

Aus:

MARGRIT BISCHOF, CLAUDIA ROSINY (Hg.)

Konzepte der Tanzkultur

Wissen und Wege der Tanzforschung

September 2010, 234 Seiten, kart., zahlr. Abb., 24,80 €, ISBN 978-3-8376-1440-4

Die Tanzkultur zeigt sich heute vielfältig – vertieftes Wissen, Verstehen und Handeln sind gefragt wie nie zuvor. Die Suche nach den Konzepten, die für die Entstehung, Entwicklung und Realisierung von Tanz und Tanzkultur bestimmend sind, eröffnet neue Wege und steht im Zentrum der aktuellen Forschung.

Vertreterinnen und Vertreter aus verschiedenen Wissensbereichen liefern in diesem Studienbuch profunde Standortbestimmungen zu den Themen der Tanzforschung und illustrieren ihre Position anhand von Beispielen.

Ein Leitfaden zu den Konzepten der Tanzkultur, der neue Wege zum Wissen eröffnet.

Margrit Bischof ist Dozentin für Tanz am Institut für Sportwissenschaft der Universität Bern. Sie ist Studienleiterin des Nachdiplomstudiengangs TanzKultur und befasst sich mit Konzepten für universitäre Weiterbildungen im Bereich der Tanzkultur.

Claudia Rosiny (Dr. phil.), Tanz- und Medienwissenschaftlerin, ist Mitglied der Programmleitung und Dozentin des Nachdiplomstudiums TanzKultur. Von 1991 bis 2007 war sie für das Programm der »Berner Tanztage« mitverantwortlich, heute ist sie u.a. für das Schweizer Tanzarchiv tätig.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1440/ts1440.php

Inhalt

Vorwort 7

MARGRIT BISCHOF
Konzepte der Tanzkultur 9

Anthropologische Zugänge zum Tanz

CHRISTOPH WULF
Anthropologische Dimensionen des Tanzes 31

GABRIELE BRANDSTETTER
Tanzen Zeigen.
Lecture-Performance im Tanz seit den 1990er Jahren 45

JENS ROSELT
Performativität und Repräsentation im Tanz:
Tanz als Aufführung und Darstellung 63

Bildungstheoretische Zugänge zum Tanz

ANTJE KLINGE
Bildungskonzepte im Tanz 79

WIEBKE DRÖGE
,Bevor Form entsteht‘ – informelle Bühnen von Tanz(enden)! 95

BARBARA HASELBACH
Tanz und Bildende Kunst.
Ein interdisziplinärer Ansatz der Tanzpädagogik 109

Kultursoziologische und politische Zugänge zum Tanz

GABRIELE KLEIN

Tanz als Aufführung des Sozialen.

Zum Verhältnis von Gesellschaftsordnung und tänzerischer Praxis 125

KERSTIN EVERT

Sichtbarkeit: Infrastrukturen für Tanz schaffen

145

SANDRA NOETH

We had no problem until we had to do something together...

Ein Entwurf zum Verhältnis von Tanz und Institution 159

Ästhetische Zugänge zum Tanz

GERALD SIEGMUND

Archive der Erfahrung, Archive des Fremden.

Zum Körpergedächtnis des Tanzes 171

JULIA WEHREN

Körpertechniken als Wissenskultur.

Choreografische Konzepte im Umgang mit Tradition – Beispiele
von Foofwa d'Imobilité 181

CLAUDIA ROSINY

Raumkonzepte im mediatisierten Tanz:

Inszenierte Urbanität und virtueller Bildraum 193

Methodische Zugänge zur Tanzwissenschaft

CLAUDIA JESCHKE, GABI VETTERMANN

Tanzforschung. Geschichte – Methoden 207

Zu den Autorinnen und Autoren 227

Vorwort

Der zeitgenössische Tanz erlebt seit den 1980er Jahren einen starken Aufschwung. Damit verbunden war in der Folge eine längst fällige Etablierung der Tanzwissenschaft als eigene Disziplin. Seit einigen Jahren bestehen nun an deutschsprachigen Universitäten und Hochschulen wie in Berlin, Hamburg, Giessen, Köln, München, Salzburg oder Bern Studienschwerpunkte und Professuren in der Tanz- und Bewegungswissenschaft. Dadurch sind auch unterschiedliche Plattformen für eine fundierte Diskussion über den Tanz entstanden. Diese Vielfalt von Zugängen zum Tanz zeigt sich ebenfalls in den Betrachtungskonzepten und in dieser Publikation wird nun versucht, hinter die Kulissen verschiedener disziplinärer Zugänge und Konzepte zu Tanz und Tanzforschung zu schauen.

Die Annäherung erfolgt aus fünf Richtungen: Anthropologische Zugänge zum Tanz, bildungstheoretische Zugänge zum Tanz, kultursoziologische und politische Zugänge zum Tanz, ästhetische Zugänge zum Tanz sowie ein Beitrag zu methodischen Zugängen zur Tanzwissenschaft. Der Konzeptgedanke steht dabei als Leitmotiv, denn wer nach den Konzepten, nach den grundlegenden Überlegungen eines Vorgehens sucht, die für die Entstehung, Entwicklung und Realisierung von Tanz und Tanzkultur bestimmend sind, und diese versteht, kann Prinzipien und Variationen auf eigene Bereiche anwenden und damit den Fortschritt des Tanzes und der Tanzkultur mit bestimmen. Solch ein Buch, das als Studienbuch gedacht ist, kann zwar von vorne nach hinten gelesen werden, darf und soll aber auch quer und nach Bedarf konsultiert werden.

Wir freuen uns sehr, dass so viele namhafte Vertreterinnen und Vertreter der jungen Tanzwissenschaft und angrenzender Disziplinen einen Bei-

trag für dieses Buch verfasst haben und bedanken uns an dieser Stelle ganz herzlich bei allen Autorinnen und Autoren. Unser Dank geht außerdem an alle, die rund um das Buch zur Konzeption, Organisation, Gestaltung und Korrektur beigetragen haben: Wolfgang Weiss (Konzeptberatung), Rahel Spring (Layout), Andrea Fraefel (Lektorat), Andreas Greber (Foto Titelbild) und den weiteren Fotografen und Fotografinnen.

