

Choreographie vermitteln

Konzepte für die Theaterpädagogik

Theoretische Abschlussarbeit
im Rahmen der Ausbildung zur Theaterpädagogin BuT
bei der Theaterwerkstatt Heidelberg

Vorgelegt von

Helma Herkenrath

Oktober 2008

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG	2
2	EINE PERFORMATIVE WENDE	5
3	TANZGESCHICHTE: CHOREOGRAPHIE IM WANDEL	7
3.1	ANGELEITETE, KOLLEKTIVE BEWEGUNGSFORSCHUNG IM TANZTHEATER	8
3.2	KÖRPER ALS SPIELMATERIAL IM ZEITGENÖSSISCHEN TANZ	9
3.3	AUSEINANDERSETZUNG MIT KÖRPER UND BEWEGUNG IM KONZEPTTANZ	13
4	ZUR BEGRIFFSBESTIMMUNG VON CHOREOGRAPHIE	15
4.1	TANZNOTATION	15
4.2	KOMPOSITION VON BEWEGUNG	17
4.2.1	<i>Memoriale Komposition</i>	18
4.2.2	<i>Spontane Komposition</i>	19
5	ÄSTHETISCHE ERFAHRUNGEN DURCH CHOREOGRAPHIE	21
5.1	PRODUKTIONSÄSTHETIK	22
5.2	REZEPTIONSÄSTHETIK	25
6	AUSGEWÄHLTE CHOREOGRAPHISCHE KONZEPTE	27
6.1	PUNKT - LINIE - FLÄCHE - RAUM	28
6.2	SPONTANES GESTALTEN UND WORK-IN-PROGRESS-SHOWING	29
6.3	DIE KUNST DES RE-AGIERENS	31
6.4	IMPROVISATIONSGRADE IM VERGLEICH	32
7	FAZIT	35

1 Einleitung

Theater baut grundsätzlich auf einem Vereinigungsprinzip auf. Alle Komponenten, die an der Konstitution einer theatralen Situation beteiligt sind, verlieren ihre Eigenständigkeit und erfüllen eine ganz bestimmte Aufgabe im System Theater. Diese ästhetische Eigenheit des Theaters ermöglicht es, alle Kunstformen in sich zu vereinen: „Sprache, Gestik, Mimik, Bewegung, Tanz, Musik, Malerei, Architektur, Licht, Kostüm, Dichtung usw.: alles ist potentiell im Theater vorhanden und integriert.“¹ Die Kunst des Theaterpädagogen besteht nun darin, nicht-professionellen Akteuren das Entdecken und Reflektieren der Vielschichtigkeit und Vielgestaltigkeit von Theater zu ermöglichen, um dadurch vielfältige Ereignis- und Erfahrungsräume zu öffnen. Dies geschieht vor allem auf produktivem, aber auch auf rezeptivem Weg durch den Besuch von Aufführungen und deren Vor- und Nachbereitung. Theaterpädagogische Arbeit ist dabei im weitesten Sinne außerschulische Bildungsarbeit (vom Vorschul- bis zum Seniorenalter), meist in Form von Projekten mit dem Ziel einer Aufführung. Dies kann eine Werkstatt-Präsentation vor einem ausgewählten Publikum oder aber eine größere Aufführung vor fremdem Publikum sein. Innerschulische Bildungsarbeit wird vor allem durch das Fach *Darstellendes Spiel* bzw. *Literatur und Theater* gewährleistet. Neben Kunst und Musik ist es das dritte künstlerische Unterrichtsfach, welches in der gymnasialen Oberstufe (Sekundarstufe II) Einzug erhalten hat. Nur in wenigen Bundesländern (z.B. Berlin und Hamburg) wird es bisher auch in der Sekundarstufe I angeboten. Seit den 1990er Jahren hat sich innerhalb der Theaterpädagogik ein Wandel vollzogen, von einer eher an pädagogischen bzw. sozialen Zielen ausgerichteten Theorie und Praxis, hin zu einem Selbstverständnis als spezifische Praxis ästhetischer Bildung. Ästhetische Bildung erkennt die besondere Qualität und Herausforderung von kunstbezogener Erfahrung an.² Das heißt nicht, dass pädagogische oder soziale Ziele völlig zu vernachlässigen sind. Man geht aber grundsätzlich davon aus, dass diese nicht vorab normativ festzulegen sind, sondern dass sich bildende Erfahrungen durch die gemeinsame gestaltende Arbeit in einem Theaterprojekt einstellen.³ Theaterpädagogische Arbeit kann dieser Sichtweise zufolge dort sein Bildungspotential voll entfalten, wo sie nicht mit Funktionalität überfrachtet wird, sondern ihr der Freiraum einer zweckfreien, ästhetischen Praxis

¹ Klepacki 2005, 99.

² Vgl. Weintz 2008, 95.

³ Vgl. Hentschel 2005, 132.

zugestanden wird. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich dabei auf die Möglichkeiten choreographischer Gestaltung im Rahmen von theaterpädagogischer Arbeit. Langjährige Praxiserfahrung in *Modern Dance*, zeitgenössischem Tanz, *Kontaktimprovisation* und Erfahrung in den Bereichen Tanztheater und Tanzperformance sind ausschlaggebend für die theoretische Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Choreographie. Dabei fließen theater- und tanzwissenschaftliche, theater- und tanzpädagogische sowie neurophysiologische Ansätze mit ein. Konkret orientiert sich die Arbeit an den choreographischen Arbeitsweisen von Pina Bauch, Sasha Waltz, Meg Stuart, Jérôme Bel und Xavier Le Roy. Zudem wird sich mehrmals auf die Tanzkooperative *Two in One* (Budapest/Wien) bezogen, deren Arbeitsweise in Kooperation mit *Theater Gegenstand* (Marburg) im Sommer 2007 anlässlich des Jahres der Heiligen Elisabeth zur Geltung kam. Inspiriert von der Atmosphäre der gotischen Elisabethkirche in Marburg, entstand dort nach einwöchiger Probenarbeit die Tanz-Theater-Performance *Der Elisabeth-Faktor*, die eigene Deutungen der Heiligenlegende in Bilder umsetzte. Seit 1996 arbeitet die Kompanie *Two in One* (Michaela Pein und Ákos Hargitay) generell im intensiven Dialog und künstlerischen Austausch mit anderen Choreographen, Performern, visuellen Künstlern und Musikern. Neben der Mitarbeit bei einer Vielzahl internationaler Projekte (u.a. 1994 bis 1998 Mitglied der Kompanie *Sasha Waltz & Guests* in *Travelogue I & II*), hat das Künstlerduo mit ihren eigenen Produktionen bereits auf zahlreichen Tanzfestivals große Erfolge erzielt. Ihre Inszenierungen arbeiten dabei im Spannungsfeld von Live-Musik, zeitgenössischem Tanz, *Kontaktimprovisation*, (Extrem-)Sport und bildender Kunst.⁴

Beim Sommerprojekt *Der Elisabeth-Faktor* gestaltete sich die aktive Mitwirkung als Mitglied von *Theater GegenStand* als prozessorientierte Suche nach aussagekräftigen Bewegungsbildern. Bildhafte Zeichen, sog. „präsentativ-sinnliche Symbole“⁵, schaffen für Produzenten wie Rezipienten Möglichkeiten für sinnliche Erfahrungen, Verknüpfungen und ein „In-Beziehung-Setzen“⁶ von Wahrnehmungen, Erfahrungen, theatralen Zeichen und Imaginationen, da sie über sich hinaus auf andere Zusammenhänge verweisen. Somit lassen sich Wahrnehmungen und Empfindungen, die verbal begrifflich nicht fassbar sind, mittels Bewegung, Dynamik, Rhythmus und Form zum Ausdruck bringen. Dazu müssen Körperbewusstsein,

⁴ Vgl. Sabine Manke: Programmheft zu *Der Elisabeth-Faktor*. Theater GegenStand. Marburg, 2007.

⁵ Weintz 2008, 112.

⁶ Zirfas 2005, 76.

Körperbeherrschung, Bewegungsvermögen und Erlebnis- und Interpretationsfähigkeit der Akteure gefördert werden.⁷ Beim Tanz-Theater-Projekt in Marburg wurde daher täglich ca. acht Stunden geprobt: Die Elisabethkirche und mögliche Spielorte innerhalb der Kirche wurden sinnlich erkundet, Körperbewusstsein und Bewegungsvermögen entsprechend geschult. Statt vorgegebener Choreographie und Arbeit an der Technik wurde nach dem Montageprinzip mit Bewegungsimprovisation, Bewegungsvariation, Bewegungskombination und Verdichtung des gefundenen Bewegungsmaterials gearbeitet. Diese choreographische Arbeitsweise soll nun auf einen generellen Wandel bezüglich der künstlerischen Arbeitsweise seit den 1960er Jahren und daraus resultierenden choreographischen Arbeits- und Vermittlungsverfahren hin untersucht werden. Ziel der Arbeit ist es, die künstlerische Theorie und Praxis der Theaterpädagogik durch Aufzeigen zeitgenössischer Choreographieansätze und geeigneter Vermittlungsverfahren zu erweitern und mit möglichen ästhetischen Erfahrungen (bei der Produktion bzw. bei der Rezeption) in Beziehung zu setzen.

⁷ Vgl. Klepacki 2005, 105.

2 Eine performative Wende

In den frühen 1960er Jahren zeichnete sich in allen Künsten der westlichen Kultur eine Wende ab, die mit dem Wandel vom Werk zum aufgeführten Ereignis eine Verschiebung im Verhältnis von Zuschauer und Akteur, Subjekt und Objekt sowie Material- und Zeichenstatus mit sich brachte.⁸ Die Bedingungen für Kunstgestaltung und Kunstbetrachtung haben sich damit grundlegend geändert. Bildende Kunst, Literatur, Musik, Theater und Tanz tendierten zunehmend dazu, sich in und als Aufführungen zu realisieren. Dies hat zur Herausbildung einer neuen Kunstgattung geführt, der so genannten *Aktionskunst* oder *Performance Art*.⁹ Bildende Künstler präsentierten beispielsweise ihre Kunst entweder selbst vor Publikum (Aufführen des hergerichteten oder agierenden Körpers: *Happening*, *Event*, *Action Painting* und *Body Art*), oder die Zuschauer waren aufgefordert, sich um die ausgestellten Kunstwerke herumzubewegen und mit ihnen zu interagieren, während andere Besucher als Zuschauer fungierten (Spiel mit Objekten: z.B. Stoffskulpturen, Lichtskulpturen, Videoinstallationen). Der Besuch einer Ausstellung war also vergleichbar mit der Teilnahme an einer Aufführung.¹⁰ Aktion und Reaktion als Wirkung beim Zuschauer statt Deutung und Interpretation des Kunstwerks. Zur Verdeutlichung soll die Performance *Thomas Lips* von Marina Abramović aus den 1970er Jahren herangezogen werden. Als theatrales Zeichen ritzte sich die Aktionskünstlerin in einer Kunstgalerie mit einer Rasierklinge einen Stern auf den Bauch. Reale Handlung (Haut anritzen, so dass Blut fließt) und Material (Körperhaut, Rasierklinge) erzeugten bei den Zuschauern eine unmittelbare Wirkung (physiologische, affektive, energetische und motorische Reaktionen) und ermöglichten sinnliche Erfahrungen (Imagination von Schmerz, Schockzustand, Faszination) und somit Transformationen. Die erzielten Wirkungen waren dabei nicht vom Zeichenstatus der Handlung und der verwendeten Materialien (z.B. Gewalt am eigenen Körper) abhängig. Zuschaueräußerungen und motorische Handlungen (Verlassen des Raumes, Unterbrechen der Performance) waren vielmehr real und konstituierten Wirklichkeit. Sprachliche Äußerungen, die gleichzeitig eine Handlung vollziehen und damit Wirklichkeit konstituieren, sind nach Ansicht des Sprachphilosophen John L. Austin (1955) *performativ*.¹¹ Beispiele: „Ich taufe dieses

⁸ Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 33.

⁹ Die Begriffe *Performance* und *performativ* leiten sich von engl. to perform, etwas vollziehen ab. Vgl. Fischer-Lichte 2004, 41.

¹⁰ Vgl. Fischer-Lichte 2004, 22.

¹¹ Vgl. Hentschel 2005, 137. Siehe auch Fischer-Lichte 2004, 31/32.

Kind auf den Namen Max“, „hiermit erkläre ich Sie zu Mann und Frau“. Sie werden, wenn die sozialen Bedingungen erfüllt sind (z.B. Pfarrer, Standesbeamter, Angehörige und Freunde als Zuschauer), als Aufführung eines sozialen Aktes verstanden. Sie sind weltverändernd und können Transformationen bewirken.

Auch in der Musik gingen immer mehr Komponisten dazu über, den Musikern bereits in den Partituren Anweisungen zu geben, welche für die Zuhörer sichtbaren Bewegungen sie ausführen sollten und prägten Begriffe, wie *szenische Musik*, *sichtbare Musik* oder *instrumentelles Theater*.¹² Das Verhältnis von Musikern und Zuhörern änderte sich dadurch. Die Aufführung von Konzerten trat in den Vordergrund. Dreh- und Angelpunkt einer solchen Aufführung war nicht mehr das vom Künstler (Subjekt) oder vom Zuschauer (Subjekt) losgelöste und unabhängig existierende Werk (Objekt), das aus der kreativen Tätigkeit des Künstlers hervorging und vom Zuschauer wahrgenommen und gedeutet werden konnte, sondern das erlebte Ereignis, welches durch die reale Handlung von Künstlern und Zuschauern ermöglicht, in Gang gehalten und beendet wurde. Durch direkte Zuschaueransprache, Bühnenverlängerung in den Zuschauerraum, Handlungen an mehreren Spielorten, Auf- und Abgänge in den Zuschauerraum usw. wurden auch im Theater und Tanz Auftritts-, Spiel- und Bewegungsmöglichkeiten für die Akteure erweitert und dadurch neue Wahrnehmungs- und Erfahrungsmöglichkeiten für die Zuschauer ermöglicht. Durch reale Anwesenheit und bewusste Wahrnehmung bzw. Reaktion auf das Spiel im Raum wurden Zuschauer zu Mitspielern. Die Regeln, nach denen die Aufführungen hervorgebracht wurden, waren als Spielregeln zu begreifen, die zwischen allen Beteiligten - Akteuren wie Zuschauern - ausgehandelt und gleichermaßen von allen befolgt wie gebrochen werden konnten.¹³

Im ausgehenden 20. Jahrhundert wurde der Begriff des *Performativen* von den Kultur- und Theaterwissenschaften wieder aufgenommen und erheblich erweitert.¹⁴ Die Erforschung kultureller Praxen rückte zunehmend in den Blick. Kulturwissenschaftler betrachten Handlungen und Ereignisse seitdem als performative Züge von Kultur und damit *Kultur als Performance* und nicht mehr *Kultur als Text* (Verständnis von Kultur, bei dem Phänomene und ganze Kulturen als strukturierter Zusammenhang von Zeichen verstanden werden, denen bestimmte Bedeutungen zukommen).¹⁵ Mit der Vorstellung einer *Kultur als Performance* können

¹² Vgl. Fischer-Lichte 2004, 24.

