THOMAS HAUERT & KOMPANIE ZOO

Schwarmdynamik und performativ gebildete Gemeinschaft in der ‚improvisierten Choreographie' You've Changed

eingereicht bei Frau Prof. Dr. Christina Thurner am 18.06.2012
Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern
Major: Tanzwissenschaft
Minor: World Arts
Master 10. Semester
145'684 Zeichen

MONA DE WEERDT | ERISMANNSTRASSE 39 | 8004 ZÜRICH | +41 (0)79 211 64 92
MONADEWEERDT@HOTMAIL.COM | MATRIKELNUMMER: 07-102-502

KAPITEL SEITE

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 1
2. Der begriff der improvisation 11
3. Der Probenprozess –Die Improvisation als kollektive Forschungspraxis 14
3.1 Improvisationsaufgaben und -übungen 15
3.2 Chancen und Risiken der Improvisation während der Probe 18
4. Das Stück *You've Changed* als Live-Performance 21
4.1 Erforderliche Fertigkeiten und Kompetenzen 22
4.2 Die ‚improvisierte Choreographie' 23
4.3 Das prozesshafte Ereignis 27
5. Das Schwarmprinzip / Der Schwarm als Metapher und Denkfigur 33
5.1 Forschungsgrundlagen 33
5.2 Übertragung des Schwarmprinzips auf das Stück *You've Changed* 35
5.3 Kinästhetische Übertragungsprozesse innerhalb schwarmartiger Gebilde 38
5.4 Funktionsregeln des Schwarms 42
5.5 Beobachtung von schwarmartigen Gebilden 42
6. Eine Gemeinschaft von pluralen Singularitäten 45
6.1 Vielheit von singulären Bewegungssprüngen in der Improvisation 49
6.2 Verräumlichung und Zirkulation von Präsenz 52
7. Rezeptions- und Wirkungsästhetik 56
7.1 Bewegungsästhetik und Körperkonzept 56
7.2 Die Wirkungsästhetik 58
7.3 Die Rezeptionsästhetik 61
7.3.1 Die Position des Rezipienten 61
7.3.2 Die polysemische Offenheit und das Ausser-Kraft-Setzen der Hermeneutik 64
8. Fragen zur Autorschaft 67
8.1 Urheberschaft als juristisch-rechtliche Form der Autorschaft 69
8.2 Kollektive Autorschaft in der (Live-)Improvisation? 71
9. Zusammenfassung und mögliche anschliessende Forschungsfragen 74

10. Literatur- und Abbildungsverzeichnis 79

Anhang

Tanzanalyse des Stückes *You've Changed* nach der Methode von Janet Adshead

Transkribiertes Interview mit Thomas Hauert. Geführt am 03.01.2012 in Brüssel

1. Einleitung

Je me suis abonné / à l'instant / et avec lui je vais / à travers le temps
Eugène Guillevic

Dieser Auszug aus einem Gedicht von Eugène Guillevic fasst wichtige Kriterien wie Transitorik, Ephemeralität und Augenblicklichkeit, welche für die Improvisationspraxis bezeichnend sind. Improvisation als Kunstform entsteht im jeweiligen Moment und ist im nächsten Moment bereits wieder vergangen. Sie existiert somit nur im Augenblick ihrer Produktion und Darstellung. Sie ist flüchtig, stellt ein schöpferisches Werden dar und als unvorhersehbare, spontane Tätigkeit betont sie den Prozess von fortwährender Veränderung und Transformation.[1] Der Improvisierende verschreibt sich dem Prozess, dem Ereignis und dem Augenblick.

In meiner Masterarbeit möchte ich die Improvisation im Tanz als künstlerische Praxis untersuchen. Ich widme mich der choreographischen Arbeit des in Brüssel lebenden Schweizer Choreographen Thomas Hauert und seiner 1998 gegründeten Kompanie ZOO. Hauert und die Kompanie ZOO arbeiten seit Jahren mit Tanzimprovisation und nutzen diese als choreographische Methode: einerseits als Mittel zur Bewegungsfindung während des Probenprozesses, andererseits als Kompositionsmittel während der Live-Aufführungen. Als spezifischer Untersuchungsgegenstand dient mir das 2010 entstandene Stück ***You've changed***, welches Hauert gemeinsam mit der Kompanie ZOO erarbeitet hat. Ein wichtiger Grund für die Auswahl dieses Stücks war die Tatsache, dass es sich hierbei nicht nur um eine live improvisierte Choreographie handelt, sondern dass dieses Stück gleichzeitig eine Reflexion über die tänzerische Improvisationspraxis darstellt. Bereits der Titel impliziert die Thematik: Die Veränderung der Tanzenden im improvisatorischen Prozess und die Möglichkeit der Erneuerung von Bewegungsmaterial werden hier zum zentralen thematischen Inhalt. Ich habe dieses Tanzstück am 08.10.2010 im Theaterhaus Gessnerallee Zürich live gesehen und dies ist für mich eine wichtige Voraussetzung für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem gewählten Gegenstand. Meine Ausführungen beziehen sich daher auf diese konkrete Aufführung. Für eine vertiefte und eingehendere Analyse stand mir zusätzlich eine Aufzeichnung des Stückes zur Verfügung.[2] In einem ersten Schritt wurde dieses Stück mittels der Tanzanalyse nach Janet Adshead untersucht.[3] Diese Analyse bildet gewissermassen die Vorarbeit, bevor das Stück unter unterschiedlichen Fragestellungen und Gesichtspunkten mit Fokus auf die Improvisation betrachtet wurde.