Der integrative Geist dieser Publikation konnte nur entstehen, weil die Universität Bern in Zusammenarbeit mit dem Zentrum für universitäre Weiterbildung, der Philosophisch-humanwissenschaftlichen Fakultät und vor allem dem Institut für Sportwissenschaft mit der Etablierung des Weiterbildungsstudiengangs DAS und MAS TanzKultur eine Plattform geschaffen haben, die diesen Dialog von Wissen über den Tanz unterstützt und anregt. Es ist nicht selbstverständlich, dass ein solches Tanzangebot, das im Austausch mit dem Institut für Theaterwissenschaft und der dortigen Assistenzprofessur für Tanzwissenschaft steht, an einem Sportinstitut einen festen Platz hat. Auch dafür sind wir sehr dankbar.

Wir hoffen, dass dieser Band viele Studierende und Interessierte am Tanz erreicht und dass wir dadurch einen kleinen Beitrag zum Wissen und zu Wegen der Tanzforschung leisten können, damit der Tanz und die Tanzwissenschaft zu einer festen Größe im Kanon der Künste und Wissenschaften werden.

Bern, im Juni 2010

Margrit Bischof, Claudia Rosiny

Konzepte der Tanzkultur

MARGRIT BISCHOF

„Tanz ist Körpersprache komplexen Erlebens,
Tanz ist Körpersprache kulturellen Lebens.
Möge es wissenschaftlichen Zugängen gelingen,
diese Sprache zu verstehen
und unser Verstehen reicher zu machen.“
Wolfgang Weiss

Die vorliegende Publikation entstand im Zusammenhang mit dem Studienangebot MAS TanzKultur, einer Weiterentwicklung des bereits mehrfach an der Universität Bern durchgeführten Nachdiplomstudiengangs DAS TanzKultur. Wie im Masterstudiengang stehen auch bei den verschiedenen Beiträgen in diesem Buch folgende Fragen im Vordergrund: Welches sind die konstituierenden Elemente des Tanzes? Und welche Konzepte sind bestimmend für die Entstehung, Entwicklung und Realisierung von Tanz und TanzKultur?

Konzeptuelles Denken

Tanz und Tanzkultur sind von Konzepten geprägt. Hinter jeder Bühnenpräsentation und jeder Tanzvermittlung steht ein Konzept. Diese Konzepte sind handlungsbestimmend – auch wenn sie nur mehr oder weniger bewusst sind. Auch beim Betrachten eines Tanzstücks schwingt ein Konzept mit: die Entscheidung, eine Vorführung betrachten und als sinnliches Erlebnis in sich aufnehmen zu wollen oder gezielt mit Parametern das Stück differenziert betrachten und somit analysieren zu wollen usw.

Im Wort Konzept verbirgt sich lat. *conceptus*, was übersetzt werden kann

mit *Entwurf, Plan, Programm* für ein Vorhaben. Und das Verb *concipere* umfasst Bedeutungen wie *etwas empfangen, eine Grundvorstellung von etwas entwickeln, entwerfen, erkennen, sich vorstellen*. Konzept kann für einen stichwortartigen, skizzenhaften Entwurf stehen oder eine gedankliche Zusammenfassung von Sachverhalten sein. Konzept kann auch als Denkmodell betrachtet werden, das einen Ausschnitt der Wirklichkeit erfassen will.

Im Kontext dieses Buches bedeutet Konzept ein vernetztes Ganzes von Wahrnehmen, Denken, Planen, Entscheiden, Handeln zu einem bestimmten Thema, ein Zusammenspiel von einzelnen Parametern.

Wie entsteht nun ein solches vernetztes Ganzes? Konzepte dienen der Realisierung eines Vorhabens und bestehen aus einem Netzwerk von Entscheidungen. Dabei vermischen sich bewusste Entscheide mit halb- oder unbewussten Entscheidungen, intuitive Entscheidungen mit rational abgewogenen. Es geht um das Vernetzen aller wichtigen Komponenten, um das Abwägen verschiedener Einflüsse, um das Aufdecken, Einbringen oder Ausscheiden persönlicher und gesellschaftlicher Prägungen. Es geht auch um die Übernahme von hergebrachten Regeln oder um Regelbrechungen und Schaffen neuer Verhältnisse. Aus den Neurowissenschaften ist bekannt, dass das Gehirn ein selbstorganisierender Erfahrungsspeicher ist (vgl. Storch/Krause 2007: 31) und dass neuronale Netze multikodiert sind, das heißt, dass sie sensorische, kognitive und emotionale Informationen beinhalten und vernetzt abrufen können (vgl. ebd.: 39).

Wie kommen Entscheidungen überhaupt zustande? Jedes Konzept hat auch seine Entstehungsgeschichte. Diese wiederum ist geprägt vom Menschen, der Entscheide fällt, von seinen Wurzeln, seinen Visionen und vor allem von seinem Umgang mit Entscheiden. Roth (zit. in Storch/Krause 2007) weist darauf hin, dass die kortikale und die subkortikale Ebene bei Entscheidungen zusammenspielen. Auf der kortikalen Ebene finden bewusste und bewusstseinsfähige Lern- und Bedeutungsvorgänge statt und auf der subkortikalen Ebene laufen die Vorgänge unbewusst ab, doch „diese Ebene ist nur sehr schwer bewusst zu steuern, und die in ihr ablaufenden Prozesse stellen zu einem guten Teil das dar, was wir Persönlichkeit nennen“ (ebd.: 55). Jeder Entscheid enthält Anteile von wenig reflektierten Gegebenheiten, intuitiven Einfällen und rational durchdachten Elementen. Der Entscheidungsprozess erweist sich aus wissenschaftlicher Analyse meist als mehrstufig; Entscheide können in Sekundenbruchteilen oder in Minuten, sofort oder in Form eines längeren Prozesses erfolgen. Abwägungsprozesse können als