¹³ Vgl. Fischer-Lichte 2004, 47.

¹⁴ Vgl. Hentschel 2005, 137.

¹⁵ Vgl. Fischer-Lichte 2004, 36.

also nicht nur sprachliche Äußerungen, sondern auch Handlungen jeglicher Art potentiell *performativ* sein. Handlungsvollzüge gelten insofern als *performativ*, als sie nicht nur ausführend, sondern vor Publikum aufführend sind, und im Vollzug der Handlung gleichzeitig Wirklichkeit konstituieren.¹⁶ Im postdramatischen Theater¹⁷ und zeitgenössischen Tanz werden daher auch heute noch Dialog und Interaktion mit dem Publikum im Stückverlauf eingesetzt. Dadurch eröffnet sich für den Zuschauer ein Erfahrungsraum für grundlegende Fragen und Ansichten bezüglich Theater und Tanz, für eigene Wünsche, Hoffnungen, Mängel, Unannehmlichkeiten und Grenzen. Zeitgenössische Produktionen von *Sasha Waltz & Guests*, *Meg Stuart*, *Ann Hamilton & Damaged Goods*, *Two in One*, *Rimini-Protokoll*, *She She Pop*, *Forced Entertainment*, *Show Case Beat Le Mot*, *Wooster Group*, *Bak-Truppen* und Künstler wie Jérôme Bel und Xavier Le Roy arbeiten bewusst mit diesem Erfahrungsraum zwischen Beobachtung und Aufführung. Statt Werke zu schaffen und diese dem Publikum vorzuführen bzw. vorzuzeigen, bringen sie Ereignisse hervor, welche Akteure wie Zuschauer involvieren.

3 Tanzgeschichte: Choreographie im Wandel

Als Gegenbewegung zum klassischen Tanz entstand Anfang des 20. Jahrhunderts der moderne Tanz, zu dem der *Ausdruckstanz* in Europa und der *Modern Dance* in den USA gerechnet werden. Erst der *Modern Dance* mit Martha Graham und Doris Humphrey in den USA sowie der *Ausdruckstanz* mit Mary Wigman und Rudolf von Laban in Europa entdeckte die Bewegung als Essenz und hat ihn in den Augen von John Martin, so André Lepecki, zur eigenständigen Kunstform gemacht.¹⁸ Der Wandel der Kunstform *Tanz* bedingt einen Wandel der Choreographie, der mit der Etablierung der Improvisationspraxis im künstlerischen Tanz des 20. Jahrhunderts einhergeht.

¹⁶ Hentschel 2005, 137.

¹⁷ Der Begriff geht auf Hans-Thies Lehmann zurück. Das Adjektiv *postdramatisch* beschreibt ein Theater, das sich veranlasst sieht, jenseits des Dramas zu operieren, in einer Zeit *nach* der Geltung des Paradigmas Drama im Theater und ist gekennzeichnet durch z.B. mehrere Handlungsstränge, Kollagenprinzip, Nicht-Perfektion, Realität. *Nach dem Drama* meint, dass es als Struktur des Theaters weiterhin mit Darstellern, Zuschauern, Darstellungsweisen und Dramaturgie operiert. Vgl. Lehmann 2005, 30/31.

¹⁸ Vgl. Lepecki 2006, 12.

3.1 Angeleitete, kollektive Bewegungsforschung im Tanztheater

Als Ausdruckstänzer in den 1920er Jahren und Mitbegründer der Folkwangschule in Essen (1928) folgte Kurt Jooss den Bestrebungen Labans und setzte sich für die Etablierung des modernen Tanzes auf deutschen Bühnen ein. Die Choreographien von Jooss waren festgelegte, geschlossene Bühnenwerke und gemäß der damals vorherrschenden Tradition, vom Aufbau her klassische kurze Handlungsballette.¹⁹ Seine bekanntesten Stücke sind *Der grüne Tisch* (1932) und *Großstadt* (1932).²⁰ Sie waren politisch und spiegelten soziale Verhältnisse der modernen Gesellschaft wider. Jooss gilt daher als Urvater des Tanztheaters. Er schuf eine neue Tanzästhetik im Theater und erzielte damit die Tradition eines kritischen, zeitbezogenen Tanztheaters. Die Essener Folkwangschule wurde zur richtungsweisenden Ausbildungsstätte des modernen Tanzes in Deutschland.

Pina Bausch, Susanne Linke und Reinhild Hoffmann gingen alle aus dieser Schule hervor und prägten in den 1960er und 1970er Jahren zusammen mit Gerhard Bohner und Hans Kresnik den Begriff des deutschen Tanztheaters.²¹ Die wesentliche Erweiterung dieser Tanzrichtung besteht in der Vermittlung sozialkritischer Inhalte.²² Dies geschieht über eine radikale Veränderung der stilistischen Mittel, wie beispielsweise Verbindung von Bewegung und Sprache oder die kollagenartige Aneinanderreihung unterschiedlicher Szenen, welche die Zuschauer bewusst zu assoziativen Verknüpfungen anregen soll.²³ Die Choreographen vertreten dabei unterschiedliche Themenschwerpunkte und Arbeitstechniken. Exemplarisch soll im Folgenden die Arbeitsweise von Pina Bausch näher beleuchtet werden.

Pina Bausch (Leiterin des *Wuppertaler Tanztheaters* und nach wie vor weltweit erfolgreich) betrachtet Tanz nicht als technisch definiert. Fast alles kann Tanz sein. Um zu geeignetem szenischen und choreographischen Material zu gelangen, hat sie ihre eigene Arbeitsweise entwickelt.²⁴ Sie stellt den Akteuren Fragen, die um einige aus dem Drama, der literarischen Vorlage oder dem Thema herausgelösten Motivkomplexe kreisen. Um diese zu beantworten, müssen die Darsteller auf ihre persönlichen Erfahrungen zurückgreifen, denn Pina Bausch interessiert nicht, *wie*

¹⁹ Vgl. Lampert 2007, 83. Siehe auch Schmidt, Jochen (2002): *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts* in einem Band. Mit 101 Choreographenportraits. Berlin, 80.

²⁰ Vgl. Lampert 2007, 83.

²¹ Vgl. Schlicher 1987, 26.

²² Vgl. Barthel/Artus 2008, 32.

²³ Vgl. Barthel/Artus 2008, 32.

²⁴ Vgl. Servos, 2007, 193-199.

Menschen sich bewegen, sondern *was sie bewegt*.²⁵ Frageritual und improvisierte Antworten bringen Vorteile mit sich. Durch die alltäglichen Lebenserfahrungen der Akteure erweitert Pina Bausch ihren eigenen Erfahrungshorizont als Materialquelle. Zudem stellt sie damit sicher, dass die gemeinsam entwickelten Choreographien und Szenen persönlich motiviert sind. Aus den Antworten entwickelt sich Spielmaterial. Bewegungsfolgen und szenische Abläufe entstehen und können zu einem Stück zusammengefügt werden. Der von einem Choreographen erdachte durchgehende Handlungsstrang weicht also dem Kollagenprinzip: „Das alleinige Schöpferum (die Ein-Person-Autorschaft) eines Choreographen verliert an Bedeutung - die Choreographen nutzen das kreative Potential der Tänzer im Arbeitsprozess.“²⁶ Durch den Prozess der Formfindung werden die ursprünglich persönlichen Antworten zu Beispielen von überpersönlichem menschlichen Verhalten. Biographische Elemente, Bewegungswiederholungen und stilisierte Alltagsbewegungen werden zu Bauschs choreographischer Arbeitsweise. Individuelle und kollektive Gefühlswelten werden so in den Choreographien fixiert und körperlich zum Ausdruck gebracht. Improvisation dient hier als Mittel zur Entfaltung des Individuums, zur Findung von Themen und Bewegung und zur Entwicklung von Charakteren. Eine flachere Hierarchie der Kompaniestruktur, durch kreative Mitarbeit und damit verbundene Aufwertung der Tänzer, brachte also neue choreographische Methoden hervor, welche die Tanzdramaturgie und damit die Ästhetik des Tanzes grundlegend änderte.

3.2 Körper als Spielmaterial im zeitgenössischen Tanz

Seit den 1960er und 1970er Jahren wird auch außerhalb des Tanztheaters mit Bewegung experimentiert. Verschiedenste Arbeitsmethoden und Techniken wurden erprobt und zu neuen Tanztechniken erklärt: *Kontaktimprovisation*²⁷, *New Dance*, *Release-Techniken*²⁸ und später auch die *Improvisation Technologies* von William

²⁵ Barthel/Artus 2008, 32.

²⁶ Lampert 2007, 85.

²⁷ *Kontaktimprovisation* knüpft an frühkindliche Erfahrungen an und gibt die Fixierung der vertikalen Achse auf: der Schwerkraft nachgebend im Tragen und Getragenwerden, Fallen und Schweben, Führen und Folgen, Heben und Fliegen. In der *Kontaktimprovisation* ist sinnliches Spüren daher kein passiver Vorgang, sondern setzt Bewegung voraus. Ein Spiel mit Körpergewicht und Schwerkraft (und daraus resultierenden Bewegungstechniken) also, welches gelenkt wird durch dynamische Prozesse aufgrund physikalischer Interaktion zwischen zwei oder mehreren Körpern. Vgl. Sieben 2007, 148.

²⁸ Unter den Sammelbegriff *Release-Techniken* fasst man verschiedene Methoden des Bewegungslernens in den *Dance Departments* von Universitäten und Colleges der USA zusammen, welche auch in Europa (z.B. Holland, Belgien) die Ausbildungsinhalte der Schulen für neue Tanzentwicklung bestimmten. Der Schwerpunkt liegt auf Verfahren, welche sich die Anatomie nicht nur theoretisch aneignen, sondern mit Mitteln der Bewegung, Berührung, Stimme und Bildern

Forsythe und die Erweiterung der *Labanotation* durch Ann Hutchinson Guest.²⁹ Europaweit entstanden neue Ausbildungsstätten für Tanz, die großen Wert auf Improvisation und Komposition als Ausbildungskonzepte legten.³⁰ Zahlreiche Improvisationsfestivals, wie z.B. das Festival *Montpellier Danse*, etablierte im Laufe der Zeit eine Tanzimprovisationsszene, zu der z.B. Steve Paxton, Yvonne Rainer, Simone Forti, Nancy Stark Smith, Lisa Nelson, Julyen Hamilton und David Zambrano gehörten.³¹ Künstlerkollektive und Kompanien bildeten sich heraus und experimentierten mit den neu entwickelten Tanztechniken als Form spontaner Komposition, wie auch die beiden Choreographinnen Sasha Waltz und Meg Stuart, die vor allem auf *Kontaktimprovisation* aufbauende choreographische Methoden und Arbeitstechniken entwickelten.

Die Erforschung des Tanzes *in Berührung* und *mit Berührung* ist etwas, das sich durch alle Produktionen von Sasha Waltz zieht. Es gibt in ihren Stücken immer Szenen, in denen erst über die Berührung Kommunikation und Bewegung erzeugt wird. Sasha Waltz lässt sich dabei von Räumen inspirieren, folgt physikalischen Kräften und spielt mit den Gesetzen der Schwerkraft. Sie experimentiert mit Bewegungen, die nicht mehr durch den Tänzer selbst gelenkt werden, sondern durch Kontakt, Körpergewicht und Schwerkraft entstehen und kreierte auf diese Weise neuartige Bewegungsfolgen.³² In ihren Stücken geht es vor allem um Räume (real oder surreal, harmonisch oder disharmonisch, eigen oder fremd, innen oder außen) und ihre jeweiligen Geschichten und Spuren, die Menschen im Umgang mit Räumen oder Gegenständen hinterlassen und die zu etwas rätselhaft-verträumtem Eigenem mutieren können. In ihren ersten Produktionen *Travelogue I-III* (1993-1995) erforscht sie beispielsweise Alltagsräume (Küche, Bad, Bar, Hotelzimmer). Getanzt wird zum Surren von Nähmaschinen, Geklapper von Geschirr, zu Tango- und Streicherklängen. Geschirr, Betten und Türen machen sich selbstständig. 1996 geht der Fokus weg vom eigenen Szene-Leben, hin zu sozialen Themen, zur Gesellschaft. Sie recherchiert Material und arbeitet mit thematischen

verkörpern (engl. to embody). Die Akteure stapeln beispielsweise Wirbel wie Bauklötze, verlängern das Steißbein wie einen Dinosaurierschwanz oder lassen den Kopf wie einen Luftballon schweben. Die Arbeit mit bewegten Bildern ermöglicht Tänzern und Schauspielern, in einer langen Achse Balance, Spannung und Entspannung, Mühelosigkeit sowie Bühnenpräsenz zu finden. Vgl. Sieben 2007, 148/149.

²⁹ Vgl. Lampert 2007, 86.

³⁰ Beispiele hierfür sind die *School for New Dance* in Amsterdam, das *European Dance Development Center* in Arnhem und Düsseldorf, die *Tanzfabrik* in Berlin, das *Laban Center* in London und *P.A.R.T.S.* in Belgien. Vgl. Lampert 2007, 85.

³¹ Vgl. Lampert 2007, 86.

³² Vgl. Schlagener 2008, 7ff.

Bewegungsaufgaben und grundlegenden Parametern von Bewegung (z.B. Dynamik, Rhythmus, Tempo), innerhalb dessen die Tänzer improvisieren. Der Aufgabenschwerpunkt wird dabei - je nach Intension - auf Raum, Bewegungsablauf, Situation, Gruppe, Objekt, Musik, Rhythmus usw. gelegt. Gemeinsam mit ihrer Kompanie entwickelt Sasha Waltz auf diese Weise Improvisationstechniken, die mit entsprechenden Begriffen verknüpft werden. *Blitz, Snake, Construction, Strudel* usw. bezeichnen z.B. Bewegungsabläufe, die jeweils unterschiedliche Formen annehmen können, aber nach bestimmten Bewegungsprinzipien funktionieren. Es entsteht ein eigenes System, das bei den Tänzern als Wissen gespeichert ist. Mit jedem Stück bekommen Choreographin und Akteure neue körperliche Informationen und entwickeln neue Techniken, die sich immer wieder reproduzieren lassen. Sie schöpfen daraus, auch wenn sie frei improvisieren. Die Individualität der Tänzer bleibt dabei gewahrt.

