

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

Teil 2

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 Tanzgruppe als Choreographin

Schritte zur Erarbeitung einer Gestaltung mit der Gruppe

In den vergangenen Jahren ist eine wachsende Anzahl von Vorführungen im tänzerischen Bereich zu beobachten. Viele Gruppen in Vereinen, Schulen und anderen Institutionen präsentieren sich, u.a. auch in Wettbewerben, mit selbstgestalteten Tänzen vor einem Publikum. Für Lehrkräfte, die im Bereich des Tanzes tätig sind, eröffnen sich unterschiedliche Möglichkeiten der methodisch-didaktischen Vorgehensweise und damit der Verwirklichung pädagogischer Motive.

Sie können die Tänzenden vom Gestaltungsprozess weitgehend ausschließen, die Gestaltung selbst vorbereiten und mit der Gruppe einüben. Dies wäre ein „Nachgestalten“ im unten gemeinten Sinne (siehe Abb. 1) und bietet sich unter bestimmten Voraussetzungen als einzige Methode der Wahl an (z.B. Zeitdruck, formale Vorgaben, mangelndes Vermögen der Gruppe etc.). Änderungen gegenüber theoretisch geplanten Fassung des Tän-

zes, die sich im praktischen Vorzug der Choreographie mit der Gruppe ergeben, ordnet die Lehrkraft an. Ein denkbarer Schritt von hier aus zum gestalterischen Einbezug der Tänzenden ist Meinungen und Anregungen der Tänzenden aufzunehmen und ggf. in der Umsetzung zu berücksichtigen. Den individuellen Entfaltungsmöglichkeiten und der Kreativität der einzelnen ist jedoch ein relativ deutlicher Riegel vorgeschoben. Ausgangspunkt

des methodisch-didaktischen Vorgehens, das wir an dieser Stelle vorstellen, impliziert, daß sich bei den Tänzenden neben dem Erlebnis der gemeinsamen Präsentation und ggf. dem Erfolg der Zustimmung durch das Publikum bzw. die Kampfrichter auch eine Bestätigung des eigenen Selbstwertgefühls durch die verantwortliche Mitgestaltung an der Choreographie einstellt. Tänzen als Tänzerziehung, d.h. als pädagogische Arbeit zur Entwicklung der Persönlichkeit der einzelnen und in der Gesellschaft bietet im Einbezug der Tänzer und Tänzerinnen in den gestalterischen Prozeß, mit den entsprechenden methodisch-didaktischen Wegen, diese Möglichkeit. Die Tänzer und Tänzerinnen sind dann nicht mehr nur Figuren auf dem 'Reißbrett' einer Choreographin, sondern sind ernst genommene Gestalter. Gestalten in der Gruppe ist ein pädagogischer Prozeß, der, gut geleitet, zum Zusammenwachsen der Gruppe einerseits und, über das konsumierende Nachtanzen hinaus, andererseits positiven Einfluß auf die persönliche Entwicklung aller an diesem Prozeß Beteiligten nehmen kann. Dieser Ansatz kann allerdings nicht allein den fertigen Tanz als Produkt im Auge haben, sondern erfordert das Einlassen auf einen gemeinsamen Weg Gleichberechtigter, in gemeinsamen Schritten zu einem gemeinsamen Tanz zu finden.



Das methodisch-didaktische Vorgehen, das wir an dieser Stelle vorstellen, impliziert, daß sich bei den Tänzenden neben dem Erlebnis der gemeinsamen Präsentation und ggf. dem Erfolg der Zustimmung durch das Publikum bzw. die Kampfrichter auch eine Bestätigung des eigenen Selbstwertgefühls durch die verantwortliche Mitgestaltung an der Choreographie einstellt. Tänzen als Tänzerziehung, d.h. als pädagogische Arbeit zur Entwicklung der Persönlichkeit der einzelnen und in der Gesellschaft bietet im Einbezug der Tänzer und Tänzerinnen in den gestalterischen Prozeß, mit den entsprechenden methodisch-didaktischen Wegen, diese Möglichkeit. Die Tänzer und Tänzerinnen sind dann nicht mehr nur Figuren auf dem 'Reißbrett' einer Choreographin, sondern sind ernst genommene Gestalter. Gestalten in der Gruppe ist ein pädagogischer Prozeß, der, gut geleitet, zum Zusammenwachsen der Gruppe einerseits und, über das konsumierende Nachtanzen hinaus, andererseits positiven Einfluß auf die persönliche Entwicklung aller an diesem Prozeß Beteiligten nehmen kann. Dieser Ansatz kann allerdings nicht allein den fertigen Tanz als Produkt im Auge haben, sondern erfordert das Einlassen auf einen gemeinsamen Weg Gleichberechtigter, in gemeinsamen Schritten zu einem gemeinsamen Tanz zu finden.

Möglichkeiten innerhalb eines Gestaltungsprozesses

Bevor wir ein Beispiel geben, wie ein gestalterischer Prozeß in der Gruppe ablaufen kann, sollen zunächst die Begrifflichkeiten bezüglich des tänzerischen Gestaltens erläutert werden, wie sie von uns genutzt werden.

Gestalten – verstanden als prozeßhaftes Handeln – kann uns in unterschiedlicher Form begegnen, als Nachgestalten, Umgestalten und Neugestalten (siehe Abb. 1). Die einzelnen Formen sind nicht scharf voneinander zu trennen, weisen jedoch unterschiedliche Schwerpunktsetzungen in Bezug auf gestalterisches Arbeiten auf. Sie haben außerdem ein unterschiedliches methodisch-didaktisches Vorgehen zur Folge. Je nach Gruppe, d.h. den

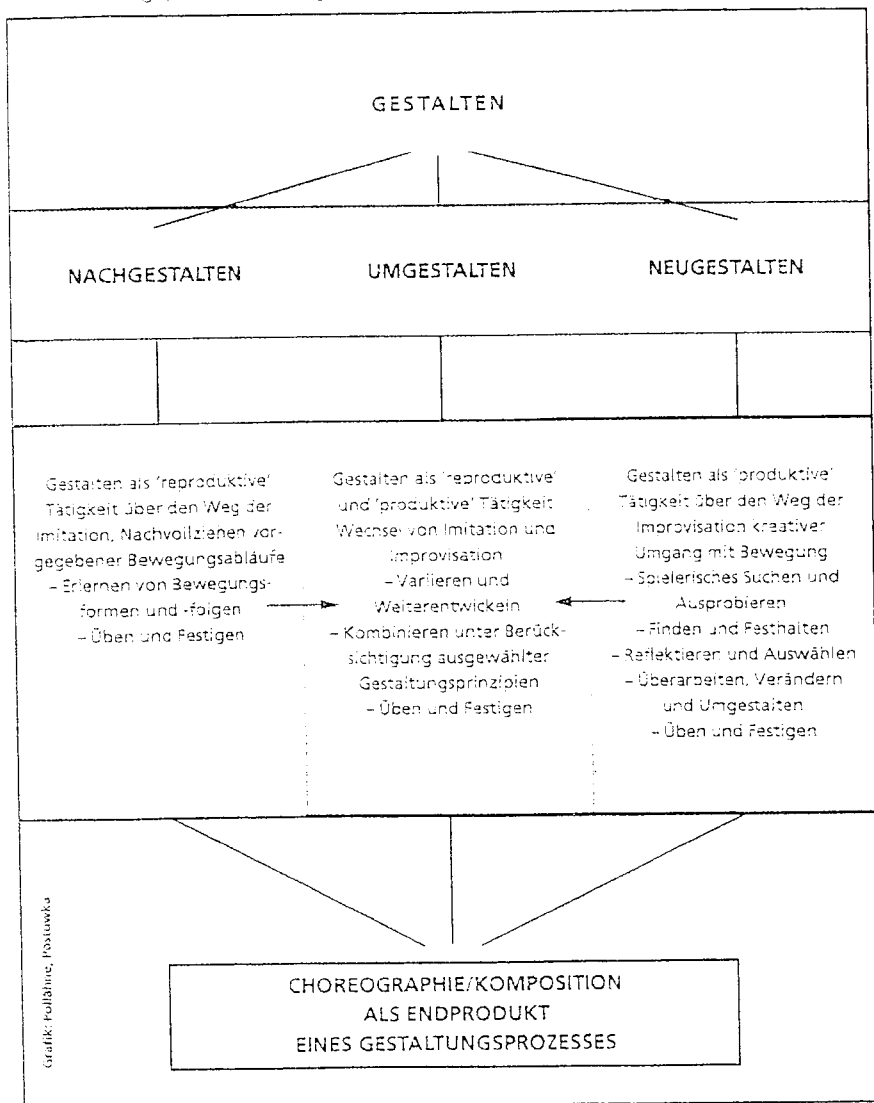


Abb. 1: Formen der Gestaltung (aus MEUSEL/WIESER) 1995, 13).

Quelle:



bewegungstechnischen und gestalterischen Vorerfahrungen der Teilnehmer. Ihren Wünschen, dem Alter der Tänzer und Tänzerinnen etc., wird der Weg zur Gestaltung über die eine oder andere Form beginnen oder sich evtl. nur in einer einzigen Form bewegen, ohne die anderen Möglichkeiten mit einzubeziehen. Beeinflussend für die Vorgehensweise sind aber auch Können und Neigungen der Lenkraft und die äußeren Umstände, unter denen Gestaltungsprozesse in Gang gesetzt werden (vgl. MEUSEL/WIESER 1995: 16).

