

Übung 3 Analyse von Vaclav Nijinsky's „L'Après-midi d' un Faune“

Un tableau choregraphique , Uraufführung 1912 in Paris

Musik: Claude Debussy, 1894 Dekor : Leon Bakst

Film der Rekonstruktion von 1991, Paris

Analyse mit Hilfe der Inventarisierung von Bewegung (IVB) von Claudia Jeschke

Auffallend ist im ganzen Stück und bei allen Figuren, dass nie der ganze Körper in einen Bewegungsablauf involviert ist, sondern immer nur einzelne Teile des Körpers. Dieses Verfahren resultiert in einer bildhaften Wirkung: wir sehen bewegte Bilder, nicht bewegte Körper, die Positionen sagen mehr aus als die Bewegungen dazwischen. Obwohl auch im klassischen Ballett des 19 Jahrhunderts Posen eine wichtige Bedeutung hatten, und bis heute haben, so geht Nijinsky in dieser Choreographie doch in eine neue Richtung, indem er seine Bewegungen von Eleganz, gängigen Vorstellungen von Schönheit, tänzerischer Virtuosität und der rhythmischen Vermählung mit der Musik befreit. Er erfindet eine Bewegungssprache, die zwar den Malereien auf antiken Vasen entstammen könnte, für den Tanz aber zu dieser Zeit neuartig war. Denn er erfüllt nicht mehr eine die Musik veranschaulichende, dekorative Funktion oder will die Zuschauer mit technischem Können beeindrucken, sondern er schafft Bewegungen, welche die Geschichte des Fauns möglichst direkt ausdrücken, losgelöst von tänzerischen Konventionen seiner Zeit.

Anhand von Claudia Jeschkes Aktionen versuche ich, diese Bewegungssprache zu beschreiben.

1. Mobilisieren – Selektion und Delegation

Nijinsky lässt vor allem Kopf, Arme, Hände und Füße durch die Bewegung sprechen. Der Torso bleibt in erster Linie aufrecht und unbeweglich. Nur die Nymphen lehnen zeitweise nach hinten, wobei die Beugung nicht im Rücken sondern durch die Verschiebung der Hüften nach vorne geschieht, während der Oberkörper leicht nach hinten kippt.

Das Innehalten spielt eine wichtige Rolle für die Gestaltung der Bewegungssprache. Im häufig vorkommenden Gehen bleibt meist der ganze Körper starr, wie wenn eine Puppe von einer Seite zur anderen verschoben werden würde. Die Nymphen führen dazu auch kreisende Armbewegungen aus. Meist bewegen sich die Arme oder der Kopf isoliert vom Körper, seltener auch die Fersen in schnellen auf und ab Bewegungen, während der Rest des Körpers unbeweglich bleibt.

Dieses Innehalten wird auch auf die Gruppenbewegungen übertragen: mehrmals bleibt eine Figur in einer Pose eingefroren, während andere Figuren weitergehen.

Der konsequente Einsatz von Isolation wird in wenigen Momenten leicht aufgelöst: in den Räkkelbewegungen vom Anfang sowie den stilisierten Essbewegungen. Die Trauben werden aufgehoben, nach oben gestreckt zum geöffneten Mund geführt und – hinter dem Körper versteckt – wieder auf den Boden gelegt. Es findet eine Abfolge von Bewegungen statt, die dem natürlichen Bewegungsfluss bei den entsprechenden Tätigkeiten nachempfunden ist.

2. Koordinieren – Artikulation und Räumlicher Verlauf

Die Artikulation der Gelenke spielt sich vor allem in den Extremitäten ab. Daumen, Hand- und Fuss- sowie Ellbogengelenke beugen und strecken resp. öffnen und schliessen sich zum und weg vom rechten Winkel. Der Kopf dreht und verdreht sich, wenn er in die Gegenrichtung zur Laufrichtung blickt. Mehrmals wird der Kopf des Fauns auch in den Nacken geworfen, zum Essen, Schrei oder Lachen, dabei wird auch der Mund illustrierend geöffnet, was die Animalität des Fauns untermalt. Im Fersenschritt (siehe 3. Belasten), der von Faun und Nymphen ausgeführt wird, werden Ferse und Fussballen klar artikuliert. Der Fuss ist kontrahiert (in Flexposition) wenn die Ferse bei jedem Schritt als erstes auftritt, während der nachfolgende Fuss die Ferse vom Boden wegdrückt.

