

home
VL
g+i

Fotokopierte weiterführende Literatur zu
Choreographieren, Gestalten
~~und Improvisation~~

Teil 1

Hagenauer-Ringer, T., *Tips und Regeln zum Entwerfen von Choreographien*

Spengemann-Bach, I., Zipprich, C., *Verdeutlichung choreographischer Aspekte*

Bäcker, M., *Choreographieren lernen*

Pollähne, H./Wollsching, U.,

Die Tanzgruppe als Choreographin

Postuwka, G., *Gestalten im modernen Tanz*

Vent, H., *Choreographie-ästhetische und pädagogische Aspekte*

~~Liegmann, B.-A., *Von der Improvisation zur Gestaltung*~~

~~Dröge, W., *Kontaktimprovisation*~~

Teil 1

Teil 2

Teil 3

Die Autorin
des folgenden
Beitrages ist in der
Lehrerfortbildung bei der
Landesstelle für den
Schulsport (Bayern)
tätig.
In dem Zusammenhang
hat sie diesen Vortrag
zum Themenfeld
Choreographie gehalten
und auf Anregung
der Teilnehmer für die
Veröffentlichung
überarbeitet.

Für die Praxis

Tips und Regeln zum Entwerfen eigener Choreographien

von Trude Hagenauer-Ringer

Der Begriff der Choreographie (griechisch: = Tanz, = schreiben), wurde damals, als er um die Jahrhundertwende des 17./18. Jahrhunderts mit dem Aufblühen der höfischen Tänze entstand, wie auch heute noch als die Kunst oder Fertigkeit verstanden, bestimmte Bewegungsfiguren auszuwählen, ihre Aufeinanderfolge, räumliche Ausführung und Verteilung von Tänzern festzulegen und damit ein Tanzstück entstehen zu lassen (bzw. schriftlich zu fixieren).

Eine Choreographie entwickelt sich also aus der bewußten Auswahl von zuvor gesammelten Bewegungsmaterial, das im modernen Tanz durch Improvisieren und Experimentieren zu einem ausgewählten oder dabei zufällig entstandenen Thema gefunden wurde.

Außerdem hat der Choreograph ein entsprechendes "lay-out" zu überdenken, also Kulissen, Kostüme und Beleuchtung. Diese können auch wesentlicher Bestandteil einer Choreographie sein und werden dann von vornherein in die Gestaltungsansätze miteinbezogen.

Analyse der Bewegung und Ihre Bedeutung im Tanz

Oft hat ein Anfänger im Choreographieren keine Kenntnis über den mechanischen Aspekt der Bewegung und ihre themabezogene Anwendung. Er sollte sich daher damit zu/allererst auseinandersetzen: Er soll lernen, die *Bewegungsfaktoren* 1) Energie, Zeit und Raum für eine Choreographie bewußt anwenden zu können und diese Kenntnis an seine Schüler weiterzugeben. Dadurch werden er und seine Schüler nicht mehr unbedingt auf erlernte Bewegungsmuster angewiesen sein. Dabei sollte nicht nur der rein mechanische Aspekt der Bewegung berücksichtigt werden, sondern auch der *expressive Gehalt von Bewegungen*. Einen Tanz choreographieren heißt nicht "Tänzer bewegen". Es heißt: Tänzern ein Motiv oder ein Thema geben, warum sie sich bewegen. Tanz ohne thematischen Bezug, bzw. ohne Motivation, ist wie Tanz ohne Leben. Denn Tanz gibt Gefühle, Stimmungen und die körperliche Verfassung des Agierenden wieder. Diese müssen auch bei vordergründig bloßer Umsetzung von Musik in Tanz vorab bestimmt werden. (z.B. Themen wie "Freude" bzw. "Ich tanze gerne", "Aggressivität", "Müdigkeit", "Verträumtheit"

Extension	klein/eng	normal	groß/weit
Weg	gerade	eckig	rund
Raumbene (level)	hoch	normal	tief
Richtung	vor/rück	hoch/tief	rechts/links
Körperebene	horizontal	frontal	sagittal

Tabelle: Der Bewegungsfaktor Raum (sinngemäß nach R. v. Laban)

Für die Praxis

Tempo	schnell		mittel	langsam
	allmählich	schneller	/	langsamer
Rhythmus	monoton	bis	sehr abwechslungsreich	
Pause	kurz			lang

Tabelle: Der Bewegungsfaktor Zeit

(muskuläre) Energiequantität zur Überwindung des Körpergewichts	kraftvoll	normal	kraftlos
Akzent	betont	oder	unbetont
Spannungsgrad	angespannt	bis	entspannt

Tabelle: Der Bewegungsfaktor Energie

Im Experimentieren mit diesen 3 Bewegungsfaktoren wird der Tänzer wie auch der Tanzpädagoge feststellen, daß ihm erstaunlich viele neue Bewegungsmöglichkeiten und -variationen eröffnet werden. Wie man mit diesen Bewegungsfaktoren experimentieren kann, bzw. Bewegungen entwickeln oder variieren kann, möchte ich nun aufzeigen. Präziser gesagt: Ich werde einen Faktor gegenüber den anderen Bewegungsfaktoren hervorheben, ihn also als gestalterisches "Handwerkszeug" einsetzen. Denn keiner dieser 3 Faktoren kann isoliert auftreten.

Der Raum

Der Tänzer geht mit großem oder kleinem Schrittradius (Extension) einen bestimmten Raumweg (er könnte durch Linien auf dem Boden verdeutlicht werden). Dabei kann er mit gebeugten Beinen oder mit 'Sprüngen' vorwärtskommen (er bewegt sich also auf unterschiedlichen Raumebenen²⁾). Er könnte auch rückwärts gehen. Seine Beine gehen die Richtung "zurück". Seine Gestik³⁾ kann er dabei einsetzen, indem er einen Arm über vor nach oben schwingt, ihn also in der sagittalen Körperebene⁴⁾ bewegt.

Zum Thema "Freude am Laufen" entwarf ich gerade, eckige und runde Raumwege (Abb.), auf denen sich die Schüler bewegen sollten. Als eine Variationsmöglichkeit wurde die Fortbewegungsrichtung öfter verändert (vorw., seitw., rückw. oder kleine Kreisläufe als steter Richtungswechsel). Ebenso wurde die Richtung der Armgestik variiert, indem die Arme zur Seite, nach vorne oder nach oben/unten geführt wurden.

vor lauter Freude. Im tiefen "level" bewegt sich der traurige oder depressive Mensch, indem er sich mit gebeugten Knien fortbewegt. Hie und da kriecht er auf dem Boden entlang, rollt sich entlang, etc. Allerdings sollten dabei Bewegungen in anderen Raumebenen ebenfalls entworfen werden, wobei eine Raumebene dominiert. Denn eine Tanzkomposition sollte - sofern es thematisch irgendwie möglich ist - nie in ein und demselben "level" ablaufen.

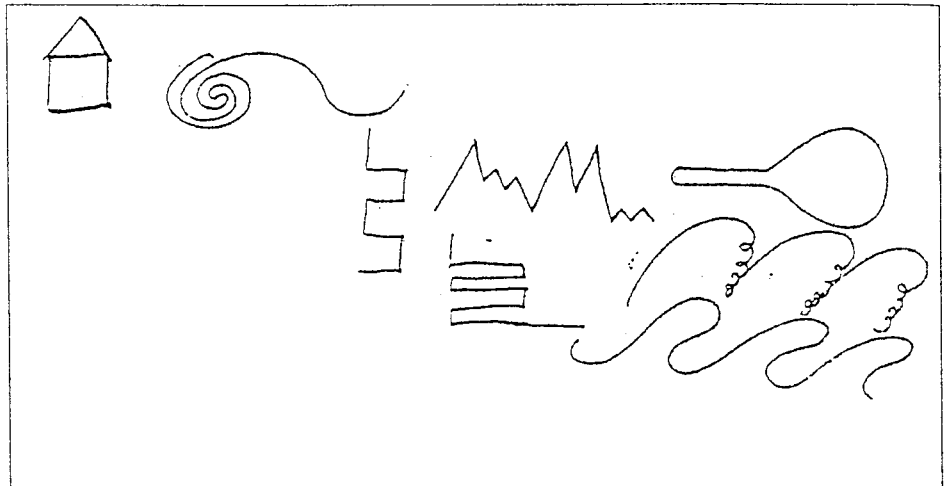


Abb.: Gerade, runde, eckige Raumwege

Raumwege können auch Bedeutungsträger sein, auf denen dann entsprechende Bewegungen entworfen werden. (Abb.)

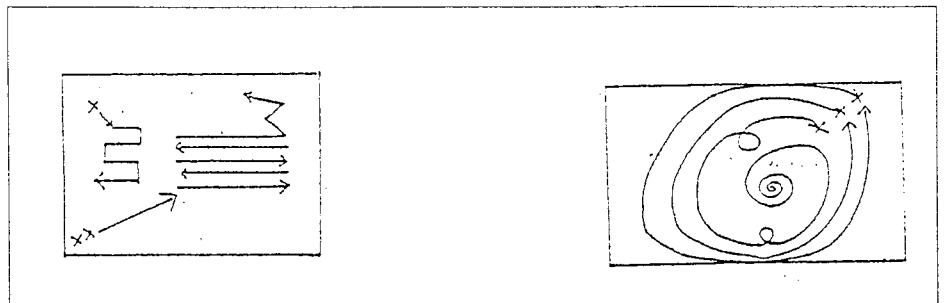


Abb.: Thema: Hektik

Thema: Ruhe

Die Raumebene setzte ich u.a. bei der Interpretation unterschiedlicher Stimmungslagen eines Menschen bewußt ein. So bewegt sich ein fröhlicher Mensch vorwiegend⁵⁾ im hohen level: Unbeschwert hüpfte und springt er

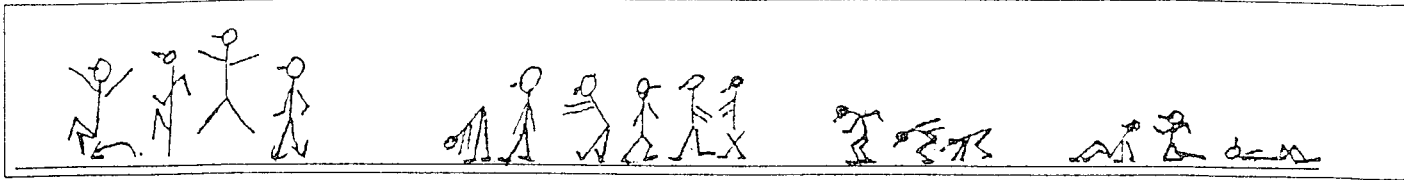


Abb.: Raumebenen

Innerhalb einer Gruppe kann ebenfalls mit unterschiedlichen levels gearbeitet werden, wobei sich die vorderen Tänzer im tiefen "level" bewegen. Dadurch werden wesentlich mehr Tänzer vom Zuschauer gesehen.