Schritte zum Gestalten als Gruppenprozeß

Aus der Arbeit mit Tänzern und Tänzerinnen heraus, die zum größten Teil nur wenig Vorerfahrungen im Bereich Tanz bzw. beim tänzerischen Gestalten mitbringen, möchten wir hier einen Weg vorstellen, der von einer festgelegten Gestaltung (Nachgestaltung) über das Umgestalten zu einer Neugestaltung führen kann. Dieser Weg eignet sich außerdem für Gruppen, die über das Tanzen erst Vertrauen zueinander gewinnen und auch die Lehrkraft erst näher kennenlernen müssen, um den Mut zu finden, eigene Gestaltungsideen tänzerisch umzusetzen. Über diesen Weg wächst langsam auch die Vertrautheit mit der Materie Tanz und zum eigenen tänzerischen Können. So erwerben sich die Tanzenden zunächst Sicherheit, indem sie beim Gestalten auf Bekanntes und Bekanntes zurückgreifen dürfen. Übliche Hemmnisse oder Ängste gegenüber dem Gestalten, wie "Mir fällt nichts ein", "Ich habe keine Phantasie", "Ich sehe bestimmt komisch aus", "Hoffentlich sieht mich niemand" etc., kommen gar nicht erst zum Tragen. Diese Arbeitsweise impliziert kein fertiges Produkt, sondern vertraut auf die Gestaltungsideen und kreativen Potentiale der Gruppe bzw. der einzelnen. Über die Nachgestaltung, als relativ geschlossener Prozeß mit vorgedachtem (bzw.

vorgegebenem) Endprodukt wird, wie im folgendem dargestellt, schrittweise eine Öffnung in Richtung individueller Gestaltung und Kreativität erreicht bis zu Zwischen- bzw. Endprodukten einer tänzerischen Gestaltung, als deren Choreographen sich die einzelnen Tänzer und Tänzerinnen und damit die Gruppe mit Recht bezeichnen können.

1. Nachgestalten

Ein Einstieg ins gemeinsame Gestalten kann beispielsweise über das Erlernen typischer und originaler Elemente eines regionalen Tanzes (Volkstanz) oder eines Tanzstils (z.B. Jazztanz) erfolgen. Hierbei werden neben den äußeren formalen Strukturen des jeweiligen Tanzes der spezifische Charakter bzw. die Dynamik des Tanzes auch emotional erfaßt und individuell interpretiert. So ist der Prozeß des Nachgestaltens aufzufassen. Räumlich und vom Bewegungsmaterial her einfach strukturierte Tänze und Tanzmotive bieten sich als erster Schritt an.

2. Umgestalten

Zu Beginn der umgestalterischen Arbeit ist es sinnvoll, Rahmenbedingungen festzulegen, die im Sinne von Regeln klarmachen, innerhalb welcher Räume gestaltet werden soll. Der Lernprozeß zum Gestalten beginnt nämlich nicht damit, gleich ein großes Werk oder einen ganzen Tanz zu konzipieren, sondern beginnt im Kleinen. Gerade kleine, d.h. klar umgrenzte Aufgabenstellungen für kleine Gruppen, für Paare oder einzelne bringen erste Gestaltungsansätze und Erfolgserlebnisse. In der

Eingrenzung der Kreativität auf wenige Bereiche wird die Vielfalt individueller gestalterischer Möglichkeiten des Einzelnen offensichtlich. Die Konzentration der kreativen Potentiale auf ein einzelnes Gestaltungsproblem bringt oft originellere Ergebnisse als das Offenlassen für viele Gestaltungsideen innerhalb eines Prozesses. Inhaltliche Einschränkungen können sich u.a. aus der Orientierung an den Gestaltungskriterien Form, Zeit, Dynamik und Raum ergeben (s. Abb. 2). Beispielsweise wird eines dieser Kriterien herausgegriffen und zum Ge-

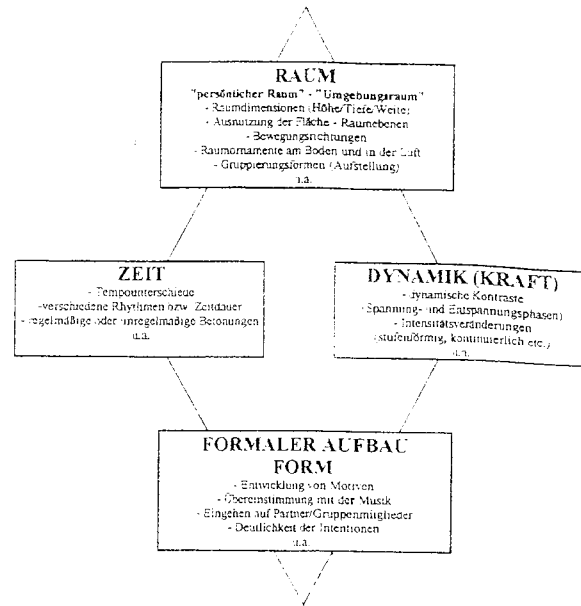


Abb. 2: Gestaltungskriterien

Zeichnung: Wollsching-Strobel/Polläh

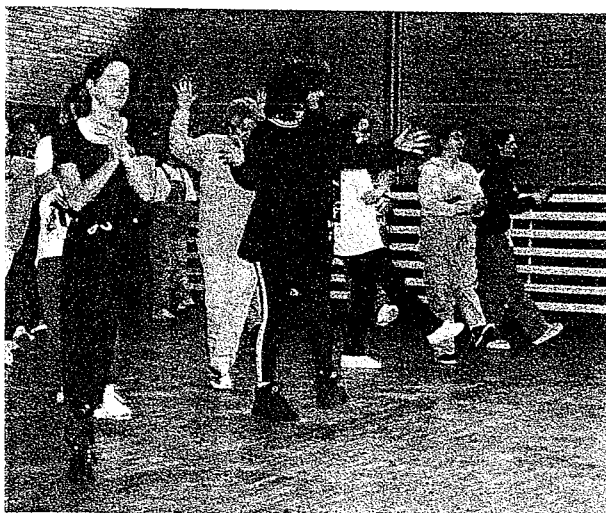
genstand der Gestaltungsaufgabe gemacht. Daneben können natürlich weitere Gestaltungskriterien eine Rolle spielen: die choreographische Absicht (z.B. eine inhaltliche Idee), ein Bewegungsstil, Materialien etc. (MEUSEL/WIESER 1995: 17).

In unserem folgenden Beispiel werden konkrete Möglichkeiten vorgestellt, wie die Rahmenbedingungen für umgestalterische Arbeit in der Tanzgruppe aussehen können. Wichtig für den Prozeß des Umgestaltens ist der Ausgangspunkt, ein schon eingeübtes Bewegungsmotiv bzw. ein kleiner Tanz. Es werden wesentlich Teile bestehen gelassen und nur kleine Teile umgestaltet. Das Produkt der Umgestaltung enthält also an das Produkt der Nachgestaltung, bietet aber schon erste Möglichkeiten zum kreativ-gestalterischen Ausdruck des einzelnen oder der Kleingruppe. Das Umgestalten geht dann ins Neugestaltene über, wenn durch immer mehr Gestaltungsfreiheit (z.B. in einzelnen Schritten) der Ausgangspunkt nicht mehr oder nur fragmentarisch zu erkennen ist.

Neben der Vorgabe von Rahmenbedingungen (mit zunehmenden Freiheitsgraden) initiieren werden diese ersten Gestaltungsschritte vorwiegend als Gruppen- bzw. Partneraufgaben, um so über die gemeinsame, d.h. geteilte Verantwortung für die Gestaltung und die Ergebnisse Mut zu machen.

3. Neugestalten

Die Neugestaltung unterscheidet sich insofern von der Umgestaltung, als daß Ausgangspunkte im Sinne von fertigen Tänzen oder Motiven gar nicht vorhanden sind oder kaum noch auftauchen. Was als "neu" betrachtet wird, unterliegt jedoch auch individueller Bewertung und Zeitgeistströmungen.



In der Tanzgruppe schafft man Sicherheit, indem man auf Bekanntes und Bekanntes zurückgreift. Fotos (5): Schmidt



Ein Neugestalten beinhaltet auch immer Offenheit für Neues.

Die Tänzer und Tänzerinnen haben im Prozeß der Neugestaltung die Möglichkeit, sich mit eigenen Gestaltungsideen einzubringen, und sind weniger an feste Rahmenbedingungen gebunden, wobei die möglichen Ausgangspunkte für die Gestaltungsaufgabe mannigfaltig sind (z.B. eine Musik, Materialien, Handgeräte, Bewegungsideen, Geschichten, Bilder; vgl. MEUSEL/WIESER 1995, 19). Ein Neugestalten beinhaltet immer die Offenheit für eine Vielfalt an Ideen, eben auch "neue" Ideen. Je weniger Vorgaben die Lehrkraft macht, desto mehr kann der/die einzelne aus sich selbst heraus originell sein und desto ungebundener kann er/sie sich entfalten. Für den gestalterischen Bereich setzt die größtmögliche Gestaltungsfreiheit allerdings eine hohe Sicherheit und Fertigkeit voraus. Deshalb bietet es sich im nicht-professionellen Tanzbereich an, immer wieder zwischen freieren und eingeschränkteren Aufgabenstellungen zu wechseln und zu variieren und damit die Gruppe und die einzelnen sensibel zu einer angemessenen und aktuell möglichen Gestaltung zu leiten.

