

Zeitgenössischer Tanz

Reto Clavadetscher, Claudia Rosiny (Hg.)
Zeitgenössischer Tanz
Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme

[transcript]

Ein Projekt zum Finale des internationalen Tanzfestivals
Berner Tanztage, Schweiz, www.tanztage.ch

Ermöglicht durch



Unterstützt durch



NEUE LGK



Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2007 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlagabbildung: Festivalsujet 20. Berner Tanztage, Gestaltung: Dominic Beyeler
Umschlaggestaltung und Innenlayout: Neue Lgk, Bern
Satz und Layout: Reto Clavadetscher, Bern
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-89942-765-3

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorkfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhalt

- 7 Den Aufbruch konsolidieren
Vorwort von Reto Clavadetscher
- 9 Zeitgenössischer Tanz
Einleitung von Claudia Rosiny
- 18 Musik macht Tänze
Musikalische Konzepte
Marianne Mühlemann
- 32 Es war einmal – eine Erzählung
Narrative Spielarten
Christina Thurner
- 44 Konzept ohne Tanz?
Nachdenken über Choreographie und Körper
Gerald Siegmund
- 60 Passagen
Zum Crossover der Tanzkulturen
Gabriele Klein
- 74 Projektion, Extension, Interaktion
Formen und Funktionsweisen des
Medieneinsatzes
Claudia Rosiny
- 93 20 Jahre zeitgenössischer Tanz
Festgehalten von fünf Fotografen
- 124 20 Jahre Berner Tanzstage
Sujets und Programme
- 136 Biografien
Autorinnen und Autor, Herausgeber
Fotografin und Fotografen
Förderung

Den Aufbruch konsolidieren

Vorwort von Reto Clavadetscher

Das 20-jährige Bestehen der Berner Tanztage markiert gleichzeitig deren Finale. Einige hundert Werke des zeitgenössischen Tanzes haben über die Jahre eine Festivalgeschichte mitgeschrieben. Sie erinnern an Höhepunkte, die Zeit des Aufbruchs und der Euphorie einer ganzen Tanzgeneration. Die Berner Tanztage konnten sich lange behaupten, den Takt in der Schweiz mitbestimmen und sich international profilieren.

Die Geschichte der Tanztage verlief analog zur Entwicklung des zeitgenössischen Tanzschaffens der vergangenen zwanzig Jahre. Die 1980er Jahre waren die des Aufbruchs, die 1990er Jahre die des markanten Aufstiegs. Mit dem Übertritt in das neue Millennium veränderte sich die Veranstaltungslandschaft erst unmerklich, dann rapide in Richtung Marktwirtschaft. Der zeitgenössische Tanz konnte die Erfolgssträhne der vergangenen Jahrzehnte nur bedingt nutzen. Dem kreativen Ausbruch folgte ein Produktionszwang, gewonnenes Terrain ging verloren, das eben gewonnene Publikum ließ sich von der Unterhaltungsbranche abwerben.

Die für die Etablierung des zeitgenössischen Tanzes wichtigen Jahre haben dennoch markante Spuren hinterlassen. Strukturelle Programme wie der Tanzplan in Deutschland oder in der Schweiz das Projekt Tanz sind entstanden, Tanz hat sich einen Platz an Universitäten erobert, neue Theater- und Tanzhäuser bieten mehr Auftrittsmöglichkeiten. Jetzt sind es die Tanzschaffenden, die gefordert sind, Basis- und Entwicklungsarbeit für die weitere Zukunft des Tanzes zu leisten.

Es war uns ein Anliegen, den Abschluss eines wichtigen Festivals der neueren Schweizer Tanzgeschichte mit einem nachhaltigen Projekt zu konsolidieren. Die vorliegende Publikation bietet einen Überblick zu künstlerischen Entwicklungen im zeitgenössischen Tanz. Sie spielt mit der Geschichte der Tanztage, weil Teile des Programms Teile der Geschichte des noch jungen zeitgenössischen Tanzes sind. Eine Auflockerung erfährt das Buch durch dreißig Aufnahmen von einer Fotografin und vier Fotografen, die über viele Jahre das Festival dokumentiert haben. Ihre Auswahl ist allenfalls zufällig zu den in den Aufsätzen angesprochenen Werken entstanden. Die Bilder erzählen eine eigene Geschichte, sind Dokumente einer engagierten Tanzfotografie und werfen so einen visuellen Blick auf ein Stück Tanzgeschichte. Die Abbildungen der zwanzig Festivalsujets und die Liste der über die Jahre unter der Federführung der Tanztage in Bern aufgetretenen Gruppen sind Erinnerungen an vergangene Momente.

Danken möchten wir allen Beteiligten, die zum Gelingen dieses Projekts beigetragen haben, allen Tanzschaffenden, den Geldgebern und dem Team, die durch ihren Einsatz und ihre Unterstützung die Tanztage über die Jahre begleitet und damit die Grundlage für dieses Buch geschaffen haben.

Zeitgenössischer Tanz

Einleitung von Claudia Rosiny

Zeitgenössischer Tanz – wann ist dieser tanzhistorisch anzusetzen, wie lässt er sich beschreiben, ist der Bühnentanz der Gegenwart überhaupt in Worten fassbar? Solche Fragen stellten wir uns anlässlich des 20-jährigen Jubiläums der Berner Tanztage 2007 und beschlossen, mit diesem Buch eine Bestandsaufnahme zu unternehmen. Denn – und das scheint fast schon für die Fragen symptomatisch – im deutschsprachigen Raum gibt es bisher keine Publikation, die sich dieser jüngsten Tanzgeschichte in übergreifender Weise widmet. Einzelne bisher erschienene Aufsätze oder Buchkapitel nähern sich bestimmten Aspekten des zeitgenössischen Tanzes, insbesondere der Reflexivität und Befragung körperlicher Repräsentation, meist auf der Basis der Analyse von Werken bestimmter Choreographinnen und Choreographen.¹ Gleichzeitig ist der Begriff des zeitgenössischen Tanzes im aktuellen Tanzschaffen ständig in Gebrauch, werden fast alle Produktionen, die auf Tanzfestivals, in Tanzhäusern, Theatern oder Gastspielhäusern touren, unter diesem Begriff subsumiert. Bei genauerem Hinschauen lassen sich unserer Ansicht nach verschiedene Facetten und Aspekte in der Ästhetik des zeitgenössischen Tanzes herauskristallisieren – Musikgebrauch und Medieneinsatz fallen auf, ein eigener Umgang mit Narrativität und Komik, die Reduktion des Tanzes bis zum Nichttanz in konzeptionellen und performativen Formen und eine Offenheit für Bewegungen von Subkulturen und Tänze anderer Kulturen. Entsprechend haben wir vier Autorinnen und einen Autor gebeten, zu einem dieser Aspekte einen Aufsatz zu verfassen. Sie sind jeweils Fachleute auf ihrem Gebiet, kennen den zeitgenössischen Tanz der letzten zwanzig Jahre als Kritikerinnen, Veranstalter und Tanzwissenschaftlerinnen und können so die Konzepte auch in einen weiteren tanzpraktischen wie -theoretischen Kontext einbetten.

Eine Bestandsaufnahme hat bewusst keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Einzelne Aspekte könnten sicher vertieft und weitere hinzugenommen werden – beispielsweise das Zusammenwirken von zeitgenössischem Tanz und Zirkuskünsten oder Oper, der Einfluss von asiatischen Tanzformen, Körperbewusstseinstechniken und Kampfsportarten, die Verwendung von neuen Technologien in Abgrenzung zum Medieneinsatz oder die starke Präsenz des Community Dance, d.h. die Beteiligung von Amateuren unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppierungen wie

¹ Sabine Huschka thematisiert in ihrem Buch: *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Reinbek: Rowohlt 2002 in einem Kapitel: »Zeitgenössische Tendenzen«, indem sie Xavier Le Roy, Jérôme Bel und Meg Stuart als Beispiele auswählt. Vgl. S. 316–343. Gerald Siegmund widmet sich in seiner Habilitationsschrift neben William Forsythe den gleichen Choreographen, um eine bestimmte Ästhetik des zeitgenössischen Tanzes zu analysieren. Vgl. Gerald Siegmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, Bielefeld: Transcript 2006.

Jugendlichen, Senioren oder Behinderten auf der zeitgenössischen Tanzbühne. Die Arbeiten des über zwanzig Jahre bestehenden belgischen Kollektivs Les Ballets C. de la B. von Alain Platel und anderen Choreographen stehen stellvertretend für solche Stücke, die sparten- und soziale Schichten übergreifend bis heute ein breites Publikum begeistern. Stücke wie *Bonjour Madame* (1993), *Iets op Bach* (1998) oder *Wolf* (2003) verbinden menschliche Befindlichkeiten und gesellschaftliche Themen durch Tanz- und Theaterelemente, Akrobatik, Gesang und einen sehr bewussten Musikeinsatz.

Der in Großbritannien in der Folge von Rudolf von Laban gepflegte Community Dance wurde bei den Berner Tanztagen erstmals 1997 zum Thema: »Kunststück-körper« lautete der Festivaltitel, zu dem Fachleute der Dance-Ability-Bewegung aus dem angloamerikanischen Raum wie Steve Paxton und Alito Alessi auftraten und in der Folge Gruppengründungen und neue Auftrittsplattformen in der Schweiz auslösten. Der in den 1990er Jahren in Paris gegründete *Bal moderne*, ein groß angelegtes Mittanzprojekt, bei dem jedermann kurze Choreographien zeitgenössischer Choreographinnen und Choreographen in Workshop-Einheiten erlernen konnte, war 1996, 2004 und 2005 in Bern und führte zu ähnlichen Projekten auch außerhalb des Festivals. Asiatische Tanzformen waren mit den Butoh-Vertretern Eiko und Koma bereits 1991 bei den Berner Tanztagen zu Gast. Später folgten Auftritte der japanischen Behindertengruppe Taihen oder auch Compagnien, die europäischen und asiatischen Tanz vermischten, wie z. B. Anokha der Gruppe Accorrap, einer Verbindung von HipHop und indischem Kathakali, die Begegnung der chinesischen Tänzerin Jin Xing mit der Berliner Gruppe Rubato in *Person to Person* und ein gesamter asiatischer Festivalschwerpunkt 2006, bei dem neben Jérôme Bel und dem Thailänder Pichet Klunchum das Dance Forum Taipei, die Koreanerin In-Jun Jun, die japanische Leni-Basso Dance Company auch Carolyn Carlson mit *Tigers in the Teahouse*, einer weiteren Auseinandersetzung mit östlichen und westlichen Denkweisen, vertreten waren. Interaktive Aufführungsformen, die teilweise nur als Installationen gezeigt werden können, sich also einer Guckkastenperspektive im Theater verweigern, wurden aufgrund der räumlichen Situation weniger gezeigt. Stellvertretend für solche Werke kann Krisztina de Châtel erwähnt werden, die 1999 mit *Lara & Friends* auftrat. Thematisiert wurde mittels Computerbildern und Videoprojektionen und einem auf der Bühne den Joy-Stick bedienenden Jugendlichen das bekannte Videospiel.

Die Diversität des zeitgenössischen Tanzes zeigt sich bereits in diesen Aufzählungen von weltweit arbeitenden Gruppen. Merkmale wie die Internationalisierung und Globalisierung im zeitgenössischen Tanz könnten also hervorgehoben werden, doch haben wir uns bewusst weniger auf Produktionsstrukturen als auf ästhetische Merkmale konzentriert. Dennoch klingen solche Aspekte in einzelnen Aufsätzen an, denn Multimedialität oder Pluralismus im Sinne der Vermischung der künstlerischen Formen und Globalisierung in Form von Arbeiten in Netzwerken sind generelle Tendenzen zeitgenössischer Kunstproduktion.

Historische Einordnung

Die Entwicklung zum zeitgenössischen Tanz begann mit dem Beginn der Moderne, mit individualisierenden Tendenzen der Gesellschaft.² Den in den Tanzschritten und Formationen festgelegten Gruppentänzen des Gesellschaftstanzes und dem hoch spezialisierten Zeichensystem des klassischen Balletts folgte ein neuer Umgang mit Bewegung und Musik,³ zeigten sich im modernen Tanz einer Isadora Duncan oder im Ausdruckstanz von Mary Wigman subjektivierte und emotionale Ausdrucksweisen, die schon damals Anleihen bei fremden Kulturen oder den synästhetischen Konzepten der Theateravantgarde machten. Narrationen bedeuteten damals persönliche Erzählungen, die Thematisierung des eigenen Körpers und der Weiblichkeit. Auch der amerikanische Modern Dance nach Isadora Duncan, vertreten von Martha Graham oder Doris Humphrey, nahm Stellung zu Tendenzen der amerikanischen Gesellschaft. Solche Individualisierungsprozesse zeigten sich im Weiteren in den 1960er und 1970er Jahren im amerikanischen Postmodern Dance um Merce Cunningham und seine Schülerinnen und Schüler des Judson Dance Theaters und im deutschen Tanztheater von Pina Bausch oder in den Spielarten des Tanztheaters von Susanne Linke, Reinhild Hoffmann und Johann Kresnik. Waren es im Postmodern Dance vor allem Anleihen bei Konzeptkunst und Performance, so formulierten sich im Tanztheater gesellschaftlich-individuelle Aussagen und Ausprägungen zu einer kulturell geprägten Körpergeschichte im gesellschaftspolitischen Umfeld der 1968er-Studentenbewegung. Postmodern Dance und Tanztheater sind im heutigen zeitgenössischen Tanz noch erkennbar, werden sogar unter dem Begriff subsumiert.⁴ Entscheidend für die gebräuchliche historische Einordnung seit Beginn der 1980er Jahre sind einerseits Manifestierungen des philosophischen Diskurses der Postmoderne und die zunehmende Debatte um die Omnipräsenz einer Mediengesellschaft, die beliebige Vernetzungen möglich macht und einem ständigen Wandel unterliegt.⁵ Andererseits ist auffallend, dass genau in den 1980er Jahren in Europa unzählige Festivals und neue, zumeist freischaffende Tanzcompagnien gegründet werden. In Frankreich ermöglichen zudem großzügige Subventionen unter Kulturminister Jack Lang eine breite Entwicklung des zeitgenössischen Tanzes, zu der auch die Einrichtung von choreographischen Zentren zählte.

² Zu den populären Tanzkulturen zu Beginn der Moderne vgl. Gabriele Klein in diesem Band.

³ Zum Verhältnis von Tanz und Musik auch in historischer Perspektive vgl. Marianne Mühlemann in diesem Band.

⁴ Vgl. Sybille Dahms (Hg.), Tanz, Kassel: MGG Prisma Bärenreiter 2001, S. 181. Zum Einfluss von Postmodern Dance und Performance auf den Medieneinsatz und multidisziplinäres Arbeiten im zeitgenössischen Tanz vgl. Claudia Rosiny, zur Performance im Zusammenhang mit konzeptionellen Formen Gerald Siegmund, zum Zusammenhang des Tanztheaters mit zeitgenössischen narrativen Spielarten Christina Thurner in diesem Band.

⁵ Siehe hierzu: Gabriele Brandstetter: »Still/Motion. Zur Postmoderne im Tanztheater«, in: dies., Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien, Berlin: Theater der Zeit 2005 (= Recherchen 26), S. 55–72.

Defitorische Schwierigkeit

Lässt sich der zeitgenössische Tanz dennoch als Begriff in Worte fassen? In dem im Jahre 2001 herausgegebenen Übersichtsband »Tanz« wird die Begriffsproblematik von Susanne Traub treffend formuliert: »Den zeitgenössischen Tanz charakterisieren Diffusionen heterogener Tanzstile und choreographischer Verfahren. Bislang getrennte Entwicklungslinien und Sparten im Tanz (z.B. klassischer Tanz, moderner Tanz, Postmodern Dance, Tanztheater) verästeln sich und assimilieren sich multidisziplinär. Der zeitgenössische Tanz entzieht sich deshalb einer kategorisierenden und historisch eindeutigen Einordnung. Er äußert vielmehr eine Haltung zur Bewegung, die den kontinuierlichen Wandel von Form und Denken als sein eigentliches Wesen begreift. Aus dieser Haltung resultiert ein äußerst hybrides und sich beständig veränderndes Erscheinungsbild des zeitgenössischen Tanzen.«⁶ Einzelne Stilrichtungen sind allenfalls rückblickend auf die 1980er und 1990er Jahre erkennbar: Zu Beginn der 1980er Jahre dominierte ein energiegeladener Bewegungsstil, beispielsweise bei den Gruppen La La La Human Steps aus Kanada, DV 8 Physical Theatre aus Großbritannien, auch bei William Forsythes Frankfurter Ballett oder in der belgischen Szene mit Ultima Vez oder Rosas. Das Bewegungsvokabular entstammte dem klassischen Tanz oder basierte auf Alltagsbewegungen wie Laufen, Springen, Fallen. Riskiert wurde der Moment, Choreographie entstand aus Improvisationen in der Gruppe. Neben der Ausbildung in klassischen Tanztechniken hielten Bewegungsformen wie die Kontaktimprovisation, die im amerikanischen Postmodern Dance um Steve Paxton entstanden war und unter dem Begriff des New Dance nach Europa kam, Einzug in die Trainings der Compagnien. Seit den 1990er Jahren entwickeln Choreographinnen und Choreographen wie Meg Stuart, Xavier le Roy, Benoît Lachambre, Raimund Hoghe, Boris Charmatz oder Jérôme Bel künstlerische Strategien, die von Recherche und Reduktion gekennzeichnet sind und den Körper als Ausdrucksmittel kritisch hinterfragen.⁷ Parallel kennzeichnen den Beginn der 1990er Jahre Diskurse zu Körperlichkeit und Virtualität. Auch der zeitgenössische Tanz erprobt gegen Ende der 1990er Jahre Erweiterungen in digitale Welten und setzt sich mit dem künstlerischen interaktiven Potenzial der neuen Technologien auseinander.⁸ Weitere neue Tendenzen sind im Moment neben einer parallelen Entwicklung seit den 1990er Jahren in einer Rückbesinnung auf Tanz als emotionalem und erzählendem Ausdruck nicht erkennbar. Dieser funk-

⁶ S. Dahms: Tanz, S. 181.

⁷ Helmut Ploebst porträtiert neun Choreographinnen und Choreographen, darunter die genannten in seinem Buch: no wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels, München: Kieser 2001. Allerdings bleibt auch er biografisch, gestaltete die Porträts gemeinsam mit den Künstlerinnen und Künstlern und gelangt weniger zu generellen Aussagen.

⁸ Siehe hierzu: Kerstin Evert: DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, und Söke Dinkla/Martina Leeker: Tanz und Technologie. Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen, Berlin: Alexander 2002.

tioniert indes anders als frühere handlungsorientierte Erzählweisen und kann dadurch teilweise den gleichen Choreographinnen und Choreographen zugeordnet werden, die auf den ersten Blick konzeptuell am »Nicht-Tanz« arbeiten.⁹ Hauptmerkmal des zeitgenössischen Tanzes ist in der Heterogenität der Bruch mit jeglichen festgelegten Formen – diese werden bestenfalls wie bei den Bewegungsstilen sozialer Gruppen im HipHop oder kulturellen Formen von Flamenco oder Tango in einen choreographischen Kontext montiert. Bewegung und Tanz sind nicht mehr repräsentierende AusdrucksmitteL, sondern betonen den choreographischen Prozess. Die Themen sind so vielfältig wie die Biografien der Choreographinnen und Choreographen, beziehen sich oft auf soziale und gesellschaftliche Aspekte oder unternehmen intellektuelle Versuche, vertraute Muster der Rezeption zu hintergehen. Tanz im Sinne von Bewegung in Raum und Zeit kommt häufig nicht mehr oder nur bruchstückhaft vor – ersatzweise wird der Körper als Bedeutungsträger ausgestellt und zur Projektionsfläche für komplexe Befragungsprozesse.

Fünf Perspektiven

Eine systematische Erfassung des zeitgenössischen Tanzes ist aufgrund dieser künstlerischen Vielfalt, der innovativen Offenheit und des ständigen Wandels kaum möglich. Verständlich ist von daher die bisherige theoretische Auseinandersetzung auf der Basis der Analyse von konkreten Stücken beziehungsweise Werken einzelner Vertreterinnen und Vertreter des zeitgenössischen Tanzes. Auch die Aufsätze dieses Bandes stützen sich auf solche praktischen Analysen, auf Werke, die mehrheitlich in der 20-jährigen Geschichte des Tanzfestivals in Bern zu sehen waren. Indem diese thematisch zusammengefasst und historisch eingeordnet werden, lassen sich grundsätzliche Aussagen zum Phänomen des zeitgenössischen Tanzes machen.

Marianne Mühlmann geht von der Beobachtung aus, dass barocke Musik im zeitgenössischen Tanz auffallend oft verwendet wird. Auf dieser Basis erklärt sie das Aufeinandertreffen von Musik und Bewegung im Tanz der Moderne und analysiert anhand von Stücken von Jorma Uotinen, Joaquim Sabaté, Michèle Anne de Mey und O Vertigo typische neue Konzepte der Interaktion zwischen Musik und Bewegung – anstelle der Visualisierung einer Musikpartitur durch Bewegung im klassischen Tanz gewinnt die Musik an Macht, sie evoziert Bilder und wird mit der Bewegung verzahnt. Dass sich gerade die (historische) Barockmusik hierfür eignet, liegt an der rhythmischen und polyphonen Prägung: Die Musik dient als Folie für die Bewegung, als Spielfeld für Choreographie. Das Wechselspiel von Musik und Tanz eröffnet neue Sinnesreize und assoziative Wirkungen im fragmentarischen choreographischen Konzept.

Christina Thurner verfolgt narrative Spielarten im zeitgenössischen Tanz, die nicht

⁹ Siehe hierzu: Gabriele Brandstetter: »Geschichte(n)-Erzählen in Performances und im Theater der neunziger Jahre«, in: dies., Bild-Sprung, S. 116–133, und Christina Thurner in diesem Band.

mehr einem roten Faden folgen, sondern verschiedene Fäden spinnen: Es sind brüchige, verschobene, zerstückelte Geschichten, die in einer offenen, reflexiven Struktur erzählt werden und sich erst in der Rezeption zu einem individuellen Verständnis fügen. Nach einem Ausflug in die Historie der Handlungsballette, zu deren literarischen und musikalischen Vorlagen und der Zusammenstellung der erzählerischen Freiräume des Tanztheaters, bildet sie drei Kategorien, in die sie neuere Erzählformen von Maguy Marin, Sasha Waltz, Philippe Saire, Jean-Marc Heim und der Compagnie Alias einordnet: 1. Kleine Erzählungen/Erzählungen des Kleinen sind Merkmale eines Collageprinzips, in dem Episoden gereiht werden, die plötzlich unerwartete Wendungen zeigen; 2. Kontingente Narration meint Erzählweisen, in denen die Lücken als narratives Potenzial in einer aktiven Rezeption vervollständigt werden können; 3. Narrative »Dis-order« umschreibt einen weiteren vielgestaltigen Effekt der »Ver-störung«, der ins Komische kippt, wenn sich beispielsweise der Körper über den Verstand hebt und gegen dessen Regeln verstößt.

Gerald Siegmund hinterfragt den Begriff Konzepttanz, beschreibt Konzepte im Tanz anhand von Werken von Jérôme Bel, Meg Stuart, Raimund Hoghe und der Gruppe Superamas und zeigt, wie diese Fragen stellen an den Tanz, an Geschichte und Gesellschaft und gleichzeitig eine neue Autorschaft im Tanz formulieren. Er unternimmt eine kritische Einordnung eines wesentlichen Merkmals des zeitgenössischen Tanzes – die Dominanz des Konzeptuellen analog den Entwicklungen in der bildenden Kunst und Performance auf dem Hintergrund philosophischer Diskurse. Kriterien wie Reduktion und Transparenz der Mittel, offene und reflexive Formen, die wie Versuchsanordnungen scheinen, münden in eine These, dass sich die Choreographie vom Tanz emanzipiert habe: Der Körper rückt in den Mittelpunkt der künstlerischen Praxis.

Gabriele Klein verfolgt Spuren des Crossovers zwischen Hoch- und Populärkultur, zwischen populärem und künstlerischem Tanz seit dem Beginn der Tanzmoderne und dem Aufkommen einer Stadtkultur. Deutlich werden soziale und kulturelle Kontexte, die den zeitgenössischen Tanz beeinflussen und bereichern. Insbesondere am Beispiel des HipHop – Gabriele Klein korrigiert den von den Medien gebrauchten Begriff des Breakdance zum B-Boying, wie der Tanz des HipHop in der Szene heißt – zeigt sie, wie solche Tänze der Straße zuerst als virtuose Tanztechnik, dann als innovative Tanzästhetik in der Hochkultur akzeptiert werden. Die Arbeiten von Bruno Beltrão, Blanca Li, Black Blanc Beur oder Acrorap, aber auch von William Forsythe, lassen sich durch eine solche hybride Kulturalität kennzeichnen. Verbunden damit ist oft eine sinnvolle Vermittlungsarbeit, wie sie schon früh in Frankreich vollzogen wurde, aber auch mit dem Film *Rhythm is it!* die Tradition des Community Dance in Deutschland populärisierte.

Claudia Rosiny ordnet Formen und Funktionen des Medieneinsatzes auf der Tanzbühne. Die Vermischung der Medien, von Tanz und verschiedenen audiovisuellen Projektionen, reiht sie ein in Entwicklungen mannigfacher Hybridisierungen im 20. Jahrhundert von der Theateravantgarde über die multimediale Performance-

kultur der 1960er und 1970er Jahre bis hin zu einer sich immer weiter verästelnden intermedialen Kunstproduktion heute. Kennzeichnend ist das »Dazwischen«, die Schnittstelle zwischen den beteiligten Partnern – welcher Mehrwert ergibt sich aus dem Zusammenspiel für die Wahrnehmung des Publikums? Differenziert werden Projektion, Extension und Interaktion als mögliche Parameter, um diesen Arbeiten von Hans van Manen, Wim Vandekeybus, Frédéric Flamand, Helena Waldmann, von Montalvo/Hervieu und Philippe Decouflé zuzuordnen. Bewegungskonzepte, die für sich schon durch Prinzipien der Unterbrechung und Montage gekennzeichnet sind, werden in ein gesamtes Puzzle der Choreographie gebettet.

Fragmentierung und aktive Rezeption als gemeinsame Prinzipien

Trotz der Heterogenität und Diversität der Stile und Formen kommt in allen Ausführungen ein Kennzeichen des zeitgenössischen Tanzes immer wieder vor – Fragmentierung als Gestaltungsprinzip von Choreographie. Damit sind immerhin auf der strukturellen Ebene Ähnlichkeiten festzustellen: Der Einfluss von Postmoderne und Mediengesellschaft ist unverkennbar, digitale Kompositionsprinzipien in vielfältigen Verknüpfungsvarianten eröffnen ein Experimentierfeld, in dem der Körper als Kommunikationsmittel verstanden wird. Der Körper steht dabei im Kontext von Konzepten und Kulturen. Beziehungen und Bezüge zu anderen Künsten, zu anderen gesellschaftlichen Gruppierungen und Kulturen werden gesucht und verbunden. Weniger ein Produkt steht am Ende dieser Untersuchungen als eine Akzentuierung des Prozesses und des Fragenstellens. Antworten werden kaum gegeben. Es braucht eine aktive Teilnahme, eine Offenheit in der Wahrnehmung – das Publikum ist nicht Rezipient, sondern Produzent seines eigenen Werkes: »Die Unabgeschlossenheit der Stücke provoziert einen Denkprozess beim Zuschauer, die Grenzen zwischen Kunstproduktion und Kunstrezeption lösen sich auf.¹⁰ Zeitgenössischer Tanz bietet damit ein Spielfeld an Sinnesreizen und Denkanstößen, ein Potenzial an Veränderung, das der Momenthaftigkeit und Vergänglichkeit der Kunstform etwas Bleibendes eröffnen kann.

¹⁰ Gabriele Klein: »Die reflexive Tanzmoderne. Wie eine Geschichte der Tanzmoderne über Körperkonzepte und Subjektkonstruktionen lesbar wird«, in: Johannes Odenthal, tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – eine neue Wissenschaft (= Arbeitsbuch Band 14), Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 20–27.

Literaturverzeichnis

- Brandstetter, Gabriele: »Still/Motion. Zur Postmoderne im Tanztheater«, in: dies., Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien, Berlin: Theater der Zeit 2005 (= Recherchen 26), S. 55–72.
- Brandstetter, Gabriele: »Geschichte(n)-Erzählen in Performances und im Theater der neunziger Jahre«, in: dies., Bild-Sprung, S. 116–133.
- Dahms, Sybille (Hg.): Tanz, Kassel: MGG Prisma Bärenreiter 2001.
- Dinkla, Söke/Leeker, Martina: Tanz und Technologie. Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen, Berlin: Alexander 2002.
- Evert, Kerstin: DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- Huschka, Sabine: Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien, Reinbek: Rowohlt 2002.
- Klein, Gabriele: »Die reflexive Tanzmoderne. Wie eine Geschichte der Tanzmoderne über Körperkonzepte und Subjektkonstruktionen lesbar wird«, in: Johannes Odenthal, tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – eine neue Wissenschaft (= Arbeitsbuch Band 14), Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 20–27.
- Ploebst, Helmut: no wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels, München: Kieser 2001.
- Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes, Bielefeld: Transcript 2006.

Marianne Mühlmann

Musik
macht

Tänze

Musikalische Konzepte

Erlaubt ist, was gefällt. So liesse sich die Heterogenität umschreiben, mit der zeitgenössische Choreographen Musik in ihre Werke einbeziehen. Seit der Komponist John Cage und der amerikanische Tänzer und Choreograph Merce Cunningham Anfang der 1950er Jahre mit ihren gemeinsamen experimentellen Arbeiten gezeigt haben,¹ dass Tanz und Musik auch als unabhängige disparate Aktivitätsschichten funktionieren, deren einzige Verbindung die zufällige Gleichzeitigkeit des Aufeinandertreffens von Musik und Bewegung ist, scheint die individuelle Freiheit legitimiert zu sein, Musik zu »benutzen«, ohne sich mit musikalischer Motivarbeit, kompositorischen Strukturen oder musikhistorischen Kontexten (dies vor allem im Fall der Verwendung eines Werks des klassischen Repertoires) auseinanderzusetzen. Im Tanztheater tritt für die Gestaltung von Choreographien auch die direkte Anregung durch die rhythmische Komponente von Musik mehr und mehr in den Hintergrund.² An ihre Stelle tritt das Timing als verbindende Größe zwischen Musik und Tanz. Reinhild Hoffmann, Tänzerin, Choreographin, und von 1978 bis 1981 Leiterin des Balletts am Bremer Theater, sagte es so: »Timing ist in unserer Arbeit vielleicht das wichtigste Aussagemittel. Einmal weil wir Musik nicht im üblichen Sinne benutzen, sondern, eher wie im Film, die Musik atmosphärisch einsetzen. Der Tänzer muss also für sich ein Timing finden, an dem er seinen Bewegungsablauf oder seine Aktion macht. [...] Es gibt keine Musik, an der sich die Tänzer orientieren können, sondern nur ein

¹ Der Tänzer und Choreograph Merce Cunningham, geb. 1919 in Centralia im amerikanischen Bundesstaat Washington, arbeitet ab 1944 eng mit dem Komponisten John Cage (1912–1992) zusammen; Cage wird bei der Gründung der Merce Cunningham Dance Company (MCDC) 1953 deren musikalischer Direktor. Gemeinsam revolutionieren sie das Theaterverständnis im 20. Jahrhundert: In Cunninghams Choreographien stehen nicht mehr die emotional-existuellen Beweggründe einer Tanzbewegung und ihre expressive Codierung im Mittelpunkt, wichtig für ihn ist die Unabhängigkeit von Musik und Tanz. Für Cunningham ist das Medium des Tanzenes mit der Bewegung selbst identisch. Wie in der Musik Tempo, Zeitdauer, Art des Klangs und Dynamik durch Zufallsoperationen bestimmt werden, so geschieht es auch im Tanz. Damit entheben Komponist und Choreograph ihre Schöpfungen ganz bewusst der subjektiven Geschmackentscheidung.

² Vgl. dazu Susanne Schlüter: TanzTheater. Traditionen und Freiheiten. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke, Reinbek: Rowohlt 1987, S. 202 f.

Timing, das sie selbst in sich herstellen durch das, was an Stimmungen in ihnen ist.“³

Wenn sich zeitgenössische Choreographinnen und Choreographen mit der musikalischen Recherche und Analyse einer Partitur bewusst auseinander setzen oder bereits im Entstehungsprozess einer Produktion mit einem Komponisten zusammenarbeiten, kann zwischen Tanz und Musik eine neue Form von Interaktion entstehen, die mehr darstellt als die aleatorische Verzahnung zweier Schwesternkünste.⁴ Die zusätzlichen Bedeutungsräume, die so freigelegt werden, bedürfen jedoch nicht selten der verbalen Vermittlung. Im Folgenden soll exemplarisch gezeigt werden, welche Konzepte bei der Transformation von Musik durch Tanz eine Rolle spielen können und wie die Konnotationen für ein Tanzstück zu finden sind. Betrachtet werden Choreographien von Jorma Uotinen, Joaquim Sabaté, Michèle Anne de Mey und O Vertigo, Werke, die zwischen 1987 und 2007 im Rahmen der Berner Tanztage (BTT) zur Aufführung gelangten.

Spiel mit Konnotationen

Peter Tschaikowskys sechste Sinfonie, h-Moll, op. 74, die Jorma Uotinen seiner *Symphonie pathétique* unterlegt,⁵ ist ein Klassiker der romantischen Musikliteratur. Der Komponist schuf das Werk, das mit fünfzig Minuten sein längstes sinfonisches Opus darstellt, in seinem Todesjahr 1893; in diesem Jahr fand in St. Petersburg unter Tschaikowskys Leitung die Uraufführung statt. Den Zunamen *pathétique* schlug Tschaikowskys Bruder vor. Damit bekam das Werk den gleichen Namen, den 1799 bereits Ludwig van Beethoven seinem Opus 13 (*Grande Sonate pathétique*) gegeben hatte.⁶ Pathetisch meint voller Pathos, erhaben und feierlich, im figurativen Sinn auch salbungsvoll, übertrieben – und leidend, wenn man den griechisch-lateinischen Ursprung des Wortes in Betracht zieht. Dieser letzte Aspekt macht bei Tschaikowsky wie Beethoven Sinn: Die Gewissheit seiner Taubheit machte Beethoven beim

³ Reinhold Hoffmann, zitiert im Filmporträt *Bremer Tanztheater*, ZDF 1987.

⁴ Aleatorik (von lat. alea Würfel, Zufall) bezeichnet ein in den 1950er Jahren entstandenes Kompositionsprinzip, bei dem musikalische Abläufe in großen Zügen festgelegt werden, im Einzelnen jedoch dem Zufall überlassen bleiben. Cunningham und Cage haben sowohl im choreographischen wie im musikalischen Bereich aleatorische Prinzipien angewendet, indem sie durch Würfeln oder Münzenwerfen die Abfolge einzelner Phrasen, Auf- und Abgänge sowie Dauer und Tempo der Sequenzen bestimmten. Oft wurden die verschiedenen Elemente von Musik und Tanz (aber auch Licht und bühnenbildnerische Elemente) erst bei der Premiere erstmals zusammengebracht.

⁵ *Symphonie pathétique* (UA 1989 in Helsinki) wurde 1990 an den 4. Berner Tanztagen gezeigt.

⁶ Vgl. Werner Oehlmann (Hg.): Reclams Klaviersmusikführer, Band I, Frühzeit, Barock und Klassik, Stuttgart: Philipp Reclams jun. 1968, S. 658–664.

Komponieren der *Symphonie pathétique* zu schaffen. Und auch Tschaikowskys Leiden bei der Entstehung seiner Sinfonie ist bekannt: Er bestätigt in einem seiner Briefe, dass er oft geweint habe, während er seine *Sechste* schrieb:⁷ Die Leitung des Moskauer Konservatoriums hatte ihm nahegelegt, Selbstmord zu begehen, er sollte damit einem Skandal entgehen, der ihm wegen der Affäre mit einem adligen Jüngling drohte. Tschaikowsky starb neun Tage nach der Uraufführung der *Pathétique* (man vermutet an Cholera).