Vorgänge in den neuronalen Netzen des Gehirns aufgefasst werden, doch das Gehirn kann nur Informationen verwerten, die in den Speichern abgelegt sind. Damasio (1994) hat auf der psychologischen Ebene herausgearbeitet, dass der Mensch den Begriffen oder Erinnerungen „somatische Marker“ zuordnet, die ihm bei Entscheidungsprozessen eine subjektive Gewichtung geben. Diese somatischen Marker sind stark an Emotionen gebunden und melden sich sowohl bei positiven wie bei negativen Erinnerungen. Deshalb vertritt Maya Storch, Psychoanalytikerin und Vertreterin des Zürcher Ressourcenmodells, die Meinung, dass das Geheimnis kluger Entscheidungen in einer guten Übereinstimmung von Vernunft und Bauch liegt (vgl. 2007). Storch meint dazu, dass es in solchen Momenten weniger darum geht, welche Entscheidung die richtige ist, als welche Entscheidung „mich zufrieden mache“ (ebd.: 85). Ob richtig oder falsch entschieden worden ist, kann erst die Zukunft zeigen. Und wie steht es mit der Intuition?

In künstlerischen Konzepten erhält die Intuition einen großen Stellenwert und bei der Überprüfung intuitiver Einfälle ist nicht alles rational erklärbar, schon gar nicht vom Künstler, von der Künstlerin selbst. Und doch ist es nicht empfehlenswert, der Intuition eine Art mystische Unfehlbarkeit zuzuschreiben. Intuition beruht ja eben auf der Vernetzung individueller subjektiver Erfahrung. Neue Forschungsergebnisse deuten darauf hin, dass der Mensch in komplexen Situationen manchmal mit der Intuition zu besseren Entscheidungen kommen kann als mit dem bloßen Verstand, weil das Unbewusste in der Lage ist, weitaus mehr Informationen zu berücksichtigen als das Bewusstsein, das seinerseits zwar sehr präzise ist, aber nur mit wenigen Informationen klar kommt.

Ob ein Konzept sich bewährt, zeigt sich erst im Erfolg der Umsetzung der Absicht. Erfahrungen zeigen, dass bei der Entstehung eines Konzepts so bewusst wie möglich mit der Mischung von Intuition und Rationalität umzugehen ist.

Vergleichende Betrachtung von drei Konzepten

Drei unterschiedliche Tanzaufführungen bilden den Ausgangspunkt einer Betrachtung, die nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden in deren Konzepten forscht. Anschließend wird eines dieser drei Stücke unter dem Konzeptgedanken genauer angeschaut und anhand eines qualitativen Interviews wird beispielhaft aufgezeigt, welche bewussten, teilbewussten und unbewussten Entscheidungen in ein Choreografiekonzept einfließen.

Aufführung 1: *in-tact*

Die multikulturelle Gruppe *Rumbalante* ist zusammengesetzt aus Tänzerinnen und Tänzern, Musikern, Sängerinnen und Sängern aus Kuba, Italien, dem Kongo und der Schweiz. Alle Musiker und Tanzenden haben sich intensiv mit der afrokubanischen Kultur auseinandergesetzt und wechseln auch manchmal die Rollen vom Musiker zum Tänzer oder von der Sängerin zur Tänzerin. Die Musiker bringen ihre *Percusión Cubana* mit, die eine Vielzahl an einheimischen Perkussionsinstrumenten umfasst, und spielen in höchster Präzision die durch die Polyrhythmik geprägte afrokubanische Musik. Die Lieder sind wie bei anderen Gruppen afrikanischer Herkunft ein Wechselgesang von Solist und Chor und erzählen Geschichten. Zwischen der Perkussion, dem Gesang und dem Tanz entsteht ein Wechselspiel, auf das die Aufführenden improvisatorisch eingehen.

Die Gruppe zeigt in ihrer Performance einerseits typische Figuren aus der Yoruba-Religion, die mit ihren charakteristischen Bewegungen, ihren starken Farben und den ihnen zugeschriebenen Insignien dem Menschen die Verbindung zu den Gottheiten aufzeigen. Andererseits tanzt sie die eher weltlich orientierten Zeremonien einer *Rumba Cubana*, deren zentrale Elemente die Selbstdarstellung wie auch das gegenseitige Verführungsspiel sind.

Die beiden Leitenden der Gruppe, Santino Carvelli und Anna Blöchlinger, haben sich in intensiven Prozessen mit choreografischen Aspekten auseinandergesetzt, um aus diesen eher folkloristischen Elementen eine Bühnenchoreografie zu gestalten.



Verführungsspiel in der Rumba Cubana mit Kirenia Cruzdiaz und Issa Buanga Puathy © Andreas Greber

Aufführung 2: *white fog lifting*

Zu Musik von Philipp Glass (*Chorus for 2 violons & strings*) und zum Teil unterlegt mit gesprochenen Texten von Allen Ginsberg bewegen sich eine Tänzerin und ein Tänzer über die Bühne, sie tauchen aus dem Nichts auf und es scheint, als ob sie bald wieder verschwinden möchten. Beide, die Portugiesin Salome Martins und der Brite Ihsan Rusten, tanzen vollkommen aufeinander eingestimmt einen zeitgenössischen, sehr poetischen ‚Pas de deux‘ so wie es der Titel erahnen lässt: *white fog lifting*, ein weisser schwebender Nebel. Das Licht und die hauchdünnen, fast durchsichtigen Kostüme unterstützen die Stimmung von Luft, Nebel, Blau. Der französische Choreograf Patrick Delcroix hat dieses Stück eigens für diese beiden Tanzenden im Zusammenhang mit der Wiedereröffnung von Tanz Luzerner Theater kreiert.



white fog lifting mit Salome Martins und Ihsan Rusten © Andreas Greber

Aufführung 3: *in between*

In der multimedialen Tanzperformance *in between* – im Spannungsfeld zwischen traditionellen Werten und individueller Freiheit – tritt Maya Farner als zeitgenössische Derwisch­tänzerin auf, begleitet von den beiden Musikern Kamal und Toufiq Essahbi. Wie eine Königin erscheint die Tänzerin, in leuchtendes Orange gekleidet, und schreitet langsam einen Kreis ab: hoch konzentriert, in sich geschlossen, nur da für die Musik und den Tanz. Dieser Kreis wird enger und nun beginnen die Drehungen auf der Stelle. Der lange Rock dreht sich, es entsteht ein Wirbel auf der Bühne. Die Tänzerin hebt ihre Arme an, das Drehen wird leichter und nach einer endlos scheinenden Zeit lüftet sie ihren Turban, lässt die langen Haare mitschwingen und dreht – endlos! Plötzlich steht sie still, schaut geradeaus – da bin ich wieder!