Zur Richtung der Gestik möchte ich noch auf die *Blickrichtung* eingehen: Der bewußte Einsatz der Blickrichtung wird nämlich häufig vergessen:

Oft folgt der Blick der Richtung der Fortbewegung. Sie kann dadurch besser verdeutlicht werden, auch sehr zielgerichtet wirken. Folgt aber der Blick den Gesten, also den Armen oder Beinen, gewinnen diese dadurch an Bedeutung.

Der Choreograph kann sich auch das sehr wirkungsvolle Phänomen der *Blickweite* zu Nutze machen: Blickt der Tänzer etwas höher als direkt geradeaus, suggeriert er einen unendlich weiten Raum um sich herum. Sein Blickpunkt ist in diesem Fall weit von ihm entfernt. Je mehr er seinen Blick senkt, grenzt er den Bühnenraum ein, verkleinert seinen Bewegungsraum. Mit Hilfe dieses Phänomens kann auch die Anwesenheit und Distanz einer fiktiven Person oder eines Objektes veranschaulicht werden.

Der Choreograph sollte außerdem die Tatsache berücksichtigen, daß die Tänzer die Blicke des Publikums lenken können. D.h.: Wohin der Tänzer blickt, wird auch der Zuschauer seine Aufmerksamkeit richten (Abb.). In der Abbildung verwendet der Choreograph zwei Blickrichtungen: Erstens, von der Gruppe zum Solisten hin und zweitens, jeweils gleiche Blickrichtungen. Dadurch, daß der Solist von den Personen auf der Bühne beobachtet wird, lenkt er die Blicke des Publikums mehr auf sich als auf die anderen. Er gewinnt dadurch an Aussagekraft und Bedeutung. Im zweiten Fall steht er weniger im Mittelpunkt des Geschehens, da alle Tänzer in die gleiche Richtung schauen.

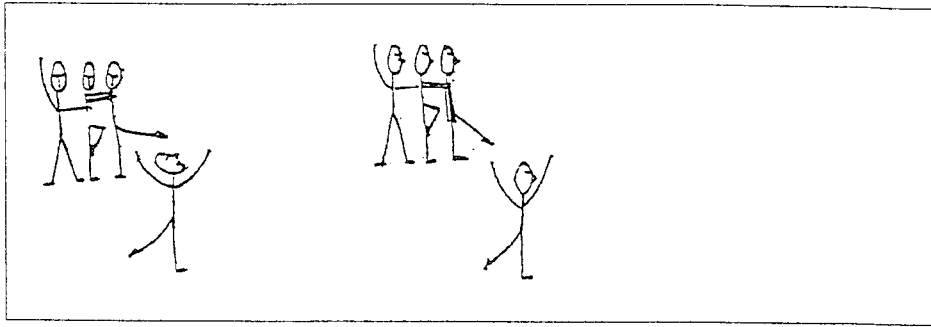


Abb.: Wirkungsweise der Blickrichtung

In jeder Gestaltung muß deshalb die Blickrichtung vom Choreographen klar bestimmt werden. Wird diese exakt ausgeführt, wirkt der Tänzer außerdem sicher und überzeugend in seinem Ausdruck.

Der Raum baut sich nicht nur mit Ebenen 6) und Richtungen auf. Er kann auch in der räumlichen Ausdehnung von Bewegungen, der *Extension*, erfüllt werden. Veränderungen z.B. in der Schrittgröße oder in der Weite der Armführung können eine Bewegung plötzlich ganz anders erleben lassen. Im Bereich der Darstellung zeigt z.B. ein ängstlicher oder schüchterner Mensch eine "enge" Bewegungsweite, ein selbstbewußter oder stolzer Mensch eine weite Bewegungsweite.

Die Zeit

Der Zeitfaktor wird in der Geschwindigkeit der Aufeinanderfolge von Bewegungen deutlich. Er kann in der musikalischen Begleitung seine Entsprechung finden. Verändere ich eine Bewegungsfolge in ihrem *Tempo*, werde ich feststellen, daß eine langsame Bewegungsfolge aus wesentlich weniger Bewegungen besteht als eine schnelle Bewegungssequenz mit der selben zeitlichen Länge. Vom Tänzer muß also bei schnellen Bewegungsabfolgen ein viel umfassenderes Bewegungsmaterial verarbeitet werden als bei der langsamen Bewegungsfolge. Dem ist nun bei einer Gestaltung für eine große Gruppe unbedingt Rechnung zu tragen. Denn schnelle Bewegungen müssen hier technisch viel einfacher entworfen werden als für eine Kleingruppe oder gar für einen Solisten. Der Zuschauer empfindet die

eben erwähnte technische Vereinfachung oft als solche nicht, weil er mehr auf den Gesamteindruck, den die Gruppe ihm bietet, konzentriert ist.

Unabhängig vom Tempo einer Bewegungssequenz ist der *Rhythmus* einer Bewegungsfolge, der monoton (z.B. gleichmäßiges Heben und Senken der Arme) bis sehr abwechslungsreich sein kann. Er wird über einen Grundsatz gesetzt. Schrittfolgen oder Bewegungsmuster der Gestik lassen sich oft im *Rhythmus* leicht variieren (statt 3 langsame Schritte werden 2 kurze und ein langsamer Schritt gegangen). Mit Klanggesten (Stampfen, Schleifen, Klatschen, Einsatz der Stimme...) oder Objekten (Stäbe, Schellen,...) können die Tänzer selbst verschiedene rhythmische Muster sichtbar und hörbar machen.

Zu erwähnen wäre noch die *Pause* in einer Tanzkomposition. Sie kann einer Position eine starke Gewichtung geben. Ein plötzliches Verharren in dieser oder bloßes Warten kann manchmal eindrucksvoller sein als ständige Bewegung.

Die Energie

Bei der Darstellung von gegensätzlichen Begriffen wie "Geduld-Ungeduld", "Feuer-Wasser" oder "Liebe-Haß" ließ ich die Schüler den entsprechenden Energieeinsatz finden bzw. bestimmen. "Ungeduld" wurde mit dem Spannungsgrad "angespannt" und mit abgehackten (viele *Akzente*) Bewegungen interpretiert. Weniger akzentuierte Bewegungen, also weiche, fließende Bewegungen, ergab die Darstellung von "Geduld".

Für die Praxis

Akzente sorgen für Präzision in der Bewegungssequenz und gliedern sie. Sie sind von daher unerlässlich. Wiederholen sich die Akzente in gleichmäßig zeitlichem Abstand, kann diese Bewegungssequenz eine ausgewogene Stimmungslage wiedergeben. Irregulär gesetzte Akzente charakterisieren eher unkontrollierte Gefühlsregungen, wie z.B. Ärger, Verwirrung, Beunruhigung.

Die Variationsvielfalt der Gestik

Im Alltag verwenden wir nicht übermäßig viel Gesten (meist Armgesten und Mimik), um uns verständlich zu machen, denn unser Kommunikationsmittel ist die Sprache. Der Tanz dagegen lebt vom Einsatz der Gestik. Der

Tänzer spricht durch sie. Daß er dazu den ganzen Körper einsetzt, bzw. einsetzen sollte, möchte ich am Beispiel einer alltäglichen Bewegungshandlung zeigen: die Begrüßung (Abb.) Statt des alltäglichen Händeschüttelns sucht der Choreograph nach den unterschiedlichsten Bewegungen der Kontaktsuche. Dabei setzt er möglichst alle Körperpartien ein: Berühren können sich die Finger, Handgelenke, Ellbogen, Schultern, Hüften,... Hinzu kommt noch die Richtung der Gestik (z.B. der nach hinten geführte Ellbogen nähert sich dem seitwärts gehaltenem Ellbogen des Partners) und die Richtung der Fortbewegung, also wie sich die zwei Tanzenden nähern (Im Zurückgehen, von der Seite, ect.).

der Ruhe und Harmonie müssen auch vorhanden sein. Außerdem kann der Choreograph kontrastiv symmetrische Formgebung zu asymmetrischer setzen.

Ein weiterer Aspekt des Designs sind *runde und eckige* Linien und Formen. Unter dem Kapitel "Raum" wurden die Raumwege schon als eckig oder kurvig charakterisiert. Diese können, müssen aber nicht thematischen Aussagegehalt besitzen. Anders verhält es sich bei den Gesten. Sie vermitteln hauptsächlich auf Grund ihrer runden oder eckigen Linienführung einen Aussagegehalt: *Runde* Formen in der Gestik erwecken meist einen harmonischen, ausgewogenen Eindruck. Ihre

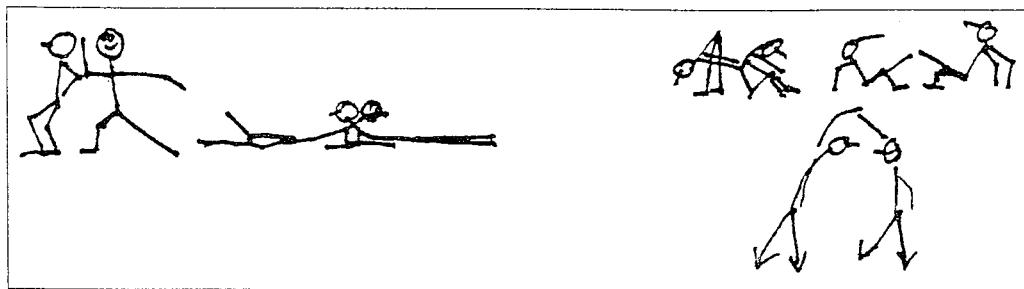


Abb.: Die Begrüßung

Design

Design bedeutet für den Choreographen, Bewegungen und Positionen des einzelnen und der Gruppe im Hinblick auf ihre optische Wirkung zu entwerfen.