Jorma Uotinen, der dem Männertanz in Finnland zu Beachtung verholfen hat, bringt in der *Symphonie pathétique* sieben Männer in langen Tüllkleidern mit nacktem Oberkörper auf die Bühne (am Schluss auch kurz eine Tänzerin). Die Tänzer, die zuerst ohne Musik wie Nachtwandler durch das Halbdunkel irrlichtern, sehen aus wie geschlechtsverwandelte Sylphiden. Durch das dunkle Leitthema des 1. Satzes von Tschaikowskys Sinfonie werden Analogien zwischen Musik und Tanz eingeleitet: Durch Arme und Körperdrehungen tragen sie die Dynamik in der Partitur ins räumlich Sichtbare. Das Spiel mit einem Silberteller verweist auf eine narrative Ebene, die jedoch Andeutung bleibt. Subtil setzt die hypnotische Macht der Musik das Bilderkino im Kopf in Gang. Ein Kunstgriff, dessen sich auch Raimund Hoghe in seinem Stück *Swan Lake, 4 Acts* (UA 2005) bedient, einem Stück, das bei den letzten Berner Tanztagen 2007 zur Aufführung kam: Ab Band lässt Hoghe Tschaikowskys *Schwanensee*-Musik abspielen und nimmt damit einen psychologischen Schachzug vor: Die bekannten Klänge mit ihren eingängigen Leitmotiven lösen beim Publikum heftige Berührtheit aus, obwohl auf der Bühne tänzerisch kaum etwas passiert: Hoghe beraubt den Ballettklassiker nicht nur seines Personals, seiner Schwäne und seiner Handlung, sondern auch seiner Virtuosität. Indem er ein Ritual, ein hypnotisierendes Traumspiel initiiert, verbinden sich durch die Musik Sein und Schein, Illusion und Realität. Entlang Ausschnitten aus der bekannten Partitur – sie wird in Hoghes *Swan Lake, 4 Acts* in einer speziellen Form von Interpretationscollage von den vier Dirigenten Pierre Monteux, Eugène Ormandy, Wolfgang Sawallisch und Leonard Bernstein dirigiert – lässt er nahezu unsichtbar die Bewegung in den Raum wachsen. Acht Arme und Hände markieren vage Flügelschläge, organisch-weiche

⁷ Die Skizzen zur *Symphonie pathétique* komponierte Tschaikowsky in seinem Todesjahr 1893 innerhalb von zwölf Tagen. Für die Instrumentation benötigte er knapp vier Wochen. Die Uraufführung fand unter seiner Leitung statt. Tschaikowsky selbst gestand in einem Brief an seine langjährige Brieffreundin und Gönnerin Frau von Meck (1831–1894), die reiche Witwe des nach Russland ausgewanderten Industriellen Karl von Meck, die Sinfonie enthalte ein Programm, aber ein Programm von der Art, die jedem ein Rätsel bleibt, »wer kann, mag es erraten«; das Programm sei voll von subjektiven Gefühlsäußerungen.

Formen, Ansätze zu hohen Sprüngen, die nicht ausgeführt werden. Die Bilder aus dem Original sind einkalkuliert. Fortan genügen Zitate und Gesten, um die Assoziationen im Kopf zum Leben zu erwecken. Das ist wichtig, denn ohne Bezug zu den von der Musik evozierten Bildern des Kontextes stünde das Stück im luftleeren Raum. Für Kenner des Ballettoriginals reiht sich – ausgelöst durch die Macht der Musik – eine starke Symbolik in einfachsten Bildern dicht an dicht. Die Eiswürfel, die Hoghe auf dem Bühnenboden zum magischen Geviert, zum See in Stücken auslegt und die durch die Wärme zu lichten Kreisen verschmelzen, sind von überraschender Wirkung. Die Unschuld, mit der Hoghe sich in die Schönheit träumt, indem er seiner verbotenen Rückenlandschaft die Schwanenflügelpose abringt, wird zum Symbol für die verschütteten Träume, die jeder in sich trägt. Und wenn der Choreograph zum großen Walzer mit kindlicher Hingabe im Bühnenraum weiße, gefaltete Papierschwäne zum Corps de ballet auslegt und sich dazwischenknieht als schwarzer, buckliger Schwanz oder seinen nackten Körper zum Schluss in den erlösenden Sandsturm legt, den der Tanzpartner Lorenzo De Brabandere, sein perfektes Alter Ego, mit seinem Atem zärtlich entfacht, dann röhrt das zu Tränen. Im vielschichtig komponierten Konzept variieren die Motive: So beschützend, wie Hoghe die Papiervögel zudeckt mit weißen Tüchlein, so bedeckt er später die athletischen Körper der Tänzer mit Mänteln, nachdem sie am Boden liegend ihre klassischen Ports de bras in die Luft gezeichnet haben. Nach zweieinhalb Stunden schnippt Hoghe seine Tänzer mit einer flüchtigen Handbewegung aus dem Traum. Doch irgendwie ist es das Publikum, das dabei erwacht aus einem Traum voller verletzlicher Schönheit.⁸

Das Beispiel präzisiert, wie durch die Macht der Musik Bilder und verschüttete Sehnsüchte ins Gedächtnis zurückgeholt werden. Auch hier ist es letztlich die Musik, die den Tanz »macht«. Die akustische Wahrnehmung scheint tiefer als die (nur) optische. Erklärt werden könnte das Phänomen damit, dass das Ohr das primäre Wahrnehmungsorgan ist.⁹ Bevor der Mensch sieht, hört er bereits, und die akustische Wahrnehmung ist die letzte, bevor er stirbt. Tschaikowskys 6. Sinfonie atmet das gleiche Idiom wie seine Musik

⁸ Vgl. Marianne Mühlmann: »Auf das Minimum maximiert«, in: Der Bund vom 18. Juni 2007.

⁹ Vgl. Andreas Haderlein: »Siehst du noch oder hörst du schon? Die neue Aufmerksamkeit für das Auditive«, in: parapluie No. 20, elektronische Zeitschrift für Kulturen, Künste, Literaturen. <http://parapluie.de/archiv/ohr/aufmerksamkeit/> vom 26. Juli 2007.

zum Ballett *Schwanensee*.¹⁰ Jorma Uotinen reibt sich an dieser Referenz, spielt mit den Bausteinen des klassisch-romantischen Handlungsballetts. Da sind die suggestiv ausgeleuchteten Licht- und Dunkelräume, die Tüllröcke, die geometrischen Linien, Kreise und Diagonalen im Bühnenraum. Da ist auch die Gegenüberstellung von Bewegungsgruppe und Solist. Gleichzeitig bricht der Choreograph mit dem tanzhistorischen Vorbild: Er verweigert sich der Virtuosität, kippt die Vertikale der klassischen Tanzkörper aus dem Lot, verwischt die Synchronität. Durch die tänzerischen Ungenauigkeiten werden die (Ballett-)Figuren menschlich, verletzlich. Uotinen inszeniert hinter den tänzerisch-musikalischen Konnotationen seine Botschaften: Er plädiert je nach Lesart für die individuelle Freiheit (der Tänzer) und lehnt sich auf gegen gesellschaftliche Zwänge (Verbot der Homosexualität) – beide Themen sind im Subtext der *Pathétique* angelegt.

Singende Tänzer, tanzende Sänger

Nicht parallel wie bei Uotinen, sondern verschrankt laufen die Aktivitätsebenen Tanz und Musik im Stück von Joaquim Sabaté.¹¹ Der Holländer und sein Tanzpartner Peter Rombouts treten in der Tanzoper *We the Spirits of the Air* zu Musik von Antonio Vivaldi, G. F. Händel, W. A. Mozart, Henry Purcell, Domenico Scarlatti u. a. nicht nur tanzend, sondern gleichzeitig singend in Erscheinung. Beide wurden am Instituto del Teatro in Barcelona in klassischem und modernem Tanz sowie als Countertenorsänger ausgebildet, d. h. als männliche Sänger, die mittels spezieller Technik in der Lage sind, ihre Stimme bis in den Bereich der weiblichen Altstimme zu führen. Im Generalbasszeitalter, dem Barock (frühes 17. bis Mitte 18. Jahrhundert), waren in der Kirchenmusik Frauen vom Sologesang ausgeschlossen. Der Sopran- beziehungsweise Altpart (z.B. in einem Oratorium) wurde von Knaben und Countertenören übernommen. Weil heutzutage vermehrt Anstrengungen unternommen werden, Aufführungen mit Barockmusik so authentisch wie möglich zu gestalten, gewinnt diese spezielle Gesangstechnik wieder an Bedeutung.

Auch in Sabatés Tanzstück gilt es, dem musikhistorischen Kontext Rechnung zu tragen. Wenn zu Beginn ohne Musik eine Figur aus einem Tuch gewickelt

¹⁰ Das vieraktige Ballett *Schwanensee* war in einer ersten Fassung von Wenzel Reisinger (UA 1877 im Bolschoi Theater Moskau) wenig erfolgreich. Die zweite Version von Marius Petipa und Lew Iwanow (UA 1895 im Marinski-Theater in St. Petersburg) gilt als das populärste Ballett überhaupt: Der *Schwanensee* ist zum Synonym, zum Archetyp des klassischen Tanzes geworden. Bei der Nennung der Gattungsbezeichnung Ballett fallen vielen zuerst einmal die weißen Schwäne ein.

¹¹ *We the Spirits of the Air* (UA: 1996 in Den Haag) wurde 1998 an den 12. Berner Tanztagen gezeigt.

wird, erinnern die beleuchteten, ineinanderführenden Stoffbahnen im Raum an polyphone Melodielinien¹² auf einem Notenblatt. Dass die Cembalistin Maite Tife Iparragirre ausgewickelt wird und nicht ein weiterer Tänzer, leuchtet ein: Die Musikerin ist ein integraler Bestandteil des Tanzstücks. An ihrem in den Tanz integrierten Live-Spiel bricht und entzündet sich die Bewegung. Mit ihr treten die Tänzer nicht nur musikalisch in Kontakt, sondern auch szenisch: da etwa, wo ein Tänzer in höfisch-galanter Manier zu ihr ans Cembalo tritt und mit einer kleinen Verbeugung ihre rechte Hand ergreift – während sie spielt. Die Cembalistin lässt sich nicht irritieren, mit der Singstimme ersetzt sie nahtlos die fehlende Oberstimme (rechte Hand) im Cembalo. Eine von zahlreichen originellen Verflechtungen von Tanz und Live-Musik.¹³ Interessant ist die wechselnde Hierarchie zwischen Tanz und Musik. Wenn der tanzende Darsteller singt, wird seine persönlich gefärbte Stimme zu einem der Bewegung gleichberechtigten Instrument. Wenn er mit einer grossen Geste – und der Aufforderung »La Musica!« – der Musik ab Band den Einsatz gibt, dann wird das unsichtbare Orchesterkollektiv zur anonymen Begleitung, von der sich die Tanzbewegung wie von einem Bühnenprospekt abhebt.

Sabaté nimmt die Architektur der barocken Musik als Referenz für die Dramaturgie der Bewegung. Beispielsweise machen die Tänzer die barocken Verzierungen in filigranen Bewegungen der Hände, Arme und Beine sichtbar oder übersetzen die Unterscheidung von Melodie- und Basso-continuo-

¹² Unter Polyphonie (auch Kontrapunktik) versteht man in der Musik ein Verfahren, mehrere selbstständige und doch aufeinander bezogene Stimmlinien zu übergeordneter künstlerischer Einheit zu binden. Im beschriebenen Fall verstehe ich Polyphonie als Gegensatz zur Homophonie, dem mehrstimmigen, aber bloß akkordischen Musizieren. Die Gleichwertigkeit der Stimmen wird zum Beispiel dadurch erreicht, dass ein Komponist (oder hier ein Choreograph) den Verlauf der polyphonen Stimmen nach den Regeln des Kontrapunkts führt. Diese Struktur polyphoner Stücke ist linear, das heisst, horizontal ausgerichtet. Vgl. René Leibowitz: Schoenberg et son école, Paris: Janin 1947, S. 261 ff.

¹³ In meiner Diplomarbeit: Tanzen zu Live-Musik – ein Muss oder ein Mythos? Beschreibung und Analyse der musikalischen Konzepte mit Orchester live und Musik ab Band in den Ballettabenden am Stadttheater Bern 1999 bis 2006, die ich im Rahmen des Nachdiplomstudiengangs TanzKultur an der Universität Bern vorgelegt habe, kam ich zum Schluss, dass Choreographinnen und Choreographen im Allgemeinen nur wenig über die kompositorischen Strukturen von Musik wissen, was zwischen zeitgenössischen Tanzschaffenden und (klassischen) Musikern oft zu Missverständnissen führt (vgl. S. 86). Gleichzeitig konnte ich auch zeigen, dass Tanzschaffende und Choreographen es vorziehen, mit Live-Musik zu arbeiten (S. 103). Da Joaquim Sabaté eine professionelle musikalische und eine professionelle tänzerische Ausbildung mitbringt, könnte hier ein Grund dafür zu finden sein, weshalb die strukturelle Verquickung von Tanz und Musik in *We, the Spirits of the Air* so nahtlos und stimmig funktioniert.

Stimmen in den Körper:¹⁴ Die Beinarbeit entspricht in der Hierarchie den Begleitinstrumenten, die Bewegungsführungen der Arme und Hände den Melodiestimmen. Die Sprünge aus dem Stand in die Höhe markieren akkordische Stellen der Partitur, Polyphonien werden zu zweit ausgetragen, lineare melodische Stimmführungen durch weite solistische Bewegungen in den Raum gezeichnet. Zuweilen setzen die Tänzer einen Kontrapunkt, indem sie die Bewegtheit der Musik mit Slow-Motion konterkarieren.

Doch auch da bleibt das Bezugssystem Musik erhalten. Wo die Musik sich in affektierten Accelerandi und Crescendi ereifert, wird die Bewegung ins Launische, Unkontrollierte überführt. «Io sono perduto», hechelt der singende Tänzer. Der Operntext, der auf ein Liebesleid gemünzt ist, kann doppeldeutig verstanden werden. Er könnte die Anstrengung beim Singen und Tanzen andeuten. Oder den Leistungsdruck der Musiker (ab Band), deren handwerkliche Kunst am Instrument in rasanten Prestissimo-Sätzen hart auf die Probe gestellt wird.

Anders als in Jorma Uotinens *Symphonie pathétique* ist bei Sabaté die Beziehung zwischen Tanz und Musik geschlossen und kongruent. Wenn Tanz und Musik sich spiegeln, begleiten, imitieren, kommentieren oder parodieren, dann immer mit dem Ziel, die Rhetorik der Affekte in der Transformation sinnlich wahrnehmbar zu machen. Die Affektenlehre im Barock zielt auf die Auslegung des Textes.¹⁵ Als Affekte werden elementare Gemütsbewegungen und Seelenzustände begriffen, die mit Tönen, unterschiedlichen Lagen, Tempi, typischen Rhythmen, Konsonanz und Dissonanz, Dur und Moll, Chromatik, Repetitionstönen u. a. darstellbar sind. Die Verwendung solcher semantischer Stilmittel bewirkt eine szenische Verdichtung, die bei Sabaté Tanz und Musik gleichermaßen betrifft.

Typisch für die Barockmusik, die hier verwendet wird, ist die rhythmische Ausprägung der Harmonik (Generalbass). Dieses vertikale Konzept kommt

¹⁴ Mit Verzierungen, auch Ornamenten, Koloraturen, Agréments oder Manieren sind Umspielungen eines bestimmten Tones oder einer gegebenen Melodie durch andere Töne gemeint. Insbesondere im Barock waren Verzierungen beliebt, um virtuos instrumentales oder sängerisches Können zur Schau zu stellen oder auch um Wiederholungen einer musikalischen Phrase mit Auflösungen der Melodienoten in viele kleine Notenwege oder Variationen oder Anreicherungen des Klangs durch Ausfüllen des Zwischenraumes zwischen gegebener Bass- (Generalbass) und Melodiestimme Ausdruck zu verleihen.

¹⁵ Der Begriff Affektenlehre wird im Zeitalter des deutschen Barock verwendet und bezeichnet die musikalische Wiedergabe von Gefühlsregungen und Leidenschaften, indem Seelenzustände und musikalische Sprachrhetorik in ein unmittelbares Verhältnis gebracht werden, dies in Anlehnung an Platons Idee von der Abbildbarkeit menschlicher Gefühlszustände durch Musik. Es wurden verschiedene musiktheoretische Abhandlungen über Affekten- und Figurenlehre verfasst, einer der ersten Autoren war Johann Mattheson (1681–1764).

dem Tanz entgegen: Auch die schrittweise Fortbewegung, die auf der Gewichtsverlagerung von einem Fuß auf den andern beruht, ist geprägt durch eine auf eine feste Basis bezogene Bewegungsveränderung. Der freie Fluss einer Melodie ist mit Schritten weniger schlüssig nachvollziehbar. Der Unterschied kann auch am Beispiel eines klassischen Tanztrainings gezeigt werden: Die rhythmisch betonten Bewegungen werden mit den unteren Extremitäten, mit Beinen und Füßen, ausgedrückt (Battements, Ronds de jambe), die eher melodischen mit Rumpf und Armen (Révérence, Port de bras). Es gibt eine weitere Analogie: In der Barockmusik wird anstelle der gleichberechtigten Stimmen (Polyphonie) die Dominanz der Außenstimmen (Sopran und Bass) bedeutsam, die Mittelstimmen haben oft nur klangfüllende Funktion. Diese innermusikalische Hierarchie wird gerne auch von Choreographen aufgenommen, indem ein Solist einer Gruppe gegenübergestellt wird. Dies wiederum hat auf der Bühne zur Folge, dass der Raum hierarchisch-perspektivisch wahrgenommen wird, dass das Auge (wie das Ohr) unterscheidet zwischen Zentrum (Solist) und Hintergrund (Gruppe). Auch diese rhythmisch-räumlichen Strukturen der Barockmusik kommen dem Tanz entgegen.

Barockmusik im Trend

Kein Zufall deshalb, dass in den letzten zwanzig Jahren die Affinität zeitgenössischer Choreographinnen und Choreographen zu Barockmusik – im speziellen J. S. Bach – geradezu auffällig ist. Zu Kompositionen notabene, die nicht für eine tänzerisch-szenische Umsetzung gedacht waren. Eine systematische qualitative Auswertung des Phänomens steht noch aus. Beispiele gibt es viele: Johann Sebastian Bachs *Goldberg-Variationen* etwa werden immer wieder vertanzt, z. B. von Heinz Spoerli mit dem Zürcher Ballett (UA 1993) oder Kevin O'Day mit dem Ensemble des Nationaltheaters Mannheim (UA 2004). John Neumeier choreographierte Bachs *Matthäus-Passion* (UA 1981). Das Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan tanzt in *Moon Water* (UA 1998) von Lin Hwai-min auf Bachs Cellosuiten, Jutta Hell und Dieter Baumann choreographierten in *Shanghai Beauty* für Jin Xing Dance Musik aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* (UA 2004). Martin Schläpfer choreographierte sein erstes abendfüllendes Ballett für ballettmainz auf Bachs *Kunst der Fuge* (UA 2002), Steve Paxton improvisiert seine Soli *Some English Suites* auf *Englische Suiten* von Bach (UA 1997). Annamirl van der Pluijm choreographierte ihr Solo M. (UA 1996) auf Bachs *Suiten für Solo-Cello* Nr. 3 in c-Moll, Prélude und Suite Nr. 4 in E-Dur. Auch Barockmusik benutzte sie für das Solo P., und zwar entschied sie sich bei ihrer Wahl wie Joaquim Sabaté für Sätze aus Henry Purcells Oper *The Indian Queen*, um nur einige zu nennen.

Auch die Belgierin Michèle Anne De Mey, eine Tänzerin, die zur Gründungsgruppe von Anne Teresa de Keersmaekers Compagnie Rosas gehörte, setzt sich mit Barockmusik auseinander. Sie hat neun Cembalosonaten von Domenico Scarlatti ausgewählt, der Titel ihrer Choreographie *Sonatas 555* verweist auf die grosse Anzahl von Sonaten,¹⁶ die Scarlatti geschrieben hat. Der vergeistigte, kunstvolle Duktus von J. S. Bachs Instrumentalkompositionen hat sich hier in einen virtuos-unterhaltsamen, sehr weltlichen Stil verwandelt. Scarlatti plädiert für die Befreiung aus den Fesseln des streng fugierten Stils im 18. Jahrhundert. Während man in Deutschland glaubte, die Auflösung der überlieferten Formen und Regeln bedeute den Verlust an formaler Sicherheit und Qualität der Musik, zeigt er, dass das Gegenteil der Fall ist: Scarlattis Musik leitet einen pianistischen Modernismus ein,¹⁷ dessen vielfältigen spiel- und satztechnischen Erfindungen wenig später von zahlreichen weiteren europäischen Komponisten übernommen und entwickelt werden.

Scarlatti komponiert den größten Teil seiner Klavierkompositionen in Madrid, wo er von 1729 bis zu seinem Tod lebt. Meist sind es einsätzige, in der Form zweiteilige Stücke, die sich durch Kürze, stilistische Prägnanz und virtuose Gefälligkeit auszeichnen. Die liedhaften Melodien und Bewegungsfiguren, in denen immer wieder der leichtfüßige Dreiachteltakt auffällt, haben die barocke Schwere überwunden. An der spielerischen Leichtigkeit der Musik entzündet sich Michèle Anne De Meys Tanz. Die Bewegungen wirken natürlich, diesseitig, zuweilen improvisiert. Ein riesiges Mikado-Spiel liegt auf dem Bühnenboden, Stäbe kreuz und quer. Die Tänzerinnen und Tänzer gruppieren sich um diese Mitte, die an ein Lagerfeuer erinnert. Der Naturgedanke passt zum beliebten Genre des barocken Schäferidylls, das hier wörtlich genommen wird. Ins Spiel auf der Bühne integriert ist ein lebendiges Schaf, das mit seiner Präsenz und seinem unberechenbaren Blöken Musik und Tanz zusammenhält.

Noch stärker als bei Joaquim Sabaté läuft der Tanz in *Sonatas 555* entlang der Musik. Aus Alltagsbewegungen heraus (Laufen, Springen, Rollen, Rennen, Drehungen, Sprünge) entsteht der tänzerische Schwung. Das barocke Nadeln der Cembalomusik (ab Band) ergibt eine rauschende Folie, die zu sportlichen Bewegungsmustern motiviert. Musikrhythmus und Körperrhythmus treten in Interaktion, reiben sich aneinander. Die Musik gibt die Regeln und das Spielfeld vor, auf dem, in dem und in Bezug zu dem sich die Tan-

¹⁶ *Sonatas 555* (UA 1992 in Avignon) wurde 1993 an den 7. Berner Tanztagen gezeigt.

¹⁷ Vgl. Werner Oehlmann (Hg.): Reclams Klaviermusikführer, Band 1, Frühzeit, Barock und Klassik, Stuttgart: Reclam 1968, S. 362–376.

zenden verausgaben. Es entsteht ein Spannungsfeld zwischen Ordnung und Chaos. Der Körper bleibt Spielgerät und Arbeitsinstrument, mit dem Ausdauer und Geschicklichkeit bis zur Erschöpfung geübt und zelebriert werden (nicht aber explizit tänzerische Eleganz oder Erotik). Die funktionelle Analogie zu den virtuosen Fingern des Cembalisten, der in halsbrecherischen Läufen und Akkordbrechungen über die Tastatur jagt (dabei aber nicht primär toll aussehen muss), ist augenfällig; ebenso der Spassfaktor, der den Tanz mit der barocken Musikfolie verbindet. Das Konzertieren (*concertare*, lat. streiten) zwischen Soli und Tutti passt ins barocke Konzept, ebenso die gesprochenen Intermezzi, mit denen die Choreographin die getanzten Teile bricht, so, als müsste sie sich aus den starrenakkordischen Fesseln der Musik befreien und einen Kontrapunkt setzen zu der Macht der Musik, die sich in motorischer Unerbittlichkeit äussert.

Atmosphärische Collage

Jocelyne Pook bekam 1994 von der kanadischen Tanzgruppe O Vertigo den Auftrag, die Choreographie *Déluge* (Sintflut) zu instrumentieren.¹⁸ Das Stück thematisiert Weltuntergangsmythen, wie sie um die Jahrtausendwenden die Menschen in Angst versetzten. Mit einer Collage aus Kunst- und Weltmusik, in der Zitate hinduistischer, christlicher, jüdischer und orientalisch-arabischer Provenienz verbunden werden, unterlegt sie die suggestiven Bewegungsbilder, gibt ihnen mit hymnisch aufgeladenen Klangfarben Glanz und sorgt dafür, dass die im Tanz angekündigten Katastrophen auch im Endstadium schöne Züge zeigen.

Die Musik psychologisiert die Bewegungsbilder, umgibt sie mit der atmosphärischen Aura des Erhabenen: Während zu Beginn eine geheimnisvolle Phalanx weiß gewandeter Priesterinnen mit flammenden Feuern auf den Händen in den Raum schreitet, schwillet aus dem Äther ein jenseitiges Rauen. Auch nicht verortbare Krähenstimmen vernimmt man und ferne Rufe, die durch ein hell gesungenes »Kyrie eleison« über tiefen Orgel-Ostinati abgelöst wird. Die Klänge drängen ins Unbewusste. Sie schärfen die Aufmerksamkeit für die Bilder, weil ihr Eigenwert fast nur im Atmosphärischen liegt. Die herben Frauenstimmen, die a cappella mehrstimmige Gesänge intonieren, vermischen sich mit dem wechselnden Licht. Ein Urzustand wird heraufbeschworen, diffus und zeitlos. Später erklingen wie Ausrufezeichen schrille Vokale. Helligkeit und Dunkel, Dur und Moll und lange Melismen wechseln mit Trommeln und Naturklängen (Regentropfen, Atemgeräuschen,

¹⁸ *Déluge* (UA 1994 in Ottawa) wurde 1996 an den 10. Berner Tanztagen gezeigt.

Wortfetzen, Donnerrollen): Die Zuschauerinnen und Zuschauer erleben eine Phase des Übergangs, deren Ende gut oder böse ausfallen kann. Raumweiternde Hallwirkungen in der Musik werden im Tanz durch raffinierte Spiegelungen auf dem Boden aufgenommen. Musik und Tanz arbeiten mit Wiederholungen (Wiedererkennungseffekten). Durch das Arrangieren verschiedener musikalischer Codes (aus der geistlichen und weltlichen Musik) zu einer eigenen atmosphärischen Worldmusic verliert die Musik an Autonomie.¹⁹

Fragmentieren, arrangieren

Die Möglichkeit, Stile zusammenzuführen und verschiedene Zeitepochen miteinander zu verbinden, ergibt im Stück von O Vertigo eine zeitgenössische Ästhetik, deren fragmentarisches Konzept immer auch eine mitdeutende Komponente enthält: Während der Tanz durch seine materielle, an den Moment gebundene Körperlichkeit immer eine zeitlich-räumliche Fixiertheit aufweist, bringt die Musikcollage die Möglichkeit, diesen Raster aufzubrechen. Dass dabei die Gefahr einer gewissen Beliebigkeit besteht, haben verschiedene Choreographinnen und Choreographen wie beispielsweise Pina Bausch in ihren jüngeren Werken gezeigt: Susanne Schlicher konstatiert, dass Bausch in ihren Collagen von Tschaikowsky bis zu den bekanntesten Schnulzen mit der Musik als Verführerin und mit unserer Verführbarkeit spielt. Bausch jongliere mit der kulinarisch-narkotischen Wirkung von Musik im Brecht'schen Sinne, indem sie die Musik als »Schmutzaufwirblerin, Provokateurin« benutze.²⁰

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass das Kunstvolle zwischen Musik und zeitgenössischem Tanz im Zeitalter des elektronischen Experimentierens mit Fragmenten, Modulen und Samplern weniger in der rationalen, systematischen Bearbeitung verschiedener Materialien und Realitäten zu suchen ist als vielmehr in den neuen Sinnesreizen und assoziativen Wirkungen, die ihre Verschmelzung generiert. Das musikalisch-tänzerische Konzept zeigt im Stück *Déluge* von O Vertigo eine noch stärkere gegenseitige Abhängigkeit der optischen und der akustischen Aktivitätsstränge als in den vorher besprochenen Beispielen: Ohne Tanz macht die Musikcollage keinen Sinn, ohne Musik fehlt dem Tanz das Geheimnis, aus dem er sich legitimiert.

¹⁹ Vgl. dazu Gertrud Meyer-Denkmann: »Zur Gleichzeitigkeit verschiedener Musikulturen im 20. Jahrhundert«, Vortrag vom 6.1.2003 im Rahmen der Ringvorlesung »Kulturphilosophie« an der Carl von Ossietzky-Universität in Oldenburg, www.uni-oldenburg.de/musik/gmd/GleichzeitigkeitDerMusikkulturenIm20Jh.pdf vom 20. März 2007.

²⁰ Vgl. S. Schlicher: TanzTheater, S. 208.

Literaturverzeichnis

- Dahms, Sibylle (Hg.): Tanz, Kassel: MGG Prisma Bärenreiter 2001.
- Ehrmann-Herfot, Sabine/Finscher Ludwig/Schubert Gieselher (Hg.): Europäische Musikgeschichte Band 1, Kassel: Bärenreiter-Metzler 2002.
- Haderlein, Andreas: »Siehst du noch oder hörst du schon? Die neue Aufmerksamkeit für das Auditive«, in: Parapluie, No. 20, elektronische Zeitschrift für Kulturen, Künste, Literaturen, www.parapluie.de/archiv/ohr/aufmerksamkeit_vom_20_März_2007.
- Leibowitz, René: Schoenberg et son école, Paris: Janin 1947.
- Meyer-Denkmann, Gertrud: »Zur Gleichzeitigkeit verschiedener Musikkulturen im 20. Jahrhundert«, Vortrag vom 6. Januar 2003, gehalten im Rahmen der Ringvorlesung »Kulturphilosophie« an der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg, www.uni-oldenburg.de/musik/gmd/GleichzeitigkeitDerMusikkulturenIm20Jh.pdf vom 26. Juli 2007.
- Mühlemann, Marianne: »Auf das Minimum maximiert«, Besprechung von Raimund Hoges *Swan Lake, 4 Acts*, in: Der Bund vom 18. Juni 2007.
- Mühlemann, Marianne: Tanzen zu Live-Musik – ein Muss oder ein Mythos? Beschreibung und Analyse der musikalischen Konzepte mit Orchester live und Musik ab Band in den Ballettabenden am Stadttheater Bern 1999 bis 2006, unveröff. Diplomarbeit im Rahmen des Nachdiplomstudiums TanzKultur an der Universität Bern, 2006.
- Oehlmann Werner (Hg.): Reclams Klaviermusikführer, Band 1, Frühzeit, Barock und Klassik, Stuttgart: Reclam 1968.
- Schlüter, Susanne: TanzTheater, Traditionen und Freiheiten, Reinbek bei Hamburg: Rowohls Enzyklopädie 1987.

Narrative Spielarten

Narrative Spielarten

Es war einmal -

EINE ERZÄHLUNG

Christina Thunser

»Und die Kunst selbst ist immer die Kunst, es nicht zu sagen, die Kunst, das Unsagbare im Darstellungsprozeß selbst zur Ex-Positio zu bringen.«

(Jean-Luc Nancy)¹

Ein Faden zieht sich durch die Choreographie *Umwelt* von Maguy Marin. Allerdings handelt es sich nicht um einen roten Faden im herkömmlichen narrativen Sinn.² Auch wenn er im Stück den Ton angibt, so lässt dieser wiederum nie eine stringente Erzählung verlauten. Vielmehr ist alles gleich laut, was der Faden hergibt. Im Vordergrund der Bühne wird während der Vorstellung elektronisch eine Schnur rechts von einer Spule ab- und links auf eine andere aufgewickelt. Das Seil schleift dabei über die Saiten von E-Gitarren, die auf dem Boden liegen; es wird so ein ohrenbetäubendes Dröhnen, ein monotoner Tosen und metallisches Gewittern erzeugt, das – wie der Faden – über eine Stunde hinweg kein Ende nimmt. Der Bass vibriert im Körper der Zuschauenden, während die tanzenden Körper keine Geschichte(n) mit einem Anfang, einer Pointe und einem Schluss (mehr) erzählen, sondern lediglich szenische Bruchstücke preisgeben. Verspiegelte Stellwände reihen sich zu einem Stelenfries im hinteren Bühnenteil. Eine Windmaschine bläst Luft in den Raum, die gegen die Wände und in die Zwischenräume braust. In diese treten in schier endloser Wiederholung neun Performerinnen und Performer in wechselnden Kostümen, die wie die Haare im Wind flattern. Die Figuren erscheinen einzeln oder in synchronen Gruppen immer nur kurz, stehen still im Sturm, essen einen Apfel oder ein Sandwich, ziehen an einer Zigarette, küssen jemanden, streiten, halten ein Baby in die Luft, setzen sich Hüte oder Kronen auf, putzen sich die Nase, erlegen einen Fasan, ziehen einen Revolver oder trocknen sich das Gesicht mit einem Handtuch usw. Die einzelnen Auftritte dauern jeweils nur Sekunden. Als sei ihnen im Brausen und Donnern die alles verbindende Fabel abhanden gekommen, produzieren sie am Laufmeter narrative Splitter, bis sich ein ganzer Berg von abgelegten, weggefegten Sujets in der Mitte des Raums auftürmt.

¹ Jean-Luc Nancy: »Die Kunst – ein Fragment«, in: Jean-Pierre Dubost (Hg.), Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung, Leipzig: Reclam 1994, S. 170–184, hier S. 177 (Hervorhebungen im Original).

² Vgl. zur Narratologie u. a. Vera Nünning & Ansgar Nünning (Hg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, Trier: WVT 2002. Aus verschiedenen Perspektiven wird da der Begriff des Narrativen reflektiert und erweitert. Vgl. dabei insbesondere den Aufsatz von Werner Wolf: »Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie«, in: ebd., S. 23–104, hier v. a. S. 37.

Maguy Marins *Umwelt* (2004) sei hier als Beispiel genannt für eine charakteristische Spielart des Narrativen im zeitgenössischen Tanz. Das Stück reflektiert eindringlich und drastisch, was derzeit vom Erzählerischen in aktuellen Choreographien übrig bleibt: Ein Trümmerhaufen, in dem das »harmonische Ganze« sowie der »schöne Schein« längst zu Staub geworden sind, der jedoch – nichtsdestotrotz – auf eine, unsere gegenwärtige, Lebenswelt verweist. Diese scheint aus den Fugen und durcheinandergeraten, zerstückelt und konfus; dennoch blitzen gerade aus der tumultuosen Bewegung Fragmente von Geschichte(n) auf und führen vor Augen, wie eine Geschichte heute im Tanz (noch) erzählt werden kann.

Im vorliegenden Beitrag möchte ich – nach einem kurzen historischen Einblick in narrative Konzeptionen der Tanzkunst – verschiedene dieser zeitgenössischen Spielarten näher beleuchten. Dabei fasse ich exemplarische Kreationen³ zu drei Kategorien zusammen, die m. E. das weite Feld choreographischer Reflexionen zur Narration im Bühnentanz seit den 1990er Jahren beschreibbar machen. Ich nenne diese Kategorien im Folgenden 1. Kleine Erzählungen/Erzählungen des Kleinen, 2. Kontingente Narration und 3. Narrative Dis-order.⁴ Ausgegangen wird von der These, dass das Erzählen/die Erzählung in unserer Zeit nicht etwa von den (Tanz-)Bühnen verschwunden ist, wie vielfach behauptet,⁵ sondern in neuen, (selbst-)reflexiven Formen durchaus weiterhin zu beobachten ist.⁶ Anders allerdings als im Handlungsballett, der historisch signifikantesten Form des narrativen Tanzes, und konsequenter, radikaler auch als im Tanztheater, das seit den 1970er Jahren ebenfalls von erzählerischen Strukturen ausgeht, präsentiert die Bühne gegen Ende des 20. Jahrhunderts brüchige, marginale, fragmentierte oder verschobene Narrationen.⁷

³ Ich stütze mich dabei nicht nur, aber – dem Anlass dieses Buches geschuldet – vor allem auf Produktionen, die in den letzten zwanzig Jahren an den Berner Tanztagen zu Gast waren.

⁴ Ich lehne mich theoretisch u. a. an einen Aufsatz an von Gabriele Brandstetter: »Geschichte(n)-Erzählen in Performances und im Theater der neunziger Jahre«, in: Gabriele Brandstetter, Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien, Berlin: Theater der Zeit 2005 (= Recherchen 26), S. 116–133.

⁵ Vgl. dazu u. a. Philippe Le Moal (Hg.): Dictionnaire de la Danse, Paris: Larousse 1999, S. 757.

⁶ G. Brandstetter: Geschichte(n)-Erzählen, S. 117. Sie stellt sogar in Bezug auf Theater und Performances der 1990er Jahre fest, dass »das Erzählen omnipräsent« sei.

⁷ Vgl. auch ebd., S. 121; Brandstetter bezeichnet das »Geschichte(n)-Erzählen im Theater und in Performances der neunziger Jahre« als inszenierte Reflexion einer »anekdotischen Koppelung«, als »Narrationen, die als kleine, unvollständige, kontingente Geschichten die Ordnung – das geschlossene Narrativ – eines totalisierenden Systems von Geschichte unterbrechen.« Vgl. zum Fragmentarischen in den Künsten auch Jean-Luc Nancy: Die Kunst – ein Fragment.

Historisch gesehen hielt die Narration im 18. Jahrhundert Einzug in die westliche Bühnentanzkunst. Insbesondere Jean Georges Noverre beklagte sich in seinen *Briefen über die Tanzkunst und über die Ballette* von 1760 noch darüber, dass die Tänze seiner Zeit »ohne Sinn und Verstand« seien: »Gemeinlich zeigen sie nichts, als einen Wirrwarr von Scenen, die eben so ungeschickt verbunden, als geschmacklos ausgeführt sind.⁸ Er war der Meinung: »Jeder Inhalt eines Balletts muß seine Einleitung, seinen Knoten und seine Entwicklung haben; und aller Beyfall, welchen diese Gattung von Schauspielen erhalten kann, hanget von der guten Wahl des Stoffes und der schicklichen Vertheilung desselben ab.⁹ Noverre plädierte also für eine Handlung, die auf einer nachvollziehbaren, fortschreitend dargestellten Geschichte beruhen sollte. Die Tanzwissenschaftlerin Susan Leigh Foster schreibt allerdings dazu, dass die sogenannten Handlungsballette zwar ab den 1770er Jahren eine größere narrative Kohärenz aufwiesen, dass die Bewegungen selber aber wenig erzählten.¹⁰ Vielmehr hätten die Choreographen begonnen, sich auf allgemein bekannte narrative Stoffe – etwa aus der Mythologie oder von populären Erzählungen und Theaterstücken – zu stützen, die sie dann im Tanz reproduzierten, indem sie eine kleine Anzahl unterschiedlicher Charaktere in einer klaren Anordnung von Motivationen und Konsequenzen miteinander agieren ließen.¹¹ Auf ähnlichen Prinzipien beruhten dann auch die großen Handlungsballette des 19. Jahrhunderts – von *La Sylphide* über *Giselle*, *Coppélia*, *Schwanensee* bis zu *Dornröschen*. Ihr Plot gründete meist auf einer literarischen, einer mythologischen oder Märchen-Vorlage, wies in der Umsetzung für die Tanzbühne einfache narrative Strukturen auf und bestand im Wesentlichen aus dramatischen Interaktionen zwischen wenigen (Haupt-)Figuren, ausgeschmückt mit vielen nicht-narrativen, eher atmosphärisch motivierten Szenen.

