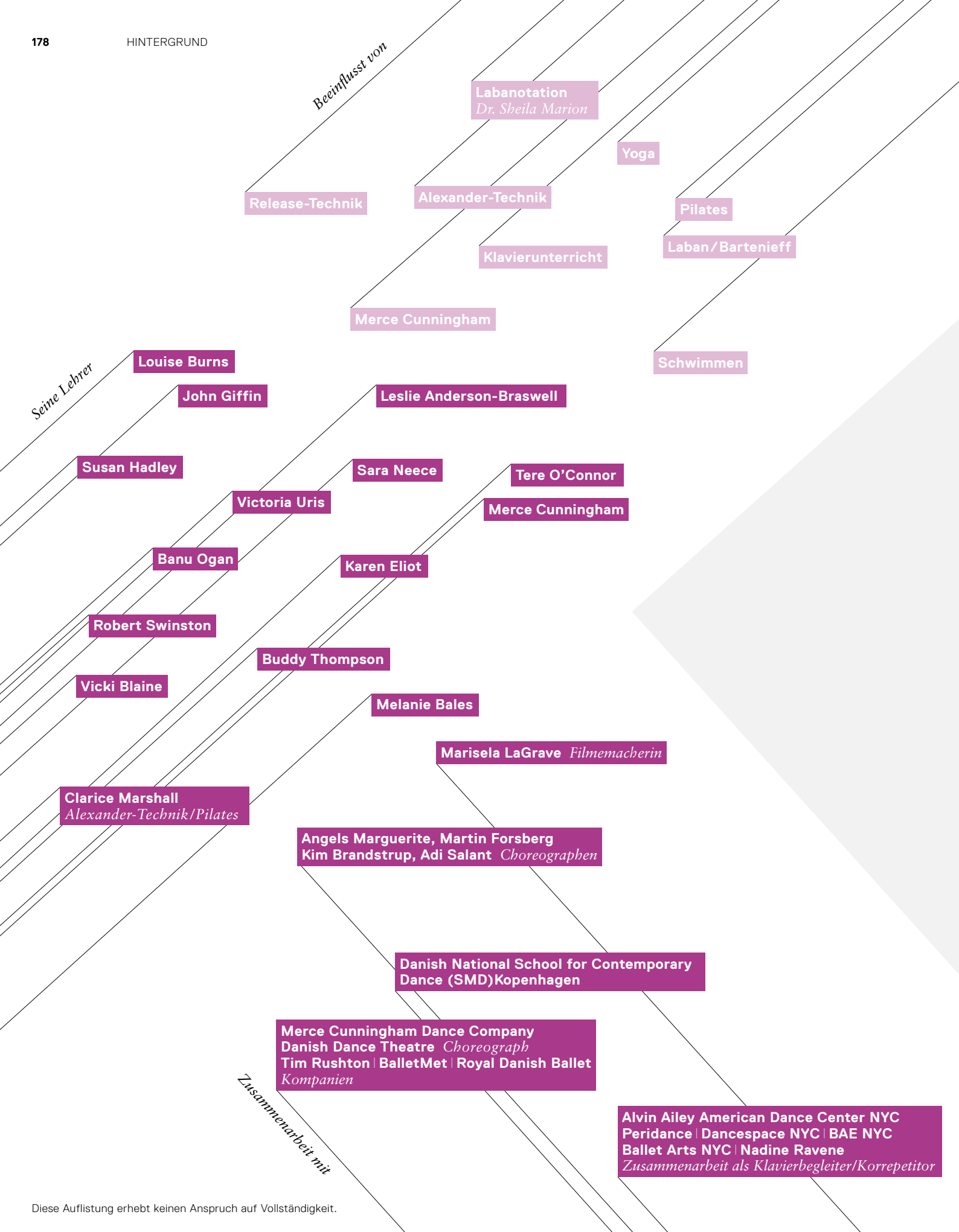




DANIEL ROBERTS CUNNINGHAM TECHNIK

IDA-INSTITUTE OF DANCE ARTS

ANTON BRUCKNER PRIVATUNIVERSITÄT LINZ



Diese Auflistung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

DANIEL ROBERTS – CUNNINGHAM TECHNIK

Forschungseinheit IDA – Institute of Dance Arts, Anton Bruckner Privatuniversität Linz: Daniel Roberts, Dr. Sabine Huschka, Prof. Rose Breuss, Dr. Henner Drewes

AUTOR
Sabine Huschka

INTERVIEW
Edith Boxberger

STUDENTEN
Studierende des Bachelor- und Master-Studienganges Zeitgenössischer Bühnentanz: Katja Bablick, Juan Dante Murillo Bobadilla, Andrea Maria Handler, Philine Herrlein, Blozej Jazinski, Tamara Kronheim, Dorota Lecka, Petr Ochvat, Amandine Petit, Anna Prokopová, Arnulfo Pardo Ravagli, Aureliusz Ryś, Olga Swietlicka

DANIEL ROBERTS (*1977)
aufgewachsen in Pittsburgh, Pennsylvania, begann mit sieben Jahren Klavier zu spielen und war in diversen Ballett-Akademien als Klavierbegleiter tätig. Er studierte Ballett und Modern-Jazz an der CLO Academy in Pittsburgh und machte einen BFA in Tanz an der Ohio State University mit den Schwerpunkten Performance und Labanotation. Er erhielt ein Stipendium am Merce Cunningham Studio in New York und gehörte kurz darauf zur Anwärtergruppe der Merce Cunningham Dance Company (MCDC); 2000 wurde er dort Mitglied. Roberts trat in unzähligen Stücken Cunninghams auf und ist auch in Filmen über den Choreographen zu sehen, u.a. in *Merce Cunningham: A Lifetime of Dance* in der Rekonstruktion von *Totem Ancestor*. 2005 verließ er die MCDC und arbeitete an der Danish National School for Contemporary Dance in Kopenhagen, wo er Cunningham Technik unterrichtete. Zurzeit ist er Probenleiter des Danish Dance Theater. Als Lehrer der Cunningham Technik ist er darüber hinaus am The Place/LCDS, an der Royal Academy of Dance London, der National University of Arts in Korea und bei diversen Kompanien, Schulen und Festivals in Europa, Russland, USA und Asien tätig.

Daniel Roberts im Gespräch mit Edith Boxberger

IM INNERN DES INSTRUMENTS LEBEN

／Wie ist Ihre Tanzausbildung verlaufen? Welche Techniken haben Sie gelernt, und in welchem Kontext? Ich bin in Pittsburgh aufgewachsen und dort an einer Schule von zwei sehr inspirierenden Lehrern unterrichtet worden. Eine von ihnen, Leslie Anderson, hatte früher beim Dance Theatre of Harlem getanzt und war nach Pittsburgh zurückgekommen, um Ballett zu unterrichten. Der andere, Buddy Thompson, war auf die Alvin Ailey School gegangen und hatte bei Luigi gelernt; er unterrichtete Luigi in Jazz. 1995 ging ich auf die Ohio State University in Columbus, die eine großartige Tanzfakultät hat. Dort hatte ich viele verschiedene Lehrer – Tänzer aus den Kompanien von Cunningham, Mark Morris und Paul Taylor, Pina Bausch und so weiter. Ein absolutes Highlight für mich war die Klasse von Karen Eliot, die in den Achtzigerjahren in Merces Kompanie getanzt hatte. Wie sie die Technik präsentiert, interpretiert und verstanden hat, war voller Anmut und Klarheit, wie John Cage sagen würde. Rein und unverfälscht in mancher Hinsicht, aber gleichzeitig so offen.

An der Universität hatte ich auch viele Lehrer aus New York, die mit Release arbeiteten. Viele Choreographen hatten Gastaufenthalte an der Fakultät und unterrichteten währenddessen auch – Tere O'Connor hat zum Beispiel eine Release-Technik-Klasse angeboten. Tere hatte eine wunderbare Art, Zeit zu nutzen – vielleicht war er dabei beeinflusst von Merce Cunninghams choreographischem Umgang mit Zeit, aber er hatte ein anderes Bewegungsvokabular.

An der Ohio State University habe ich außerdem Labanotation gelernt und ein Solo von Merce namens *Totem Ancestor* entdeckt – die einzige notierte Cunningham-Partitur. Ich rekonstruierte es für ein Forschungsprojekt, und die Leiterin des Notations-Instituts, Dr. Sheila Marion, schlug mir dann vor, ein großes Aufführungsprojekt daraus zu machen. kam es, dass ich in Merces Studio ging und direkt mit Merce arbeitete. Als Charles Atlas seinen Dokumentarfilm über Merce drehte, bat mich Robert Swinston (Merces damaliger Assistent), *Totem Ancestor* zu tanzen. Dafür haben sie mir ein Stipendium für ein Halbjahr an ihrer Schule angeboten.

／Das hat Ihnen also die Tür zum Cunningham Studio geöffnet? Ja, und ich habe dort mit vielen verschiedenen Lehrern gearbeitet, mit Leuten, die für Merce getanzt haben. Nach diesem Halbjahr wurde ich Anwärter bei der Kompanie. Als Anwärter lernt man das ganze Material, und wenn sich jemand in der Kompanie verletzt, rückt man für ihn nach. Das Cunningham Studio baute eine kleine Gruppe auf, die ‚Repertory Understudy Group', kurz die ‚Rugs' [wörtlich: Vorleger, Teppiche]. Tagsüber lernten wir das Repertoire und führten es dann in kleinem Rahmen auf – der anstrengendste Job, den man sich vorstellen kann. Robert Swinston leitete die Gruppe, von ihm lernte ich am meisten. Er übernahm die Detailarbeit, die Feinheiten. Er fragte ständig: Was ist das? Warum klappt das nicht? Er war sehr streng, sehr anspruchsvoll.

Er hat mich sehr viel korrigiert. Vielleicht lag es daran, dass er mich für begabt hielt, oder für einen Dickkopf, oder … was auch immer. Aber dann wurde mir klar, dass er etwas in mir zum Vorschein bringen wollte. Er wollte Enthusiasmus für die Arbeit und das Training, und er wollte Disziplin. Ich denke, das ist heute so wichtig, und das will ich als Lehrer auch unbedingt vermitteln: Ohne Leidenschaft und Disziplin geht es nicht, denn unsere Welt als Tänzer wird nicht leichter. Man kommt nie wirklich an einen Punkt, wo man sagen kann: ‚Okay, das war's jetzt, ich hab's geschafft, jetzt kann ich mich entspannen.' Es wird einfach immer intensiver, und deswegen braucht man diese innere Stimme, die einem sagt: ‚Was war das? Wie kann ich das besser machen? Was hat das zu bedeuten?' Man muss weiter Fragen stellen.

In New York nahm ich meistens Ballettstunden bei Jocelyn Lorenz und Sara Neece, die Ballettmeisterin für William Forsythe war. Beide unterstützten das, was ich bei Cunningham trainierte, und ab und zu ging ich auch in eine Jazz-Klasse, um mal aus dem Cunningham Studio und dem Ballettsaal rauszukommen und etwas Neues auszuprobieren. Damals hat es mich nicht gereizt, andere zeitgenössische Kurse in New York zu besuchen; ich fühlte mich dabei körperlich nicht genug gefordert. Ich wollte unbedingt für Merce tanzen.

／Was hat Sie an Cunninghams Arbeit so fasziniert? Bevor ich anfing zu tanzen, hatte ich Klavier studiert. Ich kam als Korrepetitor für Tanzunterricht zum Tanz. Das Wichtigste an der Cunningham Technik sind für mich Musikalität, ein Gespür für Rhythmus und Musik, Virtuosität, Effizienz und Leidenschaft. Ich finde, der Technik und der Arbeit wohnt eine unglaubliche Leidenschaft inne. Die Technik ist hart. Der Unterricht ist hart. Man muss den unbedingten Wunsch haben, es zu tun – sonst werden daraus bloße Formen im Raum. Für mich ist es wirklich wichtig, dass die Erfahrung, die Choreographie und das Repertoire selbst getanzt zu haben, in meine Vermittlung der Technik einfließt – sonst wird es irgendwie zweidimensional: Form, Position,

Form, Position. Als jemand, der das Repertoire selbst getanzt hat, habe ich viel eher eine dreidimensionale Sicht darauf, wie die Dinge fließen, wie Probleme zu lösen sind, wie Dynamik und die individuellen Dynamiken mit hineinspielen.

Merces Werke zu tanzen hat mir viel über Phrasierung und Musikalität beigebracht. Früher haben manche meiner Lehrer gesagt: ‚Warum versuchst du es nicht mit musikalischeren Choreographen wie Mark Morris, der mit Musik-Visualisierung und Kontrapunkt arbeitet?' Ich finde, Merces Werk ist das musikalischste überhaupt, weil *du selbst* ein Orchester bist. Die Beine machen einen Siebener, der Torso macht einen Dreier, du bewegst dich auf einer Diagonalen, dann wechselt es in einen Vier-Viertel-Takt, und dann wiederum tanzt du nicht zur Musik und musst dich auf dein Zeitgefühl und die anderen Leute verlassen.

Was der Körper durchmacht, um das umzusetzen, um diese Veränderungen klar herauszuarbeiten, ist faszinierend. Man läuft nicht auf Autopilot, man geht immer tiefer und tiefer und tiefer. Was ist es? Wie kann ich es anders machen? Jetzt bin ich verletzt: Wie kriege ich das unter diesen Voraussetzungen hin? Jetzt geht es mir schlecht: Wie rappele ich mich wieder auf, um es durchzustehen? Es ist dieses großartige Gefühl, im Innern des Instruments zu leben.

／Was mögen Sie an technischem Training – und was nicht? Was ich nicht mag, ist Unbestimmtheit. Mir ist ein klarer Trainingsansatz lieber: So ist die Stunde aufgebaut, das sind die Lernergebnisse der Technik oder dessen, worum es in der Stunde gehen soll. Ich mag es, wenn der Gebrauch und die Beschreibung des Körpers klar sind. Eine ‚Mal sehen'-Einstellung zur Arbeit mit Tänzern gefällt mir nicht – ‚Mal sehen, was dabei herauskommt'. Ich denke, je mehr man Tänzer mit ihrem Körper und mit dem, was sie in jeder Sekunde tun, in Berührung bringen und ihnen zeigen kann, wie sie das abrufen, desto stärker werden sie. Ich möchte ihr Bewusstsein für sich selbst und andere Menschen schärfen und ihr Auge schulen – denn die Augen sind das Wichtigste für einen Tänzer: was du aufgreifst, was du siehst, was dich stimuliert.

Ich liebe es, die Tänzer am nächsten Morgen ankommen zu sehen, und sie sind müde, und sie machen sich trotzdem wieder an die Arbeit, sie finden in diese Motivation hinein, für sich selbst zu trainieren. Wenn es eher Erwachsene sind, die in ihrer Ausbildung schon recht weit sind – wie in dieser Klasse hier –, können sie sich schneller auf die komplexeren Dinge einlassen. Ich kann sehen, dass sie an ihrem Weiter kommen interessiert sind, und das motiviert mich dann auch, einzubringen, was ich kann – weil sie bereit sind, mir zuzuhören.

Es geht nicht darum, dass ich vor der Klasse stehe und Befehle belle. Wir versuchen auch zu lernen, wie man eine Unterrichtsstunde für sich nutzt. Bei der Arbeit mit Tänzern, die professionell noch weiter sind, finde ich es großartig zu sehen, wie die Leute Probleme lösen, wie sie ihre ganz eigene Musikalität und ihr eigenes Gespür für Phrasierung in die Arbeit einbringen. Ich langweile mich nie, weil es niemals nur einen Weg gibt, ein Problem zu lösen. Das zu sehen, ist wirklich schön.

／Worauf legen Sie Wert, wenn Sie eine Technikstunde geben? Als Lehrer lege ich großen Wert auf musikalische Unterstützung. Als ich hierher kam, sagte ich, dass ich nur kommen würde, wenn ich Musiker habe. Das ist meine Bedingung. Ich halte es für sehr wichtig, dass Tänzer mit Live-Musik trainieren; es stellt ihre Vorstellungen von Phrasierung auf den Prüfstand. Wenn ein Musiker dabei ist und an ihrem persönlichen Zeitgefühl Anteil hat, wird das Physische um ein Live-Element erweitert, und die Energie für die Stunde ist viel stärker. Bei Live-Musik hören die Leute anders hin als bei Musik vom Band, und es erleichtert mir den Unterricht. Bei einer solchen Menge von Übungen wäre es sinnlos, mit einem iPod oder einer CD herumzuspielen; ich würde mich die ganze Zeit auf meinen iPod konzentrieren, anstatt die Tänzer anzuschauen.

Ich mag Perkussion in allen Variationen, von afrikanischen bis zu indonesischen Schlaginstrumenten. So hat man direkte rhythmische Klarheit und orientiert sich nicht an der Melodik. Bei Klaviermusik bin ich etwas wählerischer, denn es reicht nicht, für eine zeitgenössische Stunde einfach nur Ballettmusik zu spielen. Ich selbst spiele meistens romantische Musik aus dem späten 19. Jahrhundert. Wenn Musiker diese Art von Musik richtig einsetzen, kann es funktionieren. Ich arbeite gern mit Pianisten, die einen klaren Anschlag haben – Selbstvertrauen ist vielleicht das richtige Wort.