Ein Beispiel, die individuelle Kreativität, den Gestaltungswillen und die -fähigkeiten von Tänzern und Tänzerinnen zu fördern, gleichsam herauszufordern, ist die hier vorgestellte Vorgehensweise mit den Schritten: Nachgestalten-Umgestalten-Neugestalten. Es soll nochmals betont werden, daß dieser Weg nur ein Beispiel sein kann und auch andere Wege möglich sind, um zum gleichen Ziel zu gelangen. Generell bietet sich allerdings der Wechsel zwischen den oben genannten Prozessen, mit mehr oder weniger Gestaltungsspielraum an als Weg zu Gestaltungsergebnissen bzw. der Gesamtchoreographie eines Tanzes.

Der unten dargestellte Weg ist nicht als eine geschlossene Unterrichtseinheit anzusehen, sondern kann sich über mindestens vier oder mehr Termine (z.B. in einer Projektwoche) erstrecken, je nach Zeitplan und Intensität der tänzerischen Arbeit der Gruppe.

Ein Beispiel

Erster Schritt: Nachgestalten einer Polka mit Original-Polkamotiven

Musik: Doudlebska (Stern-)Polka: Deutschland, Zeit: 4:25 Min., 2/4 Takt.
Diese Polka ist vorab von der Lehrkraft konzipiert und festgelegt im Hinblick auf formale, räumliche, zeitliche und dynamische Aspekte.

Tanzbeschreibung:

Kreisaufteilung zu Paaren in Gegenüberstellung und Beidhandfassung auf der Kreislinie (Seite zur Mitte). Die Folge "ABAC" kann neunmal wiederholt werden.

Vorspiel: 4 Takte

A: T 1-4: Hacke-Spitze, Seitgalopp und Schlußsprung (s.u.) auf der Kreislinie;

T 5-8: wie oben nur gegengleich in die andere Richtung;

B: T 1-8: viermal Hand-Oberschenkel-Klatscher (s.u.);

A: T 1-8: siehe oben A);

C: T 1-8: achtmal Polkaschritt (s.u.) im Kreis in Beidhandfassung bis zum Ausgangsplatz.

Die einzelnen Tanzmotive:

• "Hacke-Spitze", Seitgalopp, Schlußsprung (Abb. 3, Beispiel 1):

Die Partner stehen sich in offener Zweihandfassung gegenüber mit fast gestreckten, in Schulterhöhe gehobenen Armen.

Die ersten zwei Takte: Aussetzen des (gegen-)gleichen Beines gestreckt zur Seite, Bodenkontakt mit der Hacke; Überkreuzen des gleichen Beines vor dem Standbein, dabei Bodenkontakt mit der Fußspitze. Das wird wiederholt. Jeweils eine Federung wird mit dem Standbein getanzt bei einem Bodenkontakt mit dem Spielbein. Also: Hacke-Spitze, Hacke-Spitze gleich 4 Federungen auf dem Standbein.

Die nächsten zwei Takte: drei Seitgalopp-schritte und ein Schlußsprung in die Richtung, in die das gestreckte Spielbein zeigt,

Beispiel 1: „Hacke-Spitze“

2:4

Beispiel 2: Klatsch-Motiv

2:4

Beispiel 3: Polkaschritt

2:4

Abb. 3

also auf der Kreislinie. Die Folge wird gegengleich in die andere Richtung wiederholt (insgesamt zweimal 4 Takte).

• Klatsch-Motiv (Abb. 3, Beispiel 2):

Auf zwei Takte werden ein Klatscher auf die Oberschenkel, einer in die eigenen Hände und ein Klatscher in die Hände des Partners ausgeführt. Dabei bleibt man einander zugewandt am Ort stehen. Dieses wird dreimal wiederholt.

• "Polkaschritt" (Abb. 3, Beispiel 3):

Der Polkaschritt besteht aus zwei Laufschritten und einem Hüpfers, wobei das Spielbein während des Hüpfers nah am Knöchel des anderen Beines gehalten wird. Ein Polkaschritt wird in einem Takt getanzt.

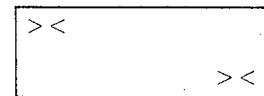
• Stilistische Besonderheiten der Polka:

Die Polka ist ein lebhafter böhmischer Rundtanz im 2/4 Takt. Sie wird zu Paaren getanzt und ist als Volkstanz seit ca. 1830 in ganz Europa verbreitet. Sie hat einen fröhlichen Charakter. Demzufolge werden die Schritte raumgreifend getanzt, sind die

DOUBLESKA POLKA

Gestaltungsrahmen

- unverändert bleiben:
 1. musikalische Phase = 4 x 16 Zeiten
 2. Tanzformen / Bewegungsmotive, Stil
 3. Reihenfolge der Bewegungsmotive
- vorgegeben sind:
 1. Aufstellungsform \longrightarrow
 2. Anfangs- = Endaufstellung (in der Phase)
 3. Partnerbezug soll erhalten bleiben



• UMGESTALTET werden:

- Aufgabe 1: Raumrichtungen frei variieren
- Aufgabe 2: Handfassungen können verändert werden

Abb. 4: Beispiel für eine Karteikarte

Hüpfen lang und hoch (mit kraftvollem Abdruck). Eine Fußstreckung findet aber niemals vollständig statt. Beim Gehen wird von der Ferse aus abgerollt, beim Hüpfen und Laufen von der Spitze aus.

Besonderen Wert ist auf die Übergänge zwischen den Tanzmotiven zu legen. Schwierigkeiten könnte der C-Teil bei weniger geübten Tänzern und Tänzerinnen bereiten. Er kann auch ersetzt werden durch einfaches Hüpfen. Zunächst aber liegt im Erlernen des originalen Polkaschritts mit seinem typischen Rhythmus und seinem Tempo auch ein hoher Reiz. Die Tanzform sollte schließlich gut gekannt (d.h. geübt und gefestigt) sein, bevor das Umgestalten beginnt.

Zweiter Schritt: Umgestaltung der Polka

Die Polka als ursprünglicher Paartanz darf in der folgenden Aufgabenstellung umgestaltet werden hinsichtlich räumlicher Variationen und verschiedener Möglichkeiten der Handfassungen der Paare, auch eine Auflösung der Paarformation kann vorgenommen werden (zumal meistens mehr Frauen als Männer teilnehmen). Alle anderen geübten Teile, also musikalische Phase im Hinblick auf die Bewegungsmotive, die Tanzmotive in ihrer Form und die Reihenfolge der Teile, bleiben bestehen. Ausgangspunkt ist jedoch eine andere Aufstellungsform (vorzugsweise in der 4er- oder 6er-Gruppe) und die Bedingung, daß die Aufstellungsform zu Beginn und zum Schluß der Eigengestaltung dieselbe sein muß. Umgestaltet wird eine Strophe (ABAC).

• **Aufgabenstellung:**

Es bietet sich aufgrund der Klarheit und bei mit Aufgabenstellungen nicht vertrauten Gruppen an, Karteikarten vorzubereiten (Abb. 4). Jede Kleingruppe erhält eine Karte



Tanzen macht Spaß!

Musik: TUBA SMARTIES
Gestaltungsrahmen

- UMGESTALTET werden sollen:
 - Aufgabe 1: Seitgalopp
(z.B. Körperhaltung, Kopfhaltung, Armführung)
 - Aufgabe 2: Polkaschritt
(z.B. Körperhaltung, Spielbeführung)
 - Aufgabe 3: Hacke-Spitze-Motiv + Seitgalopp
(z.B. Spielbeführung, Rhythmus, Rumpfhaltung)
 - Aufgabe 4: Klatschmotiv
(z.B. Rhythmus, Berührungspunkte zum eigenen Körper oder mit Partner/in)

Abb 5: Beispiel für eine Karteikarte

mit der ihr zugeteilten Aufgabe, wobei die Aufgaben hinsichtlich der Ausgangsstellung variieren können. Möglich wäre auch, daß die Kleingruppen selbst (voneinander verschiedene) Aufstellungen wählen. In der Phase der Umgestaltung geht die Lehrkraft von Gruppe zu Gruppe, klärt offene Fragen, gibt Anregungen und Kritik, insbesondere beim Abweichen von der Aufgabenstellung! Auch Kommunikationsprobleme innerhalb der Gruppe werden in dieser Phase geklärt. Die Gestaltungsergebnisse dieser Umgestaltung sind erfahrungsgemäß auch für wenig erfahrene Gruppen vielfältig und befriedigend. Auch der Gruppenprozeß: Improvisieren – eine Auswahl treffen – Variieren – in das Bestehende einfügen – Üben etc. läuft in der Regel bei derart eingegrenzten Aufgaben reibungslos. Bereits jetzt sollten die Kleingruppen auch die Möglichkeit erhalten, ihre Gestaltungsergebnisse der ganzen Gruppe zu präsentieren, damit man gemeinsam die Vielfalt der Ergebnisse würdigen kann.

Dritter Schritt: Umgestaltung der Polka unter Verwendung einer modernen Musik

Es ist hier von uns eine Musik gewählt worden, die rhythmisch das Tanzen von Polka-Tanzmotiven ermöglicht. Beispiel ist die Musik der Gruppe SKY, Titel: Tuba Smarties von der Platte Sky 2. Von Beginn an wurden 1:20 Min. als Musikausschnitt gewählt.