Gegen die getanzten Geschichten regte sich im 20. Jahrhundert von verschiedenen choreographischen Strömungen her Widerstand. Man überließ die chronologisch kontinuierliche Narration (wieder) anderen Künsten und wollte im Tanz nicht mehr erzählen, sondern vielmehr Stimmungen ausdrücken oder aber ganz von narrativen Dramaturgien wegkommen zugunsten von Formationen, die sich etwa an musikalischen oder räumlichen Strukturen

⁸ Jean Georges Noverre: Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette, übers. v. Gotthold Ephraim Lessing u. Johann Joachim Christoph Bode, Hamburg u. Bremen 1769, faks. hg. v. Kurt Petermann, Leipzig: Zentralantiquariat der DDR 1977 (= Documenta choreologica 15), S. 17.

⁹ Ebd., S. 17 f.

¹⁰ Vgl. Susan Leigh Foster: *Choreography & Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington: Indiana University Press 1996, S. 97 f.

¹¹ Vgl. ebd., S. 100.

orientierten. Das frühe deutsche Tanztheater griff ab den 1960er Jahren wieder auf narrative, u. a. literarische Stoffe zurück, wobei Pina Bausch, Johann Kresnik oder Reinhild Hoffmann in ihren Stücken bald schon keine geschlossenen Fabeln von einem Anfang bis zu einem Ende mehr erzählten, sondern das Unfertige, Lückenhafte ins Rampenlicht stellten.¹² Es ging ihnen gerade nicht darum, erzählerische Kontinuität und Totalität zu bewahren, auf die Bühne gelangten vielmehr Fragmente von Geschichten mit Brüchen, aber auch mit Freiräumen. Der Tanz entlieh der narrativen Handlung gewissermaßen die Motive, um sie in seinem eigenen Kontext auf eigene Weise wirken zu lassen. Ein besonderer Fokus des Tanztheaters lag und liegt bis heute auch auf den »kleinen Geschichten«, d. h. auf alltäglichen, vermeintlich marginalen Begebenheiten.

Kleine Erzählungen/Erzählungen des Kleinen

An die Stelle der großen Geschichte(n) traten in unserer Zeit sowieso die kleinen, konstatierte bereits Jean-François Lyotard.¹³ Brandstetter folgert in Bezug auf die Bühne: »Diese Geschichten fingieren nicht den Überblick über ein (Lebens-)Ganzes«, sie präsentierten sich vielmehr als »Collage von Zufälligem, Alltäglichem, Sekundärem«.¹⁴ Dieses Collageprinzip charakterisiert das zeitgenössische Tanztheater der 1990er Jahre. Etwa Sasha Waltz' frühe Stücke wie die *Travelogue-Trilogie* (1993–1995) oder *Allee der Kosmonauten* (1996) lassen hinter Fassaden, in Wohnzimmer oder Küchen blicken. Die aneinander gereihten narrativen Momentaufnahmen rekurrieren auf den vermeintlich unspektakulären Wohngemeinschafts- oder Familienalltag. Waltz' Choreographien raffen, verdichten und überzeichnen dabei Erzählelemente aus dem »wirklichen Leben« und führen so die Scheinhaftigkeit desselben dem Publikum nur umso eklatanter, eindringlicher vor Augen. Ebenfalls von eigentlichen Nebensächlichkeiten aus dem herkömmlichen Kleinbürgerdasein geht die Genfer Tanzkompanie Alias in ihren Kreationen aus. Im zweiteiligen Programm *L'odeur du voisin* (2001) beispielsweise nimmt deren Choreograph Guilherme Botelho den Alltag in einem Restaurant und in einem Büro ins Visier. Ein Kellner etwa poliert da zunächst Gläser und steigert seine Bewegungen allmählich zu einem absurden Zuckeltanz, während eine Frau bei der Geste des Bestellens buchstäblich außer sich gerät. Im Arbeitsum-

¹² Vgl. dazu etwa Susanne Schlicher: TanzTheater. Traditionen und Freiheiten. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1987, hier insbesondere S. 46, 83.

¹³ Vgl. Jean-François Lyotard: La condition postmoderne, Paris: Les Editions de Minuit 1979.

¹⁴ G. Brandstetter: Geschichte(n)-Erzählen, S. 130 f.

feld wird dann förmlich Stress heraufbeschworen; wilde Tippattacken folgen aufeinander, bekannte Gepflogenheiten sowie Ordnungen lösen sich auf, wenn Menschen auf Möbeln rasend durch den Raum bugsiert werden. Es sind Ausgangssituationen, die jeder kennt, die allerdings in der Realität selten tatsächlich so enden. Dennoch ist deren Fortsetzung in überzeichneten Gebärden nicht einfach aus der Luft gegriffen, vielmehr erzählen diese die Kehrseite respektive die Abgründe der völligen Gewöhnlichkeit.

Die Kunst dieser getanzten narrativen Splitter liegt in der Radikalisierung von im Grunde nicht beachtungswürdigen, weil für die Bühne viel zu harmlosen Episoden. Doch gerade da, wo das Unbedeutende ins Unerwartete kippt, wo aus der beiläufig erzählten Kleinigkeit plötzlich eine große, weil komplett ver-rückte Geste wird, da eröffnet sich auch dem Publikum ein neuer Blick auf Alltägliches. Hier vollzieht sich keine zusammenhängende, umfassende Narration vor den Augen eines passiv rezipierenden Betrachters. Jener hat vielmehr selber Anteil an der Szenerie, indem er die Ausgangssituationen als am eigenen Leib Erlebtes wiedererkennt und die vorgeführten Eskalationen nun über seine Assoziationen blendet. Diese Form des Tanztheaters könnte man nach Werner Wolf als »geschichtenindizierend« statt als »geschichten-darstellend« bezeichnen; dabei stützt sich die Choreographie auf die narrative Rezeption, auf die »rezipientenseitige [...] Narrativierung«.¹⁵ Jede und jeder denkt sich seine eigene(n) Geschichte(n) zu den aus dem Lot geratenen und so in den Fokus gerückten Nebensächlichkeiten.

Kontingente Narration

Auch die im Folgenden behandelte Kategorie zeitgenössischen Tanzes geht von einem narrativen Potenzial aus, das sich erst in der Rezeption der Zuschauenden zur eigentlichen Narration realisiert. Allerdings wird dabei nicht auf intersubjektiv alltägliche Begebenheiten rekurriert, sondern auf nicht fixierte narrative Möglichkeiten, die die Wahrnehmung des Betrachters herausfordern beziehungsweise irritieren. Gemeint sind Tanzstücke, deren szenische Erzählungen vom »Muster der Kontingenz regiert« sind und in denen – so Brandstetter in Bezug auf Performances – »brüchige Muster, splitterhafte Geschichten [...] locker gefügt« erscheinen, so dass sich »die Lücke [...] zugleich füllt und wieder öffnet«.¹⁶ Ein Beispiel für eine solche kontingente Narration im zeitgenössischen Tanz ist das Stück *Faust* (1999) der Lau-sanner Compagnie Philippe Saire. Der Choreograph lehnt sich dabei an den

¹⁵ W. Wolf: Das Problem der Narrativität, S. 75 beziehungsweise 95 f. (Hervor-hebungen im Original).

¹⁶ G. Brandstetter, Geschichte(n)-Erzählen, S. 130.

bekannten, literarisch mehrfach verarbeiteten Mythos an. Er habe den *Faust*-Stoff als eine Art »Prätext« behandelt – wie Saire selber sagt –; davon ausgehend kreierte er ein eigenes Szenario, das seiner Ausdrucksweise, der körperlichen Bewegung im Raum, entspreche.¹⁷ Statt einfach nachzuerzählen, zerlegt Philippe Saire die narrative Handlung in vier Grundelemente »oder sagen wir Reibungspunkte«, erklärt er – das sei im Tanzstück *Faust* »die unbefriedigte Begeisterung«, »der Pakt mit dem Teufel«, »Macht und Lernprozess« und schließlich »die Verdammnis« –, »innerhalb dieser haben wir uns einige Freiheit gelassen«.¹⁸ So tritt etwa Mephisto gleich in dreifacher Gestalt auf und verkörpert auf diese Weise einen potenzierten Widerpart zur Faustfigur.

Nicht mehr um die visuelle Umsetzung von geschlossenen Geschichten oder Handlungen geht es in Saires *Faust*, sondern um die Kombination von Einzelbildern und kontingenten Szenen zu einem räumlichen Bilderbogen. Diese Bilderfolgen sind jedoch weder eindeutig noch gänzlich beliebig, sondern vielmehr offen. Eine derartige Freiheit oder Kontingenz der visuellen (Wieder-)Erzählung führt wiederum zu einer aktiven Rezeption. Der Zuschauer muss sich die Übergänge, die Zusammenhänge selber über Kontextwissen beziehungsweise über referentielle Assoziationen herstellen. Im Gegensatz zum Handlungsballett, das eine sehr buchstäbliche Art hat, eine Geschichte zu erzählen, interessiert sich Saire gerade auch dafür, den Sinn zu fragmentieren, dadurch zu verändern oder zumindest neue interpretatorische Möglichkeiten zu evozieren.¹⁹ Freilich setzt sich der zeitgenössische Choreograph dadurch auch der Gefahr aus, miss- oder gar nicht verstanden zu werden; »er begibt sich«, so Saire, »also auf eine Gratwanderung zwischen der Abstraktion und der Narration«.²⁰ Geglückt – wenn man so will – ist die kontingente Erzählung, wenn das Publikum angesichts der vorgeführten Sequenzen zu eigener Narrativierung hat angeregt werden können.

Narrative Dis-order

Die bisher erläuterten wie auch die folgenden Beispiele sind somit geprägt von einer »narratio«, die nicht mehr als geschlossene auftritt, die Kohärenz

¹⁷ Die Aussagen von Philippe Saire entstammen einem Interview, das ich mit dem Choreographen im August 1999 geführt habe und von dem Auszüge publiziert sind in: Christina Thurner: »In den Büchern, in den Körpern. Literatur und Tanz inspirieren sich gegenseitig immer wieder und immer neu«, in: *tanz – la danse suisse*. Dez.–Jan. 1999–2000, S. 14–19, hier S. 17.

¹⁸ Saire in ebd., S. 17.

¹⁹ Vgl. zum Verhältnis von Sinn und Fragmentierung in der Kunst allgemein auch J.-L. Nancy: *Die Kunst – ein Fragment*, S. 176.

²⁰ Vgl. Saire in C. Thurner: »In den Büchern, in den Körpern«, S. 19.

und Überblick vielmehr vorsätzlich negiert, durcheinanderbringt, und herkömmliche narrative Ordnungen außer Kraft setzt. Mit »Dis-order«²¹ ist daher ein weiteres Merkmal zeitgenössischer Tanzkunst in Bezug auf narrative Spielarten benannt. Der Effekt, den dieses hervorruft, ist schließlich wiederum vielgestaltig. Einerseits kann die planvoll ver-rückte Ordnung eine bestimmte Art von Komik evozieren oder aber eine Ver-störung erzeugen. Komisch wirkt die »Dis-order« dann, wenn sich der Körper über den Verstand erhebt, wenn er also gegen dessen Regeln verstößt. An die Stelle der Geistesgegenwart tritt bei der komischen Figur eine akzentuierte Körpergegenwart.²² Diese kann durchaus geistreich sein und sich auch dergestalt auf das Publikum auswirken, wenn sie ihre Mittel geschickt einsetzt. So parodiert etwa Jean-Marc Heim in seiner Gruppenchoreographie *Va et vient* (2003) mit einfachen Verzerrungen, Rhythmisierungen und Überzeichnungen westliche Tanz- und Theatertraditionen sowie Formen der Körperertüchtigung. Die Akteure zitieren dabei verschiedene physische Praktiken – vom Ballett-training über den Freizeittanz bis zum Sport – und bringen diese bewegt in überraschende Konstellationen. Gemeinplätze aus Tanzwerken und -stunden, technische Grundlagen etwa von Hebefiguren oder Gruppenformati-onen werden in dem Stück in neue Kontexte gestellt und ins Absurde getrieben. Begleitet von witzigem Mienenspiel und eigenwilligen Ver-Kleidungen resultiert aus der derart inszenierten physischen Präsenz der Tanzenden eine köstliche Komik. In einem allmählich ausufernden Tippelreigen erreicht diese ihren Höhepunkt, bis sich schließlich alles buchstäblich stürmisch in Luft auflöst: Riesige Ventilatoren blasen dem Publikum die gesamte Theatereinrich-tung entgegen, so dass es den lachenden Zuschauenden, förmlich im Ge-genzug, den Atem verschlägt.

Die Windmaschine scheint im zeitgenössischen Tanz so etwas wie ein Zeichen für, ein Generator von Dis-order zu sein. Jedenfalls wurde bereits zu Beginn dieses Beitrags im Zusammenhang mit Maguy Marins *Umwelt* da-rauf verwiesen. Auf dieses Stück möchte ich nun zum Schluss nochmals zurückkommen, weil es m. E. die Dis-order der »narratio« nicht nur radikal, sondern auf signifikante spielerische Weise reflektiert. Das Stück, 2004 uraufgeführt, spaltet seither das Publikum wie kaum ein anderes im derzei-tigen Gastspiel- und Festivalumfeld. Die Choreographie verweigert sich jeglicher spannungsvollen Dramatik, sie beharrt vielmehr auf dem Prinzip der

²¹ Vgl. zu diesem Begriff und seinem Zusammenhang – wiederum in Bezug auf Bei-spiele aus der zeitgenössischen Performance – G. Brandstetter: Geschichte(n)-Erzählen, S. 126.

²² Vgl. dazu auch Günther Lohr: Körpertext. Historische Semiotik der komischen Praxis, Opladen: Westdeutscher Verlag 1986, S. 74.

repetitiven Reihung. Gerade dadurch wohnt ihr in der vorsätzlichen Gleichförmigkeit der Auf- und Abtritte, in der offenbar genau geregelten Wiederholung und der Rhythmisierung des Repertoires an Bildern etwas Eindringliches, Schauerliches inne. Choreographie bearbeitet stets den »Seinszustand des Lebendigen«, sagt Maguy Marin, »diesen Zustand, der getragen wird von Körpern, welche die Gegenwart rhythmisch zu gliedern vermögen«.²³ Die im Alltag vorgefundene Gegenwart zerlegt *Umwelt* also in mögliche Fragmente, um diese neu zu komponieren. Insofern greift das Stück in die Gegenwart ein, indem es zwar von und in ihr handelt, durch die Zerlegung in und die Neuanordnung der Bruchstücke jedoch über sie hinausweist. Ein »Ausschöpfen von Möglichkeiten« nennt die Choreographin das Verfahren, das dem Stück *Umwelt* zugrunde liegt: »Wir handeln, trotz allem. Unablässig probieren wir unsere Möglichkeiten aus (kleine wie große). Da also stehen wir. Um unseren Handlungsspielraum zu inventarisieren. [...] Um alle Möglichkeiten restlos auszuschöpfen. Ein Ausschöpfen, das auf Vorlieben, Zielgerichtetheit, Bedeutung verzichtet. Keiner einzigen Möglichkeit gibt man den Vorzug vor einer anderen. [...] Auf dass Komplexität Vielfalt werde. Auf dass die Welt nicht länger komplex, jedoch vielfältig sei. Eine Vielfalt, durch das Ausschöpfen von Möglichkeiten komponiert. Eine Vielfalt voller unausgesetzter Bewegungen, mit Beschleunigungen und mit Pausen. [...] Verhältnisse, Unfälle, Dissonanzen.«²⁴ So formuliert Marin ihren künstlerischen Zugriff auf die vorgefundene gegenwärtige Lebenswelt als ein Konzept der komponierten Reihung, die allerdings nach einer eigenen Ordnung, einer vorsätzlichen »Dis-order«, funktioniert.

Die einzelnen Bilder fügen sich nicht zu einem modellhaften »sinnvollen Ganzen«, sondern sind und bleiben szenische Splitter, die in der Reihung irritieren, verstören oder aber in ihrer augenblickhaften Buntheit ganz unvermittelt und trotz allem eigenartig schön aufleuchten. Destruiert, demontiert und auf andere Weise zusammengesetzt sind in *Umwelt* wieder erkennbare Alltagsszenen, -situationen und -gesten, die für Momente ins Absurde kippen. Wie zur Veranschaulichung der Kehrseite, des negativen Rests dieses unermüdlichen Staccato-Handelns und flüchtig variablen Daseins sammelt sich in der Mitte der Bühne allmählich das, was im Laufe der Auf- und Abritte weggefallen, weggeworfen oder wegblasen liegen bleibt. Es häuft sich so ein stets wachsendes Abfall- und Trümmerfeld, das davon zeugt, dass hier nicht nur lebendig beharrt, sondern ebenso Verschiedenes abge-

²³ Maguy Marin: »Umwelt«, in: Presseinformationen von Tanzimmaugust. Internationales Tanzfest Berlin, August 2005, o.S.

²⁴ Ebd., o.S.

stoßen wird. Der Schutt steht nicht nur dafür, dass (Um-)Welt zerstört wird, sondern auch sinnbildlich dafür, dass jegliche folgerichtige Kontinuität verschlagen wird.

In diese gleichzeitig faszinierende und erschöpfende Reihung von Konstellationen, Bildern und Bewegungen zum fortwährenden Dröhnen legt sich die Stille, die nach der letzten Berührung des Schnurendes mit einer Gitarrensaite eintritt, wie eine gespenstische Gnade über alle im Raum. Durch das plötzliche Sistieren von Ton- und Bildfolge fällt die erbarmungslose ständige Einwirkung schlagartig von einem ab. Dies fühlt sich an wie eine Erlösung, die allerdings das vorher Gewärtigte in der Erschöpfung noch nachwirken lässt und dadurch nicht gleich vergessen macht. Es gehe ihr in ihrer Arbeit »um ein intensives und fortgesetztes Hinterfragen« des Daseins in der Welt und um die Erinnerung daran, erklärt denn auch Marin.²⁵ Subversiv wird dieses Hinterfragen durch die Wiederholung der Gesten, Taten, Konstellationen und Ansichten.²⁶ An die Stelle des schlüssigen Plots tritt der »narrative ›Spot‹«.²⁷ Darin sollen die Zuschauenden zunächst sich und ihre Lebenswelt wieder erkennen; durch die rhythmisierte und arrangierte Repetition rücken Absurdität und Zwänge, aber auch Schönheit und Kraft dieser Alltagssplitter jäh ins Bewusstsein respektive ins sinnliche Erleben und ergreifen einen buchstäblich. Es ist dies weder ein erbauliches noch ein kathartisches Ergreifen, sondern eines, das im beharrlichen Ausschöpfen der Möglichkeiten für alle anstrengend ist, das sich dabei durch die ständige Wiederholung regelrecht in die Erinnerung einschreibt, ja einschleift und so am Ende in seiner ungeahnten Vielfalt nachwirkt.

Die Erzählung folgt im zeitgenössischen Tanz – dies sollte im vorliegenden Beitrag exemplarisch gezeigt werden – keinem roten Faden (mehr). Die getanzte Handlung auf der Bühne verweigert sich der klaren Kontinuität, der Eindeutigkeit und der Geschlossenheit einer dargebotenen Fabel. Vielmehr streuen die bewegten Kreationen spielerisch bis reflexiv narrative (Bruch-)Stücke, die wiederum erst in der Rezeption beziehungsweise in der assoziativen Imagination des Zuschauers, der Zuschauerin jeweils – im doppelten Wortsinn – eigene Geschichten indizieren.

²⁵ Ebd., o.S.

²⁶ Vgl. zur subversiven Wirkung des Verfahrens der Wiederholung auch Judith Butler: »Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie«, in: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 301–320, hier S. 302.

²⁷ Vgl. dazu G. Brandstetter: *Geschichte(n)-Erzählen*, S. 119.

Literaturverzeichnis

- Brandstetter, Gabriele: »Geschichte(n)-Erzählen in Performances und im Theater der neunziger Jahre«, in: dies., Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien, Berlin: Theater der Zeit 2005 (= Recherchen 26), S. 116–133.
- Butler, Judith: »Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie«, in: Uwe Wirth (Hg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 301–320.
- Dictionnaire de la Danse, dir. d. Philippe Le Moal, Paris: Larousse 1999.
- Foster, Susan Leigh: Choreography & Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire, Bloomington: Indiana University Press 1996.
- Lohr, Günther: Körpertext. Historische Semiotik der komischen Praxis, Opladen: Westdeutscher Verlag 1986.
- Lyotard, Jean-François: La condition postmoderne, Paris: Les Editions de Minuit 1979.
- Marin, Maguy: »Umwelt«, in: Presseinformationen von Tanzimmaugust. Internationales Tanzfest Berlin, August 2005, o.S.
- Nancy, Jean-Luc: »Die Kunst – ein Fragment«, in: Jean-Pierre Dubost (Hg.), Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung, Leipzig: Reclam 1994, S. 170–184.
- Noverre, Jean Georges: Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette, übers. v. Gotthold Ephraim Lessing u. Johann Joachim Christoph Bode, Hamburg u. Bremen 1769, faks. hg. v. Kurt Petermann, Leipzig: Zentralantiquariat der DDR 1977 (= Documenta choreologica 15).
- Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, Trier: WVT 2002.
- Schlücker, Susanne: TanzTheater. Traditionen und Freiheiten. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhold Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1987.
- Thurner, Christina: »In den Büchern, in den Körpern. Literatur und Tanz inspirieren sich gegenseitig immer wieder und immer neu«, in: tanz – la danse suisse. Dez.–Jan. 1999–2000, S. 14–19.
- Wolf, Werner: »Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie«, in: Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hg.), Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, Trier: WVT 2002, S. 23–104.

Gerald Siegmund

KONZEPT OHNE TANZ?

Nachdenken über Choreographie
und Körper

Fragen über Fragen

Zwei Stühle stehen sich auf der ansonsten leeren Bühne frontal gegenüber. Manchmal, je nach Größe und Ausrichtung der Bühne, sitzen sich die beiden Tänzer auch einfach auf dem Boden gegenüber. »Wie heißt du?«, »Wie alt bist du?«, »Wo lebst du?«, »Bist du verheiratet?«, »Was machst du beruflich?«, »Wie bist du zum Tanz gekommen?«, fragt Jérôme Bel sein Gegenüber, den thailändischen Khon-Tänzer Pichet Klunchun – gerade so, als hätte er ihn eben zum ersten Mal getroffen. Klunchun beantwortet Bels Fragen höflich. Manchmal steht er auf, um ihm und dem Publikum bestimmte Übungen oder Figuren, wie sie in diesem klassischen thailändischen Tanz durch Körperhaltungen und Bewegungen charakterisiert werden, vor Augen zu führen. Nach der Hälfte der Zeit wendet sich das Blatt. Jetzt befragt Pichet Klunchun Jérôme Bel. »Wie heißt du?«, »Wie alt bist du?«, »Wo lebst du?«, »Bist du verheiratet?«, »Was machst du beruflich?«, »Wie bist du zum Tanz gekommen?«. Und Bel antwortet nun seinerseits höflich und begibt sich hinein in den Bühnenraum, um seinem Gegenüber und dem Publikum mit Hilfe von Auszügen aus seinen Stücken sein Tanzverständnis näherzubringen.

Seit er 1994 mit seinem ersten Stück *Nom donné par l'auteur* zum ersten Mal in die Öffentlichkeit getreten ist, gehört der französische Tänzer und Choreograph Jérôme Bel zu jenen Künstlern, deren Stücke in der öffentlichen Wahrnehmung gerne als »Konzepttanz« bezeichnet werden. Was sich in seinem Stück *Pichet Klunchun and myself* ereignet, kann geradezu als repräsentativ für diese Ausrichtung des zeitgenössischen Tanzes angesehen werden. Jérôme Bel stellt Fragen. Er stellt Fragen über den Tanz, seine eigene Tanzpraxis und die der anderen wie jene von Pichet Klunchun, Fragen über deren gesellschaftliche Verankerung und Geschichte, Fragen nach dem Selbstverständnis des Tänzers. Fragen zu stellen anstatt sich zu bewegen und zu tanzen, scheint demnach etwas mit dem umkämpften Begriff »Konzepttanz« zu tun zu haben. Doch was verbindet sich mit diesem Begriff und inwieweit ist sein Gebrauch im Gegensatz zu anderen Tanzformen überhaupt gerechtfertigt? Diesen Fragen soll im Folgenden zunächst nachgegangen werden, bevor anhand von vier Künstlern, die im Laufe der Jahre zu den Berner Tanztagen eingeladen waren, einzelne Aspekte der Diskussion wieder aufgegriffen werden.

Vom Sinn und Unsinn des Begriffs »Konzepttanz«

Der Begriff »Konzepttanz« ist heftig umstritten, zumal er nicht von den Künstlerinnen und Künstlern selbst zur Beschreibung ihrer Arbeit verwendet wird, sondern von Kritikerinnen und Programmmachern von außen an ihre Stücke herangetragen wird. Meistens ist mit dem Begriff eine abwertende Haltung gegenüber jenen Formen des zeitgenössischen Tanzes verbunden, die offensiv mit dem theoretischen und diskursiven Potenzial des Tanzes umgehen. Wie jeder kulturellen Ausprägung und jeder Kunstform sind auch dem Tanz Sinngebungspotenziale eigen, die in bewusster Manier in den Stücken thematisiert und bearbeitet werden. Der Vorwurf, den Kritiker wie etwa Jochen Schmidt diesen Formen der »neuen Avantgarde« machen, ist, dass sie die Errungenschaften in Bezug auf den Umgang mit der Bewegung des modernen und postmodernen Tanzes leichtfertig aufs Spiel setzten, weil in ihnen vorgeblich nicht mehr getanzt wird.¹ »Non-Dance« ist daher ein weiterer Begriff, der im Umfeld dieser Diskussion immer wieder aufgegriffen wird. Damit verbunden ist die Ab- und Ausgrenzung jener Praktiken, die Schmidt als »tänzerische Post-Post-Moderne« bezeichnet, aus dem Kanon legitimer Tanzkunst. Der positive Gegenbegriff, der dazu ins Feld geführt wird, ist jener des »Tanz-Tanzes«. Damit wird eine fragwürdige Unterscheidung etabliert, die impliziert, dass der Konzepttanz im Hinblick auf den »richtigen« Tanz defizitär sei. Dem Konzepttanz fehle etwas, das ihn als genuinen Tanz auszeichnen würde. Er ist Tanz minus Tanz. »Nur weil man eine solche Trennung überhaupt vornimmt«, schreibt Franz Anton Cramer, »weil man bestimmte Formen tänzerischer Gestaltung willkürlich, vielleicht sogar ideologisch als konzeptuell abgrenzt, kann man das Phantom eines ›künstlerischen Bühnentanzes‹ aufbauen, der sogenannte zeitgenössische und konzeptuelle Formen aus seinem Kanon ausschließt.«²

Dass diese Ausgrenzung willkürlich ist, liegt auf der Hand. Genauso wenig wie es einen Körper ohne ein Bild und damit ohne eine Vorstellung oder Präsentation dieses Körpers gibt, gibt es Tanz ohne Konzept. Auch jene Tanzformen, die sich intensiv mit der Findung und Gestaltung von Bewegung auseinandersetzen, also auf jenem Gebiet arbeiten, das sich seit der Moderne als das Eigentliche des Tanzes naturalisiert und essentialisiert zu haben scheint, sind ohne Konzept nicht denkbar. Denn in jedem Bewegungsansatz, sei es nun im klassischen Ballett oder in der Kontaktimprovisation, sind bestimmte Körperbilder impliziert, die gesellschaftlichen Vorstellungen, Wer-

¹ Jochen Schmidt: *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Mit 101 Choreographenporträts*, Berlin: Henschel 2002, S. 429.

² Franz Anton Cramer: »Körper, Erkenntnis. Zu einer Frontlinie im zeitgenössischen Tanz«, in: *Tanzjournal* (2/2004), S. 7–12, hier S. 9.

ten und Normen unterliegen, diese artikulieren, repräsentieren oder kritisch hinterfragen. In jeder Art der künstlerischen Vermittlung sind Entscheidungsprozesse involviert, die zwischen Produktion, Darstellung und Wahrnehmung von tanzenden Körpern intervenieren, Entscheidungen, die alles andere als unschuldig oder naturgegeben sind, schon allein deshalb, weil sie immer bestimmten uneingestandenen oder bewussten Vorlieben und Interessen der Künstler folgen müssen.

Ähnlich wie »Tanztheater« legt der Begriff »Konzepttanz« darüber hinaus eine einheitliche Schule nahe, als handele es sich dabei um eine Gruppe von Choreographinnen und Choreographen, die sich einer einheitlichen Ästhetik verschrieben hätten. Doch was haben die Stücke von Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Vera Mantero, Boris Charmatz, Meg Stuart, Raimund Hoghe, Mette Ingvartsen, Juan Dominguez, La Ribot, Christine de Smedt, Marten Spangberg, Eszter Salamon, Thomas Plischke und Katrin Deufert, Thomas Lehmen, Jochen Roller, Martin Nachbar, Philipp Gehmacher, Alice Chauchat, Anne Juren oder der Gruppe Superamas letztlich gemeinsam? Es ist weniger eine gemeinsame Sprache als eine bestimmte Haltung, die von der modernistischen Utopie, Tanzschaffende erfinden und zeigen neuartige Bewegungen Abstand, nimmt. Das Paradigma des »Neuen«, das die Tanzmoderne geprägt hat und jede Choreographin zur genialen Schöpferin ihrer eigenen Welt machte, ist ihnen fremd. Auch dem Konzepttanz geht es unabirrt um Bewegung und Körperlichkeit. Nur verstehen seine Vertreter sie anders als die Modernen: nicht als Neuerfindung, sondern als durch performative Prozesse gesellschaftlich konstituierte, die, weil sie immer schon vorgeprägt sind, für gesellschaftliche Prozesse durchlässig sind.

Beim »Konzepttanz« handelt es sich also keineswegs um eine homogene Bewegung mit einem identifizierbaren Stil, der, vergleichbar mit bestimmten Bewegungstechniken, Bestandteil beliebig vieler Tanzstücke sein und somit das Tanzgeschehen in der näheren Zukunft prägen könnte. Konzepttanz als kopierbaren Stil aufzufassen, hieße ihn misszuverstehen. Was die einzelnen Choreographinnen und Choreographen in all ihrer Unterschiedlichkeit dagegen sehr wohl teilen, ist ein ganz bestimmtes historisches Moment, in dem ihre Stücke entstanden sind. Aus ihrer geschichtlichen Situation heraus entwickeln sie eine bestimmte Haltung sowohl der dominanten modernen und postmodernen Tanztradition gegenüber als auch den institutionellen Rahmenbedingungen, in denen Tanz produziert und gezeigt wird.

Dieses Moment ist weder beliebig perpetuierbar noch reproduzierbar. Der Boom der sogenannten »freien Tanzszene« seit den 1980er Jahren in Westeuropa bewirkte aus ästhetischer Sicht eine weitgehende Ablösung des bis dato vorherrschenden klassischen und neoklassischen Balletts einerseits

und der klassisch gewordenen Moderne mit ihren nicht minder starren Bewegungscodes andererseits. Sie wurden ersetzt durch flexiblere Bewegungsformen wie die Kontaktimprovisation, die Release-Technik oder, wie in Deutschland, durch den Ausdruckstanz vermittelte Ansätze, die ins Tanztheater mündeten, welche den tanzenden Körper nicht in erster Linie formend kodifizieren, sondern ihn in die Lage versetzen sollten, bestimmte Bewegungsqualitäten zu erzielen. Auf institutioneller Seite ging der Boom mit der Gründung zahlreicher Festivals, Theaterhäuser und Koproduzentennetzwerke einher. In Frankreich institutionalisierte sich die Bewegung mit der Gründung groß über das Land verteilter Centres chorégraphiques, während in Deutschland die traditionellen Dreispartenhäuser dem Tanz in Gestalt des Tanztheaters immer mehr Raum boten.

Diese Bewegung hatte sich spätestens seit Mitte der 1990er Jahre gefestigt und mit ihrer Institutionalisierung ähnliche Probleme geschaffen wie die einer klassischen Kompanie, gegen die sie einstmals ins Feld gezogen waren: Unterordnung der Kreativität unter Produktionszwänge, Verfestigung eines bestimmten Stils, traditionelle Rollenverteilung zwischen einem Choreographen als Autor des Stücks und den ausführenden Tänzern, die lediglich das Bewegungsvokabular ausgetauscht und modernisiert haben, ansonsten aber wieder nur Ausführende einer einmal fixierten Choreographie blieben. In dieser Hinsicht stellt der Begriff »Konzepttanz« auch eine Selbstermächtigung der Tänzerinnen und Tänzer dar, die ihre Fragen gegenüber ihrem Metier – nach der Autorschaft von Stücken und Körpern, nach der Rolle der Virtuosität oder der Repräsentation im Theaterrahmen – formulieren, ohne dabei die problematisch gewordenen Formen übernehmen zu können. Jedes Stück muss daher für seine Fragen eine andere Form suchen.

Wenn die Verwendung des Begriffs »Konzepttanz« einen Sinn haben soll, dann in dieser Hinsicht der Befragung und der Hinterfragung vorherrschender Bewegungstechniken zusammen mit den von ihnen hervorgebrachten normativen Körperbildern und deren gesellschaftlichem Stellenwert auf der einen sowie dominanten Rezeptionsweisen von Körpern im Theater auf der anderen Seite. In diesem Sinne soll der Begriff im Folgenden gebraucht werden. Damit eignet dem Konzepttanz eine gewisse reflexive und selbstreflexive Tendenz (er denkt im Rahmen des Tanzes über den Tanz nach), die im Prinzip jeder ernst zu nehmenden Kunst eigen ist, die im Bereich des Tanzes aber gerne hinter einer vermeintlichen Spontaneität und Natürlichkeit der Bewegung, deren ungebrochener dynamischer Fluss als das Eigentliche des Tanzes aufgefasst wird, zurücktreten soll. Mit dem Primat des virtuosen »Bewegungsflusses« wird ein bestimmtes Moment der klassischen Moderne als überzeitlicher Wert absolut gesetzt und in eine transzendentale Position

erhoben, der unhinterfragt ein Wahrheitsgehalt zugesprochen wird. Der daraus abgeleitete Gewinn an Authentizität der Tänzerinnen und Tänzer basiert auf einem Selbstverhältnis, das auf dem Spüren und Fühlen der Bewegung basiert, auf einem solipsistischen Kurzschluss von innen und außen, der das tanzende Subjekt als vorreflexives und damit als sprachohnmächtiges, gerade deshalb aber als eminent sinnliches (und nach wie vor bevorzugt leicht bekleidetes weibliches) Subjekt imaginiert.

Konzepttanz legt dagegen die Einsätze, von denen gesprochen und um die gespielt und getanzt wird, offen. Sowohl den Stücken von Jérôme Bel als auch jenen von Xavier Le Roy ist eine große Transparenz in Bezug auf die verwendeten Mittel und die gestellten Fragen eigen. Ihre reduzierten Stückaufbauten gleichen Versuchsanordnungen, in denen bestimmte Wahrnehmungsweisen des Körpers und Vorstellungen dessen, was der tanzende Körper sei, provoziert werden. Stücke von Meg Stuart oder Boris Charmatz zielen dagegen eher auf ein uneingelöstes Potenzial in der Körperlichkeit der Tänzerinnen und Tänzer, die von etablierten Tanztechniken eher verdeckt als ins Spiel gebracht wird. Was Katja Schneider als »Verschwinden des Tanzes aus der Choreographie« bezeichnet hat,³ verweist also weniger auf das Verschwinden der Bewegung oder gar des Körpers, sondern vielmehr auf eine Emanzipation der Choreographie vom Tanz. Choreographie verstanden als Kompositionsprinzip formt und gliedert mithin nicht mehr nur, wie es die modernistische Vorstellung will, die »reine« Bewegung in Raum und Zeit. Als offenes Konzept, wie es Bojana Cvejic vorgeschlagen hat, bezieht sie in ihren Gestaltungsvorgang auch Sprache, theoretische Konzepte, Bilder, Medien und das theatrale Dispositiv mit seinen Erwartungshaltungen und Werten mit ein.⁴

Damit erweitert der Tanz nicht nur seine Grenzen zu den anderen Künsten. Vielmehr rückt der Körper als wesentliches Instrument des Tanzes als Scharnier zu anderen Wissensfeldern in den Mittelpunkt der künstlerischen Praxis. Steht der Körper mit seinen Praktiken vom Piercing bis zur Wellness, von seiner biotechnologischen Manipulierbarkeit bis hin zu seiner medien- und werbewirksamen Vermarktung doch in nahezu allen kultur- und gesellschaftspolitischen Diskursen und Diskussionen zurzeit im Mittelpunkt. Die Bewegung soll mithin nicht mehr länger als »Ready made« verstanden werden,

³ Katja Schneider: »Vom Verschwinden des Tanzes aus der Choreographie?«, in: Frieder Reininghaus/Katja Schneider (Hg.), *Experimentelles Musik- und Tanztheater. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Band 7*, Laaber: Laaber-Verlag 2004, S. 363–366.

