

Literaturliste 3 **Zeitgenössischer Tanz**

BISCHOF; M. (1995). *Tanztheatertreffen Bern*. Bern: Paul Haupt AG

GTF, einige Jahrbücher *Tanzforschung*, z.B. *Band 6*

FLEISCHLE-BRAUN. C. (2000). *Der Moderne Tanz*, S.113 – 145. Butzbach-Griedel: Afra

KALTENBRUNNER.T. (1998). *Contactimprovisation*. Aachen: Meyer & Meyer

ROSINY, C. (1999). *Videotanz*. Zürich: Chronos

SCHLICHER; S. (1987). *Tanztheater*



Tanztheater

Begriff: 20er Jahre durch Kurt Jooss
Erste Tanztheater Produktionen '67 durch Bausch
und Kresnik, Umbenennung der Ballette in Tanztheater

Kein Stil, sondern eine Geisteshaltung!

"Credo des Tanztheaters":

"Ich interessiere mich weniger dafür, wie sich die Menschen bewegen, als was sie bewegt." (P. Bausch)

Collage- oder Montage-Stil, Kontrastverfahren,
offene Struktur, Verfremdung
Keine Verknüpfung nach dem Kausalprinzip

keine traditionelle Theater-Dramaturgie
keine Protagonisten
Charaktere durch die Tänzerpersönlichkeiten

vage Angaben über Raum und Zeit, fließende
Grenzen zwischen Probe und Aufführung

Versuch eine neue Körpersprache zu entwickeln
zur Verbesserung der menschlichen Kommunikation
—> 2 Schlüsselbegriffe: Erfahrung und Mitteilung

"Normalmensch", deren Ängste, Nöte, Sehnsüchte
Mißerfolge, kurz: der Kampf in der unwirtlichen Welt,
Zwischenmenschliche Versagen und Isolation

Bühnenraum: schlicht und düster
bei P. Bausch: Sand, 8000 Nelken, feuchter Torf, ...

Banale alltägliche Bewegungen, Gesten, Erfahrungen
Tanztheater-Choreographen "erfinden nicht, sie finden"

Kein passiver bequemer Rückzug für den Zuschauer
sondern: Selbstreflexion durch Identifikation, Anstrengung
und vielseitige Interpretierbarkeit

Tanztheaterprojekte eignen sich gut für die Schule

Choreographen: Pina Bausch, Johannes Kresnik, Willi
Forsythe, Gerhard Bohner, Susanne Linke, Urs Dietrich
Joachim Schlömer, Reinhild Hoffmann, ...

Anna

Anna
Reals SPF 98199

Informationsblatt zum Thema „Contact Improvisation“

Geschichte/ Entwicklung: entstand in den frühen 70ern als eigenständige Form, entwickelt aus den Traditionen des modernen und postmodernen Tanzes, im Sinne der permanenten ästhetischen Revolution gegen stilisierte, perfektionierte Tanztechnik und Darstellung. Geleitet durch sein Interesse an „Nicht-Tanz-Bewegungen“ arbeiteten der Begründer *Steve Paxton* und sein Ensemble „Magnesium“ nicht mit gelerntem Tanzvokabular sondern mit instinktiven Körperreflexen, die in waghalsigen Situationen helfen, Verletzungen zu vermeiden und den Körper abzurollen. Aus diesen Ideen und dem weiteren Interesse daran, Bewegungen aus einer persönlichen Kommunikation über Berührung entstehen zu lassen, entstand in Zusammenarbeit mit anderen Tänzern und Turnern, die „Contact Improvisation“ (CI). Es war v.a. Nancy Stark Smith, die diese neue Tanzrichtung mitentwickelte, performte (erstmal 1972) und später auch lehrte. Von Anfang an, war Contact Improvisation auch ein soziales Phänomen, als Verkörperung kultureller Überzeugungen und Werte. Regelmäßig fanden so genannte Jam Sessions statt, in denen Leute zusammenkamen um diese neue Tanzform auszuprobieren und entdeckend zu erleben. Das Interesse an der CI wuchs dramatisch: 1974 erschien das internationale Magazin *Contact Quarterly*, die erste reine Contact Improvisations-Company „*ReUnion*“ formierte sich 1975 in Kalifornien. Als bald folgten „Contact Communities“ in den verschiedensten Ländern. Heute gibt es wöchentliche Sessions und Lehrstunden in allen größeren Städten, überall auf der Welt.

Definition: „Zwei Menschen bewegen sich zusammen, sind in Kontakt, und halten einen dauerhaften physischen Dialog aufrecht, durch kinästhetischen Signale, die durch geteiltes Gewicht und ein gemeinsames oder entgegengesetztes Momentum entstehen.“ (Daniel Lepkoff, weitere Definitionen in Kaltenbrunner, 1998, S. 11f).

Charakteristik: Jede Bewegung entsteht aus dem Zusammenspiel der Körper, ohne Absprache und ohne Choreographie. Mit der Berührung als sozialem Tabu wird gebrochen. Geschlechterrollen werden aufgelöst. Durch den ständigen Kontakt an einer sich fortwährend verlagernden Körperstelle und Körperfläche befinden sich die Tänzer permanent in einer Beziehung des Gewichts-austausches bzw. im Spiel mit dem gemeinsamen Gleichgewicht, basierend auf der Erforschung physikalischer Gesetzmäßigkeiten, wie Schwerkraft, Fliehkraft, Balance, Trägheitsmoment, Schwung, Impuls und Dynamik. Der Tanz ist ein Wechselspiel aus Aktivität und Passivität, Aktion und Reaktion, Führen und Folgen, Anpassen und Entgegensetzen, Modifizieren und Kontrastieren. Neben dem Zusammenspiel von Skelett, Muskulatur und Reflexen, wird auch ganz speziell der beseelte Körper angesprochen, ein neuer Zugang zu sich selbst ermöglicht.

Einflüsse: Aikido (schützende Reflexe), Akrobatik (Physikalität), „Release-Work“ (kinästhetische Trainingsform, Balance), Body-Mind-Centering (Verbindung von Körper und Geist).

Inhalte: Es werden zur Strukturierung von Übungen drei Bereiche unterschieden:

1. *Körperbewusstsein (Sensitivity & Awareness Skills):* den eigenen Körper bewusst wahrnehmen und den des Partners spüren, den kinästhetischen Sinn schärfen, bedeutsam für Raumorientierung und Balance.
2. *Seelische Befindlichkeitsebenen (States):* Wahrnehmen des eigenen inneren Geisteszustandes und seiner Veränderung. Eine Person oder Gruppe in eine bestimmte Stimmung, Atmosphäre führen, über die der Zugang zum gemeinsamen Tanz ermöglicht werden kann. Es werden verschiedene States diskutiert, die sich auf körperliche, emotionale, rhythmische, ekstatische, sinnliche, erotisch-sexuelle oder spirituelle Aspekte beziehen.
3. *Körperliche Fertigkeiten (Physical Skills):* Erweiterung des Bewegungsrepertoires mit dem Ziel, die eigenen Ausdrucksmöglichkeiten zu vergrößern und den lebendigen Bewegungskontakt mit dem Partner zu bereichern. Erhöhung der Sicherheit für beide besser koordinierte Körperreflexe und Bewegungsmuster und bessere Beweglichkeit. Wichtige Fertigkeiten sind z.B.: Fallen, Stürzen, Springen, Tragen, Getragenwerden, Werfen, Lehnen, Rollen, Fliegen, Kopfübersein, sich als Gewicht erfahren, mit dem Gewicht spielen und bewegen, Gewicht graduell abgeben etc.

Literatur:

- <http://www.eti-berlin.de/eti/werkstatt/kontaktimpro.html>
<http://www.bodymindtanz.de/contact.html>
<http://www.orthopoint.de/magazin/ausgabe1/t4tanz.htm>
<http://www.univie.ac.at/USI-Wien/ueb/inf/info%20162.htm>
<http://www.tanzundtheaterwerkstatt-ffm.de/workshops/contact.html>
http://de.wikipedia.org/wiki/Contact_Improvisation
 Brinkmann-Hagedorn, Ulla (1996). Kontaktimprovisation – getanztes Verständnis. *Sportpädagogik* (2), 59-63.
 Kaltenbrunner, Thomas (1998). *Contact Improvisation: bewegen, tanzen und sich begegnen*. Aachen: Meyer & Meyer.

Videotanz

1. Herkunft und Entwicklung

- Videotanz stellt keine gänzlich neue Kunstform dar, sondern entstand bereits in der Avantgardbewegung der 20er Jahre (in Deutschland und Frankreich) aus der Verschmelzung von Bühnentanz und bewegtem Bild und müsste daher auch treffender "Film- und Videotanz" heißen.
- Diese intermediale Kunstform wurde ab den 50er Jahren in Amerika bekannt und bezeichnet seit Ende der 80er Jahre, ausgehend von Frankreich, eine eigene Tradition, welche wechselseitig Tanzszenen und Videokunst beeinflusst.
- Ausgehend vom Videotanz entwickelten sich folgende Richtungen:
Filmische Neuinterpretation (Umarbeitung eines Bühnenstücks für den Blick der Kamera), Kamerachoreographie, Werbe- und Musikclips.
- Videotanz konzentriert sich heutzutage auf einzelne Länder, vor allem, GB, Belgien, Frankreich und USA.

2. Inhalte und Ziele

- Es geht nicht um die Abfilmung eines auf der Bühne ausgeführten Tanzes, sondern um seine choreographische Erschaffung einzig und allein für den Kamerablick.
- Die bewegliche Kamera kann den Tanz aus allen Perspektiven und Distanzen verfolgen und aktiv mitgestalten.
- Montagetechnik, Animationstechnik und elektronische Bildbearbeitung bewirken, dass sich im Videotanz nicht nur der Tänzer bewegt. Der ihn umgebende Raum wird ebenso in Bewegung versetzt - sei es der Außenraum, der alltägliche Innenraum oder eine fiktiv erschaffene Welt.
- Meist kurze Formen (15-30min.) mit wenig Beteiligten
- Im Videotanz zeigen sich Ausdrucksweisen des zeitgenössischen Tanzes, Alltagsbewegungen, Stilelemente aus dem Tanztheater oder eines physisch orientierten Tanzes (Contact Improv.)
- Aus dieser Synthese von Tanz und bewegtem Bild entstehen Videos und Filme, die in ihrer zeitlichen und räumlichen Struktur auf der realen Bühne nicht möglich wären.
- Da der Videotanz selten die verbale Sprache als Ausdrucksmittel verwendet, entsteht somit eine länderübergreifende Aussage.

3. Die 5 wichtigsten Merkmale des Videotanzes

- Kamera: Einstellungen (nah-fern) und Blickwinkel (Ebenen)
- Ton: Elemente - Tonebene (Musik und Geräusche) und Bildverbindungen
- Körper: Bewegung, Tanz, Choreographie
- Zeit: Bewegungszeit und Zeit in Bewegung
Zeitmanipulation erfolgt durch Zeitlupe, Zeitraffer und Stopptricks.
- Raum: Bild-, Bewegungsraum und narrativer (erzählender) Raum
Meist Räume, Landschaften außerhalb der gewöhnlichen Theaterräume

Die wichtigsten Konstituenten sind hierbei Zeit und Raum.

4. Bedeutende Namen

Merce Cunningham (amerik. Tänzer u. Choreograph), Birgit Cullberg (schwed. Choreographin), John Cage (Komponist), Maya Deren (amerikanische Tänzerin u. Choreographin)

5. Wettbewerbe/Festivals:

Dance Screen Awards: seit 1988, eines der größten Fernsehfestivals der Welt.

Deutscher Videotanzpreis: Die SK Stiftung Kultur (Köln) u.a. vergeben seit 1996 alle 2 Jahre den Deutschen Videotanzpreis. Der Preis soll jungen Künstlern die Realisierung professioneller Videotanz-Produktionen ermöglichen.

6. Literatur:

Rosiny, C. (1999): Videotanz. Chronos Verlag, Zürich. (Behr, Zimmer 119)

Tanzdrama, Heft 2, 1998. (Behr, Zimmer 119)

<http://www.sk-kultur.de/videotanz/index.htm>

<http://www.blueboxfilm.ch/tanz.html> (Ausschnitte aus bluebox film -Produktionen)

New Dance

Entstehungsgeschichte:

-
- ⇒ in den 40er/50er Jahren Merce Cunningham „Der Zufall als Prinzip“, Anna Halprin „kreativer Prozeß, pädagogischer Ansatz und Eric Hawkins „Kinesiologie, Zen Buddhismus“ Wegbereiter der Postmoderne
-
- ⇒ in den 60er Beginn der Contactimprovisation durch Steve Paxton
- ⇒ in den 70er Entwicklung der Release Technik in USA , England und Amsterdam
-
- ⇒ seit den 80er ist New Dance ein Begriff in Deutschland

Ideen im New Dance

-
- ⇒ jeder Mensch ist einzigartig in seinem Bewegungspotential die Quellen für die Bewegung liegen im eigenen Körper
- ⇒ Aufgabe ist es, nach innen zu spüren und den minimalen Kraftaufwand für Bewegung zu suchen
-
- ⇒ spontanen Bewegungsimpulsen folgen und Bewegungsklischees überwinden
- ⇒ Improvisation bedeutet: eigenes Bewegungsmaterial finden und kreativ damit umgehen
-
- ⇒ Improvisation ist ein gleichwertiges Stilmittel, eine eigene Performanceform und kann Verbindung zu Musik, Malerei etc. schaffen
-
- ⇒ Tanz ist Ausdruck des ganzen Menschen, geformt durch seine Lebensgeschichte
-
- ⇒ New Dance choreographiert das Alltägliche

Prinzipien im New Dance

-
- ⇒ Wahrnehmung des 'IST'-Zustandes *statt* "SOLL"
-
- ⇒ Bewußtmachen der Körperstrukturen
-
- ⇒ Erforschung der Bewegungsmöglichkeiten
-
- ⇒ orthopädisch-funktionelle und organische Bewegungsweise

Didaktische Relevanz:

- besteht nur theoretisch, da
- a. "New Dancer" keine Chance haben in etablierten Studios zu arbeiten, oder sie feilen an ihrer Karriere
- b. Tanzpädagogen fehlt die intensive Ausbildung
- folglich müssen mehr Ausbildungs- und Fortbildungsstätten geschaffen werden, an denen heutige und zukünftige Tanzpädagogen „New Dance“ studieren können

Literatur

- ⇒ Lilian Karina/Lena Sundberg : Modern Dance. Geschichte, Theorie, Praxis, Berlin 1992
- ⇒ Thomas Kaltenbrunner : Contactimprovisation
- ⇒ Aat Hougée/Bertram Müller: Teaching the unknown. In: Tanz aktuell 5/93, 6-9
- ⇒ G. Fleischle-Braun: „New Dance“ eine Richtung des zeitgenössischen Tanzes. Tanzen 4/94
- ⇒ Jahrbuch Tanzforschung. Bd.6 1995; Norbert Heckelei: New Dance - Neuer Tanz. Didaktische Relevanz für die Tanzerziehung

Eine schnellebige Zeit wie die unsere bringt es mit sich, daß Kunstströmungen entstehen – so schnell wie sie auch wieder vergehen. Begriffe tauchen auf, wer »in« sein will, müßte sie kennen, aber kennt man sie wirklich? So entstehen häufig »uneigentliche« Gespräche und/oder Diskussionen – gemeint sind Diskussionen, in denen man sich mit Hilfe von mehr oder weniger frischen Begriffen unterhält, ohne sich recht zu verstehen. Aber was soll's, man unterhält sich eben ... (Wem ist es noch nicht so gegangen? Mir schon!). Deshalb ist es äußerst verdienstvoll, wenn sich jemand die Mühe macht, den Begriffen, ihrer Entstehung und dem, was mit den Begriffen bezeichnet wird, nachzuspüren. Das hilft heraus aus der »Uneigentlichkeit«. »New Dance« ist für manche solch ein Begriff!