Da die Phasen der Musik nicht mit den Musikphasen der zuvor gelernten Polka übereinstimmen, werden die Tanzmotive in gleicher Reihenfolge getanzt, aber in veränderter Häufigkeit und gering veränderter Rhythmisierung mit den Tänzern und Tänzerinnen eingeübt.

• **Tanzbeschreibung:**

- Zu Paaren auf der Kreislinie in Beidhandfassung gegenüber:
 - A: T 1–8: wie oben bei der Originalpolka
 - B: T 1–7: Oberschenkel-Hand-Klatscher (3 Wdl.) und 2 Oberschenkelklatscher
 - C: T 1–16: achtmal Polkaschritt (langsames Tempo als bei der Polka!)

Die Einübung dieser Variation zur Polka macht keine Schwierigkeiten. Tempounterschiede in der Ausführung der Tanzmotive sind allerdings zu beachten und zu überbrücken. Über das Erlernen der veränderten Grundstruktur ist ein erstes Vertrautmachen mit der modernen Musik erfolgt. Die Musik wird nun nochmals von den Tänzern und Tänzerinnen mit der Aufforderung angehörenden Assoziationen zum Charakter der Musik freien Lauf zu lassen. Einige mögen sich an einen tapsigen Bären, andere an einen Clown erinnert fühlen oder sich ein Polka-Parodie vorstellen.

Aufgabe dieser Umgestaltung ist, unter Anregung des neuen Charakters der Musik die Tanzmotive in der Form und ihrer Dynamik zu verändern. Der Gesamtaufbau des Tanzes soll bestehen bleiben sowie die räumliche Form, die in der vorherigen Aufgabe von der Gruppe gewählt worden war. Wieder können sich Karteikarten zur Erläuterung der Aufgabenstellung für die 4er- oder 6er-Gruppen anbieten. Dort ist vermerkt, welches der drei Bewegungsmotive umgestaltet werden soll. Wieder ist ganz klar vorgegeben, was umgestaltet und was beibehalten werden soll (Abb. 5).

Eine der Aufgaben 1 bis 4 wird zunächst zur Gestaltungsaufgabe (farblich markiert). Für Gruppen, die schnell zu einem gemeinsamen Gestaltungsergebnis gelangen, könnte eine zweite Aufgabe hinzugegestellt werden. Es besteht auch die Möglichkeit, daß zwei Gruppen, die sich unterschiedlichen Aufgaben gewidmet hatten, diese in einem gemeinsamem Tanz integrieren.

Vierter Schritt: Neugestaltung von Bewegungsmotiven

Zur Neugestaltung wurde die Musik von URZULU, DUDZIAK und Bobby McFERRIN mit dem Titel "New York Polka" gewählt (Platte: Vocal Summit, Moers Music 2004, 1983; Zeit: 4:55).

Der Titel impliziert wieder die Erinnerung an eine Polka, und die Tanzmotive könnten auch auf diese Musik, in fast doppeltem Tempo, getanzt werden. Der Charakter der Musik unterscheidet sich wesentlich von den beiden vorherigen Musiken. So werden hier keine Instrumen-

Gestalten im modernen Tanz

Gestalten im Tanz ist ein komplizierter Prozeß: eine Gestaltung *im modernen Tanz zu entwickeln* ist oft noch komplizierter, weil diese Tanzrichtung weniger bekannt ist und selten angeboten wird. Nach wie vor lockt der Jazztanz mit seinen gegenwärtigen Erscheinungsformen wie Funk Jazz oder Hip Hop weit mehr Personen als der moderne Tanz an. Eine Ursachenforschung soll an dieser Stelle nicht betrieben werden, auch wenn dies sehr interessant wäre. Statt dessen soll die Entwicklung einer Tanzgestaltung beschrieben werden, die in den Bereich des modernen Tanzes einzuordnen ist. Anhand dieses Beispiels soll aufgezeigt werden, daß der moderne Tanz sowohl als Tanzstil als auch unter choreographischen Aspekten viel zu bieten hat.

Außerdem möchte ich Sie als Leser und Leserinnen ermutigen, im Verlauf des Gestaltungsprozesses der Improvisation, d. h. dem kreativen Umgang mit Bewegung, einen größeren Stellenwert einzuräumen. Es wird also in den folgenden Ausführungen nicht darum gehen, den genauen Ablauf der eigenen Gestaltung zu beschreiben, sondern die Ideen zu vermitteln, mit denen die hier dargestellte Gestaltung entstand. Choreographien, die über die Improvisation entwickelt wurden, enthalten z. T. ganz spezifische oder auch persönliche Merkmale derer, die am Entstehungsprozeß beteiligt waren. Aus diesem Grunde sollten sie nicht ohne weiteres auf andere übertragen werden, wobei die Vorgehensweise und Ideen durchaus nachgeahmt werden können.

In den folgenden Ausführungen möchte ich die Gestaltung unter vier Aspekten darstellen: *das Projekt, der Gestaltungsprozeß, die Choreographie, rückblickende Analyse und Bewertung.*

1 Das Projekt

Im WS 92/93 bot ich erstmals am Institut für Sportwissenschaften der Universität Frankfurt eine Arbeitsgemeinschaft Tanz an mit der Zielsetzung, *gemeinsam mit den Teilnehmerinnen eine Choreographie im modernen Tanz zu entwickeln*, um es mit bei einem Landesturnfest und anderen festlichen Anlässen aufzutreten.

1.1 Die Tanzgruppe und ihre Zielsetzungen

Mit dem Projekt war eine neue Tanzgruppe ins Leben gerufen worden, zu der sich anfangs über 20 Studentinnen einfanden, von denen sich die meisten nicht kannten, denn sie kamen aus den verschiedensten Studiengängen und Semestern. Auch die Lehrkraft kannte anfangs kaum eine der Teilnehmerinnen. Im Laufe von sechs Wochen ging die Zahl der Teilnehmerinnen zurück; einige blieben fern, weil sie sich nicht mit dem modernen Tanz identifizieren konnten, anderen waren die Anforderungen zu hoch. Am Ende umfaßte die Tanzgruppe 12 Studentinnen. Davon verfügten zwei Tänzerinnen bereits über mehrjährige Erfahrungen im modernen Tanz, zwei hatten ansatzweise Erfahrungen gesammelt, die anderen kamen aus anderen Tanzbereichen wie z. B. Jazztanz, Rock 'n' Roll, Gesellschaftstanz, Bauchtanz. Darüber hinaus studierten sie mit Ausnahme einer Tänzerin Sport. Gemeinsam war allen, daß sie entweder „aus Spaß“ oder „Freude am Tanzen“ gekommen waren, Neues zu lernen bereit waren bzw. dies erwarteten und Lust an „Auftritten“ hatten. Die Zielsetzung, eine Choreographie im modernen Tanz zu entwickeln, wurde von den Teilnehmerinnen akzeptiert und auf Wunsch der Lehrkraft folgendermaßen spezifiziert: *Der Schwerpunkt sollte im „gemeinsamen Bewegen“ (z. T. mit direktem Körperkontakt) liegen.*

...mit... haben sich folgende Anforderun-
...: Einerseits galt es, sich entsprechend
... den Bewegungsprinzipien des modernen
... Ganzes zu bewegen, zum zweiten, Bewe-
... gungsformen zu finden, in denen das Ziel
... des „gemeinsamen Bewegens“ realisiert
... werden konnte.

1.2 Gegenseitige Annäherung und Kennenlernen

In den ersten sechs Wochen des Unterrichts lag der Schwerpunkt primär dem gegenseitigen Kennenlernen, dem Ausloten des tänzerischen Niveaus und der Experimentierbereitschaft der einzelnen Tänzerinnen. In dieser Phase bestanden die Unterrichtsstunden einerseits aus einem Techniktraining, das zu Stundenanfang stand und von der Lehrkraft vorgegeben wurde (1). Danach folgten Übungen zur Vertrauensbildung, Anpassung an die Partnerin oder zur nonverbalen Kommunikation. Damit sollten spätere Experimente vorbereitet werden, bei denen die Tänzerinnen in direkten körperlichen Kontakt treten mußten, was sich anfangs z. T. als schwierig bis sehr schwierig herausstellte.

Übungsformen zu dieser Thematik waren beispielsweise:

„Blindenführung“

Eine Studentin führt eine zweite, die die Augen geschlossen hält, durch den Raum, indem sie die „Blinde“ mit beiden Händen von hinten an den Schultern faßt, sie nur durch den Händedruck dirigiert und nicht mit ihr spricht. Tempo und Richtung können ständig geändert werden. Die Rollen werden anschließend getauscht.

Variationen:

- Die hintere Studentin hält die Augen geschlossen und folgt der vorderen, Handfassung wie oben.
- Die Art der Fassung wird verändert, z. B. Taillenfassung oder nur eine Hand, und nebeneinander laufen, den Kontaktpunkt ständig ändern usw.
- Am Ende kommen beide zum Stand; die „Blinde“ muß genau beschreiben, wo sie sich im Raum befindet, bevor sie die Augen öffnet.