／Haben Sie von Merce Cunningham auch etwas über das Unterrichten gelernt? Ich habe damals nicht viel unterrichtet. Als ich die Kompanie verließ, fragte ich Merce, ob ich die Technik unterrichten dürfe. Er sagte: ‚Ja, und ich bin froh, dass du mich darum gebeten hast.' Er hat mir ein paar Tipps für das Unterrichten gegeben – Klarheit ist sehr wichtig, und du musst die Leute dazu inspirieren können, die Arbeit machen zu wollen. Gute Hinweise; sehr einfach, sehr direkt.

／Was braucht man, um diese Technik zu unterrichten? Man muss ehrlich sein und ein Umfeld schaffen können, in dem wir uns ansehen, was für unsere Körper funktioniert und was nicht und was der persönlichen Weiterentwicklung dient. Wenn wir uns Placement und Ausrichtung funktional und nicht nur statisch abbildend nähern, muss Offenheit im Klassenraum herrschen. Ich fordere viel, aber ich muss es auch möglich machen können, dass sich die Schüler öffnen und experimentieren. Dass ich es mit meinen Korrekturen, meiner Herangehensweise, mit meinen Ansprüchen und Erwartungen ehrlich meine, eröffnet ihnen Spielräume. Würde ich mich unklar ausdrücken oder nichts sagen und nur die Übung vor-

geben, würde es bei den Leuten wahrscheinlich viel zu viele Fragen im Kopf auslösen. Es muss auch Raum für Reflexion und Kritik geben – Kritik in Form von: ‚Das funktioniert gut, das könnte noch besser werden, das wird vielleicht nicht funktionieren, aber egal … Lasst es uns versuchen.‘

/Welche Qualifikationen sind nötig, um die Technik zu unterrichten? Ich denke, es ist wichtig, das Repertoire getanzt zu haben. Ich weiß, dass manche mir da widersprechen werden, und es gibt viele Leute auf der Welt, die die Technik unterrichten, ohne diese Erfahrung gemacht zu haben; aber mein Bauchgefühl sagt mir das so. Es verleiht der Art und Weise, wie man die Technik unterrichtet, einen ganz anderen Gehalt. Das ist das eine; das andere ist der Wunsch, die Individualität der Studierenden zu sehen. Die Technik ist keine feste Form, der wir folgen, sondern es geht darum, wie die Information die Studierenden erreicht – die Technik bringt ihnen bei, wie sie die gegebenen Anweisungen nutzen und in Tanz, in Bewegung umsetzen können. Ein inspirieren der Tänzer und Mensch zu sein, ist auch ganz wesentlich; ohne visuelle oder verbale Inspiration geht es nicht.

/Wie definieren Sie Ihr Verhältnis zu den Studierenden? Ich glaube schon, dass jemand das Kommando übernehmen, Entscheidungen treffen und bestimmen muss: ‚Das werden wir jetzt machen.‘ Aber das ist keine einseitige Geschichte; ich bin mit ihnen da drin, bewege mich mit und überlege, wie die Bewegung noch tiefer gehen könnte, oder wie man sie noch analysieren könnte, oder welche Bewegungsschwierigkeiten sich ergeben könnten, wenn man sich etwas physisch erschließt. Wenn ich das durchgehe, bin ich mit dem gleichen Eifer dabei. Ich habe also das Gefühl, dass wir die Arbeit zusammen tun, dass ich mir aktiv ansehe, wo in diesem Prozess sich jeder Einzelne befindet.

Ich versuche, möglichst immer ansprechbar zu sein. An der Hochschule in Dänemark verfolge ich eine Politik der offenen Tür, denn im Tanzsaal ist nicht immer genug Zeit, um Dinge zu besprechen. Ich versuche, aus meinen Erfahrungen zu lernen, nutze die fordernde Leidenschaft, die ich aus den Stunden bei Robert habe, und verbinde das mit der liebevollen Aufmerksamkeit, dem stets offenen Ohr, dem unverbrauchten Blick von Karen, die mich von Anfang an unterrichtet hat und mir mit ihren offenen Hinweisen auf das, was funktioniert und was nicht, sehr geholfen hat. Ich versuche, diesen beiden Vorbildern zu folgen, weil es sehr wichtig ist, mit den Leuten darüber zu sprechen, an welchem Punkt sie in ihrem Training sind.

Ich gebe den Studierenden am Konservatorium von Kopenhagen auf, Tagebuch über ihr Training zu führen, und sammle die Aufzeichnungen im Laufe des Semesters hin und wieder ein. Die Studierenden schreiben über ihre Korrekturen, notieren Überlegungen zu Bewegungen, Philosophien und so weiter – das bietet ihnen die Möglichkeit, sich kognitiv einzuklinken. Manchmal überrascht mich das, was ich da lese, weil ich bei der Arbeit in der Klasse nie gedacht hätte, dass der- oder diejenige in diesem gedanklichen Prozess steckt. Wenn ich mich dann mit ihm oder ihr treffe, sage ich: ‚Jetzt, wo ich das gelesen habe und dich sehe, könntest du vielleicht darüber nachdenken und es sichtbarer machen.‘

Bei einer Arbeit, die einem nicht nur physisch, sondern auch mental viel abverlangt, braucht man einen solchen Dialog, besonders in der Ausbildung. Profis gehen oft ihren eigenen Weg, aber junge Tänzer und Tänzerinnen brauchen diese Denkanstöße, diese dreidimensionale Sicht ihrer selbst, um im Körper sein zu können. Und sie brauchen sowohl den kritischen Blick von außen als auch die eigene Einschätzung ihrer Entwicklung.

/Wie bereiten Sie sich auf eine Stunde vor? Ich gehe mit einem Programm in die Stunde. Manchmal habe ich ganz genaue Vorstellungen, doch dann komme ich an und sehe, wo die Tänzer und Tänzerinnen stehen – und dass das, was sie brauchen, nicht unbedingt das ist, was ich geplant habe. Also stelle ich mich um, kein Problem. Wenn ich sehe, dass ihre Relevé-Arbeit heute etwas schwach ist, ich mich aber eigentlich auf Streckungen konzentrieren wollte, dann passe ich die Übungen an oder kombiniere sie anders. Allerdings sind die Übungen gewissermaßen kodifiziert. Es gibt eine Struktur, mit der man spielen kann. Ich habe schon so viel gemacht, dass ich auf Thema und Variation setzen kann. Für die größeren Phrasen durch den Raum, langsame Bewegungssequenzen, große oder schnelle Sprünge gehe ich mehr in Richtung ‚Wie will ich das haben‘, weil ich es effizient und schnell erklären und für die Fragen, die auf mich zukommen, vorbereitet sein will.

Was ich direkt von Merce gelernt habe … Er hat gelegentlich Bilder verwendet, um zu vermitteln, was er wollte, und zwar viele Bilder, die mit Tieren zu tun hatten. Ich benutze viele Ballettbegriffe, wie Robert damals, was in manchen Kreisen der Cunningham-Familie geradezu tabu ist. Merce hat das Ganze einfach anders betrachtet. Die Elemente stammen natürlich aus seiner Ausbildung in Ballett und bei Balanchine, aber in der Cunningham Technik waren es keine Tendus, sondern Brushes, ein „Über-den-Boden-wischen“ mit dem Bein oder dem Fuß – gemeint ist im Grunde dasselbe, es ist nur in einer anderen Sprache beschrieben. Um Zeit zu sparen und bei manchen vielleicht schon bekannten Bewegungen den Wiedererkennungseffekt zu nutzen, benutze ich Ballettbegriffe.

/Fließen in Ihren Unterricht auch noch andere Erfahrungen ein? Ich greife auf meine Beschäftigung mit der Alexander-Technik und Pilates zurück. Bei Pilates kann ich Bezüge herstellen zwischen den Übungen, die ich in dieser Technik gelernt habe, und meiner Arbeit. Merces Technik konzentriert sich auf die Wirbelsäule – sie hat viel mit der Koordination der Wirbelsäule zu tun –, was klar auf die Alexander-Technik verweist.

Ich habe bei einer wunderbaren Lehrerin in New York, Clarice Marshall, regelmäßig Pilates- und Alexander-Kurse besucht. Sie hat beide Techniken genial miteinander kombiniert. Sie war eine hervorragende Tänzerin und Pädagogin, ihr Unterricht war also sehr fundiert.

Die Alexander-Technik und Pilates haben mir geholfen, meinen Körper zu verstehen und einigen unangenehmen Effekten von Merces Technik entgegenzuwirken. In einer extremen Position zum Beispiel: Wie komme ich ohne eine so ausgeprägte Muskelreaktion dahin, oder wie kann ich diese extreme Position vom Skelett her lösen und dann in eine neutrale Haltung zurückkommen? Da konnte ich mich auf eine gute Grundlage stützen, auf ein umfassenderes Verständnis von der Wirbelsäule. Yoga habe ich auch gemacht. In den Dehnungen in Merces Material scheint es mir Bezüge zu Yoga zu geben. Und ich greife ständig auf meine musikalische Vorbildung zurück. Ich spreche über musikalische Begriffe, italienische Musiktermini und musikalische Formen – und zwar sehr viel. Ich denke, man muss sich von dem inspirieren lassen, was gerade da ist, was von der Musik kommt.

/ Musik und Tanz gehören für Sie also ganz eng zusammen? Ich kann sehr wählerisch in meinen Musikwünschen sein, weil Musik mich fasziniert. Ich lasse mich stark von Musik und Klang leiten, wenn ich Material entwickle oder das, was ich tue, besser herausarbeiten will. Ich bin der Meinung, dass alle Tanzstudierenden Klavier lernen sollten, weil so eine physische und mentale Beziehung aufgebaut wird. Das geht über das Zuhören hinaus: Ein Tänzer ist aktiv und lässt etwas mit dem Körper geschehen, und dann erkennt er den Ton – erkennt ihn *physisch*. Das ist wunderbar.

Ich kann immer sagen, wer von den Leuten Musiker ist, welche Tänzer eine musikalische Ausbildung haben – ihnen fällt es in meiner Stunde leicht, rhythmische Strukturen zu verstehen. Neun von zehn Tänzern, die Klavier, Gesang oder etwas in der Richtung gelernt haben, haben eine Vorstellung von Struktur und Raum und wissen, wie sie damit spielen.

/ Hat sich Ihr Unterricht im Laufe der Zeit verändert, und wie? Als ich 2006 von New York nach Kopenhagen gezogen bin, hatte ich diese New Yorker Einstellung: ‚Durchhalten, durchhalten, los, los!' Die Leute haben sich entweder darauf eingelassen oder Angst bekommen. Ich denke, mit der Zeit habe ich einen Mittelweg gefunden: ein gesundes Maß an Aggressivität, um die Leute zu pushen, und eine höhere Sensibilität für meine Umgebung – ein Nachdenken darüber, dass die Art und Weise, wie ich unterrichtet wurde, nicht die einzige Methode ist. Ich nehme mir mehr Zeit, um zu überlegen: ‚Wie kann ich mich dazu inspirieren, in meiner Arbeit tiefer zu gehen? Wie gehen wir vorwärts? Wie entwickeln wir uns weiter? Wie können wir besser im Vermitteln von Informationen und im Ausführen von Anweisungen werden?'

/ Gibt es neue Einflüsse auf Ihre Arbeit? Ich bin immer von irgendetwas beeinflusst. Ich sehe mir die Stunden vieler Kollegen an, was man als Lehrer immer tun sollte, das kann ich nur empfehlen. Irgendeine Anregung bekomme ich dabei immer: ‚Oh, das finde ich gut! Und wie könnte ich das in meinen Unterricht einbauen?' Ich sehe mir alles Mögliche an – aber Gurus mag ich nicht, nach dem Motto: ‚Ich habe *die* Methode, und ich kann euch alle Geheimnisse offenbaren, und folgt mir alle!' Wir sind im Training jetzt viel vielseitiger. Wir müssen uns gegenseitig zusehen, viele verschiedene Dinge aufgreifen und mit einbringen – und nicht nur ‚einen Weg' propagieren. Ich bereite die Leute nicht nur auf das Cunningham Studio vor – das wäre jetzt ja auch sinnlos. Ich möchte sie in die Lage versetzen, die wunderbaren Dinge, die Merce entwickelt hat, in ihre Arbeit zu integrieren, in welche Richtung auch immer sie dabei gehen wollen.

Wie wir den Körper betrachten und wie wir arbeiten, ist sehr von somatischen Ansätzen beeinflusst. Wir gehen manchmal nach innen, um dann nach außen zu gehen, anstatt dem Tänzer die äußere Form überzustülpen. Wir sind an einem Punkt, wo ein hoch entwickelter Intellekt den Körper betrachtet, und da ist jedes Extrem gefährlich. Wir müssen die Ideen voranbringen und dabei sowohl die somatische als auch die technische Ebene berücksichtigen.

/ Worin liegt Ihrer Ansicht nach die Zukunft für diese Arbeit? Ich hoffe, dass das Cunningham Studio in New York bestehen bleibt. Die tänzerischen Prinzipien der Klarheit und des Bewegungsbewusstseins sollten aufrechterhalten werden. In diesem Unterricht ist man als Tänzer auf sich selbst zurückgeworfen: Man betritt den Raum, es gibt keine Stange, man kann sich nirgends verstecken, und dem muss man sich stellen. Dieses Element baut mental und physisch sehr viel Stärke auf. Ich denke, die Cunningham Technik eignet sich hervorragend für die Ausbildung an Konservatorien und Universitäten. Auch für Kompanien kann sie durchaus nützlich sein – je nachdem, was es für eine Kompanie ist, was sie zuvor schon gemacht hat und ob es sich auf ihr Repertoire anwenden lässt. Für Workshops ist die Technik glaube ich zu kompliziert.

/ Was möchten Sie Studierenden heute vermitteln? Ich möchte, dass sie feststellen, wie positiv Elemente wie Musikalität, Virtuosität, Ausrichtung und eine bewusste Körper- und Raumwahrnehmung sich auf die Arbeit auswirken, für die sie sich entscheiden. Dass sie sagen: ‚Wow! Diese Technik hat mir all diese Dinge so richtig bewusst gemacht!' Und dass sie verstehen, dass die Technik den Tänzer mental und physisch stärker macht.

Sabine Huschka

EINLEITUNG FORSCHUNGSPROJEKT

„Das Training eines Tänzers ist wichtig und wird hoffentlich seine Fähigkeit fördern, verschiedene Bewegungen zu lernen und ihre Herausforderungen anzunehmen. Es wird den Tänzer herausfordern, innerhalb einer Form zu agieren und kreativ zu sein; etwa so einer, wie ich sie unterrichte. […] Ich möchte, dass diejenigen, die in meine Klasse kommen, die Priorität haben, sich selbst in Zeit und Raum zu organisieren." *Daniel Roberts* [1]

Das Linzer Forschungsprojekt, das in zwei Phasen (vom 19. bis 23. Oktober und vom 30. November bis 4. Dezember 2009) durchgeführt wurde, stand ganz unter dem Motto, ‚Neues' zu entdecken. Konkret bedeutete dies, dass neue Perspektiven für das eigene Bewegungsrepertoire der Studierenden offen gelegt und neue Möglichkeiten einer produktiven Zusammenarbeit am Institut eingesetzt wurden. Praxis und Theorie griffen in den verschiedenen Phasen des Projekts belebend aufeinander zu: Beide Workshop-Unterrichtsblöcke von Daniel Roberts waren durchzogen von Reflexionsgesprächen mit den Studierenden, während in den Zwischenphasen Theorieunterricht und eine verstärkte Auseinandersetzung mit dem Fragenkatalog dominierten. Das so beschrittene Wagnis auf ein Neues hin gestaltete sich im Sinne von Cunninghams kreativem Credo denkbar einfach: Neues wird „gerade dadurch entdeckt, dass seine bloße Möglichkeit *wirklich gemacht wird*."[2] Daniel Roberts eröffnete als langjähriger Cunningham-Tänzer in seinem zweiwöchigen Unterricht der Meisterklassen engagiert und lebhaft jene Momente des „Wirklich Machens" neuer Bewegungsmöglichkeiten – und die Studierenden beider Studiengänge im Zeitgenössischen Bühnentanz, zu denen der zweite Jahrgang im Bachelor sowie der dritte Jahrgang im Master zählten, nutzten die intensiven Technik-Klassen zur Erkundung ihres eigenen kinästhetischen Spektrums. Die intensive Projektzeit erzielte für beide Linzer Studiengänge

1 Daniel Roberts im Gespräch mit Sabine Huschka, Dezember 2009. Alle weiteren Zitate von Roberts in diesem Text entstammen – soweit nicht anders angemerkt – ebenfalls den Gesprächen, die die Autorin während des Forschungsprojektes mit ihm geführt hat.

2 Sabine Huschka: *Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 378.

eine konzentrierte Auseinandersetzung mit zentralen Fragen zu Sinn und Zweck eines Tanztechnik-Unterrichts und bildete für alle Beteiligten einen reichen Erfahrungsraum.

Um die Auseinandersetzung mit den Prinzipien der Bewegungsorganisation und Kompositionstechnik von Merce Cunningham zu vertiefen, setzte das begleitende Seminarangebot von Henner Drewes produktive theoretische Impulse. Im Zentrum stand das Programm „DanceForms – Software for Visualizing and Chronicling Choreography", mit dem die Studierenden eigene Bewegungsabläufe entwarfen. Sabine Huschka diskutierte mit ihnen und dem Forschungsteam vor Ort zentrale Fragen der Technik, ihrer Prinzipien und ihrer praktischen Vermittlung. Alle Beteiligten waren angeregt, ihre physisch-mentalen Einblicke und Erfahrungen zu reflektieren und Merkmale des individuellen Zugangs zu überdenken.