Zunächst möchte ich auf *symmetrisches*

und *asymmetrisches Design* eingehen. Die symmetrische Linienführung ist typisch für den klassischen Tanz und die Folklore, was vor allem für Raumwege und Formationen zutrifft. Sie evoziert Harmonie, Ausgewogenheit (Abb.)

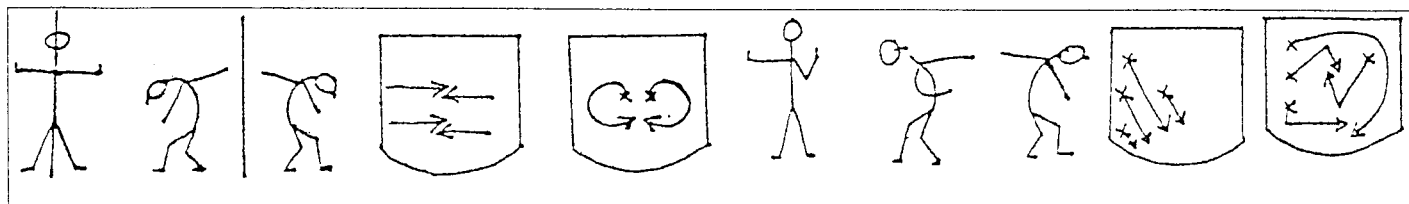


Abb.: Die symmetrische Linienführung

Die asymmetrische Linienführung

Im modernen Tanz wird die symmetrische Formgebung soweit wie möglich vermieden, da sie leicht an Monotonie und leblose Leere grenzen kann und von daher den Zuschauer schnell ermüdet. Außerdem lebt der neuzeit-

liche Tanz von Stimulation. Aufbegehren Provokation, was in asymmetrischen Formen, also in der Dissonanz wiedergegeben wird. Trotzdem werden symmetrische Formen weiterhin angewandt. Momente

Linien erscheinen nicht gebrochen, sondern fließend. *Eckige* Linienführungen geben oft einen eigenwilligen, gepreßten oder angespannten Bewegungseindruck wieder. Energie scheint im Körper gefesselt zu sein, was den Tänzer kraftvoll erscheinen läßt (Abb.)



Abb.: Runde und eckige Linienführung

Der Entwurf einer Choreographie im Rahmen einer fundierten Tanzerziehung sollte der Lehrer und Choreograph daran interessiert sein, seine Schüler mit in den Gestaltungsprozeß einer Choreographie mit einzubeziehen. Sicherlich kostet diese *induktive* Arbeitsweise sehr viel mehr Zeit als die *deduktive Methode*, mit der die Schüler ohne ihre Beteiligung ein Tanzstück erlernen. Die letztere Arbeitsweise wird um so mehr angewandt um so weniger Zeit für die Einstudierung verbleibt. Auch wenn der Schwerpunkt auf der Vermittlung einer Tanztechnik liegt, wird der Choreograph deduktiv arbeiten.

Eine *Synthese* beider Methoden erscheint mir am sinnvollsten:

Der Choreograph läßt die Schüler meist durch gelenkte Improvisation oder Experimentieren mit den Bewegungsfaktoren Bewegungssequenzen zu Teilbereichen eines Themas finden. Dadurch erreicht er, daß sich die Schüler zuerst selbst mit dem Thema auseinandersetzen müssen. Außerdem haben die Schüler damit die Möglichkeit, sich kreativ an der Gestaltung einer

Choreographie zu beteiligen. Der Choreograph wiederum wird von den Schülern inspiriert, er kann sogar von ihnen lernen. Denn es entsteht sehr viel mehr Bewegungsmaterial zu diesem einen Thema als er vielleicht selbst zu finden vermag. Die Bewegungsideen seiner Tänzer wird er dann mehr oder weniger mit seinen Bewegungsvorstellungen mischen oder in seiner Tanztechnik wiedergeben. Dabei müssen diese entsprechend der musikalischen Vorgabe noch erweitert, variiert oder gekürzt werden. Denn die Eigengesetzlichkeit des Musikstückes (Aufbau, Klangfarbe bzw. Instrumentierung, Rhythmus, etc.) muß berücksichtigt werden. Zu guter Letzt teilt er die erarbeiteten Bewegungssequenzen auf Gruppe, Kleingruppe und Solisten auf und teilt ihnen bestimmte Formationen oder Positionen auf der Tanzfläche zu, wenn er es nicht schon vorher getan hat. Auch hier können ihm die Tänzer behilflich sein. Somit ist eine Tanzkomposition entstanden, die nicht nur die eines Choreographen ist, sondern auch die der Agierenden auf der Bühne.

Fußnoten

(1) Nach R. Laban versteht jede motorische Aktion aus der Veränderung einer Körperteilposition, wobei eine gewisse Zeitspanne in Anspruch genommen wird, ein bestimmter Weg im Raum zurückgelegt wird und Kraft aufgewendet werden muß (siehe /2/1).

(2) Die mittlere Raumebene (oder "level") wird durch die Normallage des Körperschwerpunktes festgelegt. Z.B. durch Anheben des Körpers liegt der Körperschwerpunkt auf einem höheren "level".

(3) Die Gestik impliziert Bewegungen, die keine Fortbewegung bewirken, also Bewegungen der Körperteile (auch des Kopfes), des Rumpfes und des Gesichtsausdruckes.

(4) Die frontale Körperebene ("Tür" oder Stirnebene) ist die Ebene, die Richtungen "hoch-tief" und "rechts-links" einschließt. Die horizontale Ebene ("Tischebene") umfaßt die Richtungen "hoch-tief" und "vor-rück" (siehe /1/).

(5) Der klassische Tänzer bewegt sich vorwiegend auf der hohen Raumebene. Dadurch wird die optische Leichtigkeit der Fortbewegung und seines Körpers unterstrichen. Charakteristisch für den Step-, Afro-, und Jazztänzer ist dagegen der tiefe "level".

(6) Auf die Körperebenen gehe ich nicht ein, da man ihnen wenig Themen bzw. Vorstellungen zuordnen kann.

Literaturhinweise:

Hastelbach, B.: "Improvisation, Tanz, Bewegung", Stuttgart 1979

Humphrey, D.: "The Art of Making Dances", London 1959

Laban, R.v.: "The Mastery of Movement", London 1971

TANZ IM WANDEL DER ZEITEN

ZWEI BILDDOKUMENTATIONEN ZUR GESCHICHTE DES TANZES

Walter Salmen

Tanz im 17. und 18. Jahrhundert

208 Seiten mit 171 teils farbigen Abbildungen und zahlreichen Textillustrationen

Leineneinband mit Schutzumschlag

DV 518561 DM 63,-

(Reihe "Musikgeschichte in Bildern")

"Tanz im 17. und 18. Jahrhundert" bietet einen umfassenden Überblick über die Entwicklung des Tanzes in Europa. Dieser Band berücksichtigt alle Bereiche, Formen und Gattungen des Tanzes, vom exklusiven höfischen Tanz bis zum tradierten Bauernanz.

Walter Salmen

Tanz im 19. Jahrhundert

179 Seiten mit 161 teils farbigen Abbildungen und zahlreichen Textillustrationen

Leineneinband mit Schutzumschlag

DV 518567 DM 63,-

(Reihe "Musikgeschichte in Bildern")

"Tanz im 19. Jahrhundert" konzentriert sich auf Gesellschafts- und Volkstanz und gibt einen Ausblick auf das 20. Jahrhundert

MUSIKGESCHICHTE IN BILDERN

KUNST- UND MUSIKBILDUNG



Walter Salmen, Tanz im 19. Jahrhundert

WEITERE TANZLITERATUR:

Otto Schneider
Tanz-Lexikon, ED 7322/DM 148

Madeleine Mahler
Move
Choreographien für Schule und
Studio
ED 7233 (Buch + MC/DM 32,-)

Karl Heinz Taubert
Höfische Tänze
Ihre Geschichte und Choreographie
ED 5947/DM 59,-
• Notenteil einzeln
(Klavier, Cembalo)
ED 5947-01/DM 7,-
• Schallplatte zum Buch
WER 3001/DM 19,90

SCHALLPLATTEN:
Karl Heinz Taubert
Historische Tänze
Von der Volle zum Galopp
WER 3005/DM 23,-
• Notenteil (Tasteninstrument oder
Melodieinstrument),
ED 7544/DM 16,-
Karl Heinz Taubert
Alte Kontraltänze aus England
WER 3006 (Single)/DM 10,-

SCHOTT

HEINZ BRAECKLEIN



Doppel-Minitramp-springen

Wie steht es mit der Sicherheit?
(17. Folge)

Das Doppel-Minitramp (DMT) ist ein neues Gerät und noch weitgehend unbekannt. 1974 nahm es der Internationale Trampolin-Verband in seine Obhut, und bereits zwei Jahre später fanden die 1. Weltmeisterschaften statt.

In der Bundesrepublik Deutschland begann man 1976 mit praktischen Übungen, sammelte Erfahrungen und bildete Übungsleiter an. Zur Zeit sind in den deutschen Turn- und Sportvereinen sowie in einigen Sportverbänden etwa 150 Geräte vorhanden. Wettkämpfe fanden in Deutschland noch nicht statt.