Seit der Produktion *Körper* (2000) werden die Arbeiten von Sasha Waltz abstrakter und dichter. Der Fokus ist auf den Kern des Menschseins, seinen Anlagen und die geeignete Form einer Darstellung gerichtet. Sie recherchiert im Bereich *Body-Systems* (Skelett, Muskulatur, Herzkreislaufsystem, Organe, Haut), Körper und Raum, Körper und Medizin sowie Körper und Geschichte und sucht nach Möglichkeiten, wie sich Körper definieren, im Raum orientieren können und wie das Innere sichtbar werden kann. Auch in *Arts + Science In Vitro* geht es um eine Annäherung an physikalische, biologische, choreographische und ästhetische Phänomene. Ein Naturwissenschaftler trägt biochemische Erkenntnisse vor. Es geht um die Musterbildung in der Natur: z.B. Selbstorganisation und *logisches* Verhalten der Zellen, Selbstformation zu Zellverbänden, Proteine und Proteinfaltungen. Später werden die Themen von Tänzern der Kompanie *Sasha Waltz & Guests* in menschliche Bewegung übersetzt, indem sie Formen als Äquivalente zur Natur suchen. Durch Körperkontakt und natürliche Bewegungen entstehen organische Formen und ein organischer Körperausdruck. Eine Bewegung resultiert schlüssig und folgerichtig aus einer anderen. Die durch Bewegungsimprovisation entstehenden Formen, als etwas ganz Eigenes, haben eine sinnliche Wirkung auf die Zuschauer, da eine Logik dahinter steckt, die sie nachvollziehen und körperlich wahrnehmen können. Sehen transformiert sich in etwas Körperliches. Dies ist auch bei den Arbeiten von Meg Stuart der Fall. Angeregt durch Film- und Psychiatrierecherchen betreibt sie mittels *Kontaktimprovisation* sowie entsprechender Bewegungsaufgaben intensive Bewegungsforschung nach Körpern ohne Erinnerung, gewissermaßen

nach utopischen Körpern, deren Wahrnehmungen gestört sind und gelangt zu Körpern mit außergewöhnlichen, flüchtigen und zerfallenen Bewegungen, wie schon die Eröffnungssequenz ihres Stückes *No Longer Readymade* (1993) deutlich macht:

Getrieben von Schlagzeughrhythmen hämmert das Klavier den Zuschauern atemlos Stakkati in die Ohren. Am rechten Bühnenrand steht ein Mann in Hemd und Hose gefangen in einem Lichtreckeck, das ihn fest und unbeweglich an seinem Platz hält. Er schüttelt den Kopf, immer wilder wirft ihn von links nach rechts, als wolle er etwas für die Zuschauer Unsichtbares abwehren oder ihm ausweichen. Ruckartig hebt er die Arme und zeigt mit drei Fingern in die Luft, dreht die Handfläche nach innen und hält den Daumen hoch, bevor ein anderer Finger hochschnappt und ein unkontrolliert scheinendes Spiel mit den Fingern in Gang setzt, deren Drama sich völlig losgelöst von den Kopfbewegungen abspielt, die immer heftiger werden, bis sie den Oberkörper des Mannes mitreißen. In Halbkreisen dreht er seinen Torso, während Arme und Finger, eins, drei, zwei, in Gegenrichtung vor seinem Gesicht hin und her gerissen werden. Plötzlich hält er inne und beginnt zu zittern. Das Zittern versetzt seinen Körper erneut in Bewegung [...] und breitet sich im Raum aus. Der Raum vibriert mit. [...] Als kämpfe eine Bewegung darum, freigelassen zu werden, bricht sie in endlos wiederholten, minimalen Schüben aus seinem Körper hervor. [...] Ein Körper im Schockzustand.³³

Das Subjekt verliert sich hier auf der Bühne. „An die Stelle einer Selbstwahrnehmung als Fremdwahrnehmung tritt die viel unheimlichere Vorstellung eines permanenten Entgleisens des Subjekts, das keinerlei Kontrolle mehr über sich zu haben scheint.“³⁴

Das Beobachten des Zitterns und Vibrierens auf der Bühne - unterstützt durch die Musik - erzeugt beim Zuschauer vielmehr eine direkte Wirkung, die sich in etwas Körperliches transformiert. Dies gelingt Meg Stuart, indem sie (wie auch Sasha Waltz) bestimmte Techniken, z.B. *Kontaktimprovisation* oder *Body-Mind Centering (MBC)*³⁵ in ihren Aufführungen auf die Bühne bringt und damit in den Rahmen des Theaters und seiner Gesetze stellt. Beide Choreographinnen präsentieren den Zuschauern somit andere Körperbilder und auch andere Subjekte, „um etwas an der Realität sichtbar zu machen, was bisher noch nicht sichtbar war“.³⁶ Sie materialisieren den Körper, um gedankliche Aussagen zu transportieren und eröffnen dadurch neue Erkenntnis- und Erfahrungsräume.

Nicht zufällig ist es der zeitgenössische Tanz, an dem sich neue Körperbilder am deutlichsten ablesen lassen. Ihn kennzeichnet drastisch, was nach Lehmann im postdramatischen Theater überhaupt gilt: Der Tanz „formuliert nicht Sinn, sondern artikuliert *Energie*, stellt keine Illustration, sondern ein Agieren dar. Alles ist hier Geste.“³⁷ Zudem beschreibt er den Übergang vom klassischen zum modernen Tanz und später zum zeitgenössischen Tanz treffend als „eine Verschiebung [...], die [...]

³³ Siegmund 2006, 409.

³⁴ Siegmund 2006, 411.

³⁵ Durch Aktivierung der verschiedenen Körpersysteme (z.B. Skelett, Muskulatur, Haut) werden spezifische Bewegungsqualitäten erzeugt. Vgl. Siegmund 2006, 412.

³⁶ Siegmund 2006, 412.

³⁷ Lehmann 2005, S. 371.

von der *Semantik* [Bedeutung theatraler Zeichen bzw. Zeichensysteme] auf die *Syntax* [Kombinatorik theatraler Zeichen bzw. Zeichensysteme] und dann auf die *Pragmatik*, das emotionale ‚Sharing‘ von Impulsen mit den Zuschauern in der Kommunikationssituation des Theaters führte.“³⁸ Diese Verschiebung gilt auch für das Erscheinen des Körpers im postdramatischen Theater. Theaterpädagogen sollten daher zeitgenössische Konzepte und Produktionen im Blick haben und sich für die eigene künstlerisch-kreative Arbeit an diesen orientieren, ohne sie jedoch zu imitieren.³⁹

3.3 Auseinandersetzung mit Körper und Bewegung im Konzepttanz

Seit den 1990er Jahren werden, angeregt von französischen Choreographen, Vorgehensweisen der Konzeptkunst der 1960er Jahre auf Tanz übertragen.⁴⁰ Bei dieser Tanzrichtung wird nicht wie üblich das ausgewählte Thema tänzerisch gestaltet, sondern „in der Aufführung werden sowohl die gewählten Inhalte als auch ihr möglicher Präsentationskontext hinterfragt“.⁴¹ Konzepttanz stellt damit eine intellektuelle Auseinandersetzung über Körper und Bewegung in den Mittelpunkt des Geschehens: Selbstbefragungen zur Rolle der Kunst oder Befragungen zum Selbstverständnis der Künstler, Problematisierungen, die den Entstehungsprozess der Choreographie betreffen, Reflexionen über Körperlichkeit, Identität und grundsätzliche choreografische Vorgehensweisen. Dadurch wird der Abstand zwischen den Darstellungsebenen vergrößert und lässt die Differenzenerfahrung für Akteure wie Zuschauer noch deutlicher hervortreten als im zeitgenössischen Tanz. Bewegungsimprovisation dient hier nicht wie bei Sasha Waltz als Werkzeug für die Bewegungskomposition oder wie bei Meg Stuart als Mittel für die Suche nach ursprünglichen Bewegungen, sondern als Mittel um das *Zwischen* (zwischen Akteur und Zuschauer bzw. zwischen Subjekt und Objekt) zu erobern.

In *The Last Performance* (1998) beschreibt Jérôme Bel beispielsweise anhand von vier Figuren aus den Bereichen Sport, Theater und Tanz den Auf- und Abbau von Identität.⁴² Dies geschieht durch Zuschreibung von Kostüm, Geste, Bewegung und Namen. Drei Tänzer und eine Tänzerin treten nun nacheinander auf und weisen sich als Jérôme Bel, André Agassi, Hamlet und Susanne Linke aus. Nach einem *Ich bin* in

³⁸ Lehmann 2005, S. 371.

³⁹ Vgl. Hentschel 2005, 132.

⁴⁰ Vgl. Barthel/Artus 2008, 32.

⁴¹ Barthel/Artus 2008, 32.

⁴² Vgl. Siegmund 2005, 64.

der jeweiligen Sprache der Person folgt eine typische Geste der betreffenden Person (z.B. Tennisbälle an die Wand schlagen). Danach tanzt einer nach dem anderen, zunächst die Tänzerin, später die drei Tänzer, die ersten sieben Minuten von Susanne Linkes Solo *Wandlung* (1978). Nach dem ersten Durchgang werden die Rollen getauscht, indem die Tänzer nun behaupten: „Ich bin nicht Jérôme Bel, André Agassi, Hamlet, Susanne Linke.“ Herstellen von Identität geschieht hier performativ, durch Wiederholung, Zeichen und Gesten und sichtbare Differenz. „In der vierfachen Wiederholung der Anfangssequenz von Susanne Linkes *Wandlung* durch die vier Tänzer in Bels Stück zersetzt sich die Vorstellung eines Originals durch die körperlichen Differenzen, die in und mit jeder Wiederholung zutage treten.“⁴³ Dem Zuschauer wird damit die Identifikationsmöglichkeit mit einer der agierenden Figuren genommen und das *Als-ob* selbst zum Thema gemacht. „Zitat und Wiederholung, und die dadurch entstehenden Verschiebungen, gelten als choreographisches Mittel, um auf den differentiellen Körper zu verweisen.“⁴⁴ Ähnlich arbeitet auch Xavier Le Roy. Im Auftrag von Jérôme Bel choreographierte er das Stück *Xavier Le Roy* (2000), kommt selbst aber als Figur gar nicht vor. Stattdessen zitiert er historische Körperbilder (Charlie Chaplin, Marilyn Monroe, Napoleon, Michael Jackson usw.) und verweist dabei auf seinen eigenen oder einen anderen Körper.⁴⁵ Auch die Kompanie *Two in One* setzt sich in ihrem Stück *Sichtbarkeit - Delicious Movement* (2007) mit dem Selbstverständnis als Künstler wie folgt auseinander:

Wenn ich als Künstler sichtbar für den Zuseher bin, kann ich mich Künstler nennen. Als Künstler ist es von Vorteil, in den Medien sichtbar zu sein. Dadurch betreibe ich keine Kunst, aber der Zuseher weiß, dass ich Künstler bin und kommt, um sich den Künstler anzusehen, um dann Kunst zu sehen.⁴⁶

Dazu wird das Thema *Sichtbarkeit* auf der Bühne verbal über Mikrofon erläutert und durch körperliche Darstellung beispielsweise mittels Vorhangbahnen und Kartonagen, hinter denen Körper oder Teile des Körpers verschwinden und vom Zuschauer gedanklich ergänzt werden müssen, veranschaulicht. Getanzt wird nur sehr wenig. Am Ende des Stückes verschwinden die Künstler von der *Bildfläche*, indem sie aus dem Fenster steigen und sich im Dickicht von Bäumen und Gestrüpp verlieren. Zurück bleibt ein etwas verwirrtes Publikum, das durch Konzepttanz mit der

⁴³ Siegmund 2005, 64.

⁴⁴ Lampert 2007, 92. Zit. nach: Susanne Linke über Jérôme Bel: „Er entschlackt Tanz auf die Essenz einer gedanklichen Aussage“. In: *körper.kon.text*. Das Jahrbuch, 38.

⁴⁵ Vgl. Lampert 2007, 90.

⁴⁶ Programmheft zu *Sichtbarkeit - Delicious Movement*, Tanztheater von *Two in One* (Budapest/Wien). Waggonhalle Kulturzentrum. Marburg, 11./12. Juli 2007.

zeitgenössischen Präsentation von Tanz (auf der Bühne bzw. in den Medien) sowie eigenen Wünschen und Vorstellungen konfrontiert wird.

Für die theaterpädagogische Arbeit erscheint Konzepttanz zunächst weniger geeignet, da Tanz hier auf der Metaebene behandelt wird und damit Fähigkeiten der Akteure voraussetzt, die erst in Grundlagen durch choreographische Gestaltung erarbeitet werden müssen. Konzepttanz eröffnet jedoch Möglichkeiten, den Erfahrungs- und Spielraum der Akteure zu erweitern und regt zudem die kognitive Auseinandersetzung mit den verschiedenen Darstellungsebenen an. Angesichts der gestalterischen Vielfalt an choreographischen Produktionen soll nun eine genauere Begriffsbestimmung von Choreographie erfolgen.

4 Zur Begriffsbestimmung von Choreographie

Choreographie bezeichnet heute die Komposition von Bewegung, meist in Zusammenhang mit Tanz. Bezogen auf eine Definition von Claudia Jeschke (1990), ist damit die Auswahl von Bewegungen und Positionen zu verstehen, die einen inhaltlichen oder formalen Zusammenhang aufweisen und in ihrem Ablauf wiederholbar sind.⁴⁷ Eine Choreographie wird wie eine musikalische Komposition als Kunstwerk betrachtet und reicht vom kurzen Solotanz bis zur mehrstündigen Inszenierung eines Tanztheaterstückes mit mehreren Personen und komplexer Bühnenhandlung. Ursprünglich bezeichnete Choreographie (griech. choreos = Tanz, graphos = Schrift) hingegen die schriftliche Fixierung von Bewegungsabläufen des Chores im griechischen Drama, später die Aufzeichnung von Tanzbewegungen im Allgemeinen.⁴⁸ Dies geschieht in Form vereinbarter symbolischer Zeichen und wird heute als Tanznotation bezeichnet.

4.1 Tanznotation

Eine Tanznotation ist die auf menschliche Bewegungen in spezifischen Tanzformen bezogene symbolische Repräsentation von Tanzbewegungen.⁴⁹ Zur Anwendung kommen schriftliche, graphische, musikalische, figurale und abstrakte Symbole. Sie wird genutzt, um Choreographien zu dokumentieren, zu analysieren und zu rekonstruieren. Die bekanntesten Tanznotationen sind die *Labanotation*

⁴⁷ Vgl. Lampert 2007, 31.