---

1 Lampert, Friederike: ***Tanzimprovisation auf der Bühne: Entdeckung von Nicht-Choreografierbarem***. In: Gabriele Klein/ Christa Zipprich (Hg.): ***Tanz Theorie Text***. Münster 2002, S. 445.

2 Das Stück ***You've Changed*** ist auf der Videoplattform hochgeladen und durch Eingabe eines Passworts zur Ansicht verfügbar. URL: www.vimeo.com/31474445, mehrmals aufgerufen.

3 Vgl. Adshead, Janet: ***Dance Analysis. Theory and Practice***. London 1988.

Fragestellungen

Folgende Fragen möchte ich an das Stück ***You've Changed*** herantragen und ausführlich diskutieren: Inwiefern zeigt sich aufgrund des improvisatorischen Anteils in diesem Stück eine ‚offene Poetik'? Wie werden Sozialität und Gemeinschaft performativ hervorgebracht? Inwiefern lässt sich dieses Stück mit der metaphorischen Denkfigur des Tierschwarms erklären? Welche Art von Gemeinschaft wird hier durch die kollaborative Praxis tänzerischer Improvisation generiert? Und welche Konsequenzen hat dies für die Autorschaft?

Aufbau der Arbeit

In einem einleitenden Teil meiner Arbeit werde ich in einer Annäherung an das Thema zuallererst den Begriff der Improvisation ins Blickfeld führen und in seiner etymologischen Dimension beleuchten. Improvisation bezeichnet im allgemeinen Sprachgebrauch verschiedene Formen des Handelns und von Ausdrucksbewegungen, die im weitesten Sinne unvorbereitet vollzogen werden. Die Improvisation, welche sich durch Spontaneität, Umgang mit dem ästhetischen Zufall, Freiheit und Offenheit auszeichnet kann der in-sich-geschlossenen, fixier- und wiederholbaren Komposition entgegengestellt werden.[4] Doch sind die Grenzen zwischen Improvisation und Komposition wirklich immer so klar trennbar? Ich möchte in diesem Abschnitt verdeutlichen, dass auch die Improvisation auf körperlichen Kompetenzen beruht und als handwerkliche und erlernte Fertigkeit begriffen werden kann. Es soll aufgezeigt werden, wie ich den Begriff Improvisation in meiner Arbeit verstehen und verwenden möchte.

Zuerst widme ich mich der Produktionsseite und dem Entstehungsprozess von ***You've Changed***. Dabei rücke ich die ‚Methode' der Improvisation während des Probenprozesses, die Improvisation als Mittel zur Bewegungsfindung, ins Zentrum der Betrachtung. Hier soll es darum gehen zu schauen, ***wie*** die Improvisation bei Hauert eingesetzt wird. Dabei stellen sich grundlegende Fragen: Wie proben Thomas Hauert und die Kompanie ZOO? Welche Improvisationsaufgaben und Improvisationsübungen werden eingesetzt? Welche Chancen und Möglichkeiten, welches kreative Potential enthält die kollektive Bewegungsfindung in der Gruppe und welche Risiken birgt diese? Wie schafft man es, mittels Improvisation eingeübte, normierte Bewegungsmuster zu durchbrechen und neue

---

4 Lampert, Friederike: ***Tanzimprovisation. Geschichte –Theorie –Verfahren –Vermittlung*** . Bielefeld 2007, S. 29-44. Lampert diskutiert hier die Differenzierung von Improvisation und Choreographie ausführlich.

Bewegungen zu generieren? Inwiefern kann Thomas Hauert als Choreograph, sofern man bei Improvisation noch von einem solchen sprechen möchte oder überhaupt kann, in den Prozess eingreifen, ihn steuern, die Tanzenden[5] anstossen und herausfordern?

Als nächstes betrachte ich die Improvisation als Live-Performance. Zuerst stelle ich dar, ***wie*** das Stück ***You've Changed*** aufgebaut ist und welches die strukturbildenden Regeln und dramaturgischen Setzungen sind. Besonders interessant wird dabei sein, zu sehen, inwiefern innerhalb dieser Setzungen Spielräume für improvisatorisches Geschehen bleibt und wie dadurch emergente Bewegungsabläufe geschaffen werden können. Um zu verdeutlichen, um welche Art der Improvisation es sich bei diesem Stück handelt, werden theoretische Grundlagen zur Improvisationspraxis herangezogen. In diesem Abschnitt wird auch diskutiert, welche Fertigkeiten und Kompetenzen wie beispielsweise schnelles Antizipieren, Aufeinander-Eingehen, Empfänglich-Sein für Bewegungsimpulsen der Anderen usw. die Tanzenden benötigen, um in der Gruppe souverän live improvisieren zu können.

