

Joanna Pędzisz, Maria Curie-Skłodowska University, Poland

DOI:10.17951/lsmll.2023.47.1.71-82

Verbalisierung des Wissens über Bewegungsqualitäten im zeitgenössischen Tanz: Fallstudie

Verbalization of Knowledge about Movement Qualities in Contemporary
Dance: Case Study

ZUSAMMENFASSUNG

Die Bewegungskomponenten (Raum, Gewicht, Zeit, Fluss) in der Bewegungsanalyse von Rudolf Laban sind miteinander verbunden und voneinander abhängig. Zeitgenössische Tänzer*innen als Lehrende formulieren Instruktionen, die sich auf alle qualitativen Eigenschaften einer Bewegung beziehen, was als Verbalisierung von Wissen um Bewegungsqualitäten gilt. Es ist stark individualisiert und von Fähigkeiten, Ausbildung und Erfahrung eines Tänzers/einer Tänzerin abhängig. Das Ziel des Artikels ist es, das Repertoire der sprachlich externalisierten Formen des Fachwissens zu definieren, die während der zeitgenössischen Tanzworkshops verwendet werden. Die Fallstudie konzentriert sich auf die Bestimmung, auf welche Bewegungskomponenten mittels den von Tanzlehrenden verwendeten Metaphern Bezug genommen wird.

Schlüsselwörter: Bewegung, Rudolf Laban, (Re-)Konstruktion von Bedeutung, Verbalisierung von Wissen, Exponenten des Fachwissens

ABSTRACT

The components of movement (space, weight, time, flow) in Laban's Analysis of Movement are connected and dependent of each other. A contemporary dancer as a teacher realizes instructions related to the all qualitative properties of movement. This is the verbalization of knowledge about the qualities of movement, strongly individualized, dependent on the skills, education and experience of the dancer.

The aim of the article is to define the repertoire of the knowledge exponents, which are using during a contemporary dance workshops. The case study will focus on determining which components of movement are indicated by metaphors used by dance teachers.

Keywords: Movement, Rudolf Laban, (re)construction of meaning, verbalization of knowledge, knowledge exponents

Joanna Pędzisz, Katedra Lingwistyki Stosowanej, Instytut Językoznawstwa i Literaturoznawstwa, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, ul. Sowińskiego 17, 20-040 Lublin, joanna.pedzisz@mail.umcs.pl, <https://orcid.org/0000-0002-0931-8387>

1. Einführung

„Ich trete in den Boden ein; Ich sammle den Körper“. Teilnehmer*innen von zeitgenössischen Tanzworkshops denken nicht darüber nach, auf welche Tanztechnik oder welches Bewegungskonzept sich die Instruktionen von Tanzlehrenden beziehen. Das liegt am Profil der Tanzworkshops, während deren es sich nicht darum handelt, Bewegungen zu kategorisieren und einer bestimmten Tanzschule zuzuordnen. Im Fokus des Interesses befinden sich Entwicklung motorischer Koordination, Realisierung von Bewegungssequenzen, Erkennung der Intention von realisierten Bewegungen, Körperwahrnehmung und -bewusstsein in Bewegung, Entwicklung der Achtsamkeit und Handlungsbereitschaft sowie die Präsenz des Körpers im dreidimensionalen Raum. Deswegen haben Tanzlernende eine Bewegung aufgrund einer verbalen Instruktion als eines auditiven Stimulus (Frydrysiak, 2017, S. 172) und einer von Tanzlehrenden vollzogenen motorischen Demonstration als einer visuellen Information zu realisieren. Allerdings können Tanzlehrende die realisierten Tanztechniken benennen, z. B. Release-Technik, Body Mind Centering®, obstruction technique, polnische Tanztechnik, oder sich auf Personen aus der Tanzwelt beziehen, die die Entwicklung verschiedener Tanzkonzepte prägten, z. B. Isadora Duncan, Martha Graham, William Forsythe oder Rudolf Laban. Der Letzte steht im Mittelpunkt der hier präsentierten Ausführungen. Es steht außer Frage, dass seine Worte: „Wir sollten in der Lage sein, alle Bewegungen zu machen, die wir uns vorstellen können [...]“ (Wojnicka, 2010/2011, S. 4)¹ den Kern seiner langjährigen Arbeit an der Analyse und Beschreibung der Bewegung des menschlichen Körpers bilden.

