechniken und deren Bewegungskonzepte einladen und dabei untersuchen, wie sich grundlegende Aspekte im Laufe der Zeit verändert haben. In der aktuellen Tanzszene koexistieren mannigfaltige Technikbegriffe, die nicht in eindeutigen Definitionen zu fassen sind. In Anbetracht dieser Komplexität habe ich mir beispielhaft einige relevante Bewegungsthemen heraus gegriffen, an denen grundlegende Veränderungen sichtbar werden und die gleichzeitig mit meinem gelebten Körperwissen aus meiner Biographie als Tänzerin, Choreographin und Pädagogin korrespondieren. So wird sich der persönlich eingefärbte Blickwinkel aus meiner eigenen Erfahrung mit einer allgemeinen Reflexion verschränken.

Ein Zitat von Susanne Linke, in deren Kompanie ich am Bremer Tanztheater engagiert war, wird meine Ausführungen eröffnen:

1 Alle verbal vorgetragenen Äußerungen sind in normaler Schrift, die performativen und getanzten Umsetzungen mit Erläuterungen kursiv gesetzt.

„Ist es nicht die ureigentlichste Aufgabe eines Tänzers, der wagt, sich vor dem Publikum zu präsentieren, sein Instrument, den Körper, so zu schulen und zu trainieren, bis das Instrument eine solche Transparenz und Durchlässigkeit erreicht, um alle Formen und Arten von Energien zu gestalten? Das feinstoffliche Etwas, kaum in Worte zu fassen - ist es nicht das, worum es uns eigentlich geht?!“².

Mein heutiger Fokus bezieht sich auf den Umgang mit dem Instrument Körper und zwar ganz konkret auf die physisch-funktionale Ebene von Tanztechnik, also auf die Bewegungsthemen und -prinzipien und das entsprechende Bewegungsvokabular mit seinen qualitativ unterschiedlichen Ausprägungen. „Das feinstoffliche Etwas“, von dem Susanne Linke spricht, also Aspekte wie der individuelle Bewegungsausdruck, die Interpretation, das Charisma eines Tänzers sind Themen, die eine Auseinandersetzung mit Tanztechnik durchaus beinhalten könnte. Dennoch werde ich sie heute nicht berücksichtigen, weil eine solch komplexe Untersuchung den zeitlichen Rahmen meines Beitrages sprengen würde.

Als Einstieg seien beispielhaft einige technikübergreifende, also allgemein relevante Bewegungsthemen genannt: Körperhaltung, Einsatz eines Körperzentrums bzw. mehrerer Körperzentren, Umgang mit Spannung und Entspannung, Umgang mit Schwerkraft, Koordination, Verbindung von Stabilität und Mobilität, Raumorientierung, Umgang mit Zeit, Dynamik...

Bewegungsmotiv „Punkt Punkt Punkt“, 1.x: mit einer rhythmisch strukturierten Handgeste tupfe ich drei Punkte horizontal nebeneinander in den Raum vor mir, als würde ich Punkt Punkt Punkt in die Luft schreiben³

2 Susanne Linke in Ballett International, 02.04, Was denkt Susanne linke, S.76.

3 Anmerkung für die Leser: Für die Publikation stellte sich mir die Aufgabe, sowohl meinen vorgetragenen Text als auch meine getanzen Praxisdemonstrationen so zu verschriftlichen, dass sich den Lesern die verschiedenen Komponenten meines Präsentationsformates vermitteln: die inhaltliche Ebene in Form von Wort und Aktion und deren performative Darstellungsformen. Auf der Suche nach einer adäquaten Übertragungsform, um die performativen und getanzen Anteile in Worte zu fassen, habe ich mich für den Versuch entschieden meine Bewegungsverläufe so zu beschreiben, dass der Leser die Bewegungen imaginär nachvollziehen kann und dadurch auch in der Verschriftlichung das Phänomen der „kinesthetic response“ wirksam wird, sodass körperlich erfahrbare Informationen entstehen. Alternativ hätte ich eine theoretische Analyse der getanzen Passagen vornehmen und deren Quintessenz

kein Anspruch auf Vollständigkeit

Wiederholung der drei-Punkte-Geste auf horizontaler Linie, die ich mit meinem Blick noch einen Atemzug lang im Raum weiter verfolge, um Zeit verstreichen zu lassen für die imaginäre Fortsetzung meiner unvollständigen Aufzählung.

Diese Bewegungsthemen finden sich in allen Tanztechniken, unabhängig von entwicklungsgeschichtlichen, ästhetischen oder kulturellen Prägungen. Innerhalb dessen gibt es technikspezifische Bewegungsthemen die sehr wohl diesen Prägungen unterliegen. Ein Beispiel: „fall and recover“ ist ein Bewegungsprinzip, das in der Humprey-Limontechnik eine zentrale Rolle spielt, aber z.B. im Klassischen Tanz nicht auftaucht, weil die Möglichkeit des Loslassens und Auffangens von Körpergewicht und damit der momentane und partielle Kontrollverlust dem ästhetischen Konzept des Klassischen Tanzes widerspricht.

Es existieren also Wechselwirkungen zwischen ästhetischem Tanzkonzept – Bewegungsinhalten – Bewegungsthemen – Bewegungsvokabular – und Tanztechnik

zur räumlichen Versinnbildlichung des Beziehungsgeflechtes der genannten Begriffe stelle ich mir vor, ich hätte jeden Begriff auf einen imaginären Zettel geschrieben, den ich nun an einer ebenfalls imaginären Magnetwand platziere. Zeitgleich zur Aufzählung der Begriffe hänge ich mit einer tänzerisch stilisierten Bewegung die imaginären Zettel nebeneinander in den Raum an die imaginäre Magnetwand

bzw. zwischen Bewegungsthemen – Bewegungsinhalten – Bewegungsvokabular – deren Tanztechnik und dem entsprechenden ästhetischen Tanzkonzept

während der erneuten Aufzählung der Begriffe wird der jeweilige imaginäre Zettel entsprechend der neuen Reihenfolge von mir auf der imaginären Magnetwand an einen anderen Platz umgehängt

oder zwischen Tanztechnik – ästhetischen Tanzkonzept –

für den Leser formulieren können. Dadurch würde ein eher geistig/kognitiver Erkenntnisprozess beim Leser unterstützt, der schon in den gesprochenen Anteilen zum Tragen kommt. Durch die detaillierte Beschreibung des Bewegungsvollzugs soll der Wechsel zwischen körperlich/sinnlichen und geistig/kognitiven Erlebnis- sowie Erkenntnisangeboten, der die Grundlage meines Beitrages bildet, deutlich werden.

meine Hände hängen mehrmals und immer schneller die imaginären Zettel, deren genauen Platz ich natürlich noch weiß, in immer wieder andere Wechselwirkungen.