Anhand dieses Stücks möchte ich verdeutlichen, wie in der Live-Improvisation der offene Prozess und das Ereignis gegenüber dem (ab)geschlossenen Werk in den Vordergrund treten, wie die Dynamik des Produzierens evident wird und wie die Tätigkeit des gemeinsamen (Er)Schaffens zum eigentlichen Stückinhalt wird. Die Improvisation wird bei einer solchen Betrachtung als Praxis aufgefasst, welche es gemäss ihrem Ereignischarakter „in einer Konzentration auf den Akt (...) anstatt auf das fixierbare Artefakt"[6] zu untersuchen gilt. Es wird skizziert, wie der gemeinsam generierte Prozess als Werk in Erscheinung tritt und sich eine nach Umberto Eco ‚zeitgenössische Poetik' offener Kunstwerke bemerkbar macht.[7] Ich möchte die Idee der, Offenheit des Kunstwerks' zuerst auf der Produktions- und in einem späteren Kapitel der Arbeit auf der Rezeptionsebene untersuchen.

---

5 In meiner Arbeit wird entweder das generische Maskulinum verwendet oder es wird sowohl die weibliche, als auch männliche Form ausgeschrieben.

6 Brandstetter, Gabriele: ***Fälschung wie sie ist, unverfälscht***. In: Andreas Kablitz / Gerhard Neumann (Hg.): ***Mimesis und Simulation***. Freiburg im Breisgau 1998, S. 425.

7 Eco, Umberto: ***Das offene Kunstwerk***. Frankfurt am Main 1998. Zur Untersuchung des Stücks ***You've Changed*** dient mir das hypothetische Modell, welches Eco in dieser seiner Schrift entworfen hat.

Im Hauptteil dieser Arbeit wird es darum gehen die Ephemeralität und Prozessualität der Improvisation zu verdeutlichen. Auch möchte ich hier aufzeigen, inwiefern Sozialität und Gemeinschaft in diesem Tanzstück performativ hervorgebracht und verhandelt werden. Hierbei benutze ich den Schwarm als Metapher und Denkfigur.[8] Der Tierschwarm als performatives, dynamisches Gebilde, als Bewegungskollektiv von gleichberechtigten Teilnehmern, bietet sich als Erklärungsmodell dieses Stückes an. Ähnlich wie der Tierschwarm wird auch die hier stattfindende Live-Improvisation durch Unvorhersehbarkeit, Performativität, Ephemeralität, Dynamik und kinästhetische Übertragungsbewegungen zwischen den einzelnen Mitgliedern charakterisiert. Es lassen sich somit frappante Parallelen zwischen diesen beiden Phänomenen feststellen. Ich möchte aufzeigen, welche Regeln innerhalb schwarmartiger Gebilde gelten. Denn der Schwarm funktioniert nur, wenn die einzelnen Mitglieder ständig aufeinander achtgeben, Abstand wahren, Kollisionen vermeiden. So sind auch die Tänzerinnen und Tänzer in der Bühnensituation in jedem Moment aufeinander bezogen, müssen sich in den sozialen Gesamtverbund eingliedern und mit der Masse mitgleiten. Diese spezifische Bezogenheit aufeinander innerhalb der kollektiven Improvisation werde ich mittels der Begriffe ‚Schwarmdynamik' und ‚kinästhetische Übertragungsprozesse' näher erläutern. Des Weiteren stellt sich die Frage, wie ein solch schwarmartiges Gebilde wahrgenommen wird. Wie weit werden die Entstehungs- und Steuerungsmechanismen der Bühnenkonstellationen für den Zuschauer nachvollziehbar gemacht? Gilt es, das Kollektiv aus der Effektivität seines Auftretens oder aus den Prinzipien seiner Bildung zu verstehen? Ist das, was einem externen Beobachter als komplexe, spontan gebildete Ordnung erscheint, die Konsequenz von eigentlich sehr einfachen, zentral kopierten Handlungsanweisungen und deren folgsamer Umsetzung (im Sinne der Imitation innerhalb der Improvisation)? Wird die Gruppe durch die Schwarmaktivität und die Angleichung des Einzelnen an Bewegungsmuster der Anderen synchronisiert und dadurch homogenisiert?[9]

---

8 Brandstetter, Gabriele: ***Schwarm und Schwärme: Übertragungen in/als Choreographie***. In: Gabriele Brandstetter, Kai van Eikels (Hg.): ***Schwarm (E)Motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse***. Freiburg im Breisgau 2007. Die in diesem Band versammelten Aufsätze befassen sich mit Schwarmbewegungen und untersuchen, inwiefern sich Beobachtungen von Tierschwärmen auf menschliches Verhalten übertragen lassen und welche neuen politischen, sozialen und künstlerischen Fragen dies aufwirft. Zudem wird die Frage aufgeworfen, wie wir Kollektivität überhaupt denken können, wenn es sich dabei um einen emergenten Effekt handelt. Diese Texte haben mir wichtige Impulse für meine Untersuchung von Hauerts Stück ***You've Changed*** geliefert, worin sich streckenweise schwarmartige Bewegungsgebilde beobachten lassen.