⁴⁸ Vgl. Koegler/Kieser 2006. Siehe auch <http://de.wikipedia.org/wiki/Choreografie>.

⁴⁹ Vgl. Koegler/Kieser 2006. Siehe auch <http://de.wikipedia.org/wiki/Tanznotation>.

(*Kinetographie*) und die *Benesh Movement Notation (Choreologie)*, wobei hier nur auf die *Kinetographie* näher eingegangen werden soll.

Auf dem ersten deutschen Tänzerkongress in Magdeburg stellte Rudolf von Laban (1927) seine Tanznotation (*Kinetographie, Tanzschrift*) als System zur Analyse und Aufzeichnung menschlicher Bewegung vor. Ein Jahr später, auf dem zweiten Tänzerkongress, wurde bereits die Einrichtung einer Hochschule für Tanz und die Schaffung einer wissenschaftlich-soziologischen Forschungsstätte für Bewegung in Essen verabschiedet.⁵⁰ Die von Laban entwickelte Tanznotation wurde dabei für die tänzerische Bildung und Ausbildung empfohlen. *Schrifttanz* als universelles Lehr- und Lernmodell konnte sich nach Brandstetter jedoch nicht durchsetzen.⁵¹ Zu unterschiedlich waren die Auffassungen von Tanz. Vor allem Mary Wigman, als Sprecherin einer Gruppe von Tänzern, wandte sich prinzipiell gegen die Verschriftlichung von Tanz, da Überlieferung und Produktion von Choreographien an den je präsenten Körper in Bewegung gebunden sei.⁵²

Heutzutage wird vor allem die Möglichkeit der medialen Aufzeichnung und der computergestützten Digitalisierung von Bewegung im Raum genutzt.⁵³ Sie dient vorwiegend zur Konservierung von Bewegung. Die technischen Möglichkeiten bringen aber auch weitere Verfahren der Tanznotation für die zeitgenössische Choreographie und die Tanzwissenschaft mit sich, wie dies beispielsweise das Modell der *Improvisation Technologies - A Tool for the Analytical Dance Eye* von William Forsythe zeigt. Durch das auf CD-ROM erhältliche Improvisationsmodell wird die „Improvisation als räumlich-orientierte, formale Bewegungserzeugung verstanden, und prägt damit Forsythes Tanzästhetik.“⁵⁴ Nicht ganz uneigennützig, richtet sich die CD-ROM auch an neu engagierte Tänzerinnen und Tänzer, die seine Arbeitsweise noch nicht kennen und die Improvisationspraxis bei Forsythe damit eigenständig nachvollziehen können.

Ähnlich der Situation im Ballettstudio, sieht man William Forsythe, wie er einzelne Improvisationsaufgaben erklärt und durchführt. Durch die digitale Technik sind Bewegungslinien fixiert, die in Realität nur imaginiert werden können. So bekommen die Tänzer eine genaue Vorstellung von den möglichen Raumwegen einer Bewegung. Das, was Rudolf von Laban in seiner Zeit versucht hat, nämlich Bewegung analytisch zu veranschaulichen und zu notieren, ist durch digitale Technik in der CD-ROM möglich gemacht.⁵⁵

⁵⁰ Vgl. Brandstetter 2007, 37.

⁵¹ Vgl. Brandstetter 2007, 38.

⁵² Vgl. Brandstetter 2007, 38.

⁵³ Vgl. Brandstetter 2007, 39.

⁵⁴ Lampert 2007, 20.

⁵⁵ Lampert 2007, 178.

Ein Zeitdokument, zwischen schriftlicher Formulierung und praktischer Vermittlung, das auf die von Rudolf von Laban entwickelte *Kinetographie* aufbaut.

4.2 Komposition von Bewegung

Improvisation⁵⁶ und Aleatorik⁵⁷ sind zu einem wesentlichen Bestandteil zeitgenössischer Choreographie geworden. Dies wird durch spontane Neukombination alter, bereits erlernter Bewegungsmuster⁵⁸ realisiert. Den Grundstein legte Rudolf von Laban mit seinem Werk *Der Moderne Ausdruckstanz in der Erziehung* (1948). Es enthält ein systematisiertes Spektrum an Bewegungsthemen für die Improvisation (*freie Tanztechnik*). Durch Einbeziehen seiner theoretischen Arbeiten (Analyse über die Antriebsaktionen, Raum-Harmonielehre) geht es Rudolf von Laban vor allem um die harmonische Kombinatorik grundlegender Bewegungsprinzipien zur Bewegungserzeugung.⁵⁹

„In einer freien Tanztechnik, also in einer Technik ohne vorgefassten oder vorgeschriebenen Stil, wird das gesamte Spektrum der Bewegungselemente erprobt und geübt. Aus dem spontanen Kombinieren dieser Elemente erwächst eine fast unbegrenzte Vielfalt an Schritten und Gesten, die dem Tänzer zur Verfügung stehen.“⁶⁰

Methode ist grundsätzlich die Aufgabenstellung. Dabei erhalten die Akteure Informationen und Strukturvorgaben, die sie individuell in Bewegung umsetzen. Bestehende Bewegungsmuster werden so erweitert, neue Bewegungskombinationen gefunden und durch den Choreographen festgelegt. Bei zeitgenössischen Choreographien ist der Choreograph somit nicht mehr alleiniger Urheber, sondern die Tänzer sind Mitgestalter im Arbeitsprozess. Tänzer werden so zu Choreographen und Choreographen entziehen sich der Ein-Personen-Autorschaft.⁶¹

⁵⁶ Improvisation leitet sich von lat. *improvisus* ab und bedeutet nicht vorhergesehen, unvermutet. Der Begriff wurde im 19. Jhd. ins Deutsche übernommen und verdrängte zunehmend den Begriff *Stehgreifdarbietung*, abgeleitet von ital. *improvisare*, aus dem Stehgreif dichten und frz. *improviser*, reden. Bei der Improvisation fallen die Prozesse der Bewegungsfindung, der Handlungsgestaltung und der Darstellung zusammen. Vgl. Siegemund 2003, 137/138.

⁵⁷ Aleatorik leitet sich von lat. *alea*, Würfel und lat. *aleator*, Würfelspieler ab und meint eine ästhetische Gestaltungspraxis, die künstlerische Strukturen mittels improvisatorischer oder kombinatorischer Zufallsoperatoren hervorbringt. Der Begriff ist nicht gleichzusetzen mit beliebig oder willkürlich. Die Akteure vertrauen vielmehr improvisierend den Impulsen, die von zufällig entstandenen Strukturen der Wahrnehmung ausgehen. Die daraus resultierenden Impulsfolgen verknüpfen sich zu Interaktionsketten als ergebnisoffenes Experiment zwischen Akteuren. Vgl. Wiese 2003, 14/15.

⁵⁸ Der Begriff *Bewegungsmuster* umfasst Bewegungsqualität, Raumlinien und Raumebenen.

⁵⁹ Vgl. Lampert 2007, 176.

⁶⁰ Lampert 2007, 175/176. Zit. nach Rudolf von Laban (⁴1998): *Der Moderne Ausdruckstanz in der Erziehung*, 41.

⁶¹ Vgl. Lampert 2007, 40.

4.2.1 Memoriale Komposition

Improvisation ist hier Bedingung von Komposition. Sie dient als Materialsammlung und als Werkzeug zur Erstellung einer Choreographie. Durch den Einsatz von Improvisationstechniken, welche über Bewegungserzeugung erlernt werden, wird Improvisation immer strukturiert hervorgebracht: ein Wechselspiel zwischen Kontrolle und Zufall, zwischen Regeln und Freiraum. Improvisation im Feld der choreographischen Gestaltung ist damit stets planbar und kann nach Lampert als *beherrschbares Scheitern* betrachtet werden. Die gängige Meinung von Choreographie als fixierbare und wiederholbare Bewegungskomposition auf der einen und Improvisation als offener und unvorhersehbarer Prozess auf der anderen Seite kann daher heute nicht mehr aufrechterhalten werden. Aus der spielerischen Bewegungsfindung, der Auswahl und der zeitlichen Strukturierung von Bewegungen entstehen Bewegungsfolgen und Teilchoreographien. Sie werden dramaturgisch so angeordnet, dass ein Spannungsbogen entsteht und die Szenenabfolge die abstrakte oder inhaltliche Absicht der Komposition zum Ausdruck bringt.⁶² Unter Berücksichtigung der theatralen Mittel Musik, Licht, Bühnenbild, Requisiten und Kostüme entsteht eine Gesamtkomposition - eine künstlerische Idee wird in tänzerische Form gebracht.⁶³

Da sich durch exakte Nachahmung des Gefundenen weder Bewegungsfolge (von einem oder mehreren Tänzern ausgeführt) noch Auswahl der Bewegungen (von Choreograph festgelegt) verändern, werden die erlernten Bewegungsprinzipien, Techniken und codierten Bewegungsfolgen als wiederholbare Bewegungsmuster im Gedächtnis⁶⁴ der Akteure gespeichert. Man unterscheidet dabei zwischen *deklarativem Gedächtnis* (Wissensgedächtnis) und *prozeduralem Gedächtnis* (Verhaltensgedächtnis).⁶⁵ Im *deklarativen Gedächtnis* werden Wahrnehmungen und Handlungen als Fakten, Bilder und Situationen bzw. Episoden und somit als Kontexte bzw. Wissen gespeichert. Durch mechanische Wiederholung von Bewegungsfolgen und *elaboriertes Memorieren*, also Erfassung der Bedeutung von Bewegungsfolgen oder Verknüpfung mit bildhaften Vorstellungen und eigenen Erlebnissen, wird das Ereignis im Gedächtnis verankert. Wissen wird dabei sowohl bei der Einspeicherung als auch bei der Wiedergabe aktiv rekonstruiert und nicht aus einem *Behälter* unverändert hervorgeholt. Das *prozedurale Gedächtnis* ist hingegen

⁶² Vgl. Lampert 2007, 34.

⁶³ Vgl. Lampert 2007, 30.

⁶⁴ Als Gedächtnis bezeichnet man allgemein die Fähigkeit, das Wissen bzw. die Fertigkeiten zu speichern und bei Bedarf wieder abzurufen.

⁶⁵ Vgl. Bayrhuber/Kull 1998, 217/218.

am Erwerb neuer Fertigkeiten beteiligt. Es codiert Bewegungsfolgen und erfordert Übung. Durch selbstständiges Ausprobieren stellt sich nach und nach ein Lernfortschritt ein. Man kann jedoch nicht genau sagen, was den Erfolg ausmacht, da der Inhalt des *prozeduralen Gedächtnisses* dem Bewusstsein nicht zugänglich ist. Während bei der Wiedergabe aus dem *deklarativen Gedächtnis* der Zusammenhang, in dem das Gelernte steht, mit auftaucht, erfolgt die Aktivierung von Bewegungsfolgen praktisch unabhängig vom Kontext, in dem diese erworben wurden. Prozedurales Wissen wird zudem sehr viel langsamer vergessen als deklaratives Wissen. Beim Lernprozess von Bewegung wird allerdings auf beide Gedächtnisleistungen zurückgegriffen: „Die ausgesandten Reize werden mittels des deklarativen Gedächtnisses kontextualisiert und vor allem gemäß der Engramme des motorisch-sensorischen Gedächtnisses verarbeitet.“⁶⁶ Bewegungslernen erfolgt demnach durch aktives Bewegen (kinetisch bzw. durch körperliches Wissen) oder durch Wahrnehmung von Bewegung (kinästhetisch bzw. durch performatives Wissen, verstanden als sinnliches Erleben von eigener Bewegung oder Nachempfinden fremder Bewegung), da im *prozeduralen Gedächtnis* ähnliche Reaktionen ausgelöst werden.⁶⁷ Durch das Angleichen an die gespeicherten Erinnerungsbilder während der Aufführung kann Choreographie nach Lampert auch als memoriale Komposition bezeichnet werden.⁶⁸ Memoriale Komposition ist stets geplant, strukturiert und wiederholbar. Sie beruht auf einem expliziten Lernen (Lernen durch Wiederholung). Nachteil: Routine als Automatismus in der Bewegung, die in Form mechanisierter Bewegungen sichtbar wird. Spontane Komposition kann hier Abhilfe schaffen, denn sie basiert auf einem impliziten Lernen (Lernen durch Formung von Moment zu Moment).

4.2.2 Spontane Komposition

Improvisation ist hier gleichzusetzen mit Komposition. Eine begriffliche Abgrenzung ist kaum mehr möglich. Durch tänzerisches Agieren und Reagieren auf Unvorhersehbares und sich ergebende spontane Zufälle entsteht vor den Augen der Zuschauer etwas Neues. Nach der Bedeutung des Wortes *Improvisation*, müsste die Durchführung ohne Vorbereitung, also aus dem Stehgreif geschehen. Dies trifft für den Kompositionsprozess im Augenblick zu. Das Spontane und der Zufall ist wesentlicher Aspekt für die Gestaltung von Unvorhergesehenem, jedoch basiert die

⁶⁶ Jeschke 2007, 187.

⁶⁷ Vgl. Jeschke 2007, 187/188.

⁶⁸ Vgl. Lampert 2007, 32.

