

Einleitung

Verortung der Tanzimprovisation

Der Terminus ‚Improvisation‘ kommt von dem lateinischen Wort ‚improvisus‘ und bedeutet: nicht vorhergesehen, unvermutet. Die Wörter ‚improvvisare‘ (ital.), aus dem Stehgreif dichten, und ‚improviser‘ (frz.) ‚reden‘ gehen auf das Wort ‚improvisation‘ (seit 1807) zurück. Der Begriff ‚Improvisation‘ wurde im 19. Jahrhundert aus dem Französischen ins Deutsche übernommen und verdrängte dann zunehmend den Begriff der ‚Stehgreifdarbietung‘.¹ Die Hauptgebiete der Improvisation sind Musik, Malerei, Theater und Tanz.

In der Musik sind verschiedene Formen der Improvisation zu finden. Sie wird in einer festgefügt Form praktiziert, wie etwa in Variation, Fuge, Kadenz und Choralbearbeitung, wie auch in ‚freieren‘ Formen wie in der Zufallsmusik, Aleatorik und der Indetermination. Mitte des 20. Jahrhunderts erfolgte eine intensive Auseinandersetzung mit dem Begriff der Improvisation im Hinblick auf die Entstehung ‚offener Kunstwerke‘. Komponisten wie John Cage, Boulez und Stockhausen experimentierten mit neuen Kompositionsformen und fanden jeweils ver-

1 Vgl. Heide Eilert: Improvisation, in: Harald Fricke/u.a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. II. Berlin/u.a.: de Gruyter 2000, S. 140-142, hier S. 140.

schiedene kompositionstheoretische Ansätze im Umgang mit Improvisation.²

Im Theater wird die Improvisation als das spontane, freie Spiel ohne oder mit wenig Vorgaben charakterisiert. Sie erscheint in Theaterformen wie den Volkskomödien der Antike, in den Zwischenspielen des mittelalterlichen Dramas, der Commedia dell'Arte und im Stehgreifspiel. Durch das fixierte Literaturtheater und der auftretenden Tendenz zur Texttreue im 18. und 19. Jahrhundert trat die Improvisation in den Hintergrund und wurde erst wieder durch die bildende Kunst der Avantgarde im 20. Jahrhundert als Stilmittel für offenere Theaterformen interessant.³ Die Künstler des Dadaismus und Surrealismus entfalteten in ihren Experimenten die Improvisation und den Zufall als Kunstform. Man denke hier beispielsweise an die spontanen Lautgedichte und improvisierten Maskentänze der Dadaisten im Café Voltaire oder die von André Breton entwickelte surrealistische Technik der *écriture automatique*.⁴ Dieser künstlerische Umgang mit dem Zufall mündete in der Performance-Kunst der 1960er und 1970er Jahre, bei der die Grenzen der verschiedenen Künste – sei es Malerei, Musik, Schauspiel, Tanz – überschritten wurden. Für die Abstrakten Expressionisten, Action-Painting-Künstler (z.B. Jackson Pollock) oder die Fluxus-Bewegung (z.B. Joseph Beuys) war improvisatorisches Arbeiten unverzichtbar, welches nicht die Kunst, sondern den künstlerischen Vollzug dieser – den Prozess als Kunst – herausstellte.

Während im traditionellen Schauspieltheater die Improvisation vor allem ein grundlegendes Mittel für die Rollenerarbeitung und somit wichtiger Bestandteil der Schauspielausbildung ist, haben sich auch auf Live-Improvisation spezialisierte Improvisationstheater gebildet. Keith Johnstone prägt für eine besondere Form der Theaterimprovisation den Begriff ‚Theatersport‘.⁵ Improvisationstheater geht auf die Prinzipien

2 Vgl. Sabine Feist: Der Begriff ‚Improvisation‘ in der neuen Musik, Sinzig: Schewe 1997.

In dieser Studie veranschaulicht Sabine Feist den Facettenreichtum und die verschiedenen Bedeutungszumessungen des Begriffes der Improvisation in der neuen Musik.

3 Vgl. H. Eilert: Improvisation, S. 141.

4 Eine ausführliche Arbeit über die Künste des Zufalls im 20. Jahrhundert liefert Holger Schulze mit seiner Dissertation: Das aleatorische Spiel: Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert, München: Fink 2000.