Bemerkenswert war überdies die realisierte Zusammenarbeit mit den Schlagzeugern des Jazzinstituts der Anton Bruckner Privatuniversität Linz. Täglich begleiteten sie den Technik-Unterricht von Roberts und begegneten seinen komplex rhythmisierten Bewegungssequenzen aus gezogenen Beats und unregelmäßigen Taktarten mit Improvisationen aus einem energetisch-klanglichen Variationsspektrum.

Während des gesamten Zeitraums des Projekts waren Tanzen, Denken und Schreiben präsent, um neue Bewegungen zu erzeugen und eine Technik zu erkunden, die in ihrem Bewegungs- und Körperverständnis von allen Beteiligten als hochaktuelle Technik für den Bereich des Zeitgenössischen Tanzes wahrgenommen wurde. Konkret bedeutet dies, dass alle Beteiligten des Projektes (Daniel Roberts, Rose Breuss, die Studierenden, Johannes Randolf, Henner Drewes und Sabine Huschka) in verschiedenen Arbeitsphasen und -formaten die einzelnen Punkte des Fragenkatalogs durchsprachen und ihre jeweiligen Antworten verteilt nach Kenntnis und Interesse verschriftlichten. Abgesehen von der intensiven Vorbereitungsphase durch Rose Breuss, unterstützt von Sabine Huschka, führten insbesondere die intensiven und offenen Gespräche zwischen Daniel Roberts, Rose Breuss und Sabine Huschka zu erkenntnisreichen Ergebnissen. Viele Studierende beteiligten sich an dem Schreibprozess mit detaillierten Reflexionen.

All jene Eindrücke und Einsichten des gemeinsamen Forschungsprozesses werden dem Leser im Folgenden vorgestellt. Redaktionell zusammengeführt wurde das erarbeitete Textvolumen aus Antworten, Kommentaren, Erfahrungsberichten und Reflexionen von Sabine Huschka.

Sabine Huschka

HISTORISCHER KONTEXT

ZEIT, ORT UND GESELLSCHAFTS-POLITISCHER ZUSAMMENHANG

Charakteristisch für moderne Tanztechniken gründet auch die Cunningham Technik auf der individuellen Ausarbeitung eines Trainingsprogramms mit dem Ziel, ein ästhetisches Bewegungsspektrum für den Körper zu erarbeiten. Der von Merce Cunningham (1919–2009) entwickelten Technik unterliegt ein physiologisches Verständnis des funktionalen Zusammenspiels von Gelenken und Muskeln, um disparate Positionierungen aller Glieder unter changierenden Tempi, Rhythmen und räumlichen



Richtungsmomenten realisieren zu können. Denn schon während seiner eigenen Ausbildung in Steptanz, Modern Dance und Ballett und seinem ersten darauf folgenden Engagement in der Martha Graham-Company (1939–1945) stellte sich für Merce Cunningham die dringende Frage, wie er in seinem eigenen Körper stilistisch streng unterschiedene Bewegungen ausführen könne. Aus einem bewegungslogisch-funktionalen Verständnis heraus nahm Cunningham die gegensätzlichen Prinzipien des Modern Dance und des klassischen Balletts auf, um sie trotz ihrer ideologischen und ästhetischen Barrieren, die den amerikanischen Bühnentanz in den 1940er und 50er Jahren prägten, zu einem Bewegungskomplex zusammenzufügen. Das Ziel war, innerhalb eines strukturierten Zeit-Raum-Kontinuums eine koordinative Komplexität disparater Bewegungen möglich zu machen und körperlich auszuarbeiten.

Die nach Cunningham benannte Technik formierte sich also zunächst als ein persönliches Übungs- und Trainingsprogramm. Erst Anfang der 1950er Jahre wurde es als ein systematisierendes Format genutzt, um Tänzer zu trainieren, so dass sie Cunninghams Choreographien adäquat einstudieren konnten. Mit einer ersten finanziellen Unterstützung im Rücken gründete Cunningham am Black Mountain College während der dortigen Sommerkurse 1952 seine Company (MCDC, mit Carolyn Brown, Anita Dencks, Viola Farber, Joanne Melsher, Marianne Preger, Remy Charlip und Paul Taylor) und arbeitete im Kontext seiner choreographischen Arbeit sein bewegungstechnisches Lehrformat aus.[1] Tanztechnik zu lehren gewann für Cunningham in den folgenden Jahren in seinem New Yorker Studio (gegr. 1959) zunehmend an Bedeutung, nicht zuletzt, da das Unterrichten zu Beginn seiner ästhetischen Laufbahn zur Sicherung des Lebensunterhalts beitrug.

Bis in das Jahr 2009 hat sich die Technik quasi von Innen heraus stetig transformiert und deutlich an Differenzierung gewonnen. Dabei gingen ihre Prinzipien und Übungssequenzen stets aus der choreographischen Arbeit von Cunningham hervor, die die Tänzer, bedingt durch das kompositorische Verfahren der Aleatorik[2], stets mit einer hohen körpertechnischen Herausforderung am Rande des Unmöglichen konfrontierte. Die Tanztechnik erwuchs zudem aus den innovativen Einflüssen des Films, dessen Aufzeichnungstechnik für Cunningham ein verändertes Raum-Zeitverständnis für Bewegungserscheinungen wahrnehmbar machte, und aus den Einflüssen der computergestützten Animation von Bewegungsabläufen mittels „DanceForms“, einem Softwareprogramm, das

1 Vgl. Vincent Katz: *Black Mountain College*. Cambridge/MA: MIT Press, 2002.

2 Cunningham choreographierte Bewegungsmotive, -phrasen, -abläufe und damit die Gestalt seiner Stücke ab Anfang der 1950er Jahre mittels komplex ausgearbeiteter Zufallsprozesse, um die Rolle des Choreographen mittels einer eigendynamischen Spiellogik zu transformieren. An die Stelle der Entscheidungsgewalt und des persönlichen Geschmacks des Choreographen tritt die Aleatorik. Dieses kompositorische Verfahren behandelt Bewegung als abstrakte Größe und konfrontiert den Körper mit dem Raum des ‚Unmöglichen'. Vgl. für Details Huschka 2000.

Cunningham in Ergänzung zur Aleatorik seit den frühen 1990er Jahren zum Choreographieren nutzte.[3]

Bis in sein neunzigstes Lebensjahr hinein und bis kurz vor seinem Tod unterrichtete Merce Cunningham zweimal wöchentlich in seinem New Yorker Studio. Ausschnitte aus seinen Technik-Klassen erlauben auf der Webseite www.merce.org, Einblicke in seinen Unterrichtstil und dessen Körper- und Bewegungsphilosophie zu nehmen. Ohne Zweifel hat sich die Cunningham Technik vom Beginn ihrer Entwicklung mit Gründung der Kompanie bis zur Jahrtausendwende stetig in ihren Abläufen und Rhythmisierungen beschleunigt und ist physisch anspruchsvoller geworden. So geht aus der Ausbildung in der Cunningham Technik ein klar erkennbarer, virtuoser Bewegungsstil hervor, der sich – gegründet auf koordinativer Komplexität, mental-physischer Konzentration und raum-rhythmischer Elastizität – mit einigem Recht als „intelligenter" und „geistklarer"[4] Tanzstil beschreiben lässt.

Ein wesentliches, historisch wie konzeptionell nachzuvollziehendes Prinzip der Technik liegt somit in ihrer steten Veränderung, ja ihrer immanenten Veränderlichkeit. Dieses Charakteristikum der Verwandlung (vgl. auch den Titel von Cunninghams Notationsbuch *Changes*[5]) markiert den Kernpunkt der Technik und zugleich ihren Beweggrund, ihren *movens*, Denn die Technik visiert keine Meisterschaft ihrer Beherrschung an als vielmehr eine mentale wie physische Einwilligung zur Veränderlichkeit. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Daniel Roberts auch nach seinem fünfjährigen Engagement in der MCDC (2000–2005) und seit Beginn seiner eigenen professionellen Lehrtätigkeit am Konservatorium in Kopenhagen bis zum Tode von Cunningham regelmäßig nach New York in dessen Studio zurückkehrte, um an den Technik-Klassen teilzunehmen. Hier suchte er sein eigenes Wissen zu erweitern und zu erfahren, was sich verändert hat, welche neuen Bewegungsphrasen und Optionen hinzugekommen waren und welches Timing und welche Rhythmisierungen von Cunningham gelehrt wurden. Denn nur hierüber ließen sich die stete Veränderung bestehender Abläufe und Bewegungsprinzipien erfahrbar begreifen und die bewegungskoordinativen Verfeinerungen und zeitlichen Nuancierungen verstehen. Die gleichsam gesetzmäßige Veränderlichkeit innerhalb der Trainingsklassen setzt für Tänzer, Lehrer wie Schüler, eine geradezu unbedingte mentale Bereitschaft voraus, diese Veränderungen mitzuvollziehen. In diesem Sinn bildet die Cunningham Technik einen filigranen und lebendigen Corpi.

UMFELD UND BIOGRAPHISCHER HINTERGRUND

Eine moderne und in seiner Historie individuell erwachsene Tanztechnik zu unterrichten, bedarf für den Lehrenden langjähriger Erfahrung. Denn allein eine gewachsene Verkörperung einer spezifischen Tanztechnik, wie sie in der persönlichen Laufbahn eines Tänzers angelegt wird, ermöglicht ein Verstehen und die sich darauf gründende Kompetenz zur Vermittlung ihrer Prinzipien und Merkmale. Daniel Roberts Ausbildung und Karriere als engagiertes Mitglied in der MCDC gibt hiervon ein gutes Beispiel. Roberts schätzte die Cunningham Technik schon während seines Tanzstudiums an der Ohio State University und war von der Klarheit und Grazie, die seine Lehrerin Karen Eliot als ehemalige Cunningham Tänzerin verkörperte, begeistert. Hier entdeckte Roberts für sich jene Leidenschaft für Bewegung, die für die Ästhetik und Körperphilosophie der Cunningham Technik zentral ist.

Und doch prädestiniert sich ein Tänzer in einer der wohl bedeutendsten modernen Tanzkompanien zum Lehrer nicht allein über die Kenntnis der Choreographien und all ihrer bewegungstechnischen Raffinessen. Etwas anderes muss dazu treten, nämlich Interesse und Aufmerksamkeit gegenüber der Anatomie einer Technik und ihrer grundlegenden Philosophie vom Körper und vom Subjekt, das mit ihr und in ihr tanzen will. Schon während seines Studienstipendiums am Merce Cunningham Studio und als späterer Anwärter der Kompanie suchte Roberts die konzentrierte Auseinandersetzung mit den Optionen und Prinzipien der Technik. Tatsächlich ist Roberts ein begeisterter und engagierter Lehrer, dem es nach eigener Aussage immer schon vorschwebte, zu unterrichten. Im situativen wie strukturierten Kontakt mit den Studierenden ist ihm vor allem daran gelegen, die Phrasen und Strukturen der Bewegungen immer wieder neu und immer wieder anders nachvollziehend zu vermitteln. Das Unterrichten wird für ihn von jenem nie versiegenden „Appetit an Bewegung"[6] begleitet, der essenziell mit der Cunningham Technik verbunden ist.

3 Vgl. Vaughan, David (Moderation): „Cunningham and his Dancers. Transcript of a Discussion with Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Farber, Steve Paxton, Marianne Preger-Simon, Valda Setterfield, and Gus Solomon." In: *Ballett Review*, 3/1987; ders.: *Merce Cunningham fifty years*. New York: Aperture, 1997.

4 Vgl. Noel Carroll/Sally Banes: „Cunningham and Duchamps". In: *Ballett Review,* 2/1983, S. 73.

5 Merce Cunningham: *Changes. Notes on Choreography.* Herausgegeben von Frances Starr. New York: Something Else Press, 1968.

6 Vgl. Susan Leigh Foster: Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1986, S. 32.

VERHÄLTNIS ZU ANDEREN KUNSTSPARTEN

So, wie die eigene körperliche Erfahrung und Durchdringung der physischen Funktionalität der Technik für Roberts Lehre zentral sind, charakterisiert seinen Unterricht auch eine feinsinnige Musikalität. Prinzipiell betrachtet, strukturiert und vitalisiert sich die Cunningham Technik über eine komplexe und sich stets verändernde Rhythmisierung der Bewegungen und ihrer changierenden und variablen Phrasenbildungen. Der zeitstrukturierende Charakter der Bewegung und ihre körpereigene Musikalität prägen das tänzerische Moment in der Cunningham Technik, deren Variationsprinzip Roberts in seinem Unterricht konsequent fördert. So unterrichtet er stets nur mit musikalischer Live-Begleitung, wie er sie auch selbst lange Jahre als ausgebildeter Pianist praktiziert hat. Roberts begreift und vermittelt Bewegungsabläufe und Phrasen über ein Training, das dazu dient, das eigendynamische *movens* der Tempuswechsel und Rhythmen zu finden und verkörpern zu lernen. Die bevorzugt mit Perkussionsinstrumenten oder am Klavier gespielte Live-Musik verdeutlicht und pointiert in einem ersten Schritt die Bewegungsrhythmen, das heißt sie fördert ein kinästhetisches Gefühl für die Bewegungsabläufe. Der gesamte Unterricht wird von einer stilistisch nicht festgelegten und rhythmisch wechselnden Musik begleitet, was die Koordination und Energetisierung der Bewegungsabläufe unterstützt.

Historisch betrachtet ist der konzeptionelle Einfluss von John Cage und dessen Kompositionstechnik und Musikphilosophie entscheidend für Cunninghams ästhetischen Umgang mit Körperbewegung und ihrer bühnenästhetischen Gestaltung. In letzter Konsequenz der langjährigen Zusammenarbeit von Cunningham und Cage, die sich der Kopräsenz der beiden Aufführungs- und Zeitkünste Tanz und Bewegung verschrieben haben, wird *Zeit* radikal als ein autonomes und damit bewegungsimmanentes Strukturmoment behandelt. Die Zeiten von Bewegung werden zu einer individuell und frei komponierbare Größe.

Auch für Daniel Roberts wurde die Beschäftigung mit Cage zentral.[7] Und ebenso wie Cunningham schätzt Roberts die Musiken von Erik Satie, ohne sich in seiner Musikauswahl auf das 20. Jahrhundert festzulegen. Je nach der Phrasenbildung der Bewegungsfolgen setzt Roberts in seinen Unterrichtsstunden jazzige Stücke oder auch Walzer, etwa von Prokofjew, oder romantische Musik ein.

RELEVANTE THEORETISCHE DISKURSE

Für Cunninghams Tanzästhetik in ihrer bewegungs- und körperphilosophischen Dimension sind Grundgedanken des Zen-Buddhismus zentral.[8] Äußerungen früher Kompanie-Mitglieder wie etwa die von Marianne Simon[9] betonen das mentale Trainingsmoment in der Technik. So galt es im Training der Tänzer, sich allein auf die Körperbewegung zu konzentrieren, womit eine im buddhistischen Sinne radikale Achtsamkeit für den Körper in seiner momentanen Bewegung trainiert wird.

Aber anders als Cage hat sich Cunningham selbst nicht zum Buddhismus geäußert und verfolgte die Lehrreden von Daisetz T. Suzuki im New York der Fünfzigerjahre nicht mit der gleichen Intensität wie Cage. Allein auf der kompositorischen Ebene sind Einflüsse östlicher Philosophien in der Arbeit von Cunningham nachweislich dokumentiert. Den Auswahlmoment im Entwerfen von Bewegungsabläufen ermittelte Cunningham durch Würfeln[10] und der Befragung des *I Ging*, dem chinesischen Orakelbuch der „Wandlungen“[11] mit dessen 64 Hexametern.

ANWENDUNG HEUTE

Auch wenn es die extreme physische Anstrengung, die mit dem Beruf eines Profi-Tänzers einher geht, nahe legt, über spätere Optionen nach Beendigung der aktiven Tanz-Karriere nachzudenken, so bildet das Unterrichten der beheimatenden Technik nur eine Option. Andere Möglichkeiten wie das eigene Choreographieren oder die administrative und organisatorische Unterstützung einer Kompanie liegen ebenso nahe. Tatsächlich gibt es nur wenige Tänzer der MCDC, die den Weg von Roberts gewählt haben und im professionellen Umfeld außerhalb des New Yorker Studios die Cunningham Technik unterrichten. Hierzu gehören Jeanne Steele, die in London am The Place lehrt, Cheryl Therrien, der am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Paris unterrichtet, Banu Ogan, die an der Juilliard School in New York lehrt und Tom Caley an der Universität Stockholm. Nach unserer Kenntnis unterrichtet niemand der Cunningham-Tänzer in Deutschland. Dies gilt insbesondere für den professionellen Ausbildungssektor. Zur Lehrsituation in privaten Studios oder anderen Bereichen im Laientanz liegen uns keine Informationen vor.

7 Vgl. John Cage: *Silence. Lectures and Writings.* Middletown (CT): Wesleyan University Press, 1973.*Writings.* Middletown (CT): Wesleyan University Press, 1973.

8 Vgl. Sabine Huschka: „Subjekt-Körper-Leere: Diamanten. Merce Cunningham zum 90. Geburtstag“. In: *corpus*, 12/2008, www.corpusweb.net (Zugriff am 27.08.2010).

9 Vgl. Äußerung von Simon in: Vaughan 1987, S. 29.

10 Vgl. Huschka 2000, S. 358–422.

Intensiv und gewinnbringend wird die Cunningham Technik im Training verschiedener Kompanien genutzt, etwa von Richard Alston in London, von Ton Simmonsin Holland oder vom Rambert Ballet, das Teile der Technik in das eigene Trainingsprogramm eingearbeitet hat.