Improvisation auf dem Körper innewohnenden Erfahrungen, auf die der Tänzer zurückgreifen kann:

Jeweilige Tanzmuster und Tanzcodes kommen in der Improvisation zum Vorschein, die aus den Bewegungsgewohnheiten des Tanzenden entstammen. Somit sind Geschichtlichkeit und die Konstruiertheit des Tänzerkörpers in der Improvisation nicht wegzudenken. Vielmehr kann es sich auch um eine ‚Simulation von Nicht-Codiertem‘ oder dem ‚ästhetischen Schein von Unmittelbarkeit und Spontaneität‘ handeln.⁶⁹

Lampert macht deutlich, dass durch die Habitualisierung des Tänzerkörpers „dem Begriff der Improvisation ein Paradox unterliegt, das aus Symbiose von Flüchtigkeit und Fixierbarkeit besteht“⁷⁰. Spontane Komposition lässt den Akteur daher im Ereignisprozess entsprechend vorbereitet reagieren und ist somit keinesfalls unvorhersehbar. Eine Neuentdeckung von Bewegungsmöglichkeiten geschieht vielmehr auf dem Weg spontaner Kombination oder Variation bereits bekannter Bewegungsmuster innerhalb einer habituellen Ordnung. Als prozessuale Erscheinung zwischen Eigenem und Fremden führen spontan entstandene Bewegungen zum Aufbrechen gewohnter Bewegungsmuster, die durch Wiederholung und Training im *deklarativen* und *prozeduralen Gedächtnis* als Wissen gespeichert sind (Habitualisierung des Tänzerkörpers). Im choreographischen Schaffensprozess wie auch im Stückverlauf einer Choreographie erhält die spontane Komposition als *Prozess des Werdens* bzw. der Wechsel von choreographisch Fixiertem und experimenteller Szene daher eine zunehmend größere Bedeutung.⁷¹

Im Gegensatz zur memorialen Komposition existiert die spontane Komposition zudem nur in der Gegenwart: „Eine Vollendung findet im Augenblick der Vermittlung statt, d.h. eigentlich definiert sich die Vollendung dann als stete Veränderung von Augenblick zu Augenblick.“⁷² Bei der spontanen Komposition geht es also nicht um ein fertiges, vollendetes Produkt, sondern das Publikum ist Zeuge eines Prozesses. Für die Arbeitsschritte dieses kreativen Prozesses (Vorbereitung, Auswahl, Entscheidung und Aufführung) steht den Akteuren nur die real existierende Aufführungszeit zur Verfügung. Im Unterschied zur memorialen Komposition laufen also die einzelnen Arbeitsschritte in der spontanen Komposition nahezu zeitgleich ab. Die persönliche Entscheidung für oder gegen eine Bewegung oder eine

⁶⁹ Lampert 2007, 37.

⁷⁰ Lampert 2007, 43.

⁷¹ Vgl. Vent/Drefke 1994, 47.

⁷² Lampert 2007, 39.

Bewegungsqualität⁷³ muss daher vom Tänzer spontan und bewusst kontrolliert werden. Bei der Tanz-Theater-Performance *Der Elisabeth-Faktor* von *Theater GegenStand* und *Two in One* wurde beispielsweise durch formale Strukturierung (Positionswechsel im Raum, Lichtwechsel, Musikeinsatz, Festlegung von Anfangs- und Endposition, feste Anzahl von Wiederholungen) ein zeitlicher Rahmen (Beginn und Ende des jeweiligen tänzerischen Parts) gesetzt, innerhalb dessen improvisiert werden konnte. Nach Lampert liegt daher auch bei der spontanen Komposition eine gewisse Abgeschlossenheit vor.⁷⁴ Lediglich aus der Perspektive der Bewegungsdurchführung vor Publikum ist daher eine klare Unterscheidung von memorialer und spontaner Komposition und damit von Choreographie und Improvisation heute noch möglich. Begründen lässt sich dies mit der real zur Verfügung stehenden Entscheidungszeit des Akteurs bei der Durchführung von Bewegung im Raum und die jeweils vorherrschende Art der Gedächtnisleistung bzw. Lernform. Für den Zuschauer ist jedenfalls nicht erkennbar, ob die Bewegungsgestaltung choreographiert oder improvisiert ist.

5 Ästhetische Erfahrungen durch Choreographie

Der Begriff des Ästhetischen beinhaltet sinnliche Erkenntnis, Sinnesfreude und das Bemühen um Sinnfindung.⁷⁵ Ästhetisch ist daher alles, was die Sinne anspricht, Empfindungen weckt, in eine spezifische, ungewohnte Form gebracht wird und das Bewusstsein prägt, indem gewohnte Sicht-, Denk- und Handlungsweisen aufgebrochen werden. Der Begriff soll hier nicht im Sinne des Schönen und Erhabenen, sondern in seinem ursprünglichen Wortsinn (*Aisthesis*) als sinnliche Wahrnehmung, Sinnempfindung, aber auch Verständnis und (Er-)Kenntnis verstanden werden.⁷⁶ *Aisthesis* bezieht sich auf den sinnlichen Phänomenbereich, auf die durch Fernsinne (Sehen, Hören, Riechen), Nahsinne (Schmecken, Tasten) und Sinnesorgane im Körperinneren (Gleichgewichtsorgan, Muskelspindeln als Dehnungsfühler von Muskeln usw.) verursachten Wirkungen. Informationen werden in Form von Reizen aufgenommen und verschlüsselt an das Gehirn weitergeleitet. Ästhetische Philosophien des 18. Jahrhunderts und phänomenologische

⁷³ Die Art der Bewegungsausführung in Bezug auf die Faktoren Zeit, Kraft und Raum ist ihre Bewegungsqualität. Der Begriff *Bewegungsqualität* entspricht in der Musik der Artikulation, d.h. der Art der Tonverbindung (legato, portato, staccato). Vgl. Mahler 1993, 22.

⁷⁴ Vgl. Lampert 2007, 40.

⁷⁵ Vgl. Weintz 2008, 111.

⁷⁶ Vgl. Zirfas 2005, 69.

Überlegungen des 20. Jahrhunderts erkennen *Aisthesis* als andere und eigenständige Leistung an, da sie über das Rationale hinausgeht und als sinnliche Wahrnehmung weitreichende Einsichten und Erkenntnisse ermöglicht.⁷⁷ *Asthetische* Bildung wird daher als Teilbereich der ästhetischen Bildung gesehen, zu der neben einer sinnlichen, wahrnehmungsbezogenen Reflexivität auch kulturelle bzw. historische Interpretationsmuster, Deutung ästhetischer Zeichensysteme und die kreativen Umwandlungs- und Gestaltungspotentiale von ästhetischem Material zu rechnen sind.⁷⁸ Ästhetische Bildung gründet auf ästhetischen Erfahrungen, welche sich als sinnliche Erfahrungen wiederum auf *Aisthesis* beziehen. Im Gegensatz zur ästhetischen Wahrnehmung, die nur den Teilbereich der sinnlichen Anschauung darstellt, umfasst ästhetische Erfahrung das Zusammenspiel von Sinnlichkeit und Leiblichkeit, seelischer Empfindung und Rationalität.⁷⁹ Im engeren Sinn ist damit die Erfahrung des Ästhetischen durch gestaltende und wahrnehmende Auseinandersetzung mit Körper, Bewegung, Bild, Musik und Sprache gemeint. Dadurch lassen sich jeweils neue Horizonte von Sinn erschließen, wobei der Erwerb von Bildung nach Wolfgang Sting keinem quantitativen, steuerbaren oder zielsicheren Prinzip folgt.⁸⁰

5.1 Produktionsästhetik

Ästhetische Erfahrungen, die Körper und Bewegung fokussieren, zielen auf die Verbesserung des Körpergefühls und der Körperbeherrschung, die Schulung der Ausdrucks- und Erlebnisfähigkeiten, die Entwicklung sozialer und methodischer Kompetenzen, die Reflexivität des ästhetischen Vorstellungsvermögens und die Stärkung von Innen- und Außenerfahrung durch aktiven Bewegungsvollzug und sinnliche Wahrnehmung von Bewegung.⁸¹ Der kreative Gestaltungsprozess ist dabei nicht kalkulierbar, denn Sinnggebung bildet sich erst im Prozess: zwischen Sinnstiftung und Sinngabe. Dadurch findet eine produktive Auseinandersetzung mit dem Material *Körper*, mit eigenen Ideen, die dabei entstehen, oder in der Begegnung mit den Anderen statt.⁸² Bewegungsabläufe werden beobachtet, reflektiert, neu gestaltet und künstlerisch verstärkt oder verdichtet. Es geht nicht um das

⁷⁷ Vgl. Zirfas 2005, 71/72.

⁷⁸ Vgl. Zirfas 2005, 74.

⁷⁹ Der Begriff der ästhetischen Erfahrung transportiert zudem die Idee der pädagogischen *Bescheidenheit* gegenüber möglichen Vorgaben und Zweckbindungen. Vgl. Weintz 2008, 120.

⁸⁰ Vgl. Sting 2005, 137.

⁸¹ Vgl. Zirfas 2005, 78.

⁸² Vgl. Westphal 2004, 39.

Nachahmen vorgegebener Bewegungen oder Bewegungsfolgen, sondern um einen Kompositionsprozess, ein Übersetzen und Übertragen von biographischem Material, körperlichem Gestus oder Sprache bzw. Text in eine geeignete künstlerische Form. Der Entstehungsprozess einer Choreographie eröffnet also eine Experimentiersituation durch Materialrecherche, Improvisationsaufgaben und Auseinandersetzung mit sich selbst und den Anderen. *Unbestimmtheit* und *Unverfügbarkeit* als Gestaltungsmoment ist dabei produktives Potential für ästhetische Erfahrungsprozesse. In Bezug auf die Konstitution von Wirklichkeit werden dadurch Kompetenzen erweitert und Erfahrungen gewonnen, die sich auch auf den Alltag übertragen lassen, denn in der produktiven Gestaltung geht es nicht um das Abbilden von Wirklichkeit, sondern darum, im Spiel andere Wirklichkeiten zu erzeugen. „Dabei kann die Erfahrung des Nicht-Darstellbaren, die Grenzerfahrung des Nicht-Machbaren, Entziehenden, Unkontrollierbaren gemacht werden.“⁸³ Das ist zum einen eine große Herausforderung für die Akteure und zum anderen eine Möglichkeit, Spannung zu erfahren, denn im Alltag unterliegen viele nach Ansicht von Royston Maldoom der Versuchung aufzugeben, sobald etwas nicht gleich funktioniert. Der Grund ist die Angst vor dem Scheitern:

Scheitern, verfehlen, etwas nicht gleich können - das sind [jedoch] die Grundlagen für Gelingen. Der ganze Prozess in dieser Arbeit beruht auf dem Scheitern [...], denn wenn man nicht scheitert, lernt man nicht und entwickelt sich nicht. [...] Jeder Tänzer, jeder Künstler ist damit bestens vertraut. [Sie] probieren, verwerfen, üben, verfeinern.⁸⁴

Die in der künstlerischen Produktion gewonnenen Erfahrungen wirken auf die gesellschaftlichen Bereiche ein, indem sie neue Wahrnehmungsmöglichkeiten schaffen. Für ästhetische Bildung im Rahmen von theaterpädagogischer Praxis ist diese Erkenntnis von substanziellem Wert, da somit leibliche Verkörperungsprozesse neue Sichtweisen und Konstellationen des *Ich-Selbst-Verhältnisses* hervorbringen können.⁸⁵ Die Akteure erfahren sich dabei in einer Differenz zu sich selbst. „Gemeint ist damit [...] vor allem die Wahrnehmung der Differenz *zwischen* den beiden Wirklichkeitsebenen. In diesem Zwischenraum nämlich kann der Akteur zeigen, *wie* er darstellt, was er darstellt [...]“⁸⁶ Für die Erweiterung der wahrnehmenden und gestaltenden Kompetenz im Umgang mit Wirklichkeiten und Möglichkeiten kommt dem Leib bzw. Körper daher im künstlerischen wie auch im sozialen Zusammenhang

⁸³ Westphal 2004, 39.

⁸⁴ Vgl. Boxberger 2007, 319.

⁸⁵ Vgl. Sack 2008.

⁸⁶ Hentschel 2005, 49.

eine entscheidende Rolle zu.⁸⁷ Der Körper fungiert hier als Schwelle auf der Grenze zwischen Eigenem und Fremden, denn Leibhaftigkeit ist nach Helmuth Plessner nicht einfach *Körper-Sein*, sondern auch *Körper-Haben*.⁸⁸ Der Leibkörper erscheint uns „mit Hilfe des Sinnes- und Bewegungsapparates als *Empfindungsträger*, der Eindrücke erfährt und behält, als *Ausdrucksorgan*, mit dem wir Erlebtes kundtun und zuletzt als *Orientierungs- und Handlungsraum*, der Erfahrungen und Wirkungen vorstrukturiert [...]“⁸⁹ Der sozial wie kulturell geprägte Körper hingegen konstituiert sich durch erlernte Tanztechniken und -stile und daraus resultierendem motorischen und performativen Wissen. Gerade der Körper wird bei der choreographischen Gestaltung durch sein Fremdsein zur Stätte künstlerischer Hervorbringung. Dies wird beispielsweise bei Jérôme Bel deutlich, der den Leibkörper als solchen unzugänglich macht, indem er ihn als angeeigneten Körper darstellt. In seinem Tanzstück jedenfalls konstituieren sich seine Körper nur durch Wiederholung und Differenz.⁹⁰ Choreographie pendelt daher zwischen Sinnlichkeit und Sinn. Sie macht rationale Ideen sichtbar und anschaulich und ist formgebunden. Choreographisches Verfahren ist dabei die Konstruktion, d.h. die künstlerische Formbildung des Bewegungsmaterials durch kreative und objektivierende Verfahren.

Choreographie als Bewegungskomposition bildet damit ein Gegengewicht zur rationalen und begrifflich festgelegten Sprache. Sie arbeitet mit präsentativ-sinnlichen Symbolen (Bewegungen, Formen, Gesten), die als ästhetische Zeichen fungieren und individuell deutbar sind. „Dieser selbsterzeugte Symboltyp spricht durch unmittelbare Präsentation eines Einzeldinges Sinne und Empfindungen direkt an, d.h. er stellt etwas Konkretes dar, von dem erst auf etwas Allgemeines geschlossen werden kann.“⁹¹ Präsentativ-sinnliche Symbole stehen in direkter Verbindung zum Unbewussten und können daher subjektives Erleben adäquater mitteilen als Sprache es kann. Kompositionsprozesse im Bereich der Choreographie vermitteln zudem die Erfahrung von Mehrdeutigkeit, denn Körper und Bewegung als theatrale Zeichen können eine Vielfalt von Bedeutungen mitteilen und durch kollektives Zusammenspiel und Einzeldarstellung unterschiedliche Atmosphären erzeugen. Nutzt man also Choreographie als performatives Theaterelement, so entwickelt sich über Differenzerfahrung zwischen Leib und Körper sowie Inhalt und Form ein Bewusstsein der Akteure für Materialität und Zeichenhaftigkeit von Körper

⁸⁷ Vgl. Westphal 2004, 36.

⁸⁸ Vgl. Sack 2008.

⁸⁹ Westphal 2004, 21.

⁹⁰ Vgl. Siegmund 2005, 69.