5 Die Schauspieltheorien von Konstantin S. Stanislawski sind grundlegend für improvisatorische Trainingsmethoden, welche später durch Lee Stras-

der Commedia dell'Arte und des Stehgreifspiels zurück und ist im Bereich der Comedy anzusiedeln. In postmodernen Theaterformen wird Improvisation systematisch, vor allem in Interaktion mit den Zuschauern in den Stückverlauf eingesetzt, wie beispielsweise die Arbeiten der Wooster Group, Bak-Truppen, Forced Entertainment, She She Pop oder Show Case Beat Le Mot zeigen.

Im Tanz ist die Praxis der Improvisation weitaus weniger erprobt, als in Musik und Schauspiel, wo sie sich in Kompositionsmethoden und als Lehrmittel etabliert hat. Die Tanzimprovisation spielt zunächst keine nennenswerte Rolle in der Bühnentanzgeschichte. Erst mit Beginn des 20. Jahrhunderts wird dem Begriff der Improvisation im Tanz eine Bedeutung zugemessen. Durch die Vertreterinnen der Tanz-Avantgarde (Loie Fuller, Isadora Duncan) wird die Geschlossenheit des akademisch kodifizierten Balletts in Frage gestellt. Das Zufällige, Transitorische und Flüchtige als Kennzeichen der Moderne wird im modernen Tanz mit dem Begriff der Improvisation verbunden⁶, im Gegensatz zum festgelegten choreographischen Werk. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stellt Improvisation ein Mittel im choreographischen Prozess dar, das jedoch weniger in der Aufführung (als Performance) für die Präsentation eines ‚Offenen Werkes‘ genutzt wird. Erst ab den 1950/1960er Jahren wird Improvisation bewusst während der Tanzaufführung eingesetzt und damit wird nicht nur die Tradition der Präsentation bestimmter Tanztechniken auf der Bühne gebrochen, sondern die Improvisation bringt auch die Möglichkeiten völlig neuer choreographischer Konzepte für den Bühnentanz ins Spiel.

Improvisatorische Tanzformen anderer Kulturen, wie indischer Tanz, afrikanischer Tanz, Butoh sowie die Funktion der Improvisation in Gesellschaftstänzen, des Flamenco und des Showtanzes (Step, Jazz Dance) werden in der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt. Diese bedürfen einer eigenen wissenschaftlichen Betrachtung.

Die Konzentration liegt auf dem Umgang mit Improvisation, insbesondere als Live-Kunst, im westlichen Kunsttanz. Der Schwerpunkt

berg weiterentwickelt wurden. Vgl.: Hans-Wolfgang Nickel: Improvisation, in: Manfred Brauneck/Gerard Schneilin (Hg.): Theaterlexikon, Hamburg: Rowohlt 1986, S. 411. Und zum Thema ‚Theater und Improvisation‘ vgl. auch: Keith Johnstone: Improvisation und Theater, Berlin: Alexander 1993.

6 Vgl. Gabriele Brandstetter: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde, Frankfurt/M.: Fischer 1995, S. 35.

wird auf Choreographen des Postmodern Dance und des zeitgenössischen Tanzes der 1980er und 1990er Jahre gesetzt.

Fragestellung und Ziel

Der Wandel des Choreographie-Begriffes, der sich durch die Etablierung der Improvisationspraxis im künstlerischen Tanz im 20. Jahrhundert vollzogen hat, ist bisher nicht wissenschaftlich untersucht worden.

Die vorliegende Arbeit soll Einsicht geben in Geschichte, theoretische Aspekte, künstlerische Verfahren und in die Vermittlung von künstlerischer Tanzimprovisation. Zentrale Fragestellung ist dabei nicht nur wie im Laufe des 20. Jahrhunderts mit Improvisation im Tanz umgegangen wird, sondern vor allem *wie* die Formen in einer Improvisation entstehen und welche Strukturen sich für die Form⁷ verantwortlich zeigen. Das Besondere und das Schöpferische der Improvisation liegt in der Hervorbringung von ungeplanter, überraschender, ‚andersartiger‘ Bewegung. Deswegen haben sich mir folgende Fragen gestellt: Wie stellen sich diese ‚andersartigen‘ Bewegungen her? Und welche Aspekte spielen bei der Formenentstehung der improvisatorischen Bewegung eine Rolle?