»New Dance«

eine Richtung des
Zeitgenössischen Tanzes
Claudia Fleischle-Braun

1. Seine Entstehungsgeschichte

In den 60-er und 70-er Jahren können wir in Amerika gleichsam einen Bruch zwischen der sich gerade etablierenden Tanzästhetik und dem nach wie vor avantgardistischen Choreographieverständnis des "Postmodern Dance" feststellen. Stellvertretend für die angesprochene Epoche des Modernen Tanzes sind hier die Werke und Tanzauffassungen von Merce Cunningham (geb. 1919 in Centralia, Wash.) und Alwin Nicolais (geb. 1912 in Southington, Conn.) genannt, die stilbildend geworden sind: Tanz als Kunst der Motion (= Bewegung) in einer depersonalisierten und abstrakten Form, bei Merce Cunningham als Bühnenwerk unabhängig von Zeit- bzw. Handlungsstrukturen ebenso wie von Raum- und direkten Musikbezügen und bei Alwin Nicolais im totalen Zusammenspiel eben dieser Komponenten. Es ist der Zuschauer und nicht der Tänzer oder Choreograph, der den Ereignissen auf der Bühne ihre Bedeutung und einen Sinn gibt. Diese knappe Skizzierung der postmodernen Tanzauffassung, die als eine Ausgangssituation für die Entwicklung neuer Tendenzen im Modernen Tanz zu betrachten ist, soll hier genügen. Ein Entstehungshintergrund des "New Dance" ist darüberhinaus in der antiformalistischen Revolte der Jugend in den 70er Jahren zu suchen, die gesellschaftlich einen Aufbruch aus den erstarrten Mustern der Politik und den bestehenden Ordnungen erreichen wollte. Auch die Künstler suchten in dieser Phase intensiv nach neuen Formen der ästhetischen Vermittlung. So entwickelte sich sowohl in etablierten Stätten der Kunstvermittlung (wie Theater, Museen etc.) als auch an unkonventionellen Orten, im Freien und in der Natur die "Performance" - Kunst mit Happening-Aktionen, in denen der Zuschauer die Vermittlung einer Idee und den Prozeß des Entstehens einer künstlerischen Produktion miterlebte (vgl. E. Jappe 1993/11).

Zwar ist das "Zufallsprinzip" (Aleatorische Ästhetik, von lat. »alea« = Würfel), das Merce Cunningham gerne verfolgte, nicht ausschließlich aus der Performance-Kunst abzuleiten - und auch nicht gleichzusetzen -, aber es gibt Analogien und Beeinflussungen. So war die Improvisation für Merce Cunningham nicht nur eine Methode im Training, sondern er verlangte von seinen Tänzern, daß sie auch auf der Bühne während der Vorstellung auf neue Situationen und Aufgaben spontan reagieren konnten. Obwohl sich der "New Dance" als neue Richtung gegen die eher als formal-abstrakt zu charakterisierende Tanzästhetik gewandt hat, war nicht zuletzt Merce Cunningham einer seiner bedeutenden Wegbereiter. Im damaligen

Zeitgeist lag auch die Übernahme von Einflüssen des Zen-Buddhismus, eine Orientierung, die wir auch bei Merce Cunningham und dem Komponisten John Cage verfolgen können. Es fand letztendlich eine Entmythisierung tradierter »Schulen«, »Autoritäten« und etablierter »Techniken« statt.

2. Erste Protagonisten des "New Dance"

Anna Halprin (geb. 1920) führte beispielsweise schon Mitte der 50-er Jahre und in den 60-er Jahren experimentelle Tanzwerke auf und inspirierte damit junge Choreographen zu »happenings« oder »events«, in denen oft professionelle Tänzer und Amateure gemeinsam auftraten (vgl. L. Karina/L. Sundberg, Berlin 1992, 67). Zwischen 1960 und 1980 war die Arbeit von Anna Halprin eher pädagogisch-therapeutisch orientiert. Aus Berichten von Mitgliedern ihrer Ausbildungsgruppe ist zu entnehmen, daß sie sich nunmehr wieder stärker dem künstlerischen Schaffen widmet. Am Beispiel der von Anna Halprin formulierten tanzpädagogisch-technischen Körper- und Bewegungsarbeit (»Movement Ritual«, Basel 1987) lassen sich bereits einige generelle Tendenzen aufzeigen:

- Die erkennbaren Einflüsse aus östlichen Bewegungskulturen,
- die Berücksichtigung von psychophysischen Gegebenheiten und »Wirksamkeiten« (in diesem Sinn als »ganzheitlicher« Ansatz zu verstehen),
- die Bevorzugung verbaler Aufgaben und Anweisungen gegenüber dem Vormachen, – die Entwicklung eigenständiger, individuums- und prozessorientierter Methoden zur Entfaltung von Kreativität und zur persönlichen Weiterentwicklung des einzelnen Tänzers (»creative process«).

New York blieb auch in Cunninghams Nachfolge die Plattform für den experimentellen Tanz. Steve Paxton, Yvonne Rainer, Deborah Hay, Meredith Monk, Trisha Brown, Twyla Tharp sind einige der Künstlernamen, die ebenfalls am Beginn dieser neuen Tanz-Ära stehen. Die Judson Memorial Church (Greenwich Village) war in den 60-er Jahren der Auftrittsort ihrer choreographischen Experimente und Werke gewesen. Steve Paxton - er hatte früher in Cunninghams Tanzgruppe gearbeitet - entwickelte in dieser Zeit mit anderen Tänzern und Sportstudenten die Contact-Improvisation, die als eine der Basisformen in der postmodernen Tanzentwicklung anzusehen ist. Daraus entwickelten sich auch neue Körpertechniken insofern, als dabei sehr intensiv am bewußten Umgang mit äußeren Kräften (Schwerkraft, Widerstand etc.) gearbeitet wurde.

In der Improvisation, an deren Praxis die Spontaneität und Reaktionsfähigkeit der Tänzer sich bildet, wird die Aufmerksamkeit für den Partner beansprucht und geschult. Nicht zuletzt wird auch das Raumbewußtsein in besonderer Weise entwickelt.

Kennzeichnend für die Entstehung von tänzerischen Formen war, daß man mit Alltagsbewegungen wie stehen, gehen, laufen, fallen experimentiert und diese in tänzerische Formen gebracht hat, ohne daß diese bereits am Anfang definiert waren. Vielmehr entwickelt sich aus der Anerkennung des Körpers in seiner Realität und dem schöpferischen Umgang mit dem Körper sowie aus der Erkundung der Vielfalt der Bewegungsmöglichkeiten die tänzerische Form. Wenngleich zunächst auch keine systematische Methode Pate stand, so veränderte diese Art des Forschens die Tanzausbildung grundsätzlich und hatte eine Demokratisierung des Tanztrainings und der choreographischen Arbeit zur Folge. Im folgenden Jahrzehnt hat eine analytische Bearbeitung und Festigung dieser neuen Tanzrichtung stattgefunden, dabei wurde sie gewissermaßen zu einem Avantgarde-Stil des Zeitgenössischen Tanzes.

3. Die Entwicklung des "New Dance" in Europa

In Deutschland ist »New Dance« seit den 80-er Jahren ein Begriff. In Verbindung mit speziellen Methoden der Körperbewußtseinsarbeit wurden diese »alternativen« Tanzausbildungen bekannt. Hier sind Ansätze zu nennen wie das »Body-Mind-Centering« von Bonnie Bainbridge-Cohen, die das Lernen durch Imagination der Imitation vorziehen und vor allem eine funktionell ausgearbeitete Bewegungsschulung - z. B. aus der Laban-Bartenieff-Arbeit. Aufführungen von Tanzgruppen (z. B. von KERIAC) im New-Dance-Stil zeichnen sich durch eine Klarheit der Bewegungsförmigen und durch eine wache Aufmerksamkeit und Präsenz der Tänzer/innen aus. Das European Dance Development-Center in Arnheim (Holland) ist die einzige Universitäts-einrichtung, die New Dance lehrt. Aat Hougée, der derzeitige Leiter dieser Hochschule, beschreibt die neue Art der Vermittlung in der tänzerischen Ausbildung, für die der Begriff »Release-Technik« steht, folgendermaßen:
»Sie ist keine Technik, die man mit Begriffen der tänzerischen Form beschreiben kann, es ist eine Technik, die sich mit dem Vorgang der Aufnahme von Informationen durch den Körper befaßt, dies als kreativer Prozeß in einer sehr effizienten und tiefgreifenden Weise« (1994, 45).

4. Prinzipien im "New Dance"

Gibt es Prinzipien, die den »New Dance« heute bestimmen, charakterisieren? - Diese Frage läßt sich sicherlich nur vorsichtig beantworten.

Norbert Heckeley und Liane Stephan von »Moving Arts« in Köln, einer Ausbildungsstätte, die sich inzwischen etablieren konnte, diskutierten diese Frage im April dieses Jahres mit Tanzpädagogen im Rahmen eines Seminars, das von der Gesellschaft für Tanzforschung organisiert wurde.

Dabei kristallisierten sich folgende Aspekte heraus:

Ausgangspunkt der tänzerischen Ausbildung ist immer die Wahrnehmung des Ist-Zustandes, was da ist - im Körper, als Bewegungsäußerung, auf der Gefühlsebene etc. und nicht die Soll-Vorstellung von einer bestimmten Form bzw. Gestalt oder eines bestimmten Bewegungsrepertoires. Es geht um das Bewußtmachen der eigenen Körperstrukturen und um die Erforschung der Bewegungsmöglichkeiten.

Das Studium der Bewegungstätigkeit hinsichtlich ihrer Ökonomie und bezüglich ihrer dynamisch-räumlichen Modulation hat einen bedeutsamen Stellenwert: es folgt dem Ideal einer angepaßten, harmonischen Bewegung gemäß einer orthopädisch-funktionellen und organischen Bewegungsweise und will oder soll den aktiven Bewegungsapparat eher über die Elastizität und Längung der Muskulatur einsetzen als in einer Arbeitsweise, die über die muskuläre Kontraktion geht.

Improvisation als Methode und Mittel im Unterricht und auf der Bühne: dabei wird durch gezielte Bewegungsaufgaben auch versucht, vorhandene Bewegungsgewohnheiten und -schemata aufzubrechen.

Das Zulassen und Beachten der unbewußten Quellen zur Bewegungs- und Tanzentwicklung (z. B. über Imagination) ist ebenfalls ein integraler Bestandteil der Arbeitsweise, das Beachten der Zusammenhänge zwischen Psyche und Bewegung, in der Aufmerksamkeit und im kreativ-schöpferischen Prozeß.

In dieser, sich und die anderen Tanzmitglieder respektierenden Achtsamkeit wird der Aufbau von sozialen Bezügen innerhalb der Gruppe ebenfalls gefördert. Damit verändert sich auch die Lehrer- und Choreographenrolle bzw. die Lehrer-Schüler-Interaktion maßgeblich.

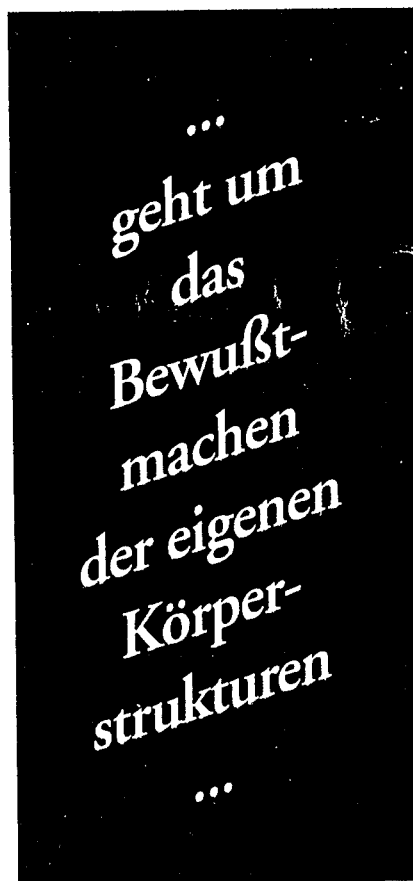
Aus pädagogischer Sicht können wir fragen, ob diese Prinzipien in die tanzdidaktische Vermittlungspraxis, z. B. in eine elementare tänzerische Basisausbildung in Schule und Freizeiteinrichtungen, übertragbar sind.