„Bewegt werden – sich bewegen lassen“

Zwei Personen stehen hintereinander; sie stehen sehr eng, so daß die Oberkörper der beiden anfangs Kontakt haben. Die Hintere faßt zu Beginn mit einem Arm fest um die Taille der Vorderen; sie dirigiert mit der anderen Hand, später mit beiden Händen, die Bewegungen ihrer Partnerin; sie ist immer für die Balance zuständig, übernimmt immer das Gewicht ihrer Partnerin. Die Vordere muß vollkommen passiv bleiben, die Bewegungsimpulse aufnehmen, die Schwerkraft wirken lassen.

Als Musik eignet sich ein ruhiges, sanftes Stück wie z. B. „Samba Pati“ von Carlos Santana.

„Sich aufeinander einstellen“

Zwei oder mehr Tänzerinnen haben die Aufgabe, gemeinsam eine vorgegebene Strecke, z. B. eine Diagonale, zurückzulegen. Allerdings dürfen sie während der gesamten Zeit nicht miteinander sprechen, d. h. sie stehen wortlos nebeneinander und warten, bis sie gemeinsam starten. Sobald sie in Bewegung sind, sollen sie sich möglichst „gleich“, d. h. mit gleicher Geschwindigkeit, Dynamik, Bewegungsart, fortbewegen. Die Aufgabe wird zunächst ohne Musik ausgeführt.

Variationen:

- Die Bewegung soll zwischendrin „eingefroren“ werden.
- Es soll eine halbe Drehung vorkommen, dann soll der restliche Weg rückwärts zurückgelegt werden.

„Rhythmisch-dynamische Anpassung“

Je zwei Partnerinnen haben die Aufgabe, sich gemeinsam zur Musik im Raum zu bewegen und dabei zu versuchen, sich möglichst identisch zu bewegen.

1.3 Auswahl der Musik und Musikanalyse

Die Entscheidung für eine geeignete Musik stellte sich als sehr schwierig heraus, da es eine Musik sein sollte, die nicht von vornherein bestimmte Assoziationen weckte oder gewohnte Bewegungstereotypen auslöste, was bei bekannten Stük-

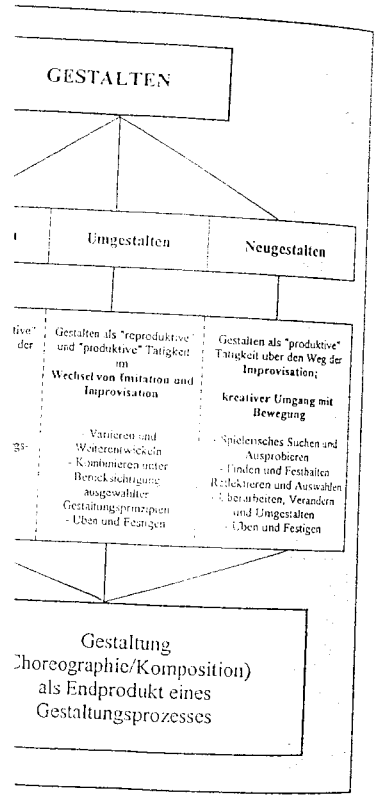
Z
...ot ich erstmals am Institut
...nschaften der Universität
...Arbeitsgemeinschaft Tanz
...elsetzung, gemeinsam mit
...rinnen eine Choreographie
...anz zu entwickeln, um da-
...Landesturnfest und ande-
...Anlässen aufzutreten.

Gruppe und Zusammenhang

...t war eine neue Tanzgrup-
...rufen worden, zu der sich
... Studentinnen einfanden.
... die meisten nicht kann-
...men aus den verschiede-
...gen und Semestern. Auch
...annte anfangs kaum eine
...innen. Im Laufe von ca.
...ging die Zahl der Teilneh-
...ck; einige blieben fern,
...icht mit dem modernen
...ren konnten, anderen wa-
...rungen zu hoch. Am Ende
...zgruppe 12 Studentinnen.
...n zwei Tänzerinnen be-
...jährige Erfahrungen im
... zwei hatten ansatzweise
...ammelt, die anderen kan-
...n Tanzbereichen wie z. B.
...n Roll, Gesellschaftstanz,
...ber hinaus studierten sie
...iner Tänzerin Sport. Ge-
...en, daß sie entweder „aus
...ude am Tanzen“ gekom-
...es zu lernen bereit waren
...ten und Lust an „Auftrit-
...zielsetzung, eine Choreo-
...rnen Tanz zu entwickeln,
...Teilnehmerinnen akzep-
...unsch der Lehrkraft fol-
...pezifiziert: *Der Schwer-
...gemeinsamen Bewegens
...n Körperkontakt) liegen.*

oder über die *Improvisation* als
 on, wobei in der Realität häufig
 men vorkommen. Als eine sol-
 chens betrachtet werden. Das Um-
 ereignet sich immer dann, wenn
 eines Bewegungs- oder Schritt-
 (Passagen aus einem Musical
 im Folkloretanz) in der bereits
 ten Form übernommen wird.
 lie eigene Präsentation „neu ar-
 wird. Alle drei Wege, das Nach-
 Neugestalten, führen zum Ziel.
 gt im Entscheidungsbereich der
 2, welchen Stellenwert sie den
 Prozessen einräumen. Die ein-
 pekte, die beim Gestaltungspro-
 zolle spielen, werden in *Abb. 1*
 ht.

ltung des Tanzstücks „Besame
 llzog sich als eine Kombination
 estalten, Umgestalten und Neu-
 wobei am Anfang der Schwer-



klung von Gestaltungen, mod.
 / POSTUWKA (in MEUSEL / WIESER

...punkt d... dem Neugestalten lag. Es wurde
 bereits... ant, daß der Schwerpunkt der
 choreographie auf den sog. „gemeinsa-
 men tänzerischen Aktionen“ liegen sollte.
 ... galt es zunächst zu klären, was
 „gemeinsam“ bedeutet, welche Bewegun-
 gen dies ermöglichen und welche Bewe-
 gungen von den Tänzerinnen auch umge-
 setzt werden konnten. Diese Phase war
 so geprägt von Suchen, Ausprobieren,
 Prüfen und Verwerfen oder Fest-
 halten. Hilfreich war ein Blick in andere
 Bereiche, so wurden z. B. „Anleihen“ aus
 den Richtungen hinzugenommen, in de-
 nen einige Tänzerinnen schon über Er-
 fahrungen verfügten, wie z. B. Paartanz,
 Rock 'n' Roll, Akrobatik oder Turnen. Die
 Suche nach „geeigneten Bewegungen“
 stellte sich als eine Schwierigkeit heraus,
 eine andere war der immer geringer wer-
 nende persönliche Raum, denn viele Auf-
 gaben verlangten ein Anfassen oder He-
 ben der Partnerin. Einige Studentinnen
 hatten anfangs damit Schwierigkeiten.
 Erschwerend kam hinzu, daß es Span-
 nungen und Antipathien zwischen einzel-
 nen gab. Aus diesem Grunde konnten
 viele Aufgaben in der Anfangsphase mit
 der sog. „Lieblingspartnerin“ gelöst wer-
 den, und erst später mußten die Bewe-
 gungen mit anderen Partnerinnen ausge-
 führt werden, wenn choreographische
 Gesichtspunkte (Raum und Zeit) dies ver-
 langten.

Die über die Improvisation gefundenen
 Lösungen wurden mit Video aufgezeich-
 net und mit der Gruppe auf „Brauchbar-
 keit“ geprüft, modifiziert, variiert oder
 aussortiert. Auf diesem Weg entstand
 eine ganze Reihe von kleinen Bewegung-
 motiven oder Bewegungsbausteinen, die
 später von allen erlernt und auch in die
 Gestaltung aufgenommen wurden. Zum
 Teil wurden sie ergänzt durch Bewegungs-
 abläufe, die von der Lehrkraft festgelegt
 worden waren.

**2.2 Gemeinsame Aktionen —
 Versuch einer Systematisierung**

Die gefundenen „gemeinsamen Aktio-
 nen“ lassen sich grob vier Bereichen zu-
 ordnen, die nicht streng voneinander ge-
 trennt werden können und sollen:

„Parallelität“

Gleiches zur gleichen Zeit tun.

„Kontrast“

Gemeinsam agieren, aber unterschied-
 liche Bewegungen ausführen.

„Aktion und Reaktion“

Die Bewegung einer Tänzerin löst die
 Bewegung einer anderen Tänzerin aus.

„Kooperation“

Der Bewegungsablauf resultiert aus
 der Zusammenarbeit der Tänzerinnen,
 wobei die eine von der anderen abhän-
 gig ist.

Zu „Parallelität“

Mit Parallelität bezeichne ich jene Se-
 quenzen, in denen zwei oder mehr Tänze-
 rinnen gemeinsam gleiche Bewegungsfor-
 men ausführen. Dies ergab sich z. B., als
 die Tänzerinnen mit einer modifizierten
 Haltung und Handfassung des Gesell-
 schaftstanzes den Raum durchschritten (s.
Foto 1) oder als sich zwei Tänzerinnen um-
 armten (s. *Foto 2* das Paar rechts hinten).

Zu „Kontrast“

Hierzu zählen all jene Aktionen, bei de-
 nen die Tänzerinnen unterschiedliche Be-
 wegungen ausführen, aber dennoch ge-
 meinsam agieren. Dies traf z. B. zu, als
 zwei Tänzerinnen eine Art „Duett“ tanz-
 ten, bei dem sie immer im direkten kör-
 perlichen Kontakt blieben (vgl. *Foto 3*).
 Eine andere Variante zeigen die *Fotos 4*
und 5: Die eine Tänzerin erreichte nach
 dem Hochrollen des Oberkörpers eine
 Rücklage, in der sie von ihrer Partnerin
 gestützt wurde, um dann nach einer sofor-
 tigen Rumpfbewegung nach vorne bei
 gleichzeitiger Kniebeuge einen Sprung
 mit Unterstützung der Partnerin auszu-
 führen.