In der folgenden Untersuchung liegt demnach der Schwerpunkt auf der Aufdeckung von formbildenden Aspekten der Improvisation, der sich wie ein roter Faden durch die Arbeit zieht. Demnach lassen sich diese Aspekte, im Folgenden als Thesen formuliert, an der Gliederung der Studie in vier Teilen ablesen:

1. Geschichten: Die Form einer Tanzimprovisation ist zurückzuführen auf das jeweilige Verständnis von Improvisation und dem jeweiligen tänzerischen Umgang mit Improvisation. Unterschiedliche Umgangsweisen und Konzepte von Improvisation werden in Teil I aufgezeigt, die sich im Laufe der Tanzimprovisationsgeschichte entwickelt haben.
2. Theorie: Die Form einer Tanzimprovisation ist zurückzuführen auf Geschichte und Diskurs des Körpers, den habitualisierten Körper,

7 Mit dem Begriff der Form des Tanzes frage ich nach dem *Umriss*, der den jeweiligen Tanz ausmacht. Es geht also um die äußerlich sichtbare Form. Gleich welche künstlerischer Absicht der Tanzende hat – ob Tanz verstanden als Sichtbarmachen von inneren Bewegungen oder Tanz verstanden als pure Bewegung – der Umriss des Tanzes steht immer im Vordergrund.

sowie den Umgang mit dem Zufall, der emergente Bewegungsabläufe zustande kommen lässt. Im zweiten Teil wird der tänzerische Habitus und der Prozess der Erneuerung beleuchtet.

3. Verfahren: Die Form einer Tanzimprovisation ist zurückzuführen auf auferlegte künstlerische Strukturen (Pläne, scores) nach denen die Tanzenden sich während der Improvisation orientieren. Improvisatorische Verfahren von zeitgenössischen Choreographen, die improvisatorische Strukturen live anwenden, werden im dritten Teil exemplarisch analysiert.
4. Vermittlung: Die Form einer Tanzimprovisation ist zurückzuführen auf die Kunstfertigkeit der erlernten Improvisationstechniken. Die Kunst der Kombinatorik als wesentliches Handwerk und ein pädagogisches Konzept für die Vermittlung von Improvisation werden im vierten Teil vorgestellt.

Ziel dieser Arbeit ist es zum einen die Praxis und den Begriff der künstlerischen Tanzimprovisation auszudifferenzieren und das Verständnis von zeitgenössischer Choreographie zu erweitern und zum anderen die Formenentstehung der Improvisation aufzudecken. Damit möchte ich mit dieser Arbeit einen Beitrag leisten zur wissenschaftlichen Erkenntnis in Tanzforschung und Tanzpädagogik.

Stand der Forschung

Bisher gibt es in der deutschsprachigen wissenschaftlichen Literatur nur wenige Arbeiten über Improvisation im künstlerischen Tanz. Die meisten Schriften über Tanzimprovisation sind zunächst im pädagogischen Bereich anzusiedeln. Den Grundstein für eine Didaktik der Tanzimprovisation legte Rudolf von Laban mit seinem 1948 publizierten Werk: *Der Moderne Ausdruckstanz in der Erziehung*⁸, in dem er ein systematisiertes Spektrum von Bewegungsthemen für die Tanzimprovisation (er nannte es eine ‚freie‘ Tanztechnik) aufstellte. Später erweiterte Barbara Haselbach die Didaktik der Tanzimprovisation mit ihrer einflussreichen Arbeit: *Improvisation Tanz Bewegung*.⁹ Sie erweitert darin Labans ausgeführte Improvisationsquellen durch ‚Material‘. Im-

8 Vgl. Rudolf von Laban: *Der Moderne Ausdruckstanz in der Erziehung*, Wilhelmshaven: Noetzel 1998 (1948).

9 Vgl. Barbara Haselbach: *Improvisation Tanz Bewegung*, Stuttgart: Klett 1993.

provisiert wird nicht nur mit dem Körper, sondern auch mit Material wie Objekte, Geräte, Ornamentik, Sprache und Malerei. Dabei betrachtet sie Improvisation als einen wechselseitigen Prozess zwischen Erfahrung und Gestaltung und fokussiert die durch Tanzimprovisation hervorgerufene Persönlichkeitsentfaltung und kreative Bildung. Einschlägiges Werk zu einer Pädagogik der Tanzimprovisation ist auch Maja Lex und Graziela Padillas Untersuchung des elementaren Tanzes in ihren dreibändigem Werk: *Elementarer Tanz*.¹⁰ In der Ausdifferenzierung pädagogischer Konzepte des modernen Tanzes liefert Claudia Fleischle-Braun umfassende Vermittlungsvorschläge für eine tänzerische Grundlagenausbildung.¹¹ Insbesondere durch die genauere Betrachtung des *New Dance* rückt die Improvisation als Gestaltung im Augenblick und als explorative Methode im Unterricht in den Vordergrund.

