

# EWMN als Denkinstrument in der Tanzimprovisation.

*Besonderheiten des Eshkol-Wachmann'schen Bewegungskonzepts und ihre  
Potentiale für den improvisierten Tanz*

Diplomarbeit  
im Rahmen des Studiengangs  
Diplommusikerziehung/Rhythmik  
der Fakultät Musik der Universität der Künste Berlin  
vorgelegt von  
Anke Zapf-Vaknin  
aus  
Stralsund

Gutachter: 1. Prof. Dorothea Weise  
2. Prof. Dr. Stephanie Schroedter

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	2
2. Aspekte der Tanzimprovisation.....	4
2.1. Terminologie, Merkmale, Anwendungsbereiche .....	5
2.1.1. Improvisation.....	5
2.1.2. Tanzimprovisation – Der Körper als Ausdrucksträger.....	5
2.1.3. Anwendungsbereiche der Tanzimprovisation .....	6
2.2. Kompetenzen einer gelungenen Tanzimprovisation.....	7
2.2.1. Kompetenzen des ersten Aufmerksamkeitsraumes .....	9
2.2.2. Kompetenzen des zweiten und dritten Aufmerksamkeitsraumes .....	14
2.3. Techniken der Tanzimprovisation/Improvisatorische Bewegungstechniken .....	17
2.4. Wegbereiter der Tanzimprovisation und ihre Improvisationsansätze.....	21
2.4.1. Isadora Duncan (1878 – 1927) .....	22
2.4.2. Rudolf von Laban (1879 – 1958).....	23
2.5. Arten der Bewegungsanregungen und ihr Einfluss auf den improvisatorischen Umgang.....	26
<b>3. Eshkol-Wachman-Movement Notation (EWMN) .....</b>	<b>31</b>
3.3. Definition des Begriffs Tanz-/Bewegungsnotation .....	31
3.4. Hintergründe zur Entstehung der EWMN.....	32
3.4.1. Noa Eshkol: Biographische Daten .....	33
3.4.2. Noa Eshkol: Ansichten und Intentionen.....	34
3.5. Konzept und Funktionsweise der Eshkol-Wachman-Bewegungsnotation.....	35
3.5.1. Segmentierung des Körpers.....	36
3.5.2. Das Gesetz der leichten und schweren Körperteile .....	36
3.5.3. Das kugelförmige Bezugssystem und seine Koordinaten .....	37
3.5.4. Art und Richtung der Bewegung .....	38
3.5.5. Graphische Darstellung.....	39
3.6. Zusammenfassung.....	40
<b>4. EWMN als Denkinstrument in der Tanzimprovisation .....</b>	<b>41</b>
4.1. Zum Verhältnis von Bewegungsdenken, Bewegungenbenennung und Bewegungsgenerierung.....	42
4.2. Besonderheiten des Eshkol-Wachmann'schen Bewegungskonzepts.....	45
4.3. Potentiale.....	50
4.3.1. Integration von intellektuellem Wissen, Bewegungswahrnehmung und Bewegungsfindung .....	50
4.3.2. Bewusster Umgang mit den anatomisch- und gewohnheitsbedingten Grenzen.....	51
4.3.3. Zur Hervorbringung komplexer Bewegungsformen .....	52
4.3.4. Aspekte der Bewegungserscheinung.....	54
<b>5. Schluss und Ausblick .....</b>	<b>57</b>
<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>58</b>

## 1. Einleitung

Der erste Teil einer aus dem Talmud stammenden Weisheit lautet:

*Achte auf deine Gedanken,  
denn sie werden Worte.*

*Achte auf deine Worte,  
denn sie werden Handlungen.*

*Achte auf deine Handlungen,  
denn sie werden Gewohnheiten.*

Der hier beschriebene Zusammenhang aus Gedanken, Worten, Handlungen und Gewohnheiten bildet den übergeordneten Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit. Übertragen auf die Tanzimprovisation geht es dabei um die Auswirkung von Bewegungsdenkweisen auf die Entstehung von Bewegungsformen und auf den tänzerischen Habitus.

Eine sehr spezielle Art des Bewegungsdenkens liegt der Eshkol-Wachmann-Bewegungsnotation (aus dem Englischen Eshkol-Wachmann Movement Notation, kurz: EWMN) zugrunde. Sie wurde in den 1950er Jahren von der Tänzerin Noa Eshkol und dem Architekten Avraham Wachmann in Israel entwickelt, wo sie bis heute im Rahmen einer allgemeinen Tanz- und Bewegungsausbildung („Movement Studies“) gelehrt und ausdrücklich als Mittel zur Bewegungskomposition genutzt wird. Ein wesentlicher Teil der Ausbildung ist auch die Tanz-/Bewegungsimprovisation. Eine Verbindung zwischen beiden ist im Rahmen der Ausbildung jedoch nicht vorgesehen. Lediglich der Tänzer, Bewegungslehrer und Bewegungskomponist Amos Hetz, der ursprünglich selbst das Movement-Department in Jerusalem etablierte, wendet im Rahmen seiner in verschiedenen Städten Europas stattfindenden Seminare die Prinzipien der EWMN innerhalb von explorativen Methoden an.

Die vorliegende Arbeit soll einen Einblick in die Prinzipien der Bewegungsschrift verschaffen und der Frage nachgehen, welche Potentiale sie aufgrund ihrer besonderen Bewegungsdenkweise für die Tanzimprovisation mit sich bringt. Im Rahmen der Vorüberlegungen sollen hierfür zunächst die folgenden Punkte geklärt werden:

- Welche Faktoren sind für die Umsetzung einer künstlerisch überzeugenden Tanzimprovisation von Bedeutung?
- Welche verschiedenen Arten der Bewegungsanregung innerhalb von Tanzimprovisationstechniken gibt es, und welchen Einfluss haben diese auf die jeweilige Art des improvisatorischen Umgangs und der hervorgebrachten Bewegung?

Zentrale Fragestellung der Arbeit ist nicht nur welche Potentiale und möglichen Effekte das Eshkol-Wachmann'sche Bewegungskonzept für die Tanzimprovisation bereithält, sondern auch welche Rolle das Bewegungskonzept und die hiermit verbundene Wahl bewegungsbenennender Begriffe für die Bewegungsgenerierung spielt.

## 2. Aspekte der Tanzimprovisation

Der erste Teil der Arbeit ist dem Bereich der Tanzimprovisation gewidmet, in welchen später das Bewegungskonzept der Eshkol-Wachmann-Bewegungsnotation übertragen werden soll. Nach einer Klärung der Begriffe ‚Improvisation‘ und ‚Tanzimprovisation‘ soll zunächst aufgezeigt werden, welche Kompetenzen für das Gelingen einer künstlerischen Tanzimprovisation notwendig bzw. förderlich sind. Anschließend sollen die Techniken der Tanzimprovisation ins Visier genommen werden. Nach einer Klärung ihrer wesentlichen Merkmale sollen die verschiedenen Improvisationsansätze von Isadora Duncan und Rudolf von Laban vorgestellt werden. Duncan und Laban zählen zu den Wegbereitern der Tanzimprovisation, wobei sie jeweils als Vorreiter einer anderen Art der Bewegungs-/Improvisationsanregung gelten können. Hieran anknüpfend und unterstützt durch eine vergleichende Betrachtung der Improvisationsansätze von Duncan und Laban soll versucht werden die verschiedenen Arten der Bewegungsanregung innerhalb von Improvisationstechniken systematisch einzuordnen. Dabei sollen sie auch im Verhältnis zur jeweiligen Art des improvisatorischen Umgangs mit den gegebenen bewegungsanregenden Informationen und zur hieraus hervorgehenden Art der Bewegung untersucht werden.

## 2.1. Terminologie, Merkmale, Anwendungsbereiche

### 2.1.1. Improvisation

Der Begriff ‚Improvisation‘ ist auf das lateinische Wort ‚improvisus‘ [< in + providere = unvermutet] zurückzuführen und bedeutet gemäß Frisius soviel wie unvermutetes, unvorhergesehenes, unvorbereitetes Handeln.<sup>1</sup> Genauer beschreiben Bormann/Brandstetter/Matzke Improvisation als „ein Tun, das Unvorhersehbarem begegnet und dessen Verlauf selbst unvorhersehbar ist.“<sup>2</sup> Der Versuch dem Phänomen Improvisation im Sinne eines Überbegriffs allgemeingültige Merkmale zuzuordnen erweist sich als nicht ganz unproblematisch. Lampert spricht in diesem Zusammenhang von der Heterogenität des Improvisationsbegriffs.<sup>3</sup> So stehen z.B. bei dem Versuch einer Gegenüberstellung von Improvisation und Komposition bzw. Improvisation und Choreographie ganz andere Kriterien im Vordergrund als bei einer Betrachtung des Improvisationsbegriffs vor dem Hintergrund der ästhetischen Erziehung.<sup>4</sup>

Eine Definition des Improvisationsbegriffs, welche die wichtigsten Aspekte von Improvisation weitgehend einschließt, findet sich bei Oesterhelt-Leiser:

*„Improvisation ist das in identischer Form nicht wiederholbare, hörbare und/oder sichtbare Ergebnis intra- oder interpersoneller Kommunikation als Zusammenspiel spontaner Ideen, gespeicherter Gedächtnisinhalte, in Verbindung mit Thema, verfügbarer Technik und Material. Als ein und derselbe Akt ist Improvisation Entwurf und Aktion emotionaler und rationaler Anteile der ausführenden Personen in ihrer aktuellen Befindlichkeit.“<sup>5</sup>*

Unwiederholbarkeit, Spontaneität, das Zusammenspiel aus Neuem und Altem und die Gleichzeitigkeit von Idee und Umsetzung können demnach als Hauptkriterien von Improvisation benannt werden.<sup>6</sup>

### 2.1.2. Tanzimprovisation – Der Körper als Ausdrucksträger

---

<sup>1</sup> Vgl. Frisius, S. 538 in: MGG

<sup>2</sup> Bormann/Brandstetter/Matzke, S. 8

<sup>3</sup> Vgl. Lampert, S. 30

<sup>4</sup> Vgl. Lampert, Ring/Steinmann, Deharde

<sup>5</sup> Oesterhelt-Leiser, S. 230

<sup>6</sup> Sie finden sich in Einzelnen auch bei anderen Autoren wieder. Vgl. hierzu Bormann/Brandstetter/Matzke, S. 7, Lampert, S. 35 u.a.

Bei der Tanz- bzw. Bewegungsimprovisation tritt das improvisierte Tun grundsätzlich in Form von Bewegungsaktion in Erscheinung.

Ausdrucksträger ist hierbei der Körper selbst, wodurch die Tanzimprovisation einige Besonderheiten mit sich bringt. Anders als ein Musikinstrument kann der Körper nur bedingt als reines Instrument betrachtet werden, da – wie Oesterheld-Leiser es formuliert – die improvisierende Person selbst ihr Körper ist.<sup>7</sup> Geist und Körper sind dabei untrennbar miteinander verbunden. Lampert spricht in diesem Zusammenhang von einem dynamischen Verhältnis zwischen ‚denkendem Körper‘ und ‚tanzendem Geist‘.<sup>8</sup> Man könnte sagen, im Zusammenwirken von Körper und Geist ist der/die improvisierende TänzerIn selbst das Instrument, welches sich durch sich selbst ausdrückt. Gleichzeitig bzw. in Wechselwirkung hierzu nimmt es sich und seine Umwelt selbst wahr.<sup>9</sup>

### 2.1.3. Anwendungsbereiche der Tanzimprovisation

Tanz-/Bewegungsimprovisation ist vornehmlich im Rahmen der Tanzkunst, der Tanzvermittlung, der Tanztherapie, sowie innerhalb einiger psychosomatischer Lernmethoden – wie z.B. dem Body Mind Centering - anzutreffen. Zudem ist sie auch ein bedeutender Bestandteil des Studienfaches Musik und Bewegung/Rhythmik, im Rahmen dessen die Improvisation als Gestaltungsprinzip für die Medien Musik, Bewegung und Sprache eine wesentliche Säule darstellt.<sup>10</sup> Je nach Kontext, Zielgruppe und Zielsetzung kann Tanz-/Bewegungsimprovisation sehr verschiedene Formen annehmen. So dient sie z.B. in tanztherapeutischen Kontexten häufig als rein persönliches Ausdrucksmittel, wobei weniger die äußere Form der Bewegung als vielmehr die Emotionen und Assoziationen der improvisierenden Person im Vordergrund stehen.

Im Rahmen der folgenden Betrachtungen richtet sich das Hauptaugenmerk auf die Tanzimprovisation, die in künstlerischen sowie künstlerisch-

---

<sup>7</sup> Oesterheld-Leiser, S.234

<sup>8</sup> Vgl. Lampert, S. 106

<sup>9</sup> Vgl. hierzu auch Haselbach zur Wechselbeziehung zwischen „erfahrend – nach innen wirkend“ und „gestaltend – nach außen wirkend“. Haselbach, S. 5ff

<sup>10</sup> Vgl. Steffen-Wittek/Dartsch

pädagogischen Zusammenhängen zum Einsatz kommt. In diesem Kontext ereignet sich Tanzimprovisation u.a.

- als eigenständige künstlerische Ausdrucksform vor Publikum
- als Mittel zur Bewegungsfindung in choreographischen Prozessen
- als Teilelement innerhalb einer Choreographie
- als Mittel zur Bewegungsforschung und zur Differenzierung der Bewegungswahrnehmung.

Für die Tanzimprovisation als künstlerische Ausdrucksform – sei es auf der Bühne oder im Unterricht – benötigt der improvisierende Tänzer / die improvisierende Tänzerin eine Reihe an Kompetenzen, die viel Improvisationstraining und Übung erforderlich machen. Diese Kompetenzen sollen im Folgenden näher beleuchtet werden.

## 2.2. Kompetenzen einer gelungenen Tanzimprovisation

Trotz aktueller Tendenzen hin zu mehr Improvisationskunst in der Welt des Bühnentanzes ist deutlich zu erkennen, dass die Tanzimprovisation im Vergleich zum Jazz in der Musik oder zum Improvisationstheater weitaus größere Schwierigkeiten hat sich als eigenständige Kunstform zu etablieren. Das mag unterschiedliche Gründe haben. Zum Einen könnte es an den besonderen Anforderungen liegen, die eine Tanzimprovisationsperformance möglicherweise an ihr Publikum stellt. Brandstetter spricht in diesem Zusammenhang von dem responsiven Zuschauer und dessen hingebungsvolle Art des Sehens als mögliche „Voraussetzung für die ästhetische Erfahrung von Improvisation“.<sup>11</sup> Zum Anderen könnte sich auch ein falsches Verständnis von Tanzimprovisation dafür verantwortlich zeigen, dass sie als künstlerische Ausdrucksform weniger Anerkennung bei einem breiten Publikum findet.<sup>12</sup> Überwiegt ihre Bekanntheit doch in erster Linie als Mittel zur Entfaltung des persönlichen Ausdrucks, wodurch sie eher in pädagogischen oder therapeutischen Bereichen vermutet und nicht selten –

---

<sup>11</sup> Brandstetter, S. 196

<sup>12</sup> Oesterhelt-Leiser weist darauf hin, dass die Improvisation im Tanz als „Darstellung vor Publikum einer professionellen Minderheit vorbehalten bleibt.“ Oesterhelt-Leiser, S. 231

sofern sie in künstlerischen Zusammenhängen zutage tritt – auch mit Dilettantismus in Verbindung gebracht wird.<sup>13</sup>

Weitaus weniger bekannt ist die Tatsache, dass Tanzimprovisation auch in einem künstlerischen Rahmen anzutreffen sein kann – und zwar auf jedem möglichen Niveau der Professionalität. In diesem Zusammenhang wird oft auch stark unterschätzt, dass hierfür ein hohes Maß an Training und Übung notwendig ist, wie es Gere folgendermaßen beschreibt:

*“ [...]virtually all improvisation takes place upon a firm foundation of training and practice [...]. Call it magic, or spirit, or skill, as you wish, but the spark that sets improvisation in motion comes on the top of committed labor. Without the fuel of training, the spark would have nothing to burn.”<sup>14</sup>*

Doch was genau gilt es denn zugunsten einer künstlerisch überzeugenden Tanzimprovisation zu trainieren? Und wodurch unterscheidet sich bzw. sollte sich dieses Training von einem regulären Tanztraining unterscheiden? Welche erlernbaren Kompetenzen sind es, die das Gelingen einer künstlerischen Tanzimprovisation begünstigen können? Diese Fragen sollen in den folgenden Kapiteln näher beleuchtet werden. Dafür soll anknüpfend an die drei von Osterhelt-Leiser benannten Aufmerksamkeitsräume eine Kategorisierung in die folgenden zwei Teilbereiche vorgenommen werden:

1. Kompetenzen, die den ersten Aufmerksamkeitsraum betreffen
2. Kompetenzen, die den zweiten und dritten Aufmerksamkeitsraum betreffen

Osterhelt-Leiser unterscheidet zwischen drei verschiedenen Aufmerksamkeitsräumen der Improvisation.<sup>15</sup> Diese sind:

- der erste Aufmerksamkeitsraum: Er betrifft den eigenen Körper und dessen Körper-Umraum. Hierin eingeschlossen sind auch Objekte, mit denen die improvisierende Person innerhalb der eigenen Kinäsphäre beschäftigt ist.

---

<sup>13</sup> Vgl. Matheson, S.445

<sup>14</sup> Gere, S. xiv, xv

<sup>15</sup> Vgl. Osterhelt-Leiser, S. 257f



- der zweite Aufmerksamkeitsraum: Er bildet den gemeinsamen Interaktionsraum zweier improvisierender Personen.<sup>16</sup>
- und der dritte Aufmerksamkeitsraum: Er umschließt alle an einer Improvisation beteiligten Personen und den gesamten Raum, in welchem diese stattfindet.

Wenngleich sich die Tanzimprovisation durch eine stete Wechselwirkung zwischen innerem und äußerem Geschehen auszeichnet, scheint es zugunsten einer verständlichen Darstellung der Kompetenzen für die Tanzimprovisation sinnvoll eine grobe Trennlinie zu ziehen zwischen jenen Momenten, in welchem die improvisierende Person ihre Aufmerksamkeit auf den eigenen Körper und die eigenen Bewegungen richtet und jenen Momenten, in welchen ihr Fokus auf der äußeren Umwelt liegt. Die Unterteilung ermöglicht zudem eine differenzierte Betrachtung gerade jener Aspekte, welche für den Hauptteil dieser Arbeit besonders relevant sind.

Als wesentliche Quellen für die Herausarbeitung der notwendigen Kompetenzen dienen neben wesentlichen von Oesterheld-Leiser genannten Aspekten insbesondere die von Friederike Lampert eingeführte „Kunst der Kombinatorik“<sup>17</sup> sowie die von Ronald Blum vermittelte „Technik der Tanztheaterimprovisation“.<sup>18</sup> Die hierin enthaltenen Aspekte sollen den zwei Kompetenzbereichen zugeordnet werden.