Hier und da verhält man sich auch noch abwartend mit der Begründung, es sei nicht so sicher wie das Springen auf dem großen Trampolin und Konkurrenz für das weitverbreitete Trampolinturnen, Übungsleiter fehlen und noch viel mehr Geräte. Ähnliche Argumente gab es auch bei der Einführung des großen Trampolins.

Die Zweifel über die Sicherheit des DMT-Springens und den Schutz vor Verletzungen können wir nicht unwidersprochen lassen. Auch halten wir solche Urteile über diese Disziplin des Trampolinturnens erst dann für berechtigt, wenn ausreichende (eigene) Erfahrungen der Kritiker vorliegen.

Vergleichen wir die Voraussetzungen für die Sicherheit auf dem Großgerät mit dem DMT, so lassen sich viele positive Merkmale beim DMT erkennen:

- Das DMT ist kleiner, leichter, schneller zu transportieren und aufzustellen.
- Sprunghöhe und Fallhöhe sind geringer.
- Die Räume zwischen den beiden Absprungflächen sind mit elastischem Material abgedeckt.
- Metallrahmen und Federn auf den Längsseiten sind mit Polstern versehen. Die Schmalseiten sind nicht mit Rahmen versehen, sondern offen und mit elastischem Material begrenzt.

- In Sprungrichtung ist eine Fehllandung auf dem Rahmen nicht möglich und schließt Verletzungen aus.
- Zum Abschluß eines Durchganges (Sprungfolge) geschieht die Fußlandung auf einer Weichbodenmatte, auf der man sich selbst durch eine Bauchlandung nicht verletzt. Die Mattenlänge kann erweitert werden, um zuviel Vorlage beim Absprung zusätzlich abzusichern.
- Auf dem Großgerät können die Helfer bei Fehllandungen in der Tuchmitte nur sichern, wenn sie auf dem Rohrrahmen stehen. Beim DMT ist die Hilfe vom standfesten Boden möglich.
- Beim DMTs gibt es keine Rücken- und Bauchsprünge, sondern nur Absprünge mit und Landungen auf den Füßen.
- Eine Wettkampfübung besteht nicht aus zehn, sondern nur aus zwei Sprüngen pro Durchgang.
- Beim Üben sollen zwei Helfer zur Verfügung stehen, ihr Standplatz richtet sich nach der Art des Sprunges und nach dem Leistungsstand des Übenden.
- Übungen an der Longe mit Gurt sind auch beim DMTs möglich.
- Die Springer erreichen auf dem Doppelminitramp wesentlich geringere Höhen als auf dem Großgerät, das erleichtert die Sicherheitsmaßnahmen.
- Alle neu zu erlernenden Sprünge und Sprungverbindungen werden sowohl von Anfängern als auch von Fortgeschritten zuerst auf dem Großgerät geübt (wenn vorhanden) und dann auf das DMT übertragen.

Das Doppel-Minitrampspringen wird sich in absehbarer Zeit, gerade wegen der wirklichen Möglichkeiten des Schutzes vor Verletzungen, zu einer attraktiven Sportart entwickeln und ist für Turner und Wasserspringer als zusätzliches Hilfsmittel im Training geeignet.

Dr. Heinz Braecklein,
Kaiserstraße 172, 7800 Freiburg

Turner & Sport

SPENGE MANN-BACH /
ZIPPRICH

Lehrvorführung im Rahmen der Lehr- und Schauvorführung des Deutschen Turnfestes 1978

Verdeutlichung choreographischer Aspekte

Darstellung möglicher Arbeitsweisen in der Tanzerziehung

für bestimmte Arbeitsweisen gelten, da zum Beispiel sowohl Improvisation wie auch Technischschulung Inhalte der Studien sind (Foto 1).



1: „Exercise“, Bodenteil, asymmetrische Anordnung, „parallele Bewegung

2 Choreographische Aspekte

Unter Choreographie versteht man das Entwerfen und Einstudieren von Tänzern. Tanz kann man als eine Raum-Zeit-Kunst bezeichnen. Ausdrucksmittel ist der Körper mit all seinen Bewegungsmöglichkeiten, die lediglich durch individuelle anatomisch-konstitutionelle Voraussetzungen begrenzt sind. Die Zufälligkeit, die der Improvisation anhaftet, ist bei Tanzgestaltungen zugunsten fester Formen und eines festen und somit wiederholbaren Ablaufs aufgegeben.

Damit aus einer beliebigen Aneinanderreihung einzelner Bewegungselemente ein Tanz entsteht, der in sich eine Einheit, eine logische Struktur und Geschlossenheit aufweist, sind bestimmte gestalterische Aspekte von Bedeutung wie Thema, Makrostruktur, Mikrostruktur mit Raum, Zeit und Dynamik.

2.1 Thema

Ausgangspunkt für eine Gestaltung muß ein Grundmotiv sein, das den gesamten Verlauf bestimmt und als einigendes Moment den Eindruck der Geschlossenheit hervorruft. Der thematische Bezug kann sehr vielfältig sein, z. B. ein Gefühl, ein Ereignis, Gedichte, Musik usw. Der Ausdruckscharakter des Grundgedankens bestimmt die weiteren choreographischen Aspekte, d. h. die Makro- und die Mikrostruktur.

Bei der Auswahl des Themas sind zwei Gesichtspunkte zu berücksichtigen: Die Beteiligten sollten durch das Thema zu vielfältigen Bewegungen inspiriert werden, von denen dann im weiteren Verlauf die aussagekräftigsten ausgewählt werden können. Der Schwierigkeitsgrad des Themas sollte den Möglichkeiten der Gruppe angepaßt sein. Beispiele für Themen unterschiedlichen Anspruchs: Gegensätze räumlich-dynamischer Art wie tief - hoch, rund - eckig, weich - hart sind relativ schnell und einfach zu verwirklichen. Schwieriger ist das Umsetzen von Begriffen, wobei davon menschliche Reaktionen wie Angst, Freude eher ausgedrückt werden können als Sinneseindrücke wie Farben, Geräusche, Wärme. Weitere thematische Kategorien wären der gesellschaftliche Bereich Schule, Fabrik usw. oder literarische Werke aller Art.

2.2 Makrostruktur

Die Makrostruktur bzw. die Form ergibt sich aus der Anordnung einzelner Teile innerhalb des Gesamttablaufs. Ähnlich wie ein Aufsatz durch gedankliche Teilschnitte gegliedert ist, bilden thematisch in sich geschlossene Bewegungssequenzen einen Tanz. Jede einzelne Bewegungssequenz folgt im Grunde einer der drei möglichen Strukturen:

1. Höhepunkt zu Beginn mit abflachender Aussagekraft.

1. Vorbemerkung

In unserer Darbietung im Rahmen der Lehr- und Schauvorführung haben wir zwei Ziele verfolgt. Einmal wollten wir wesentliche gestalterische Aspekte anhand unserer Studien verdeutlichen und zum anderen die Arbeitsweisen des Unterrichtsprozesses

aufzeigen. Eine Verdeutlichung dieser Arbeitsweisen, die zur Entwicklung unserer Studien verwendet wurden, kann konkret jedoch nur anhand von Unterrichtslektionen geleistet werden bzw. wäre in einer weiteren Abhandlung darzulegen. Dennoch können unsere Studien auch als Exempel

1979

3. Kontinuierliche Entwicklung der Spannung.

So wie die einzelnen Bewegungssequenzen einer Entwicklung unterliegen, muß auch die Gesamtgestaltung eine dramatische Linie besitzen, so daß die Einheit, ähnlich wie im Aufsatz, durch die logische Entwicklung des Themas gewährleistet ist (siehe Skizze 1).



Skizze 1 Struktur von Bewegungssequenzen

Bekannte Kompositionsformen sind z. B. die Sequenzformen und die Variationsformen. Bei ersteren handelt es sich um das Arrangement zweier oder mehrerer Themen. Am bekanntesten ist die dreiteilige Liedform ABA, wobei einem Grundthema A ein zweites Thema, eventuell kontrastierend, gegenübergestellt wird, und zum Abschluß das Thema A wieder aufgegriffen wird. Diese reine ABA-Form taucht bei Tänzen selten auf, obwohl das Eingangsthema gewissermaßen als Rahmen für die dazwischen liegenden Sequenzen gern zum Abschluß wiederholt wird. Die Variationsform könnte man an dem Thema „Tradition“ verdeutlichen. Als wesentliches Kriterium für die Gestaltung wird herausgegriffen, daß eine bestimmte Erscheinungsform thematisch im Laufe der Zeit zwar erhalten und tradiert wird (A), aber dennoch durch die jeweiligen vorherrschenden gesellschaftlichen Strömungen verändert wird (A₁ A₂ A₃ ...).

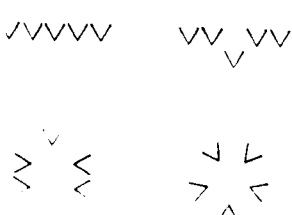
Soll eine Studie zu vorgegebener Musik entwickelt werden, so ist die Makrostruktur durch den musikalischen Aufbau bestimmt. Bei anderer rhythmischer Begleitung ist man freier in bezug auf die Strukturierung, doch unterliegt man dabei auch gewissen Formgesetzen, was z. B. die Gleichwertigkeit der einzelnen Teile sowie ihre logische Entwicklung betrifft (Foto 2).