Tanzpädagogische Aufsätze wie Wiebke Dröges Untersuchung zur Improvisation in der Gruppe¹², Susanne Quintens Thematisierung von Vorstellungsbildern und Bewegungslernen durch Improvisation¹³ und Ursula Schorns Betrachtung von Anna Halprins ‚Life-Art-Process‘¹⁴ verdeutlichen ebenso das zunehmende Interesse einer detaillierten Auseinandersetzung mit künstlerischer Tanzimprovisation.

Weniger wissenschaftlich, dennoch als bemerkenswerte Auseinandersetzung mit der Tanzimprovisations-Praxis zu erwähnen, ist die 2004 erschienene Arbeit von Ronald Blum: *Die Kunst des Fügens. Tanztheaterimprovisation*.¹⁵ Er betrachtet darin Improvisationstechniken für das Tanztheater und fokussiert dabei wesentliche Aspekte für die Improvisation als Live-Kunst. Eine ausführliche Beschreibung der Prin-

10 Vgl. Maja Lex/Graziela Padilla: *Elementarer Tanz*, 3 Bände, Wilhelmshaven: Noetzel 1997.

11 Vgl. Claudia Fleischle-Braun: *Der moderne Tanz. Geschichte und Vermittlungskonzepte*, Butzbach-Griedel, Afra 2002.

12 Vgl. Wiebke Dröge: *Tanzimprovisation als Performance. Eine Einführung in spontanes Komponieren*, in: *SportPraxis*, 5(2003), S. 17-22.

13 Vgl. Susanne Quinten: *Vorstellungsbilder und Bewegungslernen*, in: *Gesellschaft für Tanzforschung (Hg.), Jahrbuch Tanzforschung 10*, Hamburg: Lit 2000, S. 245-256.

14 Vgl. Ursula Schorn: *Anna Halprin's Life-Art-Process*, in: *Gesellschaft für Tanzforschung (Hg.): Jahrbuch Tanzforschung 10*, Hamburg: Lit 2000, S. 257-280.

15 Vgl. Ronald Blum: *Die Kunst des Fügens. Tanztheaterimprovisation*, Oberhausen: Athena 2004.

zipien und Aufgaben der Kontaktimprovisation liefert außerdem Thomas Kaltenbrunner.¹⁶

Weiter sind nur zwei Monographien zu nennen, die sich speziell zu Improvisation im Tanz auch mit einem theoretischen Ansatz auseinandersetzen: Tai F. Deharde¹⁷ und Martina Bolaender¹⁸.

Tai F. Deharde versucht Rudolf von Labans pädagogisches Konzept zu erweitern. Sie führt aus, dass Labans Bewegungslehre nicht genügt, um emotionale Ausdrucksqualitäten zu erreichen. Neben einer phänomenologischen Annäherung an den Tanz, dass sich nur auf einen Teilbereich von Improvisation konzentriert (Tanz als Spiel), wird ein methodisch-didaktisches Konzept vorgeschlagen, dass auf die innere Symbolbildung der Improvisierenden wirken soll. Dabei verfolgt Deharde eine essentielle Vorstellung von Tanz, der als innerer Ausdruck des Leibes verstanden wird. Durch ihr Konzept soll die Wahrnehmungs- und Ausdrucksfähigkeit erweitert werden, die bis zu „transpersonalen Seinserfahrungen führen kann.“¹⁹ Ziel dieser Arbeit ist es, Improvisation im Tanz verstanden als Mittel zur Selbsterkenntnis, Selbsterfahrung und schöpferischer Selbstgestaltung in die ästhetische Erziehung einzubinden.