### 2.2.1. Kompetenzen des ersten Aufmerksamkeitsraumes

Das von Holmrike Oesterheld-Leiser erarbeitete Konzept zur Bewegungsimprovisation enthält u.a. einen detaillierten Katalog improvisationsrelevanter körper- und bewegungsbildender Aspekte. Darin stellt sie neben einer Auswahl an verschiedenen Bewegungsthemen und Methoden der Körper- und Bewegungsbildung eine differenzierte Übersicht an Fähigkeiten, Qualitäten und Bewegungsprinzipien bereit. Hiervon seien

<sup>16</sup> Oesterheld-Leiser unterscheidet hier zwischen der Interaktion ohne und der Interaktion mit direktem Körperkontakt. Letzteres betrachtet sie als einen geteilten ersten Aufmerksamkeitsraum.

<sup>17</sup> Unter dem Begriff der ‚Kunst der Kombinatorik‘ fasst Lampert fünf Aspekte zusammen, die sie als wesentliche Fähigkeiten der Tanzimprovisation betrachtet: ‚Responsivität‘, ‚Problemlösung‘, ‚Schnelles Denken‘, ‚Schnelles Tanzen‘ und ‚Imagination‘ Vgl. Lampert, S.179-184

<sup>18</sup> Vgl. Blum, S. 78-124

insbesondere die ‚sensomotorischen und kognitiven Fähigkeiten‘ genannt, zu denen Oesterhelt-Leiser die folgenden Aspekte zählt:

- Reaktionsfähigkeit
- Elastizität
- Beweglichkeit
- Koordination
- Gleichgewicht
- Steuerung- und Regelungsfähigkeit
- Orientierungsfähigkeit
- Bewegungsgedächtnis<sup>19</sup>

Zudem schreibt sie der ‚optimalen Körperhaltung‘ als „Grundlage der Vielfalt von Bewegungsmöglichkeiten, von Bewegungsausdruck und Verhalten“ eine elementare Bedeutung zu.<sup>20</sup> Weitere von Oesterhelt-Leiser genannte Aspekte, wie die Bewegungsbewusstheit und die Bewegungsvielfalt sollen im Folgenden noch differenzierter betrachtet werden.<sup>21</sup>

Von wesentlicher Bedeutung für die künstlerische Tanzimprovisation ist das Vorhandensein eines vielfältigen Bewegungsrepertoires. Dorothea Weise spricht in diesem Zusammenhang von einem „reflexartig einsetzbaren Bewegungsrepertoire“. <sup>22</sup> Die schnelle und mühelose Abrufbarkeit von Bewegungen ist vor allem dann wichtig, wenn auf unerwartete Ereignisse, die den zweiten und dritten Aufmerksamkeitsraum betreffen, reagiert werden muss.<sup>23</sup> Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Kombinations- und Variationsfähigkeit. Lampert spricht in diesem Zusammenhang von der ‚Problemlösung‘.<sup>24</sup> Hierzu nennt sie drei voneinander zu unterscheidende Möglichkeiten, mittels derer ein Bewegungsmuster weiterentwickelt werden kann, und mit denen die improvisierende Person sicher umzugehen fähig sein sollte. Diese sind:

---

<sup>19</sup> Vgl. Oesterhelt-Leiser, S. 242

<sup>20</sup> A.a.O. S. 240

<sup>21</sup> A.a.O. S.242

<sup>22</sup> Vgl. Weise, S. 322

<sup>23</sup> Vgl. Blum, S. 112

<sup>24</sup> Lampert stellt den Aspekt der Problemlösung als einer der fünf Aspekte der ‚Kunst der Kombinatorik‘ vor. Hierzu gehören: The responsive body, Problemlösung, Schnelles denken, Schnelles Tanzen, Imagination. Vgl. hierzu Lampert, S. 179-184

- die Weiterführung – d.h. das Verweilen in einem bestimmten Bewegungsmuster, welches ein gutes Gespür für das ‚richtige‘ Timing erforderlich macht.
- die Variation – d.h. die Veränderung (lat. variatio = Veränderung) eines oder mehrerer Gestaltungsparameter des ursprünglichen Bewegungsmusters. Dazu gehören z.B. Bewegungsgröße, Bewegungsrichtung, Bewegungsdynamik.
- der Bruch, welcher sich durch den bewussten Einsatz von Gegensätzlichem erzeugen lässt. So werden z.B. langsame Bewegungen durch schnelle gebrochen. Er dient dem Spannungsaufbau und dem Herbeiführen überraschender Wendungen.<sup>25</sup>

Eine besondere Rolle spielen dabei auch die musikalischen Gestaltungsparameter. Laut Osterhelt-Leiser spiegeln sie sich „als Musikalität der Bewegung und damit als besondere Qualität der Gestaltung wider.“<sup>26</sup>

Von wesentlicher Bedeutung für die Tanzimprovisation ist zudem die Fähigkeit neue Bewegungen zu generieren. Ronald Blum erläutert dazu folgendes:

*„[...] es wäre nicht im Sinne einer Tanztheaterimprovisation, wenn eine tanzende Person nur bereits bekannte oder von außen angeregte Bewegungen oder Bewegungsthemen in immer neuen Kombinationen zusammensetzen würde. Wichtig ist, dass [...] [die improvisierende Person] auch eigene, neue Bewegungen findet, die sie noch nie zuvor praktiziert hat. Nur so bleibt die Improvisation interessant und lässt viele Entwicklungsmöglichkeiten offen.“<sup>27</sup>*

Dabei stellt sich jedoch die Frage, was mit ‚neuen‘ Bewegungen gemeint sein kann. Friederike Lampert zufolge sind neue Bewegungen im Verhältnis zum jeweiligen ‚tänzerischen Habitus‘ des Tänzers/der Tänzerin zu betrachten. Im Rahmen ihrer Untersuchung der formgebenden Aspekte in der Tanzimprovisation überträgt sie das von dem Kultursoziologen Pierre Bourdieu entwickelte ‚Habitus‘-Konzept in den Tanzbereich und erläutert dazu,

*„dass im Tanz die Strukturen sichtbar werden, die sich in den Körper eingeschrieben haben – wie etwa Tanztechniken – und sich weiter fortschreiben. Jeder Tanzakteur hat entsprechend seines Sub-Feldes einen bestimmten Habitus, der aber nicht fixiert ist, sondern sich auch wandeln kann.“*

---

<sup>25</sup> Vgl. a.a.O. S.181f

<sup>26</sup> Osterhelt-Leiser, S. 243

<sup>27</sup> Blum, S. 110

*[...] Vollzieht eine Person eine tänzerische Improvisation, so kommen die einverlebten Strukturen zum Ausdruck.“<sup>28</sup>*

Lampert zufolge kann der ‚tänzerische Habitus‘ einer improvisierenden Person nur aktualisiert oder er-neuert, nicht aber überwunden werden. In diesem Zusammenhang unterscheidet sie zwischen zwei Formen des Neuen: Zwischen der „Erneuerung des Alten, bei dem man die Spuren des Alten im Neuen noch deutlich erkennen kann (tänzerischer Habitus)“<sup>29</sup> einerseits und den „emergenten Bewegungsabläufen“ andererseits. Letztere können gemäß Lampert nur durch Zufälle ausgelöst werden, die sich aus der Begegnung mit anderen TänzerInnen ergeben.

Bei der Erneuerung des ‚tänzerischen Habitus‘ handelt es sich also nicht um die spontane Erfindung einer neuen Bewegungssprache im Sinne einer Neuschöpfung. Vielmehr ist der Begriff der Erneuerung „immer in Zusammenhang mit der Vergangenheit des Improvisierenden“<sup>30</sup> – also mit seinen bisherigen Tanz- und Improvisationserfahrungen – zu verstehen. Hierbei kann Erneuerung u.a. bedeuten: das Spiel mit den eigenen Bewegungen weiter auszudifferenzieren; neue Bewegungsnuancen zu finden; sich ein neues Bewegungswissen anzueignen und dieses zu verkörpern, bereits bekanntes Bewegungswissen bzw. Bewegungsthemen neu miteinander zu kombinieren; sich über die Grenzen der eigenen Bewegungsgewohnheiten hinaus zu bewegen.

Letzteres setzt voraus, dass die improvisierende Person ihre eigenen Bewegungsgewohnheiten zu erkennen in der Lage ist. Ein hierfür erforderliches ausgeprägtes Bewegungsbewusstsein zählt daher auch zu den wesentlichen Kompetenzen der Tanzimprovisation.<sup>31</sup> Das damit verbundene Reflektieren der eigenen Bewegungen spielt eine wichtige Rolle, da es den Improvisierenden überhaupt erst ermöglicht frei mit den verschiedenen Gestaltungsparametern der Tanzimprovisation umgehen zu können. Zum Zusammenhang zwischen dem Aspekten Bewegungsbewusstsein und Handlungsfreiheit schreibt Feldenkrais: *„Nur wenn man weiß, was man tut, kann man tun was man will.“<sup>32</sup>*

---

<sup>28</sup> Lampert, S. 122

<sup>29</sup> Vgl. Lampert, S. 138 u. 141

<sup>30</sup> Lampert, S. 123

<sup>31</sup> Vgl. hierzu Lampert, S.141, Osterheld-Leiser, S. 242

<sup>32</sup> Feldenkrais, S.83

Darüberhinaus ist das Bewusstsein bzw. die Bewusstheit von Bewegung auch eng mit der Präsenz verbunden.<sup>33</sup> Die Präsenz eines Tänzers/einer Tänzerin stellt eine enorm wichtige Komponente für die Qualität einer Tanzimprovisation dar. Irene Sieben beschreibt Präsenz als einen „Zustand höchster Intensität“.<sup>34</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang die Frage inwieweit das Reflektieren der eigenen Bewegungen auch für eine ‚Präsenz des Suchenden‘ als besondere Qualität der Tanzimprovisation förderlich sein kann. Laut Irene Sieben führt Bewusstheit in eine reflektierte Bewegungen, „die den Zweck nicht in den Vordergrund rückt, sondern den Weg als Ziel würdigt.“<sup>35</sup> Damit spricht sie etwas an, das möglicherweise auch für die Qualität einer künstlerischen Tanzimprovisation eine wichtige Rolle spielen könnte – nämlich in Hinsicht auf die Bewegungsmotivation. Die folgende Anekdote des Tänzers Antony Rizzi soll verdeutlichen, was damit gemeint ist:

*„Einmal, nach einer Aufführung von Approximate Sonata, einem Stück, in dem ich mehrere Minuten lang improvisiere, kritisierte mich Bill. Er sagte: ‚Ich habe das Gefühl, du bewegst dich bloß, weil du weißt, dass es gut aussieht, und nicht weil du auf der Suche bist.‘“<sup>36</sup>*

Damit spricht der Choreograph William Forsythe („Bill“) zwei verschiedene Arten der Bewegungsmotivation auf der Bühne an. Die eine betrifft das Tanzen zugunsten einer positiven Selbstdarstellung. Dabei ‚zeigt‘ die improvisierende Person nur jene Bewegungsaktionen, derer sie sich zu können gewiss ist. Dementgegen richtet sich die Aufmerksamkeit der ‚suchenden‘ improvisierenden Person weniger auf die bloße Wirkung ihrer Bewegungen nach außen als vielmehr auf den Prozess der improvisierten Bewegungs-Forschung.<sup>37</sup> Gerade hierin scheint eine andere Qualität der Präsenz zu stecken, die sich auf theoretischer und wissenschaftlicher Ebene nur schwer fassen lässt. Sie vermag an den Zustand eines ins Spiel versunkene Kindes zu erinnern, welches sich unbeobachtet glaubt.

Ein weiterer Aspekt, der eine wichtige Rolle für das Gelingen einer Tanzimprovisation spielt ist die Fähigkeit mit Momenten des

---

<sup>33</sup> Feldenkrais unterscheidet ausdrücklich zwischen dem Bewusstsein und der Bewusstheit. Auf diese Unterscheidung soll jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden.

<sup>34</sup> Sieben, S. 146

<sup>35</sup> ebd.

<sup>36</sup> Rizzi, S. 92

<sup>37</sup> Vgl. auch Brandstetter S. 190

Kontrollverlusts umzugehen. Lampert beschreibt in diesem Zusammenhang die Fähigkeit des ‚Schnellen Tanzens‘, wobei es darum geht vor allem in risikoreichen Situationen und bei hoher Tanzgeschwindigkeit den Kontrollverlust zulassen zu können. Lampert beschreibt solche Momente folgendermaßen:

*„Dann tanzt der Körper schneller als das Gehirn arbeiten kann und der Improvisierende kann den Verlauf des Tanzes nicht mehr bewusst kontrollieren. [...] Hier übernimmt der Körper die Elemente des Tanzes zu kombinieren.“<sup>38</sup>*

Zuletzt sei hier noch der Aspekt der Imagination genannt. Sie kann insbesondere im Zusammenhang mit der Generierung neuer Bewegungen eine wichtige Rolle spielen. Blum nutzt die Kraft der Vorstellung auch zugunsten einer guten Bühnenpräsenz, indem er die Improvisierenden dazu auffordert sich z.B. während der Soloimprovisation ein tanzendes Gegenüber vorzustellen.<sup>39</sup>

Die Kompetenzen des ersten Aufmerksamkeitsraumes dienen zugleich der Vorbereitung für den zweiten und dritten Aufmerksamkeitsraum. Ebenso wie z.B. der Jazzmusiker, der das improvisatorische Spiel mit dem eigenen Instrument zunächst für sich allein übt um das eigene musikalische Vokabular und die eigenen Spielmöglichkeiten zu erweitern, bevor er sich in das Zusammenspiel mit anderen MusikerInnen begibt, so sollte auch der Tänzer/die Tänzerin das improvisatorische Spiel mit dem ‚Instrument‘ Körper üben und trainieren. Für die Vermittlung von Tanzimprovisation besteht hier gegenüber der musikalischen Improvisation jedoch der Vorteil, dass die Fähigkeiten des ersten Aufmerksamkeitsraumes auch innerhalb einer Gruppe trainiert werden können.

### **2.2.2. Kompetenzen des zweiten und dritten Aufmerksamkeitsraumes**

Je mehr improvisierende Personen an einer künstlerischen Tanzimprovisation beteiligt sind, umso komplexer wird das Gesamtgeschehen und umso größer werden die Anforderung an jede

---

<sup>38</sup> Lampert, S. 183

<sup>39</sup> Vgl. Blum, S. 120f

einzelne improvisierende Person. Während ein Tänzer/ eine Tänzerin im Rahmen einer Soloimprovisation weitgehend die Kontrolle über das Gesamtgeschehen und dessen Wirkung nach außen hat, ist dies im Rahmen einer Improvisation zu zweit, zu dritt oder in der Gruppe kaum oder nur noch abschnittsweise gewährleistet. Anders als in der musikalischen Improvisation, innerhalb derer sich die improvisierenden MusikerInnen durchgehend gegenseitig bzw. untereinander hören, kommt es innerhalb der Tanzimprovisation immer wieder zu Situationen, in denen sich die Tanzenden weder sehen noch hören noch anders wahrnehmen können. Ronald Blum spricht in diesem Zusammenhang von den ‚mangelnden Verständigungsmöglichkeiten der Improvisierenden in der Gruppenimprovisation‘, welche er im Vergleich zur musikalischen Improvisation als wesentliches Defizit betrachtet.<sup>40</sup> Anders formuliert könnte man aber auch sagen, dass es sich bei diesen mangelnden Verständigungsmöglichkeiten innerhalb der Tanzimprovisation um eine besondere Herausforderung handelt, die nicht zuletzt auch einen besonderen Reiz und individuellen Charakter dieser künstlerischen Ausdrucksform ausmacht.<sup>41</sup> Hinzu kommt die Tatsache, dass bei einer tänzerischen Gruppenimprovisation zumeist mehrere Ereignisse gleichzeitig und auf unterschiedlichen Aufmerksamkeitsebenen stattfinden. Beide Aspekte – die besondere Herausforderung in Hinsicht auf die Kommunikation sowie die Gleichzeitigkeit mehrerer Ereignisse – setzen zunächst ein gut geschultes Wahrnehmungsvermögen auf verschiedenen Sinnesebenen voraus. Eng damit verbunden ist der Aspekt der Responsivität, zu welchem Gere folgendes schreibt:

*“[Improvisation] should be recognized for the great demand it places upon a performer, including the demand for nearly instantaneous responsiveness to a broad palette of sensation and perception.” (Gere, S. xv)*

---

<sup>40</sup> Blum, S. 32 Blum betrachtet die folgenden drei Aspekte als Ursachen, welche dem Nicht-Gelingen einer künstlerischen Tanzimprovisation zugrunde liegen: 1. Falsch verstandene Freiheit der Improvisierenden, 2. Mangelnde Verständigungsmöglichkeiten, 3. Mangelnde Technik des Zusammenspiels. Vgl. a.a.O. S.28ff

<sup>41</sup> Die Tatsache, dass die Tanzenden sich nicht durchgehend wahrnehmen und verständigen können hat z.B. einen besonderen Einfluss auf das Verhältnis zwischen improvisierter Performance und Zuschauer. Dieser erfährt sich als außenstehenden Betrachter, der in bestimmten Situationen mehr sieht und somit mehr weiß als die einzelnen improvisierenden Person. Diesem Mehr-Wissen fügt er zusätzlich eigene Assoziationen zu, die durch seine eigene individuelle Geschichte geprägt sind.

Friederike Lampert zählt die Fähigkeit des ‚responsive body‘ zu den fünf wesentlichen Aspekten der Kunst der Kombinatorik. Dabei geht es um das Vermögen für Eingebungen aus dem Inneren und der Außenwelt empfänglich zu sein um diese absorbieren zu können. In diesem Zusammenhang sei auch der von Ronald Blum eingeführte Begriff der ‚Kunst des Fügens‘<sup>42</sup> genannt. Dabei geht es darum zugunsten der ‚Energie‘ einer Tanzimprovisation als TänzerIn eher passiv zu werden, d.h. das Geschehen wahrzunehmen und hierauf zu reagieren, anstatt Ideen aktiv zu produzieren.<sup>43</sup>

Gemäß Lampert bedarf es für die Tanzimprovisation einer Balance zwischen einem bewusst gestalteten Tanz und einem ‚Gestalten lassen‘ sowie einer Balance zwischen Innen- und Außenwelt. Für die bewusste Gestaltung sind zum einen die bereits unter den Kompetenzen des ersten Aufmerksamkeitsraumes genannten Gestaltungsmöglichkeiten relevant. Neben dem eigenen improvisierten Tanz betreffen sie auch das Zusammenspiel mit den MittänzerInnen. Die von Lampert formulierten Möglichkeiten der Problemlösung (‚Weiterführung‘, ‚Variation‘, ‚Bruch‘)<sup>44</sup>, mit denen sie sich sowohl auf die Entwicklung der eigenen Bewegungsmuster als auch auf den Umgang mit den Bewegungen der MittänzerInnen bezieht, finden sich auch in den drei von Blum vorgestellten Arten der Reaktion wieder. Diese sind die ‚Bestätigung‘, die ‚Variation‘, und der ‚Kontrast‘.<sup>45</sup> Für die Improvisation in der Gruppe sollte die improvisierende Person diese verschiedene Reaktionsmöglichkeiten kennen und in der Lage sein sie bewusst anzuwenden.

Zudem ist für den zweiten und dritten Aufmerksamkeitsraum in besonderem Maße auch ein bewusster Umgang mit den Möglichkeiten der Raumgestaltung von wesentlicher Bedeutung. Blum unterscheidet diesbezüglich zwischen der ‚räumlichen Akzentuierung‘, durch welche sich eine höhere Raumspannung schaffen lässt, und dem ‚Bühnenausgleich‘, der eine Verringerung einer hohen Raumspannung bewirkt.<sup>46</sup> Durch Übung lassen sie sich bewusst herbeiführen.