9 Diese drei grundsätzlichen Fragen, welche Kai van Eikels in einem Aufsatz über die Schwarmbildung von Smart Mobs aufgeworfen hat, möchte ich für die Betrachtung des Stückes übernehmen. Während van Eikels sich auf soziale und gesellschaftliche Phänomene der Schwarmbildung konzentriert, betrachte ich den Schwarm als ästhetisches Gebilde auf der Bühne. Dennoch möchte ich seine drei Fragen aufnehmen, weil sich diese meines Erachtens für jegliche Art des Improvisierens nach dem Schwarmprinzip stellen lassen. Vgl. Van Eikels, Kai : ***Schwärme, Smart Mobs, verteilte Öffentlichkeiten. Bewegungsmuster als soziale und politische Organisation?*** In: Gabriele Brandstetter, Christoph Wulf: ***Tanz als Anthropologie***. Bielefeld 2007b, S. 33-64.

Bei der Frage nach dem Verhalten einer Gruppe, stellt sich auch die Frage nach Gemeinschaftlichkeit und Kollektivität. Um zu betrachten, welche Art von Gemeinschaft sich innerhalb dieses Stücks herausbildet, ziehe ich Jean-Luc Nancys Schrift ***Singulär plural sein*** heran.[10] Der französische Philosoph setzt sich hierin kritisch mit der Idee von Gemeinschaft auseinander. Er ersetzt den Begriff Gemeinschaft durch den Terminus ***Mit-Sein***, wobei dieses ***Mit-Sein*** nicht als eine einfache Addition von einzelnen Bestandteilen, sprich Individuen, verstanden wird. Denn eine Gruppe ist mehr als die Summe ihrer Teile. Nancy spricht von einem ***Zusammen-Sein***, ***Mit-Sein*** und ***Gemeinsam-Sein***, wobei dieses ***Mit*** zwar das Teilen des Ortes benennt, jedoch einen Kontakt zum Ausdruck bringt, "der nicht in Verschmelzung resultiert, sondern durch die gegenseitige Annäherung und Abstandnahme konfiguriert wird: im ***Zusammen-Sein ohne Zusammenfügen***."[11] Nancy bezeichnet dies als singuläre Pluralität. Dies verlangt, die Gruppe als eine zu denken, die sich nicht durch Gleichschaltung auszeichnet, sondern durch Vereinzelung und Differenzierung. Differenzierung meint in diesem Sinne nicht Verschiedenheit der Tanzenden. Vielmehr geht es mir hier darum die vielfältigen Ursprüngen von Bewegungsimpulsen aufzuzeigen und zu verdeutlichen, dass jeder einzelne Tanzende als Sender solcher singulärer Bewegungsursprünge massgeblich an der Entstehung der Gemeinschaft beteiligt ist. Die Singularität des Einzelnen zeigt sich insbesondere darin, dass es bei improvisatorischer Praxis niemals zu einer kompletten Gleichschaltung von Körpern kommen kann, weil die Tanzenden sich nicht mehr an einer von aussen kommenden Form, Tanztechnik oder Norm orientieren, womit Improvisation gewissermassen stets Inkommensurabilität zwischen den Tanzenden statuiert. In diesem Abschnitt möchte ich auch verdeutlichen, dass sich die Improvisation in diesem Stück verstärkt ***zwischen*** den Performern ereignet, als eine Konzentration und Präsenz, die sich zwischen den Tanzenden abspielt und sich gewissermassen verräumlicht.

In einem nächsten Kapitel wird die Wirkungs- und Rezeptionsästhetik des Stücks untersucht. Dazu ziehe ich wie eingangs bereits erwähnt das Konzept des ‚offenen Kunstwerks' nach Umberto Eco heran. Ich möchte herausarbeiten, inwiefern sich in Hauerts Stück eine, wie Eco sie nennt, ‚zeitgenössische Poetik' bemerkbar macht. Zuerst fokussiere ich hier auf das Erscheinungsbild, die Bewegungsästhetik und das Körperkonzept, welches sich in ***You've Changed*** zeigt. Ich versuche dann den grundlegenden Unterschied der Wirkung zwischen diesem live improvisierten Stück und einem in sich geschlossen konzipierten und durch-choreographierten Stück aufzuzeigen. Es geht mir hierbei darum zu untersuchen, inwiefern sich aufgrund der Improvisation Körperbilder jenseits ge-

10 Nancy, Jean-Luc: ***Singulär plural sein***. Berlin 2004.

11 Nancy 2004, S. 16.

normter Semiotik generieren und welche Bedeutung dies für die Interpretation des Stückes hat. Hier stellt sich die grundlegende Frage, wie der Rezipient an ein solches Stück herantreten kann und ob hermeneutische Herangehensweisen bei dieser Tanzimprovisation gänzlich obsolet werden. Es geht mir hierbei nicht nur darum aufzuzeigen, wie Improvisation wirkt, im Sinne einer funktionalistischen Reduzierung des ästhetischen Gebildes Tanz. Vielmehr soll auf die Labilität und Ungesichertheit der Improvisation aufmerksam gemacht werden, um das dadurch veränderte Rezeptionsverhalten aufzeigen zu können.