Inwieweit sind sie altersspezifisch zu akzentuieren? - Positive Erfahrungen konnte ich bisher im Freizeit- bzw. Laientanz-Bereich mit jungen Erwachsenen gewinnen. Für Kinder, so vermute ich aus meiner Sicht, könnte

aufgrund ihrer motorischen und mentalen Fähigkeiten eine andere Gewichtung gelten. Interessant dürfte hier der Ansatz sein, über die Entwicklung der motorischen Grundfähigkeiten und -fertigkeiten die koordinativen und rhythmischen Fähigkeiten systematisch zu schulen.

5. Literatur

- Aat Hougée/Bertram Müller: Teaching the unknown. In: tanz aktuell 5/93, 6-9.
- Elisabeth Jappe: Kunst als Handlung. In: tanz aktuell 5/93, 10-15.
- Lilian Karina/Lena Sundberg: Modern Dance. Geschichte, Theorie, Praxis. Berlin 1992.



Mit dieser Ausgabe beginnt eine neue Serie, die sich explizit dem Körper des Tänzers widmet. Sie beschäftigt sich mit therapeutischen wie medizinischen Aspekten und ihrem Background, Körpertechniken und Workshop-Methoden: Tanz in der Praxis unter die Lupe genommen.



25 Jahre Contact Improvisation

... und sie ist nicht tot zu kriegen

Von Dieter Heitkamp

Was da im Januar '72 während einer «Residency» von Grand Union am Oberlin College von Steve Paxton und seiner Männerklasse einem interessierten Publikum vorgestellt wurde, hieß «Magnesium». Es war ein rauhes Experiment, ein Training mit Überlebenstaktik beim Springen, Fallen, Fangen, Fliegen. Die Schwerkraft wirkt immer von oben nach unten, sie ist eine gute Orientierungshilfe.

«Die Extreme der Desorientierung» nannte Steve Paxton diesen Anfang. «Magnesium» endete mit einem fünfminütigen «Small Dance», einer Art Bewegungsmeditation, bei der die Ausführenden minimalen Bewegungen im Körper nachspürten, die notwendig sind, ihn in Balance zu halten. Dieser «Kleine Tanz» wurde zu einer Basisübung der Contact Improvisation, genauso wie der «rollende Kontaktpunkt» zwischen zwei

Körpern oder zwischen Körper und Boden. Physikalische, physische Experimente definieren das Grundvokabular: Schwerkraft, Schwung, Fliehkraft, Reibung, Gewicht, Masse, Balance, Auftrieb, Hebelwirkung usw. Im Juni '72 der nächste öffentliche Schritt in der John Weber Gallery in New York. Mit Kollegen, Tänzern, Tänzerinnen wie Nancy Stark Smith, Daniel Lepkoff u. a. zeigt Steve Paxton «Contact Improvisations».

«Komm, und wir zeigen Dir was wir tun!»: Unter diesem Motto standen viele der ersten oft mehrstündigen Präsentationen.

Eine blaue Turnmatte markierte das Spielfeld, auf dem normalerweise nur ein Duett tanzte. Bis heute ist das Duett die gebräuchlichste Form der Contact Improvisation geblieben, raumgreifend oder mikroskopisch klein, architektonisch, archaisch oder leidenschaftlich. Anfangs als Kunst-Sport bezeichnet, konnten sich viele Betrachter

des Eindrucks nicht erwehren, einer Mischung aus Love making und Rock'n'Roll beizuwohnen, einer Art Gesellschaftstanz, in dem gewisse Rollenklischees nicht mehr greifen.

Frauen tanzen mit Frauen, Männer berühren Männer, Frauen tragen Männer; Führen und Folgen, Verführung und Hingabe im fließenden Wechsel zwischen gleichberechtigten Partnern, Tänzern und Nichttänzern.

Dann zuhören, dem eigenen Körper und physischen, energetischen Mitteilungen anderer Körper: alles Bestandteile der Contact Improvisation, wie Berührung/Berührtsein, Gewichtsaustausch, Annehmen und Abgeben von Gewicht. Es gibt verwandtschaftliche Beziehungen zu Aikido und anderen Martial Arts Formen, auch zum Kunstturnen. Viele Bewegungs- und Bewußtseinsprinzipien haben bis heute die Entwicklung von Contact Improvisation beeinflusst,

unter anderem Body-Mind Centering, Release-techniken, Akrobatik, Massage- und Körperarbeitstechniken sowie östliche Philosophien.

Contact Improvisation ist eine Tanzform, die sich auch nach 25 Jahren weiterentwickelt, die Grundprinzipien folgt, aber nicht dogmatisch betrieben wird. Es gibt zwar Übungen zur Vermittlung bestimmter Elemente, aber es heißt nicht Steve-Paxton-Technik, obwohl er sehr detaillierte Vorstellungen etwa von einer Doppelhelixspiralrolle vermittelt.

«Contact Lifts»

Ende der siebziger Jahre beginnen viele Choreographen und Tänzer, «Contact Lifts» in ihre Stücke einzubauen. Zur Differenzierung wird der Begriff «Contact Derived Choreography» geprägt. Heute findet er keine besondere Erwähnung mehr und ist Bestandteil der Partnerarbeit im zeitgenössischen Tanz überhaupt geworden und gehört zum Repertoire der zirkensischen Trickkiste.

Virtuosität, Überraschung, das Durchleben ungewohnter Situationen übt sowohl für die Zuschauer als auch für die Beteiligten einen großen Reiz aus. Adrenalin- und Endorphinausschüt-

tung erzeugen Glücksmomente und Nervenzit-zel. Neue Sinnesein- und -abdrücke entstehen beim «Wellenreiten» und «Körperrodeo», wenn die Welt kopf steht. Erfahrungen aus der Contact Improvisation werden mittlerweile auch in der Rehabilitation, z. B. der «DanceAbility», genutzt. Das Bewegungspotential bei verschiedenen «Behinderungen» kann verbessert werden. Im Deutschen gibt es noch keine Entsprechung zu «Differently Abled» anstatt «Disabled» wie im amerikanischen Sprachgebrauch.

Contact Improvisation wird mittlerweile überall auf dem Globus praktiziert, unterrichtet und aufgeführt. Ein Netzwerk hat sich gebildet, die «Contact Community». Ein reger Austausch findet auf lokalen und überregionalen Jams statt, auf Konferenzen und Festivals. Der Austausch vollzieht sich über das direkte Tanzen ebenso wie in Seminaren über Unterrichtsmethoden, Lehrinhalte und deren Präsentation.

Es entwickelt sich dabei ein Bewegungsvokabular als gemeinsame Tanzsprache. Als Sprachrohr fungiert das Journal «Contact Quarterly», das aus einem Newsletter hervorging. Herausgegeben von Lisa Nelson und Nancy Stark Smith, bietet es seit 1975 Anregung, Information und ein Diskussionsforum. In England kursiert «Contact Connection» als Newsletter, und

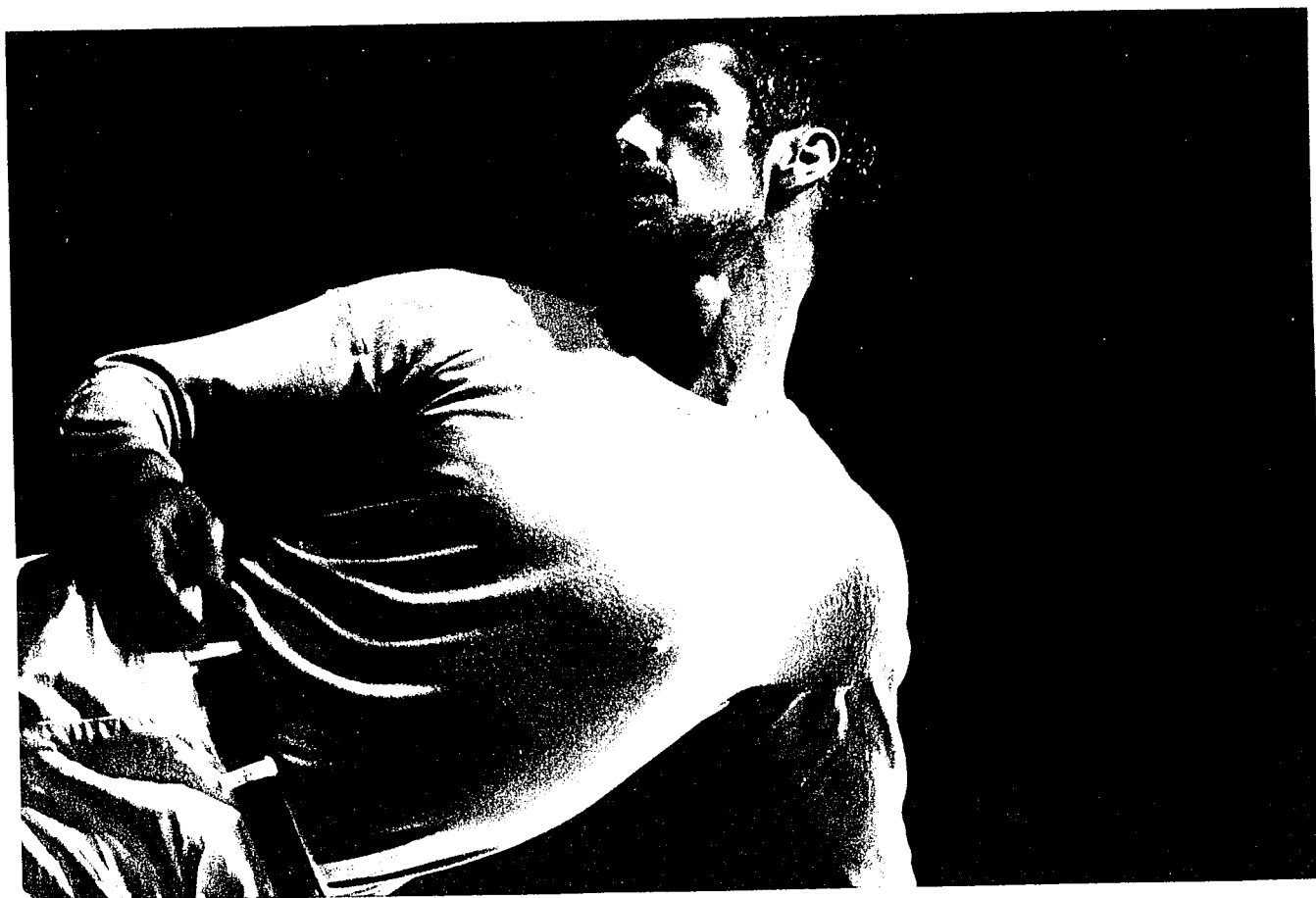
soeben erschien in Deutschland die Nullnummer von «Cinformation» (Tel. 0531/345386), um über aktuelle Aktivitäten zu berichten. Die Bewegung wächst auch in Deutschland. So trafen sich 1997 auf den überregionalen Jams in Potsdam 90 und in Freiburg gar 130 Tänzerinnen und Tänzer. Im Juli fand die Ecite '97 statt, die 12. Europäische Konferenz für CI-Lehrer in Brixen, Italien, die im Juli 1998 in Schweden eine Fortsetzung findet.

Dieter Heitkamp praktiziert und unterrichtet seit 20 Jahren Contact Improvisation in der «Tanzfabrik Berlin» und erhielt Lehraufträge an diversen Hochschulen.

Buchtipp: Soeben erschien im Meyer & Meyer Verlag, Aachen, eine sehr brauchbare Einführung in die Contact Improvisation. Thomas Kaltenbrunner füllte es auf 195 Seiten randvoll mit historischem und praktischem Material. ISBN 3-89124-451-7

Steve Paxton,

«Vater» der Contact Improvisation – links in den «Goldberg Variations 1-15» 1992 (Videostill von Walter Verdin), unten: 1997 porträtiert von Deng Yu-Lin



I THEORIE

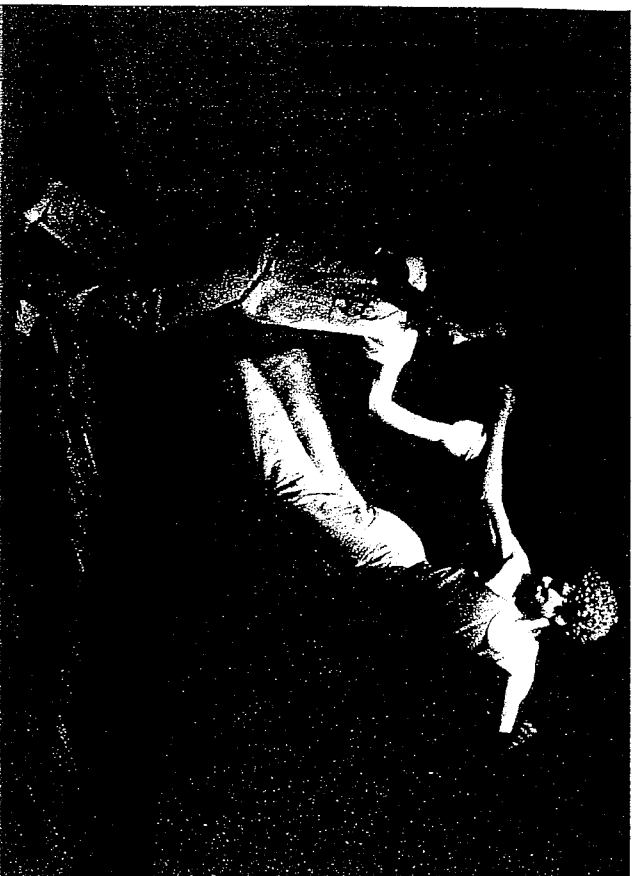


Foto 1: Curt Siddall und Daniel Tepkoff, Berkeley Morning Arts, 1978

(Foto: David Minchart)

A WAS IST „CONTACT IMPROVISATION“?