---

<sup>42</sup> Vgl. Blum, S. 40ff

<sup>43</sup> Vgl. a.a.O., S. 56-58

<sup>44</sup> Vgl. dazu Kapitel 2.2.1. in dieser Arbeit

<sup>45</sup> Vgl. Blum, S. 84

<sup>46</sup> Vgl. Blum, S. 90



Für die Balance zwischen Innen- und Außenwelt ist auch ein bewusster Umgang mit den drei verschiedenen Aufmerksamkeitsräumen von wesentlicher Bedeutung. Oesterheld-Leiser bemerkt, dass durch die Verfügbarkeit und Präsenz der Aufmerksamkeitsräume die Darstellungsqualität des improvisierten Tanzes gesteigert würde.<sup>47</sup> Im Zusammenhang mit dem Wechsel zwischen den Aufmerksamkeitsräumen ist zudem eine hohe Denk- und Reaktionsgeschwindigkeit erforderlich. Blum erklärt dazu:

*„Die Schnelligkeit der Reaktion, die Fähigkeit, seine Gedanken und Gefühle schnell auf immer andere Punkte zu lenken, ist eine der wichtigsten Anforderungen an die Improvisierenden.“*

Als wesentliche Regel für die Improvisation in der Gruppe empfiehlt er die Aufmerksamkeit häufig und schnell springen zu lassen.

Auch Lampert zählt den Aspekt des ‚Schnellen Denkens‘ zu den wesentlichen Kriterien, die zum Gelingen einer Tanzimprovisation beitragen. Damit bezieht sie sich auch auf das Gesamtgeschehen in seinem zeitlichen Verlauf. Sie bemerkt dazu:

*Das choreographische Gesamtbild, wie der Tanz weitergeführt werden könnte, muss entsprechend der ästhetischen Absicht, imaginär antizipiert werden, um eine Entscheidung für die Kombinatorik zu fällen. Um das Gesamtbild zu antizipieren (wie könnte der Tanz im nächsten Moment aussehen?) muss gleichzeitig zurückgeschaut werden (wie sah der Tanz bisher aus?) um dementsprechend gestalterisch im Jetzt den Tanz zu lenken.“<sup>48</sup>*

### **2.3. Techniken der Tanzimprovisation/Improvisatorische Bewegungstechniken**

Techniken der Tanzimprovisation spielen in der Vermittlung von Tanzimprovisation einerseits sowie als spezielle Form der Aufführungspraxis andererseits eine wichtige Rolle und gewinnen mit dem wachsenden Interesse an der Tanzimprovisation als künstlerische Ausdrucksform auch immer mehr an Bedeutung. Das folgende Kapitel ist in erster Linie den bewegungserzeugenden Improvisationstechniken gewidmet, d.h. jenen

---

<sup>47</sup> Vgl. Oesterheld-Leiser, S. 248

<sup>48</sup> Lampert 2007, S. 182

Improvisationstechniken, deren Schwerpunkt auf der Generierung von Bewegung liegt. Ronald Blum verwendet hierfür den Begriff der ‚improvisatorischen Bewegungstechnik‘. Nach einer genaueren Betrachtung der Begriffe ‚improvisatorische Bewegungstechnik‘ und ‚Tanzimprovisationstechnik‘ soll näher beleuchtet werden, wodurch sie in besonderer Weise gekennzeichnet sind.

Im Bereich der Tanzimprovisation beschreibt Friederike Lampert den Begriff ‚Improvisationstechnik‘ – hier vordergründig verstanden als Form der Vermittlung von Improvisation – folgendermaßen:

*„Unter Techniken der Improvisation versteht man, im Gegensatz zu Tanztechniken, Fertigkeiten, die den Improvisator dazu befähigen Bewegungsmaterial zu erforschen, tänzerisch mit seiner Umwelt zu kommunizieren sowie mit Bewegungsthemen und Material umzugehen.“<sup>49</sup>*

In diesem Zusammenhang betrachtet Lampert das Erlernen von Improvisationstechniken als Bewegungserzeugung, welche sie der Bewegungsimitation beim Erlernen von Tanztechniken gegenüberstellt.<sup>50</sup> Trotz der Erwähnung des Kommunikationsaspektes wird damit der Eindruck vermittelt, dass Lampert ihr Augenmerk vordergründig auf jene Improvisationstechniken richtet, deren Schwerpunkt auf der Generierung von Bewegung liegt.

Während Lampert den Begriff der Tanzimprovisationstechniken eher in diesem spezifischen Sinn zu verwenden scheint, ist er innerhalb der praxisbezogenen Arbeit von Ronald Blum in einem allgemeineren, bereichsübergreifenden Sinn anzutreffen.<sup>51</sup> Blum unterteilt die von ihm eingeführte ‚Technik der Tanztheaterimprovisation‘ in 6 Bereiche:

- Gruppenimprovisation
- Raumgestaltung
- Zeitgestaltung
- improvisatorische Bewegungstechnik
- Arbeit mit mentalen Vorstellungen
- Bühnenpräsenz.<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Lampert, S. 175

<sup>50</sup> A.a.O., S. 175f

<sup>51</sup> Vgl. Blum, S. 78

<sup>52</sup> A.a.O., S. 78ff

Für diese Bereiche formuliert er einen Katalog aus Regeln bzw. Inhalten, die dem improvisierenden Tänzer/ der improvisierenden Tänzerin als Rüstzeug für eine gelingende Tanzimprovisation zur Verfügung stehen sollen.

Anhand der Unterteilung von Blum zeigt sich, dass Tanzimprovisationstechniken nicht ausschließlich als Techniken zur Bewegungshervorbringung zu verstehen sein müssen, sondern auch andere Aspekte wie z.B. Interaktion, Raumgestaltung oder Verlaufsgestaltung im Vordergrund einer Improvisationstechnik stehen können. Neben bewegungserzeugenden Regeln können sie je nach Bereich bzw. Schwerpunkt u.a. auch interaktions-, raumgestaltungs- oder verlaufsgestaltungsrelevante Regeln beinhalten. Dementsprechend werden auch jeweils andere Kompetenzen der improvisierenden Person angesprochen und gefordert bzw. trainiert. Blums Unterteilung macht es möglich die verschiedenen Schwerpunkte der Improvisationstechniken klarer voneinander zu trennen und zu differenzieren. Dies zeigt sich insbesondere im Bereich der ‚improvisatorischen Bewegungstechnik‘<sup>53</sup>, bei welchem sich der Aspekt der Bewegungsgenerierung deutlich als Schwerpunkt erkennen lässt.<sup>54</sup>

Wie Lampert im Falle des Begriffs der ‚Improvisationstechniken‘ stellt auch Blum die improvisatorische Bewegungstechnik der Tanztechnik und dem damit verbundenen Wiederholen und sich Annähern an eine vorgegebene Bewegungsform gegenüber.<sup>55</sup> Dabei weist er jedoch auch darauf hin, dass es bei längerem Improvisieren mit einem bestimmten Bewegungsthema zur Wiederholung einzelner Bestandteile kommt. Dieses Wiederholen betrachtet er als ‚Einüben‘. Blum schreibt dazu:

*„Tänzer mit viel Improvisations-Erfahrung [...] greifen bei deren Umsetzung auf viele eingeübte ‚Bestandteile‘ zurück, ohne dass es sie viel Mühe oder Aufmerksamkeit kosten würde. Denn diese benötigen sie für die Momente der Improvisation, in denen sie auf Unerwartetes und Neues stoßen, wodurch die Improvisation stets eine lebendige und herausfordernde Kunst bleibt.“<sup>56</sup>*

---

<sup>53</sup> Blum verwendet den Begriff der ‚improvisatorischen Bewegungstechnik‘ konsequent in der Singular-Form. Vgl. Blum, S. 104ff

<sup>54</sup> Als wichtige Inhalte der improvisatorischen Bewegungstechnik nennt Blum:

- Führungspunkte, Linien, Flächen, Volumen
- Gleichgewicht und Off-Balance
- Fußsätze, Beingestikulation, Abdruck, Sprung
- Spannungstufen und Reaktionsweisen des Körpers
- Zentrale Bewegungssteuerung
- Rhythmik und Dynamik Vgl. Blum, S. 106

<sup>55</sup> Vgl. Blum, S.104ff

<sup>56</sup> a.a.O., S. 112

Wichtig scheint hier jedoch zwischen einem routinierten Einüben und einem kontaktvollen Ausprobieren zu differenzieren. Die Unterscheidung zwischen dem routinierten Üben und einer beziehungsvollen Auseinandersetzung mit einer Aufgabe spielt eine zentrale Rolle in der Pädagogik Heinrich Jacobys (für den auch der Aspekt der Improvisation vor allem musikpädagogisch von großer Bedeutung war). Jacoby verbindet mit dem Aspekt des Kontakts zu einer Aufgabe ein „offenes und erfahrbereites Probierverhalten“.<sup>57</sup> In diesem Zusammenhang betrachtet er den Aspekt der Routine als ‚Verhalten auf Vorrat‘, welches eher „die Gefahr eines mangelnden Kontakts“ birgt.<sup>58</sup> Ein ähnlicher Ansatz findet sich auch bei dem Soziologen Hartmut Rosa, der anknüpfend an das von ihm geschaffene Konzept der Resonanz sich folgendermaßen zum Aspekt der Lebendigkeit äußert:

*Lebendigkeit ist eine Beziehungsform, eine Art und Weise, auf die Welt, auf die Menschen und Dinge bezogen, mit ihnen in Kontakt zu sein. Lebendigkeit ist ein Austauschverhältnis. Lebendig sein kann man nicht für sich alleine, sondern nur in Beziehung – das Andere muss aber kein Mensch sein, es kann auch ein Tier, ein Wald, ein Buch oder ein Lied sein. Aber die Beziehung muss über das Instrumentelle und Kausale hinausgehen.<sup>59</sup>*

Als wesentliches Merkmal des lebendigen Kontakts betrachtet Rosa die Tatsache, dass ein Mensch sich durch dieses Austauschverhältnis selbst verändert und verwandelt. Er verwendet daher auch den Begriff der An-verwandlung, welchem er den Begriff der An-eignung gegenüberstellt.<sup>60</sup>

Analog hierzu kann in der Tanzimprovisation – wie auch Lampert erwähnt – weniger von der ‚Beherrschung‘ als vielmehr von einem (beziehungsvollen) ‚Umgang‘ mit einer Improvisationstechnik ausgegangen werden. Dieser entzieht sich einem Zustand des fertigen, vollständigen und in Besitz seienden. Stattdessen ist er durch Prozesshaftigkeit und fortwährende Veränderung gekennzeichnet. Bezogen auf jene Improvisationstechniken, deren Schwerpunkt in der Generierung von Bewegung liegt, kann – anknüpfend an Rosa – der Umgang mit ihnen als eine Art An-verwandlung von Bewegungsanregungen betrachtet werden. Diese ermöglicht die Bildung

---

<sup>57</sup> Biedermann, S. 29

<sup>58</sup> a.a.O., S.17

<sup>59</sup> Rosa u.a. In: Die Zeit, Nr. 14/2015 S. 1

<sup>60</sup> Vgl. ebd.

neuer Strukturen im tänzerischen Habitus, welche im nächsten improvisierten Tanz sichtbar werden können.

Welche verschiedenen Arten von Bewegungsanregungen innerhalb von Improvisationstechniken vorkommen können, soll in den folgenden Kapiteln zunächst beispielhaft anhand der Improvisationsansätze von Isadora Duncan und Rudolf von Laban und später systematisch mithilfe der von Vogel vorgenommenen Unterteilung in abstrakte und assoziative Bewegungsanregungen aufgezeigt werden.

#### **2.4. Wegbereiter der Tanzimprovisation und ihre Improvisationsansätze**

Anders als in der Musik oder in der Schauspielkunst, wo die Improvisation eine jahrhundertelange Tradition aufweist, hat sie im Tanz bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch wenige Spuren hinterlassen.<sup>61</sup> In den folgenden Betrachtungen richtet sich die Aufmerksamkeit auf jene Zeit, in der die Improvisation im Rahmen der Tanzkunst erstmals wesentlich an Bedeutung gewann. Im Zuge der Lebensreformbewegungen, die sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts als Gegner der Industrialisierung und Befürworter einer naturnahen Lebensweise zeigten, suchten auch Tanzschaffende das ‚Naturnahe‘ im Tanz und in der Bewegung.<sup>62</sup> In diesem Zusammenhang sind insbesondere Isadora Duncan und Rudolf von Laban zu nennen. Um sich einen Zugang zu neuem Bewegungsmaterial zu verschaffen entwickelten sie verschiedene Tanzimprovisationsansätze, mit deren Hilfe Bewegung unabhängig von einem festgelegten Bewegungskanon hervorgebracht werden sollte. Dabei ging es noch weniger darum, die Tanzimprovisation als Aufführungsmittel zu verwenden. Vielmehr spielte die Tanzimprovisation zu ihren Anfängen vor allem dahingehend eine wichtige Rolle, dass mit ihr „ein Prozess der Eroberung von neuen Bewegungsmöglichkeiten und Kodifizierungen“ einherging.<sup>63</sup>

Im Folgenden sollen die von Duncan und Laban entwickelten Improvisationstechniken vor dem Hintergrund ihrer Motivationen näher erläutert werden. Dabei geht es zum einen darum einen Einblick in die

---

<sup>61</sup> Vgl. Lampert 2007, S. 15

<sup>62</sup> vgl. Lampert, S.55

<sup>63</sup> Lampert, S. 46

Anfänge der Tanzimprovisation zu verschaffen. Zum anderen soll aufgezeigt werden, welche unterschiedlichen Arten der Bewegungsanregung innerhalb von Improvisationstechniken zum Tragen kommen.

#### 2.4.1. Isadora Duncan (1878 – 1927)

Die Tänzerin und Choreographin Isadora Duncan (1877-1927) gilt bis heute als Mutter des modernen Tanzes und Begründerin einer neuen Tanzästhetik.<sup>64</sup> Als Gegnerin gesellschaftlicher Zwänge und in besonderem Maße als Gegnerin der Zwänge des klassischen Balletts mit seiner „künstlich-ästhetisierten Körperdisziplinierung“<sup>65</sup> begab sich Duncan auf die Suche nach ‚natürlichen Bewegungen‘, die sie aufgrund dieser Zwänge verschüttet glaubte. Sie ging davon aus, dass die wahre Schönheit in den Formen der Natur liege und bediente sich eben dieser auch als Inspirationsquelle für ihre Tänze. Von besonderer Bedeutung waren für Duncan wellenförmige Bewegungen, welche sie als ein überall in der Natur auftauchendes Phänomen betrachtete – so z.B. in den Wellen des Meeres oder in Gebirgslinien.<sup>66</sup> Um ähnliche Formen im eigenen Körper auszulösen nutzte sie Naturbilder wie z.B. das Bild eines fließenden Flusses oder „im Wind wehender Palmenblätter“<sup>67</sup>, welche sie sich vor dem geistigen Auge vorstellte.

Des weiteren versuchte Duncan mithilfe von griechischen Vasenmalereien und Skulpturen die Tänze der griechischen Antike nachzuvollziehen, wodurch sie einen Teil der verloren geglaubten ‚ursprünglichen‘ Bewegungen wieder aufzudecken hoffte. Sie ging davon aus, dass jede auf den Vasen abgebildete Pose oder Gebärde eine sich hieraus fortsetzende Bewegung erahnen ließ. Das Einnehmen solch einer Pose sollte demnach die Fortentwicklung der sich daraus ergebenden Bewegungen anregen.<sup>68</sup>

Ein wesentlicher Aspekt in der Tanzphilosophie Isadora Duncans war zudem das „Zusammenspiel psychischer und physischer Energien“<sup>69</sup>. Sie war bemüht der Bewegung einen inneren Grund vorausgehen zu lassen. Dabei galt für sie der Solar Plexus als Zentrum, von welchem aus emotionale Impulse in Bewegungsimpulse umgesetzt werden konnten. So verweilte Duncan über längere

---

<sup>64</sup> Vgl. Huschka, S. 95

<sup>65</sup> Schulze 1999, S.77

<sup>66</sup> Vgl. a.a.O., S. 75f

<sup>67</sup> Lampert 2007, S. 48

<sup>68</sup> Vgl. Duncan 1903, S. 26ff

<sup>69</sup> Fleischle-Braun, S.37

Phasen den Solar Plexus fokussierend in der Stille um Bewegungen aus dem Inneren hervortreten zu lassen.

Zudem nutzte sie zum Auslösen einer „spontan-emotionalen Stimmung“, <sup>70</sup> gefühlsgeladene Musikstücke vorwiegend romantischer Komponisten (u.a. Chopin, Schubert, Tschaikowski), die nicht explizit für den Tanz komponiert wurden. Gemäß Fleischle-Braun ging es ihr dabei in erster Linie um die Fähigkeit sich in die Suggestivkraft der Musik einfühlen zu können. Zuletzt seien hier noch elementare Fortbewegungsarten wie Hüpfen, Gehen, Laufen oder Springen genannt, welche von Duncan improvisatorisch ausgelotet wurden.

Die von Duncan entwickelten bzw. erprobten Improvisationsansätze dienten vorrangig der Verwirklichung ihrer selbst und der Erarbeitung ihrer eigenen Tänze. Zur Frage inwieweit sie Teil eines bleibenden tanzpädagogischen Konzepts gewesen sein könnten, gibt es verschiedene Standpunkte, die hier nicht weiter erläutert werden sollen. <sup>71</sup> Ebenso scheint heute auch schwer nachvollziehbar, ob Isadora Duncan im Rahmen ihrer Auftritte improvisierte. Lampert u.a. vermuten eher eine choreographische Festlegung ihrer Tänze. <sup>72</sup> Ring und Steinmann vermerken, sie habe ihre Schritte bei Auftritten nicht genau festgelegt und gelegentlich ohne Vorbereitung auf der Bühne zu einem vom Pianisten spontan gewünschten Musikstück improvisiert. <sup>73</sup>

#### **2.4.2. Rudolf von Laban (1879 – 1958)**

Für den Tänzer, Choreographen, Tanzpädagogen und Tanztheoretiker Rudolph von Laban (1879-1958) spielte das Thema Improvisation insbesondere im Rahmen der Tanzvermittlung eine wichtige Rolle. Um sich dem Tanz als Ausdrucksform zu nähern schien es ihm unumgänglich sich mit dem Material des Tanzes an sich intensiv auseinanderzusetzen: mit der Bewegung. Für Laban unterschieden sich die Bewegungen des Tanzes im Grunde nicht von denen des Alltags, und er suchte einen Weg alle Bewegungsmöglichkeiten die der Natur des Körpers gegeben waren zu durchleuchten und zu ordnen. <sup>74</sup> Seine Erkenntnisse über die Gesetzmäßigkeiten der Bewegung mit ihren räumlichen und

---

<sup>70</sup> Fleischle Braun, S. 36

<sup>71</sup> Vgl. hierzu Fleischle-Braun, S. 35ff

<sup>72</sup> Vgl. hierzu Lampert 2007, S. 48, Matheson 2004, S. 445, Schulze 1999, S. 80f

<sup>73</sup> Vgl. Ring und Steinmann 1997, S. 70

<sup>74</sup> Vgl. hierzu Laban 2001 S.41 sowie Fleischle-Braun 2001 S. 55

dynamischen Aspekten sowie den Aspekten der Bipolarität trug er in einem komplexen bewegungstheoretischen System zusammen.<sup>75</sup> Die von ihm geschaffene Raum-Harmonie-Lehre<sup>76</sup> sowie die Lehre der Antriebsaktionen<sup>77</sup> sind wesentliche Grundlage für sein tanzpädagogisches Konzept „Der moderne Ausdruckstanz in der Erziehung“<sup>78</sup>, welches heute als erstes niedergeschriebenes Improvisationsinstrumentarium gelten kann.