Martina Bolaender verfolgt in ihrer Studie ‚Tanz und Imagination‘ ein Konzept der Tanzimprovisation, dass sich als ‚Aktive Imagination‘ auszeichnet. Mit einem psychologisch-therapeutischen Hintergrund entwickelt sie einen Ansatz, der die Gestaltungsprozesse der Improvisation durch Körperbewusstheit und Körperbewusstsein integrativ zu verbinden sucht. Hier wird Tanzimprovisation als identitätsbildend verstanden.

Dass Improvisation im Tanz auch als durchweg formales Kompositionsmittel verstanden werden kann (jenseits des Ziels der Persönlichkeitsentfaltung, Selbsterfahrung und Identitätsbildung), wird weder in Dehardes noch in Bolaenders Studie fokussiert. Diese Auseinandersetzung findet erst in der neueren Tanzwissenschaft statt, indem der

16 Vgl. Thomas Kaltenbrunner: *Contact Improvisation*. Mit einer Einführung in *New Dance*, Aachen: Meyer und Meyer 1998. Vgl. auch Ulla Brinkmann: *Kontaktimprovisation. Neue Bewegung im Tanz*, Frankfurt/M., Griedel: Afra 1999.

17 Vgl. Tai F. Deharde: *Tanz-Improvisation in der ästhetischen Erziehung unter dem Aspekt ihrer Sinnhaftigkeit*, Bern/Stuttgart: Haupt 1978.

18 Martina Bolaender: *Tanz und Imagination. Verwirklichung des Selbst im künstlerischen und pädagogisch-therapeutischen Prozess*, Paderborn: Junfermann 1992.

19 Tai F. Deharde: *Tanz-Improvisation*, S. 29.

Improvisation eine wichtige und paradigmatische Bedeutung für choreographische Verfahren zugemessen wird. Deutlich wird dies durch die von Gerald Siegmund herausgegebene Anthologie: William Forsythe. Denken in Bewegung²⁰, in der durch Tänzer und Tanzwissenschaftler die choreographischen Werke, die sich mitunter durch improvisatorische Verfahren auszeichnen, genau betrachtet werden. Durch das von Forsythe (aufbauend auf Laban) entwickelte Improvisationssystem ‚Improvisation Technologies‘ wird die Improvisation als räumlich-orientierte, formale Bewegungserzeugung verstanden, und prägt damit Forsythes Tanzästhetik. Kerstin Everts Untersuchungen über William Forsythes Arbeitsweise geben Aufschluss über seinen systematischen Umgang mit Improvisation, die sich als Methode für eine Ballettästhetik als völlig neuartig erweist.²¹ Ebenso wird das tanzwissenschaftliche Interesse an einer Begriffsbestimmung von Improvisation im Tanz deutlich, wenn Gabriele Brandstetter in ihrem Aufsatz ‚Choreographie als Grabmal. Das Gedächtnis von Bewegung‘ die Definition der Improvisation als „Bewegung aus Regellosigkeit, als zufalls- oder emotionsgesteuerter ‚Nicht-Code‘“²² hinterfragt.

Die Frage nach einer Theorie der Tanzimprovisation kommt auf. Dies zeigt die 2004 durchgeführte Tagung der Arbeitskreise TanzPädagogik und TanzKunst der Gesellschaft für Tanzforschung, bei der festgestellt wurde, dass man noch weit entfernt sei hierfür einen Vorschlag zu formulieren. Es wurde aber deutlich, dass die Diskussionen um Improvisation und deren unterschiedliche Verfahren seit den 1960er Jahren enorm zugenommen hat und dass der Prozess der Erforschung noch lange nicht abgeschlossen ist.²³ Das 1999 gegründete Deutsche Institut für Improvisation ist um einen interdisziplinären Austausch zwischen Musik, Malerei und Tanz bemüht – dargestellt wird dies in einer

20 Vgl. Gerald Siegmund (Hg.): William Forsythe. Denken in Bewegung, Berlin: Henschel 2004.

21 Vgl. Kerstin Evert: William Forsythes Poetry of Disappearance, in: Gesellschaft für Tanzforschung (Hg.), Jahrbuch Tanzforschung 9, Wilhelmshaven: Noetzel 1998, S. 140-173.

22 Gabriele Brandstetter: Choreographie als Grabmal. Das Gedächtnis von Bewegung, in: Gabriele Brandstetter/Hortensia Völckers (Hg.), ReMembering the Body, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000.

