

Der folgende Beitrag ist eine Ergänzung. Lesen Sie auch: Choreographien der Architektur – Bewegung schreiben, Wege lesen von Isa Wortelkamp im Jahrbuch transversale Nr.2, Wilhelm Fink Verlag, München 2006

**Zum Konzept der Kinesphäre
bei Rudolf von Laban, Richard Buckminster Fuller und William Forsythe
von Kirsten Maar, Berlin (ki.maar@arcor.de)**

„Schließlich wurde mir klar, dass ich, um mich in diese gedrehten, für meinen Körper eigentlich schädlichen Zustände versetzen zu können, verstehen musste, was mein Körper denkt. Ich musste erst begreifen, dass er bereits damit beschäftigt war, über den ganzen Raum zu denken: Über die Form und Ausrichtung des Stückkörpers und über die Informationen, die ich von den Körpern und Stimmen der anderen Tänzer erhielt. So stellte ich zum Beispiel fest, dass ich das Abprallen und Querschlagen von Augen, Kiefer, Brustkorb und Hüften tatsächlich dann bewerkstelligen konnte, wenn ich es mir nicht als Aktivität vorstellte, sondern als Zustand, der durch meinen Körper hindurch wandert und mich mit dem ganzen Raum verbindet.“¹

Mit diesen Worten beschreibt Dana Caspersen die Probenprozesse zu *Decreation*, einer Choreographie, die von William Forsythe und dem Ballett Frankfurt 2003 erarbeitet wurde. Trotz der Deformation ihrer Wirbelsäule und der daraus resultierenden starken Schmerzen konnte sie Techniken entwickeln, die über verschiedene Modi des Denkens von Bewegung ihr ermöglichten, für sie sonst eigentlich unmögliche Bewegungen durchzuführen. Besonders fällt dabei die Fähigkeit ins Gewicht, sich die Bewegung als einen Zustand vorzustellen, also fast als eine Art Passivität: der Körper wird getanzt.

Viele der Bewegungen, die ich in *Decreation* gesehen habe², wirken tatsächlich als ob Kräfte durch den Körper hindurchströmten und die Körperkonturen in die eine oder andere Richtung ausdehnten, oft in einem Maße, das die gewohnten Körperbilder vergessen macht und ganz andere Assoziationen, wie z.B. amöbenartiger Wesen hervorruft. Diese Verformungen der Körperkonturen geschehen jedoch keinesfalls im Rahmen freier Improvisation, sondern werden erst durch ein komplexes Regelsystem ermöglicht. Der Akzent, den Caspersen auf die Orientierung im Raum lenkt, ist dabei wesentlich und verweist auf die Bedeutung des Konzeptes der Kinesphäre, wie es Forsythe unter Berufung auf das Labansche System weiterentwickelt hat.

Welche Bedeutung hat das Denken der Kinesphäre, des Umrums, der sich mit dem Tänzer mitbewegt, für das choreographische Arbeiten? Welche Aspekte des Zeitlichen informieren die choreographische Arbeit? Wie wird der Raum durch die Zeit geformt? Wie wirkt sich dieses Verhältnis auf die Bewegung aus? Und inwiefern hängt die Vorstellung vom Körperumraum mit spezifischen empirisch-experimentellen Arbeitsweisen in Choreographie bzw. Architektur zusammen?