Friederike Lampert zufolge entsprechen die hierin von Laban beschriebenen Charakteristiken seiner sogenannten ‚freien Tanztechnik‘ den Merkmalen der Tanzimprovisation, wenngleich er den Begriff der Improvisation nicht gebraucht. Allerdings wäre – so Lampert – was Laban hier als ‚spontanes Kombinieren‘ bezeichnet, mit dem Improvisieren gleichzusetzen.<sup>79</sup>

*„In einer freien Tanztechnik, also in einer Technik ohne vorgefaßten oder vorgeschriebenen Stil, wird das gesamte Spektrum der Bewegungselemente erprobt und geübt. Aus dem spontanen Kombinieren dieser Elemente erwächst eine fast unbegrenzte Vielfalt an Schritten und Gesten, die dem Tänzer zur Verfügung stehen.“<sup>80</sup>*

Im Mittelpunkt Labans bewegungstheoretischer Überlegungen steht die Frage nach dem Ursprung und dem Ziel eines jeden Bewegungsimpulses. Ausgehend von der Annahme, dass jedem Bewegungsimpuls ein bestimmter Bewegungsantrieb zugrunde liegt, führt Laban die ‚acht elementaren Antriebsaktionen‘ *Wringen, Drücken, Gleiten, Schweben, Flattern, Peitschen, Stoßen* und *Tupfen* ein,<sup>81</sup> deren spezifische Qualität sich aus der Kombination der sechs Antriebsselemente *fest, zart, direkt, flexibel, plötzlich* und *allmählich* ergibt. Diese wiederum lassen sich auf die Polarität der inneren entweder gegenankämpfenden oder erspürenden Einstellung zu den Bewegungsfaktoren *Schwerkraft (fest oder zart), Raum (direkt oder flexibel)* und *Zeit (plötzlich oder allmählich)* zurückführen.<sup>82</sup> Ausgehend von der Annahme, dass jeder Bewegungsimpuls in den Raum führt, und dass jede Bewegung einen genauen Anfangs- und einen genauen Endpunkt hat, nimmt Laban eine differenzierte

---

<sup>75</sup> Vgl. Fleischle-Braun 2001, S. 57ff

<sup>76</sup> Vgl. Laban 1991

<sup>77</sup> Vgl. Laban 1988b

<sup>78</sup> Vgl. Laban

<sup>79</sup> Vgl. Lampert, S.49

<sup>80</sup> Laban, a.a.O. S. 41

<sup>81</sup> ebd., S. 49

<sup>82</sup> Vgl. Fleischle-Braun 2001, S. 58



Raumeinteilung des Körperumraums vor, indem er 26 den Körper umgebende Orientierungspunkte definiert.<sup>83</sup>

Angelehnt an diese Gesetzmäßigkeiten bietet Laban zunächst 8 elementare Bewegungsthemen für Kinder im Grundschulalter an, die es ihnen ermöglichen sollen ihre Bewegungen in Beziehung zum Raum, zur Zeit und zur Schwerkraft zu differenzieren. Das Ausloten verschiedener Kontraste spielt dabei eine zentrale Rolle (z.B. enge oder weite Bewegungen, in den Raum hinein oder zur Körpermitte hin führende Bewegungen, geradlinige oder bogige Bewegungswege, große oder kleine Figuren). Ergänzend hierzu kommen Themen zur Anpassung an eine Gruppe oder an einen Partner.<sup>84</sup> Im Rahmen weiterer 8 fortgeschrittener Bewegungsthemen, die für Kinder von 11 Jahren bis zur Vollendung der Schule ausgerichtet sind, werden die Antriebsaktionen und Raumrichtungen weiter ausdifferenziert und miteinander kombiniert. Hinzu kommen Themen zur Elevation, zum Bewegungsausdruck sowie gruppenspezifische Themen.<sup>85</sup>

Labans tanzpädagogisches Ziel ist im Wesentlichen das Beherrschen der Antriebsaktionen sowie die Fähigkeit jeden Punkt im Körperumraum erreichen zu können, sodass beide Aspekte in ihrem Zusammenspiel für die Gestaltung von Tänzen und Bewegungsstudien nutzbar gemacht werden können. Die vom Einfachen hin zum Komplexen aufgebaute Sammlung der 16 Bewegungsthemen, welche Laban dem Tanzlehrer zur Verfügung stellt, soll auf diese Fähigkeiten hinarbeiten.<sup>86</sup> Die Aufgabenstellungen sind weitgehend offen formuliert und ermöglichen ein selbständiges und spielerisches Ausprobieren der einzelnen Bewegungsthemen, sodass sie einerseits zum eigenständigen Verständnis der Bewegungsprinzipien und andererseits zur Entfaltung der Kreativität im Umgang mit den Bewegungsthemen und ihren vielzähligen Variations- und Kombinationsmöglichkeiten beitragen.<sup>87</sup>

Wenngleich Laban das klassische Ballett anders als Duncan nicht grundsätzlich ablehnte,<sup>88</sup> so kritisierte er doch seine Vermittlungsmethode, nach welcher jede einzelne Bewegung durch Nachahmung zu erlernen war. Dies war Labans Ansicht nach nur möglich, solange sich ein bestimmter Tanzstil auf ein relativ kleines Bewegungsvokabular beschränkte. Mit der Tendenz, „Schritte und Gesten von

---

<sup>83</sup> Vgl. Laban a.a.O., S. 99ff

<sup>84</sup> Vgl. a.a.O., S.44-47

<sup>85</sup> Vgl. a.a.O., S.48-64

<sup>86</sup> Vgl. ebd. S. 43 u. 63

<sup>87</sup> Vgl. Lampert 2007, S. 49, Fleischle-Braun 2001, S. 60

<sup>88</sup> Vgl. Huschka 2002, S. 171

den Fesseln eines zu stark einengenden Bewegungsstils zu befreien“<sup>89</sup> erweiterte sich das Bewegungsvokabular im modernen Tanz immer mehr, sodass Laban die Notwendigkeit sah sich der Bewegung auf einem anderen Lernweg zu nähern.<sup>90</sup> Sein tanzpädagogischer Ansatz verfolgt das Beherrschen der Bewegung „in all ihren körperlichen und geistigen Aspekten“, <sup>91</sup> welches ein eigenständiges Erforschen und Entdecken der Bewegungsgesetzmäßigkeiten voraussetzt und ein gesteigertes Bewegungsbewusstsein mit sich bringen soll.

Laban nutzte die Improvisation außerdem zur Gestaltung seiner für Laientänzer konzipierten Bewegungschöre, für welche er 1922 in Hamburg eine Schule gründete. Dabei kam es gelegentlich auch zu Improvisationen während der Aufführung, wobei die spontan komponierten Bewegungen eines oder mehrerer Vortänzer vom gesamten Bewegungschor oder von einzelnen Gruppen, welche den einzelnen Vortänzern zugeteilt waren, nachgetanzt wurden. Meist aber wurde die Improvisation in der Vorbereitungsphase genutzt. Verschiedene Bewegungsthemen wurden dabei improvisatorisch erarbeitet und dann für die Aufführung festgelegt.<sup>92</sup>

Die von Laban geschaffene ‚freie Tanztechnik‘ stellt bis heute „eine grundlegende Basis für Didaktik und Methoden der Tanzimprovisation“ dar.<sup>93</sup> Im späteren Verlauf der Geschichte der Tanzimprovisation entwickelte Improvisationstechniken vorwiegend abstrakter Art – wie z.B. die Neun-Punkte-Technik von Amanda Miller – gründen auf der Tradition Labans.<sup>94</sup>

## 2.5. Arten der Bewegungsanregungen und ihr Einfluss auf den improvisatorischen Umgang

Wie sich im vorangegangenen Kapitel zeigt, kann Bewegung im Rahmen von Improvisationsansätzen –bzw. -techniken auf ganz unterschiedliche Weise angeregt oder provoziert werden. Im Folgenden soll zunächst beispielhaft anhand der zuvor beschriebenen Improvisationsansätze Duncans und Labans und dann systematisch auf die verschiedenen Arten der Bewegungsanregung innerhalb von Improvisationstechniken eingegangen werden. Ob und inwieweit die Benennung

---

<sup>89</sup> Laban 1988, S. 40

<sup>90</sup> ebd. S. 22

<sup>91</sup> ebd., S. 21

<sup>92</sup> Vgl. ebd., S. 50, Matheson 2004, S. 445

<sup>93</sup> Lampert, S. 175

<sup>94</sup> a.a.O., s. 192ff

von Bewegung hierfür eine besondere Rolle spielt, soll dabei näher beleuchtet werden.

Die Improvisationsansätze Duncans und Labans lassen in Hinsicht auf die Benennung der Bewegung deutliche Unterschiede erkennen. Während Laban Bewegungen direkt benennt, kommt es bei Duncan – wenn überhaupt, dann meist zu einer indirekten Benennung von Bewegungsideen (im Sinne einer bestimmten Form oder Qualität), wobei der Schwerpunkt – wie auch Lampert erläutert – hauptsächlich auf den Bewegungsauslösern liegt.<sup>95</sup>

Genauer lassen sich Duncans Improvisationsansätze grob in zwei verschiedene Arten unterteilen: Zum Einen gibt es jene, innerhalb derer keine bestimmte Bewegungsidee verfolgt wird. Stattdessen stehen hier die innere Gefühlswelt und die hieraus hervorgehenden Bewegungsimpulse im Vordergrund. Sie kommen damit jenem Verständnis von Bewegungsimprovisation nahe, welches später bei der Tänzerin und Choreographin Anna Halprin anzutreffen ist. Ursula Schorn schreibt dazu:

*„Bewegungsimprovisation – so Anna Halprins Definition – folgt nicht einer bestimmten Bewegungsidee oder einem Thema, sondern lässt dem Improvisierenden unbegrenzten Raum für subjektive Antworten auf Bewegungsimpulse, die aus dem momentanen Körpererleben oder aus der unmittelbaren Begegnung mit dem Raum, der Resonanz auf Partner, Musik, Texte oder Objekte entstehen.“<sup>96</sup>*

Ähnliche Ansätze lassen sich später in anderen Techniken – wie z.B. dem ‚Authentic Movement‘ wiedererkennen, welche gemäß Lampert u.a. dem ‚Warten auf aus dem Inneren hervortretende Bewegungsimpulse‘ bei Isadora Duncan entsprechen.<sup>97</sup> Auch Duncans Umgang mit Musik lässt Bewegung vordergründig als subjektive Antwort auf die ausgewählten Musikstücke erscheinen.

Zum anderen gibt es jene Improvisationsansätze bei Duncan, die mit dem Ziel der Hervorbringung einer bestimmten Bewegungsform oder -qualität verbunden sind. Um letzteres zu erreichen bringt sie verschiedene Bewegungsauslöser zum Einsatz – so z.B. Bilder der Natur als Metaphern für wellenförmige Bewegungen oder Skulpturen/Malereien zur Anregung ‚griechisch-antik‘ anmutender Bewegungen. Fleischle-Braun spricht in diesem Zusammenhang von einer

---

<sup>95</sup> Vgl. Lampert, S. 47

<sup>96</sup> Schorn, S. 63

<sup>97</sup> Vgl. Lampert, S. 47, Allerdings ist heute kaum nachweisbar, inwieweit es sich bei Duncan wirklich um eine Bewegungshervorbringung im Sinne eines passiven Geschehenlassens gehandelt hat. Vgl. hierzu auch Fleischle-Braun, S. 37

mimetischen Aneignung antiker Vorbilder und beobachteter Naturbewegungen.<sup>98</sup> Dabei handelt es sich um Metaphorische Vorstellungsbilder bei deren Umsetzung eine gewisse Interpretationsfreiheit besteht. Darüberhinaus verfolgt Duncan mit den elementaren Fortbewegungsarten (wie z.B. Hüpfen oder Gehen) aber auch Bewegungsideen, die konkret benannt werden.

Das konkrete Benennen und damit verbundene Differenzieren und Bewusstmachen von Bewegung einschließlich ihrer zeitlichen, dynamischen und räumlichen Aspekte zeigt sich in der von Laban genutzten Art der Bewegungsanregung weitgehend als wesentliches Merkmal. Sie dient der Umsetzung spezifischer Bewegungsideen um letztlich aus einer Vielzahl an erprobten Bewegungsmöglichkeiten schöpfen und diese unendlich miteinander kombinieren zu können. Dabei unterscheiden sich die einzelnen Themen in Hinsicht auf die Improvisationsfreiheit – oder genauer gesagt: in Hinsicht auf die Anzahl der verschiedenen möglichen Bewegungsformen oder -variationen. So bietet z.B. die Anregung das Knie spielerisch zum Bewegen zu gebrauchen weniger unterschiedliche Möglichkeiten als die Anweisung „Macht eine Figur, eine Statue“.<sup>99</sup>

Bei der vergleichenden Betrachtung der Improvisationsansätze Labans und Duncans zeigt sich, dass es in Abhängigkeit zur jeweiligen Art der Bewegungsanregung unterschiedliche Formen der Improvisationsfreiheit gibt: die Freiheit des Assoziierens, die Freiheit des Interpretierens und die Freiheit des Explorierens. Damit verbunden ist ein jeweils anderer improvisatorischer Umgang mit dem gegebenen Bewegungsauslösern bzw. Bewegungsmaterial. Während die ‚Solar-Plexus-Übung‘ und die Musikstücke bei Duncan eher zu einem assoziativen Umgang anregen, kommt es ausgehend von den metaphorisch beschriebenen Bewegungsideen eher zu einem interpretierenden Umgang. Dagegen wird durch den bewegungsbenennenden Begriffsapparat Labans eher zu einem explorativen Umgang angeregt. Es zeigt sich somit ein direkter Zusammenhang zwischen der jeweiligen Art der Bewegungsanregung und der Form des improvisatorischen Umgangs, welcher hierdurch angeregt wird.

Eine grobe Einteilung in zwei verschiedene Arten der Bewegungsanregung innerhalb von Improvisationsaufgaben findet sich bei Corinna Vogel. Hierin unterscheidet sie zwischen ‚assoziativen‘ und ‚abstrakten‘

---

<sup>98</sup> Vgl. Fleischle-Braun, S.37

<sup>99</sup> Laban, S. 45

Bewegungsanregungen, wobei sie Rudolf von Laban als den ‚Begründer‘ der abstrakten Bewegungsanregungen betrachtet.<sup>100</sup> Als wesentliches Merkmal abstrakter Bewegungsanregung nennt sie die „Konzentration auf der Bewegungsausführung und dem Bewegungsablauf“ wohingegen sie der assoziativen Bewegungsanregungen eine „Konzentration auf Phantasie und Bewegungsausdruck“ zuschreibt.<sup>101</sup> Letztere lasse sich in metaphorisch beschriebenen Bewegungsideen Isadora Duncans wiedererkennen, sodass sie als Gegenstück zu Laban als Vorreiterin der assoziativen Bewegungsanregungen betrachtet werden kann. Trotz der Verständlichkeit in Hinsicht auf die von Vogel vorgenommene Zuordnung der charakteristischen Merkmale zur jeweiligen Art der Bewegungsanregung, lassen ihre Wahl der Begriffe und insbesondere ihr Umgang mit dem Begriff ‚abstrakt‘ einige Unstimmigkeiten erkennen. Eine differenziertere Betrachtung der einzelnen Komponenten ‚Anregung‘, ‚Umgang‘ und ‚Bewegung‘ soll hier zu mehr Klarheit beitragen.

Der Begriff der ‚abstrakten Bewegung‘ im Zusammenhang mit Improvisation ist u.a. bei Haselbach anzutreffen. Dabei wird das Wort ‚abstrakt‘ mit dem Wort ‚formal‘ gleichgesetzt und im Sinne von ‚inhaltslos‘ verstanden. Den ‚formalen‘ oder ‚abstrakten‘ Gesten stellt Haselbach die Ausdrucksgesten oder ‚inhaltsgebundenen‘ Gesten gegenüber.<sup>102</sup> In ähnlicher Weise unterscheidet Lampert zwischen der ‚inneren Bewegtheit‘ und der ‚äußerlichen Form‘ als Motivation zur Bewegungshervorbringung.<sup>103</sup> Hieran anknüpfend und aufgrund der Tatsache, dass der Begriff ‚abstrakt‘ je nach Anwendungsbereich verschiedene Bedeutungen mit sich bringen kann, scheint der Begriff ‚formal‘ der geeigneteren zu sein.

Als Anregung kann zwischen einer Anregung durch konkrete bewegungsbenennende Begriffe und einer Anregung durch metaphorische Vorstellungsbilder unterschieden werden. Der Umgang der durch diese zwei verschiedenen Arten angeregt wird ist dann entweder explorativ oder interpretierend. Ein assoziativer Umgang ist vor allen den Improvisationsansätzen zuzuordnen, die keine bestimmte Bewegungsidee verfolgen.

Die folgende Kategorisierung in drei verschiedene Arten von Improvisationsaufgaben mit ihren hierin enthaltenen Bewegungsanregungen

---

<sup>100</sup> Vogel, S. 90

<sup>101</sup> Vogel, S. 92f

<sup>102</sup> Vgl. Haselbach, S. 38

<sup>103</sup> Vgl. Lampert, S. 124

knüpft an Vogels Einteilung an und erweitert diese um die Art jener Improvisationsansätze, innerhalb derer keine bestimmte Bewegungsweise angestrebt wird.

Es kann grob in die folgenden drei Arten von Improvisationsaufgaben oder -techniken unterteilt werden:

1. Improvisationsaufgaben, die bewusst auf die Vermittlung einer bestimmten Bewegungsidee verzichten und einen assoziativen Umgang mit den gegebenen Informationen anregen.

2. Improvisationsaufgaben, die mithilfe metaphorischer Vorstellungsbilder eine bestimmte Bewegungsidee indirekt vermitteln und einen interpretierenden Umgang mit den gegebenen Informationen anregen. (Die entstehenden Bewegungen sind inhaltlich gebunden.)

3. Improvisationsaufgaben, die mithilfe bewegungsbenennender Begriffe eine bestimmte Bewegungsidee direkt vermitteln und einen explorativen Umgang mit den gegebenen Informationen anregen. (Die entstehenden Bewegungen sind formal.)

### 3. Eshkol-Wachman-Movement Notation (EWMN)

Gemeinsam mit der *Kinetographie Laban/Labanotation* und der *Benesh Movement Notation* wird die *Eshkol-Wachmann Movement Notation (EWMN)* aktuell zu den meistverwendeten Tanz- bzw. Bewegungsschriften gezählt.<sup>104</sup> Bisher wurde sie u.a. zur Aufzeichnung von Tanzkompositionen, Volkstänzen verschiedener Kulturen (z.B. des Balkans), Feldenkrais-Lektionen, Bewegungsfolgen des Tai Chi Chuan und der Zeichensprache genutzt. Sie ist die einzige Bewegungsnotation, die explizit als Kompositionsmittel entwickelt wurde. Darüber hinaus kommt sie aber auch in völlig tanzentfernten Bereichen zum Einsatz. So dient sie z.B. in der Verhaltensforschung als Analysewerkzeug zur Beobachtung von Tierbewegungen.