⁹¹ Weintz 2008, 112/113.

und Bewegung. In jedem Fall ist eine solche Erfahrung immer verbunden mit dem Konstituieren und Akzeptieren unterschiedlicher, nebeneinander bestehender Wirklichkeiten und Möglichkeiten. Über die Begegnung mit Anderen entsteht Verständnis und Erkenntnis, wenn nämlich die Grenzen der eigenen Erfahrung erkundet und das Eigene mit dem Fremden verglichen werden kann.⁹² Somit lässt sich die ästhetische Erfahrung durch Gestaltungsprozesse beschreiben als „ein Verhalten der Verkörperung zur Verkörperung, ein in Handlung, Sprache und Gestaltung Körper gewinnendes Verhalten zu ihm“.⁹³

5.2 Rezeptionsästhetik

Bewegungen sind zudem flüchtige Phänomene. Sie vergehen im Moment ihrer Ausführung sofort wieder und können nur, wie Susanne Linkes *Wandlung* in Jérôme Bels Stück, als jeweils andere wiederholt werden.⁹⁴ Die Aufmerksamkeit der Zuschauer liegt daher auf dem Moment, der getragen wird von körperlicher Intensität, Spannung, Energie und Raumstrukturierung. Sie investieren in den Wahrnehmungsprozess. Ein Dialog zwischen Zuschauern und Akteuren entsteht. Die Grenze, welche Zuschauer und Akteure voneinander trennt, wird nach Fischer-Lichte zur Schwelle, die beide miteinander verbindet - das *Zwischen*. Sie beschreibt damit einen Zustand der labilen Zwischenexistenz, der Frei- und Spielräume für Experimente, Innovationen und Schwellenerfahrungen eröffnet.⁹⁵ Wichtige Grundlage für die theaterpädagogische Praxis sind dabei zeitgenössische Produktionen, denn Choreographen und Performer verlagern zunehmend das Feld ihres Interesses in die Erforschung dieser Aufmerksamkeitszone.⁹⁶ Das Erzeugen von Bildern und Erfahrungen in zeitgenössischen Choreographien entspricht einem kreativen Ereignis im Feld des Unvorhersehbaren, des Nicht-Wissens und des Unkontrollierbaren. „Ästhetische Erfahrung ist dann nicht allein zu verstehen als aktive Leistung im Sinne des Erkundens und Erforschens von Welt- und Selbstverhältnissen, sondern [als] eine Leistung im passiven Sinne des Widerfahrens und Gewährwerdens, des Affekts, Gefühls oder Angerührt-Werdens.“⁹⁷ In vielen zeitgenössischen Tanzproduktionen werden jedenfalls durch Rollenwechsel

⁹² Vgl. Westphal 2004, 39.

⁹³ Sack 2008.

⁹⁴ Vgl. Siegmund 2005, 68.

⁹⁵ Vgl. Fischer-Lichte 2007, 240.

⁹⁶ Vgl. Brandstetter 2007, 44.

⁹⁷ Westphal 2004, 31.

zwischen Akteur und Zuschauer, durch eine spezifische Verwendung von Rhythmus und durch ein Pendeln zwischen Phänomenalität und Zeichenhaftigkeit neuartige Frei- und Spielräume für Zuschauer geschaffen.⁹⁸ Das Ereignis kann dabei vom Zuschauer wahrgenommen, aber begrifflich nicht erfasst, definiert und in bereits bekannte Kategorien eingeordnet werden. Durch diesen Bruch mit den üblichen Wahrnehmungskategorien werden ästhetische Erfahrungen ermöglicht und Transformationen von Erfahrungsmustern bewirkt. „Tanz vermag in besonderer Weise jenen Moment der Bezauberung, der Begeisterung oder des Schocks, der in gewisser Weise ‚stumm‘ macht, zu evozieren; [...] sensuell, erotisch und instabil - und selbstverständlich auch kognitiv; ein Wissen, das Grenzen des Wissens und Zonen des Nicht-Wissens [...] auslotet.“⁹⁹

Emotionen treten dabei meist zusammen mit physiologischen Reaktionen auf, die vom vegetativen Nervensystem oder vom Hormonsystem gesteuert werden. Zudem sind sie oft von motorischen Aktionen (z.B. Gesichtsausdruck) begleitet, die dazu dienen, andere über die eigene innere Verfassung zu informieren. Die Verarbeitung der Emotionen erfolgt, wie auch die Steuerung der Bewegung, durch mehrere Gehirnteile.¹⁰⁰ Eintreffende Sinnessignale orientieren sich an bereits im Gehirn gespeicherten Erinnerungen. Das Gehirn sucht also gewissermaßen nach Strukturen, die sich an die Gedächtnismuster anschließen lassen - Lücken werden durch Konstruktion ergänzt.¹⁰¹ Wesentlich in der Diskussion um motorische und kinästhetische Prozesse erscheint Jeschke, dass die Körperlichkeit des Gedächtnisses die Trennung zwischen Rezipienten und Produzenten eigentlich aufhebt. „Bewegung besitzt ein eigenes Erkenntnispotential, das ein ‚Verstehen‘ im Sinne individueller Annäherungen zulässt, die sinnliche Wahrnehmung sowie intellektuelle Reflexion und Interpretation fordern.“¹⁰² Dadurch können sich neue Horizonte von Sinn erschließen. Bei choreographischer Gestaltung empfiehlt sich daher eine Verknüpfung von Produktion (Einzel- und Gruppenarbeit) und Rezeption (Präsentation der Arbeitsergebnisse in Gruppen bzw. Besuch zeitgenössischer Produktionen). Der sicht- und spürbare Umgang mit Rhythmus, Dynamik, Raum und differenten Körperbildern ermöglicht das Entdecken neuartiger Spiel- und Bewegungsmuster und das Erleben emotionaler Empfindungen, imaginärer Strukturen und unterschiedlicher Wirklichkeitsauffassungen.

⁹⁸ Vgl. Fischer-Lichte 2007, 241.

⁹⁹ Brandstetter 2007, 44.

¹⁰⁰ Vgl. Bayrhuber/Kull 1998, 216.

¹⁰¹ Vgl. Jeschke 2007, 187.

¹⁰² Jeschke 2007, 187.

6 Ausgewählte choreographische Konzepte

Jede Bewegung wird durch die Faktoren Kraft, Zeit und Raum charakterisiert. Durch Bewegung gestaltete Kraft führt zur Dynamik. Durch Bewegung gestaltete Zeit führt zum Rhythmus. Durch Bewegung gestalteter Raum führt zur Choreographie. Jeder Choreograph entwickelt mittlerweile seine eigene *Sprache*, also seine eigene Art der Bewegungsgestaltung und -vermittlung. „Nicht alle formulieren diese Konzepte schriftlich - die meisten setzen auf die Vermittlung in der Praxis durch die Praxis, bei der die Vermittlung von Mensch zu Mensch, von Körper zu Körper im Zentrum steht.“¹⁰³ Alle Choreographen und Tanzpädagogen bieten jedoch Rahmenbedingungen und Arbeitsstrukturen an, die bei den Akteuren handwerkliches Wissen und Selbstvertrauen aufbauen. Prozesscharakter und die Produktion von nicht Kalkulierbarem werden dabei fokussiert. Ein Spiel mit ordnenden Strukturen, das auf Vorgegebenes verweist und Neues entstehen lässt.

Bei zeitgenössischer Komposition lassen sich zwei grundlegend verschiedene Herangehensweisen ableiten:¹⁰⁴

- ⇒ **Abstraktes Konzept:** Die visuell-ästhetische Wirkung der Bewegung wird durch einen qualitativ gestalteten Umgang mit Kraft, Zeit und Raum als grundlegende Parameter von Bewegung zum Ausdruck gebracht. Durch ästhetische Form der Bewegung, logische Reihenfolge der Bewegungssequenzen und Zufallsprinzip entsteht für den Zuschauer ein fesselndes Bewegungsgeschehen.
- ⇒ **Inhaltliches Konzept:** Handlungsabläufe, Vorstellungsbilder, Stimmungen, Emotionen, Charaktere, psychische Entwicklungen, Auswirkungen sozialer und gesellschaftlicher Bezüge auf das Individuum und Selbstreflexion in Bezug auf Tanz werden so gestaltet, dass sie die jeweilige inhaltliche Aussage der Bewegung zum Ausdruck bringen. „Ein Tanz der so angelegt ist, ‚erzählt‘ etwas. Dabei muss ihm keine logisch nachvollziehbare Handlungsfolge zugrunde liegen. Oft hinterlassen bereits fragmentarische Andeutungen einen tiefen Eindruck.“¹⁰⁵

Beide Herangehensweisen sollen nun praktisch beleuchtet werden. Grundlage der Arbeit sind tanzpädagogische Konzepte, die dem Ansatz nach der choreographischen Arbeitsweise von *Two in One* entsprechen, einen hohen Aufforderungscharakter besitzen, ästhetische Erfahrung ermöglichen und für die theaterpädagogische Arbeit mit nicht-professionellen Schauspielern geeignet sind.

¹⁰³ Lampert 2007, 176.

¹⁰⁴ Vgl. Barthel/Artus 2008, 32-36.

¹⁰⁵ Barthel/Artus 2008, 33.

6.1 Punkt - Linie - Fläche - Raum

Im Folgenden soll ein Weg aufgezeigt werden, wie sich zwischen Körper und Raum Verbindungen herstellen lassen. Im Mittelpunkt steht die *Kontaktimprovisation*. Durch praktische Bewegungsaufgaben kreiert Dieter Heitkamp (Tänzer, Choreograph, Dozent für Tanz) Raum für Kommunikation und neue Bewegungserfahrungen.¹⁰⁶

Erfahrung auf den Punkt bringen

Jeweils zwei Akteure sitzen sich gegenüber und legen die Zeigefinger ihrer jeweils rechten Hand aneinander. Zunächst einmal geht es darum zu spüren, welche Informationen an diesem Punkt hin und her fließen. Dies geschieht zunächst am Platz. Irgendwann soll sich dieser Punkt in Bewegung setzen. Die Bewegung der Tänzer ist eine Folgeerscheinung der Punktverschiebung im Raum. Die Aufmerksamkeit soll darauf gerichtet sein, Bewegungen entstehen zu lassen, aber auch Stille zuzulassen. Im Idealfall entsteht eine Bewegung, ohne dass jemand führt oder folgt.

Punkte in den Raum leuchten

Diese Aufgabe war Vorübung für den *Camera-Dance* bei der Arbeit mit *Two in One*. Die Akteure sollen sich eine Lampe auf der Stirn vorstellen, mit der sie Punkte in den Raum leuchten können. „Initiiert die Bewegung dort und lässt den Rest des Körpers folgen.“ Danach wird die Übung als Partnerübung durchgeführt, indem ein Akteur sich frei bewegt und der andere ihn von allen Seiten und Positionen ausleuchtet. Bei der Tanz-Theater-Performance *Der Elisabeth-Faktor* gab es später eine Tänzerin und drei *Camera-Lights*, die mit je einer Stirnlampe auf dem Kopf die langsamen Bewegungen der Tänzerin zu Live-Musik mitverfolgten, wobei jeweils nur Teile des Körpers ausgeleuchtet wurden. Dieser Lichtpunkt (bei Heitkamp ein Bleistift oder Pinsel), kann auch an anderen Körperstellen, z.B. Ellenbogen, Knie, Hüfte ansetzen. Für eine lange Ausrichtung der Wirbelsäule kann man auch zwei Lichtpunkte einführen: einen auf dem Scheitelpunkt und einen am Steißbein.

Linie zwischen zwei Akteuren

Zwei Akteure stehen sich gegenüber und formen mit ihren Armen einen Kreisbogen, als ob sie einen großen Ball umfassen wollten. Ein Akteur berührt dabei mit der Spitze des Mittelfingers seiner rechten Hand die Spitze des linken Mittelfingers des anderen. Beide legen nun eine gemeinsame Linie über die Fingerrücken, die Handrücken, die Oberseite der Arme, die Schultern, quer über den Rücken und die andere Schulter, Arme, Hände, Finger der anderen Seite und trennen sich dann wieder voneinander (*rolling point of contact*). Die Bewegung ist dabei linear und nicht flächig. Zudem darf kein Punkt auf der Linie ausgelassen werden. Danach erfolgt ein Partnerwechsel. Als Variation wandert die gemeinsame Linie erneut bis auf den Rücken und dann in andere Körperregionen.

Notenlinien

Die Akteure bewegen sich auf geraden Linien von links nach rechts, wie in einem engen Korridor. Sie stellen sich dabei vor, dass sie eine Bewegungspartitur auf fünf vertikal, übereinander gelagerten Notenlinien im Raum tanzen. Dabei kann das Bewegungstempo vorgegeben werden (Adagio bis Presto). Je nach Länge des Raumes können sich mit einem Abstand von 2-3 Metern weitere Akteure im Korridor auf parallelen Notenlinien bewegen (oben bis unten), so dass es zu einer spontan improvisierten Gruppenszene von 3-5 Akteuren kommt, bei der alle versuchen, die gesamte Gruppe wahrzunehmen und eventuell Bewegungsmuster der anderen aufzugreifen.

Linie, Fläche oder Kreis (Bodyimprints)

Die Akteure sollen sich zunächst vorstellen, dass der gesamte Boden mit Farbe bedeckt ist. Über das Bewegen am Boden wird nach und nach der ganze Körper mit Farbe eingeschmiert. Bei schwer zugänglichen Stellen, wie z.B. hinter den Ohren, in den Achselhöhlen oder zwischen den Beinen, kann mit bereits eingeschmierten Körperteilen nachgeholfen werden. Nun soll ein Gesamtkunstwerk entstehen. Der gesamte Boden ist jetzt eine große Leinwand, auf der die Akteure ihre Körperabdrücke (Bodyimprints) hinterlassen. Die Abdrücke können dabei linear sein, wenn sich der Körper in Richtung der Längsachse am Boden bewegt, flächig, wenn die Längsachse des Körpers

¹⁰⁶ Vgl. Heitkamp 2004, 69ff.

seitlich am Boden verschoben wird oder kreisförmig, wenn der Körper flach am Boden rotiert. Alternativ können auch nur Körperteile, Finger, Hände, Füße usw. benutzt werden.

Fläche am Boden (Bodyimprints)

An einem Ort im Raum wird zunächst ein klar definiertes Bodenfeld abgeklebt. Je 4-6 Akteure gehen danach zu einer Gruppe zusammen. Thema: Wie kommt man mit der Methode *Bodyimprints* als Gruppe in das Feld hinein und wieder hinaus? Wie kann man das Feld gestalterisch füllen und wieder leeren? Es entsteht eine spontan improvisierte Gruppenszene, bei der die Akteure in körperlichen Kontakt gehen können und sich auch wieder voneinander trennen. Der Rest der Gruppe fungiert als Zuschauer. Danach erfolgt ein Wechsel.