Naja, Sie sehen schon: alles in Bewegung! Jeder dieser Begriffe wäre eine genauere Untersuchung wert, ich begnüge mich aber in Anbetracht des Zeitrahmens damit, darauf hinzuweisen, dass Tanztechnik immer im Kontext komplexer Einflüsse zu sehen ist.

Drei Bewegungsthemen habe ich mir herausgepickt, um sie bei meiner Zeitreise genauer zu untersuchen:

- Einsatz eines Körperzentrums oder mehrerer Körperzentren
- Umgang mit Spannung und Entspannung
- Umgang mit Schwerkraft

Diese Themen existieren natürlich nicht losgelöst voneinander sondern bedingen sich. Im Folgenden möchte ich sie bezogen auf verschiedene Tanztechniken genauer untersuchen. Es geht los, unsere Zeitreise beginnt:

Ich trete einen Schritt zur Seite neben das Rednerpult:

Bewegungsmotiv „Zeitsprung“, 1.x: ich vollführe eine tänzerisch stilisierte Ganzkörperbewegung, in der ein imaginäres Objekt in einem großen Bogen weit in den Raum nach vorne geworfen wird (räumlich gesehen bedeutet das für mich nach vorne über die Zuschauer. Für die Zuschauer wird etwas hinter sie geworfen). Dieses Bewegungsmotiv wird als Verkörperung eines Zeitsprungs eingesetzt, der alle Anwesenden imaginär in die Vergangenheit zurück katapultieren soll. Diesen Wurf unterstütze ich durch einen gleichzeitigen Sprung nach vorne. Danach gehe ich wieder hinter das Rednerpult und behaupte:

Wir sind im Klassischen Tanz gelandet: wie sieht's aus mit meinen drei Schwerpunktthemen?

Ich gehe zum Overheadprojektor und projiziere folgende Liste an die Wand

Grundlegende Bewegungsaspekte des Klassischen Tanzes

Mittiges Körperzentrum

Auswärtsrotation der Beinstellung

Axial gestreckte Körperlinie

Ästhetisches Ideal der unendlichen und ungebrochenen Linie

Einheitliche Körperkontur

Ästhetisches Ideal der Schwerelosigkeit

Kontinuierliche und vollständige Kontrolle des
Bewegungsverlaufes

Zentristisches und hierarchisches Raumkonzept

Mit Blick auf meinen Körper

Wärest du, o mein Körper mein, so nett, dich zur Verfügung zu stellen
um ein paar Ideen zu demonstrieren?

*Kurze Pause mit lauschendem Blick in Erwartung der Antwort meines
Körpers*

Er hat erfahrungsgemäß „Ja“ gesagt – uff, glücklicherweise, sonst müsste
ich mir jetzt schnell was Neues ausdenken.

*Praktische Demonstration des Aufbaues der Körperhaltung im ästheti-
schen Ideal des Klassischen Tanzes. Grundidee meiner Verkörperung:
meine Hände übernehmen die Rolle des Trainingsleiters (bzw. der Trai-
ningsleiterin) und mein restlicher Körper die Rolle der Tänzerin (des
Tänzers). Dabei drücken, ziehen oder streichen meine Hände meinen
restlichen Körper nach und nach in die ideale Form:*

*Ich stelle mich mit der Front in die 8. Raumrichtung nach Rudolf von
Laban und forme meine Füße mit meinen Händen nach und nach in die
1. Position des Klassischen Tanzes: meine Hände drehen und stellen erst
den rechten Fuß, dann den linken in die 1. Position auswärts. Dann beu-
gen sie beide Beine tief ins plié und drehen erst das rechte Bein aus-
wärts, indem sie den Knöchel von innen nach außen entlang streichen,
dann spiralförmig den Unterschenkel von innen nach außen hinauf glei-
ten bis zum Knie und dabei immer weiter den Oberschenkel hoch klet-
tern. Dann stelle ich die selbe Auswärtsrotationsbewegung an dem lin-
ken Bein her, korrigiere schnell noch einmal das rechte Bein, welches
inzwischen wieder einwärts geknickt ist, bis ich in einer korrekten 1. Po-
sition stehen bleibe und strecke dann beide Beine. Ich schaue bestäti-
gend zu den Zuschauern, um den erfolgreichen Aufbau der Beinhaltung
zu markieren.*

Mein Becken hat sich inzwischen dergestalt gekippt, dass ich in einer Lendenwirbellordose (umgangssprachlich Hohlkreuz genannt) hänge. Um das Becken den Technikanforderungen des klassischen Tanzes entsprechend korrekt aufrecht zu platzieren und ihm den nötigen Spannungsgrad zu verleihen, streife ich erst auf dem Kreuzbein nach unten und greife dann vorne an die Innenseiten der Oberschenkel und ziehe die Hände jeweils zu einer Seite über die Leisten nach oben bis an die äußeren Ränder der Darmbeinkämme und an den Gesäßrückseiten herunter und spanne die Gesäßmuskeln an, um das Zentrum zu stabilisieren. Dieser streichende Bewegungsbogen über das Becken verdeutlicht den Richtungs- und Spannungsverlauf der Aufrichtungsbewegung und gleichzeitigen Zentrierung des Beckens. Ich wiederhole ihn mehrmals, um das Becken auch in seiner Haltefunktion zu etablieren. Dieser Bewegungsverlauf wird während der Wiederholung rhythmisch variiert und zu einer Art tanzenden Massage stilisiert.