Die Tänzerin Maya Farner hat sich während Jahren im orientalischen Tanz ausbilden lassen, bei Sufis in Istanbul und in Kairo den Drehtanz gelernt und auch das Einverständnis erhalten, als Frau diesen Tanz auf der europäischen Bühne zeigen zu dürfen. Sie versucht heute, dieses uralte Ritual mit dem zeitgenössischen Geist in unserer Kultur zu verbinden und in künstlerischer Form auf die Bühne zu bringen. Sie ist Tänzerin, Choreografin, Produzentin und Vermittlerin in einem.



Drehtanz mit Maya Farnet begleitet von Kamal Essahbi © Andreas Greber

Unterschiede und Gemeinsamkeiten

Worin zeigen sich nun bei diesen drei ganz unterschiedlichen Tanzdarbietungen Gemeinsames und Unterschiedliches? Was haben sie mit Konzepten der Tanzkultur zu tun?

Gemeinsam ist allen, dass

- hinter jeder Tanzdarbietung ein Konzept einer künstlerischen Choreografie für die Bühne steht;
- die Tanzenden ihr sinnlich-emotionales Körperwissen für die Zuschauerenden sichtbar machen;
- die Gruppen bestimmte Tanzkulturen übermitteln und auf einen unterschiedlichen tanzkulturellen Hintergrund verweisen.

Die künstlerische Choreografie für die Bühne

Bei allen Choreografien lässt sich ein Konzept für eine künstlerische Bühnenszenierung erkennen: die Entscheidung, auf einer Bühne vor Publikum aufzutreten, ist ein erstes Indiz dafür. Alle Gruppen treten aus ihrer Experimentierwelt hinaus an die Öffentlichkeit und versuchen, die Zuschauenden durch ihre künstlerische Performance und ihre Präsenz in einen Prozess mitzunehmen. Im Sinne von Herrmann, zitiert in Fischer-Lichte, werden „die Aufführungen selbst sowie ihre spezifische Materialität [...] im Prozess des Aufführens von den Handlungen aller Beteiligten überhaupt erst hervorgebracht“ (Fischer-Lichte 2004: 56). Alle entscheiden sich für eine Aufführung mit „leiblicher Kopräsenz von Akteuren und Zuschauenden“ (ebd.: 53), aus der heraus etwas geschieht, und zwar nur in diesem Moment, da eine Gruppe von Tanzenden auf eine Gruppe von Zuschauenden in unterschiedlichen Gestimmtheiten trifft. Durch ihr Zeigen schaffen sie einen Raum der Aufmerksamkeit, und diese Aufmerksamkeit wiederum ist ein konstituierendes Element bei allen Aufführungen. Die Choreografen und Choreografinnen haben bestimmte Rahmenentscheidungen getroffen wie Ort, Zeit, Dauer, um ein bestimmtes Publikum ansprechen zu können. Auch wenden sie bewusst Bühnenszenierungsformen an, welche die Tanzenden befähigen, öfters eine Choreografie wiederholen zu können, die jedoch bei jeder Aufführung als einmaliges Ereignis zwischen Tanzenden und Zuschauenden in Erscheinung tritt. Sie sind als künstlerisch zu betrachten, weil alle drei Choreografien den Zuschauenden vielschichtige Möglichkeiten des Erfahrens offen lassen – das ist mehr als nur eine Information von Tanzenden zu Zuschauenden – und weil sie Einblick geben in kreative, in sozialpolitische und kulturelle Kontexte eingebettete Schaffensprozesse.

Unterschiedlich ist der Umgang mit den Inszenierungselementen, da das Setting verschieden ist: der Ort der Aufführung, die Zeit, das Publikum, dessen Stimmungen und Erwartungen und dessen Anspruch an Professionalität, die Wahl der Musik sowie der kulturelle Kontext.

Das sinnlich-emotionale Körperwissen sichtbar machen

Im Tanz kommt es vor, dass sich Körper weniger als Träger von Bedeutungen bestimmter Figuren zeigen, sondern sich vielmehr den Zuschauenden in ihrer offenbar deutlich spürbaren Sinnlichkeit aufdrängen (vgl. Fischer-Lichte 2004: 52). Unerwartete oder überraschende Sinneseindrücke, welche die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, können zum Ausgangspunkt einer ästhetischen Erfahrung werden (vgl. Duncker 1999: 11). Entscheidend ist dabei die Bereitschaft, sich auf solche Momente einzulassen. Sinnesempfindungen dieser Art können eine symbolische Verarbeitung provozieren und Assoziationsräume eröffnen. „Weil ästhetische Erfahrungen im Zwischenfeld zwischen Innen und Aussen liegen und nach beiden Seiten hin vermitteln, bekommt der Symbolbegriff ein besonderes Gewicht“ (Duncker 1999: 13). Ein Innehalten, ein Staunen bei sinnlichen Eindrücken weist auf einen Moment des Zeitvergessens hin. Es entsteht eine eigentümliche Zeitlichkeit: die Gegenwart wird genossen, die Fantasie führt in eine andere Welt. So kann das Drehen der Derwischtänzerin, die mit ihrem leuchtenden Kleid spiralig den Raum füllt, zu einem Wahrnehmungswechselspiel führen: hier phänomenaler Leib, dort semiotischer Körper, also ein Hin und Her zwischen Wahrnehmen ihres Körpers und Wahrnehmen des Symbolgehalts dieses drehenden Körpers. Aus einem Entweder-oder wird ein Sowohl-als-auch, daraus entsteht eine Wirklichkeit der Instabilität, der Unschärfe, der Vieldeutigkeiten. Fischer-Lichte spricht in diesem Falle von Schwellenerfahrungen der Zuschauenden. „Eine solche Wirklichkeit ästhetisch zu erfahren heißt, sich auf die Schwelle zu begeben – und auf ihr auszuhalten, heißt eine Schwellenerfahrung zu machen“ (Fischer-Lichte 2007: 245). Körperwissen zeigt sich sinnlich-emotional und eine Schwellenerfahrung kann durch den sinnlich-emotionalen Austausch zwischen den Tanzenden und Zuschauenden ausgelöst werden.