Zu „Aktion und Reaktion“

Dieser Kategorie ordne ich jene Bewe-
 gungen zu, bei denen eine Tänzerin ein-
 deutig die Bewegung der anderen auslöst.
 Diese Aktionen fanden sich z. B. an jenen
 Stellen, an denen eine Partnerin der anderen
 im Stand oder am Boden einen Impuls zu
 einer Drehung gab. *Foto 6* zeigt eine sol-
 che Situation im Stand. Die vorderen Tän-



Foto 1



Foto 2



Foto 3



Foto 4

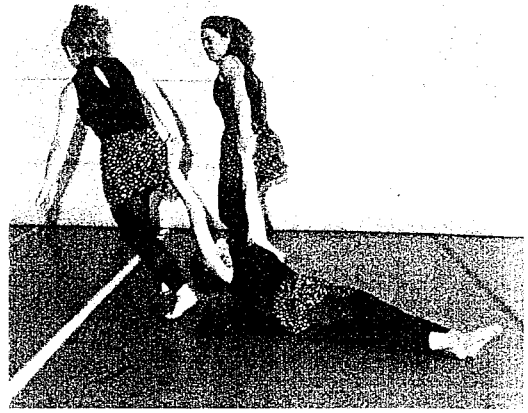
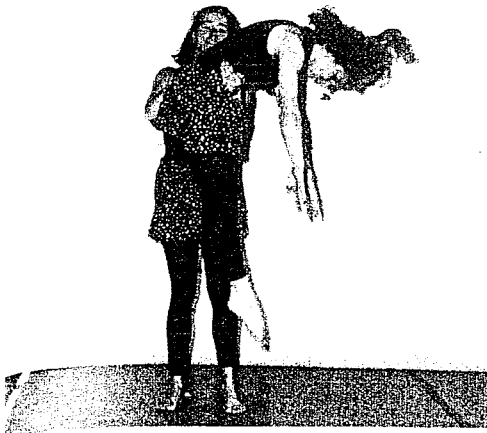


Foto 5

Foto 8



Foto 6



Foto 7

zerinnen erhielten einen Impuls zur Ausdrehung, im Umkehrpunkt erhalten sie über den Armzug ihrer Partnerinnen einen Impuls, sich wieder einzudrehen.

Zu „Kooperation“

Der Begriff der Kooperation scheint in diesem Fall nicht besonders klar, enthalten doch alle oben genannten Beispiele auch diesen Aspekt. Hier sollen all jene Bewegungen eingeordnet werden, bei denen die Tänzerinnen so voneinander abhängig sind, daß die Bewegung ohne gemeinsame Aktion gar nicht machbar wäre. Dies trifft insbesondere für alle Hebe-, Trage- und Zieh-Aktionen zu, wie dies auf den *Fotos 7 und 8* zu sehen ist. Die mittlere Tänzerin wird im Stütz von ihren Partnerinnen getragen und später wieder zurückgezogen.

3 Die Choreographie: ein Ergebnis aus Nach-, Um- und Neugestalten

An dieser Stelle soll nicht die Gestaltung im Detail wiedergegeben werden, sondern es soll die Grundidee vermittelt werden. Die von den Studentinnen entwickelten Bewegungsmotive (vgl. 2) wurden sukzessive mit Schritten und Elementen des modernen Tanzes verbunden, wobei ihre Anordnung unter den Aspekten *Zeit* und *Raum* eine große Herausforderung darstellte. Einige Elemente der Gestaltung sollen einen Eindruck von dem Ablauf vermitteln.

Das Stück beginnt damit, daß je zwei Tänzerinnen hintereinander stehen, die vorderen lassen den Oberkörper nach unten hängen (vgl. Foto 9). Während des musikalischen Vorspiels (bei Takt 3) fassen die hinten Stehenden mit einer Armgeste ihre Partnerin an der Schulter und ziehen sie hoch. Danach kommt es zu paarweisen Aktionen, die z. T. aus der Übung „Bewegt werden“ (vgl. 1.2) entwickelt wurden.

Anschließend (Takt 7–22) führen die Tänzerinnen paarweise Aktionen aus, wie sie beispielsweise auf den Fotos 3, 4 und 1 abgebildet sind.

Zur Musik der ersten Strophe (Takt 23–46) löst sich die bisher symmetrische Aufstellung auf, die Tänzerinnen führen nun in verschiedenen Gruppen Bewegungsmotive in verschiedenen Tempi aus. Es gibt zwei sog. „Slow Motion Gruppen“, die sich am Ort bewegen, wohingegen eine Gruppe aus fünf Tänzerinnen raumgreifend tanzt.

Im Verlauf des nächsten musikalischen Abschnitts (Takt 47–62) kommt es zu einer Konstellation, bei der eine Tänzerin kurzzeitig von der Gruppe isoliert wird (vgl. Foto 10). Die Großgruppe führt synchron gleiche Bewegungen aus, während die „Solistin“ auf der Suche nach einer Partnerin ist, die sie später in der hinteren Reihe rechts findet.

Während des ersten musikalischen Improvisationsteils (Takt 63–78) löst sich diese Gruppenstruktur auf, und die Tänzerinnen agieren in unabhängigen Kleingruppen (vgl. z. B. Fotos 3, 6, 7).

Zur zweiten Strophe (Takt 79–102) tanzen die Studentinnen in zwei Gruppen. Dabei werden bereits gezeigte Bewegungsmotive räumlich und zeitlich so variiert, daß die beiden Gruppen in einen Dialog miteinander treten.

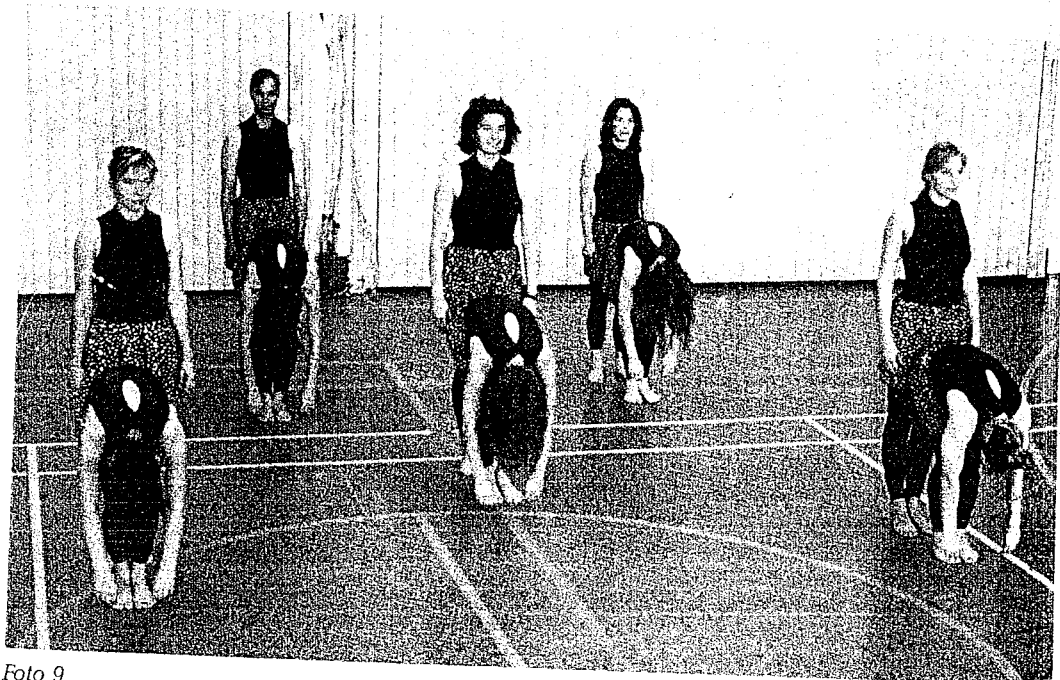


Foto 9

der ersten Strophe (Takt 47-62) kommt es zu einer Situation, bei der eine Tänzerin der Gruppe isoliert wird. Die Großgruppe führt synchrone Bewegungen aus, während die sie später in der hinteren findet.

Im nächsten musikalischen (Takt 63-78) löst sich diese Struktur auf, und die Tänzerinnen in unabhängigen Kleingruppen (Fotos 3, 6, 7).

Die Strophe (Takt 79-102) tanzen die Tänzerinnen in zwei Gruppen. In bereits gezeigte Bewegungsräumlich und zeitlich so voneinander abgetrennt. In beiden Gruppen in einen anderen treten.