2. Konzept der Bewegung nach Rudolf Laban

Rudolf Laban analysierte Bewegungsformen, während er mit Kabarett und Boulevardtheatern in Paris zusammenarbeitete. Damals unternahm er seine ersten Versuche, ein System der Bewegungsnotation zu entwickeln (Wojnicka, 2010/2011, S. 5). Laban wandte sich gegen die damals modische Rückbesinnung auf antike Wurzeln und begann, den menschlichen sich bewegenden Körper zu erforschen (S. 6). Er erkannte, dass der Mensch Harmonie mit der Natur und dem Kosmos braucht, um sich zu entfalten. Die Bewegung ist hingegen ein gemeinsamer Nenner dieser drei Elemente. Er assoziierte Bewegungen des menschlichen Körpers mit Rhythmus, Vibration, Pulsation, Anspannung und Entspannung und Zirkulation. Position und Stabilität galten als statische Werte, die nach Laban illusorisch waren (S. 7–8).

Laban konzentrierte sich auf die Elemente der Körperbewegung und den Antrieb (Effort), die im Folgenden besprochen werden, auf die Bedeutung der Bewe-

¹ Alle Übersetzungen aus dem Ursprungstext von der Verfasserin des vorliegenden Beitrags.

gung, ihre äußere Form und innere Motivation sowie ihren Wert für den geistigen und emotionalen Zustand eines Menschen. Laban interessierte sich für Körperteile, die sich in bestimmte Raumrichtungen bewegen, Dauer der Bewegung und die für die Ausführung einer Bewegung eingesetzte Energie.

Laban beschäftigte sich auch mit der räumlichen Struktur von Bewegung, die Raumharmonielehre oder Choreutik genannt wurde, und Dynamik des Bewegungs- und Tanzrhythmus, die zuerst Eukinetik und später Antrieb (Effort) bezeichnet wurde (S. 11). Im Falle von Choreutik ließ sich Laban von der Formstruktur der Natur inspirieren. Er stellte fest, dass die Qualität der Bewegung in verschiedene Raumrichtungen den Kräften der Natur ähnlich ist. Infolgedessen definierte er unterschiedliche Konstellationen von Richtungen mit einer bestimmten Ordnung von Bewegungsabläufen. Er schrieb die Richtungen in kristallähnliche Strukturen ein (S. 18): „So his idea of choreutics, or the practical study of space harmony, is based on a distinction between general space, in the way geometry or topology might define space, and space as a field of relations produced by the moving body” (Sutil, 2013, S. 176).

Laban lenkte die Aufmerksamkeit auch auf die Aktivierung der multisensorischen Wahrnehmung, in der eine visuelle Wahrnehmung nicht mehr als ein primäres Phänomen betrachtet wird. Er wies auf die wichtige Rolle der Propriozeption und der Hörreize bei der Konstruierung von Bewegungssequenzen in einem bestimmten Raum hin. Gleichzeitig bemühte er sich, andere Modalitäten zu identifizieren, die die räumliche Harmonie ausmachen würden.

Choreutics is a vision of space movement that involves a multisensory perception: vision is not only trained to produce sight perception, but also a motional perception (proprioception), as well as an audial-spatial sense. Laban claims that when seeing space harmonically he is also thinking space in terms of sound relations or musical harmonic relations. Laban’s conception of harmony is therefore key to understanding to what extent his approach crosses over modalities of sensation as well as artistic disciplines (Sutil 2013, S. 177).

Rudolf Laban schuf ein Begriffsraster, mit dessen Hilfe Bewegungsqualitäten identifiziert und bezeichnet werden. Rudolf Laban differenziert demnach Aspekte des Rhythmus wie a) Raum-Rhythmus (space rhythm), dank dem verschiedene Bewegungsabläufe in Form- und Richtungskonfigurationen vollzogen werden (Wojnicka, 2010/2011, S. 15), b) Zeit-Rhythmus d. h. eine zeitliche Beziehung zu der vorangegangenen und der darauf folgenden Bewegung, und c) Gewicht-Rhythmus, also Grad der Muskelspannung (S. 15).

Er unterschied auch grundlegende Entwicklungsmuster des motorischen Apparats: a) Atem; b) core-distal-connectivity; c) head-tail-connectivity; d) upper-lower-connectivity; e) body-half connectivity; f) cross-lateral-connectivity (S. 33–37).

Der schon erwähnte Antrieb (Effort) wird von Laban definiert, um den Energieeinsatz von Tänzer*innen zu analysieren und ihn mit den vier Bewegungsfaktoren und den vier grundlegenden Bewegungsqualitäten – Raum (space), Gewicht (weight), Zeit (time) und Fluss (flow) – in Beziehung zu setzen. Laban identifizierte deswegen die Eigenschaften des Antriebs, die durch das Prinzip der Opposition geprägt werden:

- begrenzt (bound) oder frei (free), die durch Fluss (flow) bestimmt werden;
- schwer/ heftig (strong) oder leicht (light), wenn Gewicht (weight) berücksichtigt wird;
- schnell (quick) oder anhaltend (sustained), wenn Zeit (time) die Bewegungsqualität bedingt;
- direkt/ gerichtet (direct) und indirekt (indirect) im Falle der Bewegung im Raum (S. 40–42).