Das Gemeinsame dieser drei Tanzdarbietungen liegt im Sichtbarmachen von sinnlich-emotionalem Körperwissen, doch ob sich die Zuschauenden darauf einlassen, muss offen bleiben.

Der Verweis auf den tanzkulturellen Hintergrund

Tänze zählen zu den elementaren Darstellungs- und Ausdrucksformen der Menschheit, denn „in ihnen wird kulturelle Identität ausgedrückt und das Selbst- und Weltverhältnis der Menschen dargestellt“ (vgl. Wulf 2007: 121). Tanzperformances oder Tanzchoreografien aus bestimmten Kulturen können entsprechend ‚gelesen‘ werden, vorausgesetzt, deren kultureller Kontext ist bekannt. Das nötige Wissen über die jeweilige Kultur ist dabei von großer Bedeutung.

Allen drei vorher beschriebenen Tanzdarbietungen ist gemeinsam, dass sie auf eine bestimmte Tanzkultur verweisen und damit versucht wird, in Ansätzen die kulturelle Identität auszudrücken. Allerdings zeigt sich der Kontext dieser Kulturen auf der Bühne sehr unterschiedlich.

Die Gruppe *Rumbalante* verweist auf die afrokubanische Kultur, die stark geprägt ist von den Göttern der Yoruba-Religion und den Santeria-Szenarien. Grundlage ist die Verehrung der Götter und die Übertragung der afrikanischen Gottheiten auf die Heiligen der katholischen Kirche, so dass eine Verehrung der alten Gottheiten unter neuem Namen möglich ist. Barnett meint dazu: „Auf der gesamten kubanischen Insel werden also Religionen praktiziert, deren mythologische Wurzeln in Afrika liegen, sich aber



Gruppe Rumbalante, Ana Adelaida tanzt Oshun © Andreas Greber

inzwischen zu einer eigenen Mythenform akklimatisiert haben“ (2000: 9). Dies zeigt sich auch in den Tänzen. Den Göttern mit ihren sehr menschlichen Eigenheiten wird eine Bewegungscharakteristik zugeschrieben, ein Attribut beigelegt und eine typische Farbe zugeordnet, mit denen sie immer auftreten. Zum Beispiel zeigt die Göttin Oshun, die Herrin der Flüsse, der Liebe, der Mutterschaft, der Schönheit und des Reichtums wellenartige, dynamische Schulter- und Armbewegungen und verweist im Spiel mit ihrem leuchtend gelben langen Rock auf die Schönheit und den Fluss des Wassers (vgl. Garcia 2001).

Rumbalante versucht vor diesem kulturellen Hintergrund zeitgenössische Bühnenperformance zu inszenieren. Das bedeutet für die beiden Choreografierenden, Zeremonielles zu kürzen, Rituelles zum Teil aufzubrechen und vom allzu Mythischen zu befreien und in einen Bühnenkontext zu stellen, also zu abstrahieren, zu stilisieren, um ihre Inhalte dem westeuropäischen Publikum zugänglich zu machen, ohne deren Essenz zu verlieren.

Der Pas de deux weist auf eine lange Bühnentanzkunsttradition hin. Im ursprünglichen Sinne ‚Schritte zu zweit‘ erlebte der Pas de deux im romantischen Ballett seine Höhepunkte und war an gewisse formale Regeln gebunden.



white fog lifting mit Salome Martins und Ihsan Rusten © Andreas Greber

Diese Duettform wird im zeitgenössischen Tanz oft als eine Herausforderung wahrgenommen, mit Partner oder Partnerin unterschiedliche Bewegungs- und Ausdrucksformen zu einem Thema oder einer Musik zu erproben und dem Publikum zu zeigen. Die persönliche tanzkulturelle Prägung spielt dabei eine bedeutende Rolle: die unterschiedlichen, im Körper eingeschriebenen Tanztechniken werden situativ hervorgebracht und die persönlichen Erfahrungen in den Handlungsformen improvisieren und experimentieren mit Körper und Bewegung kommen im Entstehungsprozess zum Tragen. Je nach Aufgabe des Choreografen können die Tanzenden ihr Körperwissen adäquat einsetzen und dazu beitragen, seine Visionen künstlerisch anspruchsvoll umzusetzen. Patrick Delcroix, der Choreograf des Pas de deux *white fog lifting*, wählte auf Grund der Musik von Philip Glass einen poetischen Ansatz und versuchte mit den beiden Tanzenden die Grenzen auszuloten – und doch „innerhalb gewisser Grenzen natürlich [zu bleiben], denn ich wollte, dass es eine Schönheit behält“ (Delcroix 2009: 21).

Das Bühnenprojekt *in between* verweist auf den orientalischen Tanz und der Teil des zeitgenössischen Derwischtanzes auf die Drehtänze der Sufi. Ein Sufi versteht sein Leben als Weg, um über Gebet, Meditation und asketische Übungen in mystischer Selbstentäußerung die unmittelbare Nähe des Göttlichen zu erleben. Die Derwische sind die augenfälligsten Vertreter des Sufismus, der sich im 8. Jahrhundert entwickelte. Bis heute bekannt ist vor allem der im 13. Jahrhundert gegründete Mevlevi-Orden der Türkei. In der genau reglementierten Sema-Zeremonie drehen die Derwische stundenlang, um in religiöser Ekstase die Verbindung mit dem Göttlichen zu suchen. „Die unsichtbare Achse in der Drehung symbolisiert das in sich ruhende Göttliche – das Unveränderliche inmitten der Bewegung“ (Interview Farner 2009)¹.