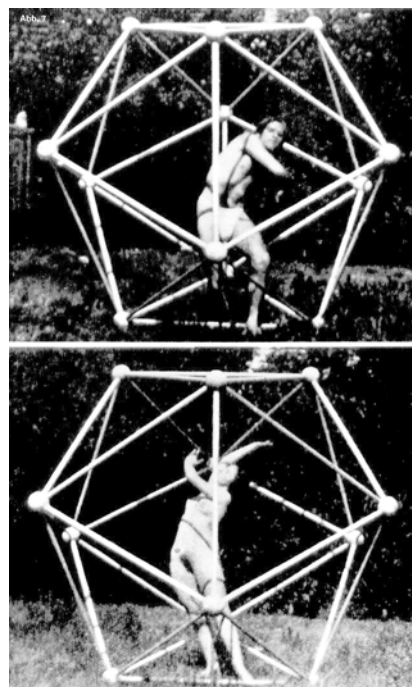
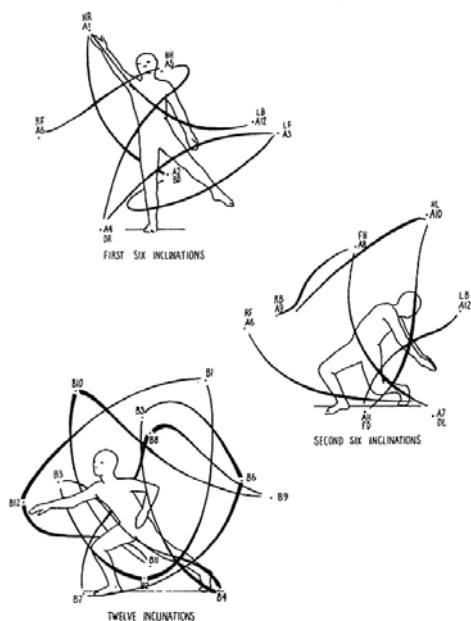
Als Raum und als Verlaufsformel zeitlich-räumlicher Erfahrung, die sowohl zur Generierung von Bewegung dient, als auch selbst aus ihr entwickelt ist, stellt die Kinesphäre ein Modell dar, das keinesfalls unabhängig existiert, sondern sich ständig verschiebt, sich mit anderen trifft, über-schneidet und durch sie transformiert wird. Um die Bedeutung dieses Konzepts zu erläutern, bedarf es eines Exkurses zu den Anfängen des modernen Tanzes: „Bewegung ist sozusagen lebendige Architektur, sie wird mit menschlichen Bewegungen geschaffen und setzt sich aus Wegen, die Formen im Raum zeichnen, zusammen. Diese Formen können wir ‘Spurformen’ nennen.“³ Aus diesem Gedanken entwickelt der Tänzer, Choreograph und Architekt Rudolf von Laban in den 1920er Jahren das Konzept der

¹ Dana Caspersen: Der Körper denkt: Form, Sehen, Disziplin und Tanzen. In: Gerald Siegmund (Hg.) William Forsythe. Denken in Bewegung, Berlin 2004, S.107-116.

² Vorstellung vom 04.Mai 2003 TAT, Bockenheimer Depot, Frankfurt am Main.

³ Laban: Choreutik Wilhelmshaven 1991, S.14.

Kinesphäre, des Umrums, der den Tänzer umgibt. Dessen ikosaedrische Form ergibt sich aus den Schwungskalen, den Bewegungen des Rumpfes und der Arme vor- und rückwärts, nach rechts und links, nach unten und oben. (BILD 1+2)



Die Eckpunkte und Linien des Icosaeders werden im Verhältnis zu anderen Punkten und Linien im umgebenden Raum – der Dynamosphäre – gedacht. Wesentlich ist für Laban die Gleichzeitigkeit von Tanzen und Denken. Er versteht den Tanz, im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen, nicht nur als authentischen Ausdruck innerer Gemütsbewegungen, denen es nachzuspüren gilt, sondern er sieht gerade in der räumlich-körperlichen Analyse eine Möglichkeit, zu einem adäquaten Ausdruck zu kommen. Dafür entwickelt er ein Notationssystem, das es dem Tänzer ermöglicht, komplexe räumliche Situationen zu analysieren. Sein Anliegen geht aber noch weit darüber hinaus:

In „Die Welt des Tänzers“ von 1920 legt er seine Choreosophie dar – nichts weniger als eine Philosophie des tänzerischen Raumes, die den Anspruch erhebt nach universellen Fragen zu forschen. Laban verstand das Universum und dessen Sinnbild, den „Tänzer im Kristall“, als einen lebendigen mit einer Seele ausgestatteten Organismus, der als universales, physikalisches Fluidum alles durchdringt und alle Teile miteinander verbindet.⁴