Mit Blickverweis auf die an die Leinwand projizierte Liste lese ich laut die eben umgesetzten Bewegungsaspekte vor:

Mittiges Körperzentrum

Auswärtsrotation der Beinstellung

Meine demonstrativ aufsteigenden Daumen zeigen nun den Richtungsverlauf der Aufrichtung vom Zentrum nach oben bis zum Brustbein, sodass sich der ganze Rumpf inklusive Kopf nach oben längen. Ich lege den linken Zeigefinger und den linken Daumen aneinander, desgleichen mit dem rechten Zeigefinger und dem rechten Daumen, und setze sie jeweils vorne an die Hüftknochen. Die Zeigefinger bleiben am Platz und mit den Daumen verlängere ich dann die Taille senkrecht nach oben, sodass Raum zwischen dem Becken und dem Schultergürtel entsteht und der Körper nach oben wächst.

Nun lege ich die Hände seitlich auf die Rippen und streiche sie zur Mitte hin zusammen, weiter nach oben über das Brustbein und mit einer öffnenden Bewegung streicht je eine Hand nach außen zu einer Schulter und verlängert diese Weitungsbewegung seitlich auf Schulterhöhe nach außen in den Raum, so als würde ich zwei Fäden spannen, die den Schultergürtel nach außen öffnen. „Bling“ – ich lasse diese imaginären Fäden plötzlich und deutlich sichtbar los – die Schultern bleiben offen und weit.

Ich lege die Daumen an die Schlüsselbeine und verlängere mit den Zeigefingern nach oben senkrecht den Hals.

Dann ziehe ich einen imaginären Faden von der Kopfdecke senkrecht nach oben um die Illusion zu schaffen, mein Körper steigt unendlich nach oben zum Himmel auf wie ein Heliumluftballon.

Als letztes platzieren sich meine Arme in der „Grundposition“ und ich blicke erst zufrieden lächelnd zu den Zuschauern, dann auf die an die Wand projizierte Liste und lese laut die umgesetzten Bewegungsaspekte vor:

Axial gestreckte Körperlinie

Zentraler Bewegungsansatz

Vom Zentrum aus verlängert sich mein ganzer Körper und das rechte Bein schleift in Tendü vor. Gleichzeitig wechselt der linke Arm in die 3. Position und der rechte Arm in die 2. Position, Blick nach rechts.

Demonstrativ langsamer Wechsel durch die 1. Position in rechtes Bein Attitude rück mit gleichzeitigem Port de bras.

Kontinuierliche und vollständige Kontrolle des Bewegungsverlaufes

Langsame Promenade in Attitude rück.

Wechsel in 4. Arabesque rück effacé.

Ästhetisches Ideal der unendlichen und ungebrochenen Linie

Einheitliche Körperkontur

Ich schließe das linke Bein in die 5. Position Relevé mit Armen in der 3. Position und anschließendem Passé rechts in einer Balance

Ästhetisches Ideal der Schwerelosigkeit

So, das reicht erstmal, Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.

Ich gehe zum Rednerpult zurück und zitiere Johannes Odenthal

„Mit der Tanzmoderne und dem Tanztheater hat im 20. Jahrhundert eine Dekonstruktion von Tanztechniken, Körperbildern und Bewegungstraditionen begonnen [...]“⁴

4 Odenthal, Johannes: Tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – eine neue Wissenschaft, Arbeitsbuch 14, Berlin 2005, S.7.

Der Satz wird durch Bewegungsmotiv „Zeitsprung“, 2.x, unterbrochen: ich wiederhole diese tänzerisch stilisierte Bewegung, warte dann einen Atemzug lang und fahre mit meinem Text fort

Wir haben einen Sprung in der Zeit zur „Moderne“ gemacht zu Techniken wie Grahamtechnik, Limontechnik (auch „Humphrey-Limontechnik genannt) und Cunninghamtechnik, um nur einige beispielhaft zu nennen, in denen neue Bewegungsaspekte entstanden sind. Betrachten wir ihre Auswirkungen etwas genauer

dabei projiziere ich einen neuen Text auf die Leinwand

Grundlegende Bewegungsaspekte des Modernen Tanzes

Mittiges Körperzentrum

Bewegliche Mittelachse: Tilts, Curves, Spirals

Auswärtsrotation, Parallelstellung, Einwärtsrotation der Bein-
stellung

Schwerkraft: Einsatz des Prinzips Fall-and Recover

Wechsel von Spannung und Entspannung kreiert Dynamik

Grounding: Stabilisierung durch Erdverbundenheit

Kalkulierter Kontrollverlust: Off-Balance

Erst Blick zu den Zuschauern, dann auf den Text, dann wieder zu den Zuschauern. Dann gehe ich in den freien Raum für eine nächste Praxisdemonstration, in der meine Hände diesmal nicht nur verschiedene Körperhaltungen formen, sondern auch tänzerische Bewegungen auslösen. Die Hände zeigen meinen Gliedern, wo sich der Bewegungsansatz befindet und in welche Richtung sich der Körper bewegen soll. Ich werde im Folgenden nach und nach alle Stichpunkte der Liste tänzerisch umsetzen und währenddessen fügen sich beide Rollen immer mehr zu einer zusammen so wie der (die) Tanzende im Laufe des Trainings die Hinweise des Trainingsleiters (der Trainingsleiterin) integriert und sie eigenständig anwendet. Ich hole mir per Blick aus der projizierten Liste ein oder zwei Bewegungsaspekte, um sie tänzerisch zu demonstrieren. Diesmal nenne ich die Bewegungsaspekte von der projizierten Liste, die ich als Bewegungsaufgaben in einem Tanz umsetze nicht laut, sondern überlasse die Zuordnung den Zuschauern.

(Mittiges Körperzentrum)

Meine Beine stellen sich von alleine in die 1. Position in der 8. Raumrichtung, meine Hände formen wie am Anfang, aber in wesentlich schnellerem Tempo als beim ersten Mal, die Auswärtsrotation der Beine und die korrekte Beckenstellung bis ich aufrecht und zentriert stehe.

Ich lege meine Hände hinter meinen Sitzhöckern ans Gesäß und zeige mit meinen Zeigefingern deutlich senkrecht nach unten: die Sitzhöcker sind in meiner Körperachse unter mir. Ich drehe meinen ganzen Körper im Raum explizit so, dass alle Zuschauer meine Hände gut sehen können und kehre dann wieder in meine vorherige Front zurück.

(Bewegliche Mittelachse: Tilts, Curves, Spirals) Meine Zeigefinger führen nun von unten nach hinten das Becken aus der Achse heraus, sodass sich meine ganze Wirbelsäule zu einer Back-Curve rundet.