Thus, to understand a dynamospheric movement one has to consider dynamics which Laban categorised in relation to the four basic properties (effort factors) of any effort-action, that is, Weight, Space, Time and Flow - each of which is in turn divided into a subcategory of oppositions known as effort elements (heavy-light, direct-indirect, quick-slow, free-bound) (Sutil, 2013, S. 179).

Dank der Verknüpfung dieser Kategorien und der Differenzierungen der Beziehungen zwischen ihnen betont Laban die Dynamik der Bewegung und berücksichtigt gleichzeitig die von Tänzer*innen realisierte Intention der Bewegung. Sie werden mit einer bestimmten Spannung, einem bestimmten Gewicht, in einem bestimmten Raum in einer bestimmten Zeit ausgeführt. Laban bezeichnete diese Gesamtform der Bewegung *die innere Haltung* (inner attitude) (Sutil, 2013, S. 179; Wojnicka, 2010/2011, S. 40).

3. Wissensvermittlung im zeitgenössischen Tanz

Zeitgenössische Tänzer*innen als Tanzlehrende realisieren sprachliche Handlungen in Form von Instruktionen bezüglich der Eigenschaften, der Qualitäten und der Komponenten von Bewegungen. Sie sind stark individualisiert und hängen von den Fähigkeiten, der Ausbildung und der Erfahrung der Tänzer*innen ab. Unter Berücksichtigung der von Warnke und Spitzmüller (2008, S. 26–27) vorgeschlagenen analytischen Kategorien verfügen zeitgenössische Tänzer*innen über das Expertenwissen.

Im Mittelpunkt der im Weiteren präsentierten Ausführungen befindet sich eine der definierten analytischen Kategorien der linguistischen Diskursanalyse, nämlich Metaphernlexeme. Ihre Identifizierung zielt darauf ab, die Verbalisierung des Wissen um Bewegungsqualitäten im zeitgenössischen Tanz zu definieren und die Funktionen der Metaphernlexeme zu erkennen.

Sprachen, Kulturen und Texte stehen mit bestimmten Menschen und mit ihrem Wissen im Zusammenhang (F. Grucza, 2006, S. 20). Angesichts dessen wird der zeitgenössische Tanz als kein homogenes Phänomen betrachtet, das auf der Ausdrucksebene kodifiziert ist. Zeitgenössische Tänzer*innen lassen sich durch verschiedene Bereiche menschlicher Aktivitäten (östliche Kampfkünste oder Kampfsportarten, Konzeptualismus, Psychologie, Astronomie etc.) inspirieren. Zeitgenössische Tanzpraktiken sind oft als das Ergebnis von Erfahrungen mit sensorischen – visuellen, taktilen, olfaktorischen, auditiven, propriozeptiven – Reizen, mit physischer Interaktion mit der Umgebung, mit der motorischen und Wahrnehmungsaktivität des Körpers zu sehen. Von daher gelten die Instruktionen als Realisierung des Idiolekts eines/ einer konkreten zeitgenössischen Tänzers/Tänzerin und sprachlicher Ausdruck des individuellen Wissens, mit dem zeitgenössische Tänzer*innen auf die von Laban definierten Bewegungsqualitäten Bezug nehmen.

Im Kontext der Tanzworkshops wird das Wissen um Bewegungsqualitäten zum Fachwissen, das im Kommunikationsgefüge Experten (Tanzlehrende) – Laien (Tanzlernende) vermittelt wird. Zum Ziel der Experten ist es, relevantes Fachwissen effektiv einem Kommunikationspartner zu übertragen, der dieses Wissen nicht oder im unzureichenden Maße besitzt, aber (bewusst oder unbewusst) benötigt (Heller & Engberg, 2017, S. 119). Der Geltungsbereich des Fachwissens umfasst nach Bajerowska (2014, S. 35) a) das Objekt (sein Gegenstand); b) die Eigenschaften des Gegenstandes, auf die sich dieses Wissen bezieht und c) die Beziehungen zwischen den Eigenschaften dieses Gegenstandes. In dem hier erörterten Fall wird zum Gegenstand des Fachwissens die Bewegung im zeitgenössischen Tanz. Als seine Eigenschaften werden die Qualitäten der Bewegung betrachtet. Das Fachwissen umfasst die Beziehungen zwischen den Qualitäten, Komponenten und Eigenschaften der ausgeführten Bewegung.