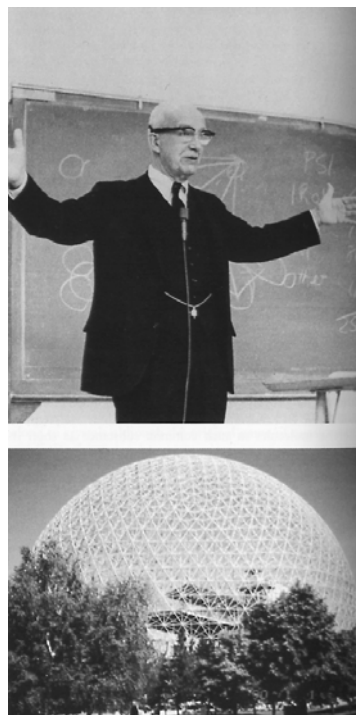
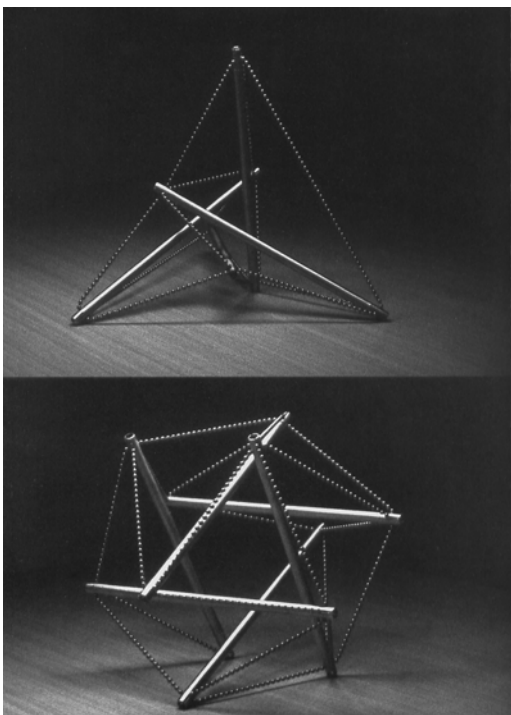
„*DER KRISTALL LEBT. Der Kristallisationsprozess ist Erregung und Bewegung...*“⁵

⁴ Grundlage für dieses Verständnis sind die geistigen Hintergründe seiner Zeit, die sich aus der zeitgenössischen Verbindung von Wissenschaftsglauben und Mystik ergibt, wie sie auch bei Ernst Haeckel, oder den Mitgliedern der Gläsernen Kette um Bruno Taut zu finden ist und aus der sich das Kristall-Denken entwickelt. Evelyn Dörr: Kristall-Denken. Über den geistig-philosophischen Hintergrund des choreographischen Werks von Rudolf von Laban, tanzdrama 48, S.14-19. sowie auch Inge Baxmann: Kristalline Ordnungsmuster: Architektur und Tanz in: Mythos Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne, München 2000, S.151-160.

⁵ Rudolf von Laban: Die Welt des Tänzers, Stuttgart 1920, S.59, zit in: Baxmann, a.a.O. S.153.

Der Kristall versinnbildlicht die „Urform der Natur“ und zugleich sein geometrisches Entwicklungsprinzip. Davon ausgehend, dass die Gesetze des Tanzes der Formbildung in der Natur entsprechen, und dass die Gestaltbildung natürlicher Organismen auf physikalische Bedingungen zurückzuführen wäre, und die Natur nicht nur von denselben Bewegungs-, sondern auch von denselben Spannungsgesetzen bestimmt würde, entwickelt Laban seine Raumharmonielehre.