Vor diesem kulturellen Hintergrund und mit einer erweiterten orientalischen Tanzsprache arbeitet Maya Farner und sucht nach verschiedensten Ausdrucksformen in einem zeitgenössischen Tanzverständnis. „Elemente aus dem klassisch orientalischen Tanz, Abläufe von Trancebewegungen aus Frauenritualen in Nordafrika bis hin zum Drehtanz der Derwische bilden das Vokabular einer neuartigen Inszenierung.“ (Interview Farner 2009). Der Untertitel ihrer Performance weist auch auf die Schwierigkeit des kulturübergreifenden Ansatzes hin, auf das Spannungsfeld zwischen der Tradition des orientalischen Tanzes und der persönlichen Freiheit der Europäerin, das es auszuloten gilt.

1 | Mit der Choreografin Maya Farner ist am 6.11.2009 ein Interview durchgeführt worden. Die Transkription liegt der Autorin vor.

in between – eine multimediale Tanzperformance

Für Künstlerinnen sind intuitive Einfälle nur schwer rational erklärbar (s. oben). Um Beweggründe und Gedanken einer Choreografin zu erforschen, wird hier die Methode des Experteninterviews mit der Künstlerin angewendet. Dieses qualitative Interview erlaubt einen verstehenden Zugang und bietet unmittelbare Einsicht in die Choreografiepraxis, denn es berücksichtigt die individuelle Lebenslage und die Lebenswelten der Person (vgl. Flick 2009). Wissen und Handeln werden aus subjektiver Sicht untersucht und die verschiedenen Perspektiven der Choreografin können in ihrer Vielschichtigkeit aufgedeckt werden. Das Interview selber ist unterteilt in verschiedene Teilkonzepte: Fragen zur Person, Bezug zum Geschehen, Mittel der Umsetzung, Verhältnis zu den Mitbeteiligten, Verhältnis zum Publikum. Am folgenden Beispiel werden einige Ergebnisse in Form eines Choreografiekonzepts dargestellt.

Konzept zum Stück

Im Programmheft dieser Choreografie ist zu lesen:

„*in between* ist ein Tanzstück, welches sich im Spannungsfeld zwischen Tradition und persönlicher Freiheit bewegt. Es erzählt die Geschichte einer schwarz verschleierten Frau, die sich in vorgegebenen Mustern bewegt, ausbricht und ihre energetische, rote Seite entdeckt. Zwischen Rot und Schwarz zerrissen sucht sie verzweifelt nach dem eigenen Standpunkt und findet ihre Mitte schließlich in der ruhenden Achse der Drehung.“ (Farner 2008).

Das Projekt *in between* ist ein Versuch der Künstlerin, verschiedene Welten zusammenzubringen: die orientalische und die westeuropäische, die Welt der Musik und die des Videos, die Welt des orientalischen Tanzes mit der Welt des zeitgenössischen Tanzgeschehens. Maya Farner arbeitet dabei mit marokkanischen Musikern und Schweizer Künstlerinnen zusammen.

Das Personen-Konzept

Bereits die Biografie der Choreografin zeigt ein stetes Dazwischensein: als Kind auf der Suche nach persönlichen Freiräumen in einem nach streng christlichen Prinzipien praktizierten religiösen Erziehungskonzept der Eltern; als junge Erwachsene in der Auseinandersetzung mit dem orientalischen Tanz im Orient selber, der einerseits eine Faszination für das Andere auslöste und andererseits sie mit sehr traditionellen Frauenbildern konfrontierte; beim Eintauchen in die Männerdomäne des Derwischtanzes, der ihr sehr viel innere Kraft und Anerkennung gab, bei dem sie jedoch kämpfen musste, nicht zum Islam übertreten zu müssen. Durch das Studium der Religionswissenschaften erhielt sie viel Verständnis für kulturelle Verschiedenheiten und durch das Ausüben des Derwischtanzes wurde ihr Inneres gestärkt, um das Dazwischen leben zu können. In der Begegnung und Auseinandersetzung mit anderen Tanzenden und Tanzschaffenden im Nachdiplomstudium tauchte für sie die entscheidende Erkenntnis auf, dass sie als Künstlerin in diesem Dazwischen stehen darf. Sie erlaubt sich nun in ihrem Schaffensdrang eine Kreativität zu entfalten, die das Tänzerische der Tradition des orientalischen Tanzes mit ihren persönlichen Freiheiten verbindet und gelangt dadurch zu neuen Erkenntnissen. Ihre Haltung wird gestärkt durch die Aussage Wulfs, der betont, dass das immaterielle kulturelle Erbe, das an den Körper gebunden ist, sich stets weiterentwickelt und nicht stehen bleiben kann (vgl. Wulf 2010)².

Die Choreografin konstruiert somit über das Phänomen des Tanzstücks *in between* einen Ausschnitt ihrer Wirklichkeit (vgl. Flick 2009).

Das Bezugs-Konzept

Dieses persönliche Zwischen-den-Welten-Leben bildet den Ausgangspunkt für dieses Stück und von Beginn an war für die Choreografin klar, dass der Titel *in between* heißen wird. Im Laufe der Recherche tauchten immer neue Themen auf verschiedensten Ebenen auf, so dass das Stück selber in Teilen choreografiert worden ist.

„Das Stück ist natürlich vielschichtiger als nur die tänzerische Form. Es hat zwei Teile und im Grunde genommen gibt es zwischen diesen zwei Teilen ein *in bet-*

2 | Die Aussage von Christoph Wulf entstammt einem mündlichen Beitrag im Rahmen des MAS Studiengangs TanzKultur am 19.2.2010 in Bern.

ween, ein Dazwischenstehen. Der erste Teil endet mit einer Verzweiflung, weil man zwischen zwei Welten keine Mitte findet und sich nicht positionieren kann und durch gesellschaftlichen Druck immer hin und her switcht. Er endet für mich in einer gewissen Resignation. Und im zweiten Teil wollte ich die gleiche Situation noch einmal aufnehmen, jedoch mit dem Unterschied, dass jetzt eine innere Achse bewahrt wird. Ich bin in einer Mitte irgendwo gehalten und lasse mich als Tänzerin nicht aus dem Lot bringen, was mir eine unglaubliche Stärke gibt.“ (Interview Farner 2009).