Beide Hände greifen das Becken und bringen es wieder in seine aufrechte Haltung zurück. Dann kippen sie das Becken so, dass das Schambein nach vorne kommt und sich dadurch die Wirbelsäule und der gesamte Rumpf einschließlich des Kopfes in eine Front-Curve runden.

Ich lasse den Körper wieder in die Aufrichtung zurückkommen und wiederhole ohne Händedruck noch einmal die Front-Curve mit einem tiefen Demi-plié und beiden Armen in der 1. Position zu einer ganzkörperlichen Bewegung. Es folgen mehrere Versionen partieller Wirbelsäulen-Curves wie sie in der Cunninghamtechnik benutzt werden: Lower-Curve und Upper-Curve mit einem Wechselspiel von Gleichzeitigkeit und Sukzession in verschiedenen Tempi. (Auswärtsrotation, Parallelstellung, Einwärtsrotation der Beinsetzung)

Ich drehe meine beiden Beine an den Hosenbeinen in eine parallele Grundstellung und wiederhole zum Vergleich die gleichen Curves in dieser parallelen Beinsetzung.

Dann lege ich wieder meine Hände hinter meinen Sitzhöckern ans Gesäß und führe meine Zeigefinger von unten zur rechten Seite bogenförmig nach oben, sodass sich mein Becken seitlich kippt. Das Becken scheint an dieser Bewegung Gefallen zu finden und probiert daraufhin ohne Hinweise der Hände verschieden große Kippungen und ihre Auswirkungen auf den restlichen Körper aus und experimentiert auch mit Spiralen, also drei-dimensionalen Bewegungsmustern. Vergnügt nehme ich die

Bewegungslust meines Beckens zur Kenntnis.

Halbkreisiger Raumweg an der Liste vorbei und wieder in den Bühnenraum zurück zur Umsetzung der nächsten Themen. Die folgenden Tanzsequenzen sind zu komplex, um sie so detailliert zu beschreiben, dass der Leser (die Leserin) sie in Gänze nachvollziehen könnte. Ein Minimum an tanztechnischen Vorkenntnissen und Fachterminologie voraussetzend, werde ich nachfolgend lediglich stichpunktartig die wichtigsten Bewegungselemente benennen:

(Schwerkraft: Einsatz des Prinzips Fall-and Recover, Wechsel von Spannung und Entspannung kreiert Dynamik) Verschiedene Versionen von Pendulum Swings der Arme und des Rumpfes vor und seit mit gleichzeitigem federndem Plié. Dabei wird der Moment der Suspension voll ausgereizt.

Verschiedene Bewegungsmotive mit extremem Wechsel des Spannungsgrades und den dadurch entstehenden dynamisch/zeitlichen Varianten. Die Phrasierung wird durch den Intensitätsgrad und die Geschwindigkeit des Spannungsaufbaus oder der Entspannung bestimmt.

(Grounding: Stabilisierung durch Erdverbundenheit) Indem ich mein Körpergewicht deutlich in den Boden abgebe bringe ich die Bewegungssequenz zum Stillstand: beide Füße wurzeln sich in den Boden und stabilisieren mich.

(Kalkulierter Kontrollverlust: Off-Balance)

Beim Experimentieren mit verschiedenen Drehungen lote ich die Möglichkeiten von Balance und Off-Balance aus: klassische Pirouetten en dehors in der stabilen Mittelachse wechseln sich mit Drehungen en dedans mit Oberkörperneigung seit und Kippung aus der Achse ab. Danach experimentiere ich einerseits mit Drehungen, die einen klaren Anfang und ein klares Ende haben wie die Pirouette mit Préparation und Landung in einer stabilen Haltung und andererseits mit Drehungen, die sich in fließendem Übergang aus einer vorherigen Bewegung heraus entwickeln und deren Ende direkt mit weiterführenden Bewegungen verbunden ist.

Dann lasse ich mich mit stabiler Körperachse rückwärts fallen und warte den allerletzten Moment ab, um den Fall in ein geschmeidiges Aufden-Boden-gleiten umzuwandeln, weiter über den Boden zu rollen und

den Schwung für ein spiralisches Hochdrehen zu nutzen.

Nahtloser Übergang in Piqués seit auf Relevé mit Oberkörperneigung seit und Kippung in Off-Balance und dem Schwung der Bewegungsrichtung folgenden Tombés.

Nochmalige Piqués seit auf Relevé mit Oberkörperneigung seit bis Off-Balance, die aber wie eine Schaukel wieder in die Herkunftsrichtung zu rück fallen.

Fortbewegung bis zum Rednerpult und nochmaliges rückwärtiges Ausder-Achse-fallen und Auf-den-Boden-gleiten, diesmal räumlich direkt hinter dem Rednerpult landend.

Mehrere Augenblicke lang bleibe ich dort liegen um das Ende der Praxisdemonstration zu setzen (und etwas Zeit zum Atemholen zu gewinnen), tauche dann hinter dem Rednerpult als Vortragende wieder auf und setze meinen Gedankengang fort:

Tanztechnik beinhaltet das Verständnis eines Bewegungsablaufes und die Fähigkeit der bewussten Differenzierung der Bewegungsqualitäten. Die Bewegungsanalyse von Rudolf von Laban bietet ein wichtiges Instrumentarium zur detaillierten Betrachtung von Bewegung und somit auch zur Ausdifferenzierung des Bewegungsvokabulars der modernen Tanztechnik. Zeitgenössische Choreographen wie z.B. William Forsythe berufen sich auf ihn.

Bewegungsmotiv „Zeitsprung“, 3.x

Von da ist es nur ein kurzer Sprung zum Tanztheater und zu meiner Biographie. Susanne Linke war die erste Choreographin, mit der ich damals im Folkwang Tanzstudio in Essen gearbeitet habe. Ich werde jetzt Bewegungsmaterial aus dem Repertoire von Susanne Linke, angelehnt an das Stück „Frauenballett“, tanzen und dabei meine drei Schwerpunktthemen auffächern:

- Einsatz eines Körperzentrums oder mehrerer Körperzentren
- Umgang mit Spannung und Entspannung
- Umgang mit Schwerkraft

Mit prüfendem Blick auf meinen Körper

kann's losgehen?