Hervorhebung verdient die Tatsache, dass

jeder Mensch sein eigenes Fachwissen unter dem Einfluss spezifischer Reize (z. B. mittels den von Spezialisten formulierten und externalisierten Fachtexten – jeder Spezialist erschafft sein Fachwissen auf der Grundlage des Idiofachwissens² anderer Spezialisten – selbst generiert (rekonstruiert) (Bajerowska, 2014, S. 33).

Die Wissensvermittlung erfolgt mittels entsprechend aufbereiteten Fachtexten. Ihre Herstellung wird auf spezifische Art und Weise vollzogen (Niederhauser, 1997, S. 109). Die im Folgenden präsentierten Instruktionen werden als Exponenten (materiell d. h. sprachlich externalisierte Formen) des Fachwissens (S. Grucza,

² Der Ausdruck „Fachwissen“ bezieht sich in seiner ersten Bedeutung auf das konkrete Fachwissen eines konkreten Fachmanns, das als „Idiofachwissen“ bezeichnet wird. Das Fachwissen ist also, wie jedes (andere) Wissen auch, zuerst das konkrete Fachwissen eines konkreten Menschen, d. h. eines konkreten Fachmanns (S. Grucza, 2010, S. 37).

2008, S. 17), eine Art Wissensrepräsentation (F. Grucza, 1997, S. 12) angesehen. In der Fallstudie manifestieren sie einen bestimmten Bereich des Fachwissens um Bewegungsqualitäten, haben eine Form von Äußerungen, die von Tanzlehrenden als Spezialisten formuliert und externalisiert werden.

Im Fokus befindet sich deswegen die Frage, mit welchen Exponenten das Fachwissen von zeitgenössischen Tänzer*innen manifestiert wird. Verwenden sie konkrete Begriffe oder greifen sie eher auf Strategien wie Inhaltsreduktion, Textdichtereduktion, vereinfachte Syntax, angemessene Ausdrucksstruktur, Bilder und Visualisierungen, Personalisierung etc. zurück? (Woźniak, 2018, S. 215) Tanzlehrende arbeiten mit einer heterogenen Gruppe von Laien. Deswegen muss die strukturell-funktionale Ebene von Instruktionen so formuliert werden, dass Kommunikationskonflikte vermieden werden (Baumann, 1998, S. 730). Es handelt sich hier um die Optimierung des Zieltextes, d. h. die formale und inhaltliche Anpassung an die kognitiven Bedürfnisse und Fähigkeiten sowie das Ausgangswissen der Adressaten (Göpferisch, 1998, S. 888). Um die Spezifik von Exponenten (Bajerowska, 2014, S. 8–9) zu erkennen, wird in der Fallstudie der Frage nachgegangen, welche Bewegungseigenschaften mit den Metaphernlexemen bezeichnet werden, welche Funktion die identifizierten Metaphernlexeme haben und welche Wissensbestände um Bewegungsqualitäten sie aktivieren.

In der Fallstudie werden die angeführten Beispiele von Instruktionen der Tanzlehrenden aus Sicht der Bewegungsanalyse von Rudolf Laban interpretiert. Der von ihm geschaffene Begriffsapparat gilt als Filter für die (Re-)Konstruktion der Bedeutungen dieser Instruktionen.

Die Instruktionen werden in einem sehr spezifischen Kontext und einer bestimmten Situation formuliert. Deswegen ist für die Bestimmung des methodologischen Rahmens der Fallstudie nicht ohne Bedeutung die Unterscheidung zwischen dem innerem und dem äußeren Kontext, d. h. der konkreten Situation, in der Texte formuliert und rezipiert werden (S. Grucza, 2008, S. 16).

Anhand dessen wird die (Re-)Konstruktion der Bedeutungen von Instruktionen der zeitgenössischen Tänzer*innen durch die bereits erwähnten Lebens- und Kommunikationserfahrungen der Tanzlehrenden, Erfahrungen in der Leitung der Tanzworkshops und Kenntnisse über die Welt, über die Tanzlernenden und ihre Erfahrungen mit dem zeitgenössischen Tanz, Möglichkeiten ihrer Körper, sowie durch die spezifische Situation der Tanzworkshops geprägt. Tanzworkshops, ihr Ziel, die Phase der Workshops, die Form der Arbeit mit dem Körper, das Konzept des Körpers in der Bewegung, im Raum und in der Relation mit anderen Körpern sind Determinanten (re)konstruierter Bedeutungen.