Eine entscheidende Frage, welche sich auf der Produktionsseite stellt, ist die Frage nach der Autorschaft. Kann Hauert noch mit seinem eigenen Namen als Autor für ein Werk stehen, welches im Moment seines Aufgeführt-Werdens entsteht, indem eine Gruppe eine ‚improvisierte Choreographie' kollektiv hervorbringt? Müsste in diesem Falle nicht eher von einer multiplen Autorschaft oder von kollaborativer Praxis bzw. Autorschaft gesprochen werden? Denn jeder einzelne Tanzende ist Co-Autor des Stückes, indem er sowohl in der Probe als auch während der Live-Situation eigenes Bewegungsmaterial beisteuert und dem Gesamtgeschehen eine Form gibt. Und welche juristischen Folgen könnte dies für die rechtlichen Anteile am geistigen Eigentum, am Werk, haben? In einer solchen Teilung der Autorschaft spiegelt sich gewissermassen das postmoderne Theorem des Todes des (einen autoritären) Autors. Denn die Multiplizierung des Autors, die geteilte Autorität, führt zum Verschwinden von diesem. Die Proklamierung vom Tod des Autors durch Michel Foucault und Roland Barthes dient mir hier als theoretische Grundlage.[12]

Forschungsstand

Improvisation als künstlerische Form in Tanz, Performance, Theater und Musik ist allgegenwärtig und auch die theoretischen Auseinandersetzungen mit Improvisation häufen sich. So beschäftigen sich diverse Abhandlungen mit improvisatorischem Tun in den unterschiedlichen künstlerischen Sparten wie im Tanz, im Theater, in der Musik und in der bildenden Kunst oder mit der Improvisation im täglichen Leben. Die Publikation ***Improvisieren. Paradoxien des Unvorhergesehenen***, herausgegeben von Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter und Annemarie Matzke beispielsweise, versammelt Beiträge aus Philosophie-, Literatur-, Medien-, Musik- und Theaterwissenschaft, ausgehend von dem problematischen Status der Improvisation und unter der Berücksichtigung der

12 Vgl. Foucault, Michel: ***Was ist ein Autor?*** In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hg.): ***Texte zur Theorie der Autorschaft***. Stuttgart 2000, S.198-229. Vgl. auch Barthes, Roland: ***Der Tod des Autors***. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hg.): ***Texte zur Theorie der Autorschaft***. Stuttgart 2000, S. 185-193.

Aporien und Paradoxien derselben.[13] Maximilian Gröne, Hans-Joachim Gerke und die Autoren der in dem Buch ***Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektive*** publizierten Aufsätze betrachten die Improvisation aus einer kultur- und lebenswissenschaftlichen Perspektive und verorten sie als interdisziplinäres Forschungsfeld.[14] Daneben gibt es pädagogisch-didaktische Ratgeber zur Tanzimprovisation,[15] wie auch Studien, welche die Tanzimprovisation als psychologisch-therapeutisches Ausdrucksmittel verstehen.[16] Relevant für meine Arbeit sind jedoch Abhandlungen, welche sich dezidiert mit den ästhetischen und künstlerisch-choreographischen Aspekten der Tanzimprovisation beschäftigen. Zu nennen sind hier ***Taken by surprise*** von Ann Cooper[17] und Susan Leigh Fosters Abhandlung ***Dances that describes themselves. The Improvised Choreography of Richard Bull.***[18] Foster entwirft hier theoretische Ansätze zur Improvisation und prägt den Begriff der ‚improvisierten Choreographie'. Diesen Begriff möchte ich in meiner Arbeit für ein Tanzstück übernehmen, das sich nicht als freie, sondern als strukturierte Improvisation zeigt.[19] Friederike Lampert leistet mit ihrer Dissertation ***Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung*** einen wertvollen Beitrag für die deutschsprachige Tanzwissenschaft.[20] Ihre Schrift ist eine umfassende Betrachtung und theoretische Auseinandersetzung mit der künstlerischen Tanzimprovisation. Lamperts Abhandlung diente mir als wichtiges theoretisches Gerüst für meine Ausführungen und Beobachtungen. Die 2004 erschienene Arbeit von Roland Blum mit dem Titel ***Die Kunst des Fügens. Tanztheaterimprovisation*** ist zwar nicht wissenschaftlich fundiert, thematisiert aber Improvisationstechniken für das Tanztheater, verstanden als Bühnenkunst, nicht als Gattung, und fokussiert wesentliche Aspekte für die Improvisation als Live-Kunst.[21] Auch der Aufsatz ***Training is Creating*** von Thomas Hauert gibt einen guten Einblick in Hauerts Arbeitsweise und zeigt, weshalb er Improvisation

---

13 Bormann, Hans-Friedrich/Brandstetter, Gabriele/Matzke, Annemarie (Hg.): ***Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst - Medien – Praxis***. Bielefeld 2010.