⁴ Xavier Le Roy/Bojana Cvejic/Gerald Siegmund: »To End With Judgment By Way of Clarification«, in: Martina Hochmuth/Krassimira Kruschkova/Georg Schöllhammer (Hg.), *It Takes Place When It Doesn't. On Dance and Performance Since 1989*, Frankfurt/Main: Revolver 2006, S. 48–56, hier S. 52.

wie es Meg Stuart 1993 programmatisch in ihrem Stück *No Longer Ready-made* festgehalten hat. Der Tanz zielt also nicht mehr auf die Selbstreflexion einer abstrakten Bewegung, die aus ihrem ursprünglichen Kontext und Verwendungszusammenhang wie das berühmte Urinal von Marcel Duchamp herausgelöst wurde, um zum Ausstellungsstück im Museum oder auf der Bühne zu werden. Vielmehr geht es um die Wiederangliederung der Bewegung an aktuelle gesellschaftliche Kontexte, wo sie nicht mehr in erster Linie als dargestellte oder repräsentierte Bewegung im Bühnenraum verstanden wird, sondern als performatives Handlungsmuster, das den Zuschauer mit seinem Wahrnehmungs- und Erinnerungsvermögen zum Hauptakteur macht.⁵

Mit der Übereignung des Werks an die Rezipienten und der Öffnung des Präsentationsrahmens, in dem der Tanz als Kunstform stattfindet, knüpfen einzelne zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler an die Experimente der frühen 1960er Jahre und hier vor allem an die New Yorker Judson Church Gruppe um Trisha Brown, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Douglas Dunn und David Gordon an. Hier wie da gibt es Verbindungen zur bildenden Kunst und vor allem zur Minimal Art und ihrer Tendenz, die Immanenz des Kunstwerks aufzusprengen.⁶ Bojana Cvejic hat darauf hingewiesen, dass die Bezeichnung »Konzepttanz« im engeren Sinne für die hier angesprochenen Künstler falsch ist.⁷ In einer Radikalisierung minimalistischer Ansätze verzichteten Konzeptkünstler angeregt von den Arbeiten Sol Le Witts und Joseph Kosuth Ende der 1960er Jahre darauf, ihre Objekte oder Gemälde überhaupt noch auszuführen. Was zählte, war einzig und allein der sprachliche Entwurf, die Skizze oder, allgemeiner, die öffentlich gemachte Idee des Kunstwerks, das damit nur im Kopf des Lesers als Vorstellungsobjekt existierte. Ähnliche Ansätze lassen sich auf die Aktionen von Fluxus-Künstlern wie George Brecht, Dick Higgins oder Yoko Ono zurückverfolgen. Die Handlungsanweisungen, die sie auf kleine Kärtchen schrieben, konnten zwar ausgeführt werden, dienten aber in erster Linie dazu, das Bewusstsein des Lesers auf bestimmte (alltägliche) Vorgänge zu richten, um sie auf diese Weise mental hervorzuheben.

⁵ Gerald Siegmund: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes, Bielefeld: Transcript 2006; Abwesenheit beschreibt in diesem Zusammenhang eine Strategie, mit Leerstellen in den Stücken zu arbeiten. Nicht das, was auf der Bühne zu sehen und phänomenologisch zu beschreiben wäre, steht im Zentrum der im Buch behandelten Choreographien. Vielmehr avanciert das, was in ihnen anwesend abwesend gemacht wird, zum eigentlichen Motor der Stücke, indem sie an das subjektive Begehrn der Zuschauer appellieren.

⁶ Georges Didi-Huberman: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München: Fink 1999; Didi-Hubermann verbindet die auf den ersten Blick hermetisch erscheinenden, abweisenden Skulpturen der Minimal Art mit der Frage nach dem Subjekt und dessen Angst.

⁷ Le Roy/Cvejic/Siegmund, »To End With Judgement«, S. 50.

Die Trennung von Konzept und Gegenstand trifft auf die Tanzkünstler, die mit dem Label Konzepttanz belegt werden, nicht zu. Nicht der Entzug sinnlicher Erfahrung steht bei ihnen im Vordergrund, sondern die Produktion von anderen Erfahrungen jenseits konventionalisierter Ästhetiken und ihrer Art der Sinnlichkeit, die die tanzenden Körper allzu oft in die Nähe von fetischisierten Objekten rückt. Damit berühren sie das, was der Phänomenologe Bernhard Waldenfels mit der Unterscheidung zwischen »sehendem Sehen« und »wiedererkennendem Sehen« beschreibt. Meint letzteres das Wiedererkennen von bekannten Formen und Zusammenhängen, zielt ersteres auf ein entdeckendes Sehen, auf ein »Sehen, das den Rahmen sprengt«,⁸ weil es sich nicht a priori auf vertrautes Terrain zurückziehen kann, sondern sich in einem Feld voller Ambivalenzen beim Sehen erkundend selbst beobachtet.

Welche Körperkonzepte produziert nun der sogenannte Konzepttanz? Was versteht er unter Choreographie? Anhand von vier Beispielen sollen verschiedene künstlerische Ansätze vorgestellt werden. Jérôme Bel, der mit seinem Stück *Pichet Klunchun and myself* 2006 bei den Berner Tanztagen zu sehen war, bindet die Körper in einen diskursiven Zusammenhang ein. Meg Stuart aktiviert in *Appetite* aus dem Jahr 1999 im Tanz bis dato nicht verwertbare Bewegungspotenziale und thematisiert den Körper als verletzliche Oberfläche. Die Gruppe Superamas, die 2005 mit *Big 2nd Episode [show/business]* in Bern gastierten, konzipieren den Körper als flüchtigen Durchgangspunkt für unterschiedliche Stimmen, Gesten und kulturelle Muster. Raimund Hoghe schließlich setzt in seinem im Jahr 1997 gezeigten Solo *Meinwärts* seinen aus der gesellschaftlichen Norm fallenden Körper als Markierung für Differenzen und Verluste ein.

Jérôme Bel: Der Tänzer als Subjekt

Die Bezeichnung Konzepttanz im engeren Sinn trifft auf den französischen Tänzer und Choreographen Jérôme Bel am ehesten zu. Bel hat viele seiner Stücke nicht im Tanzstudio, sondern zu Hause am Schreibtisch entworfen. Die einfachen Vorgänge, die er sich dort ausgedacht hat, werden während der Proben von den Tänzern ohne die für weite Bereiche des zeitgenössischen Tanzes übliche Praxis der Improvisation ausgeführt. Einsatz seiner Stücke ist stets die sprachliche Verfasstheit unseres Körpers, der auf der Bühne durch die Berührung mit verschiedenen kulturellen Systemen, von denen die Sprache wie es Roland Barthes in «Elemente der Semiolegie» wollte, das privilegierte Objekt ist, als Körper hervorgebracht wird. Auch in *Pichet Klunchun*

⁸ Bernhard Waldenfels: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 139 (Zitat im Original kursiv).

and myself wird vor allem die Verflechtung des tanzenden Körpers mit der Kultur, in der er einen bestimmten Stellenwert hat, zum Thema. Hierbei stehen sich zwei extreme Ausprägungen von Tanz gegenüber. Auf der einen Seite steht das streng kodierte System des traditionellen Khon, das wenig Abweichung zulässt, immer die gleiche Geschichte erzählt und auf Perfektion und Meisterschaft in der Ausführung durch den Tänzer zielt. Auf der anderen Seite steht der zeitgenössische westliche Tanz, der auf der Suche nach Formen und Inhalten alle Systemgrenzen sprengt, um die Zuschauer mit unerwarteten Blickwinkeln auf die Welt zu konfrontieren. Im Gespräch zwischen Klunchun und Bel werden neben Unterschieden in der Aufführungs- und Trainingspraxis auch unterschiedliche Repräsentationskonventionen deutlich. Weil im Khon der Tod nicht dargestellt werden kann, wird er durch den Abgang des Tänzers von der Bühne markiert. Dagegen hat Bel keine Schwierigkeiten, Tod darzustellen, indem er sich etwa auf den Boden legt. Der zentrale Unterschied zwischen den Tanzformen und den Körpern, die sie erzeugen, resultiert jedoch zunächst aus ihrer Ähnlichkeit. Wenn Pichet Klunchun vom göttlichen Ursprung des Khon und der Rolle des Königs erzählt, der sich wie König Rama VI. im Khon selbst zu tanzen pflegte, kann Bel auf den Sonnenkönig Ludwig XIV. verweisen, der seine absolutistische Herrschaft im 17. Jahrhundert durch das Tanzen in Balletten nicht nur repräsentierte, sondern auch festigte. Der Körper einer Monarchie, die auf Abstufungen und der Position des Einzelnen im streng geregelten System basiert, steht dann einem demokratischen Körper gegenüber, der dem Zuschauer im Theater im Wortsinn nichts vormacht, sondern sich als anderer Zuschauer auf eine Stufe mit ihm zu stellen versucht. Daraus resultiert Bels Vorliebe für das vermeintliche Nichtstun auf der Bühne. Es markiert eine Art Nullpunkt der Theatersituation, die auf das gleichberechtigte Sehen und Gesehenwerden, Geben und Nehmen von zwei Parteien im Hier und Jetzt des Theaterraums reduziert werden kann.

Bel und Klunchun führen, während das Stück sich vollzieht, einen Diskurs über die Möglichkeitsbedingungen ihres Stücks, d. h. über die religiösen, staatlichen und weltanschaulichen Rahmungen, in die sie sich mit ihrer je eigenen Biografie als Tänzer eingeschrieben haben. Thema von *Pichet Klunchun and myself* ist demnach der Tänzer selbst in seiner Abhängigkeit vom System, das ihn innerhalb seiner Diskurse sprachlich und performativ als Tänzer allererst hervorbringt und zum sprechenden Subjekt macht.⁹ Jérôme Bels Stücke geben den Tänzern eine Stimme.

⁹ Vgl. Gerald Siegmund: »Das Subjekt als Sujet: Jérôme Bel«, in: *ballettanz* (7/2007), S. 18–21; außerdem: Gerald Siegmund: »Jérôme Bel«, in: *Hall of Fame. Das Jahrbuch ballettanz* 2002, Berlin: Friedrich 2002, S. 24–31.

Meg Stuart: Unter die Haut

Wie in einigen von Bels Stücken, in denen die ideosynkratische Körperlichkeit und die je eigene Art, sich zu bewegen, im Vordergrund steht, rückt auch Meg Stuart den Körper der Tänzerinnen und Tänzer ins Zentrum ihrer Arbeit. Von den Körperdarstellungen moderner Kunst (wie beispielsweise von den Gemälden Francis Bacons) inspiriert, schafft die in den USA ausgebildete und seit 1991 in Europa lebende und arbeitende Künstlerin in den Stücken der 1990er Jahre versehrte Körper, die dem gängigen ganzheitlichen Körperbild widersprechen. Ihre Körper werden von nervösen Tics, Wiederholungszwängen und scheinbar unmotivierten Energiestößen gebeutelt, die, psychotischen Abspaltungen und Zuständen gleich, den Körper unfähig machen, seine Geschichte in einer linear kohärenten Weise zu erzählen. Meg Stuart arbeitet mit dem Verworfenen, Ausgegrenzten, dem nicht integrierbaren Rest von Körperlichkeit, der stets an der Grenze zum Asozialen und im Theaterrahmen nicht Repräsentierbaren entlang manövriert. Gerade durch diesen schonungslosen körperlichen Einsatz aber erzeugt sie eine gesteigerte Form der Sinnlichkeit, die sich zu gleichen Teilen aus Faszination und Ekel, Lust und Unlust speist. Seit ihrem von den Wiener Festwochen im Jahr 2000 initiierten Projekt *Highway 101* wendet sie sich in ihren Arbeiten zunächst für das Zürcher Schauspielhaus und später für die Volksbühne Berlin theatrale Formaten zu, die die Abgründe zeitgenössischen Lebens auszuloten versuchen.¹⁰

Appetite aus dem Jahr 1999 war das letzte Stück in einer Serie von Stücken, die Meg Stuart zusammen mit bildenden Künstlerinnen und Künstlern konzipiert hatte. Ann Hamilton entwarf für *Appetite* eine installationsartige Bühne aus ockerfarbenem Ton, der nicht nur den Bühnenboden, sondern auch die Rückwand der Bühne bedeckt. Durch Rinnale von Wasser vor und während der Vorstellung feucht gehalten, gleicht er einem lebenden Organismus, an dem sich die Körper der Tänzer reiben. Jede Bewegung hinterlässt Spuren im Boden, der stellenweise wie eine Wunde aufbricht. Umgekehrt färbt der Ton auch auf die Tänzer ab, die nach einiger Zeit die Spuren ihrer Aktivitäten im Bühnenraum sichtbar am Körper tragen. Ähnlich wie in den Stücken von Pina Bausch Ende der 1970er und in den 1980er Jahren stellt der Boden hier eine Art lebendige Gefahr für die Tänzerinnen und Tänzer dar, die sich an ihm abarbeiten müssen. Hier kann strenggenommen nicht gespielt werden, sondern hier muss sich jeden Moment mit gesteigerter Wachsamkeit in der konkreten Situation neu verhalten werden.

¹⁰ Vgl. G. Siegmund: Abwesenheit, S. 409–449.

Der Boden funktioniert demnach wie eine Art Haut, die von den Tänzern verletzt wird. Eben um dieses Verletzen von Oberflächen dreht sich das Stück. Was geschieht, wenn man die Haut eines Körpers durchstößt und in ihn eindringt? Was geschieht, wenn der Körper geöffnet ist und sich entleert? Wie sieht es aus, wenn er sich wieder anfüllt? Entlang dieser Fragen, die die Körperfrequenzen umspielen und die damit allesamt das Thema des physischen wie psychischen Schmerzes berühren, hat Meg Stuart eine Reihe von Bildern entwickelt, die das Durchstoßen erfahrbar machen. Gleich zu Beginn holt ein Tänzer aus dem Overall seiner Kollegin, die wie eine Mumie auf einem Stuhl sitzt, eine Reihe von Kleidungsstücken heraus, bis sie immer schmächtiger und kleiner wird. Ein anderer Tänzer, der sich an der Bühnenrückwand postiert hat, zieht das weiße Tuch, mit dem der Boden am Anfang der Vorstellung bedeckt ist, langsam zu sich heran und stopft es in seine Hosentasche, bis er vollkommen angeschwollen ist.

Requisiten wie das Tuch oder die Kleidungsstücke werden aufgrund ihres Gebrauchs zu prothesenhaften Extensionen des Körpers, deren Verwendung ein ähnliches Unbehagen auslöst wie der tänzerische Einsatz der Körper selbst. Auf dem Boden sitzend gräbt sich ein Tänzer mit seinen Händen tief in einen saftigen Laib Brot ein, bricht ihn auf, höhlt ihn weiter aus, bevor er sich ihn wie eine Maske aufs Gesicht setzt. Kaum hat er sich auf dem Boden ausgestreckt, bespringt ihn ein anderer Tänzer wie zum Liebesakt. Doch statt ihn zu liebkosieren, beißt er wiederholt herhaft wie ein Raubtier in die Brotdose und spuckt die abgebissenen Stückchen wie Fleischklumpen in den Raum. Die sieben Tänzerinnen und Tänzer rotten sich immer wieder zu einem geschlossenen Körper zusammen, reiben sich aneinander, bersten auseinander und formieren sich zu Duetten, die allesamt auf der Kontaktimprovisation basieren, die hier allerdings nicht zum freien Spiel eingesetzt wird, sondern gezielt dazu verwendet wird, körperliche Zustände des Kontrollverlusts zu produzieren.

Superamas: Offene Choreographie

Die französisch-österreichische Formation Superamas geht in ihren Projekten, die nicht nur aus Performances im Bühnenraum, sondern auch aus Installationen und Filmen bestehen, wohl am weitesten in ihrem doppelbödigen Spiel mit der körperlichen Identität. Die Zweiteilung in »show« und »business«, die im Titel ihres Stücks *Big 2nd Episode: [show/business]* angelegt ist, wird in der Gestaltung der Bühne aufgegriffen. Links befindet sich der »Business«-Sektor in Form einer Bar, rechts der »Show«-Bereich in Gestalt einer Verkaufsfläche für Kosmetikartikel und Unterwäsche. Beide Räume sind von Standscheinwerfern umstellt, gerade so, als befände man sich in

einem mit Kulissen ausgestatteten Fernsehstudio. Was die beiden Hälften des Studios, in dem »Show« in der Tat »Business« ist, verbindet, ist die Vermarktung sowohl des Körpers als Werbekörper für Produkte, die uns Identität und Status versprechen, als auch der Kunst, zu deren Kauf wir verführt werden sollen. Verführung, Anziehungskraft und Erotik, die in beiden Bereichen als Frau Gestalt annehmen, die zu den jeweiligen Männerduos in der Bar und im Kosmetikgeschäft hinzutritt, bilden dabei den Kitt, der unser Begehr am Laufen halten soll.¹¹

Während sich links der Barkeeper einem Geschäftsmann als Mitglied der Gruppe Superamas vorstellt, um sich bei diesen nach Vermarktungsmöglichkeiten für seine Gruppe zu erkundigen, probieren rechts zwei Männer Kosmetikartikel aus. »Bruce, have you ever used any body care products?«, ruft der eine dem anderen zu und schon sind sie dabei, Döschen und Fläschchen auszuprobieren. Was zunächst klingt wie die Stimme des Moderators einer Fernsehverkaufsshow, erweist sich schnell als eben solche. Denn die beiden Darsteller bewegen auf der Bühne nur ihre Lippen, während ihre Stimmen vom Band eingespielt werden. Das gleiche Prinzip unterliegt den Dialogen in der Bar. Hier werden die Stimmen der körperlich anwesenden Darsteller von drei Tänzerkollegen souffliert, die an einer Stelle sogar als Film eingespielt werden. Darüber hinaus werden Szenen des Hollywood-Films *Zoolander* gezeigt, in dem es um eine Gruppe männlicher Models geht, deren Gesten und Bewegungen auf der Bühne kopiert werden. Ein selbstgedrehtes Homemovie der Gruppe würzt das Bedürfnis des einen Darstellers nach Entspannung mit einer Prise angedeutetem Sado-Maso-Sex, indem die Masseuse als Catwoman in schwarzem Leder mit Peitsche auftritt. Der französische Filmregisseur Jean-Luc Godard wird in einem Interview gezeigt, in dem er der Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben im Film nachgeht.

Genau diese Grenze, die Godard in seinem Zitat schon als fragwürdig ausweist, umspielt *Big 2nd Episode* souverän. Das Verfahren, das Superamas dabei anwenden, ist das von Differenz und Wiederholung, das als Grundkonzepte von Performativität überhaupt gelten kann. Gesellschaftliche Normen und Werte materialisieren sich durch Wiederholung in der Alltagspraxis in den Körpern der Menschen. Damit setzen sie sich fort und verfestigen sich, ohne dass dies durch bewusste Entscheidungsprozesse der Subjekte zu

¹¹ Vgl. Gerhard Johann Lischka: »Kunstkörper – Werbekörper«, in: Gerhard Johann Lischka (Hg.), *Kunstkörper – Werbekörper*, Köln: Wienand 2000, S. 7–29.

steuern wäre.¹² Der Prozess der Materialisierung, der stets auch die Möglichkeit der Veränderung impliziert, weil nichts exakt so wiederholt werden kann, wie es bereits einmal geschehen ist, wird bei Superamas auf der Bühne an den Körpern der Darsteller live in unserem Beisein vollzogen. Immer wieder werden die Szenen und die gleichen Gespräche wiederholt, wobei sich stets Variationen einstellen, so etwa wenn sich in einer Wiederholung die beiden Männer im Kosmetikladen küssen, oder wenn in der Bar das Gespräch der Männer von einem Lied der britischen Gruppe Coldplay übertönt wird und sie entweder ganz abgehen oder nur noch stumm gestikulieren.

In einer Feedback-Schleife zwischen Bühne, Hollywoodfilm, Videoclip, Popmusik, Fernsehstudio, selbst gedrehtem Film, Werbespot, eingespielten Expertenkommentaren, Stimmen und Körpern entsteht eine überaus attraktive Oberfläche, in der alles zugleich anwesend und abwesend, real und künstlich, echt und unecht, innen und außen ist. Superamas, die ihren eigenen Vermarktsprozess als Gruppe im Stück selbst transparent machen, zeigen Identität demnach nicht als etwas Naturgegebenes, sondern als etwas gesellschaftlich Hergestelltes. Dies impliziert einerseits die Chance auf eine spielerisch und lustvolle Veränderung der Verhältnisse, lässt andererseits aber auch das Konzept von Identität als solches überhaupt fragwürdig erscheinen. Denn die Körper in den Stücken von Superamas sind nur mehr aus Gesten und anderen Schnipseln zusammengeflickte Körper. Dass was die sagen, tun, glauben und meinen, ist geborgt. Die Körper bei Superamas üben sich im gestischen und stimmlichen Karaoke. Ihr Verständnis von Choreographie nähert sich dem »offenen« oder »operativen« Konzept, von dem im zweiten Abschnitt die Rede war und das sich durch die Verflechtung heterogener Mittel auszeichnet. Wechselnde mediale Rahmungen verändern dabei unseren Blick auf das immer gleiche Material. Choreographie erweist sich hier als Mittel der Rahmung von Situationen, als eine Art Struktur, innerhalb derer verschiedene Elemente immer wieder neu kombiniert und verändert werden. »Wir organisieren keine Bewegung in Zeit und Raum auf der Bühne«, beschreiben sie ihren choreographischen Ansatz in einem Interview mit Helmut Ploebst. »Es ist mehr ein Spiel, eine Pingpong-Beziehung zwischen Bühne und Auditorium. Wir verändern die Dinge, die die Zuschauer sehen, und dabei befragen oder kritisieren sie, was sie dort wahrnehmen. Das ist

¹² Vgl. Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995, S. 19–41; Butler baut ihre Theorie der performativen Konstitution von Geschlechteridentitäten auf der Sprechaktheorie Austins und deren Dekonstruktion durch Derrida auf. Performativität meint damit die ursprungslose Wiederholung von Normen, die durch den Akt der Wiederholung in Hier und Jetzt Identitäten allererst herstellt. Iteration und Materialisation der Normen im Körper formen das Subjekt.

der choreographische Hauptfaktor in unseren Aufführungen.«¹³ Die gesellschaftlichen Normen, die sich in ihre Körper einschreiben und die man als notwendig oder einengend empfinden mag, werden hier vor allem als diejenigen des Kapitals und der Unterhaltungsindustrie kenntlich gemacht. Beide steuern die Kolonisierung unserer Körper und Wünsche und greifen in die Mikroorganisation unserer Subjektivität ein, indem sie deren Herausbildung an den Warenkreislauf anschließen. Nur wenn ich konsumiere, bin ich. Von der Utopie des modernen Tanzes, der im choreographisch gestalteten Ausdruck und in der authentisch motivierten Bewegung des Tänzers etwas von dessen Innenleben und dessen Gefühlen sichtbar machen wollte, ist hier nichts mehr geblieben. Superamas reflektieren auf die Möglichkeitsbedingung von körperlicher Identität und damit auch auf die Voraussetzung für Tanz im Zeitalter des nachindustriellen Kapitalismus.

Raimund Hoghe: Erinnerung an den Verlust

Der jüdische Tenor Joseph Schmidt war nur knapp über 1,50 Meter groß. Einen Tag vor der Bücherverbrennung 1933 hatte sein Erfolgsfilm *Ein Lied geht um die Welt* Premiere. Schmidt konnte vor der Verfolgung durch die Nationalsozialisten in die Schweiz flüchten, kam dort aber 1942 in einem Internierungslager ums Leben. Wegen seiner geringen Körpergröße trat der Kammersänger nur selten auf Opernbühnen auf.¹⁴ Zu klein und zu hässlich sei der Sänger gewesen, steht in der Nazipresse am Tag nach der Premiere zu lesen, als dass man ihn öfter sehen oder hören wollte. Der in Wuppertal geborene Choreograph, Performer, Filmemacher, Autor, Dramaturg und Journalist Raimund Hoghe ist ebenfalls nur knapp über 1,50 Meter groß. Trotz seiner geringen Körpergröße und seines auffälligen körperlichen Merkmals, einem Buckel, tritt Raimund Hoghe sehr häufig auf den Tanzbühnen Europas auf. 1933 hätte man einen wie ihn noch als »nicht lebenswertes Leben« bezeichnet und umgebracht. Im restaurativen gesellschaftlichen Klima der Nachkriegszeit, in dem Hoghe aufgewachsen ist, hatte er diese Haltung oft zu spüren bekommen. Welcher Körper darf auf der Bühne gezeigt werden? Welcher Körper darf sich als Tänzerkörper bezeichnen? Welche Körper werden als normgerecht akzeptiert, über welche möchte man lieber hinwegsehen? Welche kann man

¹³ Helmut Ploebst, »Choreographieren: Die Kollektiven Superamas«, in: *ballettanz* (8/9 2007), S. 28–31, hier: S. 29.

¹⁴ Katja Schneider: »Den Körper in den Kampf werfen« – Raimund Hoghes Poetik der Erinnerung«, in: Reinighaus/Schneider (Hg.), *Experimentelles Musik- und Tanztheater*, S. 329–331; vgl. Siegmund: Abwesenheit, S. 465–471; Das Kapitel betont die Sündenbockfunktion des Performers Raimund Hoghe, der, im Bühnenraum abgesondert von der Gemeinschaft, stellvertretend für uns die Opfer erinnernd auf sich nimmt.

nur akzeptieren, wenn man sie als Freakshow betrachtet und wegschließt? Immer wieder wirft Raimund Hoghe in seinen Stücken seinen Körper in den Kampf, wenn es darum geht, gängige Repräsentationsmuster und die damit verbundenen Vorstellungen von Schönheit und Moral zu hinterfragen. Wie Jérôme Bel versucht auch er, dem anderen, aus dem System Gefallenen, Stimme, Körper und Gewicht zu verleihen. Doch Hoghes Arbeit zielt weniger auf die diskursiv-sprachliche Verfasstheit des Körpers als darauf, den Verlust kenntlich zu machen, der mit der Ausgrenzung des Anderen einhergeht. Hoghe erinnert an den Verlust, indem er ihn in seinen Stücken zum Thema macht. In seinem Solo *Meinwärts*, das 1994 Premiere hatte, erzählt Hoghe die Geschichte Joseph Schmidts und bricht sie mit Berichten des wiederaufflammenden Nazismus im wiedervereinten Großdeutschland Anfang der 1990er Jahre. Sein Körper bricht sich in Schmidts Körper. Er steht für diesen wie für die anderen Opfer ein, indem er ihn als abwesenden in den Bühnenraum erinnernd zurückholt. Während die alte, kratzende Tonaufnahme der von Schmidt gesungenen Arie aus Donizettis Oper *Der Liebestrank* erklingt, hängt Hoghe nackt mit dem Rücken zum Publikum an einem Trapez. Ein kleiner Sprung in die Höhe an die Stange signalisiert für einen Moment den Versuch, den Verhältnissen im wahrsten Sinne des Wortes leichten Fußes zu entschweben. Doch Hoghes nackter Körper bleibt regungslos am Trapez hängen wie ein geschlachtetes Stück Vieh am Fleischerhaken.

Während Schmidts Lied *Ein Lied geht um die Welt* eingespielt wird, bleibt das Mikrofon auf der Bühne in einem einsamen Lichtspot leer stehen. Hoghes Stücke kreisen immer um solche Leerstellen, die er nicht auffüllt, indem er die damit verbundenen Geschichten im herkömmlichen Sinne darstellen würde. Mit wenigen Requisiten baut er flüchtige Räume, in denen er wie ein Zeremonienmeister exakt kalkulierte und streng choreographierte Bewegungen und Gänge ausführt, die geometrische Muster auf dem Boden bilden. In den sorgfältig ausgewählten Musikstücken, die seine ebenso rituell anmutenden wie nüchternen und strengen Aktionen begleiten, verdichten sich Stimmungen und Emotionen, die in die weite Leere der Bühne einbrechen. Hoghes Räume sind Sehnsuchträume, in denen sein Körper wie ein Fremdkörper die Differenz zum Ideal kenntlich macht. Es ist diese Sehnsucht, die ihn mit dem Tanz und hier im Besonderen auch mit dem klassischen Ballett verbindet, das er in Form von Musikstücken zitiert oder wie in *Swan Lake, 4 acts* direkt zum Thema seines Stücks macht. Sehnsucht, die sich sowohl im Ballett als auch in Hoghes eigenen Stücken Bahn bricht, ist nicht nur die Sehnsucht nach dem Ideal der Schönheit, sondern, damit einhergehend, nach dem Ideal der Liebe, das jedoch ebenso flüchtig und vergänglich ist wie die tänzerische Bewegung, die im gleichen Moment, in dem sie entsteht, auch schon wieder vergeht.

Literaturverzeichnis

- Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995.
- Cramer, Franz Anton: »Körper, Erkenntnis. Zu einer Frontlinie im zeitgenössischen Tanz«, in: Tanzjournal (2/2004), S. 7–12.
- Didi-Huberman, Georges: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München: Fink 1999.
- Le Roy, Xavier/Cvejic, Bojana/Siegmund, Gerald: »To End With Judgment By Way of Clarification«, in: Martina Hochmuth/Krassimira Kruschkova/Georg Schöllhammer (Hg.), It Takes Place When It Doesn't. On Dance and Performance Since 1989, Frankfurt/Main: Revolver 2006, S. 48–56.
- Lischka, Gerhard Johann: »Kunstkörper – Werbekörper«, in: Gerhard Johann Lischka (Hg.), Kunstkörper – Werbekörper, Köln: Wienand 2000, S. 7–29.
- Ploebst, Helmut: »Choreographieren: Die Kollektiven Superamas«, in: ballettanz (8/9 2007), S. 28–31.
- Schmidt, Jochen: Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Mit 101 Choreographenporträts, Berlin: Henschel 2002.
- Schneider, Katja: »Den Körper in den Kampf werfen – Raimund Hoges Poetik der Erinnerung«, in: Frieder Reinighaus/Katja Schneider (Hg.), Experimentelles Musik- und Tanztheater, Laaber: Laaber-Verlag 2004, S. 329–331.
- Schneider, Katja: »Vom Verschwinden des Tanzes aus der Choreographie?«, in: Frieder Reinighaus/Katja Schneider (Hg.), Experimentelles Musik- und Tanztheater. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Band 7, Laaber: Laaber-Verlag 2004, S. 363–366.
- Siegmund, Gerald: »Das Subjekt als Sujet: Jérôme Bel«, in: ballettanz 14 (7/2007), S. 18–21.
- Siegmund, Gerald: »Jérôme Bel«, in: Hall of Fame. Das Jahrbuch ballettanz 2002, Berlin: Friedrich 2002, S. 24–31.
- Siegmund, Gerald: Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes, Bielefeld: Transcript 2006.
- Waldenfels, Bernhard: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999.

Gabriele Klein

PASSAGEN

Zum Crossover der
Tanzkulturen

B-Boys¹ bei der Eröffnungsfeier der Expo, den Olympischen Spielen und auf Tanzfestivals, in den Stücken von Pina Bausch oder William Forsythe, Hip-Hop-Choreographen als Shootingstars der zeitgenössischen Tanzszene: Beispiele von derartigen Crossover zwischen den Welten der Hoch- und Populärtanz – und das meint auch immer zwischen Lebenswelten – gibt es viele. Die Berner Tanztage bildeten zwanzig Jahre lang eine wichtige und – als etabliertes Festival – eine prominente Plattform, auf der diese Crossover präsentiert wurden: Accorap (2001) und Grupo de Rua de Niteroi (2004) führten vor, wie sich B-Boying mit zeitgenössischer Tanzästhetik und anderen tanzkulturellen Traditionen verbinden kann.

Dieser Beitrag fokussiert die Übergänge zwischen populärem und künstlerischem Tanz. Er stellt den Dualismus in der westlichen Tanzmoderne zwischen Hochkultur und populärem Tanz als einen Chiasmus im tanzkulturellen Raum vor, der zugleich distinkтив zwischen verschiedenen tanzkulturellen Traditionen wirkt. Der für Soziologie und für Tanzwissenschaft so schwer zu fassende Zusammenhang von sozialer Erfahrung und ästhetischer Praxis soll dabei vor allem entlang von zwei Fragen zur Diskussion gestellt werden: In welchem sozialen und kulturellen Kontext sind populäre Tänze in der westlichen Moderne entstanden und was sagt die tanzkulturelle Praxis über den sozialen Kontext aus? Und zweitens: Wie und unter welchen Bedingungen erfolgt ein Crossover von populärem Tanz zum künstlerischen Tanz?

In and Out: Die populären Tanzkulturen der Moderne

Die europäische Tanzmoderne, die etwa um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert einsetzt, ist von Anfang an mit einem neuartigen, für die Moderne charakteristischen Phänomen konfrontiert: dem Dualismus von Hoch- und Populärtanz. Tanzmoderne, das heißt: Balletts Russes und Ausdruckstanz auf der einen Seite und populäre Tänze – vor allem aus anderen Kulturen – auf der anderen Seite. Denn erst in der Moderne entwickelt sich im Zuge von Industrialisierung und Verstädterung eine populäre Stadtkultur, die als »Massenkultur« seit Ende des 19. Jahrhunderts vor allem die bürger-

¹ Breakdance ist ein von Medien erfundener Begriff; der damit verbundene Tanz heißt in der HipHop-Szene B-Boying.

liche Kulturkritik beschäftigte.² Von Gustave Le Bon über Ortega y Gasset bis hin zu Theodor W. Adorno galt die Kultur der aufstrebenden Mittelschichten und des Kleinbürgertums als Einbruch in die dem Bürgertum bislang vorbehaltenen Kultur-Räume der Stadt. Und sie galt als eine Kultur der Minderwertigkeit: Ob Lichtspielhäuser, Varietés oder Tanzlokale – all diese neuen kulturellen Einrichtungen schienen geschaffen für ein leichtes Amusement der Massen, gegen das sich das auf Sammlung und Distanz bedachte Bürgertum abzugrenzen trachtete.

Insbesondere das neue Tanzvergnügen, das mit der explosionsartigen Ausbreitung von Tanzlokalen in den europäischen Metropolen das Lebensgefühl der Städter, der Arbeitsmigranten und Landflüchtlinge prägte, wurde zum Inbegriff der neuen, an Körper- und Sinneslust orientierten Stadtkultur. Ein Beispiel: Allein in Berlin waren im Jahr 1930 899 Lokale mit Tanzerlaubnis verzeichnet, knapp 200 davon befanden sich in den Zentren Friedrichstraße und Berlin-West.³ Den bürgerlichen Kulturkritikern galten diese »Pläsierkasernen« (Kracauer) als »Asyle für Obdachlose« und »Märkte der Prostitution«⁴ und dieser Ruf des Zügellosen, Verruchten und sozial Deklassierten sollte die populären Tanzlokale bis heute – von der Tanzbar zu Beginn des 20. Jahrhunderts über die Discos der 1970er und die Techno-Clubs der 1990er Jahre begleiten. So wusste der »Spiegel« noch angesichts der Techno-Welle von »einem Haufen kranker tanzender Halbnackter« zu berichten, die »nicht viel mehr als bumsen, schlucken und tanzen«⁵ wollen.

Wie die Tanzmusik – vom »Niggerjazz«, über Swing, Rock'n'Roll, Soul, Funk, Disco, Techno oder HipHop – wurde das populäre Tanzen zum Inbegriff von Modernität, von modernem Lebensstil, aber auch von Migration und kulturellem Mix. Tanzen wird zu einer Reise in eine imaginierte fremde Welt. Es ist eine Körper-Reise, die durch die fremden Rhythmen und polyzentrischen und polyrhythmischen Bewegungsmuster das Andere, das Außeralltägliche, die imaginierte Sozialwelt erfahrbar werden lässt: Ob Tango, Rumba, Charleston oder Shimmy von den 1910er bis 1930er Jahren, Swing in den 1940ern, in den 1950ern Rock'n'Roll, in den 1970ern Disco und Pogo, seit den 1980ern Lambada, Mambo, Salsa oder Breakdance, in den 1990er Jahren Techno –

² Vgl. Gabriele Klein: Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004, S. 80–103.

³ Vgl. Knud Wolffram: Tanzdielen und Vergnügungspaläste. Berliner Nachtleben in den dreißiger und vierziger Jahren, von der Friedrichstraße bis Berlin W, vom Moka Efti bis zum Delphi, Berlin: Edition Henrich 1992, S. 19 u. 228 f.

⁴ Hans Ostwald: Berliner Tanzlokale, Berlin, Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger GmbH, 1905, S. 3.