Für die letzten Bewegungen, die der Faun auf dem Schleier der Nymphe liegend macht, kontrahiert er seinen Torso ausgehend von der Hüfte, das Contraction von Martha Graham vorwegnehmend. Anschliessend expandiert er seinen Rücken, oder macht ein Highrelease, in der Bewegungssprache von Martha Graham.

Vielleicht hatte diese Bewegung so eine starke und schockierende Wirkung auf das damalige Publikum, weil Bewegungen der Hüfte bislang zumindest im Bühnentanz nicht zu sehen waren, und auch in dieser Choreographie ausschliesslich in der Schlussbewegung vorkommen. Persönlich habe ich andere Aufführungen gesehen, wo die erotische Konnotation dieser Bewegung deutlicher zum Ausdruck kam als im Film von 1991.

Der Eindruck der zweidimensionalen, antiken Malerei, wird dadurch geschaffen, dass der Torso konsequent zur Front gerichtet ist, während Kopf und Beine auf die eine oder andere Seite zeigen. Das oben beschriebene Innehalten bezieht sich also nicht nur auf die Körperpartien, sondern auch auf ihre räumliche Anordnung. Das Konzept des „space hold“ von Laban (ein Teil des Körpers bleibt in Raum verankert, während sich der Rest des Körpers darum herum bewegt) wird von Nijinsky häufig angewendet. Zum Beispiel bei den Richtungswechseln von einer Seite zur anderen, wo der Torso stationär bleibt und Knie und Füsse eine 180 Grad Drehung vollziehen; den Armgesten mit unbewegtem Oberkörper und den von den Händen isolierten Daumenbewegungen. Auch das Gehen mit eingefrorenem Körper, so dass es keine auf und ab Bewegung gibt, funktioniert nach einem ähnlichen Prinzip wie das space hold, allerdings nicht bezogen auf einen Punkt im Raum, sondern eine Linie.

Die Arme erreichen ihre volle Reichweite mehrmals, wenn sie sich auf der Horizontalen voll ausstrecken. Die Beine werden selten ganz durchgestreckt und bleiben in einem mittleren bis kurzen Bewegungsradius. Eine Ausnahme ist die länger gehaltene Position der Hauptnymphe auf Zehenspitzen mit vorgehaltenem Schleier. Die Körper von Faun und Nymphen werden selten zur ganzen Länge erhoben, meist sind die Knie leicht bis stark gebeugt. Nur in den Streckbewegungen des Fauns nach dem Aufwachen, in liegender Position zeigt er seine ganze Länge. Die Nähe zum Boden, die durch die stets leicht gebeugten Knie entsteht ist ein Kontrast zur Illusion der Schwerelosigkeit im Klassischen Ballett.

Der räumliche Verlauf der Bewegungen unterstreicht wie die Körperhaltung die Zweidimensionalität der getanzten Bilder. Die Figuren bewegen sich ausschliesslich von Seite zu Seite und auf und ab, nie vorwärts, diagonal oder in einer anderen Formation als der Linie. Beim Niederknien ist auffällig, dass auch beim Ablegen oder Aufheben des Schleiers der Oberkörper unbewegt bleibt, die Tänzerin/der Tänzer also nicht natürlich zum Boden schauen kann, was zum bereits erwähnten puppenhaften Eindruck beiträgt.

3. Belasten – Belastung beibehalten und wechseln

Das Innehalten sowohl in Körperteilen wie auch im Raum bedeutet bei IVB, dass die Belastung oft für längere Zeit beibehalten wird. Pivot, wie ich diesen Begriff verstehe, kommt bei jedem Richtungswechsel vor, wenn das Gewicht auf den Fussballen bleibt und lediglich die Knie eine 180 Grad Drehung vollziehen. Bei der Vorwärtsbewegung führen die Beine nicht wie gewöhnlich eine Abfolge von Beuge- und Streckbewegungen in den Knien aus, sondern sie behalten die Flexion bei, so dass es keine auf und ab Verschiebung der Körperachse gibt. Die Gewichtsverlagerung wird von den Füssen in einem charakteristischen Fersenschritt aufgefangen. Eine Ferse drückt sich vom Boden ab und schiebt das Körpergewicht leicht nach vorne, wo es vom Fersen des anderen Fusses aufgefangen wird. Das Gewicht wird so fast unmerklich von einem Fuss zum anderen übertragen. Eine vorübergehende Entlastung eines Beines gibt es nur in wenigen Momenten, bei einer eingedrehten Attitude im hinteren Bein von zwei Nymphen und beim einzigen Sprung des Fauns im ganzen Stück. Es ist ein Grand jeté vom linken auf das rechte Bein, wobei beide Beine in der Luft im rechten Winkel gebeugt sind.