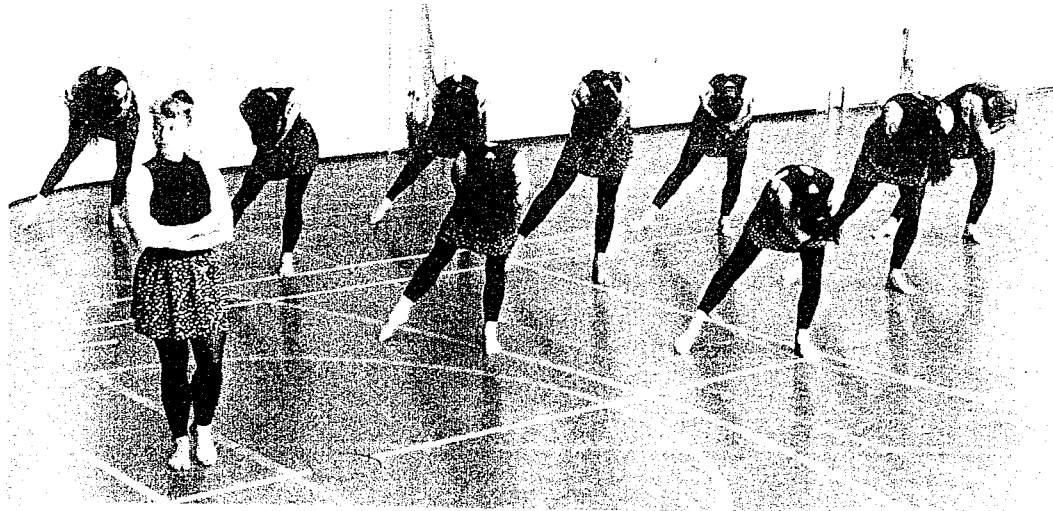


Foto 10

Die bisher vorhandenen Strukturen werden im zweiten musikalischen Improvisationsteil vollkommen aufgelöst, indem alle Tänzerinnen jetzt unabhängig voneinander ein Solo tanzen, das über die Improvisation entwickelt wurde. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der tiefen Bewegungsebene (am Boden sitzend, liegend, rollend usw.).

Im letzten Teil der Gestaltung (Takt 119-134) werden Bewegungsmotive vom Anfang wiederholt bzw. in neuen räumlichen Konstellationen wieder aufgegriffen. Die Tänzerinnen kommen nochmals paarweise zusammen (vgl. Foto 1), um dann am Ende während eines langgezogenen Tones des Saxophons langsam in ihre Schlußbewegung zu „gleiten“.

4 Rückblickende Analyse und Bewertung

Die rückblickende Analyse bezieht sich auf drei Aspekte: Zuschauermeinungen und Urteile, Sichtweise der Tänzerinnen (2) und die Meinung der Verfasserin.

4.1 Die Gestaltung und Zuschauerreaktionen

Jede Aufführung eines Stückes ist für die Beteiligten nicht nur mit der Frage verhaftet, ob die Darbietung tänzerisch gelingt, sondern auch mit der Ungewißheit ver-

bunden, wie das Publikum reagieren wird. Ablehnung und Kritik wirken sich auf die Leistungen der Tänzerinnen aus und nehmen ihnen fast immer den Spaß, den sie eigentlich beim Auftreten haben wollten. Eine oft gehörte Stellungnahme von Zuschauern nach der Präsentation unseres Stückes war die Äußerung: „Schreckliche Musik, aber tolle Choreographie“. Eine Zuschauerin fand es „super“, denn es zeige in positiver Form „Frauen-Power“ und nicht, wie sonst so oft zu sehen, „erotisch nettes Bewegen zu Popmusik“. Sie beurteilte die Musikkwahl als richtig, „es muß ja nicht immer nur gefallen“ — eine eher seltene Meinung in dem Kreis, in dem wir auftraten. Die Choreographie wurde durchweg als sehr kreativ eingeschätzt, die Anregungen für andere bietet. Einige Zuschauer meinten jedoch, ähnliches sei bei ihren Gruppen nie zu realisieren, diese wollten „lieber Jazztanz machen“. Insgesamt gesehen nahm die Akzeptanz und positive Beurteilung des Stückes ständig zu, und beim Deutschen Turnfest in Hamburg (ein Jahr später) gelang es der Gruppe sogar, damit in die Auswahl der Besten zu kommen. Da war dann auch innerhalb der Tanzgruppe endlich „das Eis gebrochen“; nach dieser Bestätigung tanzten sie dieses Stück mit einer inneren Überzeugung und Lockerheit, als sei es ihnen zuvor nie schwergefallen, sich im modernen Tanz und mit dieser Musik zurechtzufinden.



(1996), Heft 5

4.2 Die Gestaltung aus Sicht der Tänzerinnen

Obwohl die Tänzerinnen stark am Entstehungsprozeß beteiligt waren, hatten einige Tänzerinnen anfangs Probleme, sich bei diesem Tanz „wohl zu fühlen“. So war noch nach der ersten Aufführung die Stimmung etwas getrübt, was verschiedene Ursachen hatte. Obwohl die Themenwahl von allen als „äußerst interessant“, „ungemein gut“ oder „total im Trend“ beurteilt wurde, bereitete die praktische Umsetzung einigen Tänzerinnen Probleme. Sie hatten Hemmungen, „nah an eine Person zu gehen“, oder es existierte „anfangs eine gewisse Scheu, die andere anzupacken“, das mußte erst überwunden werden. Im nachhinein allerdings „war es eine tolle Sache, nicht nur isoliert vor sich hinzutanzten, sondern miteinander zu agieren“. Bis es allerdings soweit war, mußten innerhalb der Gruppe einige Spannungen abgebaut werden, denn es wurde auch erwähnt, daß diese Vorgehensweise „zum Zusammenhalt der Gruppe beiträgt“ und helfen kann, „private Aversionen zu überwinden“. Einige wünschten sich sogar, daß mehr Improvisation bzw. auch Contact Improvisation in Zukunft vorkommen sollte.

Die Zufriedenheit mit der Stilrichtung „moderner Tanz“ veränderte sich positiv mit dem Fortschreiten der Zeit. Einige, für die diese Richtung neu war, hatten z. B. anfangs Probleme, weil sie sich unsicher waren. Eine Studentin meinte: „Wenn man Bewegungsformen nicht gut beherrscht, ... machen sie einem auch nicht viel Spaß“. Doch je besser sie es konnten, desto besser fühlten sie sich. Andere hatten wenig Probleme mit dem modernen Tanz, eine fand ihn sehr passend für das Thema, „weil er viel ausdrucksstärker ist“. Aber es gab auch einige kritische Äußerungen, eine Studentin vermißte ein wenig den „Groove“, eine andere den „Swing“, auch wurde das Stück als zu ernst beurteilt, eine andere wünschte mehr Mimik und Gestik, auch mehr Sprünge oder Drehungen könnten das Stück ergänzen. Auch die Frage, ob nicht „begabte Knaben“ (wie eine Studentin den Wunsch nach männlichen Mit-Tänzern formulierte) die Tanz-AG bereichern könnten oder ob wir nicht doch noch einen Jazztanz einstudieren

würden, wurden angesprochen. Bei all diesen Anmerkungen wurde allerdings nicht übersehen, daß die individuellen Wünsche nur Anregungen sein sollten und alle im großen und ganzen zufrieden waren, wenn auch der Weg bis zur endgültigen Choreographie ein schwerer war, so daß einige, inklusive der Autorin, auf der halben Strecke am liebsten alles „hingeschmissen“ hätten.

Zum Glück haben wir durchgehalten, und der Erfolg des im anschließenden Semester entwickelten experimentellen Tanzstücks brachte die Gruppe endgültig zusammen, wobei eine Woche „Deutsches Turnfest“ in Hamburg eine entscheidende Rolle spielte, auch unter „gruppendynamischen Aspekten“.

4.3 Die Gestaltung und ihr Entstehungsprozeß aus Sicht der Leiterin

Choreographieren mit Tanzgruppen bedeutet, nicht nur künstlerisch, sondern aus meiner Sicht auch pädagogisch tätig zu sein. Darin unterscheidet sich die Arbeit in Schule, Hochschule und Verein von der professionellen Szene. Eines der grundlegenden Probleme ist mit der Frage verbunden, wieviel Demokratie die Gruppe verträgt. Wie viele Entscheidungen muß die Lehrkraft allein fällen, um die Entwicklungen vorwärtszubringen, und wie lassen sich die unterschiedlichen Interessen und Fähigkeiten einzelner Tänzerinnen optimal einbringen?

An diese Frage können noch viele andere angereicht werden, und alle, die mit Gruppen choreographisch tätig sind, wissen dies. Es gibt keine Einheitslösung, und es muß von Fall zu Fall neu entschieden werden. Auch das kreative Gestalten wird nie ganz einfach sein. Auch großen Künstlern — und das kann ein Trost sein — fällt nicht alles ohne Mühe in den Schoß. Harald KREUZBERG z. B. äußerte sich einmal folgendermaßen:

„Wenn ich die Idee zu einem neuen Tanz habe, sehe ich ihn schon ganz fertig vor mir. Aber sobald ich nun mit der eigentlichen Arbeit beginne, wenn ich versuche, die Idee zu gestalten, geht es mir wie ei-
(Fortsetzung nach den Lehrhilfen)

(siehe auch Seite 200)

... Zeichner, der Papier und Stift vor sich
... hat und plötzlich vor der Aufgabe
... steht, seine blühende innere Vision
... diesem herzlosen Material Wirklich-
... werden zu lassen ... In diesem Au-
... blick ist man wie ein Schwimmer, der
... ins Wasser springt, ohne zu wis-
... wohin ihn die Strömung trägt ... Was
... Form werden soll, das ist zunächst
... weiter als eine mehr oder weniger
... Improvisation ... Die Form
... sich allmählich heraus. Manchmal
... geschieht das große Wunder,
... schon in einer einzigen Stunde ein
... in seiner Grundform feststeht. Das
... die gottbegnadeten Stunden, in denen
... alles wie von selbst gelingt — aber
... meistens ist es ein langer und mühseliger
... bis zu letzten Klarheit der Gestaltung“
... KREUZBERG in PIRCHAN 1941, 43).