Im folgenden Teil der Arbeit soll nach einer kurzen Definition des Begriffes Tanz-/Bewegungsnotation zunächst erläutert werden, wie es zur Entstehung des Notationssystems kam, d.h. welche Intentionen ihrer Entwicklung zugrunde liegen. Im Anschluss hieran sollen die Eshkol-Wachmann Bewegungsnotation mit vorgestellt werden. Dabei soll es vordergründig um das Bewegungskonzept der Notation und weniger um ihre graphische Darstellung gehen.

#### 3.3. Definition des Begriffs Tanz-/Bewegungsnotation

Als Tanz- oder Bewegungsnotation bezeichnet man ein System von Zeichen zur schriftlichen Darstellung von Tanz bzw. Bewegung, die eine Umwandlung der vierdimensionalen Bewegung (einschließlich des Parameters Zeit als vierte Dimension) in auf zweidimensionalem Papier geschriebene Zeichen mit sich bringt.<sup>105</sup> Allerdings ist nicht jede schriftliche Fixierung einer Bewegungsabfolge auch als Tanz- oder Bewegungsnotation zu betrachten. Als wesentliches Merkmal gilt der analysierende und systematisierende Umgang mit Bewegung unter der Verwendung spezifischer Zeichen. So kann z.B. bei dem Gebrauch von Strichfiguren und Wortkürzeln, die als Gedächtnisstütze zur Wiederholung einer Bewegungsfolge dienen, nicht gleich die Rede von einer Tanznotation sein, sofern diese nicht einem geschlossenen System zugrunde liegen.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Vgl. Hartewig, S. 140

<sup>105</sup> Vgl. Hutchinson Guest 1984, S.xiv

<sup>106</sup> Vgl. Jeschke 1998, Sp. 239

Zu Recht stellt sich die Frage, ob und inwieweit die Begriffe Tanznotation und Bewegungsnotation voneinander zu unterscheiden sind. In den Enzyklopädien *MGG*<sup>107</sup> und *International Encyclopaedia of Dance*<sup>108</sup> tritt der gemeinte Gegenstand sowohl unter dem Begriff der Tanznotation als auch der Bewegungsnotation in Erscheinung, wobei jedoch der Begriff Tanznotation häufiger verwendet wird. Dies ist wohl in erster Linie auf den tanzspezifischen Hintergrund zurückzuführen. Im Zusammenhang mit der Eshkol Wachman Movement Notation (EWMN) wird von Eshkol explizit darauf hingewiesen, dass es sich hierbei nicht um eine Tanznotation sondern um eine Bewegungsnotation handele, die insbesondere dadurch charakterisiert sei, dass alle Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers unabhängig von einem bestimmten Tanzstil berücksichtigt würden und im Rahmen der Notation darstellbar seien. Unter Berücksichtigung der von Eshkol vorgenommenen Unterscheidung der Begriffe Tanz und Bewegung wäre somit dann von einer ‚Tanznotation‘ auszugehen, wenn es hierbei darum ginge ein bestimmtes eingegrenztes Bewegungsrepertoire zu notieren, welches in einem „jeweiligen historischen und gesellschaftlichen Kontext als Tanz definiert“ wäre.<sup>109</sup>

### 3.4. Hintergründe zur Entstehung der EWMN

Die Eshkol-Wachman Bewegungsnotation hat ihren Ursprung in Israel, wo sie in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts von der Tänzerin Noa Eshkol und dem Architekten Avraham Wachmann entwickelt wurde. Im Mittelpunkt der nun folgenden Betrachtungen steht die Person Noa Eshkol. Über den Architekten Avraham Wachman halten die für die vorliegende Arbeit zur Verfügung stehenden Quellen kaum Informationen bereit. Lediglich YANNAI weist explizit darauf hin, dass Wachman das kugelförmige Bezugssystem entwickelt habe, welches für das Notationssystem grundlegend von Bedeutung ist.<sup>110</sup> Demnach ist anzunehmen, dass Wachman der Bewegungsnotation mittels seiner Kompetenzen als Architekt zur Umsetzung verholfen hat. Es scheinen aber vor allem die Ansichten und Beweggründe der Tänzerin Noa Eshkol, die überhaupt erst zur

---

<sup>107</sup> Vgl. a.a.O. 1998

<sup>108</sup> Vgl. Hutchinson Guest 1998

<sup>109</sup> Drewes, S. 69

<sup>110</sup> Vgl. Yannai, S. 124



Entwicklung einer Bewegungsschrift geführt haben. Diese sollen im Folgenden herausgearbeitet werden.

### 3.4.1. Noa Eshkol: Biographische Daten<sup>111</sup>

Noa Eshkol wurde 1924 im Kibbuz Deganya Bet im Norden Israel geboren. 1943-1945 studierte sie Tanz und *body culture studies* an der *Tehila Ressler School* in Tel Aviv. Die Suche nach einer Bewegungsschrift, mit der sie Tänze komponieren konnte, führte sie 1946 an das *Art of Movement Studio* in Manchester sowie an die *Sigurd Leeder School of Modern Dance* in London, wo sie 2 Jahre bei Rudolf von Laban und dem deutschen Tänzer, Choreographen und früheren Laban-Schüler Sigurd Leeder studierte. Dabei verschaffte sie sich Einblick in die von Laban entwickelte Tanznotation. Die Tatsache, dass sie sich bei der Anwendung mit dieser Tanznotation gezwungen sah Labans persönlichen Stil und seine Idee von Tanz, Gestaltung und Bewegungsmotivation übernehmen zu müssen, ermutigte sie dazu, eine eigene Bewegungsnotation zu entwickeln.<sup>112</sup> Gemeinsam mit dem Architekten Avraham Wachman, der damals zeitweise Schüler von Eshkol war, schuf sie die ‚Eshkol Wachman Movement Notation‘ - kurz EWMN - welche seit 1951 erprobt wurde.<sup>113</sup> 1954 gründete sie die *Noa Eshkol's Chamber Dance Group* –eine Gruppe von Tänzerinnen und Tänzern mit der sie ihre Ideen zum Thema Tanz und Bewegung explorierte. Die Gruppe führte weltweit die von Eshkol mittels der *EWMN* komponierten Tänze auf und nahm an diversen Festivals teil. Sie bestand bis 1993.

1958 erschien in London das erste Buch über die Bewegungsnotation unter dem Titel *Movement Notation*, welches Eshkol gemeinsam mit Abraham Wachmann verfasste.

In den Jahren zwischen 1951 und 1990 unterrichtete Noa Eshkol an diversen Einrichtungen in Israel, u.a. in der Tanzfakultät der *Jerusalem Academy of Music and Dance* sowie an der Fakultät für *Visual and Performing Arts* der Universität Tel Aviv, wo sie 1972 das Researchcenter für Movement

---

<sup>111</sup> Die biographischen Daten zu Noa Eshkols sind größtenteils der offiziellen Homepage des EWMN-Centers entnommen. Vgl. hierzu [http://www.ewmncenter.com/site/detail/detail/detailDetail.asp?detail\\_id=1703206&depart\\_id=1333](http://www.ewmncenter.com/site/detail/detail/detailDetail.asp?detail_id=1703206&depart_id=1333)

<sup>112</sup> Vgl. Holländer, S. 69

<sup>113</sup> Vgl. Yannai, S.124

Notation gründete und leitete. Außerdem war sie Ende der 70er Jahre Gastprofessorin an der Universität von Illinois in Springfield, USA.

1968 rief sie die *Movement Notation Society* in Israel ins Leben, welche bis heute dazu dient die EWMN als Mittel für künstlerische Zwecke sowie für Forschungszwecke weiterzuentwickeln und zu verbreiten. Im Jahre 2007 starb Noa Eshkol in Holon, Israel.

### 3.4.2. Noa Eshkol: Ansichten und Intentionen

Wie bereits erwähnt, war für Noa Eshkol die Differenzierung der Begriffe 'Tanz' und ‚Bewegung‘ von wesentlicher Bedeutung. Unter dem Begriff der ‚Bewegung‘ verstand sie das Material aus welchem Tanz entsteht. Darin eingeschlossen waren alle Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers. Im Unterschied hierzu beinhaltete ihrer Ansicht nach der ‚Tanz‘ nur eine ausgewählte Reihe an Bewegungen. Dabei ist die Auswahl dieser Bewegungen abhängig von einer jeweiligen Epoche oder einer jeweiligen Interessengruppe. In diesem Sinne stellte Tanz für Eshkol das Ergebnis einer bestimmten Umgangsweise mit dem Bewegungsmaterial dar.<sup>114</sup> Für die Komposition ihrer eigenen Tänze bestand Eshkols Anliegen insbesondere darin mit der Bewegung als Grundmaterial des Tanzes zu arbeiten. Das Phänomen der reinen Bewegung sollte den Mittelpunkt ihrer kompositorischen Arbeit darstellen. Damit in engem Zusammenhang stand Eshkols Intention den Tanz sich selbst ausdrücken zu lassen. Sie betrachtete das Tanzen als einen Urtrieb des Menschen, der nicht Mittel zum Zweck sein sollte.<sup>115</sup> Sie wollte im Tanz nicht ihre Gefühle zum Ausdruck bringen oder durch den Tanz eine Geschichte erzählen. Im Vorwort ihrer Tanzsuiten weist Eshkol darauf hin, dass die Aufführungen ihrer Tänze durch die *Chamber dance group* für ein Publikum gedacht seien, welches an der Natur der Bewegung interessiert ist. Vor allen Dingen jedoch galten die Aufführungen den Tänzern selbst.<sup>116</sup> Um eine Loslösung jeglicher Bedeutungslast von der Bewegung zu erreichen sah Eshkol die Notwendigkeit einer Bewegungsschrift, mithilfe derer menschliche

---

<sup>114</sup> Vgl. a.a.O. S.118f

<sup>115</sup> Vgl. ebd.

<sup>116</sup> Eshkol 1975

Bewegung „frei von verbalen Umschreibungen, von Bildern und Adjektiven“ analysiert und komponiert werden konnte.<sup>117</sup>

*„Bewegung in Zahlen und Symbolen, bar emotionaler Konnotationen, zu formulieren eröffnet dem Geist Räume, die zuvor nicht da zu sein schienen.“<sup>118</sup>*

In der Abstraktion sah sie für sich die Möglichkeit das höchste Maß an Objektivität zu erreichen. Fernab von den Absichten des Menschen, seiner Gefühle, seiner Psychologie wollte sich Eshkol rein mit dem sich bewegenden Menschen befassen. Hierfür galt es die Gesetzmäßigkeiten der Bewegung zu erfassen und jede Bewegung innerhalb einer Komposition wissend und verstehend hervorzubringen. Ihr anfängliches kompositorisches Arbeiten beschreibt sie selbst folgendermaßen:

*„Als ich meine ersten Tänze machte [...] tat [ich] nichts, was ich nicht benennen konnte. Ich war wie ein Mönch. Ich musste zuerst wissen, was ich tat, bevor ich mich bewegte.“<sup>119</sup>*

Das Bewegungsmaterial musste also zuerst gedanklich erobert werden, bevor es körperlich zur Anwendung kommen konnte. Was im Laufe der Beobachtungen und Erkenntnisse von Eshkol in den Vordergrund rückte waren insbesondere die Bewegungswege. Diese sah sie im Rahmen anderer Tanznotationen zu wenig bzw. gar nicht berücksichtigt. Vor allem die *Labanotation* kritisierte sie aufgrund der Tatsache, dass Bewegung hier als Übergang zwischen zwei Positionen aufgefasst wird.<sup>120</sup> Im Gegensatz hierzu sollte für Eshkol die Hauptaufgabe einer Bewegungsnotation vor allem darin bestehen diese Übergänge – also die „verschiedenen und eigenartigen Wege, den die einzelnen Körperteile durchlaufen“<sup>121</sup> – möglichst genau zu beschreiben.

### **3.5. Konzept und Funktionsweise der Eshkol-Wachman-Bewegungsnotation**

Bei dem Bewegungskonzept der EWMN handelt es sich um eine von der grafischen Darstellung unabhängige Art der Bewegungsbetrachtung, die sich

---

<sup>117</sup> Holländer, S. 66

<sup>118</sup> ebd.

<sup>119</sup> A.a.O., S. 69

<sup>120</sup> Vgl. Yannai, S. 122

<sup>121</sup> Ebd.

allein auf die geometrisch-mechanischen Aspekte von Bewegung beschränkt. Wesentlich dabei ist, dass Bewegung im Rahmen des Konzepts prinzipiell als Veränderung der Verhältnisse einzelner benachbarter Körperteile zueinander aufgefasst wird.

Um die Hauptaspekte des Eshkol-Wachman'schen Bewegungskonzepts darlegen zu können, ist eine Vorgehensweise auf Grundlage einer prinzipiellen Ebene notwendig. Eine Darstellung des Bewegungskonzepts auf Grundlage einer beispielhaften Ebene – wie sie u.a. bei Jeschke anzutreffen ist – birgt die Gefahr, dass wesentliche Aspekte nicht vermittelt werden könnten.<sup>122</sup> Drewes schlägt für die Beschreibung der EWMN eine Auswahl an Untersuchungskriterien vor, die an ihren grundlegenden Prinzipien ansetzt.<sup>123</sup> Die folgenden Darstellungsaspekte werden sich an dieser Auswahl orientieren.

### **3.5.1. Segmentierung des Körpers**

Um die Mechanik der menschlichen Bewegung aufzudecken beschränken Eshkol/Wachman ihre Beobachtungen auf den skelettalen Aufbau des Körpers und abstrahieren diesen so weit wie möglich. Der Körper wird als ein aus Achsen und Gelenken bestehendes Gerüst aufgefasst, wobei jedes Körperglied als skelettaler Abschnitt von fixer Länge gesehen und somit als Achse oder gerade Linie gedacht wird. Diese Achse befindet sich entweder zwischen zwei Gelenken (wie z.B. die Achse des Oberarms zwischen dem Schultergelenk und dem Ellbogengelenk) oder sie ist als freie Extremität an ein Gelenk gebunden (z.B. der Kopf oder das äußerste Glied eines Fingers).<sup>124</sup>

In Betracht gezogen und notiert werden nur die sich unabhängig bewegenden Körperabschnitte. Z.B. werden durch die aktive Bewegung des Oberarms auch der Unterarm, die Hand und die Finger passiv mitbewegt. Sie werden getragen. Wenngleich sie ihren Ort im Raum verändern, werden sie nicht notiert, da sie selbst keine aktive Bewegung durchführen.

### **3.5.2. Das Gesetz der leichten und schweren Körperteile**

---

<sup>122</sup> Vgl. Jeschke 1983

<sup>123</sup> Vgl. Drewes, S. 68

<sup>124</sup> Vgl. a.a.O., S. 71

Je nachdem, wie weit einzelne Körperabschnitte von ihrer jeweiligen mechanischen Unterstützungsfläche entfernt sind, gelten sie als *schwerere* oder *leichtere* Körperabschnitte. Ein Körperabschnitt gilt dann als *schwerer*, wenn er sich näher zu seiner mechanisch unterstützenden Basis des Körpers befindet. Ist ein Körperabschnitt näher zur jeweiligen freien Extremität gelegen, wird er als *leichter* bezeichnet. Dabei ist zu bemerken, dass Körperabschnitte nur im Verhältnis zu ihren Abschnittsnachbarn als *schwerer* oder *leichter* eingestuft werden. Da sich die mechanisch unterstützende Basis des Körpers immer wieder verändern kann, verändert sich auch die Hierarchie aus *schwereren* und *leichteren* Körperabschnitten immer wieder.<sup>125</sup>

### 3.5.3. Das kugelförmige Bezugssystem und seine Koordinaten

Bei der isolierten Betrachtung eines einzelnen sich bewegenden Körperabschnitts wird deutlich, dass sich das freie Körperabschnittsende bzw. das zum jeweils leichteren Abschnittsnachbarn gelegene Ende auf einer kreisförmigen Bahn bewegt. Hieraus folgend sind alle möglichen Bewegungen eines einzelnen Körperabschnitts (als Achse von konstanter Länge) in ihrer Gesamtheit von einer Kugel umgeben, auf deren Oberfläche verschiedene Pfade durch das jeweilige Abschnittsende gezeichnet werden. Für die genaue Beschreibung von Positionen und Bewegungswegen legten Eshkol/Wachman auf dieser Kugeloberfläche ein Raster aus Koordinaten fest, welches im Folgenden beschrieben werden soll.

Die Äquatorebene der Kugel wird im Rahmen der EWMN als horizontale Ebene bezeichnet. Diese Ebene wird je nach Bedarf in eine bestimmte Anzahl gleichgroßer Segmente unterteilt. Am gebräuchlichsten ist eine Unterteilung in 8 gleichgroße Segmente, deren zur Kugelmitte zeigende Spitze eine Winkelgröße von 45° aufweist.<sup>126</sup> Aus den hieraus entstehenden Schnittpunkten ergeben sich 8 Positionen auf der horizontalen Ebene, von denen eine Position als absolute Null-Position bezeichnet wird. Diese befindet sich meist vom Körper aus gesehen vorne. Von dort aus werden die weiteren Positionen im Uhrzeigersinn bis 7 durchnummeriert. An jeder dieser 8 Positionen befindet sich eine vertikale Ebene, die rechtwinklig auf der horizontalen Ebene steht. Alle 8 vertikalen Ebenen

---

<sup>125</sup> Vgl. a.a.O., S. 73

<sup>126</sup> Die Unterteilung in 8 Segmente, die einen 45 Grad-Winkel aufweisen entspricht auch der Einteilung des Körperumraums bei Laban. Andere Möglichkeiten wären z.B. eine Unterteilung in 12 Segmente bei einem Winkel von 30° oder auch eine Unterteilung in 3 Segmente bei einem Winkel von 120°.

werden nach demselben Prinzip unterteilt wie die horizontale Ebene, sodass auch hier jeweils 8 Positionen entstehen. Die vertikale Achse der Kugel verläuft durch die beiden Schnittpunkte aller vertikalen Ebenen. Ihr unterer Schnittpunkt bildet die Null-Position jeder einzelnen vertikalen Ebene. Von dort aus wird entgegen dem Uhrzeigersinn bis 7 durchnummeriert. Insgesamt ergeben sich daraus 26 Koordinaten, mit deren Hilfe sowohl die Position als auch der Bewegungsweg eines Körperabschnitts relativ zu seinem Gelenk angegeben werden können.

#### 3.5.4. Art und Richtung der Bewegung

Innerhalb des beschriebenen kugelförmigen Bezugssystems werden durch die Bewegungen eines einzelnen Körperabschnitts um sein Gelenk herum nicht nur Pfade auf der Kugeloberfläche sondern auch Flächen im inneren Raum der Kugel produziert. Die Form dieser Pfade und Flächen ist abhängig von der jeweiligen Bewegungsart. Abgesehen von den immer kreisförmigen Bewegungen, aus denen sich das kugelförmige Bezugssystem ergibt, kann jede Bewegung eines einzelnen Körperabschnitts einer der drei Bewegungsarten ‚rotierend‘, ‚konisch‘ oder ‚eben‘ zugeordnet werden.