4. Fallstudie

Das Forschungskorpus umfasst sprachliche Handlungen von zwei zeitgenössischen Tänzern, die Tanzworkshops in Centrum Ruchu des Lubliner Tanztheaters

im Februar 2019 durchführten. Die Analyse der sprachlichen Handlungen umfasst: 1) den Rhythmusaspekt; 2) die Eigenschaften des Antriebs; 3) die daraus resultierenden Bewegungsqualitäten und 4) die sechs Entwicklungsmuster des motorischen Apparats.

Beispiel Nr. 1: Tlehr1: „Lass Hände los, lass das Gewicht los!“³

Beispiel Nr. 2: Tlehr1: „Das Gewicht in den Boden loslassen“

Beispiel Nr. 3: Tlehr1: „Lass Schultern nach unten!“

Hier wird der Aspekt des Gewicht-Rhythmus hervorgehoben. Tlehr1 weist darauf hin, dass Tlern ihre Schultern entspannen. Das Verb „loslassen“ bezeichnet die Richtung der ausgeführten Körperbewegung nach unten und soll zur Entspannung der Arme und Schultern sowie das Schweregefühl im Unterkörper hervorrufen.

Mit der Verwendung des Imperativs des Verbs „loslassen“ wird auch der Zeit-Rhythmus hervorgehoben, dank dem eine gleich lange Bewegung entsteht. Tlehr1 akzentuiert das Verb „loslassen“, was die Eigenschaften des Antriebs prägt. Nach dem Begriffsraster von Laban wird die Bewegung quick, direct, strong und free.

Da die Bewegung mit dem Ausatmen ausgeführt wird, kann Tlehr1 auf zwei Muster der Entwicklung des motorischen Apparats Bezug nehmen: breath und upper-lower-connectivity.

Beispiel Nr. 5: Tlehr1: „Greif nach oben, schlag dich in den Boden hinein, drücke dich vom Boden ab“.

Die zitierte Aussage enthält drei Instruktionen, die auf den ersten Blick widersprüchlich sein können. Der Raum-Rhythmus wird in der gesamten Phrase hervorgehoben. Der Körper bewegt sich in zwei Richtungen: nach oben („Greif nach oben [...], drücke dich vom Boden ab“) und nach unten ([...] „schlag dich in den Boden hinein“, [...]). Die Verben verweisen auf unterschiedliche Zeit- und Gewicht-Rhythmus. Durch das Greifen nach oben ist die Bewegung direct, sustained, bound und light. Die Verwendung des Verbs „greifen“ manifestiert die Reichweite und Dauer der Bewegung. Dank dem gleichzeitigen Abdrücken vom Boden und dem Hineinschlagen in den Boden ist die Bewegung strong, quick, bound und direct. Der Körper ist in der Lage, die so beschriebene Bewegung auszuführen, da sie auf zwei Entwicklungsmuster zurückzuführen ist: 1) upper-lower-connectivity: das ist eine Bewegung, in der der Körper einerseits der Schwerkraft folgt ([...] *schlage dich in den Boden hinein*) und andererseits gegen die Schwerkraft wirkt (*Greife nach oben, drück dich vom Boden ab* [...]). Dabei werden gleichzeitig Ober- und Unterkörper aktiviert (Wojnicka, 2010/2011, S. 35); 2) core-distal-

³ Alle Beispiele werden von der Verfasserin des Beitrags wörtlich übersetzt, um das Wesen der Ausdrücke wiederzugeben. Die Abkürzung „Tlehr“ steht für Tanzlehrende, „Tlern“ steht hingegen für Tanzlernende.

connectivity als Muster der Körperbewegung vom Zentrum zur Peripherie, die Hände und Füße bilden (S. 33). Das Zentrum des Körpers liegt im Becken, was die gleichzeitige Beteiligung des Ober- und Unterkörpers ermöglicht, d. h. einerseits das Greifen mit erhobenen Armen und Händen und andererseits eine stabile Position der Füße.

Beispiel Nr. 6: Tlehr1: „Bis eine Tabletop-Position. Streck aus. Steißbein, Kopf in der Opposition. Löst auf. Nach unten“.

Mit der Instruktion „Bis eine Tabletop-Position. Streck aus. Steißbein, Kopf in der Opposition“ [...] wird der Raum-Rhythmus hervorgehoben. In der Tabletop-Position sind die Linien relevant, die gestreckte Beine und Arme und eine aktivierte Wirbelsäule bilden. Tlehr1 weist mit der Verwendung des Verbs „ausstrecken“ auf die Länge und Anspannung hin. Das Verb betont auch die Dauer, die Aktivität des Körpers und den dynamischen Charakter der Position. Da diese Position viele Muskeln aktiviert, erfordert sie einen hohen Muskeltonus. Die Bewegung wird *direct, strong, sustained* und *bound*.