Dieser morphogenetische Ansatz, der auf die Selbstorganisation der Formen zielt, betont die raum-zeitlichen energetischen Ereignismuster anstelle solider Körper und findet sich ebenso in der Architektur bei Buckminster Fuller. Nicht umsonst benennt Fuller die Polyedertransformation, welche die Grundlage seiner geodäsischen Konstruktionen wird, nach einem zeitgenössischen Tanz, der auf Zugspannung – Tensegrity⁶ beruht: Jitterbug⁶ beschreibt das Oszillieren einer Konfiguration, welche sich schraubenförmig nach rechts oder links verdreht. Diese Verlaufsformen der Musterbildung, ihre Struktur- und Konstruktionsprinzipien sind es, die Fuller interessieren.⁷ Eine solche Herangehensweisen an Architektur ist zu seiner Zeit insofern ungewöhnlich als sie verschiedene Ansätze miteinander verbindet, die sonst disziplinspezifisch getrennt bleiben. Bewegungskonfigurationen, Regelsysteme, Struktur- und Musterbildungen betrachtet Fuller sowohl unter ingenieurstechnischen, konstruktiven als auch unter künstlerisch formbildenden Gesichtspunkten und verschränkt diese miteinander. Den Schnittstellen, an denen innen und außen aneinander grenzen oder sich ineinander kehren, widmet er dabei sowohl in den Modellen als auch bei der Konstruktion der geodäsischen Kuppeln und der sie überspannenden Membranen besondere Aufmerksamkeit. (BILD 3+4)



Laban und Fuller gemeinsam ist eine empirisch-experimentelle Arbeitsweise, die auf Denkbildern dynamischer Prozesse fußt und auf einer Auffassung des Raumes, der nicht wie Jahrhunderte lang als imaginärer Behälter aufgefasst wird, in dem die Dinge ihre Ordnung finden, sondern der von der Bewegung und Dynamik her das

⁶ Jitterbug: afro-amerik. Tanz, der sich in den 30er Jahren entwickelt. Aktiviert werden dabei v.a. Beine und Hüften.

⁷ Joachim Krause: Buckminster Fullers Modellierung der Natur in ARCH+ 159, Aachen 2001, S. 40-49.

Verhältnis von Körper und Umgebung, innen und außen neu überdenkt. Sie arbeiten jenseits des rationalistischen Erbes, dessen Referenzsystem die kartesischen Koordinaten und der 90Grad Winkel bilden, aus denen sich die traditionelle Entwurfspraxis sowie auch der klassische Tanz unmittelbar ableitet.

Das komplexe Verhältnis von Abstraktem und Organischen, das sich in dieser „Kristall-philosophie“ spiegelt, kann hier nicht im Detail beleuchtet werden, wohl aber soll in Bezug auf Forsythe die Frage gestellt werden, was diese Formbildungsprozesse aussagen, wie sie transponiert und in welcher Art und Weise sie weitergedacht werden.

Labans Modell der Kinesphäre wird bei Forsythe fortgeführt und erweitert: er vervielfacht und verlagert den bei Laban noch festgelegten Körperschwerpunkt in die Extremitäten und schafft so eine Vielzahl bewegungsmotivierender Zentren. Der Verlust der axial gestreckten Körperlinie des klassischen Balletts, ein zersplitterter, verschobener, in sich verdrehter Körper ist das Resultat. Das strukturbildende Modell wird an bestimmten Ecken verformt, verzerrt, ähnlich wie es durch Morphing innerhalb computergestützter Entwurfsverfahren in der Architektur geschieht.

In den 1995 in Zusammenarbeit mit dem ZKM Karlsruhe entwickelten Improvisation Technologies (CD-Rom) werden durch die Bewegung des Tänzers im Raum erzeugte, bzw. imaginierte Bewegungslinien mit Hilfe digitaler Technik als gezeichnete Linien dargestellt. Genutzt als eine Improvisationshilfe innerhalb fester Regeln, geht es Forsythe um den Moment, welcher dem „Entwurf“ einer Bewegung vorausgeht und um die Frage, wie man Improvisation analysieren kann während man tanzt: Wie kann man beschreiben, was man gemacht hat und auch gleichzeitig projektierend denken, was man gerade tut, um daraus neuen Handlungsspielraum zu schaffen?