PERSÖNLICHE NUTZUNG

Roberts selbst hat die Technik in verschiedenen europäischen Kompanien in Schweden, Dänemark, Island und Holland unterrichtet, wie auch in Asien und Russland. Besonders gewinnbringend und leichter erlernbar ist die Technik für klassisch ausgebildete Kompanien.

Für Roberts persönlich bildet das Trainieren der Cunningham Technik eine wertvolle Zeit der gesteigerten Wahrnehmung des eigenen Körpers und seiner funktionalen Bewegungsprinzipien, die ihm hilft, eine größtmögliche physische und mentale Öffnung zu erreichen und den eigenen Bewegungsradius zu erweitern. Diese Einstellung prägt auch sein Selbstverständnis als Pädagoge, da es neben der Erlernung der bewegungstechnischen Fertigkeiten immer auch um die Konfrontation der Lernenden mit mentalen, emotionalen und sinnlich strukturierten Prozessen geht, womit ein klarer disziplinarischer Anspruch impliziert ist, nämlich den Umgang mit Ungewohntem und scheinbar Unmöglichem nicht zu scheuen und sich diesem stattdessen zu stellen.

VERHÄLTNIS ZU ANDEREN KÖRPER- UND TANZTECHNIKEN

Wie in anderen modernen Tanzkompanien und den dort beheimateten Techniken auch wird die Cunningham Technik im täglichen Training eingeübt, um den Körper gleich eines Rituals für die Erlernung der Choreographien vorzubereiten, allerdings mit dem deutlichen Unterschied, dass das tägliche Tanztraining hier auf steten Differenzierungen und Nuancierungen basiert. Dabei realisiert die Cunningham Technik aus ihrer Entstehung heraus eine ästhetische Verbindung zwischen Teilen der Ballettsystematik und Teilen der Graham Technik. Die komplex differenzierte Beintechnik des klassischen Tanzes wächst mit der charakteristisch großen Oberkörpermobilität des Modern Dance in solcher Weise zusammen, dass das grundlegende Organisationsprinzip der Beinarbeit auf die Möglichkeiten, den Torso zu bewegen, übertragen wird. Analog der fünf Ballettpositionen operieren auch die Richtungsvariationen des Torso: *Upright* – aufrechte Haltung, *Curve* – Vorwärtsneigung, *Tilt* – Seitwärtsneigung nach rechts oder links, *Arch* – Rückwärtsneigung des Torsos, und *Twist* – seine Drehung in der senkrechten Achse auf der Horizontalebene. Diese Grundmöglichkeiten werden komplex miteinander und zeitlich und räumlich gegeneinander kombiniert. Obwohl klare Raumstrukturen angezeigt sind, dominiert nicht der im klassischen Training zentrale Gedanke, den Umgebungsraum geometrisch zu gliedern. Vielmehr differenzieren Übungen des segmentierten Mobilisierens der gesamten Wirbelsäule die Richtungsvektoren. Gelernt wird, die Wirbelsäule in drei unabhängig voneinander aktivierbaren Bereichen zu mobilisieren, wodurch eine räumlich Varianz und Flexibilisierung der gesamten Wirbelsäule erzielt wird. Der Körper erreicht eine im Vergleich zum Ballett und zur Graham Technik größere Geschmeidigkeit und wird dabei durch ein starkes Körperzentrum im gelösten Alignment stabilisiert. Im Unterschied zu anderen Modern Dance Techniken wird der Körper stets im Stand trainiert, das heißt es werden keine Bodenübungen oder andere als zweibeinige Fortbewegungsarten trainiert.

11 Vgl. Frank Fiedeler: *Die Monde des I Ging. Symbolschöpfung und Evolution.* München: Eugen Diederichs Verlag, 1988; Daniel Charles: „Au-delà de l'aléa. Jenseits der Aleatorik." In: Barck, Karlheinz / Gente, Peter (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik.* Leipzig: Reclam Verlag, 1991, S. 322–331.

Sabine Huschka

KONZEPT UND IDEOLOGIE

KÖRPERVERSTÄNDNIS

Mit der Cunningham Technik wurde historisch ein revolutionärer Schritt vollzogen, da sie eine *Bewegungsartikulation* trainiert, mit der kein affektiver oder emotionaler Körperausdruck verbunden ist. Frei von Bezügen zu einer psychischen oder seelischen Motivationsstruktur für die Bewegung klammert der aufgesuchte Zugang zum Körper jegliches ästhetische und philosophisch gefasste Prinzip aus, ein ‚natürliches' Moment in der Körperbewegung aufrufen zu wollen – jenes Prinzip also, das dem Modernen Tanz und seiner Theoriebildung in unterschiedlicher Couleur zum ästhetischen Leitbild wurde.[12] Für Cunningham steht die energetische Potenzialität körperlicher Bewegung jenseits einer symbolischen Rahmung oder Topologie zur Disposition. Jene energetischen Momente zu evoziieren, führt eine konzeptionelle Ausweitung im Denken über den Körper mit sich.

Es ist ein komplexes wie minutiös raum-zeitliches Artikulationsspektrum mit einem in der Kraft gemäßigten Duktus, das die Technik stilistisch hervorbringt. Konstitutiv steht der profane Gedanke voran, „mit den Möglichkeiten des menschlichen Körpers in Bewegung" zu arbeiten: „Natur in ihren Einsatzmöglichkeiten, wenn Sie so wollen"[13], so Cunningham in dem 1986 veröffentlichten Interview mit Jacqueline Lesschaeve. Im Mittelpunkt steht eine bewegungstechnische Erkundung des kinästhetischen Gestaltungsradius. Dieser Zugang formuliert ein utopisches Körperverständnis, das auf der Annahme seiner unerschöpflichen Potenzialität für alle nur möglichen Bewegungen basiert.

Dieses Prinzip hat sich auch Daniel Roberts in seinem Unterricht zu eigen gemacht: So lehrt er Bewegungen, die jeder auf Anhieb ausführen kann und zugleich jene, die die Tänzer in Räume und Situationen des Noch-Nicht-Möglichen bringen. Die Ausführung und flüssige Gestaltung der Bewegung muss jeder zuallererst für sich körperlogisch austüfteln. Trainiert wird hierdurch ein Gewahrwerden der eigenen Physis mit dem Ziel, den bislang zugestandenen Möglichkeitsraum zu erweitern, um sich anders mobilisieren und komplex koordinieren zu können. Prägend hierfür bleibt eine Bewegungsphilosophie, die das Bewegende im Sinne eines Sich-suchend-in-Bewegung-Versenkens zum Prinzip erhebt und hierüber eine körper-empfindende Realisierung fremder Optionen von Bewegung aufsucht.

Um dies zu bewirken, wird also gezielt Ungewohntes in das Training eingeschlossen, womit eine Unterbrechung gewohnter Bewegungsabläufe erreicht wird. Dies geschieht in den Klassen von Roberts auch mittels kleiner Nuancierungen und rhythmischer Veränderungen der Bewegungsfolgen. Hiermit wird ein Anreiz für die notwendigen Auseinandersetzungen geschaffen, denn der Trainierende sieht sich mit jeweils neuen Herausforderungen und Lücken im eigenen Bewegungswissen konfrontiert. Die Aufmerksamkeit für die Übungen bleibt gewahrt. Auch in Roberts' Training bleibt damit für die Tänzer immer die Frage relevant: „Wie kann man eine Bewegung ausführen, die man immer und immer wieder gemacht hat und von der man annimmt, dass man sie perfekt beherrscht oder wie auch immer? Wie kann man sie in einer Art und Weise machen, dass sie wieder schwierig und unbehaglich für einen wird, ganz so wie man es tun muss, um sie stets aufs Neue zu finden?"[14] Das Ziel der Technik ist keine Bemeisterung des Körpers in dem Sinne, über das Instrument ‚Körper' verfügen zu können oder gar einen Wissenskorpus von Bewegungen zu manifestieren. Vielmehr entsteht Meisterschaft in der Akzeptanz von Veränderlichkeit und vergegenwärtigt sich dergestalt im ausführenden Körper und seinen raum-zeitlich strukturierten Bewegungen.

Der individuelle Körper bildet lediglich die Basis, sich durch Wahrnehmungs- und Bewusstseinsprozesse bewegen zu können. Nicht der habitualisierte und persönliche Erfahrungsraum mit emotional-psychologischen Erinnerungsspuren oder Affektartikulationen bildet den Ausgangspunkt der bewegungstechnischen Arbeit am eigenen Körper. Vielmehr wird der Körper als utopischer, individueller Möglichkeitsraum behandelt, um immer weitere, neue, ungewohnte, konstruierte und zum Teil unorganisch entworfene Bewegungen ausführen zu lernen. Der Körper wird zum Agenten ästhetischer Verkörperung.

Auch im Rahmen des Workshops mit Daniel Roberts fordert dieses Körperverständnis von den Lernenden eine hohe Konzentration und die Bereitschaft ein, diszipliniert bei der Sache zu bleiben und das Denken in Bewegung auf das stets noch Mögliche auszurichten. Einzelne Studierende

12 Vgl. u.a. Roger Copeland: *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance.* New York/London: Routledge, 2004.
13 Merce Cunningham: *Der Tänzer und der Tanz.* Herausgegeben von Jacqueline Lesschaeve. Frankfurt a. M.: Dieter Fricke Verlag, 1986, S. 168.
14 Merce Cunningham in: *The John Tusa Interview.* [Transcript] 2008, www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/cunningham_transcript.shtml (Zugriff am 10.12.2009).
15 Vgl. Merce Cunningham: „The Function of a Technique for Dance". In: *Contact Quarterly. A Vehical for moving Ideas*,7/1982, S. 7–9.
16 Cunningham, a.a.O., S. 6.

am Linzer Tanzinstitut haben die Technik-Klassen von Roberts in dieser Hinsicht genauer reflektiert. Dorota Lecka etwa betont, dass die Technik ein hohes Maß an Eigenwahrnehmung bei gleichzeitiger Distanzierung einfordert. Denn: „Ich bin nicht mein Körper." Innerhalb dieser paradoxen Bewegungserfahrung sieht sie ein „Bild der ruhigen Un-Ruhe" am Werk.

Aspekte einer geschlechtsspezifischen Konnotation von Bewegungen oder einer **gender**spezifischen Zuordnung bestimmter Bewegungsabläufe spielen in die Cunningham Technik nicht hinein. Da der Körper als neutrales Arsenal für alle Möglichkeiten von Bewegung ins Spiel gebracht wird, wird er folglich auch geschlechtsneutral behandelt.

Die Cunningham Technik lehrt die Fähigkeit zu **raum**zeitlichen und damit energetischen Transformationen von Bewegung. In diesem Sinne zielt auch Roberts mit seinem Unterricht auf eine virtuose *techné* der flukturierenden Balancierung des Körpers. Dabei fungiert die Wirbelsäule nicht als stabile Achse, sondern schafft aktivierend und dynamisierend ein meta-stabiles Gleichgewicht im Körper, so dass vektoriell unterschiedlich in den Raum weisende Gliederbewegungen möglich werden. Der Körper lernt, kinästhetisch und zugleich plastisch ein größtmögliches Spektrum an Bewegungen zu erzeugen. Die damit verbundene intensitätsbildende Transformation entfaltet ein offenes Raumkonzept, das gemäß der Einstein'schen Erkenntnis „Es gibt keine Fixpunkte im Raum" ein zeitlich strukturiertes Raumkonzept entwirft. Tatsächlich intensiviert die Cunningham Technik die raum-zeitliche Bewegungskombinatorik. In schnellen Wechseln gelangen die Tänzer von einer Raumlage zur nächsten, wobei die Wechsel meist mit mehreren Körperteilen simultan oder mit rhythmischen Verschiebungen ausgeführt werden.



Auf der Grundlage der Isolationstechnik, dem zweiten zentralen bewegungstechnischen Prinzip der Cunningham Technik, werden Beine, Oberkörper, Becken, Arme, Hände, Kopf und Füße unabhängig voneinander in verschiedene Richtungen und unterschiedlichen Zeitphrasierungen bewegt. Dabei fordern die von Roberts angeleiteten Bewegungsfolgen mit schnellen, zum Teil abrupten, aber manchmal sich auch langsam dahinziehenden Lageveränderungen eine hohe Aufmerksamkeit seitens der Lernenden. Sie müssen sich ständig im Raum und in ihrem Körperraum kinästhetisch neu orientieren und ihre Balance im permanenten Spannungswechsel ihres Körper jeweils zentrieren können. Gefordert ist ein konzentrierter Fokus auf die räumliche Gestaltung der Bewegung, der nach den Erfahrungen einzelner Linzer Studierender sowohl mit den Augen wie auch mit allen anderen Körperteilen herzustellen ist. Erlernt wird ein koordinativ vielschichtiger Körpergebrauch, der immer auf den Raum als Orientierungsnetz bezogen ist.

Roberts unterrichtet diesen Aspekt durch gezielte Übungsfolgen mit Anleitungen, wo einzelne Bewegungssegmente im Körper ansetzen. Zum Beispiel soll eine Drehung mit einer entspannten Oberkörperhaltung ausgeführt werden, in der die Arme räumlich voneinander abweichend zu den Seiten ausscheren und ein Akzent im Bein gesetzt wird. Der Bewegungsablauf integriert dergestalt simultan unterschiedliche Raumausrichtungen einzelner Körperteile, wobei sich jedes Körperteil so bewegen soll, als hätte es eigene Augen.

Generell ist zu beobachten, dass der Raumbezug immer über den aufrechten Stand erarbeitet und gestaltet wird. Die Cunningham Technik verzichtet auf jegliche Bodenübung, was auf der anthropologischen Programmatik beruht, den menschlichen Körper mit einer aufrechten Statur zu identifizieren.[15] Hiervon geht für einige Linzer Studierende der Eindruck aus, ein ästhetisches Antlitz der Würde zu verkörpern.

Jegliche Bewegungskombination – und seien es noch so komplexe Abläufe – charakterisiert sich durchweg über eine plastische Formung des Körpers. Die Gestaltgebung des Bewegungskörpers in so genannte *shapes* basiert auf einer präzisen räumlichen Positionierung der verschiedenen Körperteile. Hierzu wird ein genaues Placement der Physis trainiert, d. h. ein Bewusstsein der notwendigen Spannungsmomente im Körper, der Lagen und Ausrichtung seiner einzelnen Glieder im Raum. Auf die Bewegungen des Oberkörpers und des Unterkörpers wird konsequent

als räumlich disparate Zonen zugegriffen, um durch ihre Separation einen frei-fluidalen Bewegungsspielraum des Oberkörpers 'oberhalb' der rythmisch atikulatierten Beinbewegungen und Schrittkombinationen zu ermöglichen.

Der bewegte Körper erscheint in der Trainingsbeobachtung primär als eine sichtbare Raum-Zeit-Gestalt, wobei das Verständnis der „korrekten vertikalen Position des Körpers“[16] auf der Grundlage der kinästhetisch arbeitenden Kräfte sowie das Verständnis der biomechanischen Prinzipien für das Erlernen der Technik zentral sind. Erst hierdurch kann ein richtungsräumlich ausdifferenziertes Bewegungsrepertoire realisiert werden. Dementsprechend intensiv wird die kontrollierte Stabilität im Körper trainiert, wobei das Körpergewicht jeweils in neue Balancemomente geführt wird. Andere Übungen fördern die richtungsräumliche Expansion des Körpers, was eine große muskuläre Kraft fordert. Die Mobilisierung des Körpers in den Raum hinein, orientiert an klaren Richtungen und auf ebenso klaren Wegen, bildet ein Gefühl für das Volumen des Körpers-in-Bewegung aus. Die räumliche Strukturierung ist dabei stets auf die Weiterführung von Bewegung ausgerichtet und nicht auf eine Arretierung in fixierten Raumpositionen. Jede Körperformung soll als eine lebendige und atmende Gestalt erarbeitet werden. Roberts vermittelt in seinem Cunningham Techniktraining damit einen konkreten und sich stets aktualisierenden Dialog zwischen Körper und Raum.

Das Training von Daniel Roberts differenziert die musikalische Ausgestaltung der eigenen Bewegungen. Dies bedeutet, dass eine im eigenen Körper verankerte Rhythmizität ausgebildet wird, erzeugt und gefördert durch einen steten musikalisch-rhythmischen Wechsel in den Bewegungsfolgen. Hierdurch wird im Laufe des Trainings in den Bewegungen der verschiedenen Körper eine spezifische virtuose Eleganz erkennbar, die mit einem weiteren grundlegenden Prinzip der Cunningham Technik übereinkommt. In Anlehnung an den Tanzwissenschaftler José Gil (2002) bezeichnet dieses physisch-musikalische Moment jenen spezifischen Cunningham'schen „float“ von Bewegung, der diesen eine fließende und doch unterscheidbare Zeitgestalt gibt.