⁵ Vgl. Die Party-Partei, in: Der Spiegel vom 15. 7. 1996, S. 92; dazu ausführlicher G. Klein: Electronic Vibration, S. 13 ff. u. S. 138–147.

all diese Tänze waren und sind für den weißen Europäer ein Spiel mit dem »Anderen«: Mit einer fremden Körper- und Bewegungspraxis, mit unbekannten Geschlechtercodes, mit unvertrauten Gesten und andersartigen Bewegungsmustern und -figuren. Als Ausdruck des »Anderen der Moderne« versprechen sie die Erfüllung der Sehnsucht nach Nähe, Tiefe, Gefühl und Authentizität, nach all dem, was der individualisierte Stadtbewohner zu vermissen glaubt. Und zwar dort, wo der immer wieder, in verschiedenen historischen Schüben aus sozialen Bindungen freigesetzte individualisierte Stadtbewohner sich am sichersten glaubt: in seinem Körper.

Städte, ihre Bevölkerungsdichte, soziale Dynamik und kulturelle Vielfalt waren wiederum der Nährboden für die Entwicklung neuer Tänze. Sie waren und sind der »Hafen«, in dem die fremden Tänze anderer Kulturen und Kontinente ankerten und »umgeschlagen« werden: Von den orientalischen Tänzen des 19. Jahrhunderts bis hin zu den afrikanischen Tänzen – all diese Tänze leisten einen wesentlichen Beitrag zu dem Bild der westlichen Moderne über den »Orient« oder »Afrika«, über geheimnisvolle, sinnliche Körper und »schwarze Haut«. Als exotisierte Repräsentanten einer fremden Kultur- und Körperpraxis wurden sie begehrt und als Begehrtes zugleich verdrängt und diskriminiert. Nicht zufällig traten die meisten »orientalischen Tänzerinnen« – wie auch manche Berühmtheiten der Tanzmoderne⁶ – in Varietés auf und blieben auf diese Weise – bis auf wenige Ausnahmen wie »La Goulue«, »La belle Otéro«, Saharet, Sada Yacco beispielsweise – der Vergnügungskultur verhaftet. Und nicht zufällig finden bis heute erst dann Choreographinnen und Choreographen aus anderen Kulturen Akzeptanz als zeitgenössische Tänzerinnen und Tänzer und eine entsprechende Position im zeitgenössischen Tanzdiskurs, wenn sie ein Crossover zum westlichen Ästhetikkonzept vollzogen haben. Ismael Ivo, der mit seinem Stück *Under Skin* bei den Berner Tanztagen 1989 zu Gast war, ist dafür ein gutes Beispiel. Und schließlich findet B-Boying erst dann Eingang in den zeitgenössischen Kunstdiskurs, wenn es – als Tanztechnik und Tanzästhetik – von den legitimierten Sprechern dieses Feldes anerkannt wird.

Als Migrationskulturen verbreiteten sich die neuen Tänze der populären Kultur global und repräsentieren bis heute, in ihren verschiedenen lokalen Ausprägungen, urbane Lebenserfahrungen, die von dem Widerstand gegen den

⁶ So zeigen beispielsweise Brygida Ochaim und Claudia Balk, dass nicht nur einige der wichtigsten Wegbereiterinnen des modernen Tanzes wie Ruth St. Dennis, Loie Fuller oder Isadora Duncan ihre Karrieren in Varietés begonnen hatten, während andere große Tänzerinnen jener Zeit in den »Pläsierkasernen« und Vergnügungslokalen der Halb- und Demimode verblieben wie Anita Berger (vgl. Brygida Ochaim/Claudia Balk: Varieté-Tänzerinnen um 1900, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 1999).

tradierten Sitten- und Moralkodex einer weißen bürgerlichen Klasse – wie im Tango – bis zu einer subversiven Praxis schwarzer Jugendlicher – im Hip-Hop – reichen.

Die populären Tänze in der Moderne erzählen von daher auch immer von der wechselhaften Geschichte der Städte zwischen Restauration und Revolution, Mainstream und Widerstand, sozialem Ein- und Ausschluss, Globalität und Lokalität. Populäre Tänze erzählen diese Geschichte als Praxis des Performativen, als eine sinnliche Geschichte der Körperbeherrschung und -entfesselung, der traditionellen Geschlechterhierarchie und der Geschlechterneuordnung, der sozialen Differenz und kulturellen Heterogenität, des Triebverzichts und der Raserei, der Sehnsucht nach Verschmelzung und der Einsamkeit. Es sind körperliche und räumliche Inszenierungen von sozialer Differenz und Zugehörigkeit, der hybriden Kulturalität und der symbolischen Konstruktion von Fremdheit, der Jugend und der konservierten Jugendlichkeit, des Außeralltäglichen und des Banalen, der Sehnsucht und des Vergessens.

In populären Tänzen äußern sich soziale Erfahrungen eruptiv, unmittelbar körperlich. Hierin unterscheiden sie sich von dem künstlerischen Tanz, der soziale und kulturelle Erfahrungen und semantische Innovationen der modernen Gesellschaft reflektiert und in ästhetische Konzepte umsetzt, obwohl neue Entwicklungen in populären Tänzen mit denen im künstlerischen Tanz in der Geschichte des 20. Jahrhunderts häufig zeitlich parallel verlaufen.

Gesellschaftliche Umbrüche als Breakbeats: Die 1960er und 1970er Jahre

In den 1960er Jahren öffnen sich die bislang starren Grenzen zwischen Hoch- und Populärkultur. Wesentliches Indiz ist die Pop-Art, aber auch die Popkultur. Beide experimentieren mit den Möglichkeiten des Performativen und entdecken zugleich die Kommerzialisierung ihrer Produktionen als Bestandteil ihrer Kreativität. Damit stellen sie die Frage nach dem Ort von Kunst und Kultur in einer warenförmig orientierten kapitalistischen Gesellschaft in dem historischen Moment, in dem auch diese sich radikal zu einer Mediengesellschaft zu transformieren beginnt.

Zunächst aber vollzieht sich in den 1960er Jahren im Diskurs über die Moderne ein Paradigmenwechsel: Der philosophische Diskurs setzt an, das Projekt der Moderne selbst in Frage zu stellen, indem er dessen Geltungsansprüche wie Wahrheit, Allgemeingültigkeit und vernunftgeleitete Aufklärung kritisch durchleuchtet.

Etwa zeitgleich etabliert sich in den 1960er Jahren mit dem Postmodern Dance in New York City eine neue Tanzkunst, die einen Bruch mit dem organisch-ganzheitlichen Körperkonzept des modernen Tanzes vollzieht und

die Medien des Tanzes: Körper, Bewegung und Raum selbst reflektiert. Ausgehend von der Judson-Church-Bewegung versucht die neue amerikanische Tanzavantgarde den Tanzkörper der Moderne zu entideologisieren und formuliert in ihrer ästhetischen Praxis ein abstraktes Körperkonzept, das die Bewegung des Körpers von der Bewegtheit des Subjekts trennt und damit das einstige Credo des modernen Tanzes in Frage stellt, den Körper als sichtbaren Ausdruck von Subjektivität vorzustellen.

Was im philosophischen Diskurs der 1960er Jahre in der sich ankündigenden Debatte um die Postmoderne gedanklich vorbereitet und in der zeitgenössischen Kunst ästhetisch verarbeitet wurde, findet seinen sozialen Ausdruck in den 1970er Jahren. Denn seitdem vollzieht sich der Übergang von westlichen Industriegesellschaften zu sogenannten Mediengesellschaften, und dieser Wandel zeigt sich vor allem in urbanen Ballungsräumen. Die USA sind die erste Industrieneration, die diese Transformationsprozesse, die seit den 1980er Jahren unter dem Stichwort Globalisierung gehandelt werden, deutlich zu spüren bekommen: die De-Industrialisierung von Städten, weltweiter ökonomischer Wettbewerb, technologische Innovation, die wachsende Bedeutung globaler Telekommunikationssysteme, die zunehmende Relevanz internationaler Finanzströme für die Ökonomie, neue Wellen von Arbeits- und Flüchtlingsmigrantinnen und -migranten, beschleunigte Kürzungen der Budgets im Bildungs- und Ausbildungssektor und rasant steigende Arbeitslosigkeit. Betroffen sind davon vor allem die ethnischen Minderheiten, in den USA vor allem Schwarze und Hispanics, und hier besonders die Jugendlichen. In den 1970er Jahren entfalten sich in den Ghettos von Detroit, Chicago und in der New Yorker Bronx subkulturelle Szenen, die auf verschiedene Weise soziale Erfahrungen im Kreislauf von Jugendarbeitslosigkeit, Kriminalität und Drogenabhängigkeit zu einem ästhetischen Ausdruck formen: HipHop in der Bronx, House in Chicago, Techno in Detroit. All diese Szenen bilden sich vor allem an jenen urbanen Orten, die die Industriegesellschaft bereits verlassen hat und die von der neuen Eventkultur noch nicht genutzt werden: in Lagerhallen und leer stehenden Häusern, in Parks und Turnhallen, auf Sportplätzen und Müllhalden.

HipHop ist Mitte der 1970er Jahre die erste postmoderne Straßenkultur, die sich in der South Bronx von New York City, einem der ärmsten Ghettos der USA, entfaltet. Historischer Ausgangspunkt sind die »urban dance parties« der 1970er Jahre. Sie sind die Geburtsorte der DJ-Musik und der mit ihr verbundenen Techniken des »scratching und mixing«. Die Breakbeats provozieren einen spezifischen Tanzstil, das B-Boying. Zu den DJs und B-Boys gesellt sich der »MC (Master of Ceremony)«, der die Tänzer über Sprecheinlagen zum Tanzen motiviert und in der Figur des Rappers zu weltweiter Berühmtheit gelangen sollte.

Die schwarzen B-Boys führen die Tradition des afroamerikanischen Tanzes fort und multiplizieren dessen Elemente Polyrhythmik und Polyzentrik. Indem das B-Boying Achsen und Zentren überall im Körper vorstellbar macht, widerspricht es radikal der Tradition der westlichen Tanzmoderne. Zugleich revolutioniert das B-Boying den ebenfalls aus der afroamerikanischen Tanztradition stammenden Rock'n'Roll. Hatte dieser schon durch seine rasanten Rollfiguren die Vertikale im Körper überwunden und mit den drei Achsen des Körpers gespielt, so radikalisiert das B-Boying diese Entwicklung – im Headspin dreht sich nicht nur der Tänzer auf dem Kopf, diese Figur ist auch eine Metapher für die Umdrehung des Körperkonzeptes der Tanzmoderne. Indem der Breakdance überall im Körper Achsen und Zentren vorstellbar macht, eröffnet er ganz neue Spielräume für bis dahin unvorstellbare Körper-Figuren und Bewegungsabläufe. Nicht nur deshalb bemerkte der Dekonstruktivist unter den modernen Ballett-Choreographen, William Forsythe, die Zukunft des westlichen Kunsttanzes liege im HipHop.

Zum Crossover zwischen zeitgenössischem Tanz und populärem Tanz

HipHop hat, wie keine Popkultur zuvor, ein Crossover zwischen populärer Kultur und zeitgenössischer Kunst praktiziert. Der Film *Wild Style* von 1982, der einen wesentlichen Beitrag zu der Globalisierung des HipHop leistete, hatte dieses Crossover bereits in Szene gesetzt: Der Writer Zorro, der in der Bronx lebt, gerät in Kontakt zu einer hippen East-Village-Galeristin, die ihm die Möglichkeit gibt, seine Bilder auszustellen. Anders als viele bekannte Writer nach ihm, die in Museen ausstellen werden – so beispielsweise der in den 1970er Jahren in der New Yorker Kunst-Szene durch Andy Warhol zu schneller und kurzer Berühmtheit gelangte Jean-Michel Basquiat⁷ –, entscheidet sich Zorro in dem Film für sein »neighbourhood« und löst damit den Mythos vom Real Life des HipHop aus. Real Life, das meint dem Selbstverständnis der HipHopper zufolge, die Einheit der vier Elemente des HipHop (DJing, B-Boying, Writing, Rapping), die Ideologie, den Wertekanon und die sozialen Ursprünge im Ghetto zu akzeptieren und zu leben.

Den Rückbezug auf die szenespezifischen Werte klagt vor allem die erste Generation des HipHop ein. Sie beobachten mit Sorge, dass sich zum einen in den jüngeren Generationen die Einheit der vier Sparten des HipHop auflöst und zudem den Jüngeren durch die zunehmende Kommerzialisierung

⁷ Basquiat lebte als 18-jähriger Sprüher auf der Straße, wurde dann von Warhol entdeckt, von einer Anzahl von einflussreichen New Yorker Galeristen ausgestellt und starb mit 27 Jahren an einer Überdosis Heroin.

des HipHop der Bezug zu den eigenen Idealen verloren gegangen ist.⁸ Ähnlich kritisch diskutiert die HipHop-Szene den Transfer von HipHoppersn in die Kunstszenen; die Argumentationsfigur entspringt dabei dem Muster, das bereits in *Wild Style* angelegt war: Das Crossover korrespondiert demnach mit einem Verlust an Authentizität und Realness; die De-Kontextualisierung entspricht einer Entzauberung der HipHop-Kultur, ihrer Werte und Normen. Während die in der HipHop-Szene verankerten B-Boys dieser De-Kontextualisierung eher skeptisch gegenüberstehen und im B-Boying mehr als nur eine rasante, akrobatische Tanzpraxis erkennen, hat der zeitgenössische Tanz das innovative Bewegungspotenzial und die technische Virtuosität des B-Boying schon vor langer Zeit erkannt und ästhetisch umgesetzt. Black Blanc Beur beispielsweise, ein von dem Arzt und Psychologen Jean Djemad initiiertes Projekt mit Straßenkindern aus den Trabantenstädten um Paris, tourt weltweit und feierte kürzlich sein 20-jähriges Bühnenjubiläum. Die spanische Choreographin Blanca Li arbeitete mit Tänzern aus der Pariser Satellitenstadt Surenes, ihr Bühnenbild war eine Halfpipe. William Forsythe, der einst HipHop als den Tanz der Zukunft bezeichnete, arbeitet mit HipHop-Tänzern, der Brasilianer Bruno Beltrão gilt in der zeitgenössischen Tanzszene als der HipHop-Choreograph und radikalisiert mit einer Gruppe von ehemaligen B-Boys und der Tanztechnik des B-Boying, die er in ein zeitgenössisches tanzästhetisches Konzept gestellt hat, die zeitgenössische Tanzästhetik. Während die konservativen Vertreter der HipHop-Szene ihm vorwerfen, HipHop zu verraten und zu vermarkten, hält er die Vorstellung von einer Rückbesinnung auf die »wahren Werte« der HipHop-Kultur für ein Phantasma. Sind diese Beispiele Indizien für eine Auflösung der einst starren Grenzen von Hoch- und Populärkultur, von Kunst und Pop, von elitären und nicht elitären Kulturpraktiken, von legitimem und illegitimem Geschmack und Indizien für die Anerkennung der populären Tanzkultur im Feld der zeitgenössischen Kunst? Oder dient die ehemalige Straßenkultur dazu, der zeitgenössischen Tanzkunst einen Innovationsschub zu verpassen, ohne dass sie selbst als künstlerische Praxis anerkannt wird?

Die Produktion von kultureller Legitimität

Es waren die Thesen postmoderner Literaturkritik, die als Erste eine Destabilisierung der Grenzen von Hoch- und Populärkultur und mit ihr ein fröhliches Cut and Mix der Genres, ästhetischen Formen, Lebensstile und des Publikums

⁸ Diese Einschätzungen beruhen auf den Ergebnissen des Forschungsprojektes über die Kultur des HipHop, siehe dazu: Gabriele Klein/Malte Friedrich: Is this real? Die Kultur des HipHop, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.

konstatierten. Kritiker wie Leslie Fiedler⁹ und Susan Sontag¹⁰, aber auch Umberto Eco¹¹, propagierten bereits in den 1960er Jahren die Auflösung des hierarchischen Systems der kulturellen Felder zugunsten einer Vielzahl von diskursiven Praktiken. Demnach lässt sich die Grenze kultureller Legitimität nicht mehr zwischen den einzelnen kulturellen Feldern ziehen. Sie besteht vielmehr in den spezifischen sinn- und identitätsstiftenden Funktionen, die in der zunehmend fragmentiert erscheinenden kulturellen Sphäre an bestimmten bedeutungsproduzierenden Orten hergestellt werden, so lautet seitdem die zentrale These postmoderner Kulturtheorie.

Man muss nicht erst die Thesen der im künstlerischen Feld legitimierten Sprecher, der anerkannten Künstler und Kunsthistoriker heranziehen, um zu erkennen, dass ein Crossover zwischen Kunst und populärer Kultur erst dann möglich war, wenn ein im Feld der Kunst legitimierter Sprecher sich für den populären Tanz stark gemacht hat. Dass ein Transfer des Streetdance in den zeitgenössischen Tanz sich beispielsweise in Frankreich eher vollzogen hat als in deutschsprachigen Ländern, ist auch einer anderen Integrationspolitik geschuldet, die als Kulturpolitik agiert und eine lange Tradition darin hat, Kunstprojekte mit Migrantenkindern zu initiieren. 2005 ließ sich der Erfolg einer derartigen Vermittlungsarbeit zwischen künstlerischem Tanz und populärer Kultur bei dem Film *Rhythm is it!* beobachten, bei dem der Direktor der Berliner Philharmoniker, Sir Simon Rattle, *Le Sacre du Printemps* dirigierte und Schülerinnen und Schüler von Berliner Hauptschulen dazu eine Choreographie von Royston Maldoom tanzten. Der Film, der ursprünglich als Marketingprojekt konzipiert war, gilt seitdem als Musterbeispiel eines tänzerischen Vermittlungsprojektes. Mit diesem Projekt und seinen vielen Nachfolgern re-establiert sich die Tradition des Community Dance, eine Tanzrichtung, die, initiiert von Rudolf von Laban, dem deutschen Ausdruckstanz entstammt, aber mit ihren Protagonisten zur Zeit des Faschismus sich im englischen Exil etablieren konnte. Wie zumeist in der Geschichte der populären Tänze seit den 1970er Jahren, seitdem *Saturday Night Fever* (1978) eine Disco-Welle ausgelöst hatte, verdankt sich auch die Re-Etablierung des Community Dance in Deutschland also der Filmindustrie und einer geschickten Marketingstrategie.

Auch *Rhythm is it!* belegt: Das Crossover von populärem Tanz und Tanzkunst

⁹ Vgl. Leslie A. Fiedler: »Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne«, in: Wolfgang Welsch (Hg.), *Wege aus der Postmoderne. Schlüsseltexte zur Postmoderne-Diskussion*, Weinheim: VHC 1988 (1969), S. 57–74.

¹⁰ Vgl. Susan Sontag: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt/Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1982 (1962).

¹¹ Vgl. Umberto Eco: »Für eine semiologische Guerilla«, in: ebd., *Über Gott und die Welt*, München: Hanser 1985 (1967), S. 146–156.

passiert erst dann, wenn die im Feld der Kunst legitimierten Sprecher populären Tanz zur Kunst erklären. Was aber wird transferiert, ist doch der Übergang von populärer Kultur in das Feld der Kunst immer mit einer Dekontextualisierung und Neukontextualisierung verbunden? Konkret gesprochen: Ist es noch HipHop, wenn lediglich Power Moves oder UpRocks auf der Bühne gezeigt werden, aber – wie in den Stücken von Bruno Beltrão – der Kontext (die Sprache, der Slang, die Narration, das Bühnenbild-Graffiti) fehlt? Oder: Wenn ein Solo getanzt wird, obwohl zum HipHop eigentlich immer die Posse gehört? Ist es legitim, dies auf Tanzfestivals noch als HipHop zu präsentieren? Und schließlich: Grenzt es an Ausbeutung, in diesem Fall an körperliche Ausbeutung, wenn sich etablierte Choreographinnen und Choreographen für die schwierigen und den Körper maßlos strapazierenden Figuren und Bewegungsabfolgen B-Boys heranholen? Trifft hier also das in der Subkulturttheorie gängige Muster zu, demzufolge die Globalisierung von lokal gebundenen Subkulturen und der damit verbundene Aufstieg seiner Protagonisten immer auch mit Verlust von Identität, mit dem Ausbluten der eigenen Ideale und der Ausbeutung verbunden ist?

Diese Fragen sind weder moralisch-ethisch motiviert noch sind sie im Rahmen eines »reinen« ästhetischen Diskurses beantwortbar. Vielmehr verweisen sie auf das gesellschaftliche Verhältnis zwischen den verschiedenen kulturellen Feldern.

Grenzen kultureller Legitimität

Es ist vor allem die Feldtheorie des französischen Soziologen Pierre Bourdieu, die ein theoretisches Instrumentarium bereitstellt, um Grenzverschiebungen zwischen kulturellen Feldern zu untersuchen.¹²

Bourdieu unterstellt prinzipielle Unterschiede zwischen Hoch- und Populärtultur. Diese setzen, so Bourdieu, eine dualistische Struktur fort, die sich im 19. Jahrhundert zwischen der »reinen Kunst« des »l'art pour l'art« und der »bürgerlichen Kunst« der Akademien formierte und dann Ende des 19. Jahrhunderts durch einen distinktiven Bruch der »reinen Kunst« mit der »kulturindustriellen Massenkultur« fortgeführt wurde. Kommerzialität und legitime Kultur bilden seitdem ein zentrales Strukturmerkmal aller Felder kultureller Produktion im kulturellen Raum.

¹² Vgl. zum Folgenden: Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987; ebd.: Die Regeln der Kunst. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999; Pierre Bourdieu: »Sagten Sie ›populär?‹«, in: Gunter Gebauer/Christoph Wulf (Hg.), Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 72–92; Axel Honneth: »Die zerrissene Welt der symbolischen Formen. Zum kulturosoziologischen Werk Pierre Bourdieus«, in: KZfSS 36 (1984), S. 147–164.

Der kulturelle Raum ist durch eine »chiastische Struktur« gekennzeichnet, in der Hochkultur und Kunst eine, wie Bourdieu es nennt, »verkehrte Welt« bilden. Sie legitimieren sich über die anti-ökonomische Hierarchie symbolischer Legitimität, die sie an ästhetischen Qualitätsmerkmalen wie Formalität, Distanziertheit, Reflexivität und Komplexität festmachen. Populäre Kultur beschreibt Bourdieu als ein durch Distinktionsverhalten hervorgebrachtes Feld, als ein illegitimes kulturelles Feld, das sich durch die Hierarchie kommerziellen Gewinns legitimiert. Ähnlich wie die kritische Theorie beschreibt auch Bourdieu die populäre Kultur lediglich negativ. Sie ist das Feld sinnlicher Reize und regressiver Stimmungen.

Der kulturelle Raum lässt sich demnach auch beschreiben als ein unsichtbares Netz, das die einzelnen Akteure, die in das jeweilige Feld involviert sind, verbindet und andere ausschließt, indem die einen die Spielregeln kennen und beherrschen, und das heißt bei Bourdieu: nicht nur instrumentell einsetzen können, sondern verleiblicht haben und als habituelles Wissen abrufen können.

Mit Bourdieu lassen sich zeitgenössischer Tanz und populärer Tanz als kulturelle Felder beschreiben, die sich über unterschiedliche Kapitalsorten konstituieren. Im HipHop beispielsweise ist das szeneeigene Wissen neben dem sozialen Kapital, verstanden als soziale Netzwerke und Kontakte, eine zentrale, das Feld konstituierende Kapitalform. Nicht Bildungskapital (wie im Feld der Kunst), sondern dieses spezifisch popkulturelle Wissenskapital ist entscheidend für die soziale Positionierung in der HipHop-Kultur.

Das unsichtbare Netz eines kulturellen Feldes ist strukturiert durch eine relationale Beziehungsstruktur der Akteure. Im tanzkünstlerischen Feld sind dies vor allem Produzenten, Festivalleiter, Intendanten, künstlerische Direktoren, Kritiker, Journalisten, Wissenschaftler, Dramaturgen, Mitglieder von Akademien oder Jurys, Verleger, Mäzene, Stifter; im HipHop sind es DJs, Musiker, B-Boys, Sprüher, Musik- und Videoproduzenten, Zeitungsmacher und Veranstalter, aber auch Türsteher, Toilettenfrauen, Go-Go-Girls und Gropies. Sie betreiben das, was Bourdieu »das Spiel der Kunst als Kunst«¹³ (oder in Anlehnung daran: das Spiel des HipHop als HipHop) nennt, nämlich ein Machtspiel um das, was Kunst als Kunst (oder HipHop als HipHop) legitimiert und was innerhalb der symbolischen Ökonomien des kulturellen Feldes Wert hat und Mehrwert schaffend ist. Ästhetische Dispositionen, Wahrnehmungs- und Rezeptionsweisen erfolgen in der feldspezifischen Logik des kulturellen Spiels. Sie werden habituell angeeignet und als Geschmacksdispositionen verleiblicht. Im Prozess der Habitualisierung findet also eine Umwandlung

¹³ P. Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 354.

der sozial distinktiven Kategorien in ästhetische Vorlieben statt, die wiederum, als Geschmackskategorien abgerufen, soziale Differenz aktualisieren.

Mit dieser These einer Re-Konventionalisierung kommt Bourdieu das Verdienst zu, den Transfer von sozialen in ästhetische Kategorien erklärt zu haben, indem er nachweist, dass sich soziale Strukturen als kulturelle Kategorien artikulieren und diese sich als ästhetische Vorlieben in die Körper »einschreiben«. Aber: Wie lässt sich mit Bourdieu eine Veränderung der Spielregeln erklären? Wie kann ein Bruch mit dem Kontext, der kontextimmanenten Regeln entstehen, oder wie kann etwas als Kunst legitimiert werden, was zuvor noch ein medial gestylter Werbeclip für HipHop-Gruppen oder eine Marketingidee für eine etablierte kulturelle Institution war?

Bourdies Antwort auf diese Fragen zielt auf die Funktion der Konservierung und Re-Etablierung von Distinktion im kulturellen Feld, indem er ausführt, dass das »legitime« Feld der Kunst sich immer neuer Techniken der Selbstlegitimierung bedient und bedienen muss, um seine Position zu behaupten. Das Crossover zwischen Kunst und populärer Kultur erscheint demnach als ein Medium zur Stabilisierung und Reproduktion des »legitimen« Feldes der Kunst. Das heißt auch, dass populäre Kultur niemals ästhetisch »legitim« sein kann, da sie ihren Eigenwert negiert, indem sie sich erst in Abgrenzung zur Ästhetik der »legitimen Kultur« herstellt. Wenn sie nur als Negation, als das »Andere« existiert, kann populäre Kultur auch niemals autonom werden oder Gegenkultur sein. Ganz im Gegenteil: Folgt man Bourdieu, wird populäre Kultur zwangsläufig dem herrschenden Kulturbegriff verhaftet bleiben. »Wer an die Existenz einer ›Kultur der unteren Klassen‹ glaubt – schon diese Wortzusammenstellung bleibt unwillkürlich dem herrschenden Kulturbegriff verhaftet –, der wird bei näherer Betrachtung nichts als lose Fragmente einer mehr oder weniger alten Gelehrtenkultur auffinden ..., die gewiss in Abhängigkeit von den Prinzipien des Klassenhabitus ausgewählt und reinterpretiert und in dessen unitäre Weltsicht integriert wurden; aber er wird nicht die Gegenkultur antreffen, die er sucht, eine wirklich der herrschenden Kultur opponierende, die bewusst als Symbol einer gesellschaftlichen Stellung oder als Bekenntnis zu einer autonomen Existenz reklamiert wird.«¹⁴ Wiederum an anderer Stelle weist er darauf hin, dass der Begriff des Populären »nur relational definiert ist, nämlich als die Gesamtheit dessen, was aus der legitimen Sprache (Kultur oder Kunst, G.K.) ausgeschlossen ist«.¹⁵

Aber: Die Hierarchie von »legitimer« und »illegitimer« Kultur ist, wie Bourdieu selbst feststellt, ein diskursives Konstrukt, historisch gewachsen und damit

¹⁴ P. Bourdieu: Die feinen Unterschiede, S. 616 f.

¹⁵ P. Bourdieu: Sagten Sie »populär«?, S. 72.

auch veränderbar. Allerdings nicht so weit, dass sich die kulturelle Hierarchie auflösen würde; vielmehr funktionieren die Abgrenzungsmanöver und distinktiven Strategien heute subtiler und vielleicht dadurch umso wirksamer als zu Beginn der Tanzmoderne.

Literaturverzeichnis

- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteils-kraft, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987.
- Bourdieu, Pierre: »Sagten Sie ›populär?«, in: Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (Hg.), Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bour-dieus, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 72–92.
- Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999.
- Eco, Umberto: »Für eine semiologische Guerilla«, in: ebd., Über Gott und die Welt, München: Hanser 1985, S. 146–156.
- Fiedler, Leslie A.: »Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Post-moderne«, in: Wolfgang Welsch (Hg.), Wege aus der Postmoderne. Schlüsseltexte zur Postmoderne-Diskussion, Weinheim: VHC 1988, S. 57–74.
- Honneth, Axel: »Die zerrissene Welt der symbolischen Formen. Zum kulturo-zologischen Werk Pierre Bourdieus.«, in: KZfSS 36 (1984), S. 147–164.
- Klein, Gabriele /Friedrich, Malte: Is this real? Die Kultur des HipHop, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.
- Klein, Gabriele: Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2004.
- Ochaim, Brygida/Balk, Claudia: Varieté-Tänzerinnen um 1900, Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 1999.
- Ostwald, Hans: Berliner Tanzlokale, Berlin, Leipzig: Hermann Seemann Nach-folger GmbH 1905.
- Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, Frankfurt/Main: Fischer 1982.
- Wolffram, Knud: Tanzdielen und Vergnügungspaläste. Berliner Nachtleben in den dreißiger und vierziger Jahren, von der Friedrichstraße bis Berlin W, vom Moka Efti bis zum Delphi, Berlin: Edition Henrich 1992.

Claudia Rosiny

PROJEKTION EXTENSION INTERAKTION

Formen und Funktionsweisen des Medieneinsatzes

»I work in video and film because they are visual media that interest me. I'm interested in making things come alive in a smaller space like the television or movie screen. And I like the way film or television has of refocusing or refreshing the eye.«
(Merce Cunningham)¹

Merce Cunningham tanzt zwischen Monitoren, die in Nahaufnahme sein Gesicht wiedergeben. Dieses Motiv, das 1981 ein Plakat der Cunningham Dance Foundation zierte, steht als Metapher für eine auffällige Facette im zeitgenössischen Tanz – den Medieneinsatz auf der Tanzbühne. Seit der Entwicklung der einfachen Handhabung und Verfügbarkeit der Videotechnik in den 1980er Jahren entstehen bis heute gehäuft Tanzstücke, die Kameras, Film- und Videoprojektionen oder Fernsehmonitore auf der Bühne einsetzen. Cunningham war in den Vereinigten Staaten einer der Ersten, die die Videotechnik nicht nur zur Aufzeichnung und Archivierung nutzten, sondern konzeptionell in Bühnenchoreographien integrierten, parallel aber auch Choreographien für die Kamera entwickelten.² Beide Formen der Verschränkung von Kunstformen – im ersten Fall verbinden sich Tanz und Medientechnik in der Repräsentationsform der Dreidimensionalität der Bühne, im zweiten Fall in der Repräsentationsform des zweidimensionalen filmischen Mediums³ – sind auf Einflüsse der Mediengeschichte auf die Bühnenkünste, auf intermediale Entwicklungen und Prozesse der Hybridisierung zurückzuführen: »Das Zeitalter medialer Vernetzungen produziert unzählige inter-mediale Hybriden [...]. Traditionelle mediale und gattungsspezifische Eingrenzungen sind in ihrer Gültigkeit suspendiert [...].«⁴

In diesem Beitrag möchte ich versuchen, verschiedene Formen und Funktionsweisen des Medieneinsatzes auf der zeitgenössischen Tanzbühne zu

¹ Merce Cunningham, in: Prospekt Films and Videotapes der Cunningham Dance Foundation, 1982, S. 2.

² Vgl. hierzu u.a. die Ausführungen im Kapitel »Media-Crossing Tanz/Video« von Petra Maria Meyer, in: dies., Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung, Düsseldorf: Parerga 2001, S. 231 ff.

³ Diese intermediale Kunstform des Videotanzes habe ich bereits eingehend untersucht. Vgl. Claudia Rosiny: Videotanz. Panorama einer intermedialen Kunstform, Zürich: Chronos 1999.

⁴ Jürgen E. Müller: Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation, Münster: Nodus Publikationen 1996, S. 15. Müllers Publikation ist eine der ersten, die im Zuge dieser Entwicklungen »als eine ‚Theorie der Praxis‘ Intermedialität in das Zentrum medienwissenschaftlicher Analysen« rückte (S. 17). Zur Hybridkultur siehe auch Irmela Schneider/Christian W. Thomsen (Hg.): Hybridkultur: Medien, Netze, Künste, Köln: Wienand 1997.

analysieren. Als theoretischen Bezugsrahmen der Intermedialitätsforschung lässt sich der Begriff der »Medienkombination«, wie ihn Irina Rajewsky formuliert, anwenden: Tanz und Film beziehungsweise Video werden auf der Bühne kombiniert, beide Elemente tragen als distinkt wahrnehmbare Elemente, die in ihrer Materialität präsent sind, auf ihre jeweils eigene Weise zur (Bedeutungs-)Konstitution des Gesamtprodukts bei.⁵ »Die Spannbreite dieser Kategorie verläuft von einer bloßen Kontiguität, einem Nebeneinander, bis hin zu einem weitestgehend ›genuine‹ Zusammenspiel der Medien, bei dem – idealerweise – keines von beiden privilegiert wird.«⁶ Auch auf Jürgen E. Müller lässt sich rekurren, indem von Intermedialität gesprochen werden kann, wenn »das *multi*-mediale Nebeneinander [...] in ein konzeptionelles Miteinander überführt« wird.⁷ Basismaterial dieser Betrachtung bilden Werke von Wim Vandekeybus, Frédéric Flamand und José Montalvo und Dominique Hervieu, deren Produktionen an den Berner Tanztagen gezeigt wurden. Da nicht nur Cunningham bereits vor der zu untersuchenden Periode erste Arbeiten realisierte, sondern auch frühere Erscheinungen der Theateravantgarde der 1920er Jahre und der Performancekultur der 1960er Jahre wichtige historische Entwicklungen bilden, sollen diese vorweg erwähnt werden. Ein Beispiel aus dem klassischen Tanz, *Live*, eine Choreographie von Hans van Manen aus dem Jahre 1979, steht als europäisches Werk ähnlich wie Cunningham exemplarisch zu Beginn einer Anhäufung des Medieneinsatzes auf der Tanzbühne ab den 1980er Jahren.

Die verschiedenen Formen und Funktionsweisen möchte ich in drei zusammenfassende Kategorien aufteilen: 1. Projektion, 2. Extension, 3. Interaktion und diese anhand der ausgewählten Bühnenwerke erläutern. Angeregt zu dieser Aufteilung wurde ich insbesondere durch eine von mir betreute unveröffentlichte Diplomarbeit von Angelika Ächter.⁸ Ein weiterer Aufsatz von Janine Schulze unternimmt an zwei konkreten Tanzstücken, ihrem eigenen, *Greetings from Paradise* (1999), und *vodka konkav* von Helena Waldmann

⁵ Vgl. Irina O. Rajewsky: Intermedialität, Tübingen und Basel: Francke (UTB) 2002, S. 15. Auf die Diskussion des Medienbegriffs möchte ich hier nicht näher eingehen, allerdings festhalten, dass dieser in der Forschung sehr unterschiedlich definiert und gebraucht wird. In der Bestimmung der Medienkombination von Rajewsky bedeutet dies, dass der Tanz und Film oder Video auf der Tanzbühne als Einzelmedien im Sinne von eigenen Kommunikationsdispositiven angesehen werden. Vgl. ebd., S. 7.

⁶ Ebd., S. 15.

⁷ J. E. Müller: Intermedialität, S. 83, und ders.: »Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte«, in: Helbig, Jörg (Hg.), Intermedialität, Frankfurt: Suhrkamp 2002, S. 31–40, S. 31 (Hervorhebung im Original).

⁸ Angelika Ächter: Videoeinsatz in zeitgenössischen Choreographien. Zur Intermedialität von Tanz und Video auf der Bühne, unveröff. Diplomarbeit, Nachdiplomstudiengang TanzKultur, Universität Bern 2004.

(1997), eine Aufteilung.⁹ Auch Hans-Thies Lehmann schlägt in seinem Grundlagenwerk zum postdramatischen Theater eine Einteilung des Mediengebrauchs im postdramatischen Theater vor.¹⁰ Allerdings sieht er erst in einer Kategorie »Medien konstitutiv« eine Erweiterung: »Erst wo das Videobild in eine komplexe Beziehung zur Körperrealität tritt, beginnt eine eigene mediale Ästhetik des Theaters.«¹¹

Ich gehe in meinen Analysen von der These aus, dass aus dem Zusammenspiel beziehungsweise der Konfrontation von Tanz und Medien eine eigene Wirkung entsteht – im Sinne der McLuhan'schen Äußerung: »Durch Kreuzung oder Hybridisierung von Medien werden gewaltige neue Kräfte und Energien frei.«¹² Da sich Kunstwerke meist sehr viel komplexer darstellen als sie analysiert und kategorisiert werden können, steht am Schluss des Aufsatzes bewusst ein Beispiel von Philippe Decouflé. Der französische Choreograph und Experte in der Verbindung von Tanz und Medien führt in *Solo* viele seiner medialen Erfahrungen mit optischen und audiovisuellen Effekten vor.