Im Drehen die Mitte finden - Maya Farner © Andreas Greber

Dieser angesprochene zweite Teil besteht aus einem 45minütigen Drehtanzen, das den persönlichen Bezug der Künstlerin zum Tanz der Derwische und somit zu ihren Meistern herstellt. Im Laufe des Drehens wird ein Ringen mit sich, ein Ringen um Verständnis und Anerkennung sichtbar sowie der stete Wunsch, sich in der Mitte einfinden zu können – in der getanzten Mitte wie in der persönlichen Mitte oder in der Verbindung mit dem Göttlichen.

Das Umsetzungs-Konzept

„Im orientalischen Tanz finden sehr viele Bewegungen im Körperstamm statt, vieles kommt aus der Mitte und im Stück *in between* lasse ich mich vor allem auf die Drehungen ein.“ (Interview Farner 2009). Im Bewusstsein, dass der orientalische Tanz in diesem Fall auf der Bühne inszeniert wird, versucht die Choreografin, Bewegungen so zu reduzieren, dass sie gelesen werden können, sie lässt viele Verzierungen weg. Sie arbeitet an klaren Formen, die für sie stimmig sein müssen. „Wenn ich mit einem großen Hüftkreis über die Bühne kreise und das Gefühl habe, dass die Zuschauenden mitgehen, gibt das für mich in meinem Stück ein bestimmtes Gefühl, was wiederum mit einer bestimmten Aussage verbunden ist.“ (Ebd.). Dabei löst sie sich zum Teil von traditionellen, vorgeschriebenen Bewegungen, um ihre eigene künstlerische Form zu finden, immer im Spannungsfeld von traditionellen, orientalischen Vorstellungen und dem Bedürfnis der Integration in ein zeitgenössisches Tanzverständnis.

Das Mitbeteiligungs-Konzept

Die Tänzerin und Choreografin entwickelt ihr Konzept alleine und bringt es in eine möglichst klare schriftliche Form. Sie ist Urheberin, Autorin und Verantwortliche für das Ganze. Sie braucht diese formulierten Vorstellungen, damit sie bei der Suche nach Personen, mit denen sie zusammenarbeiten will, aushandeln kann, welchen Teil diese einbringen können und möchten. Dabei achtet sie sehr darauf, eine gemeinsame Basis zu finden, um die Ressourcen der anderen Künstler einfließen zu lassen, was nicht immer einfach ist, zumal die Mitbeteiligten oft aus verschiedenen Kulturkreisen stammen. Sie arbeitet beispielsweise mit arabischen Musikern zusammen, deren Arbeitsweise meist eine eher spontane, aus dem Moment heraus agierende ist. „Es muss von Anfang an klar sein, was ich möchte [...]. Das hilft mir mehr als eine Fülle von kreativen Ideen, die ich dann reduzieren muss. Ich arbeite besser, wenn der Rahmen abgesteckt ist und sich darin etwas entwickeln kann.“ (Interview Farner 2009).

Wenn sie mit dem Musiker Kamal Essahbi auf der Bühne stehe, dann passiere immer etwas zwischen den beiden. „Er hat eine sehr feinfühligkeit Art, meine Bewegung rhythmisch umzusetzen und trotzdem bleibt er in seiner Geschichte ... und wenn es zu einem improvisierten Teil kommt, dann ist da ein Schweben zwischen Geführtwerden, Führen oder in losem Bezug Nebeneinanderhergehen.“ (Ebd.).

Das Publikums-Konzept

in between steht für ein interkulturelles Tanzstück, das von der Bewegungsästhetik her dem orientalischen Tanz zugeordnet werden kann, jedoch in einer Schweizer Umgebung aufgeführt wird. Die Choreografin möchte den Zuschauenden den Zugang ermöglichen: was überlegt sie sich dabei? Sie ist überzeugt, dass alle Bewegungen, die von ihr „ganz ausgefüllt und innerlich mitgetragen werden“ ins Schweizer Publikum transportiert werden können und dass „alles Aufgesetzte, somit viele orientalische Bewegungen, die man einfach nachahmt, sicherlich kaum gelesen werden können“ (ebd.). Sie versucht, viele Bewegungen so zu reduzieren, dass dabei eine Klarheit und Schnörkellosigkeit entsteht und ist der Ansicht, dass die Energie, die sie hineinsteckt, auch beim Publikum ankommt. Sie möchte das Publikum einladen, einen Moment mit ihr in die Welt einzutauchen, die sie tänzerisch erforscht und in der sie viel Zeit ihres Lebens verbringt, um künstlerische Aussagen herausarbeiten zu können. Denn das Stück thematisiere dieses Dazwischen, zwischen den Traditionen und den Freiheiten und diese Auseinandersetzung gehe die meisten Menschen etwas an. „Ich versuche, sehr präsent zu sein und dadurch dem Zuschauenden die Möglichkeit zu geben, auch in diese Präsenz hineinzukommen.“ (Ebd.).

Das Choreografie-Konzept zu *in between*

Jedes Konzept hat auch seine Entstehungsgeschichte (s. oben). Diese wiederum ist geprägt vom Menschen, der Entscheide fällt, von seinen Wurzeln, seinen Visionen. Das Choreografie-Konzept *in between* ist geprägt von der Biografie von Maya Farner, die selber zwischen verschiedenen Welten lebt und auf der Suche nach einem Weg zwischen Tradition und persönlicher Freiheit steht. Sie greift in ihrer tänzerischen Umsetzung auf viel Bewegungs- und Ausdrucksgut des orientalischen Tanzes zurück, berücksichtigt deren Ästhetik, Atmosphäre und Musik, und verbindet die Inszenierung auf der Bühne mit ihren Vorstellungen eines zeitgenössischen Tanzschaffens in schweizerischer Umgebung. Als Künstlerin tritt sie auf die Bühne mit dem großen Wunsch, die Zuschauenden an ihrer Welt Anteil nehmen zu lassen, die sie am Erkunden ist, und ihnen ihr eigenes Dazwischen eventuell auch bewusst zu machen. Sie sucht auf der Bühne speziell im Drehtanz die Verbindung mit dem Höheren oder auch zu sich selbst, und möchte die Zuschauenden einladen, in diese Präsenz mit einzusteigen.