In den Technik-Klassen wird das Bewusstsein für die Zeitgestalt der eigenen Körperlichkeit oftmals in Stille erarbeitet. In diesen Phasen arbeiten die Studierenden für sich oder mit Anderen. Interessanter Weise bereitet Roberts seinen Unterricht meist ebenso in Stille vor und setzt die erarbeiteten Bewegungsphrasen erst in den Stunden in den musikalischen Kontext der Live-Begleitung, der der Unterstützung und Variation der gewählten Zeitstrukturen dient. Vor jeder Phrase gibt Roberts den Musikern einen Takt vor und gestaltet aus der situativen Wahrnehmung heraus die Metrik und Rhythmik der Bewegungssequenzen. Eine klare musikalische und zeitliche Strukturierung der Übungen und des gesamten Stundenablaufs ist für die Technik-Klasse essenziell. Roberts unterrichtet in den neunzig Minuten an die dreißig Bewegungsübungen. Auch deshalb verzichtet er konsequent auf jegliche Musik-Konserven. Während der gesamten Stunde nimmt er immer wieder Kontakt mit den Musikern auf, wobei er insbesondere ihre künstlerische Kreativität, ihre Interpretationen und Improvisationen schätzt, die sie aus der Beobachtung der Tänzer gewinnen. So begreift Roberts die Technik-Stunden mit den Musikern als einen gemeinsamen künstlerischen Prozess. Die Linzer Studierenden schätzten die Live-Musik und betonten, wie stark sie die Performance ihrer Übungen positiv beeinflusste und das persönliche Verstehen deren Logik unterstützte, da mit der Musik emotionale, mentaleund sogar visuelle Eindrücke wachgerufen wurden.

Die Frage, welchen Einfluss die Musik auf die Phrasierung der Bewegungssequenzen hat, verbindet sich mit persönlichen Erfahrungen von Roberts in Begegnung mit verschiedenen Musikern und Musikstilen. Roberts berichtet von einem musikalischen Begleiter in Dänemark, der ein wunderbares, sensitives Gespür für die Zeit besaß.

„Er war ein spröder Mann, der seine elektronische Musik in die Klasse mitbrachte, die er auf dem Computer komponiert hatte. Er spielte Gitarre, Klavier und alles, was um ihn herum stand. Er hatte ein wirkliches Gefühl für Klänge und war immer sehr daran interessiert, Geräusche wahrzunehmen und wie seine Musik den Körper beeinflusst. Er hatte eine wirkliche Beziehung zu der Arbeit und zu dem, was ich unterrichtete. Ich mochte ihn besonders gerne, da er stets seine eigenen Kompositionen und Ideen mit einbrachte.“

Die meisten Musiker, die Roberts Tanz-Klassen begleiten, haben einen Jazz-Hintergrund und bringen ein ausgebildetes Gefühl für improvisatorische Techniken mit. Allerdings ist eine ausschließliche Jazz-Begleitung für die Stunden nicht optimal, da sie für Roberts einen zu starken Swing in die Phrasierung der Bewegungen legen. Auch ausschließlich Ballett-Musik schätzt Roberts nicht, obwohl sie in einigen Teilen des Unterrichts spezifische Leidenschaften für die Bewegungsausführung wachrufen kann. Am besten ist eine stilistische Mischung.

17 Anne Seymour in Anthony d'Offay: *Freundschaften: Cage, Cunningham, Johns*. Bonn: Edition Cantz, 1991, S. 11.

INTENTION

Die zu erlernende Kunst der Cunningham Technik besteht gleichsam darin, innerhalb eines komplexen Koordinatennetzes von Richtungen und Zeitintensitäten den Körper eigen-dynamisch koordinieren zu können und eine fließende Mobilisierung zu erwirken, wobei die Aufmerksamkeit in der Bewegungsausführung versenkt bleibt. Im Training der Technik wird dem sich-bewegenden Körper eine spezifische Form des Bewusstseins abverlangt und zugesprochen. Für die Linzer Studentin Dorota Lecka stellt sich dies mitunter so dar: „Was ich besonders an den Erfahrungen in der Technik wertschätze, sind diese spezifische Distanz zu meinem eigenen Körper und zu meinen Emotionen und zur selben Zeit die Fähigkeit, Informationen aufzunehmen, Weisheit und Schönheit, die jeden bereichert, auch wenn all dies jenseits des bewussten Verstehens liegt." Dies ermöglicht den Tänzern während der Aufführung ein klares Bewusstsein und wache Aufmerksamkeit für jede Bewegung zu erhalten. Die tänzerische Kompetenz liegt demnach darin, über ein breites Bewegungsspektrum zu verfügen, das gemäß des Verständnisses von Tanzkunst jede Art und Form von Bewegung umschließt.

In der Cunningham Technik geht es, so lässt sich mit Anne Seymours Ausführungen in *Freundschaften* sagen, „um den Prozeß der Selbstfindung, und der Idealfall wäre, Bewegungen so einzusetzen, als ob man sich ihrer zum erstenmal bewusst würde."[17] Dieser Weg des Erkennens und der Bewusstmachung der eigenen Bewegung, womit landläufig eine spezifische **Präsenz** in der Bewegungsausführung identifiziert wird, ist philosophisch als ein zu beschreitender Weg aufgefasst, gleichsam als eine Wanderung. Das Bewusstwerden der eigenen Bewegung trägt danach immer auch Prozesse des Sich-Entfernens und Fremd-Bleibens in sich. Erst in diesen Prozessen kann sich etwas zeigen. Der Erfahrungsbericht von Dorata Lecka beschreibt den Prozess wie folgt:

/„Die Bewegungssequenzen sind kompliziert und schnell. Um sie in der exakten musikalischen Zeitstruktur performen zu können, muss der eigene Geist vorbereitet sein und ruhig bleiben. Es gibt keine andere Möglichkeit, die Bewegungsabläufe zu lernen, als eine tiefe Aufmerksamkeit von Geist und Körper zu trainieren. Da sich die Richtungen, die Geschwindigkeit und die Ebenen oft ändern, benötigt man Wachheit und Aufmerksamkeit auf Innen und Außen gleichermaßen. Ich habe oft einen Zustand der Eigenwahrnehmung in der Bewegung erfahren, in dem ich Zeuge der eigenen Performance wurde und im übertragenen Sinne gesprochen mich selber sehen konnte, gleichsam mit den Augen eines anderen, als wenn mein Fokus sich in zwei teilen würde. Ein Augenpaar blieb nach außen gerichtet, während das andere mehr nach Innen wanderte. Im Grunde vollzieht man eine Annäherung an das Abwesend-Sein der mentalen und emotionalen Identifikation mit dem Körper, was eine Zeitverschiebung zwischen der Wahrnehmung und dem Erinnern der Bewegungssequenz und dem tatsächlich performenden Körper kreiert." /

Mittels dieses Bewusstseins für Bewegung, geschärft durch das mental-physische Training, die Aufmerksamkeit stets im Körper zu halten, entsteht eine spezifische performative Qualität im Tanzen. Diese steht für eine vitalisierende Lebensqualität körperlicher Bewegung und ihrer ungebrochenen wie notwendigen Potenzialität der Zeit-Raum-Gestaltung ein.

Sabine Huschka

KÖRPER UND BEWEGUNG

VORAUSSETZUNGEN UND VORBILDUNG

Eine tänzerische und profunde physische Vorbildung ist für die Erlernung der Cunningham Technik sinnvoll. Kenntnisse der klassischen oder verschiedener moderner Tanztechniken sind dabei besonders hilfreich, aber auch Erfahrungen in Bewegungstechniken, die die Koordination und die Ausdauer trainieren. Hierzu kann Yoga ebenso gehören wie die Pilates Technik.

Eine Vorbildung in der Ballett Technik ist, wie die Studierenden Handler, Kronheim, Ryśund Bobadilla betonen, für das notwendige Verständnis des Placement hilfreich, d. h. für das Verstehen der biomechanischen Organisation des Körpers, der Positionierung der Glieder und ihrer steten Verlagerungen sowie der Verlagerung des Körpergewichts während der Richtungswechsel. Vorkenntnisse im Modern Dance unterstützen die notwendige Fähigkeit der Kombination von Oberkörper- und Beinbewegungen, zumal die Mobilität des Torsos anderer Modern Dance Techniken in der Cunningham Technik mit verschiedenen Kontraktionszonen sowie Rück- und Seitbeugungen differenziert wird.

Ein Ausdauertraining erleichtert es, die physischen Anforderungen der Technik zu meistern. Ein gutes Training der Ausdauer zu absolvieren ist hilfreich für jegliche Tanzausbildung. Denn bei den meisten Formen des Tanztrainings, so unterstreicht es der Linzer Physiotherapeut Johannes Randolf[18], wird zu wenig Ausdauer trainiert, obwohl gerade dies für eine verletzungsfreie Karriere unumgänglich ist. Ohne Ausdauer fehlt dem Körper die Basis für die notwendige Kompensation der physiologischen Anforderungen, etwa um kleinere Verletzungen oder Irritationen im Körper auszugleichen.

Hinsichtlich der notwendigen grobmotorischen Koordinationsfähigkeit sind Erfahrungen in Gymnastik oder in Kampfsportarten hilfreich, da diese Disziplinen die Verbindung von Auge und Körperkoordination ebenso schulen wie die Dehnung und zielgerichtete Ausführung von Bewegungen, wie sie in der Cunningham Technik Daniel Roberts' von besonderer Bedeutung sind.

18 Johannes Randolf ist Dozent für Zeitgenössischen Bühnentanz am Institute for Dance Arts und als Physiotherapeut tätig.

Roberts vermeidet indessen bewusst, einen idealen Körper für die erfolgreiche Ausbildung in der Cunningham Technik vorauszusetzen. Viel interessanter in Bezug auf die physischen oder bewegungstechnischen Voraussetzungen ist für ihn die Frage, wie interessiert und offen die Lernenden mit der oben beschriebenen Situation des ‚Problem-Lösens' umgehen. Dies unterstreichen auch die Linzer Studierenden. Sie betonen, dass gerade ein wacher Geist („alert mind") hilfreich ist, um die Kombinationen in der Technik-Klasse auszuführen, da das Tempo des Lernens neuer Übungen sehr zügig voran schreitet. Je besser man die Übungen erinnern kann, desto besser kann man sich auf die eigene bewegungstechnische Studie der Rhythmen und Bewegungsqualitäten konzentrieren.

Muskulär gut ausgebildete Beine und Füße, einen ‚starken' Rücken und eine gute Ausdrehung, Dehnung und Flexibilität des Körpers zu besitzen, beeinflusst den Lernprozess in der Cunningham Technik sehr positiv. Aus physiologischer Sicht ist es hilfreich, ein flexibles Bindegewebe zu haben, da hiermit Bänder, Sehnen und Muskeln die nötige Elastizität besitzen, ohne dass die individuellen Körpergrenzen überschritten werden.

Zu den motorischen Grundfähigkeiten, die in der Cunningham Technik besonders relevant sind, gehören in gleichen Anteilen Kraft, Ausdauer und Schnelligkeit und im besonderen Maße Koordination. Roberts Training der Cunningham Technik fördert die notwendige körpereigene Kraft durch ständige Wiederholungen. Über eine gute Koordinationsfähigkeit zu verfügen, ermöglicht, eine mentale Integration der ständigen Wechsel in Zeit und Raum herzustellen. Sind diese Fähigkeiten nicht vorhanden, können sie unter Umständen durch Visualisierungsübungen kompensiert werden, mit denen im Geist die Übungen gleich einer Gedankenschleife nachvollzogen und zugleich erlebt werden können. Ein Ausdauertraining wie Laufen, Nordic Walking oder Schwimmen ist sehr geeignet, das Intervalltraining wie oben bereits beschrieben sinnvoll zu unterbrechen und ein Kompensationspotenzial für den Körper zu schaffen. Weitere Techniken wie Pilates, Gyrotonic® oder Gyrokinesis® sind hierfür ebenso geeignet, denn sie alle trainieren eine muskuläre Kraft in der Tiefenkoordination des Körpers. Die Muskulatur erhält ein Gleichgewicht zwischen An- und Entspannung und gewinnt an Elastizität.

Ein zusätzliches Training in Feldenkrais, Body-Mind Centering oder Yoga unterstützt die Erholung des Körpers. Geist und Muskeln können sich aus der hohen Konzentration und Anspannung lösen. Auch ein Training in Meditation oder mentalen Techniken der Imaginierung schätzten die Linzer Studierenden als hilfreich für das Training der Cunningham Technik ein, da diese Methoden den Geist erfrischen und ein visuell-bildliches Verstehen der Bewegungsdetails fördern.

Hinsichtlich der ins Training integrierten Adagio-Kombinationen – in denen die Studierenden auf einem Standbein das andere Bein kontinuierlich durch verschiedene Positionen von Passé in ein Développé heben, um das



Spielbein dann herabführend zu einem erneuten Durchlauf durch die Übungssequenz zu führen – ist ein hoher Grad an muskulärer Kraft notwendig. Koordinativ wird diese Übung durch die Hinzunahme von Oberkörperbewegungen wie Curve, Arch und Tilt gesteigert. Um diese Übungen gut ausführen zu können, ist, wie Handler, Kronheim, Ryś und Bobadilla unterstreichen, ein guter Kontakt zum Boden unbedingt notwendig, d. h. die Füße müssen gleich Wurzeln mit der Erde verbunden und das stehende Bein in einem starken Körperzentrum verankert sein. Ein starkes Körperzentrum zu haben bildet den Schlüssel der Cunningham Technik, um ihre Übungen dergestalt zu verkörpern, dass man ‚im Moment' ist.

Die hohe Präzision der Cunningham Technik macht alle Schwachstellen in der Bewegungsausführung sofort sichtbar ohne Unterschied, ob es sich dabei um rhythmische, koordinative oder physische Unsicherheiten handelt, oder ob mentale Blockaden das Memorieren der Übungen stoppen. Aus diesem Grunde schätzen einige Studierende die Möglichkeit gering ein, Unsicherheiten in dieser Technik kompensieren zu können. Verletzungsgefahren in der Technik gehen generell von einer möglichen Überforderung kognitiver, aber auch physischer Natur aus. Besonders eine schwach ausgebildete Sprunggelenksmuskulatur erhöht die Verletzungsgefahr, da die ausgiebigen Sprungübungen eine große Stabilität verlangen. Generell liegt das Verletzungspotenzial aus eben diesen Gründen vor allem in den Knien und anderen Gelenken der Beine, da alle Übungen im Stand ausgeführt und grundsätzlich keine Bodenübungen integriert werden. Diesen Aspekt kompensiert Daniel Roberts manchmal und fügt Trainingseinheiten auf dem Boden hinzu.

KÖRPERNUTZUNG UND BEWEGUNGSMERKMALE

Die Cunningham Technik, wie sie von Daniel Roberts vermittelt wird, erarbeitet eine Aktivität des gesamten Körpers, in der alle Körperteile mobilisiert sind. Allerdings werden mehr der Torso, die Beine, Arme und Füße trainiert und weniger die Hände in ihren feinmotorischen Fertigkeiten. Wie man die einzelnen Körperteile effizient und dem eigenen Kräftehaushalt gemäß ökonomisch mobilisieren und koordinieren kann, ist daher zentral. Zu Beginn der Technik-Klassen wird der gesamte Körper über Schwünge und Drehungen des Torso erwärmt, um das Körperzentrum zu aktivieren. Schritt für Schritt werden dann sämtliche Körperteile mobilisiert.

Das anfängliche breite Spektrum an Übungen dient der Aktivierung der Wirbelsäule als notwendige Basis der körperlichen Beweglichkeit und Koordinationsfähigkeit. Eine umfassende Mobilisierung der Wirbelsäule und eine Erweiterung ihres Bewegungsspektrums spielen eine zentrale Rolle. Die Wirbelsäule markiert nicht nur die aufrechte Position des Körpers, sondern ihr Mobilitätsgrad bedingt und ermöglicht, das richtungsräumliche Bewegungsspektrum im Körper zu erreichen, das im Training sukzessive erweitert wird. Da alle Körperteile die Bewegung initiieren und eine Sequenz auslösen können, ist die Stabilisierung des Körpers in seinem Zentrum von besonderer Wichtigkeit. Der untere Beckenraum muss in Verbindung mit dem Boden die steten Gewichtsverlagerungen im Körper während seiner divergenten Achsenbildungen zentrieren können. Eine gesamte und segmentierende Mobilisierung der Wirbelsäule im Brust-, Bauch- und Lendenbereich erlaubt dann dem Tänzer, seinen Torso durch verschiedene Ebenen und Achsen hindurch kaleidoskopartig in den Raum zu führen.

Der Körper lernt also, sich segmenthaft unter gleichzeitig kontraktierenden, leicht pulsierenden und rotierenden Bewegungen zu aktivieren Die rhythmisch schnellen wie langsamen, sich dehnenden, neigenden und sich streckenden Torsobewegungen fordern muskuläre Flexibilität und Kraft. Daher betont Roberts auch die Bedeutung seiner anfänglichen Übungen, die eine Stützung und Stabilisierung im Körper lehren. Hierbei handelt es sich primär um Beinübungen.

Roberts legt besondere Aufmerksamkeit auf die Bewegungen und Artikulationen der Füße. Da das Training primär Bewegungen der zweibeinigen Stabilisierung, Mobilisierung und Fortbewegung trainiert – Laufen und viele Sprünge gehören dazu –, ist eine präzise Positionierung und muskuläre Stärkung der Füße äußerst wichtig. Angesichts des hohen Tempos der Übungsfolgen, die mit stets wechselnden Richtungsangaben und Rhythmen einhergehen, ist es hilfreich, über einen bewussten Kontakt der Füße mit dem Boden den Körpers konzentrieren und verorten zu können. Wann immer eine räumlich markante Gewichtsverlagerung stattfindet, ist der Fuß das erste gesetzte Körperteil.