„Walk from Ragga“ - Umsetzung einer musikalischen Ebene in asymmetrisch-parallele Bewegung

3.3 Mikrostruktur

Während die Makrostruktur sich aus den einzelnen Formteilen zusammensetzt, ist die Mikrostruktur bestimmt durch die Abfolge von Bewegungssequenzen. Die Vielfalt der gestalterischen Möglichkeiten ergibt sich durch die dem Tanz immanenten Komponenten Raum, Zeit, Dynamik. Der Reichtum der gestalterischen Möglichkeiten soll im folgenden exemplarisch auf-



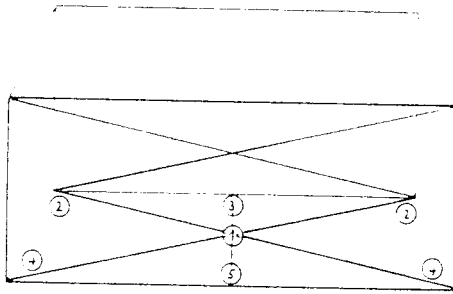
Skizze 3

Symmetrische Aufstellungsformen

den Raum, Zeit, Dynamik der drei Bereiche Raum, Zeit, Dynamik ist dabei aus analytischen Gründen notwendig, bei der eigentlichen Gestaltung müssen die drei Bereiche jedoch in einem engen Zusammenhang gesehen werden.

2.3.1 Räumliche Gestaltung

Der Raum an sich ist neutral, er wird erst durch die Bewegung gestaltet, es ergeben sich Linien, die sich fortlaufend verändern, sowohl im Grundriß wie im Aufriß (siehe Skizze 2).



Skizze 2 Grundriß-Aufriß mit Hauptpunkten und -linien

2.3.1.1 Grundriß

Die Ausdrucksstärke der Positionen im Raum ist unterschiedlich und die Verbindung zwischen sogenannten starken Positionen ergibt wiederum eindrucksstärke Raumwege. Anhand von Skizze 3 läßt sich leicht erkennen, daß die Diagonale die dominierendste Linie ist. Weitere Richtungen wie „nach vorn“, „zur Seite“, „nach hinten“ sind wesentlich schwächer in ihrer Wirkung. Zusätzliche gestalterische Möglichkeiten ergeben sich durch die Art, wie der Tänzer sich z. B. in der Diagonale bewegt, ob er rück-, vor- oder seitwärts geht.

2.3.1.2 Aufriß

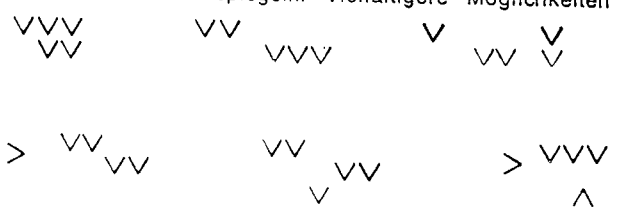
Die Vertikale kann durch Bewegungen gestaltet werden, die in unterschiedlichen Positionen, im Liegen, Knien, Sitzen, Stehen ausgeführt werden oder durch Sprünge bzw. durch Übergänge zwischen den einzelnen Positionen.

2.3.1.3 Schlußbemerkung

Wesentliches gestalterisches Moment ist die Art und Weise, in der vom Raum Besitz ergriffen wird, in der man sich von einem Platz zum anderen oder von unten nach oben oder umgekehrt bewegt. Hier ist schon ein Übergang in die gestalterische Komponente Dynamik zu verzeichnen (Foto 3).



„Exercise“, asymmetrische Anordnung, parallele Bewegung



Skizze 4

Asymmetrische Aufstellungsformen



aus USA-Schaumstoff
(nicht wassersaugend)
unzerbrechlich — superleicht — ungefährlich
ca. cm

Gr. 1. 55x38x3, 18,40 DM
Gr. 2. 47x33x3, 14,65 DM
Gr. 3. 40x25x3, 9,80 DM
Gr. S1. 42x27x5, 12,50 DM
Gr. S2. 50x31x3, 16,50 DM
Gr. S3. 40x24x3, 13,10 DM
Gr. 1 und 2 auch in Rot.

Schwimm-Paddles,
1 Paar 11,90 DM

Armzug-Trainingsgerät
(Pool-Boy) 10,50 DM

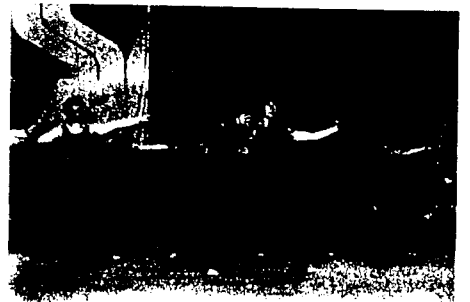
K. Lansche & Co. K. G.
8025 Unterhaching

2.3.1.4 Gruppenkonstellation

Die Gruppe kann in verschiedener Weise angeordnet werden, wobei diese Gruppierungen in fließendem Übergang eingenommen werden sollen. Eine Aufstellungsform über einen ganzen Tanz hindurch beizubehalten, kann langweilig wirken, es sei denn, die Bewegungen werden exakt ausgeführt, sind interessant, und der Grund- und Aufriß ist vielfältig gestaltet.

Wir unterscheiden symmetrische und asymmetrische Aufstellungsformen (siehe Skizzen 3 und 4), wobei für die symmetrische Anordnung gilt, daß Teilgruppen in Anzahl, Position und Bewegung gleichgewichtig sind.

Tänze, bei denen räumlich der Aspekt Symmetrie vorherrscht, wirken ausgeglichen und vermitteln ein Gefühl der Stabilität, wobei jedoch die Gefahr der Langeweile besteht. Asymmetrische Formen hingegen sind schwieriger in der Gestaltung und fordern erhöhte Aufmerksamkeit der Zuschauer, um die Gesamtheit zu erfassen bzw. um die Grundidee zu deuten.



4: „Sangandongo“, langsame Kontraktionen in symmetrischer, paralleler Ausführung

Bewegungen und Raumwege der einzelnen Gruppen können in unterschiedlicher Weise aufeinander bezogen sein: Parallel, symmetrisch, asymmetrisch, gegensätzlich, sukzessiv (Foto 4).

2.3.2 Zeit

Da vielfach den Tänzen Musik zugrunde liegt, ergeben sich rhythmische Variationsmöglichkeiten primär innerhalb des vorgegebenen Metrums sowie der musikalischen Struktur. Die Dynamik der Musik, ihre Akzentuierung, sollen sich in der Bewegung widerspiegeln. Vielfältigere Möglichkeiten

CASSETTEN u. TONBÄNDER

Für die im „TuS“ und „Turnwart“ veröffentlichten Tanzaestaltungen und Bewegungs-spiele sprechender Musikern auf Cassetten und Tonbändern lieferbar:

Buschtanz	TuS 977
Tchipo Tchipo Tanz	TuS 977
Pelikantanz	TuS 1277
Pepper Box	TuS 1277
Psyché Rock	TuS 178
Cha, Cha Polka	TuS 178
Japanischer Laternentanz	TuS 178
Good all	TuS 279
Tom Cat	TuS 378
Tchou Tchou K.	TuS 478
S. von Brahms	TuS 578
Schilfereien	TuS 578
Nostalgie	TuS 678
Go. go.	TuS 778
Night Fever	TuS 878
Rivers of Babylon	TuS 978
Schlumpfe	TuS 978
So schön klingt Marschmusik	TuS 978
El condor pasa	TuS 1078
Sunny	TuS 279
Let's all chant	noch nicht veröffentlicht
Simon Says	noch nicht veröffentlicht

Ton-Volking Herold

Moritz-von-Schwind-Weg 52,
8130 Niederpöcking

bestehen erst dann, wenn die Musik der Bewegung angepaßt wird

2.3.3 Dynamik

Der Ausdruckscharakter der Elemente kann durch unterschiedliche Intensität in der Ausführung verändert werden. Eine Bewegung kann z. B. mit gleichmäßigem Kraft-einsatz ausgeführt werden (geführte Bewegungen). Der Kraftesatz kann gesteigert werden, die Kraft kann abrupt nachlassen, die Bewegung kann langsam ausklingen...

2.4 Schlußbemerkungen

Die Auswahl der jeweiligen Variationen räumlicher, zeitlicher, dynamischer Art muß im Zusammenhang mit dem Grundthema gesehen werden, so daß durch die Anordnung der einzelnen Bewegungssequenzen der Tanz seine äußere Form erhält. In einer Ausgewogenheit von Wiederholungen und Neuem sowie Variiertem soll sich durch entsprechende Überleitungen die dramatische Linie des Gesamt Ablaufs entwickeln (Foto 5).

3. Arbeitsweisen

Wie in jedem anderen motorischen Lernbereich ist auch im Tanz die Arbeitsweise, d. h. die Lehr- und Lernweise, von der



5. „Walk from Reggio's“, spiegelbildliche Bewegung, probieren, symmetrisch, Asymmetrie

übergeordneten Zielsetzung abhängig. Unterrichtsmethoden dienen der Strukturierung von Lernprozessen, sie unterliegen also einem gewissen Sachanspruch des Gegenstandes, der vermittelt werden soll.

Andererseits müssen Unterrichtsmethoden auch im Zusammenhang damit reflektiert werden, daß Unterricht ein Interaktionsgeschehen ist zwischen den am Unterricht Beteiligten. Letzteren Gesichtspunkt haben wir hier nicht berücksichtigt, ohne jedoch seine Bedeutung zu verkennen. Wir beschränken uns hier auf sachadäquate Arbeitsweisen. Schwerpunkte in der Tanz-erziehung sind Technischschulung und die Entwicklung von Bewegungsphantasie. Das Spektrum der Unterrichtsmethoden erstreckt sich demnach von stark lernziel-orientierten Vorgehensweisen in der Technischschulung bis zu freien prozeßorientierten Verfahrensweisen, wobei die Improvisation im Mittelpunkt steht. Die beiden Unterrichts-verfahren können und müssen parallel angewendet werden. Ein stures Techniktraining und ein Einpauken von vorgegebenen Bewegungskombinationen verhindern Eigeninitiative, Kreativität und die Entwicklung eines individuellen Bewegungsausdrucks.

4. Erläuterungen zu den Studien

4.1 Vorbemerkung

Die nachfolgenden Darstellungen der einzelnen Studien akzentuieren die wesentlichen choreographischen Aspekte, die durch sie bzw. in ihnen repräsentiert werden. Die Erläuterungen stellen keine Tanzbeschreibungen dar, sondern sind lediglich Kommentare, deren Informationsgehalt nur im Zusammenhang mit den Videoaufzeichnungen von Bedeutung ist.