Das Publikationskonzept

Die Idee, sich aus verschiedenen Richtungen dem Konzept einer Aufführung anzunähern, liegt auch dieser Publikation zugrunde. Die einzelnen Beiträge spiegeln dies deutlich wider:

Der tanzende Mensch und sein Körper kann als ein zentrales konstituierendes Element des Tanzes betrachtet werden. In einem ersten Schritt geht es somit um Konzepte aus anthropologischen Zugängen zum Tanz. Christoph Wulf befasst sich mit den anthropologischen Dimensionen des Tanzes. Gabriele Brandstetter forscht nach den Bedingungen, die eine ‚Lecture Performance‘ hervorbringen und zeigt deren Anwendung anhand von Beispielen auf. Jens Roselt bearbeitet aus der Sicht des Theaterwissenschaftlers den Diskurs zum Thema des Performativen und versucht dessen Abgrenzungen aufzuzeigen.

Als ein weiteres konstituierendes Element kann die Manifestation des Tanzes und deren kulturelle und politische Bedeutung betrachtet werden; dies führt zu den kultursoziologischen und politischen Zugängen zum Tanz. Gabriele Klein wirft in ihrem Beitrag einen Blick auf das Verhältnis von Gesellschaftsordnung und tänzerischer Praxis. Der Frage nach Bedingungen von Tanz in kulturellen Institutionen oder dem dort initiierten und generierten künstlerischen/theoretischen Diskurs gehen zwei Vertreterinnen von kulturellen Institutionen nach: Kerstin Evert von K3, dem choreografischen Zentrum auf Kampnagel in Hamburg, und Sandra Noeth vom Tanzquartier Wien.

Konstituierend für Tanz ist die Beobachtung, dass Tanz ästhetisches Handeln ist und ästhetische Erfahrung intendiert, was ästhetische Zugänge zum Tanz hervorbringt. Gerald Siegmund geht der Frage nach, wie Tanz als kulturelles Gedächtnis diskutiert werden kann und Julia Wehren zeigt am Beispiel des Choreografen Foofwa d’Immobilité auf, welche Ästhetik sich mit seiner künstlerischen Arbeit verbindet. Ein weiterer Beitrag geht darauf ein, wie Film unsere Wahrnehmung, speziell die Raumwahrnehmung verändert: Claudia Rosiny diskutiert Raumkonzepte im mediatisierten Tanz und zeigt anhand von zwei Beispielen eine inszenierte Urbanität und einen virtuellen Bildraum.

Die Einsicht, dass Tanz Bildung erfordert und Bildung generiert, führt zu bildungstheoretischen Zugängen zum Tanz. Antje Klinge fragt nach Bildungskonzepten und vor allem nach Orientierungshilfen für eine bildungstheoretische Reflexion des Tanzes. Wiebke Dröge stellt einen Arbeitsansatz

vor, der die Teilnehmenden zu künstlerischen Produktionen heranführen möchte.

Um den Tanz erforschen zu können, braucht es eine eigene Wissenskultur, somit methodische Zugänge zur Tanzwissenschaft. Claudia Jeschke und Gabriele Vettermann führen uns durch die Geschichte des Tanzes und zeigen anhand verschiedener Entwicklungsphasen die jeweils veränderten Perspektiven an methodischen Zugängen in der Tanzforschung auf.

Die Tanzwissenschaft ist am Entstehen. Es gilt, eine Wissenskultur zu entwickeln, Wahrnehmungs-Methoden und eine Sprache zu finden, die der Erlebnisrealität des Tanzes gerecht werden. Darauf aufbauend öffnet das Erkennen von verdeckten und offenen Konzepten, die das Tanzgeschehen prägen, Wege zu wissendem, verstehendem und bewusstem Handeln in der Realität der Tanzkultur. Dazu möchte diese Publikation beitragen.

Literatur

- Barnet, Miguel (2000): Afrokubanische Kulte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Brandstetter, Gabriele/Wulf, Christoph (Hg.) (2007): Tanz als Anthropologie, München: Fink.
- Damasio, Antonio R. (2009⁹): Ich fühle also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins. München: List.
- Delcroix, Patrick (2009): „Musik ist mein Rückgrat, Patrick Delcroix im Gespräch“, in Tanz 1, Programmheft des Luzerner Theater, Luzern: Engelberger Druck, S. 20-21.
- Duncker, Ludwig (1999): „Begriff und Struktur ästhetischer Erfahrung. Zum Verständnis unterschiedlicher Formen ästhetischer Praxis“, in Norbert Neuss (Hg.), Ästhetik der Kinder. Interdisziplinäre Beiträge zur ästhetischen Erfahrung von Kindern. Frankfurt a.M.: GEP, S. 9-19.
- Farner, Maya (2008): *in between*, Konzeption zur multimedialen Tanzperformance. Zürich.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika (2007): „Auf der Schwelle, Ästhetische Erfahrungen in Aufführungen“, in: Sabine Gehm/Pirkko Husemann/Katharina von Wilcke (Hg.), Wissen in Bewegung, Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz, Bielefeld: transcript, S. 240-246.
- Flick, Uwe (2009⁷): Qualitative Sozialforschung, ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

- Garcia, Madeline (Marisuri) (2001): Raices de danzas cubanas. Gstaad. Unv. Script.
- Storch, Maya/Krause, Frank (2007⁴): Selbstmanagement - ressourcenorientiert. Grundlagen und Trainingsmanual für die Arbeit mit dem Zürcher Ressourcen Modell (ZRM). Bern: Huber.
- Wulf, Christoph (2007): „Anthropologische Dimensionen des Tanzes“, in: Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf (Hg.), Tanz als Anthropologie, München: Fink, S. 121-131.