Aber auch der Kopf kann, wie Handler, Kronheim, Ryś und Bobadilla feststellen, die Bewegung initiieren und dank der Achsenbildung der Wirbelsäule durch den Körper in den Raum hinein schicken. In den Bewegungsübungen dominiert also ein ganzkörperlicher Einsatz, auch wenn, wie Roberts betont, es so scheinen mag, dass einzelne Bewegungen wie die Krümmung des unteren Rückens nur dort initiiert würden. Aber natürlich sind alle Körperteile miteinander verbunden, so dass durch den Impuls des einen auch alle anderen aktiviert werden.

Der mit der Technik einhergehende hohe Koordinationsgrad bildete für einige Linzer Studierende tatsächlich eine Herausforderung, da innerhalb der ganzkörperlichen Aktivierung das grundlegende Prinzip der Isolationstechnik

19 Vgl. Kapitel „Didaktik und Methode".

gemeistert werden muss. Ein wesentliches Augenmerk liegt ja darauf, die Körperteile isoliert voneinander in verschiedene Richtungen bewegen und sich gleichzeitig stabilisieren zu können. Roberts nutzt hierzu – zurückgehend auf seine Tanzausbildung an der Ohio State University – Visualisierungsübungen, über die ein Bild der Knochen, Muskeln und Gelenke im Körper gewonnen wird. So kann der Wahrnehmungsfokus auf den Knochen und dem Skelett liegen und dies als Initiationssphäre der Bewegungen dienen. Andere Visualisierungen rücken den Tonus und die Gestalt der Muskeln in den Mittelpunkt: Sind diese angespannt oder entspannt, liegen sie eng an den Knochen an oder bilden sie Ruhekissen?

So liegt es für einige im Bauchraum in mittelbarer Nähe zum Brustbereich, während es andere um den Bauchnabel herum imaginieren und fühlend wahrnehmen. Die wahrnehmungsspezifische Lokalisierung des Körperzentrums hat für die eigene Bewegungsorganisation klare Konsequenzen. Die Studierenden berichten, dass sich für sie das Zentrum je nach Bewegungsfolge und Intensität selbst verlagern kann. Dies gilt insbesondere für die Sprünge.

Roberts betont, dass im traditionellen Unterricht der Cunningham Technik Wahrnehmungsaspekte des Körperzentrums nicht explizit thematisiert oder gar trainiert werden. Vielmehr liegt die Aufmerksamkeit auf dem ganzen Körper in seiner Beziehungslogik und räumlichen Disposi-



Wie schon betont, verlangt die Cunningham Technik eine ausgiebige und nicht versiegende **Kraft**, vor allem um die langsam geführten und expansiv gerichteten Bewegungen im Raum muskulär stabilisieren, halten und stoppen zu können. Eine gut ausgebildete Muskulatur des Rückens, der Sprunggelenke sowie der Füße und Beine bildet hierfür die Basis.

Zudem legt Roberts Wert auf die individuelle Wahrnehmung des eigenen Körper**zentrums**. Dies geschieht unter der Annahme und mit der Einsicht, dass jeder Lernende die spezifische Lage und Empfindung des Körperzentrums individuell herausfinden und erfahren muss. Rückbezogen auf seine eigenen Erfahrungen stellt die lokalisierende Wahrnehmung des Körperzentrums für Roberts einen Bereich dar, der sich im Laufe der Zeit und mit der Entwicklung des eigenen Körpers verändert. So berichtet Roberts über sich selbst, dass er den Körperschwerpunkt zur jetzigen Zeit – in seinen dreißiger Lebensjahren – tiefer im Beckenraum wahrnimmt. Zuvor lag er in der Wahrnehmung eher im Bauchraum. Auch die Studierenden in Linz lokalisieren das Körperzentrum individuell unterschiedlich:

tion – wie er einen etwa nach vorne trägt oder nach hinten –, wobei auch die Beziehung zu anderen Tänzern stets eine Rolle spielt. Die Bewegungsabläufe aktivieren und strukturieren sich aber stets über ein ausbalanciertes Körperzentrum. Roberts indessen redet in seinen Technik-Klassen dann explizit vom Körperzentrum, wenn er Hebefiguren, d. h. Partnerhebungen unterrichtet; so können die beiden interagierenden Körper ihre Positionierungen kontrollieren und vermeiden, dass sie in eine Off-Balance geraten. Hierbei lehrt er, wie in den Bewegungen das eigene Körperzentrum derart ökonomisch zu positionieren ist, dass eine gute Kraftausschöpfung erzielt wird. Generell wird das Körperzentrum immer als ein Bewegungszentrum behandelt und weniger als eine imaginäre Zone.

Prinzipiell werden das **Körpergewicht** und die Schwerkraft in den Technik-Klassen von Roberts als Kräfte behandelt, denen zu trotzen ist, d. h. man sucht sich in der Bewegung dem Körpergewicht als Gravitationsprinzip einer natürlich gegebenen Schwere zu widersetzen. Es gilt, das Körpergewicht stets physisch kontrolliert zu halten, werden doch keine Mobilisierungsmomente oder Formen

gelehrt, die aus dem Fall oder im Nachgeben des Gewichts erwachsen – etwa, um aus einem Schwung heraus die Bewegung zu formen, wie es zum Beispiel in der Humphrey Technik mit ihrem antagonistischen Prinzip von „fall and recovery“ gelehrt wird. Dennoch arbeitet auch die Cunningham Technik mit dem Körpergewicht als Kraftmoment, in dem es entlang der vertikalen Achse der Wirbelsäule derart als fallend wahrgenommen wird, dass ein Alignment im Körper erzeugt werden kann. Dabei fasst Roberts das Körpergewicht analog der Zen-Philosophie als eine Kraft auf, die auf der Erde und damit auf den Körper wirkt, ohne ihre unweigerliche Wirkung als limitierendes Moment für Bewegung zu begreifen. Es gilt vielmehr, sie als Aktionsmoment in der Bewegung in Bewegung zu bringen.

Das energetische Moment von Bewegung lehrt Roberts analog für jede Übung und Phrase anders. Die Energie variiert entsprechend den Bewegungen, die der Körper gerade ausführt und entsprechend der individuellen Konstitution jedes einzelnen Schülers. Dabei ermuntert Roberts die Studierenden, mit den eigenen Energien zu experimentieren. Dies betrifft ebenso das Qualitätsspektrum der Gewichtsverlagerungen. Hier hängt es davon ab, wo die Verlagerung im Körper ansetzt und wohin die Bewegung führt.

Für die Cunningham Technik ist eine erhöhte Aufmerksamkeit für den **Raum** als kinetischen Gestaltungskomplex zentral. Roberts sieht in diesem Aspekt des Training eine große Chance für die Studierenden, sich des eigenen Körpers bewusst zu werden und eine sensitive Wahrnehmung von Räumlichkeit zu entwickeln. Innerhalb seines Stundenaufbaus arbeiten die Studierenden in Phase I und II mit Fokus auf ihren Körperraum an einem Standort, während sie sich in Phase III vor dem Hintergrund der vorherigen Informationen auf ein größeres Volumen in den Bewegungen konzentrieren, womit sie ein Gespür für den Umgebungsraum gewinnen.[19] Auch die Linzer Studierenden Petit, Swietlicka und Herrlein betonen, dass der zu erarbeitende Bezug zum Raum für die Cunningham Technik zentral ist. Dies gilt sowohl für die Kinesphäre, um die räumlichen Zusammenhänge im Körperraum verstehen zu lernen, als auch in Hinsicht auf die stets räumliche Ausrichtung der Bewegungen im Umgebungsraum. Die bewegungstechnische Notwendigkeit, sich das kinetische und kinästhetische Raumkonzept des eigenen Körpers-in-Bewegung bewusst zu machen, bewerten die Studierenden als Chance, Körper und Raum als gestaltbaren Freiraum wahrzunehmen, da aus der Beziehung von Körper und Raum die Bewegungsgestaltung erwächst. Hierdurch werden auch die physischen Konstellationen der Muskulatur und der Gelenke in ihrer Koordination als gestalterischer Freiraum erkennbar. Einer der charakteristischen Kommentare von Roberts lautet etwa: „Fühle beide Seiten deines Rückens, die deinen Stand stützen.“

Alle Bewegungen adressieren im Unterricht von Roberts klar den Raum. Dergestalt trägt die Technik nahezu den Charakter, eine räumliche Verantwortlichkeit auszubilden, wie Roberts betont. Hierüber können und sollen die Tänzer eine klare Wahrnehmung davon entwickeln, wo sie sind, wo sie sich im Raum befinden und was sie gerade tun. Die direktive und gestalterische Aufmerksamkeit für den Raum und damit auch für die Räumlichkeit von Bewegung ermöglicht eine bewusste Wahrnehmung des eigenen Körpers.

Die Cunningham Technik fasst Raum als ein stets offenes Geflecht auf, das über die verschiedenen Gelenkstellen des Körpers eine flexible Artikulationssphäre bildet. Für den eigenen Umgang mit dem Körper bedeutet dies, eine stete Präsenz und Agilität in den Gliedern und Gelenken zu gewinnen.

Auch fließen in den Unterricht von Roberts atmosphärische Wahrnehmungsmomente mit ein, wie etwa ein Aufmerken für das herein scheinende Sonnenlicht. So beschreibt die Studentin Katja Bablick eine Übung, in der sie eine rückgebeugt-gedrehte Oberkörperbewegung mit Hilfe der Vorstellung ausführen sollten, das Sonnenlicht strahle auf den Brustkorb. Die Anweisung sucht den Studierenden zu einer größtmöglichen, raumgreifenden Bewegungsausführung zu verhelfen.

Die Technik-Klasse nutzt in ihren Kombinationen, die in alle Richtungen ausgerichtet sein können, den gesamten Tanzraum, wobei die Raumorientierung oft wechselt. Die bevorzugte Raumebene der Bewegungsphrasen ist die mittlere Ebene. Die untere Ebene wird bevorzugt durch Pliés gestaltet, deren Bewegungsradius diese Ebene sowohl allein markiert als auch begrenzt. Die obere Raumebene wird durch zahlreiche Sprungkombinationen gestaltet.

Innerer und äußerer **Rhythmus** formen, prägen und gestalten die körperliche Bewegung essenziell, unterstreicht Roberts. In seinen Stunden vermittelt er gleichwertig Zugänge zu beiden Bereichen, indem er großen Wert auf rhythmische Details und auf eine aktive musikalische Ausgestaltung der Bewegungen legt. Die zeitliche Komplexität, die gerade Cunninghams Arbeit auszeichnete, hofft Roberts weiter zu tragen, um Zeit in ihren unendlichen Optionen der Bewegungsgestaltung zu verdeutlichen. Roberts berichtet:

/„Merce pflegte zu Pat Richter, der Klavierspielerin seiner Klassen, zu sagen, dass es keine Rolle spiele, was sie spielt, so lange der Rhythmus klar ist. Sie fand das wunderbar, weil sich für sie eine ganz Welt von Möglichkeiten eröffnete, Melodien zu spielen, die nicht in Phrasen von acht im 4/4-Takt strukturiert waren. Ich glaube, dass das gleiche für die Welt der Tänzer wahr ist, dass wir eben nicht dafür prädestiniert sind, in Zählzeiten von acht zu funktionieren, sondern ebenso in Phrasen von fünf oder neun denken können. Wie wir Zeit kinästhetisch und musikalisch in Phrasen und Atemzüge unterteilen, hat viel damit zu tun, wie wir mit beschriebenen Zeit- und Raumstrukturen wahrhaftig umzugehen verstehen.“/

Der klare Unterschied der rhythmischen Strukturen in Roberts Unterricht zu dem in anderen Technik-Klassen fand bei den Studierenden positiven Anklang, auch wenn Zählzeiten von neun, zehn oder zwölf für einige sehr ungewohnt waren. Jenen primär im 3/4- oder 4/4-Takt geübten Tänzern fielen die neuen Phrasierungen durchaus schwer, denn die Bewegungen fühlten sich zunächst unrhythmisch und unorganisch an. Roberts klare musikalische Ansagen und sein lautes Zählen verhalfen zur besseren Konzentration. Mit der Hilfestellung, jeweils still mitzuzählen, fanden die Schüler langsam zur vertrauteren Ausführung. Die Live-Musik unterstützte die rhythmische Erarbeitung der Bewegungsphrasen sehr. Katja Bablick etwa stellt heraus, wie sehr die Live-Musik dem Raum eine ausgeglichene Atmosphäre und Energie gab und den Unterrichtsablauf beinahe selbst in einen *flow* brachte. Dabei passte Roberts das Tempo der einzelnen Übungen stets rhythmisch neu an und erläuterte Musikern und Tänzern gleichermaßen ausführlich Metrum und Rhythmus. Die Zeitstrukturierung bildet für Roberts also ein wesentliches Unterrichtsmoment, das er strukturell, organisch und situativ gestaltet.

Die Atmung wird in den Technik-Klassen nicht speziell angeleitet oder durch spezifische Übungen bewusst gemacht. Jeder Studierende soll vielmehr seinen eigenen Atemrhythmus in den Bewegungsübungen finden, wobei die Atmung stark variieren kann. Das Atmen wird also nicht gezielt vorgegeben, um Bewegungen zeitlich zu phrasieren oder zu strukturieren. Roberts betont, dass jeder in seinem eigenen Atem lernen sollte, um individuell die Phrasierungen der Bewegungen auszuarbeiten. Dabei glich Roberts das Arbeitstempo jeweils an das Niveau der Studierenden an. So wurden zum Beispiel ähnliche Übungen für die verschiedenen Jahrgänge in unterschiedlichem Tempo gelehrt. Dennoch steigerte Roberts in beiden Studiengängen die Tempi der Folgen, um die Studierenden in die notwendige Auseinandersetzung mit Ungewohntem zu bringen, das körperlich etwas abverlangt und eventuelle mentale Grenzen und Barrieren überschreitet.

Interessanterweise antwortete Roberts auf die Frage, welches die grundlegenden **Bewegungsprinzipien** seiner Technik sind, mit Bedacht und dem klaren Verweis, die philosophische Dimension der Frage für sich weiter reflektieren zu wollen. Physisch betrachtet zählen hierzu sicherlich die Prinzipien der Isolation, der energetischen Zentrierung im Körper sowie ein rhythmisierendes Koordinationsvermögen. Die **Bewegungsarten** sind im Laufe der bisherigen Ausführungen schon beschrieben worden. Roberts nennt als grundlegende Bewegungselemente Schritte, Sprünge, Drehungen, Ausdehnung und Balance. Eingesetzt werden sie in der Phase II des Unterrichts, der in Phase I Schwünge zur Erwärmung sowie Beinarbeit mit Pliés, Fußübungen, Tendus und Jetés vorangegangen waren, die ähnlich wie bei einem klassischen Tanztraining gefolgt wurden von Ronds de jambe zum Training des Gleichgewichts und der Rotation sowie den charakteristischen Cunningham'schen „Bounces", bei denen es sich um leicht wippend-dehnende Bewegungen des nach vorne gewölbten Brustbereichs handelt, in verschiedene Richtungen jeweils im aufrechten Stand ausgeführt. Nach der Erwärmungs- und Vorbereitungsphase erfahren die Bewegungselemente Schritte, Sprünge, Drehungen, Ausdehnung und Balance in Phase III eine direkte Anwendung, indem sie in Phrasen als choreographierte Bewegungsfolgen geübt werden.

Ein prägnanter Kommentar von Dorota Lecka reflektiert die bewegungsstilistischen und physischen Prinzipien der Cunningham Technik, wie sie im Unterricht von Roberts erfahrbar wurden, in ihrer persönlichkeitsbildenden Dimension mit den Worten: „Es gibt immer die Wahl, wie man sich fühlt und nach außen zur Welt stellt. Die Haltung ist mit der Körperstruktur verbunden, mit dem Muskeltonus und jener Dramaturgie, die man in der Tanzklasse verfolgt, und mit jenen spezifischen Parametern oder Objekten, auf die man sich fokussiert. All dies erscheint als der persönliche Duft der Bewegung."

EXKURS: THEORETISCHE UND PRAKTISCHE EINBLICKE IN „DANCEFORMS“ *Henner Drewes*

Ergänzend zu dem Technik-Unterricht von Daniel Roberts haben die Linzer Studierenden einen Workshop bei Henner Drewes besucht, in dem sie sich mit den gestalterischen Grundprinzipien des Animationsprogramms „DanceForms“ auseinandergesetzt haben. Eine Betrachtung der Beziehung dieses Bewegung-visualisierenden Mediums zu den bisherigen Überlegungen zu Cunninghams Tanztechnik erscheint aus folgenden Gründen sinnvoll: Die betreffende Software kann – wie andere analytische Systeme der Bewegungsrepräsentation auch – nur ausgewählte Aspekte der Bewegung erfassen. Es findet also eine Reduktion der Bewegungsinformationen statt. Die Tatsache, dass Cunningham erfolgreich mit dieser Software arbeiten konnte, weist auf einen ausreichenden Grad der Korrelation zwischen den erfassten Bewegungsaspekten und Cunninghams Sichtweise hin. Cunningham hat als Mitglied des Entwicklungsteams das Animationsprogramm in nicht unerheblichem Ausmaß selber mitgestaltet. Daher kann das Vorhandensein – aber auch die Abwesenheit – bestimmter Konzepte der Bewegungsdarstellung in der Software als Indikator für Präferenzen in Cunninghams Bewegungsverständnis dienen.