Zwei junge Männer, in T-Shirts und lockeren Trainingshosen, rollen und gleiten am Boden, bewegen sich dicht beieinander, in ständigem Körperkontakt, aber ohne sich bewusst in die Augen zu schauen. Obwohl der eine klein und schmal ist und der andere größer und schwerer, bewegen sie sich in gleichmäßig abgestimmten, fließenden Bewegungen, manchmal langsam, dann wieder schnell und mit einer Leichtigkeit, die mühelos wirkt. Sie kommen gemeinsam nach oben und kreisen wie zufällig nahe um sich herum. Die Schulter des einen streicht am Rücken des anderen entlang, Kopf berührt Kopf, Hüfte lehnt sich gegen das Bein des anderen, plötzlich, so scheint es, liegt der größere entspannt auf dem Rücken des anderen. Sein Gewicht wirkt leicht, der unterstützende entspannt und stabil.

Die unterstützende Person bewegt sich leicht zur Seite, der andere gleitet langsam zum Boden, rollt sich ab. Der andere folgt dieser Bewegung spielerisch, gleitet in einem großen Kreis zum Boden, und setzt sich freundlich auf die Schulter des Partners. Sie rollen übereinander über den Boden. Überraschen sich gegenseitig mit mal schnellen oder langsamen Drehungen, Wendungen oder Stoppes. Keiner führt den Tanz. Dann stehen sie wieder, der eine sinkt leicht in die Knie und springt nach oben, der andere reagiert und hebt ihn an den Hüften noch höher und setzt seinen Partner auf seiner Schulter ab, der nun mit dem Kopf nach unten wie schwerelos auf dem Partner haumelt, um sich dann in langsamen Drehungen am Partner zum Boden zu bewegen und abzurollen ...

So, oder so ähnlich könnte eine Contact Improvisation aussehen. Es können auch zwei Frauen, oder ein gemischtes Paar tanzen, mit jeweils allen möglichen Variationen von Altersunterschieden, Körpergrößen oder Gewicht (vgl. Novack in „Sharing the dance“). Grundlage des Tanzes ist das Spiel mit Schwerkraft, Impuls und Dynamik. Meistens wird mit einem oder mehreren Partnerinnen getanzt.

Die Basis ist ein ständiger Körperkontakt durch einen gemeinsamen, sich ständig verlagernden Kontaktpunkt oder Körperfläche mit einer Partnerin. Die Bewegungen entstehen aus den vorangegangenen ohne Absprache, allein aus der Wachheit und Leichtigkeit des Augenblicks heraus. Es entsteht im günstigsten Falle ein Bewegungsfluss, der bewusst, ständig wach und (manchmal) abenteuerlich ist. Weitere Kennzeichen des gemeinsamen Tanzens sind:

- Die *Bewegung entsteht von innen*: Ein Teil der Wahrnehmung ist immer nach innen auf den Körper gerichtet, um kleinste Gewichtsverschiebungen wahrzunehmen und sich entsprechend zu bewegen. Gleichzeitig, und das gilt es oft zu lernen, ist der Tänzer sehr wach für seine Umgebung und immer bereit, Neues zu entdecken und Impulse zu integrieren.

- *Mit dem Fluss gehen*: Freier und beständiger Bewegungsfluss ist mit abwechselndem aktiven Gewicht-Abgeben oder passivem Gewicht-Annehmen verbunden. Die Tänzerinnen können z.B. aktiv ziehen, drücken, heben oder sich einfach passiv mit dem Energiefluss und Schwung verbinden. Dabei ist es offen, wohin die jeweilige Bewegung führt.

- *Frei Improvisieren*: Es gibt keine festgelegte Choreographie. Es können Szenen durch Duette, Trios, Solos oder größere Gruppierungen entstehen. Choreographische Elemente wie die Organisation von Raum, Bewegungssprache oder dramatische Gesten werden kaum bewusst eingesetzt. Dennoch entsteht eine Choreographie aus dem Augenblick durch die Dynamik der Veränderungen und dem Auftauchen bestimmter Stimmungen und Qualitäten in der Improvisation.

Natürliche Bewegungen: Die Tänzerinnen unterscheiden bei ihren Bewegungen nicht zwischen „alltäglichen Bewegungen“ und „tanzen“. Wie sonst auch lachen, husten, kratzen sie sich oder schauen sich an, je nach Situation.

Nähe zum Publikum: Das Publikum sitzt meistens relativ nahe an den Tänzerinnen und es gibt keinen scharf abgegrenzten Bühnenraum. Außerdem wird im Allgemeinen auf aufwendige Bühnentechnik wie Licht, Dekoration und Programme verzichtet. Die Tänzerinnen tragen keine besonderen Kostüme, sondern meist Trainingsbekleidung. Dieses Setting spiegelt sich auch in Jams (vgl. S. 26) wider.

Contact Improvisation ist ein kreativer Prozess, der entsteht, wenn sich zwei oder auch mehr Personen in gegenseitiger Unterstützung bewegen und das Spiel mit der Balance wagen. Contact Improvisation ist durch Modern Dance-Techniken, akrobatische Elemente, Ausdrucksstanz etc. beeinflusst – hat aber charakteristische Bewegungsprinzipien (vgl. Kap. „Strukturen der Contact Improvisation“, S. 39 ff.). Neben dem Zusammenspiel von Skelett, Muskulatur und Reflexen wird auch ganz besonders der besetzte Körper, der Leib-seelische Organismus angesprochen. Über das unmittelbare Erleben und Wahrnehmen im Tanz kann der Mensch einen neuen Zugang zu sich und seiner Welt bekommen. Das ist sozusagen der kontemplative Aspekt.

Contact Improvisation ist in Verbindung sein mit sich selbst, dem anderen und vor allem mit dem Raum dazwischen!

Improvisation – aus dem Kontaktmoment die Bewegung entstehen lassen und sich auf das Abenteuer der „Begegnung in Bewegung“ einlassen!

Verschiedene Definitionen

„Einfach die Freude daran, glaube ich, deinen Körper zu bewegen, ist der wichtigste Punkt. Und die Freude, mit jemandem auf spontane und un geplante Weise zu tanzen, wo du frei bist, etwas Neues auszuprobieren und der Anderer auch; wo keiner den anderen bevorzugen muss – das ist eine sehr angenehme soziale Umgangsweise.“

Siere Paxton

„Zwei Menschen bewegen sich zusammen, sind in Kontakt, und halten einen dauerhaften physischen Dialog aufrecht, durch kinästhetische Signale, die durch geteiltes Gewicht und ein gemeinsames oder entgegengesetztes Momentum entstehen. Damit sich der Körper für die Empfindungen von Momentum, Gewicht und Balance öffnen kann, muss er lernen, besonders starke muskuläre Anspannung loszulassen, sowie ein gewisses Maß an wil-

lehtlicher Anstrengung, um sich dem augenblicklichen Fluss der Bewegung zu überlassen. Fähigkeiten wie Rollen, Fallen oder 'kopfüber' zu sein, werden erforscht und können den Körper zu einem Bewusstsein seiner eigenen, natürlichen Bewegungsmöglichkeiten führen.“

Daniel Lepkoff

„Contact Improvisation ist eine Aktivität, die Duett-Formen wie Sich-Umarmen, Ringen, östliche Kampfkünste und Jitterbug (Swing, d. A.) nahe steht und umfasst ein breites Bewegungsspektrum, von Ruhe bis zu höchst athletischen Formen. Die Form schreibt einen Bewegungsmodus vor, der entspannt ist, ständig aufmerksam, bereit und sich im Fließen (Flow) befindet. Am wichtigsten ist der ständige Körperkontakt der Tänzerinnen, sich gegenseitig unterstützend und Neues entdeckend. Dabei werden die physikalischen Gesetze von Schwerkraft, Schwung und Reibung in ihrer Relation zur Körpermasse mit einbezogen. Sie versuchen nicht, Resultate zu erzielen, sondern der sich ständig verändernden physischen Realität mit angemessenem Einsatz von Kraft und Energie zu begegnen.“

Nancy Stark Smith

„Contact Improvisation ist die Schönheit der natürlichen Bewegung, die mit ganzer (voll) Kommunikation kombiniert ist.“

Curt Siddall

„Contact Improvisation ist der Zugang, der Versuch zu einem Tanz, der die üblichen Grenzen und Formen des Tanzes sprengt. Es ist ein 'Spiel' zwischen zwei oder mehreren Menschen über ihre Bewegungen, über ihr Bewusstsein: agierend, reagierend, experimentierend, austauschend, energiegeladene ... Contact Improvisation ist eine aus dem Post-Modern-Dance hervorgegangene Körpersprache. Es geht dabei um Kommunikation mittels direktem oder indirektem Körperkontakt, um einen sich fortwährend über den Körper bewegenden Berührungspunkt. Dadurch wird ohne Anstrengung ein Bewegungsfluss aufrechterhalten, der zu ruhigen oder spannenden Improvisationen führt. Der Tanz erinnert manchmal ans Balgen, Herumtanzen, an wilde Tänze, an das Spielen der Kinder, ~~an die~~ ~~Hand an die~~ ~~sanften~~ Disziplinen wie Tai Chi oder Aikido.“

„Der Züricher Oberländer“ vom 11.11.1982 zu einem Contact-Workshop

„Wenn mich jemand fragt: Was ist Contact Improvisation?, leert sich jedes Mal mein Kopf, auch wenn ich viele Definitionen gelesen habe, um mich auf diese unumgängliche Frage vorzubereiten. Doch jedes Mal komme ich dazu, es praktisch zu demonstrieren.“

Kerine

2 DIE ENTWICKLUNG DER CONTACT IMPROVISATION

2.1 Steve Paxton

„Unterwerfung ist eine sehr bequeme Beziehung.“

Steve Paxton

Als Begründer und Initiator der Contact Improvisation gilt *Steve Paxton*. Er begann 1958 mit 19 Jahren seine Tanzausbildung am *Connecticut College* und studierte später bei *Jose Limon*, *Merce Cunningham*, *Martha Graham* und *Doris Humphrey* modernen Tanz.

Die hierarchischen Strukturen in den Kompanien betrachtete er allerdings sehr kritisch. Die diktatorischen und starren Strukturen standen für ihn im Widerspruch zu den Ideen von *Graham* und *Laban*, die dem Tanz Freiheit und Gleichberechtigung verleihen wollten. Zum anderen stieß ihn die in seinen Augen leere Hülle der hohen tanztechnischen Perfektion ab, da sie dem Zuschauer das Gefühl vermittelte, seine eigenen, „normalen“ Bewegungen seien wertlos und nicht bedeutungsvoll.

Paxton entwickelte eigene Solostücke und Gruppenaufführungen noch während der Zeit, in der er bei *Cunningham* tanzte. Er begann, gewöhnliche Bewegungen wie etwa das „Gehen“ in seinen Tanz aufzunehmen. Er interessierte sich sehr für „Nicht-Tanz-Bewegungen“, die für ihn eine große Bereicherung und Erweiterung des tänzerischen Repertoires darstellten. Im „Gehen“ sah er ein „sympathisches Verbindungsglied“ zwischen Tänzerin und Zuschauer, da beide über ähnliche Erfahrungen damit verfügten. Das Gehen lässt der Tänzerin viel persönlichen Gestaltungsraum und ermöglicht dadurch individuellen Stil. Zudem lassen sich keine Bewertungen für richtige oder falsche Bewegungen anstellen.

Paxton nahm in dieser Zeit auch an Kompositionsklassen von *Robert Dunn* in *Cunninghams Studio* teil. *Yvonne Rainer*, eine der Beteiligten, initiierte das *Continuous Project Altered Daily*. Ein sich life entwickelndes Stück, das den Übungsprozess als Teil der Performance aufnahm. Besonderes Interesse galt spontanen, unvorhergesehenen Ereignissen und den Reaktionen darauf. Aus dem *Continuous Project* entwickelte sich eine freie Improvisationsgruppe, die *Grand Union*, welche von 1970-1976 existierte. Dazu gehörten: *Yvonne Rainer*, *David Gordon*, *Steve Paxton*, *Trisha Brown*, *Barbara Dilley*, *Douglas Dunn*, *Nancy Greene* und andere über die Jahre. Das Tänzerkollektiv löste sich immer mehr von gewohnten Strukturen und legte seinen Schwerpunkt auf

Gruppen-, Duo- und Einzelimprovisationen. Bei diesen „open-end“-Improvisationen wechselten beispielsweise dramatische, surreale Szenen zu Bewegungsspielen oder persönlichen Konversationen.

1972 entwickelte Paxton am Oberlin College in Ohio „Magnesium“, ein Stück, in dem sich elf Männer kontinuierlich durch die Luft warfen, zusammenstießen, sich auffingen und zu Boden fielen. Sie versuchten, nicht von einem gelernten Tanzvokabular her zu arbeiten, sondern von Körperreflexen:

Wenn sich jemand in eine waghalsige Situation wirft, werden instinktive Körperreflexe aktiviert, die eine Verletzung vermeiden helfen und den Körper abrollen. Dies dauerte etwa zehn Minuten, anschließend standen sie für ein paar Minuten still.

Paxton ließ diese Erfahrung nicht mehr los, und er versammelte eine Truppe von guten TänzerInnen und TurnerInnen, um die in „Magnesium“ entdeckten Prinzipien weiter zu erforschen und das Potenzial auszuloten. Diese Gruppe arbeitete an dem, was sie „Contact Improvisation“ nannten. Das Rohmaterial waren physikalische Kräfte wie Schwerkraft, Schwung (*momentum*), Impuls, die Kraft, die entsteht, wenn sich ein Körper gegen einen anderen schleudert, und die Konsequenzen davon.