4.2 „Exercise“ nach „Birdwalk“ von Herbie Mann

Thematischer Schwerpunkt sind einfache technische Isolationsübungen. Der Technischschulung entspricht eine eher lehrerzentrierte Arbeitsweise, die hier schon durch die Gruppierung (Block) mit verdeutlicht wird. Auf Grund des Themas können große Raumwege vernachlässigt werden. Die Makrostruktur wird durch den Ablauf der Musik bestimmt, die es erforderlich macht, daß in kurzen respondierenden Einschnitten ein Solist vor der Gesamtgruppe agiert.

4.3 „Boogie“ – musikalische Begleitung mit Klavier, Schlagzeug und Baß

Thematischer Schwerpunkt ist der Boogie-rhythmus, der in Schrittkombinationen mit Hüfteinsatz und Verwirrung aufgegriffen wird, die mit Bewegungselementen in gerader Körperstellung kontrastiert werden.

Der dynamischen Musik entsprechen die dynamischen Bewegungen vor allem im Mittelteil, Gruppierung und Raumbezug sind symmetrisch.

4.4 „Percussion-Studie“ – musikalische Begleitung durch Rhythmusinstrumente (Claves, Holzblock, Bongos, Cabasa, Guiro, Schellenkranz, Kuhglocke, Triangel, Zymbeln)

Thematischer Ausgangspunkt ist die rhythmische Struktur einer zweitaktigen Phase. Jedes Instrument spielt einen ihm gemäßen Rhythmus. Von den Tänzern werden diese Rhythmen zunächst gemeinsam in festgelegten Gruppierungen umgesetzt, anschließend setzen Instrumente und Tänzer nacheinander ein, wobei die Tänzer Möglichkeiten zur Improvisation im räumlichen und dynamischen Ablauf haben

Die Anregung zu dieser Arbeitsweise und damit zu dieser Studie verdanken wir Herrn Prof. Gruska, Berlin.

4.5 „Wade in the Water“ von Ramsey Lewis

Themenstellung dieser Studie sind der symmetrische Gruppen- und Raumbezug. Es dominieren ausschließlich gerade Raumwege. Zusätzliche Akzente werden durch achsen- und punktsymmetrische Formen gesetzt. Die Makrostruktur orientiert sich an dem musikalischen Aufbau, so wird z. B. das Eingangsthema – der Musik entsprechend – zum Schluß wieder aufgegriffen.

4.6 „Walk from Reggio's“ von Isaac Hayes

Bei der Erarbeitung dieser Studie bestand primär der Anspruch, vielfältige Möglichkeiten choreographischer Aspekte zu berücksichtigen. Neben anderem ist die rhythmisch-musikalische Struktur dominierend, speziell zu Beginn, wo drei sich überlagernde rhythmische Ebenen unterschieden werden können, die durch die Aufteilung in drei Gruppen mit den ihnen zugeordneten Bewegungselementen herausgearbeitet werden.

4.7 „Sangandongo“ von der Gruppe „Niagara“

Diese Studie stellt einen starken Kontrast zur ersten dar, da hier sowohl im Entwicklungsprozeß wie im Endprodukt die Arbeitsweise der Improvisation dominierte bzw. dominiert. Die zugrunde liegende Begleitung, „Trommelrhythmen“, setzt zwar bestimmte Impulse, läßt jedoch einen weiten Spielraum an Bewegungen. Die nun festgelegten Formen wurden von den Teilnehmern während des Unterrichts explorativ entwickelt. Im improvisatorischen Schlußteil sind nur Einsätze festgelegt, nicht jedoch Bewegungselemente und Raumwege.

Christa Zipprich,
Ingrid Spengemann-Bach,
Institut für Leibesübungen der
Universität Hannover,
Am Moritzwinkel 6, 3000 Hannover

Turnverein in der Großgemeinde Syke
sucht für seine Gymnastik-Abteilung

junge dynamische Übungsleiterin

Interessenten rufen bitte an
unter (0 42 42) 38 20

Staatlich geprüfte

Sport- und Gymnastiklehrerin

Examen Dezember 1978, Abitur,
24 Jahre, ledig, sucht Anfangsstellung.

Angebote unter Chiffre 194 an den
Pohl-Verlag, 3100 Celle, Postfach 103.

Choreographieren lernen

Tanzstücke komponieren, analysieren und einordnen

Die Lust am Präsentieren, auf der «Bühne» zu stehen, scheint ein weit verbreitetes menschliches Grundmotiv zu sein. Die Vorlagen für ihre Stücke entnehmen Kinder und auch später Jugendliche ihrer meist medialen Erfahrung mit Tanz. Live haben Schüler und Studierende Bühnentanz in seinen verschiedenen Facetten eher selten erlebt. So werden Tanzpassagen, Schritte und Themen aus Videoclips, Musicals und Showtanzvorführungen häufig einfach kopiert. Choreographieren bedeutet aber mehr.

Abgeleitet aus dem Griechischen (choros «Tanz» und graphein «schreiben») wurde der Begriff Choreographie zunächst für Tanzschrift, heute meist synonym mit dem Begriff Tanzkomposition gebraucht. Choreographieren, also ein Tanzstück zu «schreiben», bedeutet aber in jedem Fall, es selbst zu entwerfen, eigene Gestaltungsideen einzubringen, ihm sozusagen eine «eigene Handschrift» zu geben. Hier setzt die Unterrichtsreihe an, die im Folgenden vorgestellt wird.

Ziel der Reihe ist es einerseits, einen kreativeren Umgang beim Komponieren

MARIANNE BÄCKER

von Tanzstücken zu vermitteln und Anleitung und Hilfestellung zu geben, auch eigene Themen aus dem Alltag zu bearbeiten und zu gestalten. Andererseits soll das Interesse geweckt werden, sich viele verschiedene Formen von Tanz anzuschauen, die Tanzlandschaft zu erkunden und sich um Hintergründe zu kümmern.

Die Unterrichtsreihe wurde mit Sportstudierenden im Umfang von etwa 10 Doppelstunden durchgeführt. Sie eignet sich ebenso für Schüler und Schülerinnen der Sekundarstufe II und der Sekundarstufe I, wenn bereits Unterrichtserfahrungen mit Gestaltungskriterien vorhanden sind.

Als Einstieg in die Reihe werden die Teilnehmer aufgefordert, sich als TanzjournalistInnen zu betätigen. Sie sehen ein fünfminütiges Tanzduo des Choreographen Daniel Goldin (Treibgut, 1993) und sollen dazu spontan einen kurzen Zeitungsartikel schreiben und einen Titel für das Stück finden. Nach anfänglicher Bestürzung über den Arbeitsauftrag verfolgen die Studierenden die Videoaufzeichnung sehr aufmerksam, machen sich Notizen, sind am Ende über ihre journalistischen Fähigkeiten selbst überrascht.

Julia: «Einsam Zweisam»

In diesem Tanzstück findet der Zuschauer zunächst keine konkrete Erzählung oder Bewegung, die klare Inhalte vermitteln mögen. Er sieht vielmehr die Vertanzung von inneren Bewegtheiten und Wahrheiten aus dem Leben(?) einer Frau und eines Mannes. Beide tanzen trotz engen Raumes oft «aneinander vorbei» und wirken trotzdem nicht nur als Duo, sondern als Paar, das sich immer wieder gegenseitig einholt und zusammen verweilt. Ihr relativ geringes Bewegungsrepertoire überzeugt in seiner Einfachheit ebenso wie der leere Bühnenraum.

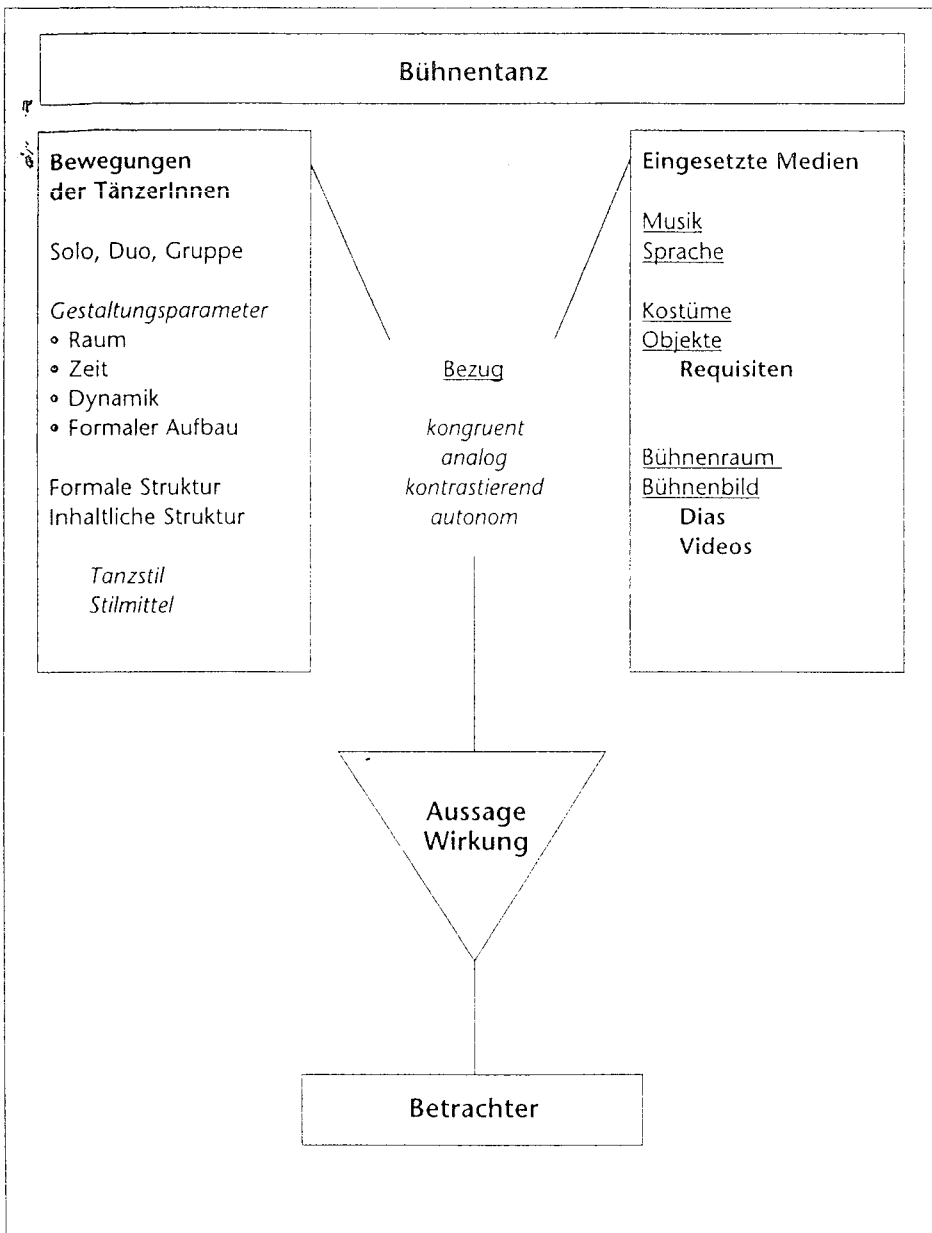
Manfred:

«Die Unendlichkeit des Ortes»

Durch wiederkehrende Endlos-Bewegungen ist es den beiden Tänzern gelungen, den Ort, kleinen Platz, sehr groß und weit erscheinen zu lassen. Durch die nur kurze Synchronphase wird das Bild «des Gemeinsamen» und «doch jeder für sich» vermittelt. Ein weiterer Aspekt ist das «Nicht erreichen». Man will vorwärts kommen und wird doch immer wieder zurückgeworfen.

Vielleicht das typische Gesellschaftsbild des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Alle gemeinsam, doch jeder für sich, im Bestreben des Vorwärts, doch immer nur am Ort.

Abb. 1: Choreographische Aspekte des Bühnentanzes



wird im Schaubild verdeutlicht: Beim Bühnentanz können die Bewegungen der Tanzenden neben der Musik mit allen eingesetzten Medien wie Kostümen, Objekten, Bühnenraum etc. in kongruenten, analogen, kontrastierenden bzw. autonomen Bezug gesetzt werden und rufen damit beim Betrachter jeweils andere Wirkungen hervor. Um diesen Zusammenhang zu erarbeiten, müssen die Begriffe unabhängig von Musik, möglichst neutral beschrieben werden (Abb. 2).

Diese Überlegungen können auf alle Tanzformen angewandt werden. Sie sind besonders hilfreich zum Verständnis bei der Produktion und Analyse von zeitgenössischem Tanz, da hier häufiger mit kontrastierenden und autonomen Elementen gearbeitet wird.

Aus dem Schaubild zum Bühnentanz lassen sich eine Vielzahl von Unterrichtsthemen entwickeln. Günstig ist es, einzelne Aspekte des Choreographierens mit spezifischen Aufgabenstellungen zu erarbeiten und jeweils den Focus in einer Stunde auf einen Aspekt zu beschränken.

Exemplarisch möchte ich nun Aufgabenbeispiele zu drei Aspekten vorstellen, die Lernenden den Zusammenhang erfahrbar machen.

Aufgabenbeispiele zum Aspekt Requisiten

Alltagsgegenstände wie Stöckelschuhe, Ledermantel, Boxhandschuhe, Federboa, Bürostuhl mit Rollen, Masken, Teppichklopper, Blumenstrauß, eine Hürde aus der Leichtathletik, Zylinder, alter Koffer, 50er-Jahre-Kleid etc. liegen im Raum verteilt auf dem Boden. Die Gegenstände sollten markant sein, das heißt gewissermaßen selbst eine Aussage machen (s. Kasten rechts).

Bezug von Tanz und eingesetzten Medien		Wirkung
kongruent	deckungsgleich, übereinstimmend	beide Bezugspartner stärken sich; harmonische, einheitliche Wirkung
analog	entsprechend, gleichartig, übertragbar, sinngemäß anwendbar, ähnlich	
kontrastierend	gegensätzlich, abstechend, im Gegensatz zu etwas stehend	erzeugt Spannung und Befremdlichkeit; kann skurril, grotesk wirken; kann Interesse wecken, aber auch aufschrecken, verstören
autonom	unabhängig, eigengesetzlich, selbsttätig	

Abb. 2: Bezüge zwischen Tanz, Medien und Wirkung

Einige Studierende lesen der Gruppe ihre Texte vor, die gefundenen Titel werden verglichen. Es entsteht eine rege Diskussion über das zeitgenössische Stück. Im Gespräch über die in den Texten angesprochenen Aspekte des Choreographierens hebt die Lehrkraft Kriterien hervor und entwickelt daraus gemeinsam mit den Studierenden folgendes Schaubild (s. Abb. 1).

Die Begriffe des Schaubildes sollen an dieser Stelle nicht alle erläutert werden,

der Schwerpunkt liegt hier auf dem Bezug zwischen den Bewegungen der Tanzenden und den eingesetzten Medien. Vent/Drefke (1981, S. 104 f.) haben die Begriffe kongruent, analog, kontrastierend und autonom für die Möglichkeiten der Umsetzung von Musik in Tanz eingeführt und an Beispielen anschaulich gemacht.

Die Idee, die diesem Aufsatz zugrunde liegt und sich in der Unterrichtsreihe widerspiegelt, geht einen Schritt weiter und

Reflexion zum Bezug von Tanz und Requisiten

Im abschließenden Gespräch werden die Einsatzmöglichkeiten von Requisiten im Tanz zusammengetragen, die in der Einheit erprobt wurden. Wie sind in diesem Zusammenhang die besprochenen Kriterien kongruent, analog, kontrastierend und autonom zu verstehen?

Die kongruente Umsetzung wird so interpretiert, dass der Gegenstand auf die Weise benutzt wird, für die er hergestellt wurde, d. h. eine Federboa als Halschmuck, ein Bürostuhl zum Sitzen etc.

Schon beim Begriff Analogie jedoch gibt es mindestens zwei Möglichkeiten:

a) einen inhaltlichen Analogiebegriff, der sich von der Funktion des Gegenstandes ableitet: Mit dem Bürostuhl kann man fahren, sich drehen, darauf stehen, sich anlehnen usw.;

b) einen formalen Analogiebegriff, der sich von der Form, dem Material und der Beschaffenheit des Gegenstandes ableitet: Eine Federboa ist leicht, weich, sehr beweglich und sie provoziert eben solche Bewegungen im Tanz.

Sollen Bewegung und Requisite kontrastierend verwendet werden, dann kommt es darauf an, ein Kriterium herauszustellen, auf das sich der Kontrast beziehen soll. Hier könnte man wie beim Analogiebegriff in

- a) inhaltliche Kriterien (z. B. einen Stöckelschuh als Handy benutzen) und
- b) formale Kriterien (z. B. sich zu und mit der Hürde sehr weich, fließend und rund bewegen) für den kontrastierenden Bezug unterscheiden.

Soll der Tanz den Requisiten gegenüber eine autonome Position einnehmen, dann müssen beide Partner eine eigenständige Rolle spielen. Der/Die Tanzende kann nach Belieben eine enge oder weite Bindung aufbauen, kongruente, analoge und kontrastierende Elemente können vermischt werden. Gegebenenfalls wird auch bewusst kein Kontakt zum Requisite aufgenommen. Der Übergang vom Requisite zum Bühnenbild ist hier fließend.

Aufgabenbeispiele zum Aspekt Sprache

Mit dem Aufkommen des Ausdruckstanzes in Europa und des Modern Dance in den USA zu Beginn des letzten Jahrhunderts entstanden die ersten Experimente, Sprache in den Bühnentanz einzubeziehen. Seitdem sind immer wieder interessante Bühnenstücke entwickelt worden, bei denen Worte oder Laute als einzelne Schlagwörter, als Wortspiele oder als ganze Texte in den Tanz integriert wurden.

Die folgenden Beispiele zeigen Aufgaben, die eigene Stimme im Tanz einzusetzen und Tanz und Sprache zu verbinden. Für die meisten Teilnehmer ist dies jedoch sehr ungewohnt und braucht etwas



Foto: © A. Baur

AUFGABEN

Requisiten in ihrem gewohnten Kontext als Ausgangspunkt für Tanz nutzen:

- durch den Raum gehen und Requisiten betrachten;
- an jedem Requisite eine charakteristische Pose einnehmen;
- Wege zwischen den Posen gestalten;
 - auf dem schnellsten Weg;
 - mit einem riesengroßen Umweg;
 - über den Boden;
 - mit Sprüngen und Drehungen;
 - in Zeitlupe oder Zeitraffer;
 - sehr kraftvoll, sehr leicht;
- sich für drei bis vier Posen entscheiden und bestimmte Wege dazwischenschalten, sodass eine kurze, wiederholbare Tanzfolge entsteht;
- Requisiten werden an die Seite gelegt, Partner A demonstriert seine Folge, B errät die zugehörigen Requisiten und gibt Rückmeldung über die Wirkung.

Requisiten anders verwenden:

- Requisiten vielfältig durch den Raum bewegen, z. B. werfen, fangen, schwingen, ziehen, balancieren, schieben, schießen, ... ;
- Requisiten wie auf dem Laufsteg präsentieren, aber die gewohnte Funktion verändern, z. B. Stöckelschuhe als Handy, Boxhandschuhe als Schulterpolster, ... ;
- Assoziationen zu einem Requisite entwickeln und vertanzen, z. B. Ledermantel – Macht/Unterdrückung/Angst oder Federboa – Leichtigkeit/Schwerelosigkeit/Schweben; ein Partner errät das jeweilige Requisite und präsentiert es.