Tanzlernende realisieren eine Bewegung, die auf das Entwicklungsmuster *head-tail-connectivity* zurückzuführen ist, was explizit ausgedrückt wird: „Steißbein und Kopf in der Opposition“ [...]. Das Gefühl, dass der Kopf vom Steißbein entfernt ist, verstärkt das Bewusstsein der langen Linien, die der Körper bildet.

Die Instruktion „Löst auf [...] Nach unten“ weist auf eine Veränderung der Bewegungsqualität hin. Der Gewicht-Rhythmus ändert sich. Das Verb „auflösen“ bezeichnet eine Veränderung des Aggregatzustandes. Der Körper soll sich entspannen und runtergehen. Dadurch ändert sich der Raum-Rhythmus. Da die Auflösung zeitlich gedehnt ist, können der Bewegung Qualitäten wie *direct, sustained, light, bound* zugeschrieben werden. Die Bewegung folgt dem Muster *upper-lower-connectivity*.

Beispiel Nr. 14: Tlehr2: „Ich verschmelze in den Boden“.

Beispiel Nr. 15: Tlehr2: „Verschmelzt langsam mit dem Partner!“

Die Verwendung des Verbs „verschmelzen“ entspricht der Definition im Duden-Wörterbuch: „durch Schmelzen und Zusammenfließen lassen miteinander verbinden, durch Schmelzen und Zusammenfließen zu einer Einheit werden“⁴. „Langsam“ betont die Kontinuität dieses Prozesses. Die Instruktionen verweisen auf den Gewicht-, Raum- und Zeit-Rhythmus. Mit dem Verb „verschmelzen“ wird metaphorisch die Aufforderung der Muskelentspannung ausgedrückt, auf die Tanzlernende geduldig warten. Beim Prozess der Entspannung helfen der Boden

⁴ <https://www.duden.de/rechtschreibung/verschmelzen> (abgerufen am 26.6.2022).

und der Partner. Infolge dessen entsteht eine Bewegung, die *strong, direct, free, sustained* ist.

Diese Bewegung kann auf das Entwicklungsmuster – den Atem – zurückgeführt werden. Das Ausatmen, das aus biologischer Sicht das Zwerchfell und die Atemmuskulatur des Brustkorbs entspannt, führt dazu, dass der Körper schwer wird und die Körperoberfläche den Kontakt mit dem Boden bzw. mit anderem/anderer Tanzlernenden hat.

Beispiel Nr. 16: Tlehr2: „Ich versuche mit jeder Bewegung so viel Raum wie möglich zu essen“.

Ein Raum ist für Tanzlernende ein Bezugspunkt für die Positionierung des Körpers. Im Raum und dem Raum gegenüber führen Tanzlernende ihre Bewegungen aus. Sie interagieren mit dem Raum und ihre Aufmerksamkeit wird auf den sich im Raum bewegenden Körper oder auf den Raum selbst gelenkt.

In dem Beispiel wird der Raum zum Objekt, das Tanzlernende manipulieren. Der metaphorische Ausdruck „mit jeder Bewegung [...] Raum [...] essen“ bedingt die Bewegungsqualität. Um so viel Raum wie möglich zu essen, muss eine Bewegung in verschiedene Richtungen und auf unterschiedliche Ebenen (Raum-Rhythmus) ausgeführt werden, sodass sich einzelne Körperteile an den entferntesten Punkten der Kinesphäre befinden. Da das Essen eine Bewegung „nach innen“, „zu sich“ impliziert, bezieht sie sich auf das Muster *core-distal-connectivity* und setzt eine Bewegung von den peripheren Händen, Füßen, Fingerspitzen zum Zentrum voraus. Diese Bewegung kann den Grad des Muskeltonus bestimmen. Je kleinere Muskelspannung es ist, desto größere Reichweite der Bewegungen kann beobachtet werden. Deswegen sind der Bewegung die Qualitäten: *free, light, indirect, quick* zuzuschreiben.

Beispiel Nr. 17: Tlehr2: „Ich trete in den Boden ein“.

Das Beispiel zeigt, dass der Raum als ein Objekt betrachtet wird, das seine Grenzen hat und der sich bewegende Körper mit ihm interagiert. Das Eintreten suggeriert das Überschreiten der Grenze eines Raums: „in einen Raum hineingehen oder hereinkommen; einen Raum durch eine Tür betreten“⁵. Aber in Kontakt mit dem Boden passt sich der Körper an die Härte seiner Oberfläche an. Das Verb „eintreten“ hebt die Dauer dieser Handlung oder die Sequenzialität dieser Bewegung hervor, die nur dann möglich sind, wenn kein hoher Muskeltonus vorhanden ist. Die Bewegung ist *direct, free, strong* und *quick*. Ein entspannter Körper muss sich beim Kontakt mit einer harten Oberfläche der Schwerkraft unterwerfen. Der freie Fluss reduziert den Kraftaufwand, der erforderlich ist, um den Körper durch

⁵ <https://www.duden.de/rechtschreibung/eintreten> (abgerufen am 24.6.2022).

den Raum zu bewegen. Eine harte Oberfläche ist eine Barriere, der der Körper ausgesetzt ist.