Kurzes, übertrieben schnelles Aufbauen der Körperaufrichtung und Beckenstellung mit stabilem Zentrum

na ja, Sie wissen schon!

Mit Fingerzeichen deute ich an verschiedenen Körperstellen in die entsprechenden Richtungen und zeige wo und wohin die Energie nach außen projiziert werden soll: erst vom Kopf aus nach oben, dann hinten vom Nacken in die linke und rechte Diagonale strahlenförmig nach außen, dann von den Schulterblättern in die linke und rechte Diagonale strahlenförmig nach außen

So hat Susanne Linke (von den Kompaniemitgliedern Susa genannt) uns immer gezeigt, wo und wie die Energie ausstrahlen soll.

Die Gesten vollführe ich in mehrmaliger Wiederholung und einem übertriebenen Demonstrationscharakter wie eine Stewardess, die im Flugzeug auf die Notausgänge hinweist.

So entsteht im Körperkonzept von Susa „Präsenz“, durch ein drei-dimensionales Raumbewusstsein um den ganzen Körper herum. Nach vorne ist das einfacher weil es der menschlichen Anatomie entspricht, deswegen muss der Tänzer seine Ausstrahlung umso bewusster in den Raum hinter sich lenken.

Dann überprüfendes Abtasten der unteren Gesäßmuskeln:

„Zitrone“ nannte Susa das: der Po, sorry: das Gesäß, muss sich wie eine Zitrone zusammen ziehen um das Zentrum zu stabilisieren mit gleichzeitigem Anspannen der Gesäßmuskeln.

Ich lasse diese Spannung langsam los und sinke in mich zusammen, sage in aufforderndem Tonfall

Zitrone

zu meinem Gesäß und baue die gewünschte Spannung wieder auf. Nun zieht das Zentrum deutlich spürbar und sichtbar nach vorne in den Raum und löst einen Schritt aus.

Bei Susanne Linke entsteht ein Schritt weil das Zentrum sich bewegt und nicht anders herum.

Es folgen verschiedene Schrittmuster mit dem Becken als Bewegungs-

auslöser in unterschiedlichen Phrasierungen, das Körpergewicht sinkt dabei der Schwerkraft folgend tief in den Boden und die Vorderfüße schleifen sicher über den Boden. Die Beine sind leicht einwärts gedreht, stabilisieren das Gleichgewicht und verdichten die Energie um das Zentrum herum.

Auch eine Armbewegung entsteht aus dem Zentrum.

Ich baue im Zentrum Spannung auf zur Aufrichtung des Rumpfes und lasse diese Ausdehnungsbewegung vom Rumpf weiter fließen in einen Arm, der lang in den Raum hinein wächst und wiederhole noch einmal mit dem anderen Arm die Richtungshinweise der Energieausstrahlung am Rücken.

Danach wiederhole ich das gleiche Schrittmaterial ohne diese Grundspannung im Körper, um den Unterschied sichtbar zu machen und schaue auffordernd nickend zu den Zuschauern als Kommentar zur Bedeutsamkeit dieses Unterschiedes.

Dann projiziere ich einen neuen Text auf die Leinwand

„Angestrebt wird die totale Präsenz des Körpers: dass man den kleinen Finger bewegt und es im großen Zeh spürt. [...]

Grundlage dieser Präsenz ist eine bewusste Steuerung der Energie. Sie wird über die Füße aus dem Boden aufgenommen, in den Solarplexus der Körpermitte geleitet und von dort überallhin geleitet, wo es der gewünschte Ausdruck erfordert. [...]

Den Raum zum Vibrieren bringen. [...]

Den Raum um sich bewegen. [...]⁶⁵

Während die Zuschauer den Text lesen setze ich mich mit dem Rücken zu den Zuschauern vor die Leinwand auf den Boden und tue desgleichen. Dann stehe ich auf, drehe mich um und gehe wieder zurück zum Rednerpult

Susa hat immer gesagt: wenn du wissen willst, ob ein Tänzer eine gute Technik hat, brauchst du nur auf seine Füße zu schauen, da siehst du alles: wenn die Füße guten Kontakt mit dem Boden haben stimmt auch der

5 Zitate von Susanne Linke aus Norbert Servos (Hg.): Schritte verfolgen. Die Tänzerin und Choreographin Susanne Linke, München 2005, S.49.

Rest. Wenn die Füße verkrampft oder unsicher sind, weißt du, dass der Rest nichts taugt.

Sehr vertraulich zu den Zuschauern gewandt:

Nun möchte ich Ihnen ein Schlüsselerlebnis aus meiner Tänzerbiographie erzählen. Ich nahm an einem Workshop mit Dominique Bagouet, einem französischen Choreographen, teil. Sein Bewegungsstil setzt sich aus klassischen Bewegungsgrundlagen und zeitgenössischen Einflüssen zusammen. Er gab uns ein Techniktraining, in dem an jenem Tag eine Balance im Relevé mit Attitude vor gearbeitet wurde. Bagouet beobachtete uns beim Versuch, die Balance zu finden, ging um mich herum, schaute auf meine zitronenmäßig angespannten Gesäßmuskeln und sagte zu mir: „Ich sehe ja, dass du ernsthaft arbeitest, aber die Frage ist, ob dir diese Spannung hier im Gesäß wirklich hilft für deine Balance.“ Er stellte sich vor mich und machte selber eine Balance und bewegte dabei mit seinen Händen seine Gesäßmuskeln locker hin und her, um mir zu zeigen, dass sie keinerlei Spannung hatten und erklärte weiter: „ich schlage dir jetzt mal eine andere Möglichkeit vor: wenn du deinen Körperschwerpunkt, also dein Zentrum, direkt über deinem Stützpunkt, also deinen Fuß, in die Senkrechte bringst und deinen Kopf über deinem Zentrum ins Lot hängst und zulässt, dass diese drei Punkte übereinander in einer ständigen dynamischen Suche nach dem Gleichgewicht sind, dann bleibst du in Balance, fast ohne Muskelkraft. Such nicht nach einer statischen Haltung, das wird nie was, sondern suche nach der Ruhe in der Bewegung.“

Ich schlage mir mit der Hand an die Stirn wie wenn mir plötzlich ein Licht aufgeht.