Es geht sowohl um Gleichzeitigkeit der Analyse als auch um die nachträgliche Versprachlichung. Die Gleichzeitigkeit markiert eine Besonderheit, indem sie eine spezifische Form der Notation nicht nur als Vorschrift oder nachträgliche Aufzeichnung auffasst. Konsequenzen ergeben sich daraus für die Zeitlichkeit im choreographischen Prozess – genauer für die Antizipation von Bewegung. Insofern werden die Improvisation Technologies als Werkzeug und Medium eingesetzt.

Die hier entwickelte Art der Bewegungsgenerierung wird innerhalb des im Moment entstehenden Aufführungstextes angewandt. So entstehen Bilder von Körpern an der Grenze zur scheinbaren Instabilität, die den Augenblick des möglichen Zusammenbruchs oder des Scheiterns einer Bewegung fokussieren, jedoch tatsächlich auf der hohen Virtuosität der Tänzer beruhen und ihrer Fähigkeit, diese Momente des in-between herbeizuführen. Forsythe geht es nicht darum, einen geformten Körper, sondern einen in dynamischer Vielfalt re/agierenden Körper zu entwickeln, die Selbstwahrnehmung des Körpers, seine Durchlässigkeit - seine Fähigkeit auf andere zu reagieren - zu steigern, und darum Situationen herzustellen, in denen es unmöglich ist, den Körper in gewohnter instinktiver Weise zu koordinieren.⁸

Diese Sensibilisierung ist die Grundlage für Interaktion. Die Qualität der eigenen leiblichen Erfahrung überschneidet sich mit der Erfahrung des Außen und des Anderen im Zusammenspiel mit den anderen Tänzern – eine Interaktion, die wesentlich durch den körperlichen Kontakt, durch Körper- und Bewegungswissen informiert ist.⁹

Die Kinesphäre kann somit in der improvisatorischen Interaktion mit anderen Tänzern bei Forsythe auch als eine Art Membran verstanden werden, in der das Verhältnis von innen und außen reguliert wird. Der Austausch von Information in diesem Zwischenraum ist jedoch nicht nur räumlich bedingt, sondern auch zeitlich – in der Relation von Gedächtnis

⁸ Dana Caspersen: Der Körper denkt: Form, Sehen, Disziplin und Tanzen. in: G. Siegmund (Hg.): William Forsythe: Denken in Bewegung, Berlin 2004., S.107-116.

⁹ Das Ballett als wesentlicher Bezugspunkt in der Arbeit des Ensembles mit seiner traditionellen Einteilung des Raumes durch Linien, Vektoren und der vertikalen Ausrichtung des Raumes interferiert mit anderen Tanztechniken: verschiedenen Modern Techniken, Contact-Improvisation und anderen Körpertechniken, sowie dem Alltagswissen der Tänzer – diese Zwischenkörperlichkeit, wie Gerald Siegmund sie bezeichnet, dient als Grundlage für die zu treffenden Entscheidungen.

und Antizipation von Bewegung, die auf der Kenntnis der Improvisation Technologies beruht. Durch ein spezielles Training wird die „Durchlässigkeit“ des Körpers, d.h. seine Fähigkeit, Reize von außen auf besondere Weise zu verarbeiten, als einer erweiterten sinnlichen Erfahrungsebene sensibilisiert. Dadurch kann die Destabilisierung habitueller Relationen, das Spiel mit dem Verlust der Positionalität erprobt werden. So kann der Tanz die Möglichkeiten erweitern, Raumverhältnisse anders zu erfahren und so werden die bekannte Aufteilung des euklidischen Raumes, der Grund, auf dem getanzt wird, und dessen Implikationen wie Horizontalität, Vertikalität, Linearität und Kausalität relativiert und durch leibliche Erfahrungen ergänzt und transformiert.

Der entstehende Zwischenraum betont die Nahsinne, vor allem Hautkontakt und Gleichgewichts-sinn sowie das Gefühl für Gewicht. Aufgrund der Tatsache, dass wir mit diesen Sinnen im allgemeinen ungeübter sind als mit den Augen, werden damit gewöhnlich Auflösung, Porosität, Unschärfe der Wahrnehmung assoziiert, sie machen aber auch eine Neuausrichtung des Diskurses von innen und außen möglich.