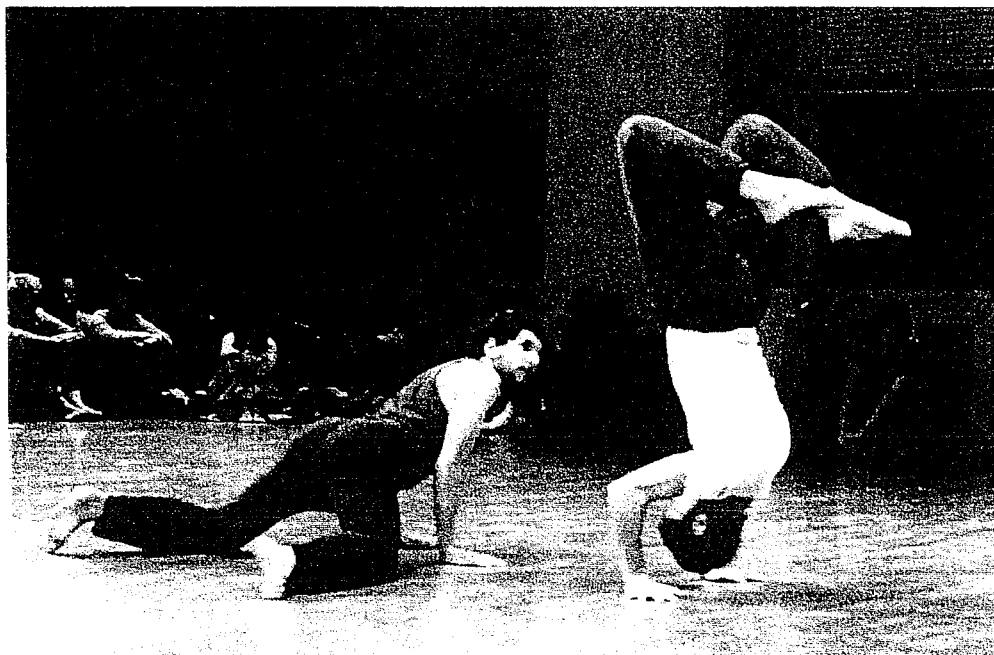


Foto 2: Daniel Lepkoff und Steve Paxton, Cunningham Studio, NYC 1977
(Foto: Stephen Petegorsky)

Es folgten die ersten Contact Performances im Juni 1972 in der *John Weber Gallery* in New York. *Paxton* berichtet über diese Zeit: „Als 1972 diese Gruppe von TänzerInnen die Arbeit an Contact Improvisation aufnahm, war es eine Studie darüber, wie Kommunikation durch Berührung möglich wäre. Die Bewegungen, die aus Contact Improvisation entstanden, waren nicht rational, es waren intuitive Bewegungen, die zu unvorhergesehenen Sequenzen, Positionen und Spielsituationen führten. Nach vielen Jahren von technischem Modern Dance-Training war es für mich sehr anziehend, Bewegungen aus einer persönlichen Kommunikation entstehen zu lassen.“

In der streng disziplinierten Gruppe wurde hart gearbeitet. *Paxton* schränkte jegliche soziale Kontakte wie Reden oder Lachen anfangs sehr ein. Der Tanz brach vor allem das Berührungstabu und er wollte vermeiden, dass die TeilnehmerInnen die physische Situation durch Reden, Lachen etc. umgingen. Soziale Verhaltensweisen werden oft dafür benutzt, um von den aktuellen, wirklichen Gefühlen wie etwa Angst, Erregung oder Entrüstung abzulenken. Er führte dazu aus: „Wir sind hier, um uns mit einem physischen Phänomen zu beschäftigen, wir geben uns die Erlaubnis, in einen Bereich zu gehen, der soziale Dinge hervorruft, aber ohne die Verpflichtung, mit diesen sozialen Gefühlen umzugehen.“



Foto 3: Steve Paxton und Nita Little, First ReUnion tour, 1975, Natural Dance Studio, Oakland, Kalifornien (Foto: Edmund Shea)

Er wollte zudem vermeiden, dass sich die TeilnehmerInnen in psychischen Dramen oder sexuellen Phantasien verloren. Das alleinige Interesse galt dem physischem Dialog im Rahmen folgender Fragestellungen:

- Was geschieht, wenn wir uns körperlich berühren und Gewicht abgeben?
- Was passiert, wenn wir uns gegenseitig anspringen, heben oder tragen?
- Wie gebe ich Gewicht in den Boden ab?
- Wie kann ich Schwerkraft für die Bewegung nutzen?

Paxton hatte die unterschiedlichsten Leute eingeladen, die ihre verschiedenen Vorbildungen wie Akrobatik, Release, Tanz etc. als Quellen einbrachten. Was auch immer die TeilnehmerInnen an Fähigkeiten mitbrachten, fand Eingang in die Tanzform. Darin spiegelt sich die nicht hierarchische Vorgehensweise, dass jede die Potenziale und Fähigkeiten einbringen kann, über die sie verfügt. Daher heißt Contact Improvisation vermutlich auch nicht „Steve-Paxton-Technik“!

Paxton war neugierig, was für ein Tanz aus einer nicht hierarchischen Struktur entstehen kann und hat bewusst etwas gesucht, das nicht auf der üblichen Hierarchie Choreograph-Tänzerin basiert.

Im Weiteren wurden Ideen und Bewegungen aus Kampfsportarten (besonders Aikido), dem Turnen, der Akrobatik, aber auch östliche Methoden wie etwa Yoga oder Tai Chi mit einbezogen und für die neu entstandene Form analysiert. Schon in der zweiten Arbeitswoche wurde Publikum zu dem Ereignis eingeladen, das sich „*Contact Improvisation*“ nannte. Daraus entwickelten sich einige Normen für die folgende Arbeit. *Nancy Stark Smith* beschreibt plastisch ihre Eindrücke dieser „*showings*“: „Was offenbar passierte, war, dass Gefühlsempfindungen auf das Publikum übertragen wurden. Sie waren nach der Performance gerötet, verschwitzt und erregt, fast als ob sie selber beteiligt gewesen sind ... Ich glaube, es gab keine einzige Performance, die wir machten, die nicht sehr begeistert aufgenommen wurde. Es war so, als ob wir den Leuten einen neuen Weg angeboten haben, Bewegungen zu sehen und Bewegungen zu erleben, in einer völlig neuen und gesunden Weise, sehr vital und, wie ich glaube, unterstützend für das Leben.“

2.2 Die Ausbreitung der „Contact Community“

Im darauf folgenden Frühjahr 1973 ging ein Teil der Gruppe (*Little, Smith, Siddall, Radler, Paxton*) nach Kalifornien und performte u.a. unter dem Titel „*You Come We'll Show You What We Do*“. Der Rahmen der Aufführungen blieb weiterhin zwanglos. Die Zuschauer saßen oft am Boden und es gab kei-

ne aufwendige Beleuchtung oder besondere Kostüme. Zudem wurde mit dem Unterricht in dieser neuen Tanzform begonnen. Im Sommer ging *Paxton* erstmals mit einigen „Contactern“ nach Europa. In der *L'Attico Galero* in Rom fand seine erste Vorstellung statt.

1975 formierte sich eine neue Gruppe, die in Kalifornien performte (*N. Little, C. Siddall, N. Stark Smith, S. Paxton*) und es entstand *ReUnion*, die erste „reine“ Contact Improvisations-Company. Andere kleine Gruppen entstanden und es bildete sich langsam eine „Contact Community“ in verschiedenen Ländern. Die Arbeit der ursprünglichen Gruppe wurde in dem Video *Chute* dokumentiert. *Fall after Newton* ist ein neueres Video, das die Arbeit zwischen 1972-1983 zeigt.

Nancy Stark Smith und Contact Quarterly

Nancy Stark Smith war ursprünglich in Sportgymnastik und Turnen ausgebildet. Sie studierte am *Oberlin College* Schreiben und Tanz. Mit der *Oberlin Modern Dance Company* begann sie, Modern Dance und postmoderne Stile zu tanzen und auch zu choreographieren. Sie arbeitete mit verschiedenen Choreographen wie *Twyla Tharp* oder *Brenda Way*. In den frühen 70er Jahren bot



Foto 4: Steve Paxton und Nancy Stark Smith, 1980
(Foto: Stephen Petegorsky)

ihr der Tanz in Amerika neue Möglichkeiten, ihre Vorliebe für Athletik mit ihren künstlerischen Interessen zu verbinden. Als *S. Paxton* im Januar 1972 zu einem Aufenthalt mit der *Grand Union* am Oberlin war, studierte und performte *Nancy* die Arbeit der Company-Mitglieder. Sie war sehr beeindruckt und tief berührt von der Performance „*Magnesium*“ von *S. Paxton*. Sie äußerte ihr starkes Interesse an dieser Arbeit und ein paar Monate später lud *Paxton* sie nach New York zu den ersten Proben und Performances der Contact Improvisation ein. Sie arbeitete und tourte mit *Paxton* – und auch anderen – bis in die 80er Jahre hinein, um die Contact Improvisation zu entwickeln, zu performen und zu lehren.

1975 überlegte *ReUnion* kurzfristig, den Namen „Contact Improvisation“ als Warenzeichen eintragen zu lassen, als sie von Leuten hörte – die durch Aufführungen angeregt – anfangen, Contact ohne richtiges Training zu tanzen und sich dabei ernsthaft verletzen. Aber sie beschlossen schliesslich, einen „Newsletter“ herauszugeben, um die Kommunikation innerhalb der Arbeit zu fördern und interessierte Menschen zum Dialog einzuladen. Mittlerweile ist daraus eine Zeitschrift entstanden, bei der *N. Stark Smith* unermüdlich und engagiert zusammen mit *Lisa Nelson* Herausgeberin ist: **Contact Quarterly – a vehicle for moving ideas** (Adresse s. Anhang). Sie enthält nicht nur Beiträge über Contact Improvisation, sondern auch über andere Richtungen und Strömungen des „Post-Postmodernen-“ oder „Neuen Tanzes“.

Ein wichtiger Bestandteil für den Zusammenhalt der Contact Community und den Informationsaustausch sind länderspezifische Newsletter (Adressen siehe Anhang) und regelmäßig stattfindende Treffen: „*Jams*“ (offene Veranstaltungen, bei denen ohne Anleitung improvisiert wird), wie etwa die Breitenbush-, Harbin-Hot-Springs-Jam oder in Deutschland u.a. die Black-Forest-Jam. Wichtig sind auch Contact-LehrerInnen-Konferenzen oder öffentliche Veranstaltungen wie das jährlich stattfindende West-Coast-Contact-Festival in San Francisco.

2.3 Entwicklungen, Strömungen, offene Fragen

Contact Improvisation ist anders als andere Tanzformen: Ursprünglich wurde es nicht als Technik gelehrt. Es wurde als eine Erforschung, als Abenteuer gelehrt und das ist etwas sehr Wertvolles, das nicht untergehen sollte. In Europa gibt es inzwischen die Tendenz, diesen Aspekt zu vernachlässigen, der den experimentell-anarchistischen Geist seiner Entstehungszeit (60er/70er Jahre in den USA) so deutlich spiegelt.

7101

Incorporated in 1982

Registered in Scotland

Tel: 0131-337 1448
Fax: 0131-337 0533
Email: sales@clustan.com
Website: www.clustan.com



Clustan Limited
15 Kingsburgh Road
Edinburgh EH12 6DE
Scotland

Dipl.-Psych. Lena Lämmle
Universität Karlsruhe
Institut für Sport und Sportwissenschaft Germany
Kaiserstr.12
Karlsruhe
D-76128 Germany

Invoice Date: 22 March 2007

Supply Address:

Dipl.-Psych. Lena Lämmle
Universität Karlsruhe
Institut für Sport und Sportwissenschaft Germany
Kaiserstr.12 Karlsruhe
D-76128 Germany

Details:

VAT No. DE143589198
Order No. by email
Order date: 22 March 2007
Version: ClustanGraphics8
Serial no: 393066132963

Invoice no. 201152

Payment due: 30 April 2007

LICENSE INVOICE

VAT No. GB 379 9466 73

License Fee for ClustanGraphics8, single user version 130,00 Euros
ClustanGraphics Primer, 2006 fourth edition inc.

Airmail Postage and Packing Invent.-Nr 07-0376-10 inc.

Value Added Tax Nil

762
07920

Total payment due: 130,00 Euros

- We are happy to accept payment by company or personal check payable to "Clustan Ltd".
- Payment can be made by credit card at www.clustan.com/order_information.html Please quote our invoice number in an accompanying email.
- For BACS, CHAPS or SWIFT payment direct to Bank please remit in full. Do not deduct transaction charges. Do not send cheques to the Bank. Thank you.

Bank address: HSBC Bank Plc
76 Hanover Street
Edinburgh EH2 1EL
U.K.

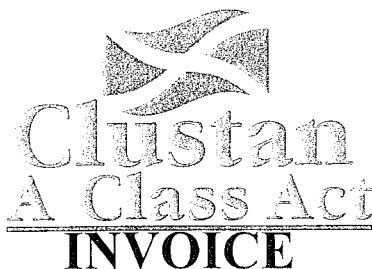
Quote: Account name: Clustan Ltd.
Account no. 59479462
Swift code: MIDLGB22
Sort code: 40-05-15
IBAN: GB08 MIDL 4005 1559 4794 62

7101

Incorporated in 1982

Registered in Scotland

Tel: 0131-337 1448
Fax: 0131-337 0553
Email: sales@clustan.com
Website: www.clustan.com



Clustan Limited
15 Kingoburgh Road
Edinburgh EH12 6DE
Scotland

Dipl.-Psych. Lena Lämmle
Universität Karlsruhe
Institut für Sport und Sportwissenschaft Germany
Kaiserstr.12
Karlsruhe
D-76128 Germany

Invoice Date: 22 March 2007

Supply Address:

Dipl.-Psych. Lena Lämmle
Universität Karlsruhe
Institut für Sport und Sportwissenschaft Germany
Kaiserstr.12 Karlsruhe
D-76128 Germany

Details:

VAT No. DE143589198
Order No. by email
Order date: 22 March 2007
Version: ClustanGraphics8
Serial no: 393066132963

Invoice no. 201152

Payment due: 30 April 2007

LICENSE INVOICE

VAT No. GB 379 9466 73

License Fee for ClustanGraphics8, single user version 130,00 Euros
ClustanGraphics Primer, 2006 fourth edition inc.