14 Gröne, Maximilian/Gehrke, Hans-Joachim/Zimmerman, Sebastian et.al. (Hg.): ***Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektive***. Berlin/Wien 2009.

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

16 Bolaender, Martina: ***Tanz und Imagination. Verwirklichung des Selbst im künstlerischen und pädagogisch-therapeutischen Prozes***s. Paderborn 1992.

17 Cooper Ann/Gere, Richard (Hg.): ***Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader***. Connecticut 2003.

18 Leigh-Foster, Susan: ***Dances that Describe Themselves. The Improvised Choreography of Richard Bull.*** Connecticut 2002.

19 Diesen Begriff der ‚improvisierten Choreographie' wurde von der amerikanischen Tanzwissenschaftlerin Susan Leigh Foster geprägt. Vgl. Foster 2002. Der Ausdruck wurde von Friederike Lampert übernommen und ich werde diesen auch in meiner Arbeit verwenden, weil er meines Erachtens Hauerts strukturierte Improvisation ***You've Changed*** gut erfasst.

20 Vgl. Lampert 2007, S. 17-23. Lampert gibt hier einen umfassenden Überblick über den Forschungsstand und zur publizierten Literatur über Tanzimprovisation.

21 Blum, Roland: ***Die Kunst des Fügens. Tanztheaterimprovisation***. Oberhausen 2004.

als choreographische Arbeitsmethode verwendet bzw. was sein Ziel und seine Intentionen sind.[22] Neben diesen publizierten Quellen diente mir ein persönlich geführtes Interview mit Thomas Hauert als Informationsmaterial. Dieses ermöglichte mir nochmals einen anderen Zugang zum Stück. Einzelne Aussagen Hauerts fliessen in die Arbeit ein, nicht einfach eins zu eins übernommen, sondern kommentiert. Das transkribierte Interview ist dieser Arbeit als Anhang angefügt. Fachliteratur, welche sich mit der künstlerischen Arbeit von Thomas Hauert auseinandersetzt, gibt es bisher keine. Diese Masterarbeit soll als eine wissenschaftliche Auseinandersetzung Thesen zum Schaffen von Thomas Hauert aufstellen und Beobachtungen formulieren.

Methode

Der methodische Ansatz ist ein tanztheoretischer, weil die Improvisation als choreographische Methode betrachtet wird. Ich untersuche, ***wie*** die Improvisation eingesetzt wird, mit welchen Improvisationsübungen Hauert und die Kompanie ZOO arbeiten und um welche Art der Improvisation es sich handelt. Die Arbeit legt dann aber auch einen tanzästhetischen Fokus, indem das Stück unter dem Gesichtspunkt einer ‚offenen Poetik' betrachtet und sowohl die Wirkungs- und Rezeptionsästhetik, als auch die Bewegungs- und Körperästhetik dieses Stücks in den Fokus gerückt werden. Ich bewege mich methodisch zwischen einem analytischen, einem metaphorischen und philosophischen Ansatz. Analytisch, weil ich in einem ersten, vorbereitenden Schritt Janet Adsheads Methode der Tanzanalyse verwendet habe, um das Stück zu beschreiben, zu interpretieren und zu analysieren. Adsheads Analyse von Bewegung und Tanz erwies sich bei diesem Stück als sehr hilfreich und fruchtbar, da sie vom Analysierenden ein genaues (Hin)Sehen erfordert. Bei der Analyse wird so vorgegangen, dass in einem ersten Schritt nur beobachtet werden soll, ohne zu interpretieren und ohne zu werten. Vom Analysierenden wird verlangt, zuerst einmal neutraler Beobachter zu sein,[23] sich verstärkt auf die Erscheinung und die Form der Bühnenelemente zu konzentrieren und diese in eine sprachliche und deskriptive Form zu bringen. Dies bietet sich für Hauerts formale, der Bewegung verpflichteten Stücke, an. Auch war diese Analyseform sinnvoll, weil hierbei mehrere Aspekte eines Tanzstückes erfasst werden: die Bewegungen, die Beziehung der Tanzenden zueinander, der Raum, das Bühnensetting, die Musik. Denn die Bühnenele-

22 Hauert, Thomas: ***Training is Creating***. In: Steven De Belder and Theo Van Rompay (Hg.) ***P.A.R.T.S – Ten Years Of Dance Education***. Brüssel 2007, S. 198-201.