23 Vgl. Heide Lazarus: Tanzen und Würfeln – Improvisation und Imagination im Tanz. Abschlussdiskussion der Arbeitskreis-Jahrestagung, in: Gesellschaft für Tanzforschung: Newsletter, aktuell.sommer.05, (2005), S. 20.

Textsammlung, die die Form des ‚Dresdner Improvisierens‘ thematisiert.²⁴

In der anglo-amerikanischen Tanzforschung fand viel früher als in der deutschsprachigen Tanzforschung eine Auseinandersetzung mit improvisatorischen Verfahren statt, da diese vor allem durch die Entwicklung des amerikanischen Postmodern Dance und seine frühen Experimente mit Improvisation als formales Kompositionsmittel, sich auch dem formalen Tanz gegenüber sah.²⁵

Zu nennen sind hier Autorinnen, die sich mit dem amerikanischen Postmodern Dance auseinandersetzen, wie Sally Banes, Cynthia J. Novack und Susan Leigh Foster. Die wissenschaftliche Untersuchung des Postmodern Dance bringt eine Beschreibung des Umgangs mit Improvisation verschiedener Choreographen mit sich. Exemplarisch dafür behandelt Sally Banes in ihrem Buch ‚Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance‘ vornehmlich die Tanz-Experimente der Judson Church Gruppe und verdeutlicht wichtige Arbeitsweisen der Tanzimprovisation.²⁶

Eine detaillierte Analyse von der Tanzform Contact Improvisation unternimmt Cynthia J. Novack in ihrer Studie ‚Sharing the Dance. Con-

24 Vgl. Angela Rannow (Hg.): Mondscheingiraffen. 25 Jahre Winterkurs für Improvisation und 1. Symposion *Improvisation und Pädagogik* in Dresden, Dresden: Tanzwissenschaft e.V. 2004.

25 In den deutschsprachigen Ländern ist die ästhetische Tanzentwicklung eindeutig durch den zweiten Weltkrieg unterbrochen worden. Dies ist eine Erklärung dafür, warum die experimentellen Ansätze im Tanz in Deutschland nicht weiter entwickelt werden konnten. Vor allem die formalen Ansätze im Tanz, die durch das Bauhaus und die Arbeiten von Oskar Schlemmer verfolgt wurden, hatten in Deutschland zu dieser Zeit keinen Gestaltungsraum mehr. Bauhaus-Künstler emigrierten nach Amerika, wo die Bauhaustradition, wie z.B. von Xanti Schawinsky und Joseph Albers, am Black Mountain College in North Carolina, fortgeführt werden konnte. Die Bühnenexperimente am Black Mountain College beeinflussten vor allem Künstler, die sich später für die Entwicklung der Performance-Kunst und des Postmodern Dance verantwortlich zeigten. Einschneidendes künstlerisches Ereignis war dort das *Theatre Piece Nr. 1*, aufgeführt von Künstlern unterschiedlicher Disziplinen wie Robert Rauschenberg, Franz Kline, John Cage, Merce Cunningham, David Tudor. Vgl.: Rose Lee Goldberg: *Performance Art: From Futurism to the Present*, New York: H.N. Abrams 1988, S. 122.

26 Vgl. Sally Banes: *Terpsichores in Sneakers. Post-Modern Dance*. Hanover: Wesleyan University Press 1987.

tact Improvisation and American Culture'.²⁷ Sie verdeutlicht den geschichtlichen, sozialen und kulturellen Zusammenhang in der Entwicklung von Contact Improvisation. Dabei fließen Aspekte der Tanzimprovisation im Kontext der amerikanischen Gesellschaft ein. Novack stellt die Praxis und Entwicklung der Kontaktimprovisation als Tanzform heraus, bei der zeitweise die Überwindung von gesellschaftlich konstruierten Dichotomien wie Kultur/Natur, Fixiertes/Flüchtiges, Gedanke/Gefühl, Geist/Körper, Kontrolle/Intuition, männlich/weiblich gelingt.²⁸

Eine für die Tanzimprovisations-Forschung bedeutende Arbeit ist das 2002 herausgegebene Buch von Susan Leigh Foster: *Dances that Describe Themselves. The Improvised Choreography of Richard Bull*.²⁹ Foster beschäftigt sich darin ausführlich mit den choreographischen Arbeiten von Richard Bull, der als ausgebildeter Jazz-Musiker, Improvisation immer als choreographisches Verfahren verstand. Über die Analyse seiner ‚improvisierten Choreographien‘ entwirft sie gleichzeitig theoretische Gedankengänge über Tanzimprovisation, die vor allem den Vorgang und die Tatsache der Strukturiertheit und der Geplantheit einer Improvisation betonen.