- Rotierende Bewegung:

Der sich bewegende Körperabschnitt dreht sich um seine eigene Achse, d.h. Körperabschnittsachse und Bewegungsachse sind kongruent. Der rotierende Körperabschnitt verändert seine Position im Raum nicht. Das Ende des Körperabschnitts zeichnet einen Punkt auf die Oberfläche der Kugel.

- Konische Bewegung:

Der sich bewegende Körperabschnitt zeichnet mit seiner Längsachse die Form eines Konus bzw. des Teils eines Konus in den Raum. Dabei kann die Winkelgröße zwischen Körperabschnittsachse und Bewegungsachse zwischen 0 und 90 Grad liegen. Das jeweilige Körperabschnittsende zeichnet eine kreisförmige Linie bzw. den Teil eines Krieses auf die Kugeloberfläche.

- Ebene Bewegung:

Der sich bewegende Körperabschnitt zeichnet mit seiner Längsachse eine ebene Fläche in den Raum. Dabei liegt die Winkelgröße zwischen

Körperabschnittsachse und Bewegungsachse stets bei 90 Grad. Mit einer ebenen Bewegung werden zwei Punkte im Raum auf kürzestem Wege miteinander verbunden. Das Ende des sich bewegenden Körperabschnitts zeichnet eine gerade Linie auf der Kugeloberfläche.

Die Tatsache, dass jeder sich bewegende Körperabschnitt im Einzelnen betrachtet wird bringt mit sich, dass jede Bewegungsart nur zwei Richtungen hat. Die Richtung wird als positiv oder negativ bezeichnet. Die aufsteigenden Zahlen auf der horizontalen bzw. auf den vertikalen Ebenen deuten auf eine *positive* Richtung, die absteigenden Zahlen auf eine negative Richtung hin.

### 3.5.5. Graphische Darstellung

Bei der Partitur der EWMN handelt es sich um ein horizontal verlaufendes Spaltensystem. Die Anzahl der Spalten richtet sich nach der Anzahl der Körperteile, die aktiv an der zu notierenden Bewegungsfolge beteiligt sind. Sofern der Oberkörper sowie alle vier Gliedmaßen relevant sind, werden sie von oben nach unten in der Reihenfolge ‚linker Arm‘, ‚rechter Arm‘, ‚Oberkörper‘, ‚rechtes Bein‘ und ‚linkes Bein‘ aufgelistet. Sie können je nach aktiver Beteiligung einzelner Körperabschnitte am Bewegungsgeschehen noch feiner unterteilt werden, so z.B. in die Spalten Hand, Unterarm und Oberarm, etc. Die Aktionen der einzelnen Körperteile werden innerhalb ihres zeitlichen Ablaufs von links nach rechts notiert und gelesen. Anhand einer mithilfe von Taktstrichen festgelegten metrischen Einteilung und einem festgelegten Tempo wird die Zeit definiert. Die Bewegungsdynamik ergibt sich indirekt aus dem Verhältnis zwischen Dauer und Länge des Bewegungsweges.<sup>127</sup> Die metrische Einteilung entspricht der Einteilung in Notenwerte in der Musik und kann parallel hierzu gelesen werden.

Bewegungen werden hauptsächlich durch Zahlen und abstrakte Zeichen dargestellt. Die Zahlen geben entweder Auskunft über die Positionen, die ein Körperabschnitt im Raum einnimmt, oder über die Länge des Bewegungsweges, den er im Raum zurücklegt. Positionen bzw.

---

<sup>127</sup> Vgl. Drewes 2003, S. 75

zurückzulegende Bewegungswege werden durch zwei Komponenten übereinander dargestellt. **Bsp.!** Dabei wird die horizontale Komponente unten und die vertikale Komponente oben notiert. Runde Klammern weisen auf eine raumbezogene absolute Position hin **Bsp.!** , wohingegen körperbezogene relative Positionen in eckige Klammern gesetzt werden **Bsp.!**. Im Falle einer Darstellung des zurückzulegenden Bewegungsweges werden nicht die durchnummerierten Positionen auf den horizontalen und vertikalen Ebenen, sondern die Anzahl der Abschnitte zwischen zwei Position ins Visier genommen, wobei ein Abschnitt als Einheit  $1 = 45^\circ$  definiert wird.

Die abstrakten Zeichen geben im Wesentlichen Auskunft über die Art und die Richtung der Bewegung des Körperabschnitts. Ebene Bewegungen werden durch einen Pfeil dargestellt, dessen Pfeilspitze die Bewegungsrichtung anzeigt. Dabei deuten waagerechte Pfeile auf Bewegungen auf der horizontalen Ebene und senkrechte Pfeile auf Bewegungen auf einer vertikalen Ebene hin. Sind die Pfeile nach rechts ( $\rightarrow$ ) bzw. nach oben ( $\uparrow$ ) gerichtet, handelt es sich um eine positive Bewegungsrichtung. Sind sie nach links ( $\leftarrow$ ) bzw. nach unten ( $\downarrow$ ) gerichtet, ist die negative Richtung gemeint. Rotierende Bewegungen werden durch einen Bogen und konische Bewegungen durch ein offenes Dreieck dargestellt, wobei die Öffnung nach oben oder unten Auskunft über ihre jeweilige Bewegungsrichtung gibt. Eine Öffnung nach unten ( $\dots;\wedge$ ) deutet auf die positive Richtung (rechts herum), eine Öffnung nach oben ( $\dots;\vee$ ) auf die negative Richtung (links herum) hin. Zusätzlich gibt es eine geringe Anzahl abstrakter Zeichen und Abkürzungen, die der Darstellung von Sprüngen, Schritten, Gewichtsverlagerungen und Kontaktmomenten dienen.

### 3.6. Zusammenfassung

Entsprechend der Intention Noa Ehscols unabhängig von verbalen Umschreibungen und emotionalen Konnotationen in Bewegung zu denken, ist EWMN durch einen besonders hohen Abstraktionsgrad charakterisiert. Sie verfügt über einen systematischen Aufbau und eine überschaubare Anzahl an



Grundbausteinen, mit welcher sich sämtliche Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers beschreiben lassen.

Das der Notation zugrunde liegende Prinzip der Segmentierung und die damit verbundene Bewegungsbetrachtungsweise auf einer Mikroebene führen dazu, dass Komposition und Bewegungsanalyse sehr nah beieinander liegen. Durch ihren hohen Abstraktionsgrad entfernt sich EWMN jedoch auch stärker als andere Notationen von der ursprünglichen Kontinuität des Bewegungsphänomens, was einen komplexen Übersetzungsvorgang zwischen graphischer Darstellung und Bewegungsumsetzung bzw. umgekehrt erforderlich macht.

#### **4. EWMN als Denkinstrument in der Tanzimprovisation**

Nachdem die EWMN vorgestellt wurde, soll nun das Bewegungskonzept, welches ihr zugrunde liegt, unabhängig von ihrer graphischen Darstellung in den Bereich der Tanzimprovisation übertragen werden. D.h. es wird – zunächst theoretisch – davon ausgegangen, dass im Rahmen der Tanzimprovisation Bewegung mithilfe des Eshkol-Wachmann'schen Bewegungskonzepts und den hieran gebundenen Bewegungsbegriffen angeregt wird. Ein Improvisationsansatz unter Anwendung des Konzepts oder auch einzelner seiner Teilaspekte ist jenen Improvisationstechniken bzw. -aufgaben zuzuordnen, die mithilfe eines bewegungsbenennenden Vokabulars einen explorativen Umgang mit den gegebenen Informationen und zu formalen Bewegungen anregen. Bevor es zu einer konkreten Auseinandersetzung mit den Besonderheiten des Eshkol-Wachmann'schen Konzepts – und damit der Bewegungsdenkweise der Bewegungsschrift – und seinen Potentialen für den improvisierten Tanz kommt, soll zunächst der grundsätzliche Zusammenhang zwischen Bewegungsdenken, Bewegungsbenennung und Bewegungsgenerierung erörtert werden.

Dies dient zum einen dem Ziel eine bedeutende Schnittstelle zwischen den Bereichen Tanz-/Bewegungsnotation und Tanzimprovisation – im Speziellen geht es hier um Techniken der Tanzimprovisation, die über ein bewegungsbenennendes Vokabular vermittelt werden – aufzuspüren. Zum anderen soll hier die Frage nach der Einflussnahme des Bewegungsdenkens und der hieran gebundenen Bewegungsbegriffe auf die Bewegungsgenerierung grundlegend thematisiert werden.

#### 4.1. Zum Verhältnis von Bewegungsdenken, Bewegungsbenennung und Bewegungsgenerierung

Vor dem Hintergrund der Tanz- und Bewegungsnotationen bemerkt Henner Drewes folgendes:

*„Wenn wir als Menschen in Bewegung denken – d.h. das Bewegungsmaterial und seine Strukturen reflektieren wollen –, benötigen wir [...] Kategorien und Begrifflichkeiten, die das beschreiben, was wir begreifen und verstehen möchten. Bewegungsnotation schafft einen wertevermittelnden Rahmen, der auf das Bewegungsphänomen angewendet werden kann, und kreiert somit ein ‚Denkinstrument‘ für Bewegung. Eine zumindest teilweise subjektive – Konzeptualisierung der Bewegung ist notwendigerweise mit einem derartigen Prozess verbunden.“<sup>128</sup>*

Das Bestreben Bewegung zu verstehen und zu reflektieren ist demnach immer mit einer gewissen subjektiven Sichtweise und einer ihr unterworfenen Kategorisierung in bewegungsbenennende Begriffe verbunden. Dieser Zusammenhang zeigt sich auch bei Hartewig. Sie macht deutlich, dass jede Bewegungsanalysemethode ihren eigenen besonderen Blick auf Bewegung hat und auf besondere Weise „mit den speziellen Eigenschaften des Mediums Bewegung“<sup>129</sup> umgeht – so z.B. mit seinem Prozesscharakter oder seinem körperlichen Nachempfinden. Dabei beschreibt sie das Analysieren von Bewegung an sich als einen kreativen Prozess.<sup>130</sup> Je nach individueller Sichtweise einer Beobachtungstechnik wird „das Wissen über Bewegung ebenso wie die Bewegungsvorgänge selbst“<sup>131</sup> auf unterschiedliche Weise gestaltet.

Auf der Seite der Tanzimprovisation ist feststellbar, dass der kreative Prozess im Rahmen einer Tanzimprovisationstechnik, die durch einen explorativen Umgang gekennzeichnet ist, bis zu einem gewissen Grad zugleich auch ein analytischer Prozess ist. Die Schnittstelle zwischen Tanz-/Bewegungsnotationen und Tanzimprovisation im Sinne von spontaner Hervorbringung formaler Bewegungen unter Anwendung bewegungsbenennender Begriffe lässt sich an dieser Verflechtung aus

---

<sup>128</sup> Drewes/Refresh-Armony, S. 27

<sup>129</sup> Vgl. Hartewig, S. 136

<sup>130</sup> Vgl. Hartewig, S. 143

<sup>131</sup> ebd.

Kreativem und Analytisch-Reflektierendem lokalisieren. An dieser Stelle werden Beobachtungstechnik und Improvisationstechnik miteinander vergleichbar.

So wie der spezifische Blick einer Beobachtungstechnik bestimmte Erkenntnismöglichkeiten mit sich bringt, so lässt sich auch mit dem bewegungsbenennenden Vokabular einer zum explorativen Umgang anregenden Improvisationstechnik ein bestimmtes Bewegungswissen generieren. Aus der Wahl der jeweiligen bewegungsbenennenden Begriffe lässt sich das spezifische Bewegungsdenken ableiten, welches diesen Begriffen zugrunde liegt. Dieses Bewegungsdenken nimmt wesentlich Einfluss auf die Formentstehung des improvisierten Tanzes. In Bezug auf die choreographische und zugleich improvisatorische Arbeitsweise von William Forsythe bemerkt Gerald Siegmund:

*„Für William Forsythe beginnt Bewegung im Kopf. Wie sie gedacht wird, bestimmt ihre Möglichkeiten und ihr Erscheinen.“<sup>132</sup>*

Für die von Forsythe entwickelte Improvisationstechnik ‚Improvisation Technologies‘ verwendet Huschka den Begriff der ‚Aufmerksamkeitsstruktur‘. Dazu schreibt sie:

*„Sie stellen den Tänzern eine über ein Vokabular vermittelte Aufmerksamkeitsstruktur richtungsräumlicher, anatomischer und koordinativer Operationsaspekte zur Verfügung, durch die sie ihre eigenen Bewegungsprozesse strukturell wahrnehmen und beeinflussen können, ohne gänzlich aus dem Stehgreif zu agieren, wie es ein Improvisieren sonst vermuten lässt.“<sup>133</sup>*

Mit dieser Aufmerksamkeitsstruktur wird in Hinsicht auf die gerichtete Aufmerksamkeit bereits eine gewisse Vorentscheidung getroffen, d.h. die Bewegungsmöglichkeiten der improvisierenden Person werden durch den bewegungsbenennenden Begriffsapparat reglementiert und damit eingeschränkt. Denn die Aufmerksamkeit gegenüber einer bestimmten Auswahl an Bewegungsaspekten bringt auch eine Nicht-Aufmerksamkeit gegenüber anderen Bewegungsaspekten mit sich.

Die vorgegebene Aufmerksamkeitsstruktur vermittelt somit eine bestimmte Art in Bewegung zu denken, die sich für die im Tanz entstehende Bewegungsform verantwortlich zeigt. Das, was auf Grundlage einer

---

<sup>132</sup> Siegmund, S. 13

<sup>133</sup> ebd.

Aufmerksamkeitsstruktur wahrgenommen wird und worauf die Aufmerksamkeit gerichtet ist, ist letztlich auch das, was bewusst gestaltet und kompositorisch genutzt werden kann. Dieser Zusammenhang soll am Beispiel der von Amanda Miller entwickelten ‚Neun-Punkte-Technik‘ veranschaulicht werden:

Im Rahmen der *Neun-Punkte-Technik* geht es im Wesentlichen darum sich um ein selbst gewähltes Bewegungszentrum des Körpers (z.B. die Schulter oder die Körpermitte) ein würfelförmiges Gerüst aus 26 Punkten (bzw. – den Mittelpunkt eingeschlossen – aus 27 Punkten) vorzustellen und nacheinander einen dieser Punkte mit einem selbst gewählten Körperteil ‚anzutanzten‘.<sup>134</sup> Die Technik gibt klar vor, auf welche Aspekte sich die Aufmerksamkeit der improvisierenden Person richten soll – so z.B. auf die 26 umliegenden Raumpunkte. Sie schließt damit zugleich andere Aspekte aus – wie hier z.B. sämtliche Punkte, die außerdem das jeweilige Bewegungszentrum umgeben. Zudem impliziert das sogenannte ‚An‘-tanzen der Raumpunkte eine auf das Ziel der Bewegung gerichtete Sichtweise, die zugleich eine Nicht-Aufmerksamkeit gegenüber dem Bewegungsweg mit sich bringt.

Die durch den Einsatz der ‚Neun-Punkte-Technik‘ entstehenden Bewegungen zeichnen sich durch einen klar strukturierten Bezug zum Körperumraum aus und sind in diesem Zusammenhang „klar lesbar“<sup>135</sup>. Die zielgerichteten Bewegungen können sich weit in den Raum ausbreiten und ermöglichen ein schnelles Bewegungstempo. Aufgrund der Tatsache, dass die Bewegungen von einem bestimmten Körperteil ausgehen und von diesem geführt werden, nimmt der ‚restliche‘ Körper eine folgende, reagierende Rolle ein.<sup>136</sup>

Im Rahmen der folgenden Betrachtungen soll die Einflussnahme des bewegungsbenennenden Begriffsapparats und hiermit verbundenen Bewegungskonzepts der EWMN auf die Möglichkeiten und die Erscheinung von improvisiertem Tanz untersucht werden. Hierfür sollen zunächst die Besonderheiten des Konzepts herausgearbeitet und näher beleuchtet werden

---

<sup>134</sup> Der Begriff ‚Neun Punkte‘ ist darauf zurückzuführen, dass jede Ebene des Würfels aus neun Punkten besteht, welche der Einfachheit halber vor dem geistigen Auge nicht von 1 bis 27, sondern auf jeder Ebene von 1 bis 9 nummeriert werden.

<sup>135</sup> Lampert, S. 194

<sup>136</sup> Vgl. Lampert, S. 192ff

## 4.2. Besonderheiten des Eshkol-Wachmann'schen Bewegungskonzepts

Um die Besonderheiten der Eshkol-Wachmann'schen Sichtweise auf das Bewegungsphänomen für den Bereich der Tanzimprovisation zu bestimmen ist es notwendig es mit den Sichtweisen anderer Improvisationstechniken, die einen explorativen Umgang mit bewegungsbenennenden Begriffen und Informationen implizieren, zu vergleichen. Techniken, die hierfür besonders in Frage kommen sind die (improvisatorische) ‚Tanztechnik‘ von Rudolf von Laban, die ‚Neun-Punkte-Technik‘ von Amanda Miller und ‚Improvisation Technologies‘ von William Forsythe. Eine Besonderheit stellen dabei die Improvisationsansätze Labans dar, da sie auf denselben Bewegungsprinzipien beruhen, die sich auch in der von Laban entwickelten Bewegungsnotation ‚Kinetographie Laban‘/ ‚Labanotation‘ widerspiegeln. Notation und Improvisationsansätze basieren somit auf dem selben Bewegungskonzept. Für den Vergleich mit der Eshkol-Wachmann'schen Betrachtungsweise sind in erster Linie die raumbezogenen Aspekte des Laban'schen Improvisationsinstrumentarium relevant.

In einer vergleichenden Betrachtung der EWMN mit der Kinetographie Laban/Labanotation betont Drewes die konsequente und radikale Art mit der die EWMN die unbewussten Strukturen von Bewegungen aufzudecken vermag.<sup>137</sup> Dabei spielt die Betrachtung der einzelnen sich unabhängig bewegenden Körperabschnitte, welche dem Bewegungsdenken der EWMN zugrunde liegt, eine wesentliche Rolle. Drewes/Refresh-Armony zufolge ist dies eine dem gebräuchlichen Bewegungsdenken gegenläufige Art der Bewegungsbetrachtung. Sie erklären hierzu:

*„[...] im alltäglichen bewussten Umgang mit Bewegung, aber auch in anderen Notationen, z.B. in der Kinetographie Laban/ Labanotation, [liegt] der Fokus eher auf den freien Körperenden, die bestimmte Wege im Raum beschreiben.“<sup>138</sup>*

Untersucht man die oben genannten Improvisationstechniken in Hinsicht auf diesen Aspekt, so lässt sich auch hier eine deutliche Tendenz zur Fokussierung der freien oder aber der relativ nah an den freien Körperenden gelegenen Körperstellen erkennen. Ihnen liegt zumeist ein ziel- oder

---

<sup>137</sup> Vgl. Drewes S.164

<sup>138</sup> Drewes/Refresh-Armony, S. 31

raumwegorientiertes Bewegungskdenken zugrunde. Beispielhaft hierfür ist die bereits vorgestellte Neun-Punkte-Technik von Amanda Miller. Bei genauerer Betrachtung der Technik zeigt sich, dass zum ‚Antanzen‘ eines Raumpunktes überwiegend relativ leichte Körperabschnitte oder gar freie Körperenden gewählt werden.<sup>139</sup> Damit einhergehend bleibt ein Großteil der unabhängigen Bewegungen etwaiger schwererer Körperabschnitte während der Gesamtbewegung weitgehend unbeachtet und wird kaum bewusst wahrgenommen.