Das von DanceForms verwendete Bewegungs- und Körperbild wird vor allem durch folgende Eigenschaften charakterisiert: Das Modell des Tänzers basiert auf einem Gefüge von Körperteilen, die gelenkig miteinander verbunden sind. Die Körperteile und Gelenke entsprechen dabei in vereinfachter Form denjenigen eines realen menschlichen Körpers. Das virtuelle Modell kann allerdings in jedem Gelenk alle geometrisch erdenklichen Positionen einnehmen, auch wenn dies zu anatomisch unmöglichen Stellungen führt. Dieser utopische Körper kommt dem Verständnis Cunninghams entgegen, durch Segmentierung und Koordination Bewegungspotenziale auszuloten sowie Körper- und Bewegungsgrenzen zu erweitern. Zwischen den Körperteilen existiert eine baumartige Hierarchie, die ihren Ursprung immer im Becken (= *root limb*) hat. Bewegungen eines näher am *root limb* gelegenen Körperteils verändern immer die räumlichen Positionen eines weiter außen gelegenen Körperteils – die Winkelverhältnisse zwischen diesen beiden Körperteilen bleiben konstant. Das *root limb* hingegen verändert währenddessen seine räumliche Position nicht.

Eine adäquate Darstellung der menschlichen Bewegung würde dynamisch sich verändernde *root limbs* erfordern, indem ein den Boden berührendes Körperteil die Rolle des *root limbs* für die Dauer des Bodenkontakts übernimmt. Ohne dies wird die mechanische Verbindung des Körpers zum Boden nicht korrekt wiedergegeben, und eine realistische Modellierung von Fortbewegungen und Gewichtsverlagerungen ist unmöglich.

Das Programm erlaubt die Modellierung von Körperposen in so genannten „Keyframes“, das heißt es müssen nur bestimmte Schlüsselbilder als ‚Eckpfeiler’ der Animation erstellt werden. Diese werden auf einer Zeitleiste platziert. Die für eine flüssige bewegte Darstellung notwendigen Einzelbilder errechnet (interpoliert) der Computer automatisch. Durch eine derartige Interpolierung können allerdings nur direkte, d. h. kürzeste Bewegungswege zwischen den jeweiligen Körperteilstellungen der Keyframes generiert werden. Die durch das Programm darstellbaren Bewegungswege sind somit nur eine begrenzte Untermenge der tatsächlich möglichen, realen Bewegungsverläufe.

Das Programm ermöglicht durch Kopier- und Einfügevorgänge, einmal erstellte Bewegungsphrasen in vielfältiger Weise wieder zu verwenden und zu rekombinieren. Dies schafft unter anderem die Grundlage für die Gestaltung von Gruppenchoreographien, aber auch für die Cunningham-typische, koordinativ ausgerichtete Kombination zum Beispiel von Bewegungen der Beine mit Bewegungen des Oberkörpers. Allerdings stößt dieses Verfahren in komplexeren Szenarien mit differenzierteren koordinativen Rhythmen im Zusammenspiel der Körperteilbewegungen an seine Grenzen. Wird eine Teilkörperposition auf der Zeitleiste nicht auf einen bestehenden Keyframe, sondern auf einem automatisch interpolierten Zwischenframe eingefügt, muss an dieser Position ein neuer Keyframe generiert werden. Durch wiederholte Editiervorgänge dieser Art würde somit das Datenmaterial aufgrund der zusätzlichen Keyframes schnell unübersichtlich werden. Eine weitere, effiziente Bearbeitung des Materials wird hierdurch zunehmend erschwert bzw. letztendlich unmöglich.

Trotz der skizzierten, erheblichen Einschränkungen hat Cunningham erfolgreich mit dem Programm DanceForms arbeiten können. Welche Parallelen liegen nun aber zwischen den Möglichkeiten der Software und Cunninghams Bewegungskonzepten? In der Tat überwiegen im Cunningham’schen Tanzstil direkte Bewegungswege. Koordinativ konstruierte Bewegungen weisen eine relativ einfache zeitliche Struktur ihrer konstituierenden Elemente auf. Die Bewegungen der einzelnen Körperteile beginnen und enden in der Regel gleichzeitig. Im Gegensatz dazu kommen koordinative Bewegungen, an denen einzelne Körperteile sukzessive beteiligt sind oder anderen, noch komplexeren zeitlichen Strukturen folgen, nicht vor. Gewichtsverlagerungen finden bei Cunningham fast ausnahmslos in der Aufrechten auf den Füßen statt. Diese Gewichtsverlagerungen können von der Software zwar nicht vollkommen realistisch modelliert werden, da der mechanische Kontakt zum Boden ignoriert wird, allerdings wird die Darstellung der freien Körperteile Arme, Oberkörper und Spielbein von dieser Einschränkung nicht in Mitleidenschaft gezogen. Hätte Cunningham intensiver mit Bewegungen zum und am Boden gearbeitet, mit Rollbewegungen etwa und mit Gewichtsverlagerungen zwischen verschiedenen Körperteilen, hätte ihm das DanceForms-Programm in seiner heutigen Ausstattung wohl weit weniger gute Dienste leisten können.

Sabine Huschka

DIDAKTIK UND METHODIK

„Was mich am meisten an den Trainingsklassen von Daniel fasziniert und inspiriert, ist die Mischung aus klarer Struktur und Raum für Freiheit." *Dorota Lecka, Studentin*

VERMITTLUNGSKONZEPT

Überlegungen, worauf die Vermittlung der Cunningham Technik zielt, lassen sich ungeachtet der bereits dargelegten physischen Aspekte auch in ästhetischer und sozialer Hinsicht verfolgen. So bildet gerade der Unterricht in Tanztechniken einen sensiblen Raum sozialer Interaktion, der durch Bewegungsanweisungen, über verschiedene Grade an körperlichem Kontakt sowie durch formulierte oder unterschwellig herrschende Verhaltens-, Körper- und Kleidungscodes gleichermaßen hergestellt wird.

Für Daniel Roberts steht es außer Frage, dass das physische, mentale und somit auch soziale Niveau in den Cunningham-Klassen relativ hoch ist, denn sie fordern einen unbedingt individuell erwachsenen Zugang zu der Technik heraus. Die Studierenden müssen eine spezifische Reife mitbringen,[20] um sich mit den Bewegungsprinzipien auseinandersetzen zu können, damit sie dergestalt verkörpert werden können, dass sie als *Bewegungen* in Erscheinung treten. Wie bereits erwähnt markiert Roberts mit dieser Formulierung das ästhetische Lernziel des Unterrichts: Ausbildung und Training der Cunningham Technik zielen auf Performance, also letztlich auf ein Repräsentationsgeschehen des Sich-Bewegens. Dennoch ist es nicht eine auszubildende Differenz zwischen einer körperlichen und einer per se tänzerischen Bewegung, auf die das Trainingstraining ästhetisch abzielt. Vielmehr stehen die Prozesse der Bewegungsverkörperung als physisch-mentale, raumzeitliche und individuelle Findungs- und Erarbeitungs-Prozesse im Mittelpunkt. Die Tänzer sollen befähigt werden, Bewegungen für sich in ‚etwas' zu verwandeln, um sie mit großem Vertrauen performen zu können. Roberts sieht hierin einen notwendigen Auseinandersetzungsprozess für die Studierenden gegeben, der ihre Eigenverantwortung einfordert und schlicht viel Zeit braucht. Daher handelt es sich um Grade mentaler Reife, auf die sich die Vermittlung der Cunningham Technik richtet.

In sozialer Hinsicht arbeitet die Vermittlung mit der klaren Idee, ein Beziehungsgeflecht mit anderen Menschen im Raum herstellen zu können und auf ihre Gestaltungsmomente aufmerksam zu sein. Obwohl dies auch für viele andere Tanztechniken gelten mag, sieht Roberts die Besonderheit der Cunningham Technik darin, dass sie eine Wahrnehmung der raum-zeitlichen Beziehungsstiftung und Gestaltungskompetenz ausbildet, auch wenn die Beziehungen zueinander nicht über direkten körperlichen Kontakt oder über gefühlsintensive Berührungsmomente erzeugt werden, sondern darüber, bewusst und intensiv zusammen zu arbeiten und Erfahrungen zu sammeln. Damit kommt auch das Ziel jeder einzelne Stunde überein.

Die Korrekturen, die Roberts im Sinne einer kommunikativen Struktur des Unterrichts auch direkt am Körper der Studierenden erarbeitet, dienen in seinem Selbstverständnis dazu, den Studierenden ein Feedback zu geben, um das eigene Gefühl für die Bewegungsausführung differenzieren zu können und eine reflektierte Erfahrung der eigenen Bewegung zu erhalten. Die Linzer Studierenden haben diesen Aspekt sehr positiv reflektiert, da ihnen die Korrekturen direkt am Körper ein Spüren der physischen Mechanismen und Abläufe ermöglichte. In diesem Punkt unterscheidet sich Daniel Roberts Unterricht deutlich von den Klassen, die Merce Cunningham in seinem New Yorker Studio abhielt. Dessen Unterricht, wie auch der vieler anderer Lehrer im Cunningham-Studio, charakterisierte sich über äußerst sparsame Kommentare zur tatsächlichen Bewegungsausführung durch die einzelnen Schüler. Generell gab es sehr wenige Korrekturen.

Die Zielgruppe von Roberts Unterricht sind Studierenden in verschiedenen professionellen Ausbildungszusammenhängen, da mit ihnen eine kontinuierliche und professionelle Arbeit, wie sie in Linz stattgefunden hat, realisierbar ist. Damit ist ein Grad von Verständnis und Verstehen-Wollen vorhanden, der für die Erlernung der Übungen in ihrer Komplexität wünschenswert ist. Für Jugendliche oder ganz junge Studierende ist es nach Roberts' Erfahrungen eher schwierig, dem Unterricht in Gänze zu folgen. Für Kinder ist die Cunningham Technik seiner Einschätzung zufolge weniger geeignet, da es sich schlicht um keine Anfänger-Technik handelt. Kurz, Roberts bevorzugt das Arbeiten in professionellen Ausbildungskontexten oder mit bereits ausgebildeten Tänzern anderer Kompanien. Dort unterrichtet er in einem – wie er sagt – eher grundlegenden

20 Vgl. Simone Forti: *Handbook in Motion. An Account of an ongoing personal Discourse and its Manifestation in Dance*. New York: New York University Press, 1974, S. 34. Forti bewertet die Cunningham Technik als erwachsenenspezifisch und zwar wegen ihrer Komplexität und der notwendigen Konzentration, mit der die Bewegungen koordinativ in Einklang gebracht werden müssen.



Sinne und weniger akademisch strukturiert, als es in Linz der Fall war. In welchem Kontext auch immer – die Technik-Klassen sind immer als Gruppenunterricht ausgerichtet. Wie schnell und umfassend die Grundprinzipien der Technik erlernbar sind, differiert deutlich und ist vom Kenntnisstand und der Lernbereitschaft der Studierenden sowie dem Grad ihrer Auseinandersetzung abhängig.

Bewegungserfahrungen und tänzerische Vorkenntnisse zu besitzen, ist für das Studium der Cunningham Technik, wie bereits an einigen Stellen ausgeführt, auf alle Fälle hilfreich. Auf dieser Grundlage ist eine Kompetenz für die Wahrnehmung von Bewegungsabläufen in unterschiedlichem Ausmaß vorhanden, wobei es nach Aussagen von Roberts im Grunde nebensächlich ist, aus welcher Technik jemand kommt, bzw. welche andere Technik er sonst noch lernt. Ein deutliches Problem aber taucht in dem Moment auf, wenn Studierenden die Technik im Nu lernen wollen oder aber von einer Technik-Klasse in die andere wechseln, ohne deren Prinzipien differenzieren zu können. Trotz oder gerade wegen der herrschenden Stil-Pluralität, die im zeitgenössischen Lehr- und Ausbildungssektor von Tanz angeboten wird, ist es entscheidend, einen Blick für die Unterschiede der Techniken zu bekommen und deren Prinzipien klar analysieren zu können.

Eine deutliche Differenz der Cunningham Technik zu Release-Techniken oder anderen somatisch operierenden Klassen etwa besteht darin, dass die Cunningham Technik eine muskuläre Kontrollfähigkeit verlangt. Man kann, wie Roberts erläutert, schlicht ein Relevé balancé nicht ohne muskuläre Kontraktion ausführen. Die Bewegung kann körperlich nicht ohne muskuläre Kraft ausgeführt werden, weil man sonst schlicht hinfallen würde. Der Bewegungsduktus der Cunningham Technik und der Release-Technik ist klar unterschieden. Man sollte sich also darüber klar werden, worauf man seine Ausbildung ausrichtet und was man gerne machen möchte, ohne sich notwendigerweise auf einen Stil festzulegen.

Ergebnisse können in der Cunningham Technik, wie etwa in den zwei Wochen in Linz, auf alle Fälle erzielt werden, auch wenn es natürlich kein konsekutiver Unterricht war, sondern beide Wochen auf verschiedene Monate verteilt waren. Präzise lassen sich die Ergebnisse indessen nicht bestimmen, da sie von zu vielen individuellen Faktoren der Studierenden abhängig waren.

Aussagekräftiger für den Unterricht ist das vermittelte **Arbeitsverständnis** in Roberts Klassen, das an die Konzentration und die Bereitschaft der Studierenden appelliert, Selbst-Kompetenz und soziale Kompetenz zu entwickeln. Dabei steht die Bereitschaft, diszipliniert zu arbeiten, bei der Sache zu bleiben und auch dann weiterzumachen, wenn man etwas nicht kann, an oberster Stelle. Auch muss etwa gelernt werden, wie ich mich als Schüler auf den Unterricht vorbereite, wie ich die Bewegungen wahrnehmen kann, wie ich sehen oder hören kann, wie ich bereit bin, die Bewegungskombinationen auszuführen usw.

Dabei ist wichtig zu beachten, dass es eben viele verschiedene Arten des Lernens gibt, auf die der Lehrer situationsbedingt und kontextgebunden eingehen sollte. Roberts variiert seine Methoden. Mal ist es wichtig viel zu demonstrieren oder zu erläutern, mal wenig zu sagen, mal viel Raum für Experimente zu lassen. Manche Studierende müssen viel sehen, andere viel hören, und andere wiederum gehen nach Hause und verstehen die Bewegungen, indem sie sie nachträglich reflektieren. Für wieder andere ist es wichtig, Fehler bei anderen zu sehen, um die Logik der Bewegung besser verstehen zu können. In der Tat ist das Lernen über das Erkennen von Fehlern und das Zulassen eigener Fehler sehr entscheidend.

Damit ist der Unterricht von Roberts ergebnisoffen, auch wenn er produktorientierte Strukturen trägt. Entsprechend der institutionellen und situativen Kontexte verlagert Roberts die Ziele des Unterrichts. So müssen etwa für professionelle Ausbildungsinstitutionen und Hochschulausbildungen spezifische bewegungstechnische Standards erzielt werden, während in anderen Kontexten wie in Linz die Studierenden spezifische Übungen verstehen und einen Sinn für die grundlegende Koordination der Technik erhalten sollen. Immer aber gilt der Leitgedanke, die individuelle Kompetenz der Lernenden zu aktivieren.

ARBEITSWEISEN

Der **Unterrichtsaufbau** ist in drei Phasen eingeteilt, die im Verlauf der vorangegangenen Darstellung vereinzelt schon erläutert wurden. Phase I dient mit ganzkörperlichen Schwüngen der Erwärmung des Körpers, gefolgt von den charakteristischen Cunningham'schen Bounces. Nach Dehnungsübungen des Rückens folgt eine intensive Bein- und Fußarbeit, die mit Pliés, Tendues, Jetés, Ronds de jambe zur Stärkung des Gleichgewichtsgefühls dem klassischen Training im Ballett ähneln. Allerdings wird in der Cunningham Technik nicht an der Stange geübt. Die Schüler stehen während der ganzen Zeit frei im Raum und aktivieren damit laut des Studenten Arnulfo Pardo Ravagli das eigene Körperzentrum, um ein gutes Placement im Körper zu erreichen.

Nach ersten rhythmisierten Bewegungsfolgen, wie dem „Exercise on 6" und dem „Exercise on 8" folgt Phase II mit weiteren Übungen am Platz. Hier liegt der Fokus auch auf der Aktivierung und Wahrnehmung des Körperraums. Mit beschleunigten Bewegungsfolgen und aktiveren Bewegungen wie Développés, Battements, schnellen Fußartikulationen, Relevés und Sprüngen werden zudem Kraft, Koordination und Ausdauer trainiert.

Phase III weitet vor dem Hintergrund der vorangehenden Übungen das räumliche Volumen der Bewegungen mit Sprüngen und Kombinationen durch den Umgebungsraum (*triplets*) aus, variiert und beschleunigt durch unterschiedliche Tempi und Rhythmisierungen. Im Anschluss treten choreographierte Bewegungsfolgen hinzu, die unter

anderem schnelle und langsame Sequenzen, Dreh-Kombination und weite Sprünge durch den Raum umfassen. Alle Übungen verlaufen gemäß der Laban'schen Raumtheorie in der mittleren und oberen Raumebene.

Diese grundlegende Struktur wird in jedem Training aufrecht erhalten, wobei die Übungen rhythmisch, nach Tempo und nach Orientierung im Raum leicht variiert werden. Das Training arbeitet in Intervallen, in denen Passagen der Aktivierung mit jenen der Erholung abwechseln. Innerhalb der unveränderlichen Struktur im Ablauf taucht jede Übungen nur einmal pro Unterrichtsstunde auf und wird im Übungsverlauf nicht wiederholt. Im letzten Teil von Phase III kann je nach Kenntnisstand der Studierenden die Bewegungskombination von Stunde zu Stunde wiederholt werden, um sie dann weiterzuführen. In Linz präsentierte Roberts den Studierenden indessen jede Stunde ein neues Bewegungsmaterial, um ihnen ein möglichst weites Bewegungsspektrum zu eröffnen. Hier lag das Ziel nicht darin, am Ende produktorientiert eine ‚abgeschlossene' Bewegungskombination präsentieren zu können.