Airmail Postage and Packing Invent-Nr 07-0376-10 inc.

Value Added Tax Nil

762
07320

Total payment due: 130,00 Euros

- We are happy to accept payment by company or personal check payable to "Clustan Ltd".
- Payment can be made by credit card at www.clustan.com/order_information.html Please quote our invoice number in an accompanying email.
- For BACS, CHAPS or SWIFT payment direct to Bank please remit in full. Do not deduct transaction charges. Do not send cheques to the Bank. Thank you.

Bank address: HSBC Bank Plc
76 Hanover Street
Edinburgh EH2 1EL
U.K.

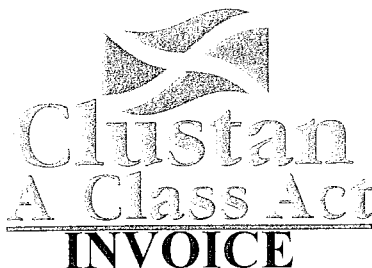
Quote: Account name: Clustan Ltd.
Account no. 59479462
Swift code: MIDLGB22
Sort code: 40-05-15
IBAN: GB08 MIDL 4005 1559 4794 62

7101

Incorporated in 1982

Registered in Scotland

Tel: 0131-337 1448
Fax: 0131-337 0553
Email: sales@clustan.com
Website: www.clustan.com



Clustan Limited
15 Kingsburgh Road
Edinburgh EH12 5DE
Scotland

Dipl.-Psych. Lena Lämmle
Universität Karlsruhe
Institut für Sport und Sportwissenschaft Germany
Kaiserstr.12
Karlsruhe
D-76128 Germany

Invoice Date: 22 March 2007

Supply Address:

Dipl.-Psych. Lena Lämmle
Universität Karlsruhe
Institut für Sport und Sportwissenschaft Germany
Kaiserstr.12 Karlsruhe
D-76128 Germany

Details:

VAT No. DE143589198
Order No. by email
Order date: 22 March 2007
Version: ClustanGraphics8
Serial no: 393066132963

Invoice no. 201152

Payment due: 30 April 2007

LICENSE INVOICE

VAT No. GB 379 9466 73

License Fee for ClustanGraphics8, single user version 130,00 Euros
ClustanGraphics Primer, 2006 fourth edition inc.

Airmail Postage and Packing Invent.-Nr 07-0376-10 inc.

Value Added Tax Nil

762
07920

Total payment due: 130,00 Euros

- We are happy to accept payment by company or personal check payable to "Clustan Ltd".
- Payment can be made by credit card at www.clustan.com/order_information.html Please quote our invoice number in an accompanying email.
- For BACS, CHAPS or SWIFT payment direct to Bank please remit in full. Do not deduct transaction charges. Do not send cheques to the Bank. Thank you.

Bank address: HSBC Bank Plc
76 Hanover Street
Edinburgh EH2 1EL
U.K.

Quote: Account name: Clustan Ltd.
Account no. 59479462
Swift code: MIDLGB22
Sort code: 40-05-15
IBAN: GB08 MIDL 4005 1559 4794 62



TANZTHEATER

Tanztheater – Impulsgeber der jüngeren Tanzgeschichte

Claudia Rosiny

«Es ist einfach die Frage, wo fängt es an zu tanzen, wo nicht. Wo ist der Beginn? Wann sagt man Tanz? Das hat schon etwas mit dem Bewusstsein zu tun, mit dem Körperbewusstsein und wie man etwas formt. Aber das braucht ja nicht diese Art von ästhetischer Form zu haben, es kann ja auch eine ganz andere sein und trotzdem Tanz heißen.»¹

In einer Szene in Pina Bauschs Stück «Walter» aus dem Jahre 1982 betritt Josephine Anne Endicott im knallblauen Badeanzug und hochhackigen Stöckelschuhen selbstbewusst in gespannter Körperhaltung die Bühne. Sie präsentiert ihren Körper und gibt ihn gleichzeitig voyeuristischen Blicken preis. In diesem Soloauftritt thematisiert Josephine Anne Endicott ihren Beruf als Tänzerin, sie kritisiert den perfektionistischen Anspruch, den das Ballett an den Tänzerinnenkörper stellt. Sie demonstriert beispielsweise sitzend auf einem Stuhl korrekte Haltungen und 'falsche', mit laschen, nach vorne hängenden Schultern und auseinanderfallenden Knien: «When you sit like this, your legs look fat, ugly and revolting.» Das Tanztheater nimmt die Geschichte des Körpers zum Inhalt, besonders die Einengung durch Konventionen, sei es im Alltag oder im schablonisierten Bewegungskanon des akademischen Tanzes. Josephine Anne Endicott führt im selbstbewussten Zorn und anklagender Heftigkeit ihren Körper vor, einen eben

nicht perfekten Körper einer Tänzerin, der normalerweise von den Zuschauern nur als Objekt, als Instrument zur bestmöglichen Ausführung der Tanzbewegungen wahrgenommen wird.²

Auch Susanne Schlicher beschreibt in einer ersten monographischen Darstellung des Gegenstandes von 1987 die zentrale Rolle des Körpers im Tanztheater: «Indem das Tanztheater den einzelnen Körper, auch die individuelle Körperbiographie seiner Tänzer, in den Mittelpunkt seiner Darstellungsweise rückte, initiierte es eine neue – über die Ablehnung des Spitzenschuhs und der akademischen Regeln hinausführende – Auseinandersetzung mit dem als verloren erkannten Schönheitsideal und dem Scheincharakter der Formentradition des neunzehnten Jahrhunderts im klassisch-akademischen Tanz.»³ Gegen das Ätherische und Unwirkliche des Balletts hatte zu Anfang des Jahrhunderts bereits der Ausdruckstanz rebelliert. Doch «Pina Bauschs Tanztheater geht weiter: Die Verleugnung der körperlichen Realität aus ästhetischen, moralischen oder sozialen Gründen wird angeprangert.»⁴ Endicott, die wie fast alle Mitglieder des Wuppertaler Tanztheaters Erfahrungen in klassischen Kompanien hinter sich hatte, unterwirft sich nicht dem Schönheitszwang, sondern erweckt Selbstbewusstsein und eine Freiheit im flexiblen Umgang mit ihrem Körper. Sie tut, was sie will, zieht in einem Moment die Stöckelschuh aus, um auszurufen: «I can stand on these legs.» Das Tanztheater als neue Form steht im Gegensatz zum gen Himmel strebenden

Ballett mit beiden Füßen auf dem Boden. *Alltagsbewegungen, zwischenmenschliches Verhalten, subjektive Erfahrungen* stimulieren seit den siebziger Jahren die Tanzbühne.

Es war Pina Bausch, die als erste mit ihrem Wuppertaler Tanztheater der neueren Tanzgeschichte einen der wesentlichsten Impulse vermittelt hat. Freilich liessen sich auch ausserhalb Deutschlands, besonders in Frankreich mit einer starken Tanztradition und einem vehementen Aufbruch der jüngeren Choreographengeneration Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre Entwicklungen aufzeigen. Man denke beispielsweise an Maguy Marin, die bis heute einen eigenen Stil des Tanztheaters pflegt.

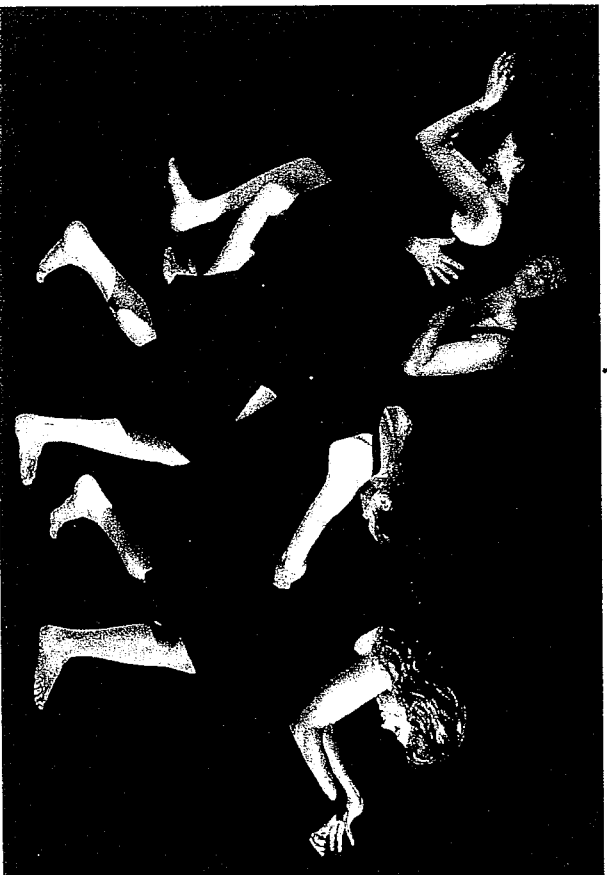
Die ästhetischen Spuren, die das Wuppertaler Tanztheater durch seine Tourneen hinterlässt, lassen sich inzwischen weltweit verfolgen: Das Genre Tanztheater bildet heute neben dem postmodernen Tanz bzw. dem New Dance amerikanischen Prägung den Hauptanteil zeitgenössischen Tanzschaffens. Analog der zentralen Bedeutung, die Pina Bausch für diese Entwicklung des Tanztheaters einnimmt, konzentrieren sich die folgenden, das Genre sicher nur knapp umreissenden Ausführungen, auf das Tanztheater Wuppertal. Wo lässt sich dieses Kapitel der jüngeren Tanzgeschichte einordnen? Welchen Einfluss zeigt das Tanztheater heute? Wer macht Tanztheater? Welche Merkmale charakterisieren Form und Inhalte? Lesse sich eine Art Geburtsstunde, eine Entwicklung markieren?

Evolutionschritte des Tanztheaters

Jochen Schmidt, renommierter deutscher Tanzkritiker bei der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, der 1992 ein umfassendes Werk zum Tanztheater in Deutschland publizierte, schreibt in seiner Einleitung, dass vermutlich Kurt Jooss den Begriff 'Tanztheater' zum ersten Mal benutzt habe.⁵ Kurt Jooss choreographierte 1932 den «*Grienen Tisch*», ein Werk, das in seiner theatralen Ausprägung auch heute noch immer wieder aufgeführt wird und zumindest indirekt weiterhin auf das zeitgenössische Tanztheater wirkt. «Der Grüne Tisch» transportierte Inhalte, getanzte Szenen, ohne allerdings wie im klassischen Handlungsskizzen einer linearen Erzählstruktur zu folgen. Gleichwohl bekannte sich Kurt Jooss, anders als die Ausdrucks-

tänzerinnen und -tänzer zum klassischen Ballettvokabular, das an der Folkwang-Hochschule auch heute noch Bestandteil des Ausbildungsplans ist.

Hedwig Müller und Norbert Servos ziehen in ihrem frühen Werk von 1979 zum Wuppertaler Tanztheater eine Linie von Pina Bausch zurück zur Bewegung des deutschen Ausdruckstanzes und zu Kurt Jooss, dem Mitbegründer und Leiter der Tanzabteilung der Folkwang-Hochschule, allerdings primär auf den Aspekt einer ähnlichen Subjektivierung des Tanzes zielend. Zudem studierte in den späten fünfziger Jahren Pina Bausch bei Kurt Jooss in Essen und dort trafen sich weitere Protagonistinnen des deutschen Tanztheaters wie Reinhild Hoffmann oder Susanne Linke.⁶ Auch heute noch



Tanzdancer: «Verrückungen»

erwachsen aus dieser einzigen Schule des modernen Tanzes in Deutschland, die Schmidt «mit Fug und Recht als Wiege des deutschen Tanztheaters bezeichnet»⁷ Talente, die derzeit das Tanztheaterschaffen prägen: Die gebürtige Ungarin Krisztina de Châtel arbeitete seit einigen Jahren erfolgreich in den Niederlanden, die Argentinierin Marilen Breker und die Französin Christine Brunel sowie Claudia Lichtblau schafften frei in Nordrhein-Westfalen. Der gebürtige Schweizer Urs Dietrich leitete heute gemeinsam mit seiner Partnerin Susanne Linke das Bremer Tanztheater und Joachim Schlömer führt nun nach einer Station am Stadttheater Ulm eine eigene Tanztheatergruppe in Weimar. Die meisten von ihnen hatten einst mit dem Folkwang-Tanzstudio, eine Art an die Tanzabteilung angeschlossene Meisterklasse und international erfolgreiche Tanzcompagnie, ihre ersten choreographischen Versuche erprobt. Schmidt bezweifelt eine direkte Entwicklungslinie zwischen dem Ausdruckstanz und dem Tanztheater, da in Essen kein eigener Stil oder eine eigene Ästhetik gelehrt würde, sondern es ging «immer wieder darum, die Schüler sich selbst finden zu lassen und ihnen ein gewisses technisches Mindestrüstzeug zu vermitteln.»⁸ Damit liesse sich auch die inzwischen grosse Bandbreite der Gattung Tanztheater belegen, deren spezifische Ästhetik sich im Grunde nur über einzelne Biographien beschreiben liesse. Unzweifelhaft ist jedoch, dass der Einfluss der Folkwang-Schule auch auf internationaler Ebene gross ist, denn die Studierenden kom-

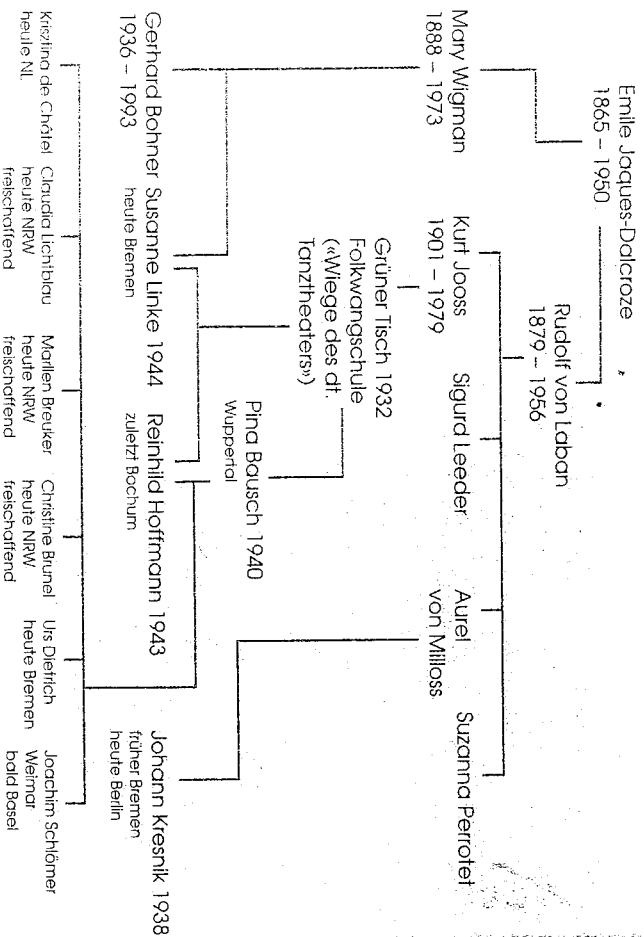
men aus allen Erdteilen. Heute liessen sich viele Gruppen, besonders im freischaffenden Bereich, aber auch einige Ensembles an Stadttheatern, dem Genre Tanztheater zuordnen.