4. Regulieren – Energieaufwand und -verteilung

Das Halten von Posen und die Isolation von einzelnen Körperteilen verlangt einen gleichmässigen, eher hohen Kraftaufwand. Jeder Körperteil ist unter Kontrolle, von den Fingerspitzen bis zu den Augen. Es gibt nur wenige Ausnahmen zu dieser konstanten Körperspannung: sie fällt, wenn die Nymphen ihre Hände, nach dem Armkreis über den Kopf, entspannt hängen lassen; sie steigt in einem kurzen Moment des Ausbrechens, wenn der Faun seinen Kopf nach hinten wirft, zum Beispiel im Sprung und beim letzten Überstrecken des Nackens auf dem Boden liegend. Eine fließende Veränderung des Krafteinsatzes ist bei den ersten Räkkelbewegungen und dem stilisierten Essen der Trauben zu erkennen. Man könnte daraus interpretieren, dass er unbeobachtet einen organischeren Energieaufwand einsetzen kann, als in der Begegnung mit den Nymphen.

Die Stabilität in den eingefrorenen Körperteilen oder –partien wie auch in ganzen Figuren wurde mehrmals angesprochen. Obwohl Nijinsky, wie im räumlichen Verlauf beschrieben, durch die stets gebeugten Knie eine Nähe zum Boden andeutet, geben die Tänzerinnen und der Tänzer nie der Erdanziehung nach. Sie sinken so langsam zum Boden, dass dafür ein grosser Kraftaufwand gegen die Schwerkraft nötig ist.

Die Energieverteilung und das Tempo bleiben während des Stückes meist konstant, gleichförmig und im Einklang mit der Musik. Es gibt eine kurze Beschleunigung während der Begegnung des Fauns mit der Hauptnymphe. Das häufige Anhalten der Bewegung stellt sich schnell aber nicht als Überraschung ein, sondern nachvollziehbar am Ende einer Geste oder Bewegung ohne zusätzlichen Energieaufwand. Unterbrochen wird dieser gleichmässige Zeitfluss meiner Erinnerung nach an drei Stellen. Da setzt der Faun stakkatoartige Bewegungen ein und unterstreicht damit ihre Wirkung: das erste Mal mit drei kurzen und schnellen Kopfdrehungen, als er die Nymphen wahrnimmt; dann bei der Begegnung mit der ausgesuchten Nymphe, als er beide Arme wieder in drei kurz aufeinanderfolgenden Schüben nach ihr ausstreckt; am Schluss, beim Heranführen des Schleiers an sein Gesicht, das in drei ruckartigen Bewegungen vollzogen wird.

Der Einsatz dieser kurzen aber prägnanten rhythmischen Akzente könnte als erstes Zeichen für die Unabhängigkeit der Bewegung von der Musik gedeutet werden, sind sie doch alleine von der Bewegung und ihrer Aussage motiviert, nicht von ähnlichen Akzenten in der Komposition von Debussy. Diese Loslösung der Bewegung von der Musik war für den Modernen Tanz bestimmend und findet hier vielleicht einen zarten Ursprung.

5. Weitere Beobachtungen und Interpretation

Es scheint mir wichtig, noch ein charakteristisches Merkmal dieser Choreographie anzuführen, nämlich die Stilisierung. Im bisher bekannten klassischen Tanz wird ein überliefertes Bewegungsvokabular verwendet, das nicht nur die einzelnen Schritte von Tänzerinnen und Tänzer bestimmt, sondern auch deren Gruppenformationen und Interaktionen. Zusätzlich werden naturalistische, pantomimische Gebärden verwendet, meist um den Inhalt eines tänzerischen Dialogs zu veranschaulichen. Nijinsky bricht nicht nur mit dem Schrittmaterial sondern auch mit der grossen Tradition des Pas de deux und findet mit der Stilisierung von bekannten Tätigkeiten eine neue, tänzerische Ausdrucksweise, die im Modernen Tanz häufig als abstrahierendes Mittel verwendet wird.

Das Duett Faun/Nymphe ist nicht nur wegen seiner Sparsamkeit modern sondern auch wegen der Gleichstellung der beiden Figuren. Der Mann stellt die Frau nicht in Hebungen und Pirouetten aus, sie kann ihre Virtuosität nicht mit seiner Unterstützung vorzeigen. Die beiden treffen in zuerst verschobenen, dann zunehmend synchroner werdenden Gängen aufeinander und finden schliesslich in einer hoch stilisierten Umarmung zusammen, in der in einem Moment Annäherung und Abstossung, Begehren, Zögern und schliesslich Einverständnis zum Ausdruck kommen. Dabei verschränken und berühren sich nur ihre Ellbogen. Vielleicht ist das Nijinsky's Ausdruck für die Unmöglichkeit der

Vereinigung eines triebhaften Naturgeistes mit einer edleren, weiblichen Figur. Allerdings sind Nymphen auch Naturgottheiten und werden oft zusammen mit einem Faun abgebildet. Es kann also auch einfach für die unüberbrückbare Schranke zwischen Mann und Frau stehen.