Ähnlich verhält es sich auch mit solchen bewegungsbenennenden Improvisationstechniken, denen im Unterschied zur Neun-Punkte-Technik ein eher raumwegorientiertes Bewegungskdenken zugrunde liegt. Hierzu können sämtliche Improvisationsaufgaben gezählt werden, die eine Form des ‚Imaginären Einschreibens in den Raum‘ beinhalten, wie sie bei Laban<sup>140</sup> und in variationsreichem Ausmaß bei Forsythe<sup>141</sup> anzutreffen sind. Betrachtet man die hierdurch hervorgebrachten Bewegungen unter Berücksichtigung der mechanischen Bewegungsaspekte im Sinne der EWMN, so zeigt sich, dass es sich bei den in den Raum schreibenden Punkten, Linien oder Flächen häufig um Körperstellen handelt, die zu einem Großteil mitgetragen/mitbewegt werden. Stattdessen bleiben die Bewegungen der eigentlichen ‚Beweger‘ weitgehend im Verborgenen. Im Unterschied hierzu nimmt das Konzept der EWMN nicht die Raum-wege der überwiegend getragenen Körperabschnitte sondern die Bewegungs-wege der tragenden Körperabschnitte ins Visier. Es unterscheidet damit bewusst zwischen ‚Bewegern‘ und ‚Mitbewegten‘.

Bedingt durch die Betrachtung der Bewegungswege der einzelnen Körperabschnitte ist es möglich die Kategorien dieser Bewegungswege und ihrer Richtungen auf ein Minimum zu reduzieren. Damit verbunden ist auch die Andersartigkeit des Eshkol-Wachmann’schen Bewegungskdenken in Hinsicht auf die Frage, in welchem Bezug Bewegung überhaupt betrachtet

---

<sup>139</sup> An dieser Stelle sei daran erinnert, dass gemäß des Eshkol-/Wachman’schen ‚Gesetzes der leichten und schweren Körperteile‘ die Attribute ‚leicht‘ und ‚schwer‘ nie absolut sondern immer in Relation zur jeweiligen mechanischen Unterstützungsfläche des Körpers zu sehen ist.

<sup>140</sup> Vgl. Laban, S. 48 Weitere Einzelaufgaben finden sich auch bei Haselbach. Vgl. Haselbach, S. 53

<sup>141</sup> Forsythe erweitert den Gedanken des ‚Einschreibens in den Raum‘ auf radikale Weise. Mit den ‚Improvisation Technologies‘ stellt er den TänzerInnen eine enorme Bandbreite an Möglichkeiten zur Verfügung mit denen sich Bewegung mithilfe von Führungspunkten, -linien oder -flächen und geometrischen Bezügen zwischen verschiedenen Körperstellen bzw. zwischen Körperstellen und Raum oder Boden hervorbringen lässt. Vgl. Fosythe

wird. EWMN betrachtet Bewegung in Bezug zu einem klar definierten Bewegungszentrum – dem jeweiligen Gelenk des sich unabhängig bewegenden Körperabschnitts. Der Körperabschnitt bewegt sich in einer rotierenden Kurve (konische Bewegung) oder in einer rotierenden Ebene (ebene Bewegung) um eine von diesem Bewegungszentrum ausgehende gedachte Achse herum oder er rotiert selbst als Achse (rotierende Bewegung). Diese Rotationen können grundsätzlich nur in zwei verschiedene Richtungen („positiv“ und „negativ“) vollzogen werden.

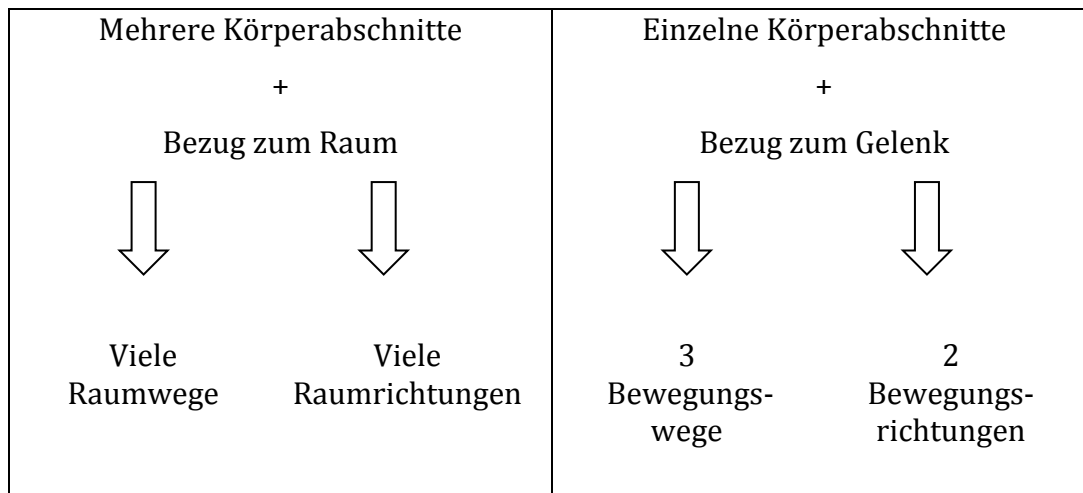
Anders verhält es sich dort, wo Bewegung in Bezug zum Körperumraum betrachtet wird. Eine Kategorisierung der Raumwege kann hierbei nur auf einer beispielhaften, nicht aber auf einer prinzipiellen Ebene vorgenommen werden. Drewes/Refresh-Armony schreiben dazu:

*„Der Weg eines freien Körperpunktes kann aufgrund der Vielzahl der möglicherweise beteiligten Gelenke äußerst komplexe, praktisch nicht zu kategorisierende Formen annehmen [...]“<sup>142</sup>*

Dasselbe gilt auch für die Kategorisierung der Raumrichtungen. Bei einer raumbezogenen Bewegungsbetrachtung ist theoretisch jede Anzahl für die Einteilung der Raumrichtungen möglich. Allerdings hat sich die Laban'sche Einteilung in 26 Raumrichtungen weitgehend durchgesetzt. Abgesehen von der ‚Neun-Punkte-Technik‘ ist sie auch innerhalb der ‚Improvisation Technologies‘ anzutreffen. In Hinsicht auf die Bezogenheit der Bewegung stehen sich hier somit zwei völlig verschiedenen Betrachtungsweisen gegenüber: bei der einen geht es um die Bewegung nach außen oder entlang eines äußeren Raumes, bei der anderen um Bewegung um ein ‚Inneres‘ herum. Die folgende Übersicht soll die hieran gebundenen Unterschiede veranschaulichen:

---

<sup>142</sup> Drewes/Refresh-Armony, a.a.O.



Ein weiterer besonderer Aspekt, der infolge der Eshkol-/Wachmann'schen Betrachtungsweise in den Vordergrund rückt, ist die Veränderung der Winkelverhältnisse benachbarter Körperabschnitte zueinander. Prinzipiell verändern sich die Winkelverhältnisse dort, wo sich das Zentrum einer jeweiligen Bewegung befindet. Hierfür gibt es grundsätzlich zwei verschiedene Möglichkeiten. Zum einen kann sich das Winkelverhältnis zwischen einem sich unabhängig bewegenden Körperabschnitt und seinem sich nicht bewegenden zur Körperbasis näher gelegenen – d.h. schwereren – Körperabschnittsnachbarn verändern. Dabei ist der jeweilige sich bewegende Körperabschnitt derjenige, der aktiv zur Veränderung des Winkelverhältnisses beiträgt. Zum anderen kommt es zu einer Veränderung der Winkelverhältnisse, wenn zwei benachbarte Körperabschnitte gleichzeitig unabhängig in Bewegung sind. In diesem Fall tragen beide Körperabschnitte aktiv zu dieser Veränderung bei.

Unverändert bleibt das Winkelverhältnis dann, wenn ein relativ leichter Körperabschnitt durch die Bewegungen seines benachbarten schwereren Körperabschnitts mitbewegt und somit getragen wird. Man könnte auch sagen, der leichtere Körperabschnitt wird dann fixiert, sodass die jeweilige Winkelgröße konstant bleibt. Außerdem bleibt das Winkelverhältnis zu einem schwereren Körperabschnitt konstant, wenn der leichtere Abschnitt eine rotierende Bewegung ausführt.

Als letzter wesentlicher Aspekt ist hier noch das ‚Gesetz der leichten und schweren Körperabschnitte‘ zu nennen. Mit ihm ist eine Bewegungsbetrachtung grundsätzlich auch dort möglich, wo sich ein



Körperabschnitt nahe zur mechanisch unterstützenden Körperbasis befindet. Anders verhält es sich dort, wo ein starker Bezug zum Raum gegeben ist, wie am Beispiel der ‚Neun-Punkte-Technik‘ deutlich wird: Steht die improvisierende Person z.B. mit beiden Füßen auf dem Boden und wählt den linken äußeren Knöchel um einen Raumpunkt anzutützen, so muss zwangsläufig das Körpergewicht auf das rechte Bein übertragen werden. Dabei wird eine herkömmliche Rollenverteilung der Beine in Standbein und Spielbein vorgenommen. Das Konzept der EWMN betrachtet Bewegung unabhängig von dieser Rollenverteilung. Eine Differenzierung der drei Bewegungsarten ist somit auch dort möglich, wo das Körpergewicht lastet. Zusammenfassend sind es im Wesentlichen die folgenden Aspekte, die eine Besonderheit darstellen:

1. Die Betrachtung der einzelnen sich unabhängig bewegenden Körperabschnitte und damit verbunden die bewusste Unterscheidung zwischen ‚Bewegern‘ und ‚Mitbewegten‘
2. Der Bezug zum Gelenk als Bewegungszentrum
3. Die Kategorisierung der Bewegungsarten: eben, konisch und rotatorisch
4. Die Kategorisierung der Bewegungsrichtungen: positiv und negativ
5. Die Betrachtung der Winkelverhältnisse benachbarter Körperabschnitte zueinander
6. Die differenzierte Bewegungsbetrachtung nahe der mechanischen Unterstützungsfläche

Wie sich anhand der Auflistung noch einmal deutlich zeigt, bauen die einzelnen Aspekte aufeinander auf bzw. bedingen sich zum Teil gegenseitig. Interessant für den Einsatz im Rahmen der Tanzimprovisation ist, dass sie aber auch völlig unabhängig voneinander ins Visier genommen werden können.

## 4.3. Potentiale

### 4.3.1. Integration von intellektuellem Wissen, Bewegungswahrnehmung und Bewegungsfindung

Wie sich im vorangegangenen Kapitel gezeigt hat nimmt das Bewegungskonzept der EWMN jene Bewegungsstrukturen ins Visier, die unter Anwendung der genannten ziel- und raumwegorientierten Improvisationstechniken weitgehend im Verborgenen liegen. Eine Anwendung der Eshkol-/Wachmann'schen Bewegungsprinzipien im Sinne eines explorativen Umgangs birgt somit das Potential diese Bewegungsstrukturen bewusst wahrzunehmen und für die spontane Bewegungskomposition nutzen zu können. Mit der Differenzierung zwischen ‚Bewegern‘ und ‚Mitbewegten‘, dem bewussten Umgang mit den Winkelverhältnissen benachbarter Körperabschnitte zueinander, einer differenzierten Betrachtung der drei verschiedenen Bewegungsarten sowie der Möglichkeit Bewegung unter ihren mechanischen Gesichtspunkten auch dort genauer zu beleuchten, wo das Körpergewicht lastet kann sowohl das Bewegungsbewusstsein in hohem Maße geschult als auch die Suche nach ganz neuem Bewegungsmaterial angeregt werden. Bewegungswahrnehmung und Bewegungsgestaltung können dabei wechselseitig aufeinander Einfluss nehmen.

Der Choreograph und Tanz-/Bewegungspädagoge Amos Hetz, der die Inhalte der EWMN im Rahmen seiner Workshops vermittelt und zum Teil auch in explorative Bewegungsaufgaben integriert, erläutert zum Aspekt der Differenzierung der drei Bewegungsarten:

*„Die Differenzierung beginnt oft schon bei den einfachsten Bewegungen, sobald sie mit der konzeptionellen Klarheit der Bewegungsschrift ausgeführt werden. Konische, ebene und rotatorische Bewegungen (z.B. des Kopfes) auszuführen ist keineswegs selbstverständlich. Unversehens schlagen unbewußte Gewohnheiten durch, die diese Formen idiosynkratisch mischen. [...]“<sup>143</sup>*

Was Hetz hier als ‚Bewegungsausführung mit der konzeptionellen Klarheit der Bewegungsschrift‘ beschreibt, deutet auf das Zusammenwirken von Bewegungsverständnis, Bewegungswahrnehmung und Bewegungsausführung hin. Es geht darum die spezifischen Bewegungsprinzipien der Bewegungsschrift intellektuell zu durchdringen

---

<sup>143</sup> Hetz: Da Vinci, S. 14

und zugleich in der praktischen Ausübung nachvollziehen zu können sowie in Wechselwirkung hierzu die Bewegungswahrnehmung immer weiter auszudifferenzieren.

Damit zeigt sich eine Analogie zur Integration aus intellektuellem Wissen und kreativen Fähigkeiten, wie sie im Rahmen des tanz- bzw. tanzimprovisationstechnischen Ansatzes Rudolf von Labans anzutreffen ist.<sup>144</sup> Hiermit vergleichbar ermöglicht der explorative Umgang mit dem Eshkol-/Wachman'schen Bewegungskonzept eine Verbindung aus dem Verstehen von Bewegungsprinzipien, der bewussten und präzisen Bewegungswahrnehmung und der Freiheit aus einem auf der Grundlage dieser Bewegungsprinzipien bestehenden Pool an Bewegungsmöglichkeiten spontan schöpfen zu können. Eigenständiges Erforschen, praktisches Erfahren und begreifendes Anwenden sind hier eng miteinander verwoben. Bewegung unter Berücksichtigung der Bewegungsprinzipien der EWMN zu beherrschen oder vielmehr anwenden zu können bedeutet dabei zweierlei Dinge: Zum einen ist damit gemeint, dass man weiß und bewusst wahrnimmt, was man tut um frei und vielfältig mit dem Bewegungsmaterial spielen zu können. Darin eingeschlossen ist auch der bewusste Umgang mit den eigenen Bewegungsgrenzen. Zum anderen heißt es, dass man in der Lage ist die einzelnen Körperabschnitte unabhängig voneinander zu bewegen um das Hervorbringen komplexer Bewegungsformen möglich zu machen. Beide Aspekte sollen in den folgenden zwei Kapiteln näher beleuchtet werden.

#### **4.3.2. Bewusster Umgang mit den anatomisch- und gewohnheitsbedingten Grenzen**

Ein bewusster Umgang mit den Bewegungsprinzipien der EWMN fordert in extremer Weise dazu auf die eigenen Bewegungen sehr genau zu beobachten und ihre Aufmerksamkeit ganz bewusst auf bestimmte Stellen des Körpers zu lenken. Dabei wird auch eine Konfrontation mit den anatomisch bedingten Bewegungsgrenzen der einzelnen Körperabschnitte angeregt. Die jeweiligen

---

<sup>144</sup> Laban, S. 24

Bewegungsmöglichkeiten der unterschiedlichen Gelenkformen können hierdurch in den Vordergrund treten und genauer betrachtet werden.

Aber auch die durch die eigenen Bewegungsgewohnheiten – nicht nur geprägt durch Tanz- und Improvisationstechniken, sondern auch durch kulturbedingte Körpertechniken – einverleibten Begrenzungen können dabei stärker ins Bewusstsein treten. In Bezug auf die Bewegungsbetrachtung der EWMN können das z.B. unbewusste Bewegungspräferenzen in Hinsicht auf bestimmte Körperabschnitte und Bewegungsarten sein. Aber auch die von Hetz erwähnten ‚idiosynkratischen‘ Vermischungen der verschiedenen Bewegungsarten können hierzu gezählt werden. Durch einen bewussten Umgang hiermit kann das für den improvisierten Tanz zur Verfügung stehende Bewegungsspektrum über diese Bewegungsgewohnheiten hinaus erweitert werden kann.

#### 4.3.3. Zur Hervorbringung komplexer Bewegungsformen

Für Hetz bedeutet die Differenzierung der drei verschiedenen Bewegungsarten auch, dass man in der Lage ist „jeden Körperteil unabhängig vom anderen bewegen zu können.“<sup>145</sup> Er vergleicht dabei die einzelnen Abschnitte des Körpers mit den Instrumenten eines gut dirigierten Orchesters.<sup>146</sup> Die Fähigkeit einzelne Körperabschnitte unabhängig voneinander bewegen zu können stellt eine grundlegende Voraussetzung für das Hervorbringen komplexer Bewegungsformen dar. Gemeint sind damit Bewegungsformen bzw. -sequenzen, innerhalb derer zwei oder mehrere Körperabschnitte gleichzeitig, aber mit unterschiedlichen Tempi in Bewegung sind oder sich polyrhythmisch zueinander verhalten. Die Umsetzung solcher gegenläufiger und vielzeitiger Bewegungsformen stellt eine enorme Anforderung an die koordinativen Fähigkeiten dar – insbesondere dann, wenn es sich bei den unabhängig bewegenden Körperabschnitten um benachbarte Körperabschnitte handelt. Hieran gebunden ist eine Fokussierung der jeweiligen Gelenke, zu der sich Drewes folgendermaßen äußert:

---

<sup>145</sup> ebd.

<sup>146</sup> Hetz, S. 38

*„Von allen Informationen, Eindrücken und Erfahrungen über eine komplexe Bewegung ist die kinästhetische Wahrnehmung von Veränderungen in den Gelenken selber im höchsten Maße automatisiert und damit primär unbewusst. Hierauf die Aufmerksamkeit zu lenken bedeutet, ein der alltäglichen Wahrnehmung absolut konträres, nicht zielorientiertes Bewusstsein zu entwickeln.“<sup>147</sup>*

Die Ausübung komplexer Bewegungsformen macht somit eine Überwindung der durch den alltäglichen sowie gängigen tanztechnischen Gebrauch des Körpers gewohnten Bewegungswahrnehmung erforderlich. Dabei zeigt sich eine Korrelation zwischen Gebrauch und Wahrnehmung von Bewegung. Je nachdem wie ich den Körper und seine Bewegungen gebrauche, bestimmt wie ich ihn wahrnehme und umgekehrt. Wird der Gebrauch des Körpers einem bewusst eingesetzten und klar abgesteckten Bewegungsdenken unterworfen, so besteht die Möglichkeit die Eigenwahrnehmung zu verändern. Umgekehrt kann die veränderte Eigenwahrnehmung wiederum Einfluss auf den Gebrauch des Körpers und seiner Bewegungen nehmen.