Theateravantgarde – Erwin Piscators *Hoppla, wir leben!*

Theaterhistorisch erwähnenswert sind für die intermedialen Verschränkungen von Tanz und audiovisuellen Medien die Entwicklungen der Theateravantgarde der 1920er Jahre.¹³ Exemplarisch möchte ich hier Erwin Piscator nennen, der für die Wirkungen seiner »Theatermaschine« und »Elektrifizierung der Bühne« durch den Einsatz von Film, insbesondere durch seine Inszenierung *Hoppla, wir leben!* von 1927 bekannt wurde.¹⁴ Piscator benutzte Filmaufnahmen auf der Bühne zur Sichtbarmachung politischer und gesellschaftlicher Zusammenhänge. Er setzte auf den Überraschungsmoment, der sich aus dem Wechsel von Film und Spielszene ergab, und betonte »die

⁹ Vgl. Janine Schulze: »Greetings from Paradise mit einem Schuss vodka konkav. Zwei Versuche, intermediale Momente zwischen Tanz und Film auf der Bühne zu produzieren beziehungsweise zu beschreiben«, in: Christopher Balme und Markus Moninger (Hg.), *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, München: ePodium 2004, S. 147–159.

¹⁰ Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt: Verlag der Autoren 1999, S. 416–425.

¹¹ Ebd., S. 416.

¹² Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Düsseldorf et al.: Econ 1992, S. 65, im Kapitel »Energie aus Bastarden. Les Liaisons Dangereuses«.

¹³ Vgl. u.a. Eduard Ditschek: *Politisches Engagement und Medienexperiment: Theater und Film der russischen und deutschen Avantgarde der zwanziger Jahre*, Tübingen: Narr 1989.

¹⁴ Vgl. u.a. Klaus Schwind: »Die Entgrenzung des Raum- und Zeiterlebnisses im vierdimensionalen Theater. Plurimediale Bewegungsrhythmen in Piscators Inszenierung von *Hoppla, wir leben!* (1927)«, in: Erika Fischer-Lichte (Hg.), *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*, Tübingen: UTB 1995, S. 58–88.

dramatische Spannung, die Film und Spielszene voneinander bezogen«.¹⁵ Der Film stellte damals als »Dokument« ein Wirklichkeitszitat dar, dem »Wahrheitswert und Überzeugungskraft« beigemessen wurde. Piscators »Re-theatralisierung« der literarischen Vorlage von Ernst Toller setzte neben den Filmeinspielungen auch körpersprachliche und rhythmische Momente ein. So choreographierte Marie Wigmann (später: Mary Wigman) im zweiten Teil der Inszenierung einen Charleston, einen Totentanz, den mit Phosphorfarbe geschminkte Skelette tanzten. Die Projektionsflächen in *Hoppla, wir leben!* waren bereits mobil, die transparenten Flächen konnten mittels einer Zug-einrichtung vor- und zurückgeschoben und auf die Leinwände von vorne oder hinten projiziert werden. Szenenwechsel zwischen den variabel entstehenden Räumen erfolgten durch Lichtwechsel eines »filmischen« Auf- und Abblendens. Das Theaterstück begann außerdem mit einem Film, der von vorne auf eine Leinwand projiziert wurde.¹⁶ Die Inszenierungspraxis zielte auf eine Aktivierung des Publikums, die Wirkungsabsicht war, dass die Zuschauer einen Bezug zu ihrer eigenen Wirklichkeit herstellen sollten. Sie wurden nicht »als Rezipient, sondern als Produzent eines Sinns adressiert«, bei dem »in Form einer mentalen Montage: sozusagen der ›Film im Kopf des Betrachters‹« entsteht.¹⁷ Inwieweit dies gelang, lässt sich aus den Zeitdokumenten nur beschränkt ablesen. Dokumentiert ist in mehreren Artikeln eine intensive Wirkung über die bloßen Inhalte hinaus durch Tempo, Dynamik und Rhythmus: »Diese Inszenierung erstrebt ein neues Gesamtkunstwerk. Sie erzielt jedenfalls eine ungeheure Aufpeitschung.«¹⁸ Den Terminus »Gesamtkunstwerk« diskutiert Gabriele Brandstetter m. E. zu Recht kritisch im Zusammenhang mit der Theater- und Tanzavantgarde und stellt der »Synthese der Künste« den Begriff des »Konflikts« gegenüber.¹⁹ Die Filmeinspielungen waren anders als in Piscators früheren Werken in sich durch schnelle Bildfolgen, durch eine Montage zur musikalischen Komposition, durch Fragmentarität gekennzeichnet. Karl Schwind stellt einen Vergleich zu Walter Ruttmanns Film *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* her und deckt auf, dass Ruttmann für den Schnitt der Filmsequenzen in *Hoppla, wir leben!* zuständig war.²⁰ Ein bekanntes Beispiel aus der Tanzgeschichte der Zeit ist das auch von Gabriele Brandstetter analysierte Ballett *Relâche* der Ballets Suédois aus dem Jahre

¹⁵ Piscator in: Das Politische Theater, zitiert nach Manfred Brauneck: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle, Reinbek: rowohls enzyklopädie, akt. Neuaufl. 1986, S. 332.

¹⁶ Vgl. K. Schwind: Die Entgrenzung des Raum- und Zeiterlebnisses, S. 68 ff.

¹⁷ Gabriele Brandstetter: »Unter-Brechung. Inter-Medialität und Disjunktion in Bewegungs-Konzepten von Tanz und Theater der Avantgarde«, in: dies., Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien, Theater der Zeit, Recherchen 26, S. 160–181, S. 177.

¹⁸ Ernst Heilborn, Frankfurter Zeitung, 6.9.1927, zitiert nach K. Schwind: Die Entgrenzung des Raum- und Zeiterlebnisses, S. 63.

¹⁹ G. Brandstetter: Unter-Brechung, S. 176 (Hervorhegungen im Original).

²⁰ Vgl. K. Schwind: Die Entgrenzung des Raum- und Zeiterlebnisses, S. 85.

1924. Unterbrochen wird das Ballett von einem Film, *Entr'acte* in der Regie von René Clair, der zum Filmklassiker wurde. *Entr'acte* weist in einer ähnlich wie für Ruttmann typischen Ästhetik keine narrative Logik auf, sondern die Bilder eines Geistlichen, der eine Gigue tanzt, ein Leichenwagen, der davonsaust, oder ein Sarg, der explodiert, verselbstständigen sich.²¹ Auch weist der Film keinen direkten Bezug zu den Aktionen auf der Bühne auf. Dennoch ist dieser Aspekt der Avantgarde, dass das Publikum seither zunehmend mit Bruchstückhaftem – kombiniert aus Aktionen auf der Bühne und zum Teil schon in sich fragmentarisch angelegten Filmeinspielungen – konfrontiert wird, auch für die Analyse heutigen Medieneinsatzes auf der Tanzbühne relevant: Solche Konzepte der Konfrontation kennzeichnen eine Mehrheit der Kunstkonzepte des 20. Jahrhunderts. Gleichzeitig begann mit der Entwicklung von Film und den audiovisuellen Medien eine Faszination der Macht der Bilder. Sie wirkten auf die Imagination und setzten einen Kontrapunkt zu den Körpern auf der Bühne. Die Loslösung des Blicks vom Auge und die veränderten Wahrnehmungsbedingungen durch die technischen Apparaturen evozieren bis heute einen eigenen Diskurs, der auch Grundsätze eines Verständnisses von Theater und Medien betrifft.²²

Postmoderne Dance und Performancekultur – Yvonne Rainer und Ulrike Rosenbach

Einen weiteren historischen Einschnitt in der Entwicklung intermedialer Praktiken zwischen Tanz und Medien bilden die 1960er bis 1980er Jahre. Yvonne Rainer, die an der Martha Graham School und bei Merce Cunningham Tanz studierte und zentrales Gründungsmitglied des Judson Dance Theaters der Tanzavantgarde der 1960er Jahre in New York war, wird in diesem Kontext vor allem mit ihrem *Trio A – The Mind is a Muscle* von 1968 identifiziert. Dieser viereinhalbminütige Tanz, der bis 1999 verschiedenste Variationen und Interpretationen auch von Laien erfuhr, steht paradigmatisch für den Postmodern Dance, der mit minimalen Mitteln, einfachen (Alltags-)Bewegungen, oft aus Improvisationen entstanden, als Performance-Stil und Gegenbewegung den amerikanischen Modern Dance ablöste.²³ Weniger bekannt ist, dass Rainer in der gleichen Zeit Multimedia-Performances produzierte, in die sie selbst gedrehte, stumme Filme integrierte, bevor sie sich ab 1972 zuneh-

²¹ Vgl. neben G. Brandstetter: Unter-Brechung, ebd. u.a. Lynn Garafola: »Tanz, Film und die Ballets Russes« in: Claudia Jeschke, Ursel Berger, Birgit Zeidler, Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste, Berlin: Vorwerk 1997, S. 164–184, hier S. 176.

²² Vgl. hierzu H.-T. Lehmann: Postdramatisches Theater, hier S. 401–415, oder Georg Christoph Tholen: Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen, Frankfurt: Suhrkamp 2002, hier S. 61 ff.

²³ Vgl. Sabine Huschka: Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien, Reinbek: Rowohlt 2002, S. 260 ff., oder Sally Banes: Terpsichore in Sneakers. Post-Moderne Dance, Boston 1980, Reprint Wesleyan University Press, Hanover 1987, S. 40–55.

mend ganz der Filmregie widmete.²⁴ Der erste, *Volleyball*, aus dem Jahre 1967 – wie die weiteren eine 16-mm-Produktion – zeigt einen Volleyball, der ins Bild rollt und liegen bleibt. Zwei Beine in Turnschuhen, aufgenommen von den Knien abwärts, treten ins Bild und bleiben neben dem Ball stehen. Diese einfache Aktion wird im zehnminütigen Schwarz-Weiß-Film aus verschiedenen Kamerablickwinkeln wiederholt. Wie das Zusammenspiel zwischen Filmprojektion und Tanz auf der Bühne in ihren Arbeiten ausgesehen hat, könnte weiterführend untersucht werden. Während Angaben zum Film in ihren Filmografien zu finden sind, fehlen Dokumente zum Bühnenwerk als Ganzem. Dennoch scheint es mir im Zusammenhang des Themas wichtig, auf diese frühen Experimente mit Film und Video im Postmodern Dance hinzuweisen. Ähnlich der Zeit der Avantgarde entstanden diese multi- beziehungsweise intermedialen Werke auch aus einer spartenübergreifenden Zusammenarbeit der Künstlerinnen und Künstler des Judson Dance Theaters. Aufgrund der Entwicklung und Verbreitung der Videotechnik experimentierten viele Performancekünstlerinnen und -künstler mit dem Medium Video in ihren Aktionen. Thematisiert wurde gleichzeitig die physische Präsenz des Körpers: »Man spielte mit dem Verschwinden des Körpers, mit seiner Verdopplung oder Spiegelung.«²⁵ Ulrike Rosenbach beispielsweise integrierte wie andere Performancekünstlerinnen der damaligen Zeit eine Kamera und Monitore, realisierte aber auch Videoskulpturen und -installationen sowie reine Videoarbeiten. Die Performancekunst wurde gerade in den frühen Jahren stark von Frauen geprägt. Der Umgang mit dem eigenen Körper, aber auch Symbole der Weiblichkeit und Impulse der Frauenbewegung wurden in den Aktionen aufgenommen. Angeregt durch ihre Künstlerfreunde in New York und die fortgeschrittene technische Entwicklung in den Vereinigten Staaten, wurden Video und Performance für Yvonne Rainer in den 1970er Jahren unzertrennliche Komponenten.²⁶ Typische Verwendungsweisen des Videos dieser Zeit war die gleichzeitige Aufnahme und Wiedergabe der eigenen Performanceaktion aus ungewohnten Perspektiven in filmischen Ausschnitten (z. B. Close-up). Die Wiedergabe erfolgte manchmal gar in einem anderen oder abgetrennten Raum. In *Isolation ist transparent*, einer Performance von 1973, die Rosenbach in New York zeigte, hing die Videokamera unter der Decke und übertrug die Aktion in den durch eine transparente Wand ab-

²⁴ Zu Rainers künstlerischen Entwicklung vgl. Yvonne Rainer: *A Woman Who ... Essays, Interviews, Scripts*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1999.

²⁵ Barbara Büscher: »Theater und elektronische Medien. Intermediale Praktiken in den siebziger und achtziger Jahren – zeitgenössische Fragestellungen für die Theaterwissenschaft«, in: *TheaterZeitschrift*, Nr. 35, 1993, S. 30–44, S. 33. Einen Überblick über die verschiedenen Video- und Medienanwendungen in der Performance und Künstlerbiografien gibt Elisabeth Jappe: *Performance-Ritual-Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München, New York: Prestel 1993, hier S. 47 ff.

²⁶ Vgl. Videokunst und Performanceaktion im Werk von Ulrike Rosenbach, <http://www.ulrike-rosenbach.de> vom 4. Juli 2007.

geteilten Zuschauerraum. »Isolation ist transparent manifestierte das Konzept meiner Video-Performance-Arbeit. [...] Die Zuschauer sahen mich agieren und gleichzeitig sahen sie die Videoaufnahme der Kamera von oben. Von einem Blickwinkel aus, den sie auf jeden Fall nicht in Persona einnehmen konnten – zwei gleichzeitige und verschiedene Ansichten einer Aktion.«²⁷ Rosenbach befestigte in *Projekt Kinem* von 1974 die Kamera an ihrem eigenen Körper und zeigte die Bilder dem Publikum auf Monitoren.²⁸ Diese Closed-circuit-Aktionen entsprachen den damaligen technischen Möglichkeiten der Live-Übertragung – Schnitt- und Aufzeichnungstechnik oder Großprojektionen wurden erst ab den 1980er Jahren erschwinglich.

Hans van Manen: *Live*

Eine solche Großprojektion bildet den zentralen Teil der Choreographie *Live* von Hans van Manen aus dem Jahre 1979. Van Manen schuf dieses intime Werk, das den Untertitel *Ein Videoballett* trug, im Rahmen des Holland-Festivals für den riesigen Raum des Amsterdamer Winterzirkus Carré.²⁹ Den Titel *Live* wählte er bewusst als Fernsehterminus, um vergleichbar mit den beschriebenen Performanceaktionen die Gleichzeitigkeit von Aufzeichnung und Aussendung auszudrücken – die Aufnahmen des Kameramanns Henk van Dijk, der sich im Dialog mit der Tänzerin Coleen Davis bewegt, sind über eine Großprojektion als Bühnenhintergrund und Verdoppelung des Live-Tanzes sichtbar. Auffallend ist die Gesamtstruktur des Werks, das in verschiedene Teile und Formen des Medieneinsatzes gegliedert werden kann: *Live* beginnt mit dem Auftritt des Kameramanns, der mit seiner Handkamera Personen aus dem Publikum filmt. Der Blick ins eigene Antlitz evoziert ein Lachen der Zuschauer. Erst nach dem Auftritt der Tänzerin nimmt Henk van Dijk sie ins Bild, folgt ihrem Solotanz und ermöglicht dem Publikum die Verdoppelung: In der Totale des Bühnenraumes kann das Wechselspiel zwischen Kameramann und Tänzerin verfolgt werden, die parallel projizierten Großaufnahmen von Gesicht, Händen und Füßen verstärken die Aussagekraft und Emotionen der Tänzerin. Anders als in der Selbstbezogenheit der Solo-Performancekunst entsteht ein intimer Dialog, an dem das Publikum in fast voyeuristischer

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. E. Jappe: Performance, S. 155.

²⁹ Zur genaueren Analyse des Werks, auch unter Einbezug der 1986 vom niederländischen Fernsehen aufgezeichneten Fernsehfassung, vgl. Claudia Rosiny: »Tanz und Video. Die schwierige Kooperation zweier Medien«, in: Tanzdrama Nr. 5, 4. Quartal 1988, S. 29–32, S. 31 f. Vergleichbar zu Cunningham nutzte van Manen frühzeitig audiovisuelle Medien. Ab 1958 wurden seine Ballette vom Fernsehen aufgenommen und es entstanden schon in den 1960er Jahren Fernsehadaptionen, z.B. *Kain und Abel* von 1961, welche die Eigenheiten des Mediums, insbesondere des kleinen Bildschirms, berücksichtigen. Zu Hans van Manen siehe Jochen Schmidt: Der Zeitgenosse als Klassiker. Über den holländischen Choreographen Hans van Manen, Köln/Seelze: Ballett-Bühnen Verlag/Kallmeyer'sche Verlagsbuchhandlung 1987, zu *Live* S. 90 ff.

Perspektive teilhat – Coleen Davis scheint die Anwesenheit von Zuschauenden nicht wahrzunehmen. Sie wirkt vollkommen bezogen auf die Kamera, die Spiegel, konfrontatives Gegenüber und Tanzpartner zugleich ist. In weiteren Teilen der Choreographie werden Filmeinspielungen im Sinne der zweiten Kategorie der Extension als Erweiterungen des Raumes eingesetzt: Ein Pas de deux der Tänzerin mit einem Partner findet im Foyer statt und wird »live« ins Theater übertragen. Ebenso am Ende des Stücks, wenn die Tänzerin das Theater verlässt, sieht das Theaterpublikum nur noch Aufnahmen von ihr, wie sie ihren Mantel im Foyer anlegt und auf der Gracht entlang der Amstel entschwindet. Eine weitere Sequenz findet ebenfalls nur auf der Leinwand statt, ist aber vorproduziert – in der Form eines Flashbacks wird die Probe zum Pas de deux zwischen Tänzerin und Tanzpartner im Tanzstudio gezeigt. *Live* vereint verschiedene Formen und Funktionsweisen des Medien-einsatzes auf der Tanzbühne, wie sie im Weiteren detaillierter besprochen werden.

Projektion

Die erste Kategorie der Medienkombination auf der Tanzbühne sehe ich gleichsam als Grundkategorie der Verbindung: Projektionen – ob auf Monitoren oder auf Leinwänden oder anderen Materialien – bilden einen Gegenpart zum Tanz auf der Bühne. Aus den Relationen – den Funktionsweisen im Zusammenspiel, in Ergänzung, Kontrast oder Verschränkung – entstehen »(ästhetische) Brechungen« und eröffnen sich »neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens«.³⁰ Einfache Formen der Projektion können als bewegtes Bühnenbild, als räumliche Erweiterung des Bühnenraumes fungieren. Nebst dem Bühnenraum öffnet sich durch den filmischen Raum ein »Fenster zur Welt«, ein Raum im Raum, eine Ergänzung zum Bühnengeschehen, vergleichbar dem bereits von Piscator verwendeten Filmeinsatz. Die Möglichkeiten, andere Orte, Landschaften, Personen, Geschichten in den vorproduzierten audiovisuellen Dokumenten abzubilden, sind unendlich. Die Projektionen können dokumentarisch, fiktional oder dem Genre des Experimentalfilms zugeordnet werden. In Wim Vandekeybus' Choreographie *Immer dasselbe gelogen* (1991) wird der für die belgische Compagnie Ultima Vez typische dynamische Bewegungsstil, der in sich schon als fragmentarisch und mit abrupten Bewegungen des Springens und Fallens gekennzeichnet ist, durch Videoprojektionen unterbrochen. Die Filmausschnitte zeigen Carlo Verano, einen 89-jährigen Mann, den Wim Vandekeybus 1990 zufällig am Hamburger Hafen traf, als er mit seiner Super-8-Kamera unterwegs war. Es sind dokumentarische, einfache Aufnahmen des Mannes zu Hause oder im Hafen, singend, tanzend, redend. Er spricht zum Kameramann, zu Wim

³⁰ J.E. Müller: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept, S. 31 f.

Vandekeybus, der Bilder von Verano vergleichbar einem Homevideo wie zufällig einfängt. *Immer dasselbe gelogen* ist die vierte Arbeit des Belgiers Vandekeybus, der mit seinem ebenfalls bei den Berner Tanztagen gezeigten Werk *What the Body Does Not Remember* (1987) stilbildend für eine physisch-akrobatische Richtung des zeitgenössischen Tanzes der 1980er und 1990er Jahre wurde. Die Bühnenchoreographie, deren Ausgangspunkt diese Begegnung und die Person Carlo Veranos war, erfährt durch die filmischen Dokumente eine Ergänzung und Erklärung. Obwohl mit den erzählenden Elementen, den Monologen von Verano, auch narrative Aspekte in die Choreographie hineinspielen, bleibt das gesamte Werk in einer offenen Struktur eine Montage aus Bewegungen, Text- und Bildfragmenten und kurzen Handlungen wie das Kochen oder Braten eines Eis, das Absägen eines Stuhlbeins. Die Filmprojektionen haben keine dramaturgische Funktion im Sinne einer Erweiterung des Bühnengeschehens. Die verschiedenen Filme von Vandekeybus wurden wie einige in den letzten Jahren entstandenen reinen Spielfilme im Jahr 2006 in einer DVD-Kollektion zusammengefasst.³¹ Für eine eingehende Analyse der Bühnenwerke mit Medieneinsatz bei Wim Vandekeybus – ein sicher lohnenswertes Untersuchungsfeld – bräuchte es allerdings wiederum Aufzeichnungen von der Bühne beziehungsweise Dokumente, die das Zusammenspiel zwischen Bühnen- und Filmgeschehen erläutern. Ein Jahr nach der Premiere produzierte Wim Vandekeybus zusammen mit Walter Verdin einen auf *Immer dasselbe gelogen* basierenden 50-minütigen Tanzfilm, *La Mentira*. In diesem verdichten sich die Aufnahmen von Verano mit den tänzerischen Elementen. Bereits 1989 hatten Vandekeybus und Verdin mit *Rose-land* einen ebenso langen Tanzfilm realisiert. Diesem lagen die ersten drei Choreographien von Vandekeybus zugrunde. Die Filmästhetik einer schnellen Montage intensivierte die dynamische Ästhetik des Tanzes. Bemerkenswert ist, dass Wim Vandekeybus bis heute einige weitere Choreographien schuf, in denen der Medieneinsatz eine Rolle spielt (*Her Body Doesn't Fit Her Soul* 1992, *Mountains Made of Barking* 1994, *Bereft of a Blissful Union* 1996, *In Spite of Wishing and Wanting* 1999, »Inasmuch as Life is borrowed...« 2000, *Blush* 2002, *Puur* 2005, *Spiegel* 2006). In den Arbeiten nach *Immer dasselbe gelogen* wird der Medieneinsatz differenzierter und komplexer. *Blush* könnte beispielsweise der dritten Kategorie der Interaktion zugeteilt werden. *Blush* erfuhr wie *Immer dasselbe gelogen* eine eigenständige, mit einigen Preisen ausgezeichnete gleichnamige filmische Fortsetzung. Die aufgeführten Beispiele verweigern sich teilweise einer genauen Zuordnung. Insbesondere die Grenzziehung zwischen Projektion und Extension ist m. E. eine graduelle. Die zweite Kategorie impliziert vor allem räumliche und zeitliche Erweiterungen in einer dramaturgischen Funktion zum Bühnengeschehen.

³¹ Wim Vandekeybus: Dance & Short Fiction Films, zu bestellen unter www.ultimavez.com.

Extension

Frédéric Flamand setzt in *Moving Target* (1996) eine Projektion wiederkehrend ein: Eine Leinwand senkt sich von der Decke räumlich vor die Bühnensituation, die wie in *Immer dasselbe gelogen* in dieser Zeit dunkel ist. Der Fokus des Publikums kann sich also ausschließlich auf die Projektion konzentrieren. Eingespielt werden fünf ein- bis zweiminütige Werbeclips, in denen für Pille, Pflaster, Tropfen, Nasenspray oder Spritze geworben wird. Die Clips werden wie Unterbrecherwerbung im Fernsehen eingesetzt, wirken unter Namen wie »GenderAll«, »ConfiDerm« oder »LibidoPhren« der fiktiven Firma »Normal« als Teil des Konzepts der Kontraste und Konfusionen wie eine kommentierende und ironisierende Ebene. Ausgehend von Nijinskys unzensierten Tagebüchern, die er ab dem Ausbruch seiner Schizophrenie verfasste, thematisiert Flamand Gegensätzlichkeiten zwischen Verwirrtheit und Visionen, spürt Widersprüche und Möglichkeiten unserer postmodernen Gesellschaft auf. Angesichts des Themas scheint der Einsatz eines riesigen Spiegels, der im 45°-Winkel über der Bühne hängt, schlüssig. Dieser unterbricht den Bühnenraum in einer anderen Weise als eine einfache Leinwand, da er durch die Neigung anders als die Videoaufnahmen in Hans van Manens *Live* eine zweite Abbildungsebene und einen anderen räumlichen Blickwinkel auf die tanzenden Körper ermöglicht. Den Bühnenraum gestalteten für *Moving Target* die beiden New Yorker Architekten Elizabeth Diller und Ricardo Scofidio. Flamand arbeitete in vielen seiner Choreographien mit namhaften Architekten zusammen. Helena Waldmann schuf in *vodka konkav* (1997) eine ähnlich ausgeklügelte räumliche Situation mit Spiegeln und Videoprojektionen, in denen für das Publikum die leibhaftig agierenden Tänzer – notabene noch ein Zwillingspaar, das für weitere Verwirrung sorgte – und die Bildrepräsentationen derart verschmolzen, dass Real-, Spiegel- und Videobild nicht mehr zu unterscheiden waren.³² Bildprojektionen implizieren die kulturellen Bedingungen veränderter Wahrnehmung, markieren den Wandel im Bild-Denken und -Erleben durch den Einfluss der Medien.³³ Das Spiel mit dem Blick, dem Körper und dessen Spiegel- und Abbild drückt in allen Arbeiten Frédéric Flamands auch seine Auseinandersetzung mit postmodernen Denkweisen aus, die solchen vielschichtigen Bühnenanordnungen zugrunde liegen: »*Moving Target* nutzt die Möglichkeiten der Rekonfiguration des Raumes und des Körpers der Postmoderne, des Privaten und des Öffentlichen, des Erlaubten und Verbotenen, des Normalen und des Pathologischen.«

³² Vgl. J. Schulze: *Greetings*, S. 156 ff., und Barbara Büscher: »(Interaktive) Interfaces und Performance. Strukturelle Aspekte der Kopplung von Live-Akteuren und medialen (Bild-)Räumen«, in: Martina Leeker, *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin: Alexander 2001, S. 87–111, S. 104 f.

³³ Vgl. G. C. Tholen: *Die Zäsur der Medien*, hier bes. S. 15.

gischen, der Vernunft und des Wahnsinns.“³⁴ Flamand verwendet in allen seinen Choreographien Medien, die er in Beziehung setzt zu Tanz, Raum und Musik. Wie Vandekeybus kein ausgebildeter Tänzer oder Choreograph, gründete Flamand 1973 in Brüssel die multidisziplinäre Gruppe Plan K, erneuerte ab 1991 das Ballet Royal de Wallonie unter dem Namen Charleroi/Dances – Plan K und setzt seit 2004 seine multidisziplinäre Arbeitsweise als Direktor des Ballet de Marseille fort.

Merkmal der zweiten Kategorie ist die Vervielfachung von Blickrichtungen und Perspektiven, die, wie in den beiden erwähnten Beispielen, durch den Einsatz von Spiegeln eine weitere Dimension einer Aufsplitterung, Reizung und Irritation der räumlichen Wahrnehmung bewirken. In *Ex Machina* (1994) setzt Frédéric Flamand zusammen mit dem italienischen Videokünstler und Professor an der Kunsthochschule für Medien in Köln, Fabrizio Plessi, mittels Videoprojektionen und Computeranimationen ein durch Medien erweitertes räumliches Konzept um. Zu Beginn der Aufführung ersteht im Sinne eines Establishing Shots die Raumsituation eines Schwimmbads auf einer riesigen, im Hintergrund der Bühne angebrachten Leinwand mittels einer Computeranimation – die Uraufführung fand in Charleroi in einem leer stehenden Schwimmbad statt. Für die Tournee der Aufführung wurde ein diesem Raum nachempfundener, aufwendiger realer Bühnenraum entwickelt, der durch die an der Kunsthochschule für Medien in Köln konzipierten elektronischen Szenographien virtuell erweitert wurde. Im Verlauf der 16 mit Titeln versehenen Szenen des Stücks werden Raumausdehnungen sichtbar: Ein Flugzeug startet in Großaufnahme auf einer oberen Leinwand, während auf einer unteren Ebene die Abflugzeiten wie in einer Flughafenwartehalle auf einer Anzeigentafel gezeigt werden. Nebst diesen großflächigen Projektionen drehen sich in einer Szene die Tänzerinnen und Tänzer mit kleinen vor den Körpern wie Prothesen montierten Monitoren. In einer anderen zeigen Fernsehmonitore in der typischen wie schon bei Cunningham, Rosenbach oder van Manen erwähnten Live-Verdoppelung Nahaufnahmen von Füßen in roten Stöckelschuhen, die einem Tänzer, der auf der horizontalen Ebene des Schwimmbads agiert, zugeordnet werden können, während gleichzeitig eine Reihe Tänzerinnen und Tänzer auf einer erhöhten Raumbene in Umkleidekabinen, in denen jeweils ein Monitor mit dem Bild der Nahaufnahme zu sehen ist, sitzend ihre Beine bewegen. Die Verdoppelung fungiert wie ein weiteres visuelles Angebot und eine Irritation für den Blick des Zuschauers. Flamand setzt die Flut der Bilder bewusst dem tanzenden Körper entgegen, um ein Nachdenken über unsere Welt anzuregen. Mensch und Maschine werden zueinander in Beziehung gesetzt durch die Inszenierung von Brüchen – durch eine »Re-Dramatisierung der Schnittstelle« wird ein »Zeit-Raum«

³⁴ Frédéric Flamand zitiert bei Marie Baudet: »Die letzte Zielscheibe von Frédéric Flamand«, in: *Ballett international/Tanz aktuell*, Nr. 4, April 1996, S. 44–47, S. 47.

des Dazwischen erfahrbar.³⁵ Ein drittes Werk von Flamand, *La cité radieuse* (2005), spielt mit mobilen »Leinwänden«, eigentlich metallenen Wänden, auf die projiziert wird, mit denen aber auch multiple Raumsituationen des Erscheinens und Verschwindens geschaffen werden. Nach der Trilogie zum Thema Körper und Maschine, zu denen *Ex machina* zählte, war *La cité radieuse* wiederum ein dritter Teil zum Thema Körper und Stadt, hier ausgehend von Le Corbusiers für Marseille in den 1950er Jahren entwickeltem sozialen Wohnungsbau, der 2007 bei den Berner Tanztagen gezeigt wurde. Für das Bühnenbild verantwortlich war der französische Stararchitekt und Städteplaner Dominique Perrault. Eine komplexe Anordnung von Live-Kameras und Projektionen bietet eine gleichzeitige Vielzahl an Perspektiven an, deren Ursprung kaum nachvollziehbar ist – eine »Implosion von visuellen Wahrnehmungen«,³⁶ welche die Bühnenarchitektur fragmentiert und immer neu variiert.

Die Möglichkeiten medialer Erweiterungen auf der Tanzbühne sind vielfältig und erheben mit den angeführten Beispielen keinesfalls den Anspruch auf Vollständigkeit. Eine in einer zeitlichen Extension analysierbare Funktionsweise möchte ich dennoch in dieser Kategorie anfügen und mich dabei auf die bereits beschriebene Choreographie von Hans van Manen in *Live* beziehen: Filmeinspielungen können als Bestandteile der Choreographie als Prolog, Intermezzo, Rückblende oder Epilog eingesetzt werden. Der Rückblick auf die Probensituation oder die Szenen im Foyer und auf der Gracht in *Live* funktionieren als zeitliche Einschübe und räumliche Erweiterungen der Bühnensituation. Janine Schulze spricht bei ihrem besprochenen Beispiel von einer dramaturgischen Film-Klammer.³⁷ Ich würde allgemeiner formulieren, dass, wenn Projektionen als dramaturgische Erweiterungen gleichwertig zwischen getanzte Szenen gesetzt werden, eine szenische intermediale Montage aus der Kombination von Tanz und Film entsteht, die zusammen das narrative Angebot produziert.

Interaktion

Die dritte Kategorie sehe ich als intensive Verwebung von Tanz und Medieneinsatz in einer zeitgleichen, wiederum dramaturgischen Intention der Interaktion. Exemplarisch für diesen Medieneinsatz auf der zeitgenössischen Tanzbühne stehen die Choreographien von José Montalvo und Dominique Hervieu. Montalvo-Hervieu arbeiteten 1993 erstmals mit dem Videokünstler Michel Coste für *Double Trouble* zusammen, in dem Videobilder mit den physisch präsenten Körpern konfrontiert wurden. Weitere Arbeiten mit vergleichbarer Interaktion wie in *Paradis* waren *Le jardin io io ito ito* (1999) und *Barbelle hereuse* (2002). In *Paradis* (1997) mischen die beiden nicht nur verschiedene Tanzstile

³⁵ Siegfried Zielinski im Programmheft zum Stück.

³⁶ Dominique Perrault im Programmheft zum Stück.

³⁷ Vgl. J. Schulze: Greetings, S. 149.

und Kulturen wie afrikanischen, klassischen Tanz und Break Dance mit Opernmusik von Vivaldi, sondern spielen noch einmal anders als van Manen in *Live* zwischen Tänzerin und Kamera mit anwesenden und abgebildeten Personen. Der Dialog zwischen Bühne und Leinwand, auf der die Tänzerinnen und Tänzer, aber auch Großmütter, Kinder und Tiere abgebildet werden, das Wechsel- und Zusammenspiel auf und zwischen zwei Großprojektionen als Bühnenprospekt eröffnet visuelle Überraschungen. Die spielerische Kreuzung aus Realem und Fiktivem, aus Klein und Groß, rechts und links, Mensch und filmischem Double wirkt irritierend, unterhaltsam und komisch. Neu ist diese Variante des Medieneinsatzes nicht – das Entspringen aus der Leinwand charakterisierte eine Variante des Expanded Cinema, eine Filmvorführung mit einer Bühnenaktion zu verbinden: Am Ende des im Kontext der historischen Avantgarde erwähnten Films *Entr'acte* von René Clair springt der Dirigent sozusagen aus der Leinwand und beginnt auf der Bühne zu dirigieren.³⁸ Dieses Prinzip des Verschwindens und Auftauchens aus der Leinwand beziehungsweise von hinter der mit Schlitzen versehenen Leinwand, sowohl auf der Ebene einer realen als auch einer abgefilmten Leinwand, ist das Grundprinzip der Interaktion in *Paradis*. José Montalvo drückt diese Verschmelzung von Tanz und Medien im Terminus »spectacle audiovisuel dansé« aus.³⁹ Die Überraschungsmomente resultieren aus der Ununterscheidbarkeit von Wirklichkeit und Abbild, aus multiplen Bildmanipulationen wie Verdoppelungen und Vervielfachungen der Bilder und Abbilder, sie entstehen an den Übergängen, den Schnittstellen des Intermedialen: Durch die Kreuzung der Mittel eröffnen sich neue Sehweisen, die unsere Wahrnehmung, Imagination und Reflexion stimulieren. Im Sinne der Verschränkung und Gleichberechtigung der Mittel entsteht in der Interaktion das von Müller geforderte »konzeptionelle Miteinander [...], dessen (ästhetische) Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen«, oder das von Rajewsky formulierte »»genuine« Zusammenspiel der Medien«.⁴⁰ In *Paradis* geschieht dies aufgrund einer räumlich und zeitlich präzise choreographierten Interaktion zwischen Bühne und Leinwand. Gespielt wird zudem mit der an die Schwerkraft gebundenen Bühnenaktion und einer Kameraperspektive von oben, die auf der Leinwand die Schwerkraft zu überwinden scheint. Zum Ende der temporeichen Szenenreihung, die immer wieder mit neuen kleinen Varianten wie beispielsweise dem Einsatz eines Zeitraffers auf der Projektion überrascht, werden nicht nur große Schatten auf die Leinwände projiziert, sondern plötzlich sind auch riesige Schatten von im Vordergrund sich bewegenden Tänzern auf den weißen Leinwänden sichtbar. Interaktion

³⁸ Vgl. Hans Scheugl und Ernst Schmidt jr.: Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms, Bd. 1 + 2, Frankfurt a. M.: Edition Suhrkamp 1974, S. 257.

³⁹ <http://www.montalvo-hervieu.com/paradis.html> vom 11. Juli 2007.

⁴⁰ J. E. Müller: Intermedialität, S. 83, und I. Rajewsky: Intermedialität, S. 15.

bedeutet nicht per se ein komplexes Gebilde. Sie kann wie in *Paradis* auf einfachsten Effekten von Licht und Schatten, Körper und Abbild beruhen.