Weiter ist unbedingt zu erwähnen die 2003 erschienene Anthologie: ‚Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader‘³⁰, herausgegeben von Ann Cooper Albright und David Gere. Tänzer, Wissenschaftler und Historiker reflektieren darin die Entwicklung der Tanzimprovisation als Kompositions- und Performancemittel in einem weiten Spektrum von Tanzkontexten. Mit Aufsätzen von Susan Leigh Foster (Taken by Surprise. Improvisation in Dance and Mind) oder Kent de Spain (The Cutting Edge of Awareness. Reports from the Inside of Improvisation) wird versucht die Erkenntnislücke zwischen Theorie und Praxis zu schließen. Darüber hinaus wird der Kanon der Tanzimprovisation erweitert durch Themen wie computer-basierte Choreographie, Er-

27 Vgl. Cynthia J. Novack: *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Wisconsin: University of Wisconsin Press 1990.

28 Vgl. ebd., S. 193.

29 Vgl. Susan Leigh Foster: *Dances that Describe themselves. The Improvised Choreography of Richard Bull*, Connecticut: Wesleyan University Press 2002.

30 Vgl. Ann Cooper Albright/Richard Gere (Hg.): *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*, Connecticut: Wesleyan University Press 2003.

neuerungen im Steptanz, Improvisation im afrikanischen und indischen Tanz sowie alltägliche Improvisation.

Die Relevanz einer soziologischen Bearbeitung von Tanzimprovisation zeigt der Aufsatz von Elaine Clark-Rapley: *Dancing bodies: Moving beyond Marxian views of human activity, relations and consciousness*.³¹ Darin erklärt sie die Improvisation als eine innovative Tätigkeit, bei der die Grenzen des Gewussten im dialektischen Prozess des Werdens erweitert werden.

Eine weniger erkenntnisreich, aber pädagogisch wertvolle Arbeit ist: *The Moment of Movement. Dance Improvisation*, von Lynne Anne Blom und L. Tarin Chaplin, die darin eine breite Palette von Tanzimprovisationsaufgaben vorstellen und daraus ein allgemeines Improvisationsvokabular, das vor allem an Lehrer, Tänzer und auch an Tanztherapeuten zur Anwendung adressiert ist.³² Ebenfalls zur Anwendung in der Tanzpraxis gedacht ist das Buch von Daniel Nagrin: *Dance and the specific image: Dance Improvisation*. Diese Arbeit beinhaltet eine Vielzahl an Improvisationstechniken, die Daniel Nagrin mit seiner Tanzkompanie *Workgroup* entwickelt hat.³³ Ein weiteres einflussreiches Buch für die Tanzimprovisations-Praxis aus dem anglo-amerikanischen Bereich stellt das Buch ‚*Body Space Image*‘ von Miranda Tufnell und Chris Crickmay dar.³⁴ Darin formulieren sie einen Katalog von Improvisationsaufgaben im Rahmen von Tanz und Performance-Kunst.

Insgesamt betrachtet, zeigt der Stand der Forschung, dass vor allem in der deutschsprachigen Tanzwissenschaft eine umfassende Betrachtung und theoretische Auseinandersetzung mit der künstlerischen Tanzimprovisation – und dies insbesondere durch die Analyse zeitgenössischer improvisatorischer Verfahren – bisher nicht geliefert wurde. Insofern ist es Ziel der vorliegenden Arbeit diese Lücke in der Tanzwissenschaft zu füllen.

31 Vgl. Elaine Clark-Rapley: *Dancing bodies: Moving beyond Marxian views of human activity, relations and consciousness*, in: *Journal for the Theory of Social Behaviour*, Oxford: Blackwell 1999, S. 89-108.

32 Vgl. Lynne Anne Blom/L.Tarin Chaplin: *The Moment of Movement. Dance Improvisation*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press 1988.

33 Vgl. Daniel Nagrin: *Dance and the Specific Image. Improvisation*, Pittsburgh/London: University of Pittsburgh Press 1994.

34 Vgl. Miranda Tufnell/Chris Crickmay: *Body Space Image. Notes towards improvisation and performance*, Hampshire: Dance Books 1990.