Raumkörper (9-Punkte-Technik)

Jeder Akteur befindet sich in einem gedachten Würfel von 2x2x2 Metern. Dieser Würfel wird nun in 3 Ebenen unterteilt (Tief - Mittel - Hoch) und jede Ebene durch 9 Punkte definiert, so dass ein Raumkörper mit 27 Punkten entsteht. Die Aufgabe besteht zunächst darin, diese 27 Punkte mit verschiedenen Körperteilen, z.B. linker Ellenbogen, rechter Fuß, Nase usw. zu erreichen. Im nächsten Schritt sollen die Akteure darauf achten, wie sie diese Punkte miteinander verbinden bzw. welche Raumwege sie dazwischen wählen (z.B. direkt oder indirekt). In einem dritten Schritt kann ein choreographischer Setzungsprozess der Bewegung stattfinden. Dabei suchen sich die Akteure einen Anfangspunkt A und einen Raumweg zu Punkt B, später einen weiteren Raumweg zu Punkt C usw. bis sie 10 Punkte und die dazugehörigen Raumwege gesetzt haben (siehe auch 6.2). Als Variation kann das Material auch in umgekehrter Reihenfolge gestaltet werden oder als Duett, indem Akteur A das Originalmaterial tanzt und Akteur B sich um ihn bewegt oder ihn kopiert. Danach erfolgt ein Rollentausch.

6.2 Spontanes Gestalten und Work-In-Progress-Showing

Spontanes Gestalten stellt eine Möglichkeit dar, um zügig zu Bewegungsmaterial zu gelangen. Zudem fördert sie das Körperbewusstsein und Erinnerungsvermögen der Tänzer. Als Konzept zur Bewegungsgestaltung befähigt es Laien, tänzerisch mit ihrer Umwelt zu kommunizieren, ihr eigenes Bewegungsmaterial zu erforschen und mit Themen (abstrakt oder inhaltlich) und Material umzugehen.¹⁰⁷ Methode des Spontanen Gestaltens ist nach Gitta Barthel (Tänzerin, Choreographin, Dozentin für Tanz) die permanente Erweiterung einer tänzerischen Bewegungsfolge. Diese entwickelt sich durch Aneinanderhängen einzelner Bewegungen¹⁰⁸. Wenn Akteure darüber hinaus zu eigenständiger choreographischer Arbeit angeregt werden sollen, benötigen sie ein Gespür für gelungene choreographische Lösungen. Sie müssen daran gewöhnt werden, Bewegungsszenen mit den Augen eines Choreographen zu betrachten. Eine gute Möglichkeit, um Lösungsmöglichkeiten zu analysieren und zugleich den choreographischen Blick zu schärfen, bietet das Vorzeigen der Zwischenergebnisse von Arbeitsprozessen mit anschließendem Erfahrungsaustausch in einem Auswertungsgespräch - ein Work-In-Progress-Showing.

¹⁰⁷ Vgl. Barthel/Artus 2008.

¹⁰⁸ Eine Bewegung ist zunächst als Veränderung der Körperposition im Raum zu sehen. Sie kann sehr einfach sein, indem z.B. nur ein Körperteil isoliert bewegt wird, Bewegungen können aber auch sehr komplex sein, indem der Körper als Bewegungsinstrument ganzheitlich bewegt wird und sich gleichzeitig auch noch räumlich fortbewegt. Vgl. Barthel/Artus 2008, 15.

Funktionale Bewegungsfolge

Die Akteure wählen sich einen Ausgangspunkt im Raum und setzen sich in einer leichten Grätsche mit ausgestreckten Beinen auf den Boden. Die Bewegungsaufgaben werden vorgegeben, die Bewegungslösungen findet jeder Tänzer individuell. Der motorische Bewegungsablauf steht hier im Zentrum.

Bewegung A: Ihr könnt lediglich ein Bein beugen, das andere kann nur gestreckt bewegt werden. Versucht, möglichst selbstverständlich und geschmeidig aufzustehen. Geht in die Ausgangsposition (Grätschitz am Boden) zurück und wiederholt Bewegung A mehrmals.

Bewegung B: Setzt euch wieder, indem ihr die Bewegung A umkehrt. Ihr seid also wieder in der Ausgangsposition. Wiederholt Bewegung A und B mehrmals.

Bewegung C: Das andere Bein kann sich nicht beugen. Sucht nach einer anderen Bewegungslösung, um aufzustehen. Geht wieder in die Ausgangsposition, wiederholt die Bewegungen A, B und C mehrmals.

Bewegung D: Verändert durch eine Fortbewegung euren Platz im Raum, wobei beide Beine wieder normal beweglich sind. Geht wieder in die Ausgangsposition und reiht Bewegung A, B, C und D aneinander.

Bewegung E: Findet eine Bewegungslösung, mit der ihr wieder in den Grätschitz zur Ausgangsposition zurückkommt. Beide Beine sind normal beweglich.

Bewegungsqualität verbessern: Die Bewegungsfolge ist jetzt klar. Aber was machen Arme, Hände, Finger und Rumpf im Bewegungsablauf? Wo ist der Blick jeweils? Wiederholt die Bewegungen A-E noch einige Male und steigert die Bewegungsqualität in allen Körperregionen.

Work-In-Progress-Showing: In Kleingruppen von 4-6 Akteuren werden die als Solo entstandenen Bewegungsfolgen 3x hintereinander ohne Pause präsentiert. Jeweiliger Endpunkt ist dabei neuer Ausgangspunkt im Raum. Die Endposition wird solange gehalten, bis der letzte Akteur abgeschlossen hat. Durch das Zusammenfassen von Bewegungsfolgen entsteht aufgrund der identischen Thematik für die Zuschauer oft ein interessanter *Gruppeneffekt*. Neben der erzielten Wirkung werden zudem verschiedene Interpretationsmöglichkeiten derselben Thematik deutlich.

Bewegungsfolge zum Thema Weg

Weg bezieht sich hier auf eine Möglichkeit, um von einem Ort zu einem anderen zu gelangen als auch auf die Suche, auf den Entscheidungsprozess der Akteure.

Formal: Aufgabe ist es, durch Aneinanderreihen von 10 Bewegungen selbstständig einen Weg von A nach B zu entwickeln. Dabei soll die Bewegungsfolge abwechslungsreich gestaltet sein.

Inhaltlich: Diese Bewegungsfolge kann weiterentwickelt werden, indem sich die Akteure ein Thema suchen, bei dem ein Prozess der Veränderung durchlaufen wird. Beispiel: Jemand trifft in Kürze eine Person, der er emotional nahe steht, die er aber lange nicht gesehen hat. „Wird sich die alte Vertrautheit wieder einstellen, oder ist Fremdheit eingetreten? Da ist Vorfremde, aber auch Unsicherheit. Wie wird man sich selbst verhalten?“¹⁰⁹ Die Akteure sollen nun versuchen, das Thema als Raumweg umzusetzen und durch mehrmaliges Wiederholen der Bewegungsfolge vor allem Dynamik und Rhythmus der einzelnen Bewegungen herausarbeiten. Dabei kann sich die ursprünglich gefundene Bewegungsfolge verändern.

Work-In-Progress-Showing: Die solistischen Bewegungsfolgen werden präsentiert, indem 4-6 Akteure ihre Raumwege gleichzeitig 3x hintereinander tanzen und spontan reagieren, wenn sich Wegüberkreuzungen ergeben. Sie können beispielsweise warten, den Weg abändern oder bewusst über Blick- oder Körperkontakt in Beziehung zueinander treten. Der Rest der Gruppe beobachtet die spontan gestaltete Szene, welche von Einzelpersonen erzählt, die sich auf einem Weg befinden. Durch den Gruppenbezug entstehen neue Beziehungen, die choreographisch ausgestaltet werden können.

¹⁰⁹ Barthel/Artus 2008, 25.

6.3 Die Kunst des Re-agierens

Spontane Bewegungsgestaltungen verlaufen als sog. Reaktionsketten. Auf höherem Niveau können auch mehrere Ketten gleichzeitig verlaufen. Roland Blum (Tänzer, Choreograph, Tanzpädagoge) unterscheidet dabei zwischen grob- und feingliedrigen Ketten. Innerhalb einer grobgliedrigen Kette kann ein Akteur auf etwas reagieren, das vielleicht bereits 30 Minuten zurückliegt, während inzwischen innerhalb einer feingliedrigen Kette zahlreiche Reaktionen erfolgt sind.¹¹⁰ Reaktionen können vor Publikum improvisiert zur Aufführung gebracht werden oder als Ideenlieferant für eine Choreographie dienen. Sie verlangen in jedem Fall von den Akteuren eine vielfältige Aufmerksamkeit, da auf die Gegebenheiten spontan reagiert werden muss. Stimmen, Geräusche, Bewegungen, Musik, Berührung, Objekte und Materialien dienen dabei als sinnlich wahrnehmbare Bewegungsimpulse, Erinnerungen, mentale Vorstellungen, abstrakte oder inhaltliche Vorgaben dienen als imaginierte Bewegungsimpulse.¹¹¹

Imaginierter Bewegungsimpuls

Das Ziel ist die spontane Bewegungsgestaltung einzelner Akteure vor Publikum, mit möglichst großer Bühnenpräsenz.

1. Die Akteure bilden zunächst Paare (A und B). A darf sich frei bewegen, B reagiert auf A (Führen und Folgen). A kann also seinem bzw. ihrem spontanen Bewegungsbedürfnis nachgehen und B nimmt viele Bewegungsimpulse auf. Geschult werden dadurch die genaue Beobachtung, die schnelle Reaktion und das Sich-Aneignen neuer Bewegungen. Danach werden die Rollen getauscht. Auffallend ist nach Blum, dass die *folgende* Person sich oft viel gelassener und selbstverständlicher bewegt. Ihre Bewegungen bekommen eine Überzeugungskraft.
2. Die *führende* Person tanzt daher nur noch im Off (Bereich neben der Bühne, wenn möglich für die Zuschauer nicht sichtbar). Die *folgende* Person befindet sich auf der Bühne und folgt der *führenden* Person, indem sie ständig ins Off schaut.
3. Die *folgende* Person stellt sich die *führende* Person nur noch mental vor. Der auf der Bühne sichtbare Tänzer folgt also seiner mentalen Vorstellung von einem Partner, der hinter dem Publikum tanzt und reagiert darauf.

Sinnlicher Bewegungsimpuls

Ausschnitt aus einer Bewegungsimprovisation: 3 Personen (A, B und C) befinden sich auf der Bühne, Musik wird eingespielt. Bewegungsimpuls für A ist die Musik. A beginnt sich zu bewegen. Bewegungsimpuls für B ist die Bewegung von A. B beginnt sich ebenfalls zu bewegen. C fühlt sich nicht zum Mitmachen veranlasst und verharrt in Reaktion darauf still. Ein Kontrast entsteht. A verstärkt den Kontrast durch schnellere und größere Bewegungen. Die Musik geht zu Ende, es folgt Stille. B reagiert darauf und stellt sich neben C, während A sich weiterbewegt und dadurch erneut einen Bewegungsimpuls erzeugt, auf welchen nun B und C reagieren.

Bei der Produktion *Sichtbarkeit - Delicious Movement* (2007) von *Two in One* saßen die Tänzer zu Beginn des Stückes *nichts-tuend* auf Stühlen. Im Verlauf der nächsten Minuten ist auch nichts weiter passiert. Die Tänzer haben darauf reagiert, indem sie weiterhin *nichts-tuend* auf Stühlen saßen. Die Improvisation wurde durch Reaktionen des Publikums (Stuhl zurechtrücken, Platzwechsel, Stimmengemurmel, sich räuspern, husten, sich schnäuzen usw.) fortgesetzt.

¹¹⁰ Vgl. Blum 2004, 60.

¹¹¹ Vgl. Blum 2004.

Re-agieren auf Partner oder Gruppe (Interaktionsmuster)

Interaktionsmuster, mit denen Akteure auf einen Bewegungsimpuls eines Partners bzw. einer Gruppe reagieren können, lösen das Problem, wie bei einer spontan gestalteten Gruppenszene auf einen Impuls geantwortet werden kann und verbessern dadurch das Zusammenspiel in der Gruppe. Ein Nicht-Reagieren würde eine Interaktion verhindern, die Reaktionskette würde abreißen.

1. Konsens, Zustimmung (Bewegungsmuster beibehalten)

Aus choreographischer Sicht lässt sich damit ein Gefühl für das richtige Timing schulen. Die Akteure bekommen ein Gespür dafür, ab wann es an der Zeit ist bzw. wäre, das Bewegungsmuster zu variieren oder zu brechen. Erfahrungs- und Übungswerte, die sich einstellen.

2. Variation (Bewegungsmuster variieren)

Raumrichtung, Raumebene, ausführende Körperteile, Bewegungsamplitude (groß, klein), Bewegungsgeschwindigkeit, -dynamik oder -rhythmus verändern. Aus choreographischer Sicht lassen sich damit neue Erscheinungsformen des vorhandenen Bewegungsmaterials herausarbeiten, weshalb die Variation eine unverzichtbare Improvisationstechnik darstellt. „Ob dabei die Quelle der Variation noch erkennbar ist, ist weniger von Belang, geht es doch in der Improvisation um die Generierung neuer Bewegungskombinationen.“¹¹²

3. Widerspruch, Gegensatz (Bewegungsmuster brechen)

Dem vorhandenen Bewegungsmuster wird etwas entgegengesetzt, z.B. bezüglich Bewegungsqualität, Formation im Raum, Raumebenen, Raumlinien (Opposition). Bewegt sich A beispielsweise schnell, bricht B diesen Bewegungsfluss mit Langsamkeit oder Innehalten und Nichtstun. Bewegt sich A auf Bodenebene, bricht B es stehend oder springend. Tanzt A auf kurvigen Raumlinien, kann sich B auf geraden Raumlinien dazu bewegen. Aus choreographischer Sicht lässt sich dadurch Spannung aufbauen. Dazu müssen die Akteure allerdings klare Entscheidungen treffen, denn das Brechen von Bewegungsmustern erfordert Entschiedenheit des Akteurs.

6.4 Improvisationsgrade im Vergleich

In den 1960er Jahren experimentierte Ann Halprin (Tänzerin, Choreographin, Tanzpädagogin) in ihren *pieces*, die meist in Theatern aufgeführt wurden, mit Bewegungsaktionen.¹¹³ Dazu entwickelte sie Spiel-Pläne, die den Darstellern klare Instruktionen bzw. Strukturen zur Improvisation vorgaben.¹¹⁴ Durch Verwendung einer Skala von 1 bis 10, die den Grad der Geschlossenheit bzw. Offenheit einer Bewegungsimprovisation verdeutlicht, entwickelte sich daraus ein generelles System mit festgelegten Improvisationsgraden.¹¹⁵ Der Improvisationsgrad hängt dabei vom Planungsgrad der Improvisation ab. Die Choreographin wird somit zur Strategin, die bestimmte Vorgaben setzt. Die Akteure werden hingegen zu Mitgestaltern im choreographischen Prozess und lassen Bewegungsabläufe entstehen. Bewegungsimprovisation beruht also nach Ann Halprin auf einem festen Regelwerk mit präziser Planung, wie folgende Tabelle verdeutlichen soll:

¹¹² Lampert 2007, 181.