Philippe Decouflé: *Solo*

Zum Abschluss der versuchten kategorischen Einteilung der Formen und Funktionsweisen des Medieneinsatzes im zeitgenössischen Tanz möchte ich ein Beispiel, *Solo* von Philippe Decouflé, anfügen, das teilweise wie in *Paradis* mit den Grundelementen des Films, Licht und Schatten, dem Dialog zwischen Person und Bild spielt, aber auch wie *Live* oder die Beispiele von Frédéric Flamand Live-Kameras und Projektionen einsetzt. *Solo* beginnt mit dem Auftritt von Philippe Decouflé, der sein Solo an einem Ständermikrofon ankündigt – ein Solo sei ein Stück, in dem nur eine Person auf der Bühne agiere! Allerdings wird das Mikrofon von einem Assistenten gehalten und Decouflé fordert diesen auf, die Bühne zu verlassen. Ohne Assistenz wäre das weitere Stück gar nicht realisierbar – schon die Introduktion spielt mit Kontradiktionen, mit der physischen Präsenz des Entertainers, der weiß, wie Komik funktioniert, und technischen Spielereien, die oft nicht durchschaubar sind. Die erste Szene beginnt im Dunkeln mit einer Projektion auf eine kleine Leinwand, welche die Silhouette von zwei Händen zeigt. Diese wachsen zu Monsaterköpfen, die einander anzugreifen scheinen. Erst durch eine langsame Beleuchtung hinter der Leinwand wird deutlich, dass die Projektion keine vorproduzierte Videoaufnahme ist, sondern eine Live-Wiedergabe einer kleinen Kamera, die vom Assistenten und Videomacher Olivier Simola justiert wurde. Die nächsten Bilder zeigen Füße in Nahaufnahme. Da Decouflé sich aber zwischen Projektor und Leinwand befindet, werden die Nahaufnahmen durch große Schatten seines Oberkörpers überlagert. *Solo* spielt in immer komplexeren Variationen mit den Elementen Schatten, vorproduzierten Aufnahmen, Live-Bildern, multiplen Bildmanipulationen, Doppel- und Mehrfachprojektionen. In einer Szene tanzt Decouflé in verbal geäußerter Reminiscenz an die Filme von Busby Berkeley der 1930er Jahre mit Klonen seiner selbst wie in einer Chorus Line. *Solo*, das den Untertitel *Le doute m'habite* trägt, entstand zum 20-jährigen Jubiläum von Decouflés Compagnie DCA 2003 und tourt noch 2007. *Solo* zeigt mittels Zitaten aus früheren Stücken oder mit dem eingespielten Videotanz *Le P'tit bal* aus dem Jahre 1995 eine Reflexivität des zeitgenössischen Tanzes – Decouflé nimmt sich seiner eigenen Bühnengeschichte an. Philippe Decouflé wollte ursprünglich Clown werden und sieht seine Werke selbst weniger im Kontext des zeitgenössischen Tanzes, sondern möchte ein breites Publikum ansprechen: »I'm not working to further contemporary dance, but to entertain people. I'm merely a saltimbanque and all I care about is that the public enjoys itself!«⁴¹ Decouflé, der

⁴¹ <http://www.nac-cna.ca/en/nacnews/viewnews.cfm?ID=1371&cat=catDance>
vom 26. Juli 2007.

dennoch zur ersten Generation der zeitgenössischen Choreographinnen und Choreographen in Frankreich zählt, studierte u.a. beim Amerikaner Alwin Nikolais, als dieser am Centre Chorégraphique in Angers unterrichtete. Nikolais hatte schon früher mit Licht- und Filmprojektionen experimentiert. Zu Decouflés multimedialen Stilmitteln zählen neben dem Film Musik, Comic- und Zirkuselemente. Markant ist sein multimedialer Erfahrungsschatz: Er switcht zwischen bewusster Körperpräsenz, Schattenbildern und Videoprojektionen und erzeugt so kaleidoskopartig eine choreographische Komplexität, die immer wieder neue Schnittstellen für mögliche individuelle Wahrnehmungen eröffnet.

Medien auf der zeitgenössischen Tanzbühne, so könnte eine zusammenfassende These lauten, erlauben vielfältige reflexive Formen und eine weitere Ebene der Fragmentarisierung. Neben medial inspirierten Bewegungskonzepten, die bereits durch Prinzipien der Unterbrechung und Montage gekennzeichnet sind, werden audiovisuelle Medien in ein Gesamtkonzept einer aus Einzelteilen zusammengesetzten Choreographie platziert. Die Möglichkeiten sind durch die verschiedenen Medien und Projektionsarten, Film- oder Videotechnik, auf Monitoren, Leinwänden, Gaze-Vorhängen, Körpern oder Bühnenelementen und Requisiten vielfältig, vielleicht auch noch differenzierter als in die vorgeschlagenen Kategorien der Projektion, Extension und Interaktion einteilbar. Die Funktionsweisen resultieren aus dem jeweiligen konzeptionellen Verhältnis beziehungsweise aus dem Dialog zwischen medialer und körperlicher Präsentation. Die zusätzliche Dimension dieses Spiels zwischen Realität und Illusion, zwischen Präsenz und Repräsentation widerspiegelt die gesellschaftliche Bedingtheit unserer von Medien und (Schein-)Bildern geprägten Kultur. Insofern ist an solchen Phänomenen des Medieneinsatzes auf der Tanzbühne eine starke kulturelle Bedingtheit von aktueller, in diesem Falle von der Medienentwicklung geprägten Kunstproduktion im zeitgenössischen Tanz ablesbar.

Literaturverzeichnis

- Ächter, Angelika: Videoeinsatz in zeitgenössischen Choreographien. Zur Intermedialität von Tanz und Video auf der Bühne, unveröff. Diplomarbeit, Nachdiplomstudiengang TanzKultur, Universität Bern 2004.
- Banes, Sally: *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Boston 1980, Reprint Wesleyan University Press, Hanover 1987.
- Baudet, Marie: »Die letzte Zielscheibe von Frédéric Flamand«, in: *Ballett international/Tanz aktuell*, Nr. 4, April 1996, S. 44–47.
- Brandstetter, Gabriele: »Unter-Brechung. Inter-Medialität und Disfunktion in Bewegungs-Konzepten von Tanz und Theater der Avantgarde«, in: dies., *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*, Theater der Zeit, *Recherchen* 26, S. 160–181.
- Brauneck, Manfred: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Reinbek: Rowohlt enzyklopädie, akt. Neuaufl. 1986.
- Büscher, Barbara: »Theater und elektronische Medien. Intermediale Praktiken in den siebziger und achtziger Jahren – zeitgenössische Fragestellungen für die Theaterwissenschaft«, in: *TheaterZeitschrift*, Nr. 35, 1993, S. 30–44.
- Büscher, Barbara: »(Interaktive) Interfaces und Performance. Strukturelle Aspekte der Kopplung von Live-Akteuren und medialen (Bild-)Räumen«, in: Martina Leeker, *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin: Alexander 2001, S. 87–111.
- Ditschek, Eduard: *Politisches Engagement und Medienexperiment: Theater und Film der russischen und deutschen Avantgarde der zwanziger Jahre*, Tübingen: Narr 1989.
- Garafola, Lynn: »Tanz, Film und die Ballets Russes« in: Claudia Jeschke, Ursel Berger, Birgit Zeidler, *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*, Berlin: Vorwerk 1997, S. 164–184.
- Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Reinbek: Rowohlt 2002.
- Jappe, Elisabeth: *Performance-Ritual-Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München, New York: Prestel 1993.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt: Verlag der Autoren 1999.
- McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Düsseldorf et al.: Econ 1992.
- Meyer, Petra Maria: *Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung*, Düsseldorf: Parerga 2001.
- Müller, Jürgen E.: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster: Nodus Publikationen 1996.

- Müller, Jürgen E.: »Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte«, in: Helbig, Jörg (Hg.), *Intermedialität*, Frankfurt: Suhrkamp 2002, S. 31–40.
- Rainer Yvonne: *A Woman Who ... Essays, Interviews, Scripts*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1999.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*, Tübingen und Basel: Francke (UTB) 2002.
- Rosiny, Claudia: »Tanz und Video. Die schwierige Kooperation zweier Medien«, in: *Tanzdrama* Nr. 5, 4. Quartal 1988, S. 29–32.
- Rosiny, Claudia: *Videotanz. Panorama einer intermediale Kunstform*, Zürich: Chronos 1999.
- Scheugl, Hans/Ernst Schmidt jr.: *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, Bd. 1 + 2, Frankfurt a. M.: Edition Suhrkamp 1974.
- Schmidt, Jochen: *Der Zeitgenosse als Klassiker. Über den holländischen Choreographen Hans van Manen*, Köln/Seelze: Ballett-Bühnen Verlag/Kallmeyer'sche Verlagsbuchhandlung 1987.
- Schneider, Irmela /Christian W. Thomsen (Hg.): *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*, Köln: Wienand 1997.
- Schulze, Janine: »Greetings from Paradise mit einem Schuss vodka konkav. Zwei Versuche, intermediale Momente zwischen Tanz und Film auf der Bühne zu produzieren beziehungsweise zu beschreiben«, in: Christopher Balme und Markus Moninger (Hg.), *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, München: ePodium 2004, S. 147–159.
- Schwind, Klaus: »Die Entgrenzung des Raum- und Zeiterlebnisses im ›vierdimensionalen Theater‹. Plurimediale Bewegungsrhythmen in Piscators Inszenierung von Hoppla, wir leben! (1927)«, in: Erika Fischer-Lichte (Hg.), *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*, Tübingen: UTB 1995, S. 58–88.
- Tholen, Georg Christoph: *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt: Suhrkamp 2002.

20 Jahre zeitgenössischer Tanz
Festgehalten von fünf Fotografen

Peter Dömötör
Monika Flückiger
Jürg Müller
Michael Schneeberger
Hansueli Trachsel

Die flüchtige Kunstform des Tanzes im Bild festzuhalten, ist eine eigene Kunst. Tanzfotografie zeigt Bewegungsmomente, sistierte Bewegung im Bild. Im Idealfall tanzt die Bewegung in unseren Köpfen weiter. Eine Fotografin und vier Fotografen aus Bern haben für dieses Buch ihre besten und liebsten Bilder der Berner Tanztage ausgewählt. Sie wecken damit Erinnerungen an vergangene Festivalausgaben, vermitteln Eindrücke und Facetten des zeitgenössischen Tanzes und präsentieren ihren persönlichen Ausdruck der Tanzfotografie.

Peter Dömötör

Performance Group Taihen

Departed Soul

11. Berner Tanztage: Kunststückkörper, 1997

Cie Maguy Marin

Cortex

6. Berner Tanztage: six appeal, 1992

Robyn Orlin

Daddy, I've seen this piece six times before...

15. Berner Tanztage: amuse bouche, 2001

Jo Strømgren Kompani

A Dance Tribute to the Art of Football

14. Berner Tanztage: sexchangesex, 2000

Dansgroep Krisztina de Châtel

Lara and Friends

13. Berner Tanztage: plusminusmensch, 1999

O Vertigo Danse

Déluge

10. Berner Tanztage: Die X-TEN, 1996













Monika Flückiger

öff öff Productions

Barbie goes Vegas

11. Berner Tanztage: Kunststückkörper, 1997

Ismael Ivo

Under Skin

3. Berner Tanztage: Glanztage, 1989

Annamirl van der Pluijm

Solo P.

10. Berner Tanztage: Die X-TEN, 1996

Bremer Tanztheater/Urs Dietrich

Clip

18. Berner Tanztage, 2005

Dance Forum Taipei

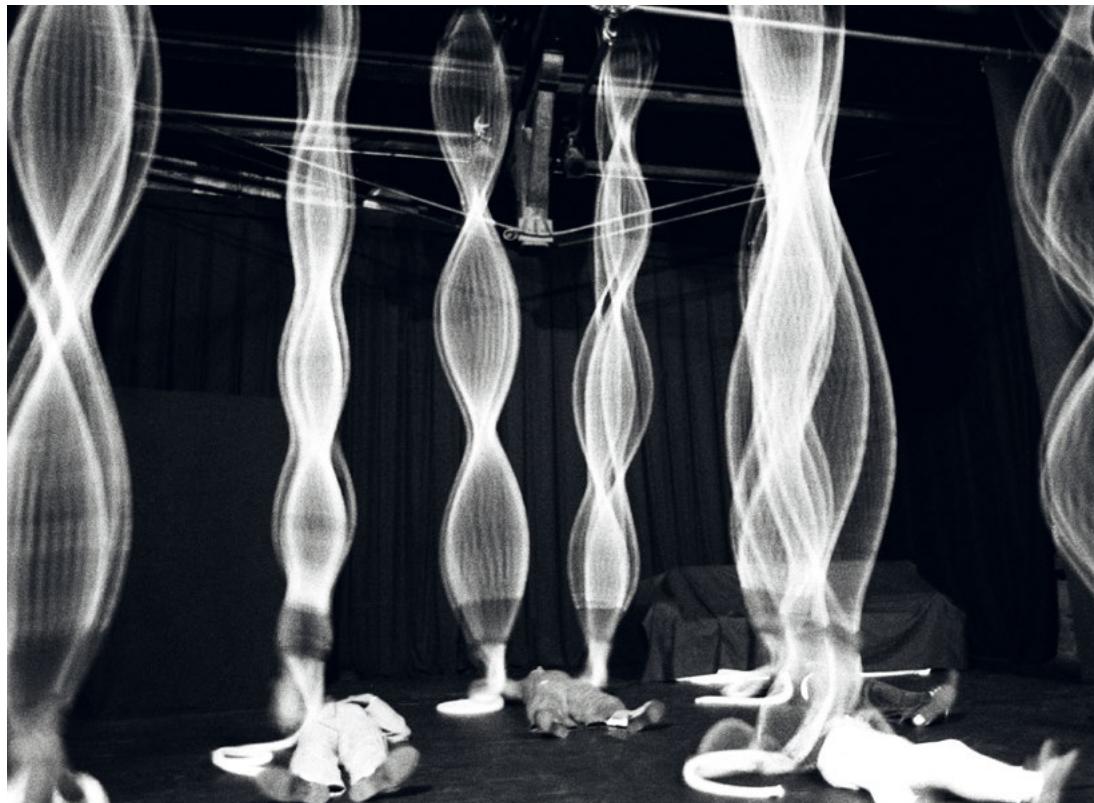
Eastern Current

19. Berner Tanztage, 2006

Cie Georges Momboye

Adjaya

17. Berner Tanztage, 2004













Jürg Müller

Jorma Uotinen Dance Company

Symphonie pathétique

4. Berner Tanztage: ostwärts, 1990

Momix

Back to the Roots

5. Berner Tanztage: Made in Switzerland, 1991

ch tanztheater

Les Reines

4. Berner Tanztage: ostwärts, 1990

Eiko and Koma

Grain

5. Berner Tanztage: Made in Switzerland, 1991

Cie Michèle Anne De Mey

Sonatas 555

7. Berner Tanztage: sowieso, 1993

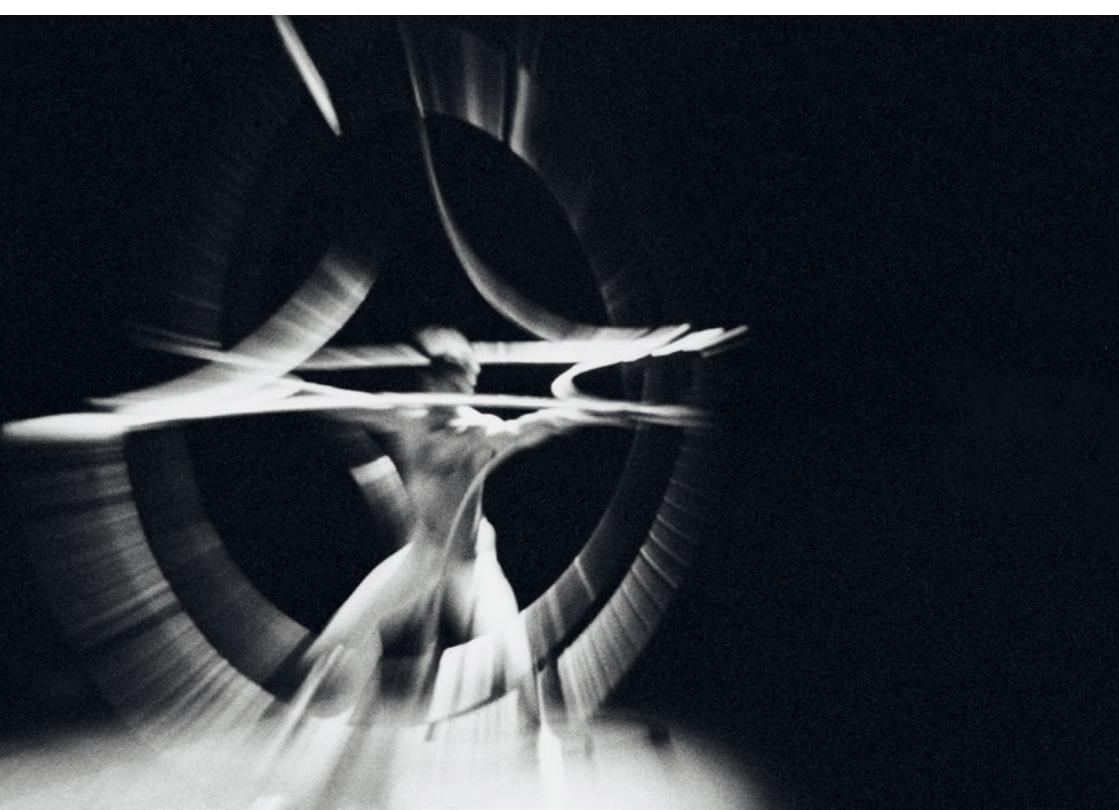
Tanzcompagnie Rubato

Kiss me here (the brutality of facts)

14. Berner Tanztage: sexchangesex, 2000











Michael Schneeberger

Alias Compagnie

Mr. Winter

14. Berner Tanztage: sexchangesex, 2000

Ruffnec Company

Airtrack

15. Berner Tanztage: amuse bouche, 2001

Accorrap

Anokha

15. Berner Tanztage: amuse bouche, 2001

Carioni & Almada

Abraos & Dos y una pausa

10. Berner Tanztage: Die X-TEN, 1996

Lynx

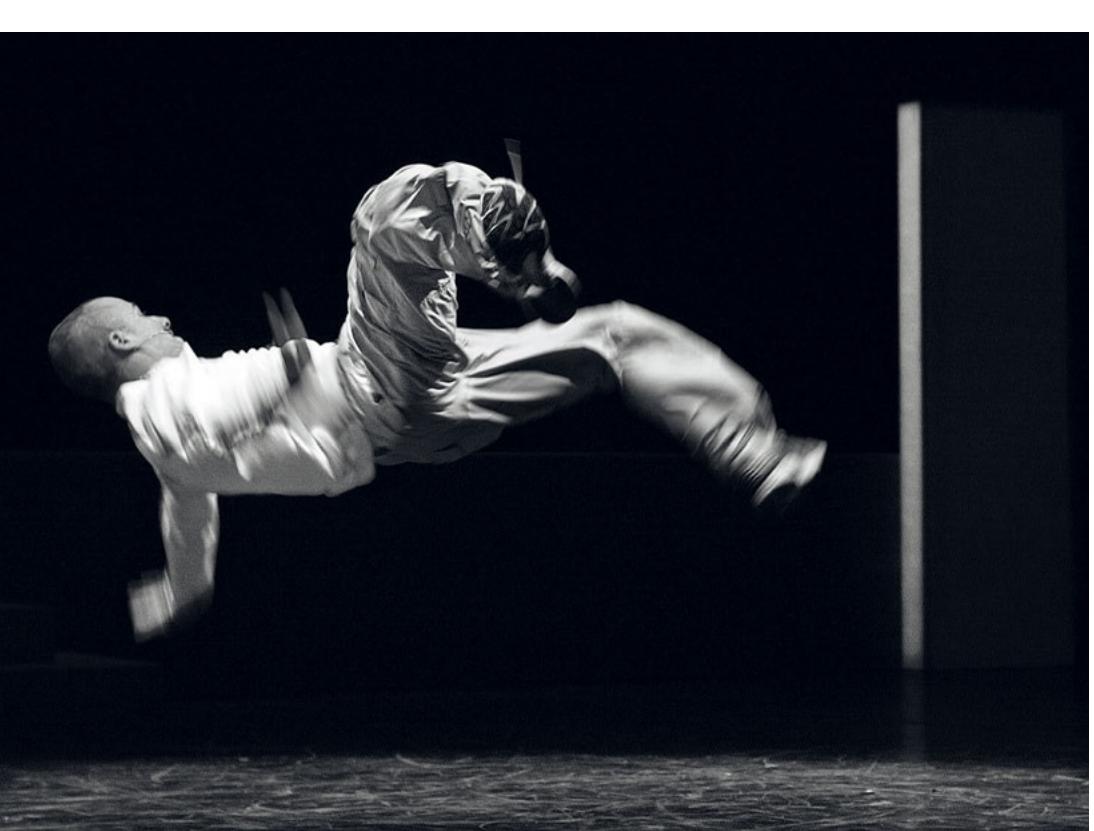
Mode ;)

15. Berner Tanztage: amuse bouche, 2001

Cholmondeleys, Featherstonehaughs & Victims of Death

Smithereens

15. Berner Tanztage: amuse bouche, 2001











Hansueli Trachsels

Gregor Seyffert & Compagnie

Über das Marionettentheater

11. Berner Tanztage: Kunststückkörper, 1997

Bal moderne

Der erste Bal moderne in der Schweiz

10. Berner Tanztage: Die X-TEN, 1996

Bal moderne

Der erste Bal moderne in der Schweiz

10. Berner Tanztage: Die X-TEN, 1996

Alito Alessi & Emery Blackwell

Wheels of Fortune

11. Berner Tanztage: Kunststückkörper, 1997

Alito Alessi & Emery Blackwell

DanceAbility-Workshop

11. Berner Tanztage: Kunststückkörper, 1997

Alito Alessi & Emery Blackwell

DanceAbility-Workshop

11. Berner Tanztage: Kunststückkörper, 1997









20 Jahre Berner Tanztage
Sujets und Programme



1. BERNER TANZ TAGE 87

1987

1. Berner Tanzstage

- Noëmi Lapzeson, *Lussa*, Ch.: Noëmi Lapzeson
Cie Crê-Ange, *Euridice disparue*, Ch.: Charles Crê-Ange
Franz Frautschi, *Les Twists*, Ch.: Franz Frautschi
Christine Brodbeck, *ohne Titel*, Ch.: Christine Brodbeck
Beatrice Jaccard & Peter Schelling, ...off shore..., Ch.: Beatrice Jaccard, Peter Schelling
Mobile Ballett Bern, *Between here and there, Just do it*, Doelwit, Ademsteun, Titelfrei, Ch.: Gabrielle Uetz, Heike Driemeyer, Mette van der Sijs, Ursula Schürch, Maria Wille und Leonie Stein
Liselotte Bugnon, *Bach Bach Bach*, Ch.: Liselotte Bugnon
Marianne Isler, *Schrei-End*, Ch.: Marianne Isler
Kathy Rose, *Syncopations*, Ch.: Kathy Rose
Sosta Palmizi, *Il cortile*, Ch.: Michele Abbondanza, Francesca Bertolli, Roberto Castello, Roberto Cocconi, Raffaela Giordano, Giorgio Rossi
Babajaga, *Verschiebungen*, Ch.: Barbara Winzenried
Cie Philippe Saire, *Encore torride*, Ch.: Philippe Saire
Ballet Junior, *Etudes, Fool's Ouverture, Lété*, Ch.: Ivonne Satie, Sergio Briceno, Ivonne Satie
Sinopia, *Altair, Affinités mutantes*, Ch.: Etienne Frey
Cie Catherine Cordier, *Et dire qu'Aurélie adore le vent...*, Ch.: Catherine Cordier
ch tanztheater, *Vox populi, A la limite de l'absence*, Ch.: Pascal Delhay, Etienne Frey
Alvin Ailey American Dance Theater, *Love Songs, Night Creature, Revelations, The Stack-up*, Ch.: Alvin Ailey, Talley Beatty

Gestaltung: Peter Gilgen, Peter Gilgen Werbung

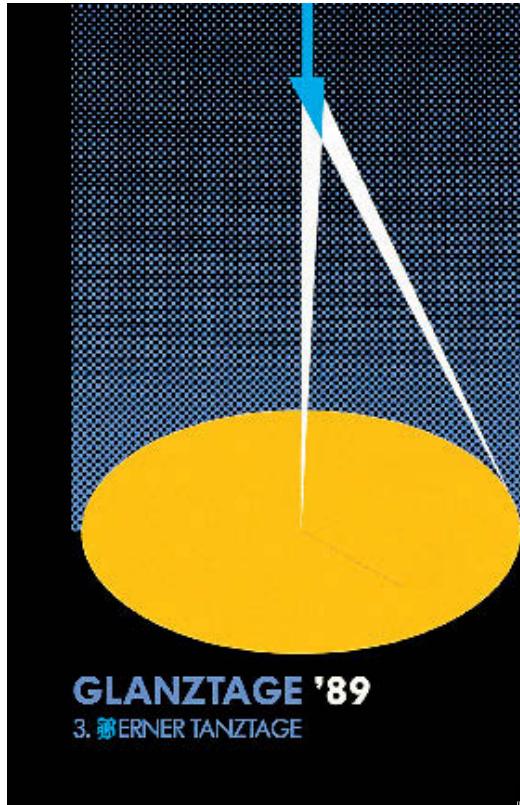
1988

2. Berner Tanzstage

- Ballet Deseti**, diverse, Ch.: Daniel Wiesner
Cie Crê-Ange, *Noir Salle*, Ch.: Charles Crê-Ange
Ballettensemble Stadttheater Bern, *Yolanda Meier*, **Ensemble Stadttheater Luzern**, *Ballett Gala: Begegnungen ohne Worte, Gefesselt, Conservation entre Sylvia Plath, Janis Joplin et les autres*, Ch.: Reda Sheta, Heinz Spoerli, Myriam Naisy
Sinopia, *Cinq Pingouins sur un Iceberg à la Dérive*, Ch.: Etienne Frey
Movers, *Babyzarr*, Ch.: Christian Mattis
Djazzex, *V-Male, Latino, The Undertow, Light Games, Switching Gears*, Ch.: Glenn van der Hoff, Conny Janssen, Bruce Taylor, Alvin McDuffie
Laokoon Dance Group, *Einmarsch*, Ch.: Rosamund Gilmore
Rotterdamse Dansgroep, diverse, Ch.: Stephen Petronio, Martha Clarke, Hans Tuerlings

Sujet: Lukáš Machata, Gestaltung: Peter Gilgen Werbung





1989

3. Berner Tanztage: Glanztage

Cie Maguy Marin, *Eh, qu'est-ce que ça m'fait à moi!*, Ch.: Maguy Marin

Honvéd Ensemble, diverse, Ch.: Honvéd Ensemble

Ismael Ivo, *Under Skin*, Ch.: Ismael Ivo

paradogs, *mov'in*, Ch.: Christian Mattis

Rotterdamse Dansgroep, *Il palazzo del tempo celato, Solitude/Im Auge Gottes*, Ch.: Käthy Gottschalk, Ton Simons

Schweizerische Ballettberufsschule, diverse, Ch.: Anne Williams

Grand Théâtre de Genève, *Land, Dream Dances, Tabula Rasa*, Ch.: Christopher Bruce, Jiri Kylian, Ohad Naharin

Glanzfest

La Carbona, *Flamenco*, Ch.: Ursula Kohler

Mobile Ballett Bern, diverse, Ch.: Michaela Pavlin

Danse Noël

Da Motus, *Urbanthropus*, Ch.: Brigitte Meuwly, Antonio Bühler

Sinopia, diverse, Ch.: Etienne Frey

Mobile Ballett Bern, diverse, Ch.: Michaela Pavlin

Gestaltung: Claude Kuhn

1990

4. Berner Tanztage: ostwärts

Jorma Uotinen Dance Company, *Symphonie pathétique*, Ch.: Jorma Uotinen

Arila Siegert, *Afectos Humanos*, Ch.: Arila Siegert

Artus Dance & Jumptheater, *Herz aus Gas*, Ch.: Tristan Tzaras

Unia Novia, *Der Gesang der eisernen Hirten*, Ch.: Jan Hartmann

Rotterdamse Dansacademie, *Schubert Variations*, Ch.: Charles Czarny

Susanne Linke, Urs Dietrich, *Effekte und Affekte*, Ch.: Susanne Linke, Urs Dietrich

La Carbona, *Schach*, Ch.: Ursula Kohler, Adama Dramé

O Vertigo Danse, *Chagall, Don Quichotte*, Ch.: Ginette Laurin

ch tanztheater, *Les Reines*, Ch.: Myriam Naisy

Slovenské Narodné Divadlo, *Carmen, Dom Bernardy Alby, Spomívaníčko*, Ch.: Boris Slovák, Iván Tenorio, Libor Vaculík

Glanzfest

Rotterdamse Dansacademie, *Ik kan niet hexen*, Ch.: Rotterdamse Dansacademie

Tafaneyi David Gweshe's Boterekwa, *Afrikanischer Tanz*, Ch.: Tafaneyi David Gweshe

Aisha, *Orientalischer Tanz*, Ch.: Aisha

Mobile Ballett Bern, *Zwist*, Ch.: Michaela Pavlin

Tanztheater BraLEN, diverse, Ch.: Pavel Smok, Jan Hartmann, Joe Alegado, Kedzie Penfield u.a.

Sinopia, *Underground II*, Ch.: Etienne Frey

Charisma, *Twisted*, Ch.: Charisma

Danse Noël

Lady Art's young Lovers, diverse, Ch.: Roberto Galvan

Danstheater Ingrid Dalmeyer, *Die Zauberpforte*, Ch.: Ingrid Dalmeyer

Schauspielschule Bern, *Augen...Blicke...flüchtig*

CH Tanztheater, *Les Reines*, Ch.: Myriam Naisy

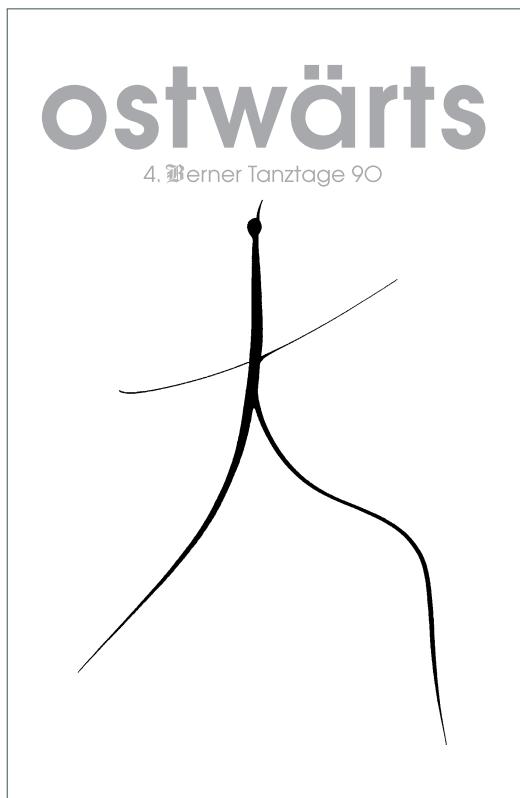
Sinopia, *Underground I and II*, Ch.: Etienne Frey

ostwärts

Gastspiele im Rahmen von Tanec Prag, Juli 1990

Ballet du Grand Théâtre de Genève, ch tanztheater, Mobile Ballett Bern, Sinopia, paradogs

Sujet: Christian Walther, Schrift: Gerhard Hug





1991

5. Berner Tanztage: Made in Switzerland

- Ballet de Genève**, *Cantares, Axioma 7, Ghost Dances*, Ch.: Oscar Araiz, Ohad Naharin, Christopher Bruce
- Tanzfabrik Berlin**, *Der Riss*, Ch.: Dieter Heitkamp, Gayle Tufts
- Prager Kammerballett**, *diverse*, Ch.: Pavel Smok
- Cie Fabienne Berger**, *Les Cavernes du ciel*, Ch.: Fabienne Berger
- Eiko and Koma**, *Grain*, Ch.: Eiko and Koma
- La Carbona**, *Schach*, Ch.: Ursula Kohler, Adama Dramé
- Momix**, *Back to the Roots*, Ch.: Moses Pendleton
- Sinopia**, *Harold and Maude*, Ch.: Etienne Frey

Glanzfest

- Tanzcomix**, *Popeye und Olivia Oil*, Ch.: Henrike Kollmar
- Ballet Junior**, *diverse*, Ch.: Beatriz Consuelo
- Gabrielle Uetz, John Taylor**, *Still you*, Ch.: Gabrielle Uetz, John Taylor
- Tanzfabrik Berlin**, *Buddy Bodies*, Ch.: Dieter Heitkamp, Helge Musial

Danse Noël

- Nomades**, *diverse*, Ch.: Serge Campardon, Florence Faure, Karole Armitage
- Choreographisches Theater Freiburg i. Brg.**, *Gilgamesch*, Ch.: Pavel Mikulastik
- Sofa Trio**, *Der Divan*, Ch.: Peter Lengynel

Ostwärts

- Gastspiele im Rahmen von Tanec Prag, Juni 1991
- Ballet du Grand Théâtre de Genève**, *Sinopia, Tetra Theater*
- Gastspiele in Budapest und Wien, Oktober 1991
- ch tanztheater, paradogs, Sinopia**

Gestaltung: Ursula Heilig , Atelier uh!



1992

6. Berner Tanztage: six appeal

- Paradogs**, *Rotkäppchen*, Ch.: Christian Mattis
- Ton Simons and Dancers**, *diverse*, Ch.: Ton Simons
- The Featherstonehaughs**, *Big Feature*, Ch.: Lea Anderson
- Folkwang Tanzstudio**, *Sanguis, Onno*, Ch.: Urs Dietrich
- Wim Vandekeybus/Ultima Vez**, *Immer das Selbe gelogen*, Ch.: Wim Vandekeybus
- Cie Maguy Marin**, *May B*, Ch.: Maguy Marin
- Cie Maguy Marin**, *Cortex*, Ch.: Maguy Marin

Glanzfest

- Danstheater Arena**, *Lekker leunen*, Ch.: Kim van der Boon
- Regula Mahler**, *Inspirierte Improvisation*, Ch.: Regula Mahler
- Flamencos en route**, *Entre mariposas negras*, Ch.: Brigitta Luisa Merki
- Dendé**, *Capoeira*, Ch.: Dendé
- Ballett Stadth theater Bern**, *The Loss of something*, Ch.: François Klaus
- Aziza**, *Orientalischer Tanz*, Ch.: Elisa Niederer
- Cie Ljada**, *Responso*, Ch.: Roberto Galván

Danse Noël

- Compagnia Teatrodanza**, *The Birds Are On The Wings*, Ch.: Tiziana Arnaboldi
- Cie Philippe Saire**, *Vie et moeurs du caméléon nocturne*, Ch.: Philippe Saire
- Sinopia**, *Noctis*, Ch.: Etienne Frey

Gestaltung: Ursula Heilig , Atelier uh!



1993

7. Berner Tanztage: sowieso

Cie Michèle Anne De Mey, *Sonatas 555*, Ch.: Michèle Anne De Mey

Ulmer Ballett, Louisiana Mama, Ch.: Joachim Schlömer
Dynamo Théâtre, Déséquilibre, Ch.: Alain Fournier

Cie Buissonnière, Tragïcboom ou la mise amour de Valérie, Ch.: Philippe Lizon & Sacha Ramos

Sinopia, Noctis – une histoire de la danse, Ch.: Etienne Frey

Cie Keli, La Sensitive, Ch.: Annette Ledy

Pretty Ugly Dance Company, St. Nick, Arto's Book, Pretty Ugly, Ch.: Amanda Miller

Glanzfest

Introdans, I love Dino, Ch.: Roel Voorintholt

Eva Geueke, Regula Mahler, Tanzperformance, Ch.: Eva Geueke, Regula Mahler

The Breakdance Group, Spartanic Rockers, Ch.: The Breakdance Group

Frey Faust, Bits and Pieces: Solo, Duo, Pas de trois, Ch.: Frey Faust, Evelyne Nicollet, Pierre Mifsud, Amanda Miller u.a.

La Castaño, Flamenco, Ch.: Bettina Sulzer

Danse Noël

Frey Faust & Co, diverse, Ch.: Frey Faust

Cie Buissonnière, Les Buveurs de Brouillard, Ch.: Philippe Lizon, Sacha Ramos

Gestaltung: Ursula Heilig , Atelier uh!