Ein weiteres Beispiel für Stilisierung ist die typische Handhaltung des Fauns mit geschlossenen und nach unten gerichteten Fingern, während der Unterarm parallel zum Boden gehalten wird. Die Hände als zum ganzen Körpergestus passendes Ausdrucksmittel sind ein Kennzeichen des Modernen Tanzes. Als letztes von vielen Beispielen das Treppensteigen, mit dem der Faun ganz am Schluss zurück zu seinem Schlafort auf dem Fels geht. Mit übertrieben hochgezogenen Knien erklimmt er Stufe um Stufe, betont jeden Schritt und entfremdet so seinen Gang, ähnlich wie beim Fersenschritt. Bei näherer Betrachtung kann die ganze Choreographie als Stilisierung einer Geschichte gesehen werden. Das ist bei den traditionellen Handlungsballetten ähnlich. Doch wird dort die Handlung hauptsächlich durch Kostüme, Dekor, Pantomime und die Musik, die nach dem Libretto für die Handlung komponiert wurde, erzählt. Die einzelnen Bewegungen aber sind austauschbar, genauso wie die wiederkehrenden Abläufe von Gruppenformationen, Solo und Pas de Deux Darbietungen. Aber in Nijinsky's Faun trägt jede einzelne Bewegung zum Spannungsbogen der Geschichte bei, auf eine unverwechselbare und stückspezifische Art und Weise.

6. Selbstreflexion und Kritik

Ein historisches Stück zu analysieren, noch dazu ein sehr bekanntes, schien mir anfänglich nicht sehr verlockend, da ich keine Entdeckungen oder neue Erkenntnisse erwartete. Wie bei den bisherigen Analysen stellten sich dann aber beim Schreiben doch Erkenntnisse ein, wenn sie auch nur für mich neu sein dürften. Die historische Bedeutung dieses Stückes war mir bekannt, sie hat sich mir aber erst durch die Analyse, beruhend auf der Bewegung, erklärt. Dass Bewegung Geschichte schreibt und „Kultur“ konstituiert verstehe ich als ehemalige Tänzerin intuitiv. Nach der Analyse erahne ich, was die tanzwissenschaftliche Anwendung von IVB bedeuten könnte. Wobei ich mir nicht sicher bin, ob die Aktivitäten und Kategorien von Claudia Jeschke die nützlichsten sind, oder ob nicht genauso gut auf bestehende Konzepte z. Bsp. von Laban zurückgegriffen werden könnte. Das wichtigste scheint mir, dass dem Bewegungskonzept und der –sprache eine solch grosse Bedeutung zugemessen wird. Dass diese Analysemethode mit anderen kombiniert werden müsste, sollte sie Personen, die ein Stück nicht gesehen haben, zugänglich sein, haben wir schon erwähnt. Aber als Basis für den Vergleich von verschiedenen Stücken der gleichen Choreographin oder unter verschiedenen Choreographen scheint mir Claudia Jeschke's Ansatz sehr vielversprechend zu sein.

Bei dieser Analysearbeit musste ich zum ersten Mal immer wieder einmal aufstehen, Bewegung nachempfinden um meine Einschätzungen zu überprüfen. Ich frage mich, inwieweit die Analyse insbesondere von Energieaufwand und Energieverteilung, aber auch zur Aktivität „Belasten“ ohne eigene tänzerische Praxis nachzuvollziehen ist. Da die Tänzer in der Regel geschult sind, den tatsächlichen Kraftaufwand zu verstecken, ist die Analyse von „Regulieren“ Interpretationssache, sofern die Bewegung nicht am eigenen Körper nachvollzogen werden kann.

Meine Interpretationen einzelner motorischer Phänomene könnte vielleicht zu einem motorischen System verdichtet werden. Doch habe ich diese Einteilung noch zu wenig verstanden, um damit weiter zu gehen. Meine verschiedenen Verweise auf Merkmale des Modernen Tanzes, welche Nijinsky' Choreographie teilweise vorwegnimmt oder andeutet, zeigen eventuell in die Richtung eines motorischen Konzeptes.