Nicht außer Acht zu lassen ist in diesem Zusammenhang die Frage wie komplex eine Bewegungsfolge sein kann, wenn sie spontan hervorgebracht wird. Geraten doch die hohen Anforderungen, welche für die Ausübung komplexer Bewegungsformen unter Anwendung des Eshkol-/Wachmann'schen Bewegungsdenken an eine improvisierende Person gestellt werden, in Konflikt mit einigen Kompetenzen, die ebenfalls für die Tanzimprovisation von Bedeutung sind. Insbesondere dort, wo das ‚schnelle Tanzen‘ im Vordergrund steht und es auf ein ‚reflexartiges‘ Abrufen von Bewegungen ankommt, scheint die Umsetzung komplexer Bewegungsformen nur schwer möglich. Wie viel Übung tatsächlich erforderlich ist um im Rahmen der Tanzimprovisation so spontan und frei mit dem aus dem Bewegungsdenken der EWMN hervorgehenden Bewegungsmaterial spielen zu können, sodass es hierbei auch zu einer Hervorbringung komplexer Bewegungsformen kommen kann, ist eine Frage, die sich nur durch die Erfahrungen der Praxis beantworten lässt.

In jedem Fall aber scheint eine Auseinandersetzung mit komplexen Bewegungsformen innerhalb der Tanzimprovisation – d.h. insbesondere auch innerhalb einer improvisierten Tanzperformance – weniger dann

---

<sup>147</sup> Drewes, S.164

sinnvoll bzw. realisierbar, wenn es darum geht möglichst schnell auf seine MittänzerInnen zu reagieren oder mit hoher Geschwindigkeit zu tanzen. Vielmehr sind es die Momente, innerhalb derer Langsamkeit und Klarheit der Bewegung zu einer besonderen Spannung beitragen – so z.B. dann, wenn sie bewusst als Kontrast zu einem vorangegangenen Improvisationsteil eingesetzt wird, der sich durch Schnelligkeit und/oder Zustände von Chaos und Desorientierung auszeichnet.

Bezogen auf die Vielzeitigkeit innerhalb eines Körpers beschreibt Siegmund die Tanzszene einer Choreographie von William Forsythe folgendermaßen:

*„Der Kopf dreht sich im Verhältnis zu den Armen langsamer, die Beine wiederum führen ein eigenes Leben. Die ‚Vielzeitigkeit‘ der Tanzkörper, die diese aus unserer linearen Zeitvorstellung herauslöst, macht jeden Körper zum singulären Ereignis. Jeder folgt seiner eigenen subjektiven Zeit, die in sich vervielfältigt die Einheitlichkeit des Körpers auflöst.“<sup>148</sup>*

Das Phänomen der Vielzeitigkeit innerhalb eines Körpers erweist sich demnach als erstrebenswertes Mittel für die Tanzimprovisation, da sie doch in besonderer Weise anmutet und bei einem eventuell anwesenden Publikum einen Eindruck der Faszination zu hinterlassen scheint.<sup>149</sup> Eine Auseinandersetzung mit dem Körper im Sinne eines Orchesters und unter Anwendung der Eshkol-Wachmann’schen Bewegungsprinzipien kann hierfür geeignet sein – insbesondere auch dort, wo der Aspekt der Musikalität von Bewegung eine wichtige Rolle spielt. In diesem Zusammenhang sei vor allem auf das Fach Rhythmik/Musik und Bewegung hingewiesen, welches für eine derartige Auseinandersetzung ein passendes Feld darstellt.

#### 4.3.4. Aspekte der Bewegungserscheinung

Wie sich eine Anwendung des Eshkol-Wachmann’schen Bewegungskonzepts auf die Form der Bewegungen auswirkt und wie schnell sich ein Effekt auf die Formentstehung überhaupt einstellt, hängt von verschiedenen Faktoren ab. So können z.B. ein bereits vorhandenes gut ausgeprägtes Bewegungsbewusstsein und viel Improvisationserfahrung im Umgang mit

---

<sup>148</sup>Siegmund, S. 58

<sup>149</sup>Vgl. Brandstetter, S. 197

unterschiedlichen Improvisationstechniken dazu beitragen, dass sich nach einer zweistündigen Exploration auf Grundlage der Eshkol-Wachmann'schen Prinzipien schon ein charakteristischer Bewegungsstil erkennen lässt.

Wie schnell jemand in der Lage ist sich auf das Bewegungskdenken der EWMN einzulassen hängt aber nicht zuletzt auch von seiner inneren Bereitschaft und Offenheit gegenüber neuen und ungewohnten Bewegungskdenkweisen ab. Jemand der grundsätzlich mit inneren Hürden in Bezug auf ‚verkopfte‘ Improvisationstechniken zu kämpfen hat, wird es mit dem Konzept der EWMN aufgrund seines hohen Abstraktions- und Reflektionsgrades eher schwer haben. Umgekehrt ist es sogar möglich, dass jemand aufgrund seiner Offenheit und Neugier einen schnellen Zugang zu den Ansätzen des Konzeptes findet – selbst dann, wenn er nur wenig Improvisationserfahrung mitbringt.

Sehr wahrscheinlich ist, dass sich nach einem über einen längeren Zeitraum regelmäßig durchgeführten Improvisationstraining auf Grundlage des Eshkol-Wachmann'schen Konzeptes ein bestimmter tänzerischer Habitus abzeichnet. Dabei gestaltet sich der Körper als multizentrisches Wesen, bei dem jeder sich bewegende Körperabschnitt einen klaren Bezug zu seinem eigenen Bewegungszentrum hat. Ein Großteil der Bewegungen wird sich in den Gliedmaßen, im Kopf und im Becken abspielen, da sie hier am ehesten im Sinne des Konzeptes nachvollzogen und umgesetzt werden können. Durch die bewusste Gestaltung der Winkelverhältnisse bilden Arme und Beine überwiegend verwinkelte Formen. Neben den rotierenden Ebenen und rotierenden Achsen sind es vor allem die rotierenden Kurven der einzelnen Körperabschnitte, die zu einer eher befremdlich anmutenden Wesenhaftigkeit der Bewegung beitragen. Eventuelle Momente der Vielzeitigkeit und Polyrhythmik verstärken diesen Aspekt noch. Die Bewegungen bringen insgesamt eine klare Lesbarkeit mit sich. Sie werden mit geringer Muskelkraft ausgeführt und erscheinen dadurch leicht und keinem Widerstand ausgesetzt. Da sich die Bewegungen nicht am äußeren Raum sondern an den verschiedenen inneren Bewegungszentren orientieren sind sie eher platzgebunden und weniger raumgreifend.

Übergreifend scheint die unter Anwendung des Eshkol-Wachmann'schen Bewegungskdenkens entstehende Bewegungserscheinung auch besonders

geeignet, wenn sie als kontrastbildendes Mittel im Zusammenhang mit anderen Improvisationstechniken zum Einsatz kommt. So kann sie z.B. einen starken Kontrast zu den eher raumgreifenden Bewegungen der Neun-Punkte-Technik darstellen. Des Weiteren lassen sich kontrastreiche Momente im Zusammenhang mit solchen Techniken herstellen, deren Schwerpunkt auf dem Hervorbringen verschiedener Bewegungsqualitäten liegen. Beispielhaft hierfür sind die Antriebsaktionen von Rudolf von Laban. Darüberhinaus ist jede Form des Zitterns, Schüttelns oder Bebens mit dem gesamten Körper oder mit einzelnen seiner Teile im Kontrast mit dem aus dem Bewegungsdenken der EWMN hervorgehenden Material vorstellbar. Durch einen bewussten Einsatz derartiger Kontrast lassen sich interessante Wendungen und Brüche im improvisierten Tanz erzielen.

Wie sich vor allem im Zusammenhang mit dem Aspekt der Hervorbringung komplexer Bewegungsformen gezeigt hat, sind für die Anwendung der Eshkol-Wachmann'schen Bewegungsprinzipien aufgrund ihrer alltagsfremden Betonung der einzelnen Gelenke und Körperabschnitte einige Schwierigkeiten in der Umsetzung zu erwarten. Grundsätzlich muss es aber gar nicht darum gehen, jeden einzelnen Bewegungsschritt im Sinne der EWMN ‚richtig‘ auszuführen. Stattdessen kann sogar bewusst dazu angeregt werden sich in andere Bewegung fallen zu lassen. Das gelegentliche Ausbrechen aus der gegebenen Aufgabenstellung kann hierbei in einem positiven Sinn genutzt werden. Lampert beschreibt einen solchen ‚beabsichtigten Nebeneffekt‘ im Zusammenhang mit der Neun-Punkte-Technik.<sup>150</sup> Sie erläutert dazu:

*„Dass dabei unbewusst mehrere Punkte gleichzeitig angetanzt werden und der Rest des Körpers unweigerlich sich in unerwartete Positionen bringt, ist beabsichtigter Nebeneffekt der Neun-Punkte-Technik. [...] Die Orientierung an den imaginären Punkten im Raum soll lediglich den Tänzer zur Auslösung von Bewegung verhelfen. [...] [Dabei] bewegt sich der Tänzer in der Improvisation wie in einer Welle zwischen bewusster Lenkung und dem Fallen ins Unerwartete.“*

In ähnlicher Weise ist auch ein Pendeln zwischen unter Berücksichtigung der Eshkol-Wachmann'schen Bewegungsprinzipien bewusst ausgeführten Bewegungen und eher unkontrollierten Bewegungen denkbar. Damit kann es zu einer Vermischung aus der durch das eigensinnige Bewegungsdenken der

---

<sup>150</sup> Auch die ‚Improvisation Technologies‘ von William Forsythe lassen solche Nebeneffekte erkennen.



EWMN angeregten Bewegungserscheinung mit dem individuellen Tanzhabitus der improvisierenden Person kommen, wodurch sich unvorhersehbare Bewegungsereignisse herbeiführen lassen.

## 5. Schluss und Ausblick

Wie sich gezeigt hat, werden mithilfe der Eshkol-Wachman'schen Sichtweise jene Aspekte des Phänomens Bewegung beleuchtet, die gemeinhin eher im Verborgenen liegen. Übergreifend und abgesehen von den verschiedenen dargelegten Möglichkeiten, die das Bewegungskonzept der EWMN für die Tanzimprovisation bereithält, kann die bloße Konfrontation hiermit eine ganz grundsätzliche Auseinandersetzung mit der Einflussnahme des Bewegungskonzepts auf die Möglichkeiten des improvisierten Tanzes bewirken. Die Tatsache, dass es möglich ist seine Aufmerksamkeit auf unterschiedliche Aspekte des Körpers und der Bewegung zu lenken, und dass hiervon in hohem Maße abhängt, wie Bewegung überhaupt wahrgenommen und gestaltet werden kann, ist eine wertvolle Erkenntnis, die sich im Rahmen von Improvisationstrainings zu vermitteln lohnt, da das bewusste Entscheiden in Hinsicht auf die gelenkte Aufmerksamkeit eine wichtige Rolle für die Tanzimprovisation spielt. Allein das Wissen um die Kompetenz eines bewussten Umgangs mit der gelenkten Aufmerksamkeit und seine Relevanz für eine gelungene Tanzimprovisation stellt einen erstrebenswerten Aspekt dar. Das Konzept der EWMN kann allein hierfür als praktisches Beispiel wirken, wozu es sich aufgrund seiner Radikalität in Hinsicht auf eine sehr genaue und sehr bewusste Bewegungsdifferenzierung in besonderem Maße eignet. Zudem erfordert das Konzept selbst sogar einen bewussten Umgang mit dem Aspekt der gelenkten Aufmerksamkeit – insbesondere dann, wenn es um das Hervorbringen komplexer Bewegungsformen geht.

Ein grundsätzlicher Umgang mit der Verschiedenartigkeit unterschiedlicher Bewegungsbetrachtungsweisen lässt erkennen, dass es ‚die‘ eine richtige Art der Bewegungsbetrachtung und damit verbunden auch die eine richtige Art der Bewegungsbenennung nicht gibt. Kein Bewegungskonzept ist absolut objektiv. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, dass mit keinem Bewegungskonzept das gesamte Spektrum der möglichen

Bewegungen des menschlichen Körpers abgesteckt werden kann – auch nicht mit den Bewegungsprinzipien Rudolf von Labans, die für viele Tanz- und Improvisationstechniken eine wesentliche Grundlage bilden. Auch mit dem Bewegungskonzept der EWMN können nicht alle Bewegungen hervorgebracht werden. Wenngleich sie die einzige Bewegungsschrift ist, mit der sich sämtliche Bewegungen niederschreiben, so hinterlässt sie doch im kompositorischen Prozess eine persönliche Handschrift. Gerade hierin steckt meiner Meinung nach auch ihr Reiz.

Um die Möglichkeiten des Eshkol-Wachmann'schen Bewegungskonzepts für die Tanzimprovisation und ihren Einfluss auf die Bewegungserscheinung im improvisierten Tanz weiter untersuchen zu können, ist eine praxisorientierte Betrachtung – z.B. im Rahmen einer empirischen Studie – notwendig. Ein weiterer Aspekt, der hierbei interessant sein könnte, ist die Frage nach einem möglichen Einfluss auf weitere Faktoren wie Präsenz, Konzentration und Bewegungskoordination.

## Literaturverzeichnis

Albright, Ann Cooper/Gere, Richard. „Taken by surprise: a dance improvisation reader.“ Middletown, 2003.

Blum, Ronald. "Die Kunst des Fügens. Dance Theatre Improvisation." Oberhausen, 2004

Bormann, Hans-Friedrich/ Brandstetter, Gabriele/ Matzke, Annemarie. "Improvisieren: eine Eröffnung." In: Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Herausgeber: Bormann/Brandstetter/Matzke, S. 7-19. Bielefeld, 2010

Brandstetter, Gabriele. "Selbst-Überraschung: Improvisation im Tanz." In: Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Herausgeber: Bormann/Brandstetter/Matzke, S. 183-199. Bielefeld, 2010

Drewes, Henner. *Transformationen. Bewegung in Notation und digitaler Verarbeitung.* Essen, 2003.

Drewes, Henner, und Refresh-Armony, Sharon. „YAM ("Meer") von Tirza Sapir. Eine Lecture Demonstration.“ In *Moving Thoughts. Tanzen ist Denken.*, 27-33. Berlin: Schulze, Janine; Traub, Susanne, 2003.

Duncan, Isadora. „The Dance of the Future.“ In *Isadora Duncans Tanz der Zukunft. 130 Stimmen zum Werk von Isadora Duncan. Gedenkbuch zum 130. Geburtstag von Isadora Duncan. 27. Mai 1878 San Francisco - 14. September 1927 Nizza Ffran*, Herausgeber: Magdalena Tzaneva, 23-31. Berlin, 1903.

ESHKOL, Noa. *Movement notation*. London, 1958.

Eshkol, Noa: *Right Angled Curves. Dance Suite.*, Tel Aviv, 1975

Feldenkrais, Moshé. *Bewußtheit durch Bewegung. Der aufrechte Gang*. Frankfurt am Main, 1968.

Fleischle-Braun, Claudia. „Der Moderne Tanz. Geschichte und Vermittlungskonzepte.“ Butzbach-Griedel, 2001.

Foster, Susan Leigh. „Dances that describe themselves: the improvised choreography of Richard Bull.“ Middletown, 2002.

Fügedi, János. „Movement Cognition and Dance Notation.“ *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 44, Nr. 3-4 (2003): 393-410.

Hartewig, Wibke. „Techniken der Beobachtung. Bewegungsanalyse für zeitgenössische Tanztechniken.“ In: *Tanztechniken 2010. Tanzplan Deutschland*. Herausgeber: Diehl, Ingo/ Lampert, Friederike, S. 134-144, Leipzig, 2011.

Haselbach, Barbara. „Improvisation, Tanz, Bewegung.“ Stuttgart, 1976.

Hetz, Amos. „Die Bewegung ist erst der Anfang.“ *ballett international / tanz aktuell, Das Jahrbuch*, 1999: 110-113.

Holländer, Katarina. „Noten des Tanzes. Vom Versuch, das Tanzen mit Worten und Zeichen festzuhalten. Und ein Besuch in Noa Eshkols Werkstatt der Verschriftlichung.“ *"du" - Zeitschrift für Kultur*.

Huschka, Sabine. „Moderner Tanz. Konzepte - Stile - Utopien.“ Reinbeck bei Hamburg, 2002.

Hutchinson Guest, Ann. "Dance Notation. The process of recording movement on paper." New York, 1984.

Hutchinson Guest, Ann. "Notation." In: *International Encyclopaedia of Dance. A project of Dance Perspectives Foundation*. Bd. 4. Herausgeber: Cohen, Selma Jeanne, Inc. S. 683-694. New York:, 1998.

Jeschke, Claudia. „Bewegungen denken. Körperideologien und Tanzschriften zwischen 1900 und 1930.“ In: *Moving Thoughts. Tanzen ist Denken.*, 45-54. Berlin: Schulze, Janine; Traub, Susanne, 2003.

Jeschke, Claudia. „Bewegungssprache - Bewegungsschrift.“ *Musik und Bildung*, 1983: 11-17.

Jeschke, Claudia. "Tanzschriften: Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart." Bad Reichenhall, 1983.

Jeschke, Claudia. "Tanznotation." Bd. 9, In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 9, Sachteil. Herausgeber: Finnscher, Ludwig, Sp. 239-246. Kassel, 1998.

Laban, Rudolf von. „Der moderne Ausdruckstanz in der Erziehung.“ Übersetzung: Karin Vial. Wilhelmshaven, 1988a.

Laban, Rudolf von. "Kunst der Bewegung." Wilhelmshaven: Noetzel 1988b

Laban, Rudolf von. "Choreutik. Grundlagen der Raum-Harmonielehre des Tanzes." Wilhelmshaven. Noetzel 1991

Lampert, Friederike. „Tanzimprovisation. Geschichte - Theorie - Verfahren - Vermittlung.“ Bielefeld, 2007.

Oesterhelt-Leiser, Holmrike. "Bewegungsimprovisation - Ein Konzept." In: Improvisation. Reflexionen und Praxismodelle aus Elementarer Musikpädagogik und Rhythmik. Herausgeber: Marianne Steffen-Wittek/Michael Dartsch, S. 229-271. Regensburg, 2014

Ring, Reinhard und Brigitte Steinmann. *Lexikon der Rhythmik*. Kassel, 1997.

Schorn, Ursula. „Der "Life/Art Process" - Bausteine für kreatives Handeln.“ In *Anna Halprin. Tanz - Prozesse - Gestalten*, von Gabriele Wittmann, Ursula Schorn und Ronit Land, 48-84. München , 2009.

Schulze, Janine. „Dancing Bodies Dancing Gender : Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie.“ Dortmund, 1999.

Sieben, Irene. „Somatisches Arbeiten - Unterstützende Techniken für den zeitgenössischen Tanz.“ In *Tanztechniken 2010 - Tanzplan Deutschland*, Herausgeber: Ingo Diehl und Friederike Lampert, S. 145-155. Leipzig, 2011.

Vogel, Corinna. "Von der Bewegungsimprovisation zur Choreographie." In: Improvisation. Reflexionen und Praxismodelle aus Elementarer Musikpädagogik und Rhythmik. Herausgeber: Marianne Steffen-Wittek/Michael Dartsch, S. 85-104. Regensburg, 2014

Weise, Dorothea. „Deutschland – Amerika und zurück. Einblicke in die Tanzimprovisation als Bühnenkunst.“ In: Improvisation. Reflexionen und

Praxismodelle aus Elementarer Musikpädagogik und Rhythmik.  
Herausgeber: Marianne Steffen-Wittek/ Michael Dartsch, S. 315-325.  
Regensburg, 2014

Yannai, Zwi. „Eine Schrift für freie Bewegung.“ *"Ariel" - Berichte zur Kunst und  
bildung in Israel*, 1975: 114-130.