Anfang der siebziger Jahre bezeichnete der Begriff 'Tanztheater' tatsächlich zuerst einmal Ensembles, die sich bewusst von einer tradierten Ballett-ästhetik abgrenzen wollten. 1972 titulierte Gerhard Bohner die von ihm in Darmstadt übernommene Truppe so, 1973 übernahm Pina Bausch das Ballett der städtischen Bühnen als Tanztheater Wuppertal. Zum Vorboten und Zentrum dieser Neuerungen entwickelte sich bereits Ende der sechziger Jahre die Tanzszene in Köln. Dank der dort ansässigen Sommerakademie des Tanzes gelangten Impulse des amerikanischen Modern Dance in die deutsche Ballettlandschaft.⁹ Ausserdem richtete die Sommerakademie 1968 einen choreographischen Wettbewerb ein, bei dem in den folgenden Jahren Werke fast aller späteren Protagonisten des Tanztheaters gezeigt und prämiert wurden: 1969 Pina Bausch mit «Im Wind der Zeit» sowie Gerhard Bohner mit «Silvia frustriert. Anspannen – abschaffen», 1975 Susanne Linke mit «Puppe?», 1976 Reinhild Hoffmann mit «Fin al Punto». Hans Kresnik, der von Schlichter neben den vier Genannten als fünfter Vertreter des Tanztheaters besprochen wird¹⁰, und in den sechziger Jahren in Köln als Solotänzer engagiert war, zeigte 1967 im Rahmen der in Köln ausserdem eingerichteten Werkstattabende seine erste Ar-

heit «O se la peis», ein Jahr später folgte als Antwort auf den Tod von Benno Ohnesorg im Tumult der Studentenunruhen «Paradies?», bevor er mit der Spielzeit 1968/69 die Ballettleitung am Bremer Theater übernahm. Obwohl Kresnik bis heute seine Arbeiten als choreographisches Theater bezeichnet, war er der erste Choreograph, der an der Stelle einer klassischen Ballettkompanie Tanztheater an einer städtischen Bühne etablieren konnte. Reinhold Hoffmann, die wie Pina Bausch, jedoch ein paar Jahre später, ihre ersten Arbeiten mit

dem Folkwang-Tanzstudio kreierte, übernahm 1978 gemeinsam mit Gerhard Bohner die Leitung des Bremer Balletts, ab 1981 leitete sie alleine das Bremer Tanztheater. Während Bausch, Hoffmann und Kresnik stets an städtischen Bühnen engagiert waren, arbeiteten Bohner und Linke, die beide noch bei der Pionierin des Ausdruckstanzes, Mary Wigman, studierten, seit 1981 bzw. Linke ab 1985 nach ihrem Ausstieg aus der Leitung des Folkwang-Tanzstudios freischaffend.¹¹

Skizze zum deutschen Tanztheater



Charakteristika des Tanztheaters

Tanztheater sei 'Körpersprache', sagt auch Reinhold Hoffmann¹², anwendbar im weitesten Sinne beispielsweise auf die beschriebene Szene mit Josephine Anne Endicott. Doch lässt sich mit einem derart einfachen Etikett das Tanztheater keineswegs ausreichend beschreiben. Markant ist eine neu gefundene Körpersprache, die nicht von einem Bewegungssystem ausgeht, sondern sich auf Alltagssituationen und -bewegungen bezieht. Hedwig Müller sieht im Tanztheater vom Anfang der siebziger Jahre einen «Begriff der Abgrenzung, als einigendes Banner aller Bestrebungen junger Choreographen und Choreographinnen, sich der traditionellen Ballettästhetik zu entziehen und sich auf den unbequemen Weg in ästhetisches Neuland zu wagen» und erkennt «nur den minimalen gemeinsamen Nenner einer neuen Körperbezogenheit in der tänzerischen Darstellung»¹³. Sichtlich liegt in einem neuen Körperverständnis ein Schlüssel zur Erklärung der Gattung, zumal diese sich auf gesellschaftlicher Ebene nach der politischen Agitation Ende der sechziger Jahre in den Siebzigern parallel zu einem Rückzug nach Innen, zu einer Suche nach psychischen Beweggründen des Menschen entwickelte. In dieser «Wiederkehr des Körpers», wie ein Buchtitel von Kamper und Wulf Anfang der Achtziger jene Zeit reflektiert¹⁴, entstanden nicht nur nach und nach freischaffende Tanzensembles, sondern die Rückbesinnung auf den Körper löste gleichzeitig eine Explosion von Workshop- und Kursangeboten auf dem Markt aus.

Ein inzwischen vielzitatierter Satz von Pina Bausch liefert gewissermaßen das Kredo des Tanztheaters: Im Grunde interessieren es sie nicht, wie sich Menschen bewegen. Sie wollen vielmehr erfahren, was die Menschen bewegt.¹⁵ Für diese Suche nach den inneren Beweggründen stehen jene häufig vorkommenden Szenen in Pina Bauschs Stücken, in denen die Tänzerinnen und Tänzer beispielsweise ihre Gefühle, Herkunft, Verletzungen demonstrieren und beschreiben. Das Element der Sprache kann dabei den körperlichen Ausdruck ergänzen. Müller und Servos sehen im Gebrauch von Stimme und Sprache ein «Überschreiten der Spartenrennung»¹⁶. Durch die Hinzunahme von Sprech- und Musiktheaterelementen habe das Wuppertaler Tanztheater den Kanon der Mittel erweitert und zugleich den Bereich spezifischer tanztheatralischer Möglichkeiten erschlossen.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die Arbeitsweise, mit der Pina Bausch ihren Tänzerinnen und Tänzern ihre subjektiven Beiträge entlockt: Pina Bausch stellt Fragen, unendlich viele Fragen in einem sehr langen Probenprozess, in dem sich die Choreographin Notizen macht. Aus diesen etlichen Improvisationen setzt Pina Bausch Nummern, schliesslich ein Stück zusammen. Pina Bausch nennt ihre Stücke zumeist einfach Tanzabend, zur Premiere also noch ohne Titel, denn fast alle Stücke sind zu diesem Zeitpunkt noch nicht fertig, nur ein «work in progress». Fragen, Themen, Stichpunkte zu Josephine Anne Endicotts Solo in «Wälder» könnten z.B. die folgenden gewesen sein: «Formelle

Tanzhaltungen und wie man nicht tanzen soll / Leg art / Welche Körperteile bewegt ihr am liebsten? / Das ist mein / Den Fuss strecken / Was könnt ihr am besten? / Was ihr an Fuch schön findet...»¹⁷ Mit diesem starken individuellen Anteil sind es im Grunde alle Mitglieder des Wuppertaler Tanztheaters, die die Stücke prägen. Obwohl heute fast alle Stücke noch im Repertoire sind und von jüngeren Ensemblemitgliedern neu einstudiert werden, bleiben einige Rollen wie zum Beispiel Endicotts Solo stark mit der ursprünglichen Besetzung verbunden. Einzelne Mitglieder wie Jan Minark oder Dominique Mercy stehen auch heute noch auf der Bühne und beweisen, dass das Tanztheater stärker von individuellen Persönlichkeiten geprägt wird als von perfekten jungen Körpern.

Möglicherweise bildet ein weiteres Merkmal des Tanztheaters den wichtigsten Impuls für die gesamte zeitgenössische Tanzszene: Pina Bausch montiert ihre Stücke aus einzelnen Szenen. Wie bei der Filmmontage werden Bilder, Sequenzen zusammengesetzt, die in keinen direkten Kontext stehen. Die Beziehungen schaffen erst die Zuschauerinnen und Zuschauer in ihrem Kopf. Vor Endicotts Solo in «Wälzer» hatte Mechthild Grossmann einen Auftritt gehabt, in dem sie demonstrierte, mit welcher Rezeptur Schauspieler künstlich Tränen produzieren können. Während Mechthild Grossmann sich schluchzend auf ein Kissen bettel, hat Josephine Ann Endicott bereits die Bühne betreten und sich in der Runde umgeschaut. Dieser Übergang funktioniert

Charakteristika des Tanztheaters im Überblick

- neues Körperverständnis 'Wiederkehr des Körpers' führt zu neuentdeckter Körpersprache
- Ausgangspunkte:
 - Alltagsbewegungen und Alltagssituationen
 - zwischenmenschliches Verhalten
 - subjektive Erfahrungen
- Prägung der Stücke durch einzelne Tänzer- und Tänzerinnenpersönlichkeiten
- Gebrauch von Stimme und Sprache
- Anstelle von linearem Handlungsverlauf: Bilder, Montage, Verfremdung als choreographische Gestaltungselemente

beinahe wie eine Überblendung im Film. Der Kontrast der Handlung bewirkt zudem noch einen komischen Effekt und das Publikum lacht.¹⁸

Obwohl Pina Bausch in ihren frühen Werken wie «Iphigénie», «Orpheus und Eurydike» oder «Le Sacre du printemps» noch ein Libretto oder zumindest eine musikalische Vorlage umsetzte, wird das Fragmentarische zunehmend auf allen Ebenen zum «Theater der Bruchstücke, der Ausschnitte». ¹⁹ Tanztheater folgt demnach keiner traditionellen Theaterdramaturgie, die auf Höhepunkte mit dramatischen Verwicklungen angelegt ist. In Pina Bauschs Stücken wiederholen sich Szenen und ein Abend endet gar mit dem Bewegungsmotiv des Anfangs.²⁰

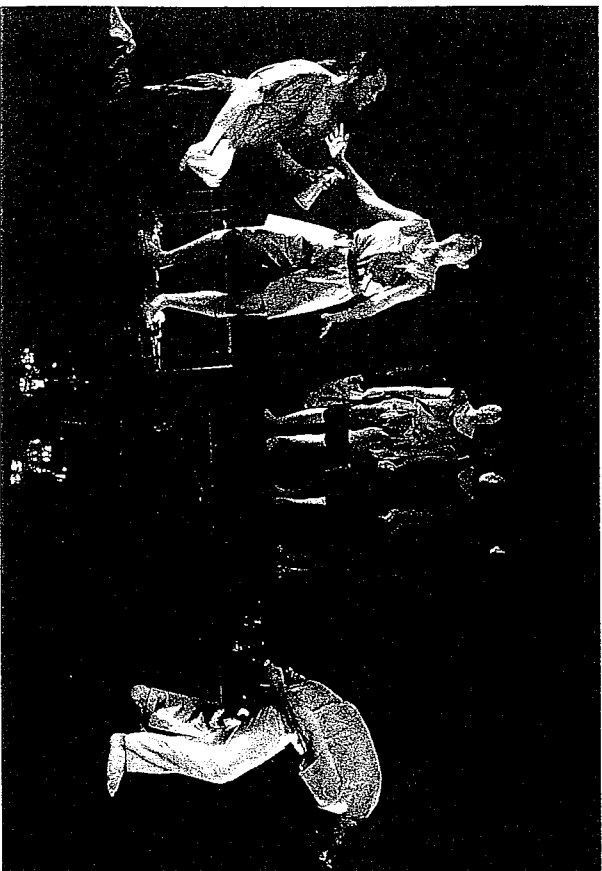
Neben dem Prinzip der Montage kennzeichnen Revueform und die Technik der Verfremdung auch das Theater Bertold Brechts. Das Tanztheater zählt Schlichter daher ähnlich den Entwicklungsgen im Schauspiel wie Heiner Müller, Robert Wilson oder Dario Fo zum «Nachrechts Theater». ²¹ Die Verfremdung als Gestus des Zeigens wird ohne den Brechtschen lehrstückhaften

Anspruch zum choreographischen Mittel.