In diesem Moment hat sich für mich die Welt verändert. Das klingt pathetisch, aber diese Erfahrung war wirklich eine Art Turning-point für mich und sie spiegelt auch einen grundlegenden Wandel im Verständnis von Tanztechnik, auf den ich später noch näher eingehen werde.

Mir ist wichtig anzumerken, dass es in meinen Beispielen nicht um Wertungen geht. Es gibt nicht „die richtige oder die falsche Technik“. Weder Susanne Linke noch Dominique Bagouet haben etwas Falsches oder Richtiges gelehrt. Weder die eine noch die andere Ausprägung kann als allgemeingültiges Rezept einen Anspruch auf die volle Wahrheit erheben. Die Beispiele zeigen vielmehr die unglaubliche Vielfalt der Mög-

lichkeiten, die zeitgleich gültig sind - es kommt eben immer darauf an, in welcher Bewegungstradition und in welchem Bewegungskonzept man sich gerade platziert

dabei wiederholen meine Hände die unterschiedlichen Konstellationen der imaginären Zettel an der imaginären Magnetwand von vorher um an die Bedeutung dieser Begriffe und ihre Wechselwirkungen zu erinnern

Es geht nicht um „entweder - oder“ sondern um „sowohl als auch“.

So, jetzt lade ich Sie zu einem Experiment ein: ich tanze eine kurze Bewegungssequenz und wiederhole sie drei Mal hintereinander. Diese Sequenz setzt sich aus einem Schrittmuster, einer Drehung und einem Sprung zusammen. Dabei transformiere ich sie jedes Mal so, dass unterschiedliche technikspezifische Bewegungsaspekte in den drei Versionen sichtbar werden.

Ich gehe nah an die Zuschauer heran, meine Hände formen sich zu einer Klappe, wie sie vor Filmaufnahmen verwendet wird, um den Start einer Szene, die Zahl der Aufnahme und das Datum der Aufzeichnung an zu geben, und klatsche die Hände laut zusammen

Praxisdemonstration 28.6.2008, die Erste:

Diese Version tanze ich entsprechend den Technikmerkmalen des Klassischen Tanzes, also das Schrittmuster, die Drehung und den Sprung mit auswärts gedrehten Beinen (Vorderfuß berührt zuerst den Boden) und mit stabiler Mittelachse. Der Spielbeinfuß ist dabei immer gestreckt um die Illusion der unendlichen Linie in den Raum zu projizieren. Alle Körperteile agieren gleichzeitig in einer Einheit des perfekten Zusammenspiels und garantieren die vollständige Kontrolle der Bewegung.

Am Ende der Sequenz gehe ich wieder nah an die Zuschauer heran, forme meine Hände zur Klappe und klatsche sie laut zusammen

Praxisdemonstration 28.6.2008, die Zweite:

Ich kehre an den gleichen Ausgangsplatz zurück und wiederhole die selbe Bewegungssequenz, diesmal mit Veränderungen, die auf Technikmerkmalen des Modernen Tanzes beruhen: das Schrittmuster tanze ich mit parallelen Beinen, die Drehung mit einem seitlichen Tilt in der Off-Balance und den Sprung mit einer Wirbelsäulen-Curve, sodass der Sprung nicht Leichtigkeit suggeriert sondern nach unten akzentuiert ist.

Spielbeinfuß wieder gestreckt.

Am Ende der Sequenz gehe ich wieder nah an die Zuschauer heran, forme meine Hände zur Klappe und klatsche sie laut zusammen

Praxisdemonstration 28.6.2008, die Dritte:

Ich kehre an den gleichen Ausgangsplatz zurück und wiederhole die selbe Bewegungssequenz, diesmal mit Veränderungen, die auf Technikenmerkmalen des New Dance und der Release-Technik beruhen: alle Bewegungen werden nach dem Prinzip der minimalen Anstrengung für maximale Wirkung verändert und ich organisiere die drei Bewegungen nicht mehr aus dem bewussten Einsatz des Muskelsystems, sondern mehr aus dem Knochen- und Gelenksystem heraus. Dabei setze ich am Anfang des Schrittmusters, der Drehung und des Sprunges in einem Körperteil einen Impuls und lasse den daraus folgenden Schwung entsprechend der anatomischen Gesetzmäßigkeiten meines Körpers in Kettenreaktionen weiter laufen, sodass ich den entstehenden Schwung maximal nutzen kann. Die Drehung z.B. wird vom Becken ausgelöst, sodass das Spielbein zeitversetzt folgt und als Letztes der Kopf hinterher kommt. Ich verbinde alle drei Elemente zu einem kontinuierlichen Bewegungsfluss.

Direkt im Anschluss an den letzten Sprung laufe ich meinem Schwung folgend im Bogen zum Overheadprojektor und projiziere einen neuen Text auf die Leinwand, setze mich dann zwischen die Zuschauer und lasse ihnen Zeit, den Text zu lesen.

„Prinzip der maximalen Wirkung bei minimaler Anstrengung. Diese Gesetzmäßigkeiten der Physik und Physiologie gelten nicht mehr als zu überwindende körperliche Beschränkungen, sondern als Möglichkeit, den muskulären Kraftaufwand für die Bewegungen zu minimieren, wenn diese Gesetzmäßigkeiten bewusst genutzt und eingesetzt werden.“⁶

Nach einer angemessenen Zeit wende ich mich zu den Menschen, die neben mir sitzen

Alles klar?

und begeben mich wieder zum Rednerpult.

6 Christiane Berger: Körper denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Teshigawara, Bielefeld 2006, S.94.

Ich nutze die letzte Praxisversion von eben gerne, um Ihnen einige neue und prägende Ansätze im Technikverständnis auf zu fächern, die im zeitgenössischen Tanz von großer Bedeutung sind:

Der ökonomische Einsatz von Kraft, also das Prinzip der minimalen Anstrengung für eine maximale Wirkung: die Bewegung wird nicht mehr allein aus dem bewussten Einsatz des Muskelsystems organisiert, sondern mehr aus dem Knochen- und Gelenksystem. So können z.B. durch den bewussten Einsatz der Gelenke in ihrer Beuge-, Streck- und Drehfunktion ökonomische Wege gefunden werden, um vom aufrechten Stand ins Liegen zu kommen.