23 Natürlich immer im Bewusstsein, dass eine objektive Beurteilung und neutrale Betrachtung von Tanz nicht möglich ist, da jeder Zuschauer mit seinen eigenen Erfahrungen, seiner ganz persönlichen Biographie, seinen Sehgewohnheiten usw. als Rezipient an ein Stück herantritt. Dennoch sollte versucht werden, zuerst explizit auf formale Aspekte zu fokussieren und sich in einem ersten Schritt dem Stück beschreibend anzunähern.

mente und die Musik sind wesentliche, das Stück ***You've Changed*** konstituierende Faktoren. Adsheads Tanzanalyse gliedert sich in vier Schritte. In einem ersten Schritt werden diese unterschiedlichen Komponenten des Stücks untersucht: die Bewegungen, die Tanzenden, das visuelle Setting und die akustischen Elemente. Die Beschreibung der Bewegung unterteilt sich in eine Beschreibung räumlicher Elemente (Form, Muster, Richtung, Level, Ort im Raum), dynamischer Elemente (Spannung/Kraft bzw. Anstrengung/Leichtigkeit, Tempo/Geschwindigkeit, Dauer, Rhythmus) und in sogenannte Cluster von Bewegungen wie beispielsweise simultane Bewegungsausführung. In einem zweiten Teil werden sowohl die Bewegungsgeflechte und Beziehungen der einzelnen Elemente, als auch das Verhältnis der Tänzerinnen und Tänzer zueinander untersucht. Gerade die Analyse solch relationaler Aspekte hat mir einige Erkenntnis über das Stück gebracht. Es war mir dadurch möglich, verstärkt auf die Entstehung von Formationen und Konstellationen zu fokussieren, wichtige Beobachtungen über die Interaktionen der Tanzenden zu erlangen und soziale Aspekte und die performative Herausbildung von Gemeinschaft(en) zu untersuchen. Durch die genaue Beobachtung der Interaktionen wird ersichtlich, dass die Tanzenden in jedem Moment aufeinander bezogen sind und auf Bewegungsimpulse der Anderen reagieren. Auch wird evident, dass der Raum hierbei nicht als vorgegebene Grösse, nicht als Gefäss, fungiert, sondern dass dieser von den Tanzenden zuallererst hervorgebracht werden muss, indem sie ***im*** Raum, ***mit*** dem Raum agieren und sich somit stets ***zum*** Raum verhalten. Selbstverständlich gibt es Methoden zur Analyse von Tanzstücken, welche präziser sind als die hier gewählte, da sie zum Beispiel in erster Linie die motorischen Qualitäten und die Aktionen von Bewegungen untersuchen. Eine solche Methode wäre die Inventarisierung von Bewegung (IVB) nach Claudia Jeschke.[24] Es handelt sich bei IVB um ein „bewegungsorientiertes Modell, welches Körper und Bewegung jenseits traditioneller Ästhetiken des Tanzes, jenseits von Stil- und Genrebegriffen, jenseits der Erscheinungsformen, und jenseits des in der Wahrnehmung von Tanz bislang zentral Bildhaften, Abbildhaften, Zeichenhaften begreift."[25] Tanz wird also auf seine motorischen Qualitäten hin untersucht, jenseits repräsentativer Aspekte. Diese Methode würde sich für das abstrakt und formal erscheinende Stück ***You've Changed*** anbieten, da dieses jenseits normierter Körpertechniken und -semiotiken anzusiedeln ist. Denn Hauerts Ziel besteht darin, Körpertechniken und Konditionierungen zu brechen. Dennoch war mir Jeschkes Methode der Bewegungsanalyse zu detailliert, zu sehr auf die motorischen Aspekte kon-

24 Vgl. Jeschke, Claudia: ***Tanz als BewegungsText. Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz*** (1910-1965). Tübingen 1999.

25 Jeschke 1999, S. 1.

zentriert. Und es geht in meiner Arbeit in keinem Moment darum, jede einzelne Bewegungsausführung der Improvisierenden zu erfassen. Dies wäre gerade bei Hauerts verschachtelten Körpern, den komplexen Bewegungsabläufen und dem fast vollständigen Fehlen von Wiederholung von Bewegungssequenzen unglaublich schwierig und macht für meine Fragestellung auch keinen Sinn. Dennoch möchte ich einen Aspekt, einen Gedankengang von Jeschke übernehmen. Sie weist darauf hin, dass Bewegung noch andere Wirkungen als die zeichenhafte Bedeutungserzeugung nach sich zieht und eine nicht primär semiotische Art der Wahrnehmung fordert.[26] Jeschke nennt dies „den beweglichen Blick". Diesen beweglichen Blick versuche ich in meiner Arbeit beizubehalten und nicht eine primär semiotische Lesart zu fokussieren, sondern auch auf die kinästhetischen Wirkungen für den Zuschauer aufmerksam zu machen.