Beispiel Nr. 18: Tlehr2: „Ich sammle den Körper“.

Anhand der Definition des Verbs „sammeln“ (an einem Ort zusammenkommen lassen, Dinge, für die man sich interessiert, zusammentragen⁶) lässt sich das Entwicklungsmuster core-distal-connectivity erkennen. Mit dieser Instruktion wird die Bewegung von der Peripherie der Kinesphäre zum Zentrum, d. h. dem Bereich des Beckens und des Unterbauches bezeichnet. Mit dem Verb *sammeln* wird der Zeit-Rhythmus betont, weil die Bewegung dauert. Die Instruktion bezieht sich auch auf ein anderes Entwicklungsmuster, den Atem. Während der Ausatmungsphase werden die peripheren Körperteile näher zum Zentrum herangeführt. Aus biologischer Sicht erzeugt eine verlängerte Ausatmung viel mehr Energie, die der Körper für diese Bewegung verwenden kann. Diese Bewegung kann folgende Merkmale haben: free, quick, light, direct.

5. Schlussfolgerungen

Die Fallstudie zielt darauf ab, die effiziente Verwendung des Begriffsapparats, den Rudolf Laban im Zuge seiner Reflexion über Bewegung schuf, zu demonstrieren. Die angeführten Beispiele von Instruktionen der Tanzlehrenden beziehen sich auf die von Laban spezifizierten Bewegungsqualitäten und können Aspekten des Rhythmus und der Qualität des Antriebs zugeordnet werden. Alle Instruktionen lassen sich auch auf die Entwicklungsmuster des Bewegungsapparates zurückführen.

Die Auswahl von sprachlichen Exponenten, die metaphorisch das Fachwissen um die Bewegungsqualitäten manifestieren, resultiert aus der Tatsache, dass die Exponenten an keine einheitliche Terminologie gebunden sind. Die Instruktionen sind keine Terminologie im Sinne derjenigen, die Bestandteil von Fachwörterbüchern ist. Sie sind materiell externalisierte Formen des Fachwissens (S. Grucza, 2008, S. 17–18).

Dank der Rekonstruierung der Bedeutungen von metaphorisch ausgedrückten Instruktionen ist es auch möglich, die Funktion der so ausgedrückten Beschreibungen von Bewegungsqualitäten zu identifizieren. Die hier präsentierte Reflexion richtet deswegen den Fokus auf die Etablierung der Relation zwischen dem sprachlich externalisierten Fachwissen und auf das dadurch kreierte Verhältnis zwischen Tanzlehrenden und -lernenden.

Tanzlehrende fordern Tanzlernende auf, konkrete Bewegungen auszuführen. Dominierend ist die informative Funktion der Instruktionen. Die Tatsache, dass Tlehr1 und Tlehr2 sowohl Indikativformen (Beispiele Nr. 14, 16, 17, 18) als auch

⁶ <https://www.duden.de/rechtschreibung/sammeln> (abgerufen am 24.6.2022).

Imperativ (Beispiele Nr. 1, 3, 5, 6, 15) verwenden, zeugt von der Aktivierung von bestimmten Strukturen, Regeln und Operationen um dadurch ihr Bild als Personen zu kreieren, die über die Handlungen der Tanzlernenden entscheiden. Das ergibt sich aus ihrer Rolle im Kommunikationsgefüge Tanzlehrende (Experten) – Tanzlernende (Laien). Tlehr1 und Tlehr2 schlagen auch Tanzlernenden die Handlungen vor, die dem Konzept der Körperbewegung entspricht, das unter den zeitgenössischen Tänzer*innen am häufigsten als *organisch* bezeichnet wird. Tlehr1 und Tlehr2 beschreiben in meisten Fällen metaphorisch möglichst natürliche Körperbewegungen, die mit der Funktionsweise des Körpers, seiner Physiologie, anatomischen und biologischen Aspekten übereinstimmen.