Angewandte Anatomie: Anatomie wird zu erfahrbarem, lebendigem Körperwissen. Dieses Wissen von der Funktionalität des menschlichen Körpers wird zur Präzisierung der Technik, zur Aufrechterhaltung der Gesundheit und zur Prävention von Verletzungen genutzt.

Ideokinese: In der Ideo (Idee, Gedanke, Bild) kinese (Bewegung) werden imaginäre Vorstellungsbilder benutzt, um auf die physischen und psychischen Komponenten von Bewegung gesundend und phantasiestimulierend ein zu wirken. Körper und Geist arbeiten zusammen und gestalten den intelligenten Körper.

Dies sind nur einige der Aspekte, die zu einer so genannten „körpergerechten“ Tanztechnik führen. Technik wird hier nicht als äußeres Konzept verstanden, was der Körper durch tägliche Trainingsdisziplin verinnerlichen muss, sondern als Methode der Reaktualisierung des ureigensten Körperwissens.

Ich gehe in den Raum, stelle mich in die 1. Position parallel und mache kontinuierlich viele Demi-Pliés hintereinander und gebe gleichzeitig verbale Erläuterungen, die entsprechend auch die Qualität der Pliés verändern.

Lange Zeit ist man im Trainingskonzept vom Muskelsystem ausgegangen: um ein Plié zu machen, muss man spezielle Muskelgruppen anspannen um die Bewegung zu steuern, z.B. die Innenmuskeln der Beine, diesen wunderschönen Schneidermuskel hier für die Auswärtsrotation der Beine

dabei streiche ich liebevoll über diesen Muskelstrang

die Gesäßmuskeln, Sie wissen schon, Zitrone!

Ich halte einen Moment inne -

So, und jetzt werde ich mich der Ideokinese bedienen und wähle folgendes Bild: meine Hüftgelenke sind Bojen, die leicht oben auf dem Wasser schwimmen. Durch die bildliche Ebene wird eine synästhetische Wahrnehmung aktiviert und die Bewegung bekommt mehr Leichtigkeit

währenddessen wiederhole ich kontinuierlich Pliés, die sich in ihrer Dynamik, ihrem Kraftaufwand und ihrem Tempo verändern

oder ich genieße es, mir vor zu stellen, wie beim Plié meine Sitzhöcker entspannt der Schwerkraft folgend zum Boden fallen und dann wie ein Jojo elastisch hoch federn.

Den Schwung des letzten Hochfederns lenke ich von der senkrechten in die horizontale Achse und ziehe das Zentrum nach vorne in eine Fortbewegung bis zum Overheadprojektor, projiziere dort einen neuen Text auf die Leinwand und instruiere die Zuschauer über die Spielregeln zum Lesen dieses Textes.

Bitte lassen Sie Ihre Augen von Ihren Augäpfeln aus den Raum durchqueren und auf dem Text landen. Nehmen Sie bitte besonders den Weg Ihres Blickes wahr, der von Ihrem Körper durch den Raum wandert bis er auf ein Objekt trifft, was ihn anhält: die Wand und dort der Text. Sie streicheln also sozusagen mit Ihren Augen den Text.

In etwas trockenerem Tonfall füge ich hinzu:

Gleichzeitig dürfen Sie sich gerne Ihrer Intelligenz bedienen um diesen Text sowohl sinnlich/visuell auf zu nehmen und in seiner inhaltlichen Dimension zu erfassen.

„Postmoderne Bewegungstechniken gehen davon aus, dass der „menschliche Körper [...] über eine eigene *Bewegungsintelligenz* [verfügt]: er kann eigenständig reagieren, verfügt über instinktive Reflexe und funktioniert daher am besten mit möglichst wenig Willensanstrengung. [...] Es geht dabei nicht um einen Antagonismus von leiblicher und geistiger Intelligenz, sondern um deren Komplementarität. Die Idee des „*responsive body*“, eines ‚antwortenden Körper[s], der selbst Verantwortung übernimmt und instinktiv reagiert“⁷ leitet die Bewegungsrecherche. Auf diese Weise

7 Thomas Kaltenbrunner: Contact Improvisation. Bewegen, Tanzen und sich Begegnen, Aachen 1998, S.55f.

wird dem Körper eine eigene Entscheidungsfähigkeit und Verantwortlichkeit zugesprochen.⁶⁸

Und damit sind wir schon mittendrin im Thema der Wahrnehmungsschulung. Methoden der Körperarbeit bzw. der Energiearbeit und Einflüsse aus den Martial Arts beeinflussen die Technikkonzepte des zeitgenössischen Tanzes. Einige seien hier beispielhaft genannt: Body-Mind-Centering, Alexandertechnik, Feldenkrais-Methode, Yoga, Tai Chi, Qigong, Pilates, Aikitaiso ...

Bewegungsmotiv „Punkt Punkt Punkt“, 2.x: Ich verfolge wieder die letzte Bewegung mit meinem Blick noch einen Atemzug lang im Raum weiter, um Zeit verstreichen zu lassen für die imaginäre Fortsetzung meiner unvollständigen Aufzählung

kein Anspruch auf Vollständigkeit.

Tanztechniken wie **Release-Technik** und **Contact Improvisation** beinhalten Körperarbeit als Bestandteil des Trainings. Technik wird immer mehr als individuelle Recherche begriffen. Im Unterricht wird nicht nur mit vorgegebenem Bewegungsvokabular gearbeitet, sondern das eigene Forschen an der individuellen Bewegungsausprägung durch Exploration erweitert die Trainingsmethoden.

Schade, dass ich keinen Partner dabei habe, sonst würde ich gerne auch einige Beispiele des so genannten Partnerings zeigen. Grundprinzipien wie führen und folgen, Gewicht geben und nehmen usw. geben technisches Werkzeug für Körperkontakt und Lifts

ich blicke suchend durch die Zuschauerreihen nach einem potentiellen Partner und entscheide dann

Na ja, vielleicht ein andermal ...

Eine große Erweiterung des Bewegungsspektrums entsteht auch durch die Arbeit am Boden. „Developmental Movement“, Bewegungsrecherchen, die auf der frühkindlichen Bewegungsentwicklung basieren, führen zu komplexem Material am Boden.

Ich tauche mit dem Kopf direkt hinter dem Rednerpult nach unten auf alle Viere und pirsche mich dann wie ein Panther auf leisen Sohlen durch den Raum.