Verfolgt man ein Körpermodell, wie es z.B. von Bachtin gedacht wird, welches die Haut in ständigen Austausch mit der Umgebung sieht und nicht als Grenzorgan, wird sie auch als Metapher für Kleidung, Architektur, Zivilisation schlechthin interessant, vor allem, wenn der Akzent auf Übergänge und Verbindungen gelegt wird. So kann letztlich die Haut selbst als Zwischenraum betrachtet werden, als Kontaktstelle, Schnittstelle, Interface.¹⁰ Die Ausstülpungen, Einfaltungen, Verformungen, die sie erfährt, entsprechen dem Einruck, den ich in Bezug auf die Rezeption von Decreation beschreiben habe: als Kräfte, die durch den Körper hindurchströmen und ihn verformen.

Meines Erachtens verbinden sich in den letzten Choreographien wie z.B. Decreation zwei eng verwandte Modi der Verformung von Bewegung und Körperkontur: zum einen die Transformation der Kinesphäre als Kristall, der wie bei Fullers polyedrischen Transformationen Bewegung weiter transportiert innerhalb geometrischer Regeln, wie sie in den Improvisation Technologies beschrieben werden, in anderen Situationen mehr als vorgestellte Membran, die das Unförmige, Abrupte hervor treibt, indem sich der Körper nicht direkt artikuliert, sondern immer auch die Gegenbewegung mitdenkt, und so zu einer Bühne für widerstreitende Bewegungsimpulse wird.



Wie aber werden diese Bewegungen wahrgenommen, welchen Eindruck hinterlassen sie?

Die Flüchtigkeit des Tanzes, welche durch diese Komplexität noch gesteigert wird, hinterlässt Leerstellen. Die Oberflächen, Materialien, Qualitäten sind jedoch jenseits der Flüchtigkeit der Bewegung eine bleibende Erfahrung, die

¹⁰ Susanne Hauser: Die Haut als Zwischenraum: in Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart, hg.v. Angela Lammert u.a. Akademie der Künste, Berlin 2005, S.321.

vom Zuschauer in einer bestimmten Form des Vollzugs wahrgenommen werden: Indem er eigene Erfahrung mobilisiert, sei es Bewegungserfahrung, Bildwissen, dieses mit dem Gesehenen amalgamiert und dem entsprechend neu konfiguriert. Die nicht fixierbaren Bewegungs-Bilder überlassen es dem Zuschauer einzelne Bewegungen in einen Kontext zu setzen, ins Verhältnis zu Raumelementen, zu anderen Tänzern, Körperteilen, zu sich selbst und dieses Verhältnis innerhalb eines bestimmten Rahmens zu sehen, der sich jedoch ständig wieder verschiebt. Die eigene Erfahrung und Erinnerung von Taktilität, Gleichgewichts- und Bewegungssinn spielt dabei eine wesentliche Rolle. Wird, wie in *Decreation*, in einem so hohen Maße mit der Desorientierung experimentiert, gerät diese Erfahrung jedoch ins Wanken, der Zuschauer findet nur noch schwer eine vertraute Zuordnungsmöglichkeit und muss diesen sonst so sicheren Grund verlassen, seine Sinne schärfen und auf unsicherem Terrain neu orientieren, oder eben den Zustand der Desorientierung genießen lernen.

Während in den meisten Fällen sowohl in der Architektur als auch in der Choreographie das Entwerfen ausgerichtet ist auf ein vorbestimmtes Ziel, eine Aussage, welche im abgeschlossenen Werk zu bestaunen wäre, und der Weg dorthin vorgegeben ist durch ein in den Grundzügen lineares, cartesianisches Raster, entsteht im Falle Forsythes erst ein Prozess, innerhalb dessen das Konzept nicht etwa Mittel zum Zweck wird, sondern ein emergentes, immer wieder neue Formen hervor bringendes Unabgeschlossenes. Hier wird das Konzept der Kinesphäre, wie es bereits bei Laban und Fuller gedacht wird, weiterentwickelt zu einem Werkzeug, das ein differenziertes Raumerleben ermöglicht.