Hervorhebung verdient noch die Tatsache, dass die vorgeschlagenen Bewegungen auch den Möglichkeiten des Körpers eines/ einer konkreten Tanzlehrenden entsprechen. Ihre Qualitäten werden aufgrund der körperlichen und sozio-kulturellen Erfahrung und der von den Tanzlehrenden repräsentierten Bewegungspraktiken entwickelt. Tlehr1 praktiziert Yoga, deswegen basiert er in seiner Tanzpraktik auf der gleichzeitigen Aktivierung des Ober- und Unterkörpers (Beispiele Nr. 5, 6) sowie auf der Stabilisierung der Position (Beispiele Nr. 1, 2, 3). Tlehr2 verbindet Release-Technik und Floorwork mit der zeitgenössischen Tanztechnik (Beispiele Nr. 14, 15, 17, 18). Der enge Zusammenhang zwischen dem Tanz-Praktizieren, dem Tanz-Praktizieren-Lehren bestätigt dementsprechend die Embodiment-These von Johnson und Lakoff (2002, S. 249): „Mind is embodied, meaning is embodied and thought is embodied in the most profound sense. This is the substance of an embodied realism“.

Bibliographie

- Bajerowska, A. (2014). *Transferencja wiedzy specjalistycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kulturologii i Lingwistyki Antropocentrycznej.
- Baumann, K.-D. (1998). Fachsprachliche Phänomene in den verschiedenen Sorten der populärwissenschaftlichen Vermittlungstexte. In L. Hoffmann, H. Kalverkämper, E. Wiegand, Ch. Galinski, & W. Hüllen (Hrsg.), *Fachsprachen/Languages for Special Purposes*: Halbband 1 (S. 717–728). Berlin, New York: De Gruyter.
- Duden Universalwörterbuch*. <https://www.duden.de/>.
- Frydrysiak, S. (2017). *Taniec w sprzężeniu nauk i technologii. Nowe perspektywy w badaniach tańca*. Łódź: Wydawnictwo Oficyna.
- Göpferisch, S. (1998). Möglichkeiten der Optimierung von Fachtexten. In L. Hoffmann, H. Kalverkämper, E. Wiegand, Ch. Galinski, & W. Hüllen (Hrsg.), *Fachsprachen/ Languages for Special Purposes*: Halbband 1 (S. 888–899). Berlin, New York: De Gruyter.
- Grucza, F. (1997). Języki ludzkie a wyrażenia językowe, wiedza a informacja, mózg a umysł ludzki. In F. Grucza, & M. Dakowska (Hrsg.), *Podejścia kognitywne w lingwistyce, translatoryce i glottodydaktyce* (S. 7–21). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Grucza, F. (2006). Glottodydaktyka: nauka – praca naukowa – wiedza. *Przegląd Glottodydaktyczny*, 20, 5–48.
- Grucza, S. (2008). Zur Geschichte der Fachlinguistik in Polen. *Studia Germanica Posnaniensia*, XXXI, 11–23.

- Grucza, S. (2010). Sprache(n) – Fachsprache(n) – Fachsprachendidaktik. *Studia Germanica Gedanensia*, 22, 31–46.
- Heller, D., & Engberg, J. (2017). Sprachliche Verfahren der Popularisierung von Rechtswissen. Zur Rekontextualisierung asylrechtlicher Grundbegriffe. *Trans-kom*, 10(1), 1–21.
- Johnson, M., & Lakoff, G. (2002). Why Cognitive Linguistics require Embodied Realism. *Cognitive Linguistics*, 13(3), 245–263. <https://doi.org/10.1515/cogl.2002.016>
- Niederhauser, J. (1997). Das Schreiben populärwissenschaftlicher Texte als Transfer wissenschaftlicher Texte. In E.-M. Jakobs, & D. Knorr (Hrsg.), *Schreiben in den Wissenschaften* (S. 107–122). Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.
- Sutil, S. N. (2013). Rudolf Laban and Topological Movement: A Videographic Analysis. *Space and Culture*, 16(2), 173–193. <https://doi.org/10.1177/1206331213475776>
- Warnke I. H., & Spitzmüller J. (2008). Methoden und Methodologie der Diskurslinguistik – Grundlagen und Verfahren einer Sprachwissenschaft jenseits textueller Grenzen. In I. H. Warnke, & J. Spitzmüller (Hrsg.), *Methoden der Diskurslinguistik. Sprachwissenschaftliche Zugänge zur transtextuellen Ebene* (S. 3–54). Berlin, Nowy York: De Gruyter.
- Wojnicka, I. (2010/2011). *Rudolf Laban i Analiza Ruchu*. https://www.academia.edu/36711432/RUDOLF_LABAN_I_ANALIZA_RUCHU
- Woźniak, J. (2018). Językowe i tekstowe sposoby popularyzacji wiedzy prawnej w niemieckiej prasie opiniotwórczej i bulwarowej – pilotażowa analiza intralingwalna. *Applied Linguistics Papers*, 25(4), 215–233.