8 Ebd., S.98f.

Alle Körperteile können dabei den Körper über den Boden transportieren, nicht nur die Füße. Für die Bodenarbeit gelten spezifische Technikprinzipien, die heute in viele Trainingskonzepte integriert sind.

Während dieser Erläuterungen lasse ich mich auf den Boden gleiten und transformiere mich in meinem Bewegungsverhalten von einem Tier, das auf der Lauer liegt, prozesshaft in eine sich sinnlich am Boden räkelnde Frau. Ich unterbreche diese Verwandlung plötzlich, indem ich aufstehe, meine Front in Richtung des Overheadprojektors drehe und dort zielgerichtet hingehe um den Text zu wechseln.

Bei diesem Text schlage ich Ihnen nun den umgekehrten Weg vor: Lassen Sie bitte den Text in Ihre Augen hinein fallen. Stellen Sie sich vor, der Text durchquert den Raum und dringt in Ihren Körper ein:

Yvonne Hardt untersucht in ihrem Artikel „Prozessuale Archive“ verschiedene Formen des Archivierens von Tanz. In diesem Kontext sagt sie über Tänzerkörper:

„[...] ich möchte sie „prozessuale Archive nennen - die Tänzerkörper und ihre einverlebten Techniken.

[...] theoretische Fragen führen nicht vom Körper weg, sondern mitten hinein in die Formungsprozesse von Körpern und deren Verstrickung mit einem kontextabhängigen Vokabular der Tanzvermittlung. Mit jedem Training geht eine Verstrickung von Körperperformance und verbaler Reflexion einher, so dass beim täglichen Training ein „Ideen-Körper“ entsteht. Weil das Aneignen von Bewegung in der Kombination mit imaginären Bildern, abstrakten Konstrukten der Raumfokussierung und anatomischen Anweisungen verknüpft ist, werden bleibende Strukturen generiert. Bewegungstraining macht Bewegung antizipierbar.“⁹

„Bewegungstraining macht Bewegung antizipierbar“. Ich möchte hier gerne noch hinzufügen: „und wiederholbar“, was ja für die Aneignung von Tanztechnik von großer Bedeutung ist. Man spricht immer vom Tanz als der flüchtigen Kunst. Ich finde es faszinierend, dass sich im Bewegungstraining auf die oben beschriebene Weise Vergangenheit und Zukunft im Moment des Bewegungsvollzuges verbinden.

9 Yvonne Hardt: Prozessuale Archive. Wie Tanzgeschichte von Tänzern geschrieben wird, in: J. Odenthal (Hg.): tanz.de, Berlin 2005, S.34ff.

Kein Zeitsprung mehr, wir sind in der Gegenwart angelangt und kommen zur letzten Überschrift meines Beitrages: **Zeitgenössisches Ballett**. William Forsythe spricht vom Ballett als Informationssystem. Wie sieht es bei Forsythe aus mit meinen drei Schwerpunktthemen? In meinen bisherigen Ausführungen über den Wandel in der Tanztechnik haben sich einige Aspekte im Laufe der Zeit verändert, einer aber ist bisher immer gleich geblieben, nämlich das mittige Körperzentrum. Forsythe hat diese grundlegende Konstante verändert. Er löst das EINE mittige Körperzentrum auf zugunsten eines multizentrischen Bewegungsansatzes. Das zieht komplexe Veränderungen nach sich:

- „Dezentralisierung, die Einheit des Körpers zerfällt in unendlich viele, potenziell-impulsgebende Zentren
- Extreme Simultanität einzelner Aktionen
- Fragmentierung der Bewegungen
- Isolierung der Körperteile
- Polymorphe Gestalt der Bewegung
- Dekonstruktion¹⁰

Daraus eröffnen sich auch viele neue technische Anforderungen für die Interpreten, von denen wir im Gespräch mit Nik Haffner sicher mehr hören werden, worauf ich sehr gespannt bin.

„Technik im Wandel“: ich möchte meine Ausführungen gerne mit einem Zitat von Friederike Lampert ausklingen lassen: „Gemeinsamer Nenner für den zeitgenössischen Tanz ist [...] vor allem die Hybridität.“¹¹

In Anbetracht dessen hat Tanztechnik heute meiner Meinung nach u.a. mit der Kapazität zu tun, sich unterschiedliche Bewegungskonzepte aneignen zu können. Dafür bedarf es der Fähigkeit, die Prinzipien verschiedener Bewegungskonzepte verkörpern und denken zu können. Tanztechnik beinhaltet die Fähigkeit kontextbezogenen Entscheidungen treffen zu können, also wählen zu können.

Diesen Satz lasse ich im Raum stehen und verweile bewegungslos einige

10 Vgl. Kerstin Evert: DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und neue Technologien, Würzburg 2003, S.125ff.

11 Friederike Lampert: Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung, Bielefeld 2007, S.117.

Atemzüge in meiner Körperhaltung. Dann löse ich sie plötzlich auf, falte entschlossen, zügig und rhythmisch meine Stichpunktzettel auf dem Rednerpunkt zusammen, nehme sie herunter und schaue zu den Zuschauern:

Damit bedanke ich mich ganz herzlich für Ihre Aufmerksamkeit
und verlasse den Raum.

Literatur

- Berger, Christiane: Körper denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Teshigawara, Bielefeld 2006.
- Evert, Kerstin: DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und neue Technologien, Würzburg 2003.
- Kaltenbrunner, Thomas: Contact Improvisation. Bewegen, Tanzen und sich Begegnen, Aachen 1998.
- Hardt Yvonne: Prozessuale Archive. Wie Tanzgeschichte von Tänzern geschrieben wird, in: Odenthal, J. (Hg.): tanz.de, Berlin 2005, S. 34-39.
- Lampert, Friederike: Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung, Bielefeld 2007.
- Linke, Susanne: Was denkt Susanne Linke, Frau Linke über die unerklärliche Abkehr von der Tanz-Magie, in: Ballettanz, Heft 2/2004.
- Odenthal, Johannes (Hg.): Tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – eine neue Wissenschaft, Berlin 2005.
- Servos, Norbert (Hg.): Schritte verfolgen. Die Tänzerin und Choreographin Susanne Linke, München 2005.