Ein Effekt davon, ohne Wiederholungen zu trainieren, lag für die Linzer Tänzerin Dorota Lecka gerade darin, sich während der Übungen nicht auf eine ‚richtige' oder ‚falsche' Bewegungsausführung konzentrieren zu müssen, sondern darauf, die Bewegung sofort und direkt zu performen. Auch Arnulfo Pardo Ravagli stellte diese „Just do it"-Haltung gegenüber den Übungen heraus. Dieses methodische Prinzip im Unterricht von Roberts schätzte Lecka als besonders wertvoll ein, da auch und insbesondere das Training – und nicht nur die Probe oder Aufführung – den Fokus auf das ‚Machen' legt und nicht ein bloßes Ausprobieren von Bewegungen angeleitet wird. Auf diese Weise performt man schon in der Technik-Klasse und lernt, mit ganzer Hingabe und Leidenschaft die Bewegungen mit einem klaren Fokus, einem klaren Beginn, einem klaren Wissen um die Bewegung usw. auszuführen.

Prinzipiell ist der Fokus bei der Bewegungsausführung auf die Verkörperung von klaren *shapes*, Linien und Rhythmen gerichtet, um sie kinästhetisch zu etablieren. Die Übungen integrieren in ihrer Logik vom Einfachen zum Komplizierten keine improvisatorischen Elemente, sondern folgen in ihrer Anleitung einem mimetischen Lernen. Es ist ein Learning by Doing, wie Lecka sagt. Die Trainingsklasse arbeitet den gesamten Körper komplementär in seinen verschiedenen Muskelgruppen und Koordinationsfähigkeiten durch.

Insgesamt ist die Klasse sehr dynamisch aufgebaut und erfordert eine konstante Konzentrationsleistung. Eine Übung folgt der anderen ohne markante Pausen in der Regelunterrichtszeit von neunzig Minuten. In dieser Kontinuität fordert Roberts eine physische und mentale Bereitschaft der Tänzer ein, den intensiven Bewegungs- und Wahrnehmungsraum im eigenen Körper zu zentrieren, was durch das ansteigende Tempo im Unterrichtsverlauf geradezu einen *flow* zu erzeugen vermag.

Eine der für Roberts zentralen Regeln im Unterricht ist daher, bei der Sache zu bleiben und nicht ‚auszusteigen'. Diese **Kompetenz** muss auch Roberts als Lehrer verkörpern, neben dem eigenen Bewegungswissen und der Bereitschaft, die Stunden mit ganzer Energie und Leidenschaft zu gestalten. Der Fokus sollte stets auf dem eigenen Körper liegen, um mit dessen Kompetenz und den zu entdeckenden Bewegungsmöglichkeiten zu arbeiten. Diese gilt es zu realisieren, auch auf intuitivem Wege propriorezeptiv. Verbunden ist hiermit der pädagogische und professionelle Grundgedanke von Roberts, stets aus der Eigenverantwortung der Studierenden heraus zu lehren, um sie als Tänzer auszubilden. Denn selbstverständlich werden sie nicht nur während ihrer gesamten Laufbahn täglich trainieren müssen, sondern mit Aufmerksamkeit, Energie, Leidenschaft und Disziplin bei der Sache bleiben wollen. Als Tänzer muss man, wie Roberts sagt, die Fähigkeit entwickeln, sich durch ein höchst kompetitives Berufsfeld zu navigieren, ein furchteinflößendes und zugleich wundervolles Feld. Man muss lernen, für sich selbst und an sich selbst zu arbeiten, auch daran, wie man trainiert und was man aus dem Training gewinnt. Die Technik-Klasse ist Teil dieses professionellen Arbeitsfeldes, für das Roberts ausbildet, um jene zentralen emotionalen und mentalen Eigenschaften zu fördern, aus denen letztlich seine Lehrtätigkeit erwächst.

„Es fühlt sich an, wie komplett nackt zu sein. Es geht um diese reine Form und nichts anderes. Keine Dekoration. Gar nichts."

Andrea Maria Handler

Alles in allem betrachtet Roberts seine Lehrtätigkeit als **künstlerischen Arbeitsprozess**, denn sie erwächst in steter Auseinandersetzung mit eigenen und fremden Bewegungen und Körpern. Das Unterrichten bildet für Roberts einen nicht abschließbaren Prozess, der allein aus der Begegnung mit dem kreativen Potenzial körperlicher Bewegung sinnfällig werden kann und auf diese Weise als situative, kommunikative und körperliche Begegnung lebendig bleibt.

Seine **Unterrichtsvorbereitungen** richten sich daher darauf, während des Unterrichts auf die jeweiligen Situationen und spezifische Kontexte eingehen zu können, wobei

21 Einen Einblick gibt der Stundenverlaufsplan auf der DVD 1.

ein zuvor ausgearbeiteter Ablaufplan hilft. Roberts pflegt einen formalen Zugriff auf seine Klassen und entwirft im Vorfeld einen klar strukturierten Stundenaufbau, den er den Studierenden zu Beginn des Unterrichts vorstellt.[21] Die Bewegungsaufgaben entwickelt er sowohl aus diesem Unterrichtsplan heraus als auch aus den jeweiligen Situationen, die sich im Verlauf der Klasse oder des Workshops ergeben. Grundlage hierfür ist Roberts erfahrene Einschätzung der Studierenden und ein Gefühl dafür, welche Übung als nächste folgen sollte, welche weiteren Bewegungen oder Phrasen interessant sein könnten, beziehungsweise welche Aspekte im Training weiter differenziert oder vertieft werden sollten. Dabei können die Bewegungsphrasen durchaus aus Choreographien von Merce Cunningham stammen, sie können aber auch aus anderen Bewegungskontexten erwachsen. Meistens entwickelt Roberts sie aus der Stille und hört bei ihrer Erarbeitung keine Musik. Aber auch dies gilt nicht immer.

Nachbereitet wird der **Unterricht** auf verschiedene Arten, die Roberts für sich nicht formal festgelegt hat. Auf alle Fälle gehören Gespräche mit den Musikern dazu, aber auch Einzelgespräche mit Studierenden, etwa dann, wenn sie auf ihn zukommen.

Zurück zu Aspekten des **motorischen Lernprozesses**, der in Roberts Klassen eng mit der **rhythmischen** Verkörperung der Bewegung zusammenhängt. Die Bewegungen werden primär rhythmisch gelernt und über das eigene rhythmische Gefühl verkörpert. Hierzu werden sie, wie schon erwähnt, vom Lehrer zunächst präzise vorgezählt, um unterstützt durch die Live-Musik in dem vorgegebenen Metrum ausgeführt zu werden. Die Rhythmen der Übungen werden in sich und von Stunde zu Stunde variiert, ein Prinzip, das Roberts ohne Brüche aus dem Unterricht von Cunningham übernommen hat. Der motorische Lernprozess richtet sich darauf, die Bewegungen zunächst mental zu zählen, um sie dann dergestalt in ihrer Zeitlichkeit zu memorieren, dass eine eigene kinästhetische Struktur für die Musikalität der Bewegungen individuell erwachsen kann. Die Tänzer lernen Schritt für Schritt eine eigenkörperliche Musikalität unabhängig von den Zeitstrukturen der gespielten Musik, was ein zentrales Merkmal der Cunningham-Ästhetik ist. Unter den Tänzern der Cunningham-Kompanie, berichtet Roberts, herrscht daher eine sehr starke Musikalität, denn das gesamte choreographische Repertoire basiert auf einer zeitlichen Strukturgebung durch die Bewegungen der Tänzer unabhängig von der gespielten Musik.

Generell gilt aus der Perspektive von Daniel Roberts, dass er bestrebt ist, in seinem Unterricht einen offenen Raum zu strukturieren und zu gestalten, in dem man Fehler machen kann. Der Fokus liegt nicht auf der erfolgreichen Ausführung eines definierten Bewegungscorpus, sondern auf der Ausbildung der eigenen Bewegungsintelligenz. Seitens der Linzer Studierenden wurde die Eröffnung eines Möglichkeitsraumes, in dem Bewegungen ausgeführt werden können, ohne einer anderen als der eigenen Bewertung zu unterliegen, positiv bemerkt und reflektiert. So sehen die Studierenden Ochvat, Prokopová und Jazinski die Rolle des Lehrers darin, gewissermaßen als Transformator der Cunningham'schen Bewegungsstilistik zu fungieren. Ravagli betont, dass Roberts mit seiner guten Energie das Tempo in der Klasse positiv dynamisierte und alle motivierte, sich in die Komplexität und Schnelligkeit der Übungen hineinzugeben. Roberts aktiviert in der Tat den Unterricht mittels seiner Bewegungen und seiner Stimme sehr, was ihn selbst zu der Aussage führt, manches Mal danach doch sehr erschöpft zu sein. Die klare Einforderung von Disziplin schätzten die Studierenden als hilfreich für das Erlernen der Technik ein. Für Petit, Swietlicka und Herrlein bildete der Lehrer einen „steten Orientierungspunkt für Koordination, Rhythmus und Form", eine, wie sie sagen, „induktive" Lehrmethode.

Ein wesentlicher Fokus der **Kommunikation** liegt auf der Etablierung eines mimetischen Lernprozesses, in dem der Lehrer die Bewegungen vormacht, sie aber nicht mehr mittanzt, sobald die Schüler in der Lage sind, sie alleine auszuführen. Terminologisch verwendet Roberts durchaus das Bewegungsvokabular des klassischen Tanzes, da er in vielen Kontexten arbeitet, in denen dieses bekannt ist und ständig verwendet wird. Viele der Bein- und Fußbewegungen sind hierüber eindeutig identifiziert. Darauf aufbauend erläutert Roberts dann die mit der Cunningham Technik verbundenen bewegungsästhetischen Besonderheiten dieser Übungen. So ist zum Beispiel der Energiefluss, aber auch die Zentrierung der Kraft im Körper anders strukturiert als im Ballett, was Roberts mit Bildern verdeutlicht, wie sie im Textverlauf dargestellt wurden. Doch auch wenn einzelne Imaginationen die Bewegungsausführung unterstützen, werden zur Erläuterung ihrer Mechanismen oder ästhetischen Ausgestaltung kaum Bilder verwendet. Vielmehr findet die Kommunikation primär auf der visuellen Ebene statt, indem Roberts präzise, sicher und mit koordinativer Präsenz die Bewegungsfolgen tanzt. Rhythmen und Tempi werden sprachlich vermittelt.

„Es ist wichtig aufmerksam zu sein. Wenn man es im Unterricht schafft, die Aufmerksamkeit herzustellen, Dinge schnell aufzunehmen und unterschiedlich zu koordinieren, ist man gewappnet für sämtliche Aufgaben, die vielleicht mit dem künstlerischen Prozess auf einen zukommen." *Philine Herrlein, Studentin*

Sabine Huschka

SCHLUSS

Es müssen performative Erfahrungen und Leidenschaft für die raumzeitliche Gestaltungsintensität körperlicher Bewegung sein, die Roberts in seinem Unterricht zu vermitteln und nähren sucht. Eine anhaltende Auseinandersetzung und die Bereitschaft, stets weiterlernen zu wollen, prägen Roberts Lehre, aber auch seinen Anspruch an die Lernenden. Denn die Cunningham Technik lässt sich in dem schlichten und profunden Sinne nicht ‚meistern'. Ihre Meisterung lebt aus einer steten Offenheit gegenüber Veränderungen. Gelehrt wird die paradoxe Gewissheit, sich mittels der Technik durch sie hindurch bewegen zu können. Zwei abschließende Zitate der Studentin Dorota Lecka geben hierüber Auskunft:

„Was ich daran besonders spannend finde, ist dieses Gefühl, Tanz ganz anders zu erfahren. Selbst wenn sich die Technik zuerst vielleicht steif, irgendwie sonderbar und gar nicht organisch anfühlt, wird sie mit der Zeit immer organischer und sehr klar, und ihr Aufbau strukturiert den Körper von Tag zu Tag in sehr klare Linien; man nimmt jeden Körperteil und jedes Gelenk bewusst wahr. Danach kann man als Tänzer tun, was man will, weil man Freiheit gewonnen hat, weil der Körper wach, bereit und auf jede Art von Bewegung gut vorbereitet ist – ich bin mir sicher, sogar auf Release-Bewegungen."

„Es kommt oft vor, dass die Studierenden sich verwirren lassen, die Richtung verlieren, den Rhythmus verlieren, die Koordination und den Durchblick verlieren … Dann wird meistens noch ein Durchgang verlangt, oder der ‚Versuch' wird auf einen anderen Tag verschoben. Diese Unterrichtsweise finde ich extrem interessant, weil wir als Studierende ständig gefordert sind. Und diese Herausforderung ist nicht mit negativer, sondern positiver Bestärkung verknüpft. Selbst wenn man die Übung nicht hinkriegt, liegt dieses Gefühl von ‚neuen Fähigkeiten' in der Luft. Selbst wenn gewissermaßen alle ‚versagt' haben, weil niemand eine bestimmte Übung richtig nachmachen und tanzen konnte, ist die Einstellung, mit der Roberts arbeitet, eine positive Herausforderung; sie macht den Studierenden Mut und motiviert sie dazu, gegen ihre Grenzen zu kämpfen und sie zu überschreiten."

LITERATUR

Cage, John
Silence: Lectures and Writings
Middletown (CT): Wesleyan University Press, 1973

Carroll, Noel | Banes, Sally
„Cunningham and Duchamps“
In: Ballett Review, 2/1983, S. 73–79

Charles, Daniel
„Au-delà de l'aléa: Jenseits der Aleatorik.“
In: Barck, Karlheinzl | Gente, Peter (Hg.)
Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig: Reclam Verlag, 1991, S. 322–331

Copeland, Roger
Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance
New York/London: Routledge, 2004

Cunningham, Merce
in **The John Tusa Interview** [Transcript] 2008
www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/cunningham_transcript.shtml (Zugriff am 25.08.2010)

Cunningham, Merce
Der Tänzer und der Tanz
Herausgegeben von Jacqueline Lesschaeve
Frankfurt a. M.: Dieter Fricke Verlag, 1986

Cunningham, Merce
„The Function of a Technique for Dance“
In: Contact Quarterly. A Vehical for moving Ideas,7/1982, S. 7–9
(Ersterscheinung in: Sorell, Walter (Hg.): The Dance has many Faces Cleveland/New York: The World Publishing Company, 1951, S. 250–255)

Cunningham, Merce
Changes: Notes on Choreography
Herausgegeben von Frances Starr
New York: Something Else Press, 1968

Fiedeler, Frank
Die Monde des I Ging: Symbolschöpfung und Evolution
München: Eugen Diederichs Verlag, 1988

Forti, Simone
Handbook in Motion: An Account of an ongoing personal Discourse and its Manifestation in Dance
New York: New York University Press, 1974

Foster, Susan Leigh
Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance
Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1986

Gil, José
„The Dancers's Body“
In: Massumi, Brian (Hg.): A shock to thought: Expressions after Deleuze & Guattari
London/New York: Routledge, 2002, S. 117–148

Han, Byong-Chul
Abwesen
Berlin: Merve Verlag, 2007

Huschka, Sabine
„Subjekt-Körper-Leere: Diamanten: Merce Cunningham zum 90. Geburtstag“
In: corpus, 12/2008, www.corpusweb.net (Zugriff am 25.08.2010)

Huschka, Sabine
Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik
Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000

Katz, Vincent
Black Mountain College
Cambridge/MA: MIT Press, 2002

d'Offay, Anthony
Freundschaften: Cage, Cunningham, Johns
Bonn: Edition Cantz, 1991

Vaughan, David
Merce Cunningham fifty years
New York: Aperture, 1997

Vaughan, David (Moderator)
„Cunningham and his Dancers. Transcript of a Discussion with Carolyn Brown, Douglas Dunn, Viola Farber, Steve Paxton, Marianne Preger-Simon, Valda Setterfield, and Gus Solomon.“
In: Ballett Review, 3/1987
Nachdruck in: Kostelanetz, Richard (Hg.): Merce Cunningham: Dancing in Space and Time Chicago: cappella books, 1992, S. 101–123

LINKS

www.merce.org/mondayswithmerce.html
dlib.nyu.edu/merce/mwm/2008-01-12

TRAININGS-DVDS

Elementary Level
Regie: Merce Cunningham und Elliot Caplan
Kommentar: Merce Cunningham
Lehrer: Susan Alexander, Ruth Barnes, Merce Cunningham, June Finch, Susana Hayman-Chaffey, Chris Komar
Tänzer: Allison Cutri, Jill Diamond, Nancy Langsner, Kate Troughton
Produziert von der Cunningham Dance Foundation, Copyright 1985

Intermediate Level
Regie: Merce Cunningham und Elliot Caplan
Kommentar: Merce Cunningham
Lehrer: Merce Cunningham, Diane Frank, Catherine Kerr, Chris Komar, Robert Kovich, Rob Remley
Tänzer: Heidi Kreusch, David Kulick, Larissa McGoldrick, Dennis O'Connor, Yukie Okutama, Carol Teitelbaum
Produziert von der Cunningham Dance Foundation, Copyright 1987