¹¹³ Vgl. Lange 2002, 134.

¹¹⁴ Vgl. Lampert 2007, 61.

¹¹⁵ Vgl. Lampert 2007, 184-191.

Skala	Improvisationsgrad	Planungsgrad
1 Imitation	1 Kein Spielraum für Improvisation Direkte Angleichung von äußeren Vorgaben	10 Geschlossen, sehr dicht strukturiert Vorgegebene Choreographie
2-3 Interpretation	2-3 Spielraum für Improvisation Individuelle Interpretation von äußeren Vorgaben (z.B. beim Improvisatorischen Verfahren nach Amanda Miller)	9-8 Geschlossen, dicht strukturiert Vorgegebene Choreographie Interpretation in Choreographie eingebunden
3-4 Verkettung	3-4 Spielraum für Improvisation Kombination von Bewegungselementen, meist in Kombination mit individueller Interpretation (z.B. im Jazztanz, Stepptanz, Flamenco und bei Gesellschaftstänzen)	8-7 Geschlossen, strukturiert Vorgegebene Bewegungselemente
5-6 Geplante Improvisation	5-6 Mehr Spielraum für Improvisation Individuelle Bewegung nach Regeln (z.B. Regeln der Schwerkraft bei <i>Kontaktimprovisation</i> nach Steve Paxton)	6-5 Offen, strukturiert Konkrete Vereinbarungen Keine Bewegungsvorgaben
7-10 Ungeplante Improvisation	7-10 Freie Improvisation möglich Hoher Grad an Unvorhersehbarkeit	4-1 Sehr Offen, nicht strukturiert Keine Bewegungsvorgaben

Entsprechend der oben dargestellten Skala, mit Improvisations- und Planungsgraden, lassen sich Bewegungsaufgaben zur Einübung des jeweiligen Improvisationsgrades finden, welche nun exemplarisch vorgestellt werden sollen.

Imitation

Zwei Akteure stehen sich gegenüber. Einer führt, der andere folgt. Der Führende improvisiert sehr langsame, fließende Bewegungen. Der andere versucht diese Bewegungen gleichzeitig zu imitieren. Er spiegelt die Bewegungen. Danach werden die Rollen getauscht, später die Partner gewechselt.

Interpretation

Eine kurze Choreographie oder Bewegungsphrase bzw. Bewegungsfolge wird einstudiert. Unter Beibehaltung der Reihenfolge der einzelnen Elemente, sollen die Akteure anhand bestimmter Kriterien, wie z.B. Bewegungsamplitude, -geschwindigkeit, -rhythmus, -dynamik, Raumrichtungen, Raumebenen oder ausführende Körperteile die Choreographie entsprechend verändern. Die Variationskriterien dienen lediglich als Anhaltspunkt und müssen später nicht als solche erkennbar sein. Es kann in Kleingruppen gearbeitet werden, wobei die Gruppen unterschiedliche Kriterien erhalten können.

Verkettung

Kurze Choreographien oder Bewegungsphrasen werden festgelegt und einstudiert. Aufgabe ist es, die einzelnen Elemente in ihrer Abfolge neu anzuordnen. Zum Teil müssen dabei neue Übergänge gefunden werden. Darüber hinaus sollten jedoch keine neuen Bewegungen hinzukommen. Auch hier kann in Kleingruppen gearbeitet werden.

Geplante Improvisation

Bewegungsimprovisationen, die durch ordnende Strukturvorgaben (Text, Zeit, Raum, Musik, Bilder, Objekte oder Materialien, Narration, Ästhetik, Stimmung usw.) entstehen, sind geplant. In der geplanten Improvisation werden Imitation, Interpretation und Verkettung oft mit eingebunden.

Text als strukturierende Quelle: Je 3 Akteure (A, B und C) bilden eine Gruppe und finden zusammen 6 Bewegungselemente, welche sie einstudieren. Ein beliebiger Text wird vorgelesen (oder Hörbuch). Jeder Akteur ordnet sich einem häufig vorkommenden Wort (z.B. und, oder, aber) zu. Anschließend improvisieren alle in Zeitlupentempo mit den Bewegungselementen. Sobald das ausgewählte Wort fällt, wechselt z.B. A an einen anderen Ort im Raum und improvisiert die Elemente in schnellem Tempo weiter, bis das Wort erneut fällt. A stoppt daraufhin ab und verfällt wieder in langsames Improvisieren. Nach der gleichen Vorgabe bewegen sich auch B und C, so dass ein komplexes Bewegungsbild entsteht. Durch die freie Zuordnung von Person und Wort sowie die Unvorhersehbarkeit der Wortanordnung im Text wird hier mit dem Verfahren des systematisierten Zufalls gearbeitet.

Die ungeplante Improvisation ist aufgrund der fehlenden Bewegungsvorgaben für die tanz- und theaterpädagogische Arbeit mit nicht-professionellen Akteuren ungeeignet und wird aus diesem Grund hier nicht mit Praxisbeispiel aufgeführt.

7 Fazit

Aufgrund der Unablösbarkeit der sich in der Gestaltung produzierenden Akteure vom Gestaltungsprodukt als spezifischer Doppelcharakter theatraler Kommunikation, sind künstlerische Produktionsprozesse im Zusammenhang mit ästhetischer Bildung besonders geeignet. Aufgabe des Tanzes und der damit verbundenen choreographischen Gestaltung im Rahmen von theaterpädagogischer Praxis ist im Besonderen die gezielte Förderung der leiblich-sinnlichen Empfindungs-, Handlungs- und Erkenntnisfähigkeit der Akteure. Der Körper als *Material* der tänzerischen Ausdruckskunst lässt das Entstehen und Ineinandergreifen von Formen und Bildern in Zeit und Raum leiblich erfahrbar werden, denn tanzender Körper und erlebter Leib sind hier vereint, „also Medium der Produktion künstlerischer Zeichen [...] und Träger von körperlichen Empfindungen“.¹¹⁶ Dies ermöglicht vielfältige ästhetische Erfahrungen, die sich auch auf den Alltag übertragen lassen.

Die Arbeit orientiert sich dabei an zeitgenössischer Choreographie. Die angeführten Arbeitsweisen und Vermittlungsverfahren ermöglichen das Finden von neuartigem Bewegungs- und Spielmaterial durch Improvisation, Variation und Kombination. Je gezielter die Aufgabenstellung, desto ausgeprägter wird die Kompetenz des Theaterpädagogen sein, nicht-professionelle Akteure aus ihren gewohnten Bewegungs- und Handlungsmustern herauszuholen und in neue Wahrnehmungs- und Gestaltungsprozesse einzubinden. Unter Zugrundelegung von tanzpädagogischen Zielen ist dabei unbedingt darauf zu achten, Choreographie nicht als mechanisches Wiederholen und Einstudieren von festgelegten Bewegungsfolgen und -figuren zu sehen, sondern als Körpersprache, welche den Darstellern die Möglichkeit des eigenen Gestaltens von inhaltlichen oder abstrakten Themen (alleine bzw. in der Gruppe) bietet. Die choreographischen Verfahren beinhalten dabei ein spielerisches Potential und bedingen als theatrales Medium spezifische Anforderungen, die in der Gruppe reflektiert werden können. Zudem fördern sie die kollektive Kreativität. Über neue Inhalte und Formen des *visuellen Erzählens* entwickeln die Akteure so ein besonderes Verständnis für nonverbale Darstellungsmöglichkeiten und performative Gestaltungsprinzipien. Während dieses ästhetischen Prozesses können die Grenzen vormals abgesteckter geistig-sinnlicher Areale erweitert und überschritten werden.¹¹⁷

¹¹⁶ Klepacki 2005, 106.

¹¹⁷ Vgl. Lange 2002, 290.

Literaturverzeichnis

- Barthel, Gitta und Artus, Hans-Gerd (2008): Vom Tanz zur Choreographie. Gestaltungsprozesse in der Tanzpädagogik. Oberhausen.
- Bayrhuber, Horst und Kull, Ulrich (21998): Linder Biologie. Lehrbuch für die Oberstufe. Hannover.
- Blum, Ronald (2004): Die Kunst des Fügens. Tanztheaterimprovisation. Oberhausen.
- Boxberger, Edith (2007): Die Arbeit an der Erfahrung. Royston Maldoom im Gespräch mit Edith Boxberger. In: Sabine Gehm [u. a.] (Hg.): Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. Bielefeld. (TanzScripte Band 8.), 317-325.
- Brandstetter, Gabriele (2007): Tanz als Wissenskultur. Körpergedächtnis und wissenstheoretische Herausforderung. In: Sabine Gehm [u. a.] (Hg.): Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. Bielefeld. (TanzScripte Band 8.), 37-48.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main.
- Fischer-Lichte, Erika (2007): Auf der Schwelle. Ästhetische Erfahrung in Aufführungen. In: Sabine Gehm [u. a.] (Hg.): Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. Bielefeld. (TanzScripte Band 8.), 239-246.
- Heitkamp, Dieter (2004): Der Maler des Raumes wirft sich in die Leere. Ein Exploratorium zwischen Tanz, Bildender Kunst und Architektur. In: Kristin Westphal (Hg.): Lernen als Ereignis. Zugänge zu einem theaterpädagogischen Konzept. Baltmannsweiler, 69-89.
- Hentschel, Ulrike (2005): Das Theater als moralisch-pädagogische Anstalt? Zum Wandel der Legitimationen von der Pädagogik des Theaters zur Theaterpädagogik. In: Leopold Klepacki [u. a.] (Hg.): Grundrisse des Schultheaters. Pädagogische und ästhetische Grundlegung des Darstellenden Spiels in der Schule. Weinheim und München, 31-52.
- Hentschel, Ulrike (2005): Das so genannte Reale. Realitätsspiele im Theater und in der Theaterpädagogik. In: Gabriele Klein und Wolfgang Sting (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld. (TanzScripte Band 1.), 131-146.

- Jeschke, Claudia (2007): Re-Konstruktionen: Denkfiguren und Tanzfiguren: Nijinskys *Faune*. Erfahrungen im Umgang mit tänzerischer Kompetenz. In: Sabine Gehm [u. a.] (Hg.): Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. Bielefeld. (TanzScripte Band 8.), 181-192.
- Klepacki, Leopold (2005): Bausteine des Theaters und Erscheinungsformen des Schultheaters. In: Leopold Klepacki [u. a.] (Hg.): Grundrisse des Schultheaters. Pädagogische und ästhetische Grundlegung des Darstellenden Spiels in der Schule. Weinheim und München, 99-118.
- Kogler, Horst und Kieser, Klaus (²2006): Kleines Wörterbuch des Tanzes. Stuttgart.
- Lampert, Friederike (2007): Tanzimprovisation. Geschichte - Theorie - Verfahren - Vermittlung. Bielefeld. (TanzScripte Band 7.)
- Lange, Marie-Luise (2002): Grenzüberschreitungen. Wege zur Performance. Königstein/Taunus.
- Lehmann, Hans-Thies (³2005): Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main.
- Lepecki, André (2006): Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung. Berlin. (Recherchen 50.)
- Mahler, Madeleine (⁷1993): Kreativer Tanz. Bern.
- Sack, Mira (2008): Thesenpapier von Mira Sack zum Labor „wenn ich ich wäre und du du wärst...“ Strategien des Erfindens in der Theaterpädagogik. Szenenwechsel³. Vermittlung von Bildender Kunst, Musik und Theater. Ein fakultätsübergreifendes Symposium an der Universität der Künste Berlin, 25.-27. September 2008.
- Schlagenwerth, Michaela (2008): Sasha Waltz. Nahaufnahme Sasha Waltz. Gespräche mit Michaela Schlagenwerth. Berlin.
- Schlicher, Susanne (1987): TanzTheater. Traditionen und Freiheiten. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke. Reinbek bei Hamburg.
- Schouten, Sabine (2007): Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater. Berlin. (Recherchen 46.)

- Servos, Norbert (2007): Was der Körper erinnert. Repertoirepflege bei Pina Bausch. In: Sabine Gehm [u. a.] (Hg.): Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. Bielefeld. (TanzScripte Band 8.), 193-199.
- Sieben, Irene (2007): Expeditionen zum inneren Lehrer. Wie die Pioniere des bewegten Lernens den Tanz beflügeln. In: Sabine Gehm [u. a.] (Hg.): Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. Bielefeld. (TanzScripte Band 8.), 143-151.
- Siegemund, Anke (2003): Improvisation. In: Gerd Koch und Marianne Streisand (Hg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik. Uckerland, 137-139.
- Siegmund, Gerald (2005): Erfahrung, dort, wo ich nicht bin: Die Inszenierung von Abwesenheit im zeitgenössischen Tanz. In: Gabriele Klein und Wolfgang Sting (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld. (TanzScripte Band 1.), 59-75.
- Siegmund, Gerald (2006): Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld. (TanzScripte Band 3.)
- Sting, Wolfgang (2005): Spiel - Szene - Bildung. Zum Verhältnis von künstlerischer Praxis und ästhetischer Bildung. In: Leopold Klepacki [u. a.] (Hg.): Grundrisse des Schultheaters. Pädagogische und ästhetische Grundlegung des Darstellenden Spiels in der Schule. Weinheim und München, 137 - 148.
- Vent, Helmi und Drefke, Helma (⁶1994): Gymnastik/Tanz. Sport-Gymnasiale Oberstufe. Berlin.
- Westphal, Kristin (2004): Bildungsprozesse durch Theater. Verortung der Theaterpädagogik auf dem Hintergrund ästhetisch-aesthesiologischer Diskurse in der Pädagogik und Philosophie. In: Kristin Westphal (Hg.): Lernen als Ereignis. Zugänge zu einem theaterpädagogischen Konzept. Baltmannsweiler, 15-48.
- Weintz, Jürgen (⁴2008): Theaterpädagogik und Schauspielkunst. Ästhetische und psychosoziale Erfahrung durch Rollenarbeit. Uckerland.
- Wiese, Hans-Joachim (2003): Aleatorik. In: Gerd Koch und Marianne Streisand (Hg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik. Uckerland, 137-139.
- Zirfas, Jörg (2005): Aisthesis. Ästhetische Bildung im theatralen Sinnenspiel. In: Leopold Klepacki [u. a.] (Hg.): Grundrisse des Schultheaters. Pädagogische und ästhetische Grundlegung des Darstellenden Spiels in der Schule. Weinheim und München, 31-52.