«Umgangsformen und Verhaltensweisen werden herausgelöst aus ihrem üblichen Kontext, partikelhaft in neuer Zusammensetzung zur Schau gestellt. Ihrem Interesse an Einzelnen, an der in den Körper geprägten Geschichte des Individuums nachgehend, nimmt sie (Pina Bausch, Anm. d. Verf.) Körperaktionen aus dem alltäglichen Bezugsrahmen heraus und demonstriert durch diese Isolierung das Absurde, Groteske und Zugerichtete dieser Verhaltensweisen.»²²

Josephine Ann Endicott führt in ihrem Soloauftritt an einer Stelle ein alltägliches Balletttraining vor. Indem sie jedoch laut atmet, stöhnt und ächzt zeigt sie die Unnatürlichkeit derartiger Körperkunststücke.²³

Tanztheater ist kollektives Theater, es entfällt eine «übliche Rollendifferenzierung in Haupt- und Nebendarsteller oder in der Terminologie des Balletts – im Solisten und Ensemble. Dem Publikum wird kein Protagonist zur Identifikation geboten.»²⁴ Schliesslich verläuft



ChowWoBo: «Hydrophilia»

die Verknüpfung unterschiedlicher Medien im Tanztheater spartenübergreifend: Neben der genannten sprachlichen und sinnlichen Mittel, der Bewegung, Gestik und Mimik werden auch Mittel aus weiteren Nachbarkünsten verwendet: Videobilder, Filmeinspielungen oder eine Eigenständigkeit der Bühnenbilder, die sich beispielsweise

Einflüsse und Stellenwert des Tanztheaters

Die ersten Einladungen zu Festivals erhielt das Tanztheater Wuppertal zu internationalen Theaterfestivals, nicht im Tanzbereich. Im Mai 1980 wurde Pina Bauschs «Arvens» zum Berliner Theaterreffen eingeladen, bei dem alljährlich die besten deutschen Theaterproduktionen einer Spielzeit gezeigt werden. Im folgenden Jahr widmet das Festival „Theater der Welt“ dem Tanztheater Wuppertal «mit sensationellem Erfolg», wie Schmidt schreibt²⁶, eine ganze Retrospektive. Das Tanztheater wurde gar zum Vorbild für eine bereits einsetzende «Tendenz vieler Schauspielregisseure, ihre eigenen Vorstellungen zu Stück und Figuren zu visualisieren, die Inszenierung eines literarischen Textes zu einer Teilantwortschaft der Regie zu gestalten.»²⁷ Im Tanz dauerte die Anerkennung einer neuen ästhetischen Form länger, obwohl auch umgekehrt das Tanztheater von «im Schauspiel erprobten offeneren Stückformen» profitierte.²⁸ Erst in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre setzt allmählich eine Akzeptanz des Tanztheaters beispielsweise beim einheimischen Wuppertaler

bei Pina Bausch als zu «Kunsträumen» mutierte «Naturräume» präzisieren, «um Realität sichtbar zu machen»²⁵. Mit der Entwicklung des Tanztheaters haben die klassischen darstellenden Künste innovative Akzentuierungen erfahren, hat ein Austausch und eine Annäherung der Künste stattgefunden.

Publikum ein und Susanne Schlicher konnte feststellen:

«Durch die Entwicklung des Tanztheaters wuchs dem Bühnentanz generell ein neuer Stellenwert innerhalb von Kunst und Theater zu. Tanz hat an Seriosität, Selbstverständnis und Attraktivität für alle Nachbarkünste hinzugewonnen, sich in gewissem Grade zur autonomen, gleichberechtigten Theaterkunst emanzipiert.»²⁹

Und Schmidt meint, dass das Tanztheater schliesslich nicht angetreten sei, um den Tanz abzuschießen, sondern es habe sich, «in seinen besten Stücken, lediglich die Freiheit genommen, ihn neu und anders zu definieren.»³⁰

Anfang der neunziger Jahre bezeichnen sich «zu Recht oder Unrecht», wie Schmidt anführt, «ein knappes Viertel der im öffentlich-rechtlichen Theatersystem organisierten Tanzensembles auf dem Gebiet der alten Bundesrepublik Deutschland nicht mehr als 'Balltief', sondern als 'Tanztheater' [...]».³¹ Immerhin hatte das Genre vorerst eine Aufwertung erfahren, denn mit dieser

Avantgarde wurde das Ballett an manchen Häusern als unabhängige dritte Sparte Tanztheater etabliert.

Heute sieht die Situation anders aus. Der Tanzboom der achtziger Jahre, der freilich in der Wiederentdeckung des Körperlichen einen «wiedererstarken gesellschaftlichen Narzissmus und Egozentrismus» verursachte³², und das «avantgardistische und provozierende Element des Tanztheaters, das noch vor zehn Jahren Zuschauer lauthals protestierend den Saal verliess,»³³ sind bestenfalls einer bürgerlichen Etablierung der Gattung gewichen. Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal sind zum deutschen Exportschlager avanciert.

Anderer Häuser und der freischaffende Bereich leidet unter den starken Etablierungen im Kulturbereich. Die Kürzungen treffen zumeist die kleinste und schwächste Sparte Tanz: Diskussionen über Schliessungen werden allorts geführt und das Kölner Tanzforum³⁴, mit dem einst der Aufbruch der jüngeren Tanzgeschichte begonnen hatte, muss sich seit kurzem gezwungenermassen auch freischaffend auf dem Markt verkaufen. Die derzeitigen Tanztheaterschaffenden kämpfen mit ihrem Erbe und der Abnutzung der Form.

«Tanztheater, wie wir es kennen, ist sehr von Pina Bausch geprägt. Was jetzt Tanztheater bedeutet, ist eigentlich schon die nächste Generation und ich sehe uns als die Binokraten nach der Revolution. Das heisst, die Leute, die sich der Themen, Thesen und Theorien bedienen und eigentlich alles kaputtmachen. Es wird nicht mehr die Motivati-

on, sondern die Popularität entgegengesetzt. Man ist populär, das kommt an, die Zuschauer verstehen ein bisschen was davon, und jetzt wird nicht mehr so nachgedacht.»³⁴

Wenn sich nun das Tanztheater zu einer beliebigen Bühnenform im Profibereich Amateurbereich oder in der pädagogischen Praxis entwickelt hat, so könnte dies zwar als «Aufgehen des revolutionären, anarchistischen Impetus der Tanztheater-Bewegung» in einer «neuen Klassizität»³⁵ beklagt werden. Trotzdem bleibt eine Chance, dass die Impulse des Tanztheaters neue Voraussetzungen für eine weitere Entwicklung der Tanzgeschichte schaffen.

¹ Ein Interview: Jochen Schmidt im Gespräch mit Pina Bausch am 9. November 1978 in: Hedwig Müller, Norbert Servos: Pina Bausch, Wuppertaler Tanztheater, Köln 1979, 0.S.

² Eine detaillierte Beschreibung und Analyse dieser Szene, die in verdichteter Weise verschiedene Merkmale des Tanztheaters offenbart, findet sich in: Hedwig Müller und Claudia Rosiny: Ein Stückchen Tanztheater. Eine Szene von Pina Bausch in: Tanzdrama Nr. 12, S. 4-10

³ Susanne Schlicher: TanzTheater. Traditionen und Freiheiten, Reinbek bei Hamburg 1987, (2. Aufl. 1992), S. 24

⁴ Müller, Rosiny a.a.O., S. 8

⁵ Vgl. Jochen Schmidt: Tanztheater in Deutschland, Frankfurt, Berlin 1992, S. 7. Den wohl gemeinten Vortrag unter dem Titel „Tanztheater und Theateranz“, den Kurt Jooss zum 1. Deutschen Tänzerkongress in Essen 1928 hielt, zitiert auch Hedwig Müller in ihrem Einleitungskapitel zu Anna und Hermann Markardt: Kurt Jooss, Köln 1985

⁶ Vgl. Müller, Servos 1979, o.S.

⁷ Schmidt 1992, S. 24

⁸ Bedda, S. 10

- ⁹Martha Graham gab ihr erstes Deutschland-Gastspiel 1962 in Köln. Einen Überblick über die Entwicklung des modernen Tanzes einschliesslich der verschiedenen Tanztheater-Ansätze gibt Hedwig Müller: *Offenheit aus Überzeugung. Die Entwicklung des modernen Tanzes in: Hartmut Regitz (Hg.): Tanz in Deutschland. Ballett seit 1945*, Berlin 1984, S.76-115
- ¹⁰Vgl. Schlicher 1987
- ¹¹Die weiteren Wardegänge dieser ersten Generation des Tanztheaters an dieser Stelle zu vervollständigen, würde in diesem Rahmen zu weit führen. Detaillierte Biographien sowie Werklisten bis 1987, respektive mit der Neuaufgabe von 1992 bis 1992 bietet Schlicher, Werklisten auch weiterer Vertreter des Tanztheaters bis 1991 führt Schmidt im Anhang:
- ¹²Schmidt 1992, S.8
- ¹³Müller in: Regitz 1984, S.97
- ¹⁴Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hg.): *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt 1982
- ¹⁵Vgl. Die deutsche Bühne, Nr. 11, 1973, S.16
- ¹⁶Vgl. Die Emanzipation des Tanzes zu seinen eigenen Mitteln. Einige Überlegungen zum Tanztheater aus theoretischer Sicht in: Müller, Servos 1979, o.S.
- ¹⁷Ein sehr persönliches Dokument zum Probenprozess des Wuppertaler Tanztheaters bilden die Aufzeichnungen des langjährigen Dramaturgen: Pina Bausch, *Tanztheatergeschichten von Rainung Hoghe*, Frankfurt 1986. Hier: „Walzer“, Fragen, Themen, Stichworte aus den Proben, S.84-89
- ¹⁸Vgl. Müller, Rosiny a.a.O., S.4
- ¹⁹Vgl. Schlicher 1987, S.116
- ²⁰Ebda. S., 143
- ²¹Ebda. S.194
- ²²Müller in Regitz 1984, S. 102
- ²³Vgl. Müller, Rosiny a.a.O., S.9
- ²⁴Müller, Servos 1979, o.S.
- ²⁵Achim Freyer in *Theater 1979*, Jahrbuch der Zeitschrift *Theater heute*, S.74 zitiert bei Schlicher 1987, S.137
- ²⁶Schmidt 1992, S.228
- ²⁷Schlicher 1987, S.17
- ²⁸Ebda.
- ²⁹Schmidt 1992, S.15
- ³⁰Ebda., S.9
- ³¹Ebda. S.7. Das Tanztheater der besprochenen Form ist ein ausgesprochen westdeutsches Phänomen. Zwar bezeichnete das Ballett der DDR sich oftmals auch als Tanztheater, doch dahinter verbarg sich herkömmliches Handlungsballett mit dem Anspruch, einen Ausschnitt der Wirklichkeit auf der Bühne umzusetzen. Jochen Schmidt widmet dem Tanztheater der ehemaligen DDR ein eigenes Kapitel: a.a.O. S.218-222
- ³²Kay Kirchmann: *Das deutsche Tanztheater in den schützigen Jahren. Ende der Avantgarde?* in: *Tanzdrama Nr.9*, S.7-9, S.7
- ³³Ebda., S.8
- ³⁴Rosamund Gilmore in: *Jahrbuch Ballett 1986*, S.33 zitiert in: Schlicher 1987, S.229.
- ³⁵Gilmore tanzte in den siebziger Jahren beim Bonner Ballett und leitete seit 1982 die freischaffende Laokoon Dance Group.
- ³⁵Schmidt 1992, S.233



Reynance: «Le Cri»

Nur Bewegung, sonst nichts

Die japanische Tanzkompanie Sankai Juku zählt zu den bedeutendsten Vertretern des Butoh. Ihre hochverdichtete Körpersprache ist schwer zugänglich, aber dennoch bezaubernd schön. Nach vielen Jahren ist die Gruppe heute wieder in Deutschland zu sehen



YUJI ARISUGAWA ©

Brechen unentwegt das Versprechen von Anmut und Eleganz:
Sankai Juku in einer Szene ihrer Choreografie „Toki“

bar erscheinen, sind sie auf zweiten Blick schon wieder trakt und schwer zu fassen. Jedoch von Symbolismus wird vermieden. Das Ganze wirkt gleichzeitig anachronistisch und postmodern, gerade so als hätte eine Gruppe buddhistischer Mönche sich rettungslos in ein Beckett-Stück verirrt.

Amagatsu beschreibt seine Beziehungungsweise an den Butoh-Tänzer als einen „Dialog mit der Schwerkraft“. Der 58-jährige Gründer, Choreograf und wichtigste Tänzer der Kompanie kam Anfang der 70er-Jahre zum Butoh-Tanz, nach dem Zweiten Weltkrieg den Tänzern Kazuo Ono und Tetsuzo Fuyuno entwickelt wurde. Für Amagatsu, der zuvor klassischen und modernen Tanz studiert hat, bedeutete Butoh eine neue Freiheit in der Ausdrucksweise. Er gehört zur zweiten Generation von Butoh-Künstlern. 1975 veranstaltete er

ein einjährigen Workshop mit dem dreißig Männer und Frauen teilnahmen. „Zum Schluss blieben dann drei Männer übrig“, sagt Amagatsu, „das sind der Kern von Sankai Juku. In der Gruppe haben wir bis heute keine Frauen, ist keine Form der Diskriminierung. Es hat einfach von Anfang an so ergeben.“

Wie viele Butoh-Gruppen trifft auch Sankai Juku mit rasierten Schädeln und gepuderten Gesichtern auf. Überhaupt scheint es das Ziel des Butoh zu sein, das vorübergehend Schöne und Erhabene zu übergehen. Dieser Tanz kennt keine Eitelkeit und keinen Stolz. Die köstlichen Prinzipien des Theatertheaters werden damit grob nicht achtet, überhaupt verströmt Butoh-Tanz immer etwas hochgradig unruhigendes.

In „Toki“ gibt es nun keine systematischen Bewegungen, weder einzelnen Tänzern noch wenn sie gemeinsam auf die Bühne treten. Die Arme drehen sich von hier und dort, überkreuzen sich, flach werden oder werden in die Höhe gestreckt, als gelte es etwas zu preisen.

Hände kreisen, greifen, kratzen, die Gesichter grimassieren, die Münder stehen sperrangelweit offen, die Körper werden verdrückt, heben und senken sich ruckartig und brechen dadurch unausgesprochen das unausgesprochene Versprechen von Anmut und Eleganz.

Wunderbarerweise verweigert Sankai Juku damit auf nichts als Bewegung selbst. Nichts ist kodiert, es gibt keine tiefere Bedeutung, keinen interpretatorischen Mehrwert. Nichts ist interpretiert, der Mensch

NEBEN DEM PREIS