1994

8. Berner Tanztage: tanzart

Cie Marie Chouinard, Le Sacré du Printemps, Ch.: Marie Chouinard

Slovenské Národné Divadlo, Kvarteto pre Jedného, Les Mutants, Ch.: Etienne Frey

Cie Philippe Saire, La Nébuleuse du Crabe, Ch.: Philippe Saire
Douglas Wright Dance Company, Forever, Ch.: Douglas Wright

Angie Hiesl, Kür..., Ch.: Angie Hiesl

Cie Maguy Marin, Waterzooi, Ch.: Maguy Marin

Glanzfest

Tanz im Kind, Hudu, Fee und Bébéli, Ch.: Michaela Pavlin öff öff, Performance, Ch.: Heidi Aermesegger & Regula Mahler

El Soniquete, Flamenco, Ch.: Teresa Palacios, Cristina Teuscher

Estuta Caliente, Tango Argentino, Ch.: Cécile Sidler & Romeo Orsini

Schauspielschule Bern, Heimat – oder ein Stück von mir, Ch.: Leonie Stein

Regina Ribeiro, diverse, Ch.: Regina Ribeiro

Nateschwarz, Om Namah Shivaya, Ch.: Vijaya Rao

Thorsten Kreissig, The Funtom of the Opera, Ch.: Thorsten Kreissig

Danse Noël

Samuel Würsten, handle with care, Ch.: Samuel Würsten

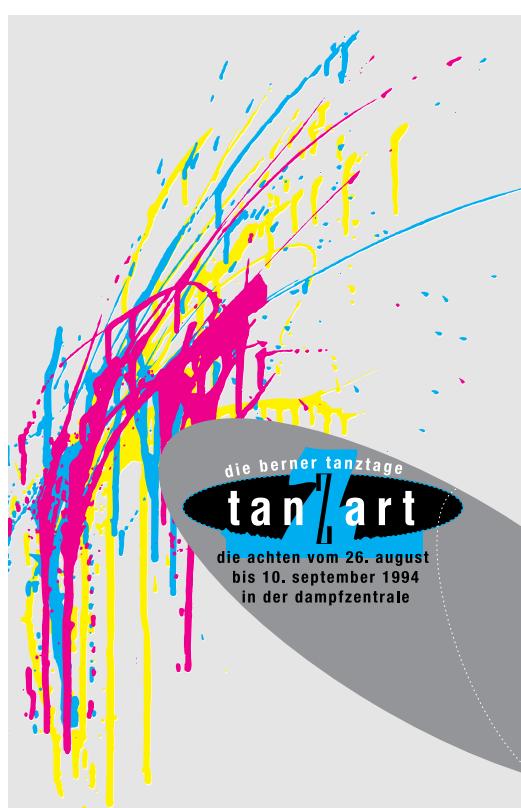
Compagnia Teatrodanza, Falls after Newton, Ch.: Tiziana Arnaboldi

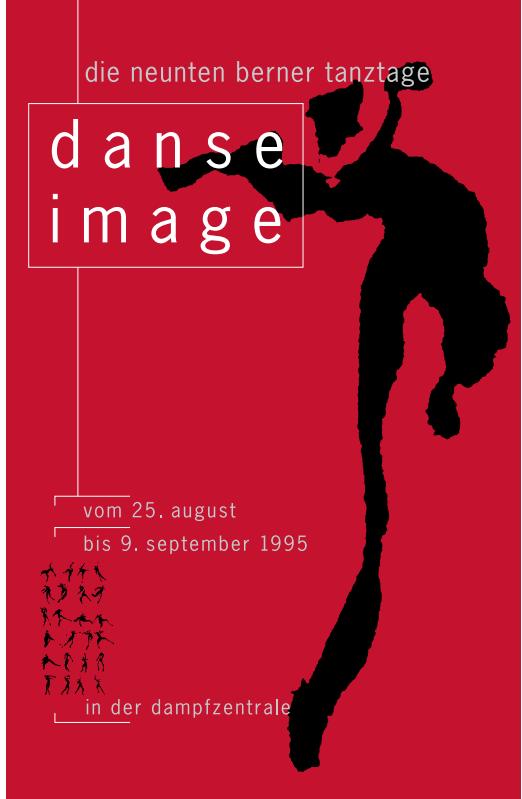
Dora Kiss, L'imitation/ Limitations, Ch.: Honey & Milka Kiss

Sinopia, Underground I, Ch.: Etienne Frey

Thorsten Kreissig, The funtom of the opera, Ch.: Thorsten Kreissig

Sujet: Edy Fink, Gestaltung: Ursula Heilig , Atelier uh!





1995

9. Berner Tanztage: danseimage

Système Castafiore, *Topinamburg 150*, Ch.: Marcia Barcellos & Karl Biscuit

Kompanie Lawine Torrèn, *Zorn of God*, Ch.: Marion Hackl, Hubert Lepka

V-Tol, *In the Privacy of my own*, Ch.: Mark Murphy

Lanònima Imperial, *Moving Landscape*, Ch.: Juan Carlos Garcia

100% Acrylique, *Allegro fortissimo*, Ch.: Evelyne Castellino

Cie Buissonnière, *Le Crime*, Ch.: Philippe Lizon & Sacha Ramos

Charleroi/Danses – Plan K, *Ex Machina*, Ch.: Frédéric Flamand

Glanzfest

De Meekers, *'N beschadigt 'Sprookje*, Ch.: Arthur Rosenfeld

Danse Noël

Alias Compagnie, *Moving a perhaps*, Ch.: Guilherme Botelho

Pool, *Couch Potatoes and other forms of safer sex; Lost language; Urge*, Ch.: Carol Meyer u.a.

Un oeuf is un oeuf, *Antarctica 1998*, Ch.: Un oeuf is un oeuf

Sujet: Peter Aerni, Gestaltung: Ursula Heilig , Atelier uh!



1996

10. Berner Tanztage: Die X-TEN

Lézards Vivants, *Bal moderne*, Ch.: diverse

Bundesplatzprojekt, *Hubstapler-Ballett*, Ch.: Christian Mattis

Pretty Ugly Dance Company, *The Previous Evening*, Ch.: Amanda Miller

Annamirl van der Pluijm, *Solo M., Solo P.*, Ch.: Annamirl van der Pluijm

Lynx/Jugendorchester Konservatorium Bern, *mov'in*, Ch.: Christian Mattis

Huber/Carioni & Almada/Molteni, *In Zwischen Räumen, Abraos & Dos y una pausa, Am Mittag, morgen Abend*, Ch.: Anna Huber, Sonia Carioni, Philipp Egli

Sasha Waltz & guests, *Travelogue I – The Kitchen*, Ch.: Sasha Waltz

The Featherstonehaughs, *...go Las Vegas*, Ch.: Lea Anderson

Batsheva Dance Company, *Yag*, Ch.: Ohad Naharin

Wim Vandekeybus/Ultima Vez, *What the body does not remember*, Ch.: Wim Vandekeybus

De Meekers, *Alfabet Soep*, Ch.: Arthur Rosenfeld & Ana Teixidó

O Vertigo Danse, *Déluge*, Ch.: Ginette Laurin

Glanzfest

Ballett Stadttheater Bern, **Tanztheater Basel**, **Ballett Stadttheater St. Gallen**, **Tanztheater Giessen**, **Szegedi Ballett**, **Sarajevo Ballett**, **Tanzwerk Nürnberg**, **Looping!**

Sinopia, **Molteni**, **100% Acrylique**, *Tanz gegen Aids*, Ch.: Martin Schläpfer, Joachim Schlömer, Marianne Fuchs, Roberto Galvan, Editta Braun & Céline Warshaw, Katharina Vogel u.a.

Danse Noël

Alias Compagnie, *Contrecoup*, Ch.: Guilherme Bothelo

Cie Fabienne Berger, *Demain*, Ch.: Fabienne Berger

Thomas Marek & Band, *Steptanz aus Leidenschaft*, Ch.: Thomas Marek

Sujet: Lukáš Machata, Gestaltung: Ursula Heilig , Atelier uh!



1997

11. Berner Tanztage: Kunststückkörper

Charleroi/Danses - Plan K, Moving Target, Ch.: Frédéric Flamand

Gregor Seyffert & Compagnie, Über das Marionetten-theater, Clown Gottes, Ch.: Dietmar Seyffert

Performance Group Taihen, Departed Soul, Ch.: Manri Kim

Raimund Hoghe, Meinwärts, Ch.: Raimund Hoghe

Liat Dror Nir Ben Gal Cie, Interrogation, Ch.: Liat Dror & Nir Ben Gal

Alito Alessi & Emery Blackwell, Steve Paxton, Wheels of Fortune, From There and Back Again, Some English Suites, Tango Tangle, Ch.: Alito Alessi & Emery Blackwell, Steve Paxton

öff öff Productions, Barbie goes Vegas, Ch.: Heidi Aemisegger

International Visual Theatre, Miracle par hasard, Ch.: Joël Liennel

Folkwang Tanzstudio, Drops of rain in perfect days in June, Funky Drummer, Ch.: Mark Sieczkarek

Glanzfest

Final presentation, Weiterbildungskurs Choreographie, Ch.: diverse

Hush Hush Hush, Carte Blanche, Ch.: Abdelaziz Sarrokh

The Lost Romeos, Gleichzeit, Ch.: Evan Jones, Andris Plucis, Luc Vercruyse

Danse Noël

Lézards Vivants, Bal moderne, Ch.: diverse

Sujet: Monika Klopfenstein, Gestaltung: Ursula Heilig , Atelier uh!



1998

12. Berner Tanztage: Tanzvolk

Felix Ruckert, Hautnah, Ch.: Felix Ruckert

Alias Compagnie, On ne peut pas toujours être en apnée., Ch.: Guilherme Botelho

V-Tol Dance Company, ...and nothing but the truth..., Ch.: Mark Murphy

LYNX, OhneMichMensch, Ch.: Christian Mattis

Felix Ruckert, Krapplick, Ch.: Felix Ruckert

Vertigo Dance Company, Bordomino, Ch.: Noa Wertheim, Adi Sha'al

Anna Huber, brief letters, Ch.: Anna Huber

Urs Dietrich, An der Grenze des Tages (erinnern-vergessen), Ch.: Urs Dietrich

Running Out, noli me tangere (rühr' mich nicht an), Ch.: Sylvia Frauchiger, Britta Gärtner, Regula Mahler, Michael Schulz, Daniel Stettler

Cie Montalvo-Hervieu, Paradis, Ch.: José Montalvo

Glanzfest

Tanztheater Dritter Frühling, ohn end, Ch.: Roger Nydegger, Meret Schlegel

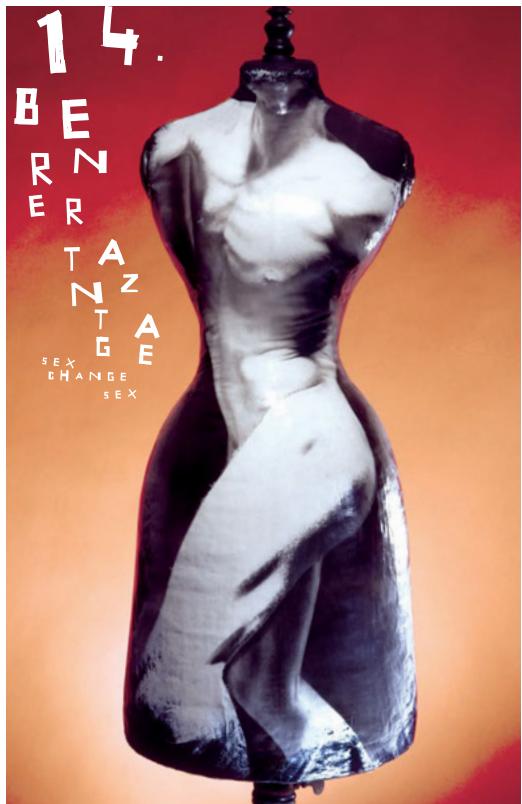
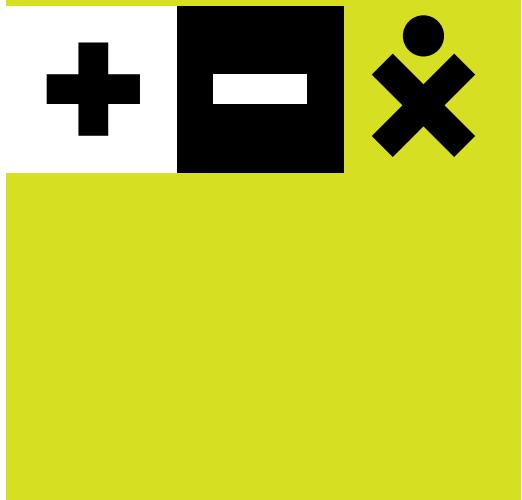
d' Schwyz tanzt, d'Schwyz tanzt..., Ch.: Sjoukje Benedictus

Joaquim Sabaté, We the Spirits of the Air, Ch.: Joaquim Sabaté

Do it

Community-Dance-Videoprojekt, ca. hunderte Beteiligte drehen ihr eigenes Drei-Minuten-Tanz-Video

Sujet: Klaus Berger, Gestaltung: Ursula Heilig , Atelier uh!



1999

13. Berner Tanztage: plusminusmensch**Damaged Goods, Appetite**, Ch.: Meg Stuart**De Meekers, Opblaashelden**, Ch.: Arthur Rosenfeld**Diquis Tiquis, Parede de brillo timido**, Ch.: Sandra Trejos, Alejandro Tossati**Cie Philippe Saire, Faust**, Ch.: Philippe Saire**Tanztheater Münster, Finisterre**, Ch.: Daniel Goldin**Chico MacMurtrie & Amorphic Robot Works, The Ancestral Path**, Ch.: Chico MacMurtrie**Dansend Hart, Kein Aschenputtel**, Ch.: Wies Merkx**Dansgroep Krisztina de Châtel, Lara and Friends**, Ch.: Krisztina de Châtel**Cie Maguy Marin, Pour ainsi dire**, Ch.: Maguy Marin

Gestaltung: Ursula Heilig, Atelier uh!

2000

14. Berner Tanztage: sexchangesex**Jo Strømgren Kompani, A Dance Tribute to the Art of Football**, Ch.: Jo Strømgren**Mark Sieczkarek Company, Red Hot**, Ch.: Mark Sieczkarek**Teatro Sunil, Percorsi obbligati**, Ch.: Maria Bonzanig**Joaquim Sabaté, A Touch of Weill**, Ch.: Joaquim Sabaté**Tanzcompagnie Rubato, Kiss me here (the brutality of facts)**, Ch.: Jutta Hell**Alias Compagnie, Mr. Winter**, Ch.: Guilherme Botelho & Caroline de Cornière**Hans Hof Ensemble, Stadt bei Nacht**, Ch.: Andreas Denk, Klaus Jürgens, Andrea Boll & Mischa van Dullemen**Von Heiduck, Salomé**, Ch.: Thomas Hejlesen**change-sex-Nächte**

Del LaGrace Volcano, Stella & Baby Doll's et Bigoudis, Eserzade, Antonio Caputo & Andy Daim, Irmgard Knef u.a.

Sujet: Andreas Greber, Gestaltung: Marc Kappeler, Markus Reichenbach, LangGysiKnoll

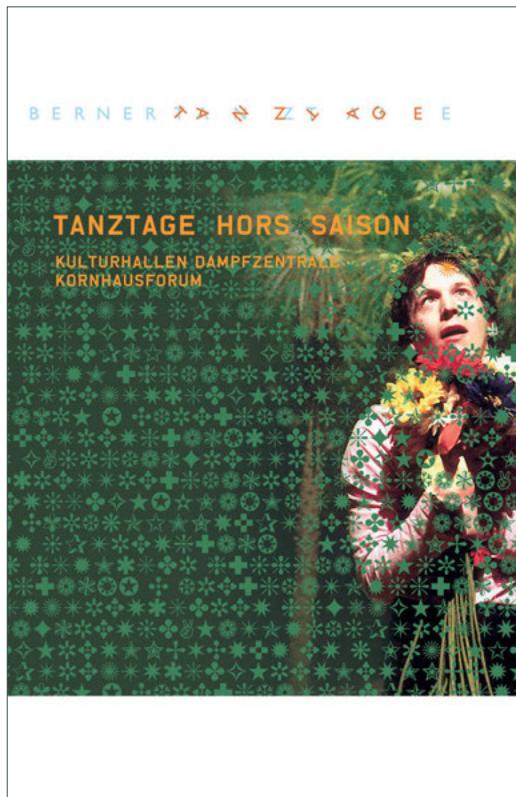


2001

15. Berner Tanztage: amuse bouche

öff öff Productions, *The Bridge*, Ch.: Heidi Aemisegger
Déjà Donné Production, *Aria Spinta*, Ch.: Lenka Flory,
Simone Sandroni
Lynx, *Mode :-)*, Ch.: Christian Mattis
Accrorap, *Anokha*, Ch.: Kader Attou
konnex, *Die Prinzessin auf dem Kürbis*, Ch.: Aurelia Staub
Cholmondeleys, *Featherstonehaughs & Victims of Death*, *Smithereens*, Ch.: Lea Anderson
Ruffnec Company, *Airtrack*, Ch.: Béatrice Goetz
Alias Compagnie, *L'Odeur du voisin*, Ch.: Guilherme Botelho, Caroline de Cornière
Robyn Orlin, *Daddy, I've seen this piece six times before...*, Ch.: Robyn Orlin

Gestaltung: Gerhard Blättler, Stephan Wittwer, LangGysiKnoll

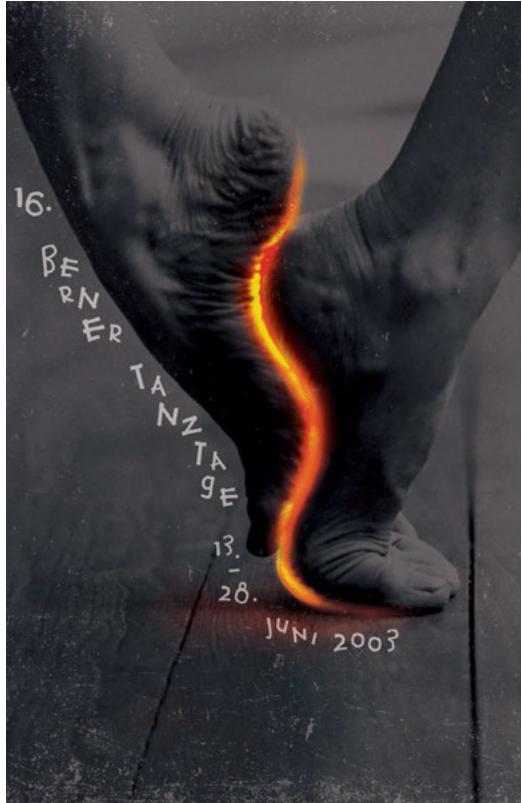


2002

Tanztage hors saison

Flamencos en Route, Fragmentos 3, Ch.: Brigitta Luisa Merki
Hans Hof Ensemble, Glück, Ch.: Hans Hof Ensemble
Anna Huber, two, too, Ch.: Anna Huber
Thierry De Mey, Deep in the wood, Ch.: Thierry De Mey
Lynx, Mode :-), Ch.: Christian Mattis

Gestaltung: Gunnar Gerhard, LangGysiKnoll



2003

16. Berner Tanzstage**Kibbutz Contemporary Dance Company, Screensaver,**
Ch.: Rami Be'er**The Holy Body Tattoo & The Tiger Lillies, Circa,**
Ch.: Noam Gagnon & Dana Gingras**Jin Xing/Dieter Baumann - Tanzcompagnie Rubato,**
Person to Person, Ch.: Jutta Hell, Dieter Baumann**Yann Marussich, Bleu provisoire, Ch.: Yann Marussich****Cie BE WILLIE?, knock-out, Ch.: Bea Nichèle Wiggli****Marcel.I Antúnez Roca, Afasia, Ch.: Marcel.I Antúnez Roca****Gisela Rocha Company, go behind, Ch.: Gisela Rocha****Het Net, Natural Strange Days, Ch.: Roberto Oliván****Saison 03/04****Flamencos en Route, Centaura Flamenca, tránsito flamenco, Ch.: Brigitta Luisa Merki**

Sujet: Lisa Rastl, Jonas Spengler, Gestaltung: Stephan Wittwer, LangGysiKnoll



2004

17. Berner Tanzstage**Rosas, Bal moderne, Ch.: diverse****Quasar Companhia de Dança, Coreografia para Ouvir, Ch.: Henrique Rodovalho****The floating outfit project, Ja, Nee, Ch.: Boyzie Cekwana Vuyani Dance Theatre, Ketima, Ch.: Gregory Vuyane Maqoma****De Meekers/Hans Hof Ensemble, Blikjesbende, Ch.: De Meekers/Hans Hof Ensemble****Cie DeFu, Second Act; Sexual Healing (Dianne & Ramco), Ch.: Nadine Fuchs, Marco Delgado****Cie 7273, La vision du lapin, Ch.: Laurence Yadi, Nicolas Cantillon****Jean-Marc Heim, Va et vient, Ch.: Jean-Marc Heim****Grupo de Rua de Niterói, Telesquat, Ch.: Bruno Beltrão****Cie Georges Momboye, Adjaya, Ch.: Georges Momboye****Saison 04/05****Flamencos en Route, Caprichos Flamencos, Ch.: Brigitta Luisa Merki**

Gestaltung: Stephan Wittwer, Dominic Beyeler, LangGysiKnoll



2005

18. Berner Tanztage

Rosas, Bal moderne, Ch.: diverse

Cie Grenade/Josette Baiz, tonight!, Ch.: Josette Baiz

Granhøj Dans, Obstrucsong, Ch.: Palle Granhøj

Bremer Tanztheater/Urs Dietrich, Clip, Ch.: Urs Dietrich

Schweizer Tanz- und Choreographie-Preis: ZOOvzw/ Thomas Hauert, Modify, Ch.: ZOOvzw/Thomas Hauert

Delgado Fuchs, China Connection, Ch.: Delgado Fuchs

Cie Treff, mindestMann, Ch.: Norbert Steinwarz & Martin Müller

Foofwa d'Imobilité, Un-Twomen-Show, Ch.: Foofwa

d'Imobilité & Thomas Lebrun

Chunky Move, Wanted: ballet for a contemporary democracy, Ch.: Gideon Obarzanek

Superamas, BIG 2nd episode, Ch.: Superamas

Sujet: Miguel Viola, Jonas Spengler, Gestaltung: Stephan Wittwer, Dominic Beyeler, LangGysiKnoll



2006

19. Berner Tanztage

Schweizer Tanz- und Choreographie-Preis: Foofwa

d'Imobilité, Benjamin de Bouillis, Ch.: Foofwa d'Imobilité

Dance Forum Taipei, Eastern Current, Ch.: Yang Ming-Lung

Britta Gärtner/Sylvia Frauchiger, Verflüxt!, Ch.: Britta Gärtner/Sylvia Frauchiger

Company Blue Elephant/In-Jung Jun, Golden Helmet, Ch.: In-Jung Jun

Leni-Basso Dance Company, Ghostly round, Ch.: Akiko Kitamura

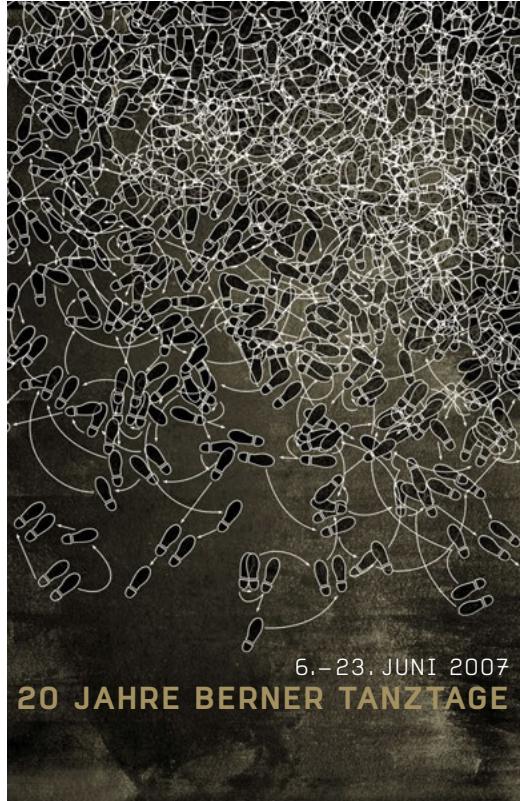
Jérôme Bel/Pichet Klunchun, Pichet Klunchun and myself, Ch.: Jérôme Bel/Pichet Klunchun

Cie Carolyn Carlson, Tigers in the Teahouse, Ch.: Carolyn Carlson

Saison 06/07

Flamencos en Route, Afán, Ch.: Brigitte Luisa Merki

Gestaltung: Stephan Wittwer, Dominic Beyeler, LangGysiKnoll



2007

20. Berner Tanztage

- Schweizer Tanz- und Choreographie-Preis:** Cie Drift,
amours et délices, Ch.: Béatrice Jaccard zusammen mit
den Tänzerinnen und Tänzern
Accrorap, Douar, Ch.: Kader Attou
Cie Maguy Marin, Umwelt, Ch.: Maguy Marin
Vertigo Dance Company & The Diamonds, The Power
of Human Love, Ch.: Noa Wertheim, Adi Sha'al
CandoCo Dance Company, And Who Shall Go to the
Ball?, *The Stepfather*, Ch.: Rafael Bonachela, Arthur Pita
Raimund Hoghe, Swan Lake, 4 Acts, Ch.: Raimund Hoghe
Cie Buissonnière, Le vilain petit canard, Ch.: Cisco Aznar
Ballet National de Marseille, La cité radieuse,
Ch.: Frédéric Flamand
Cie Philippe Saire, Est-ce que je peux me permettre
d'attirer votre attention sur la brièveté de la vie?,
Ch.: Philippe Saire

Gestaltung: Stephan Wittwer, Dominic Beyeler, Neue Lgk

Biografien

Autorinnen und Autoren, Herausgeber

Gabriele Klein (Dr. rer. soc.) ist Professorin für Soziologie mit den Schwerpunkten Bewegung, Sport und Tanz an der Universität Hamburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Kultur- und Sozialtheorie von Körper, Bewegung und Sport, Tanz- und Performance-Theorie, Kultur- und Sozialgeschichte sowie urbane Bewegungskulturen und populäre Tanzkulturen. Im transcript Verlag erschienen bisher »Bewegung« (2004), »Performance« (2005) und »Methoden der Tanzwissenschaft« (2007).

Marianne Mülemann, Musikwissenschaftlerin und Tanzjournalistin. Seit 1997 Kulturredaktorin bei der Tageszeitung »Der Bund«, Bern. Aufsätze zu Tanzthemen publizierte sie im »Berner Almanach, Bd. 3: Theater« (2000), in: »Soukous, Kathak und Bachata. Musik und Tanz aus Afrika, Asien, Lateinamerika« (2004) und in: »ArchitekturKultur in Bern« (2007).

Claudia Rosiny (Dr. phil.), Tanz- und Medienwissenschaftlerin, ab 1991 Programmleitung der Berner Tanztage, Lehraufträge im Bereich Tanz und Medien an den Universitäten Basel, Bern, Wien, Leipzig. Schwerpunkte sind zeitgenössisches Tanzschaffen und Intermedialitätsforschung. Ihr Buch »Videotanz. Panorama einer intermediaLEN Kunstform« erschien 1999 im Zürcher Chronos Verlag.

Gerald Siegmund (Prof. Dr.) war wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen und lehrt seit 2005 Theaterwissenschaft an der Universität Bern. Seine Schwerpunkte sind das Gegenwartstheater und der zeitgenössische Tanz, Theatertheorien, Performance, Intermedialität und die vielfältigen Grenzbereiche des Theaters zu den anderen Künsten. Sein Buch »Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes« erschien 2006 im transcript Verlag.

Christina Thurner (Prof. Dr.) ist Tanzwissenschaftlerin am Institut für Theaterwissenschaft, Universität Bern. Ihre Schwerpunkte in Forschung und Lehre sind Tanzgeschichte, -theorie, Ästhetik, zeitgenössischer Tanz, Gendertheorie. Sie war Assistentin für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Universität Basel, sowie Tanzjournalistin, u.a. »Neue Zürcher Zeitung«.

Reto Clavadetscher ist Organisator und Berater für Kulturprojekte und neue Medien. Er gründete 1987 die Berner Tanztage und leitete das Festival bis zur zwanzigsten und letzten Ausgabe.

Fotografin und Fotografen

Peter Dömötör begleitet die Tanztage seit 1990. Der gelernte Fotograf arbeitet heute als Lektor in der Bundesverwaltung und hat den ehemaligen Beruf zum Hobby gemacht. Tanzfotografie ist für ihn eine Verfremdung des Gesehenen: Er spielt mit dem Momentbild, mit der Reduktion und versucht die Kraft des vergänglichen Augenblicks in ein dynamisches Bild zu verwandeln.

Monika Flückiger begann als freischaffende Fotografin 1989 für die Tageszeitung »Der Bund« zu arbeiten, von 1991–1999 war sie fest angestellt. Die ersten zwei Aufträge damals waren die Berner Tanztage. Tanzfotografie ist für sie immer eine besondere Herausforderung, weil die Bewegungen, die speziellen Lichtverhältnisse und sogar die Musik in einem Bild vereint sein sollen.

Jürg Müller arbeitete ab 1989 bei Keystone und schoss für die Bildagentur viele Festivalotos. Jeweils am Morgen nach der Vorstellung lagen die Bilder bereits auf den Redaktionspulten und wurden in vielen Schweizer Zeitungen gedruckt.

Michael Schneeberger gehörte ab 1994 ebenfalls zum »Bund«-Team. Bekannt geworden ist er als Fotograf und Journalist von Büchern über Rumänien, wo er seit 2004 mehrheitlich lebt und versucht, die letzte Waldbahn der Karpaten zu retten.

Hansueli Trachsel fotografiert seit vierzig Jahren. Seine ungebrochene Leidenschaft gilt der analogen Schwarz-Weiß-Fotografie, die er im Labor von A bis Z selber verarbeitet. Er realisierte u.a. die Bildbände »Bilder für die Zeitung«, »WaldMenschen« und zuletzt »Sandstein«. Von 1974 bis 1998 arbeitete er bei der Tageszeitung »Der Bund« und machte besonders eindrückliche Bilder der »Kunststückkörper«-Festivalausgabe von 1997.

Förderung

Institutionen und Unternehmen, die die Berner Tanzstage im Verlauf der Jahre einmalig oder mehrmals unterstützt haben:

Aids-Hilfe Schweiz, AMAG, Amt für Kultur/Kanton Bern*, Anliker Möbel, Anzeiger rund um Bern, APG, Arthur Andersen, Ascom, Asklia, Association française d'action artistique, Ast & Jakob/Vetsch, ATAG Ernst & Young, Atelier 5, Atelier uh!, Australian Embassy, ballettanz, Ballett Shop Bern, Ballettshop M.E.C., Bally Schweiz, Bank EEK, Bank von Ernst, Barisi, Basisdruck, BEA Expo, Beatrice & Otto Tschumi Stiftung, Beck Glatz, BEKB/BCBE*, Bern Tourismus, Berna AV, Berner Versicherungen, Bi-ber Holding, Bijoux Stadelmann, BKD-Cinéscop, Blaser Café, Blinden- und Sehbehindertenverband, Blumen & Objekte Karin Schwarz, Blutspendedienst Bern, Boutique Jutta, Boutique Kitchener, British Council, British Council Bern, Buchhandlung Stauffacher, Bücher Scherz, Büro Messerli, Bund Druck, Bundesamt für Kultur, Burgergemeinde Bern*, BZ-Café, Café Aarbergerhof, Cambio Wechselrahmen, Casa d'Italia, cfd, Chez Edy, Christener, Ciolina, Coop Bern, Coutts Bank von Ernst, Credit Suisse, Crossair, Dance Center Genève Fallet, Danceorama Tanzschule, Danse Suisse, Denkart, Denz, Der Bund, Der Tanz der Dinge, Deutsche Botschaft in Bern, Doetsch Grether, Eclipse Biel, Efeu mit Pep, Eika Papier, Energie Wasser Bern, Epos, Ernst Göhner Stiftung, Ernst & Young, Essillor Suisse, Farbenzentrum Bern, Fassbind Hotels, Fidelio Kleider, Fischer Druck, Flagprint, Flex-Point Tanzstudio, Foto-Aufziehservice Rhyn, Frutiger, Futura, Gärtnerei Künzli, Galactina, Gartengestaltung Bernhard, Gemeinde Ittigen, Gemeinde Münchenbuchsee, Gemeinde Muri bei Bern, Gemeinde Wohlen bei Bern, Gesellschaft zu Ober-Gerwern, Gesellschaft zu Schuhmachern, Gfeller-Fonds, Globetrotter Travel Service, Globus, Graficolor, Grütliversicherung, Haecky Drink, Hasler, Hess Group, Hirsländen, Hotel & Theater National, IBM Schweiz, Intersport, Jazz Dance School, Kantonale Kommission für Theater und Tanz, Karton Deisswil, Kehrli und Oeler, Kilchenmann, Kleinert Unternehmungen, Klinik Beau-Site, Knight-Ridder Information, Königlich Niederländische Botschaft, Kornhauscafé, Krankenkasse KKB, Küchenladen, Kümmerly und Frey, KulturStadtBern*, kunstreich, Kuoni, L'Ambassade de France en Suisse, Lang Gysi Knoll BSW, Le Bolchoi, Leinenweberei Bern, Leni Lebensversüsser, Lettra Design, Lista, Loeb*, Losinger, Lufthansa, Maarsen Blumen, Manpower, Matrix, Melliger, Migros Kulturprozent*, Modehaus Messerli, Modern Light, Montres Ebel, Mosse Adress, Münsterkellerei, Musik Bestgen, Nicklès Bijouterie, Niederländisches Theaterinstitut, Nikon, Nüssli Construvit, öff öff productions, OK Personal Service, Panasonic, Paraplegiker Stiftung, Partyservice Migros Aare, Peter Gilgen Werbung, Peugeot Talbot Suisse, Pfarrer Contactlinsen, Philip Morris, Pierrot Lusso, Pink Flamingo, Pioneer, Powergroup, Powerhost, Pro Helvetica, Pro Infirmis, Promet, Publizitas, R.v.May, Radio BE1, Radio Förderband, RE Rail Europe, Renobad, Restaurant Brauerei Worb, Restaurant Büner, Restaurant Lorenzini, Restaurant Marzilibrücke, Restaurant Ratskeller, Ricola, Rudolf Pfarrer Optik, Saab, Satzart, Saulnier Optik, Schaefer Kaffeemaschinen, Schindler, Schweiz. Bankgesellschaft, Schweiz. Bankverein, Schweiz. Hotelier Verein, Schweiz. Käseunion, Schweiz. Kreditanstalt, Schweiz. Mobiliar, Schweiz. Rotes Kreuz, Schweiz. Volksbank, Scoop, Serigraphie Kramer, Service culturel de L'Ambassade de France, SmithKline Beecham, SNCF, Sollberger Limousinen, Sonntags-Zeitung, Sophie und Karl Binding Stiftung, Stadtanzeiger Bern, Stämpfli Holding, Stanley Thomas Johnson Stiftung, Stiftung Cerebral, Stiftung Corymbo, Strasser Architekten, Südafrikanische Botschaft, Swiss Musical Academy, Tanz aktuell, Tanz der Dinge, Tanz & Gymnastik, Tanz-In Susanne Inaenbit, Tanzfabrik, tanzjournal, Tanzstudio Alain Bernard, Telecom PTT, Teleprogress, Teo Jakob, Teppich Stettler, Textil- und Siebdruck Hans Brügger, The Dance Experience, tibits, Toyota, Troesch Holding, Typopress Bern, UBS, Valser Mineralquellen, Varicolor, Vatter, Vaudoise Assurances, Vegi Bubenberg, Velo Träff, Vereinigung »Für Bern«, Verkehrsverein Bern, Vetsch Offset, Von Roll Group, Walter Rentsch, Wander, Warteck Brauerei, Weinhandlung Hess, Werbal Werbeagentur ASW, Westiform, Winterthur Versicherungen, Wolf Computer, www.digitalbrainstorming.ch, Zunftgesellschaft zu Schmieden

*seit der ersten Ausgabe

TanzScripte

Reto Clavadetscher,
Claudia Rosiny (Hg.)
Zeitgenössischer Tanz
Körper – Konzepte – Kulturen.
Eine Bestandsaufnahme
Oktober 2007, 140 Seiten,
kart., 18,80 €,
ISBN: 978-3-89942-765-3

Sabine Gehm,
Pirkko Husemann,
Katharina von Wilcke (eds.)
Knowledge in Motion
Perspectives of Artistic and
Scientific Research in Dance
Oktober 2007, 338 Seiten,
kart., zahlr. farb. Abb., 14,80 €,
ISBN: 978-3-89942-809-4

Sabine Gehm,
Pirkko Husemann,
Katharina von Wilcke (Hg.)
Wissen in Bewegung
Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen
Forschung im Tanz
September 2007, 360 Seiten,
kart., zahlr. farb. Abb., 14,80 €,
ISBN: 978-3-89942-808-7

Friederike Lampert
Tanzimprovisation
Geschichte – Theorie –
Verfahren – Vermittlung
Juni 2007, 222 Seiten,
kart., 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-743-1

Gabriele Brandstetter,
Gabriele Klein (Hg.)
**Methoden der
Tanzwissenschaft**
Modellanalysen zu Pina
Bauschs »Le Sacre du
Printemps«
Juni 2007, 302 Seiten,
kart., zahlr. z.T. farb. Abb., inkl.
DVD, 28,80 €,
ISBN: 978-3-89942-558-1

Sabine Sörgel
Dancing Postcolonialism
The National Dance Theatre
Company of Jamaica
März 2007, 238 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-642-7

Christiane Berger
Körper denken in Bewegung
Zur Wahrnehmung
tänzerischen Sinns bei
William Forsythe und
Saburo Teshigawara
2006, 180 Seiten,
kart., 20,80 €,
ISBN: 978-3-89942-554-3

Susanne Foellmer
Valeska Gert
Fragmente einer Avantgardistin
in Tanz und Schauspiel der
1920er Jahre
2006, 302 Seiten,
kart., zahlr. Abb., inkl. DVD, 28,80 €,
ISBN: 978-3-89942-362-4

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

TanzScripte

Gerald Siegmund

Abwesenheit

Eine performative Ästhetik
des Tanzes.

William Forsythe, Jérôme Bel,
Xavier Le Roy, Meg Stuart

2006, 504 Seiten,
kart., 32,80 €,

ISBN: 978-3-89942-478-2

Gabriele Klein,
Wolfgang Sting (Hg.)

Performance

Positionen zur zeitgenössischen
szenischen Kunst

2005, 226 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-379-2

Susanne Vincenz (Hg.)

Letters from Tentland

Zelte im Blick: Helena
Waldmanns Performance in
Iran / Looking at Tents:
Helena Waldmanns Performance
in Iran

2005, 122 Seiten,
kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 14,80 €,
ISBN: 978-3-89942-405-8

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de