Regisseurspiel mit Tanz und Requisiten:

Die halbe Gruppe improvisiert frei mit den Requisiten. Die vorherigen Improvisationsideen können einbezogen werden. Die zweite Hälfte der Gruppe bildet die Zuschauer. Diese können aber die Akteure beeinflussen, indem sie Regieanweisungen an einzelne Tanzende oder an alle geben, z. B.:

- Gestaltungskriterien verändern: «Alle am Boden weitertanzen!», «Sabine und Karl führen die Bewegung rückwärts aus!», «Thomas im Zeitraffer, alle anderen in slow motion weiterbewegen!», ... ;
- Inhaltliche Ideen umsetzen: «Die Requisiten sind plötzlich ganz schwer!», «Sie stinken fürchterlich!», «Sie sind elektrisch geladen!», ... ;
- Interaktion hervorrufen: «Einem anderen ein Requisite heimlich stehlen!», «Jemanden zum Tango auffordern!», ...

AUFGABEN

Zeitungsnachrichten vorlesen:

- Jeder hat eine Zeitung, geht im Raum umher und liest eine Nachricht vor.
- Die Nachricht soll ganz leise, ganz laut vorgelesen werden; freie Variation der Lautstärke; unaufgefordert entstehen hier auch verschiedene Intonationen.
- Nachrichtensprecherspiel:
eine Stelle im Raum wird festgelegt, an der eine kurze Nachricht
– wie von einem Zeitungsverkäufer heraus geschrien;
– als Geheimnachricht ganz leise gehaucht wird, ...
Zwei bis drei Personen sollten Zuhörer sein, um die Auftrittssituation zu verstärken.

Experimente mit Intonation und Inhalt einer Nachricht:

- Kreisaufstellung; eine kurze Nachricht auswählen und
• traurig, fröhlich, abgehetzt, gelangweilt, ... vortragen;
• Mimik und Gestik dazu nehmen und übertreiben;
• dem Inhalt angemessen, völlig unangemessen vortragen;
• eine kurze skurrile Vortragsszene entwickeln.

Spiele szenen mit Tanz und Sprache:

- Partner A variiert die Art des Vortrages einer Nachricht oder eines Textes, B reagiert mit unterschiedlichem Interesse an dem Inhalt.
- Partner A trägt einen Text vor, B erfindet eine Art Gehörlosensprache, indem er simultan «Schlüsselwörter» des Textes in Bewegung umsetzt.
- Sich gegenseitig mit Neuigkeiten/Nachrichten überbieten und Bewegungen dazu finden, um im Vordergrund zu stehen, z. B. den Partner auf immer neue Weise wegschieben, sich an ihm vorbei zwängen, über ihn klettern, ...
- Sprache und Bewegung haben keinen geplanten Bezug, z. B. eine Jazztanzfolge zum Wetterbericht tanzen oder eine Folge tanzen und sich dabei über eine Alltagssituation unterhalten.

Überwindung. Bevor frei gesprochen werden kann, ist es hilfreich, Texte oder Worte zunächst abzulesen. Hier können einfache Textvorlagen aus Zeitungen einen ersten Zugang schaffen.

Reflexion zum Bezug von Tanz und Sprache

Sprache als verbale und Tanz als non-verbale Ausdrucksform weisen grundlegende Unterschiede auf. Hier geht es aber darum, nach Gemeinsamkeiten zu suchen, um daraus entsprechende Bezüge abzuleiten. Sprache vermittelt in erster Linie Inhalte, kann aber auch auf formale Kriterien untersucht werden. Wie beim Tanz werden bei der Sprache die Gestaltungskriterien Zeit, Dynamik und Formaler Aufbau verwendet, Lyrik kann darüber hinaus Raumkriterien aufweisen. Daher ist es sinnvoll, sowohl inhaltliche wie formale Kriterien von Sprache durch Aufgabenstellungen herauszuarbeiten, um dann Kongruenz, Analogie, Kontrast und Autonomie zwischen Tanz und Sprache erfahrbar zu machen.

Aufgabenbeispiele zum Aspekt Bühnenraum

Zur Bühne, auf der Tanzkompositionen aufgeführt werden, kann grundsätzlich jeder Raum werden. In dieser Einheit geht es darum, neue Bühnenräume zu erproben und den Raum als Ausgangspunkt und Partner für Bewegungsgestaltungen zu erschließen. Ausgewählt wurden drei «Bühnenräume» draußen in unmittelbarer Nähe der Sportanlage:

- «Allee»: langer, schmaler Weg an der Sporthalle entlang mit einer Baumreihe an der anderen Seite
- «Kreis»: Diskusanlage auf dem Sportplatz mit Sicherheitsnetz
- «Treppe»: Treppenaufgang zu einem Notausgang in einer begrünten Nische des Nebengebäudes, Verbindung von zwei Ebenen

Die Einheit beginnt mit einem Lauf um die Anlage und der Vorstellung der Bühnenräume. Beim Schattenlaufen an/auf den «Bühnen» können erste Kontakte zwischen Tanz und Raum eröffnet werden. Die Lehrkraft erläutert das Thema der Stunde und bespricht das Arbeitsblatt (s. Kasten S. 41).

Die Stücke werden vorgeführt und die Bezugskriterien zwischen Bühnenraum und Tanz bei den verschiedenen Lösun-



Zwei Fliegen mit einer Klappe: Der Diskuswurf als Choreographie

Zum Thema: Bühnenräume «draußen»

Entscheidet euch für einen der drei Bühnenräume «Allee», «Kreis» oder «Treppe» und bildet eine Gruppe von zwei bis fünf Personen. Bei jeder Aufgabe sollte es einen Regisseur geben.

- **Kongruente Umsetzung**

Bewegt euch so, wozu der Raum ursprünglich geschaffen wurde!

Stilisiert die Bewegung, indem ihr die Bewegung vervielfacht, einzelne Posen daraus zeigt, die Zeit verändert, usw.!

- **Analoge Umsetzung**

Findet Ähnlichkeiten zwischen Raum und Bewegung!

Sucht Verben/Adjektive/Substantive für den Raum (Allee von Baum zu Baum schreiten; Kreis → schleudern; Treppe → steigen, klettern) und entwickelt daraus Tanzimprovisationen!

Probiert, welche Gestaltungskriterien des Raums, die für Bewegung gelten (Bewegungsrichtungen, Levels, Raumornamente, usw.) mit eurem Bühnenraum korrelieren.

- **Kontrastierende Umsetzung**

Tut etwas, was man hier nicht tun würde! Wechselt zu gegensätzlichen Motiven aus der analogen Aufgabe!

- **Studie**

Entwickelt eine kurze Bühnenraumstudie mit den Bezügen kongruent, analog und kontrastierend! Entscheidet euch für einen klaren Anfang und ein klares Ende!

Legt die Position der Zuschauer fest!



gen analysiert. Die Teilnehmer sind am Ende der Reihe in der Lage, mit den Begriffen so umzugehen, dass sie ihnen einerseits als Analyseinstrumentarium für die Betrachtung von Tanzstücken dienen und andererseits Hilfestellung bei der Entwicklung von Improvisationsideen leisten.

Große und Kleine Kunst

Während der gesamten Unterrichtsreihe wurden Videobeispiele zu den angesprochenen Aspekten aus unterschiedlichsten Tanzgenres als Anschauungsmaterial besprochen. Die Studierenden gingen zunehmend differenzierter mit der Beschreibung des Gesehenen um. Einige Äußerungen aus der Abschlussdiskussion:

«Das ist gar kein so großer Unterschied zwischen der «Großen Bühne» und unseren «Kleinen Choreographieversuchen», wenn man erst mal das Strickmuster verstanden hat.»

«Die Kriterien, die wir besprochen und ausprobiert haben, waren sehr hilfreich. Dann kann man ein Stück in Häppchen verdauen und wird nicht gleich vom Ganzen erschlagen.»

«Die Reihe hat bei mir dazu beigetragen, ein Tanzstück nicht sofort toll oder blöde zu finden, sondern erst mal Einzelheiten zu beschreiben und auch Fragen zu stellen. Ich glaube, ich bin offener Fremdem gegenüber geworden.»

Die Äußerungen spiegeln auch die Lust wider, dem Choreographieren noch mehr auf die Spur zu kommen. Hier bietet die Literatur weiterführende Ideen:

- Choreographien mit einem Kurs gemeinsam anschauen und analysieren (vgl. Fritsch 1997)
- Zeitungsartikel vergleichen, die ein Stück beschreiben; eigene kleine Rezensionen über die Komposition von Mitschülern und -schülerinnen schreiben
- Öffentliche Proben anschauen; Interviews mit Tänzern und Tänzerinnen sowie Choreographen und Choreographinnen über die Entstehung eines Stückes führen (vgl. Dietrich 1990)
- Den Prozess des eigenen Choreographierens in einem Tagebuch festhalten (vgl. Hoffmann 1997)

Literatur

- Dietrich, U.: *Eine Choreographie entsteht. Das kalte Gloria*. Essen 1990.
- Fritsch, U.: «Tanzkunst verstehen lernen.» In: *Jahrbuch Tanzforschung Band 7*. Wilhelmshaven 1997, 69–75.
- Hoffmann, C.: «Tanz – Tagebücher.» In: *Jahrbuch Tanzforschung Band 7*. Wilhelmshaven 1997, 210–230.
- Humphrey, D.: *Die Kunst Tänze zu machen. Zur Choreographie des Modernen Tanzes*. Wilhelmshaven 1985.
- Vent, H.: «Choreographie – ästhetische und pädagogische Aspekte.» In: Fritsch, U. (Hg.): *Tanzen*. Reinbek 1985, 25–40.
- Vent, H./Drefke, H.: *Gymnastik/Tanz. Sport-Sekundarstufe II*. Düsseldorf 1981.

Marianne Bäcker ist Oberstudienrätin im Hochschuldienst an der Ruhr-Universität Bochum und hier für die Bereiche Tanz, Gymnastik und Bewegungskünste zuständig.



... im magischen Kreis