... besondere der letztgenannte Aspekt
... von allen und besonders von den
... Innen einkalkuliert und akzeptiert
... werden.

Kreatives Gestalten im Tanz vollzieht
... sich nicht linear und ohne Risiko, statt
... dessen ist es mühselig, verlangt Ged-
... duld, Frustrationstoleranz und Durch-
... haltevermögen — alles Eigenschaften,
... die in unserer gegenwärtigen Zeit, die
... auf den schnellen Erfolg, die Show, den
... Spaß und „fit for fun“ setzt, immer
... mehr in den Hintergrund bzw. aus dem
... Wahrnehmungsbereich verdrängt wer-
... den. Kreativ sein an sich ist „absolut
... in“. Das Problem ist nur, daß uns die
... Medien, insbesondere das Fernsehen,
... eine „andere Realität der Kreativität“
... vorspielen. Hier werden fast täglich
... wortgewandte, kreativ agierende Men-
... schen vorgestellt, die spontan Erstaun-
... liches zu leisten scheinen, so daß
... dem Zuschauer fast nur bedauerliches
... Selbstmitleid über den Mangel solcher
... „kreativen Fähigkeiten“ übrigbleiben.
... Aber ein Blick hinter die Kulissen rela-
... tiviert bald vieles. Fast alles, was uns
... hier an „spontaner Kreativität“ geboten
... wird, ist von langer Hand geplant — oft
... in mühseliger Arbeit der Verantwortli-
... chen; nichts ist dem Zufall überlassen.
... Sogar das Klatschen der Zuschauer an

der richtigen Stelle wird manchmal ei-
... nen halben Tag lang geübt, bis man
... endlich „live“ auf Sendung geht.

Meine Unsicherheit als Leiterin einer
... Tanzgruppe auf die Frage, ob man sich
... denn auf dem richtigen Pfad befindet, ob
... das, was man da macht, noch zeitgemäß
... ist oder ob man überholte Vorstellungen
... und Werte im Kopf hat, schwindet dahin.
... Gerade Biographien großer Künstler be-
... bestätigen die Tatsache, daß das „Kreativ-
... sein“ eins der schwersten Dinge ist, daß
... auch sie gelitten haben wegen des Gestal-
... tens. Mary WIGMAN beispielsweise be-
... richtete mehrfach, daß man beim Choreo-
... graphieren Geduld braucht, daß man an
... der Aufgabe bleiben muß, daß man das
... „Kreativsein“ nie erzwingen kann und es
... trotzdem immer wieder zu erzwingen ver-
... sucht, obwohl man doch weiß, es wird ei-
... nen irgendwann überraschen — meistens
... dann, wenn man es am wenigsten erwart-
... tet (vgl. WIGMAN 1986, 13, 14 und 22).

Anmerkungen

- (1) Da innerhalb der Gruppe unterschiedliche Kennt-
... nisse im modernen Tanz vorlagen, versuchte die
... Lehrkraft durch vorgegebene Übungsformen
... (Exercise) den Studentinnen Bewegungsprinzipien
... des modernen Tanzes zu vermitteln, um später
... darauf aufbauen zu können. Wesentliche Bewe-
... gungsprinzipien sind: ganzheitlicher Bewegungs-
... ansatz, Spannung und Entspannung („tension und
... relaxation“ als auch „contraction und release“), ak-
... tiver Einsatz des Oberkörpers und Rumpfes, „Spiel
... mit dem Gleichgewicht“ in Bewegungsformen wie
... „Off-Center-Bewegungen“ und Fallen und Wieder-
... aufrichten („fall und recovery“).
- (2) Bei der Beurteilung des Projekts durch die Studen-
... tinnen stütze ich mich auf die Ergebnisse einer
... schriftlichen Befragung (Fragebogen mit offenen
... Antworten Ende des SS 94) und einiger Gespräche.

Literatur

- GRAHAM, M.: Der Tanz mein Leben. München 1992.
KARINA, L. / SUNDBERG, L.: Modern Dance. Geschichte.
... Theorie. Praxis. Berlin 1992.
MEUSEL, W. / WIESER, R.: Was ist Bewegungsgestaltung?
... In: MEUSEL, W. / WIESER, R. (Hrsg.): Handbuch Bewe-
... gungsgestaltung. Seelze-Velber 1995, 10-13.
PIRCHAN, E.: Harald KREUZBERG. Sein Leben und seine
... Tänze. Wien 1941.
STUBER, J.: Geschichte des Modern Dance. Wilhelmsh-
... haven 1984.
VENT, H. / DREFKE, H.: Gymnastik/Tanz. Sport — Se-
... kundarstufe II. Düsseldorf 1982.
WIGMAN, M.: Die Sprache des Tanzes. München 1986.

Anschrift der Verfasserin:

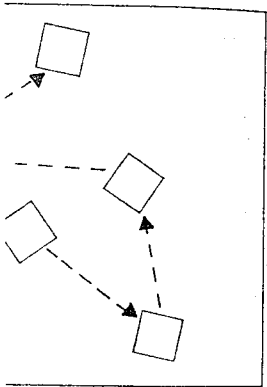
Gabriele Postuwka
Institut für Sportwissenschaften
Universität Frankfurt
Ginnheimer Landstr. 39, 60487 Frankfurt

... h mit Hilfe von 2 Bret-
... e gewisse Distanz fortbe-
... Mitspieler den Boden be-

... r ein hohes senkrechtes
... id/Mauer) klettern, ohne
... rückbleibt.

Auffeld

... hängender Lkw-Reifen
... en Gruppe durchstiegen
... and darf seitlich am Rei-
... („elektromagnetisches



Plattform

Hilfe von zwei unter-
... en über einen Parcours
... gelangen, wobei jeweils
... er Plattform stehen kön-
... n Boden betreten darf

Anschrift des Verfassers:

Heinz Frommel
Alte Schmiede 8
74336 Brackenheim



Ursula Fritsch (Hg.)



Helmi Vent Choreographie – ästhetische und pädagogische Aspekte

Zum Verständnis von Choreographie

Die Bedeutung des Wortes Choreographie stammt aus dem Griechischen und umfasst sowohl den Tanz (choros) als auch die Schrift (graphie) – eine *Tanzschrift*, mit deren Hilfe man versuchte, Haltungen, Stellungen, Einzel- und Gruppenbewegungen und Richtungen im Zusammenhang tänzerischer Bewegungsfolgen mit eigens dafür erfundenen Symbolen und graphischen Systemen aufzuzeichnen.

Beschreibungsversuche von Tanzschritten – oft in Verbindung mit musikalischen Notenzeichen – finden sich in den Lehrtraktaten französischer und italienischer Tanzmeister des 16. und 17. Jahrhunderts, z. B. bei T. Arbeau (*Orchésographie*, 1588) und Cesare Negri (*Le gratie d'Amore*, 1602). In dem grundlegenden Aufzeichnungssystem des 18. Jahrhunderts, der «Choregraphie» von R. A. Feuillet / Ch.-L. Beauchamps (1700) waren Bodenweglinien rechts und links mit speziellen Zeichen für die auszuführenden Bewegungen versehen. In den Tanzschriften des 19. und 20. Jahrhunderts wurden Strichfiguren verwendet (A. Saint-Léon, Paris 1852; F. A. Zorn, Odessa 1887; W. P. Misslitz, Offenbach 1954; R. und J. Benesh, London 1956) und Notenzeichen (B. Klemm, Leipzig 1855; W. J. Stepanow, Paris 1892; P. Conté, Niort 1931), die zum Teil in einem Linienystem paritätähnlich aufgezeichnet wurden.

1928 veröffentlichte Rudolf von Laban seine seitler weit verbreitete Kinetographie – auch «Labannotation» genannt –, eine aus einem senkrecht gestellten Linienystem, Grundzeichen, Richtungs- und Wendungszeichen bestehende Bewegungsschrift, in der die Länge, Reihenfolge und Stellung der Zeichen angeben, wie lange, wann und mit welchem Körperteil die Bewegungen auszuführen sind.

Neben dem Verständnis des Begriffs Choreographie als Tanzschrift, deren Geschichte und Methode einen eigenen Forschungsbereich in der Musik-, Theater- und Tanzwissenschaft bilden (vgl. C. Jeschke 1983), kristallisierte sich im 19. und 20. Jahrhundert eine erweiterte Auffassung heraus: Choreographie als – meist auf Musik bezogene – *tanzkünstlerische Komposition*.

Ein flüchtiger Streitzug durch die zeitgenössische choreographische Landschaft bietet eine solche Vielfalt von Tanzstücken unterschiedlicher Machart, daß sie sich mit kulturhistorisch gewachsenen Begriffen oft nicht mehr charakterisieren lassen. So findet man z. B.

- Stücke, die von einem fest umrissenen Bewegungsvokabular ausgehen (Rudolf Nurejew: «Dornröschen»), sowie Stücke, die sich verschiedenster Bewegungstechniken bedienen (John Neumeier: «West Side Story»);
- Stücke, die in sich geschlossen konzipiert und bis ins Detail festgelegt