Des Weiteren wähle ich einen metaphorischen Ansatz. Metaphorisch insofern, als die Figur des Tierschwarms als Denkfigur verwendet wird, um das Verhalten der Tanzenden in der Gruppe näher zu bestimmen. Philosophisch ist mein Ansatz zur Untersuchung dieses Stückes, indem eine philosophische Reflexion zur performativen Herausbildung von Gemeinschaften auf der Grundlage von Jean-Luc Nancys Überlegungen zur Gemeinschaft stattfindet. In jedem Kapitel gilt der Grundsatz, die Improvisation gemäss ihrem transitorischen und transformatorischen Charakter als prozesshaftes Ereignis und auch als gemeinsam hervorgebrachten Prozess und somit als kollaborative Praxis zu begreifen.

Danksagung

Für die geduldige Unterstützung und Betreuung meiner Masterarbeit, für das wiederholte Durchlesen einzelner Kapitel und die kritischen Anregungen bedanke ich mich in erster Linie ganz herzlich bei Frau Prof. Dr. Christina Thurner. Mein Dank gilt auch Thomas Hauert, welcher sich zu einem Interview bereit erklärte und mir das nötige Videomaterial zur Analyse des Stücks zur Verfügung gestellt hat. Danken möchte ich sowohl Mauro Graziani für die grammatikalischen und orthographischen Korrekturen, als auch dem Grafiker Cyrille Massaux, welcher das Layout meiner Arbeit gestaltete. Ganz herzlich bedanke ich mich insbesondere bei meiner Freundin Laura Wachter für die anregenden Gespräche, die konstruktive Kritik, das Durchlesen von Kapiteln und für die liebevolle Unterstützung in Krisenzeiten.

26 Jeschke 1999, S. 43.

2. Der Begriff der Improvisation

Improvisation steht für Offenheit eines Prozesses, für Unvorhersehbarkeit und für Kontingenz.[27]
Gabriele Brandstetter

Nachfolgend möchte ich den Begriff der Improvisation in seiner etymologischen Dimension beleuchten und verdeutlichen, wie ich diesen in meiner Arbeit verwenden und verstehen möchte. Zur Etymologie dieses Begriffes lässt sich Folgendes anmerken: Das Wort Improvisation entstammt dem Lateinischen ***improvisus*** und bedeutet nicht vorgesehen, unvermutet.[28] Dieser Terminus lässt sich in drei Sinneinheiten zerlegen: ***im – pro – videre. Videre*** heisst sehen, ***pro*** bedeutet hier vor und impliziert einen Zukunftsbezug, ***im*** ist eine Negation und lässt sich ins Deutsche als ***nicht*** oder ***un*** übersetzen. In der Verbindung der drei Worte ***nicht-vor-sehen*** wird ein Sehen verneint, das sich auf Zukünftiges bezieht. Somit bezeichnet die Improvisation ihrem Wortlaut nach etwas nicht Vorhersehbares, nicht Planbares, Spontanes.[29] Im Gegensatz zur Planung eines Verlaufs, seiner Kalkulation und Kontrolle beinhaltet die Improvisation eine Öffnung des Tuns, das sich auf Kontingenz und das Unvorhersehbare einer Situation und der Ereignisse einlässt.[30]

Eingesetzt wird die Improvisation in der Musik, insbesondere im Jazz, in der Malerei, im Theater und im Tanz. Wobei festzuhalten ist, dass die Improvisation im Tanz weniger erprobt ist, als in den anderen Künsten. Denn Tanzimprovisation spielte bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts keine nennenswerte Rolle in der Bühnentanzgeschichte. Erst im Übergang vom 20. zum 21. Jahrhundert fand diese Eingang in den Tanz und steht im zeitgenössischen westlichen Tanz sowohl als Workshop-Angebot, als auch als künstlerische Bühnenform hoch im Kurs.[31] Die Tanzwissenschaftlerin Friederike Lampert stellt einige Differenzkriterien zwischen Choreographie und Improvisation auf, welche ich hier kurz skizzieren möchte. Laut Lampert gelten für die Choreographie Kriterien wie Vorbereitung, memoriale Festlegung, Geschlossenheit, während sich die Improvisation durch ihre Unwiederholbarkeit, ihre Offenheit, die Spontanität und den Charakter des

---

27 Brandstetter, Gabriele: ***Selbst-Überraschung: Improvisation im Tanz***. In: Hans- Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hg.): ***Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis***. Bielefeld 2010a, S. 186.

28 Lampert 2007, S. 13

29 Kurt, Roland und Näumann, Robert (Hg.): ***Menschliches Handeln als Improvisation: Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven***. Bielefeld 2007, S. 11.

30 Bormann, Friedrich / Brandstetter, Gabriele / Matzke, Annemarie: Improvisieren: Eine Eröffnung. In: Bormann, Friedrich / Brandstetter, Gabriele / Matzke, Annemarie (Hg.): ***Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis***. Bielefeld 2010, S. 7.

31 Lampert 2007, S. 9.

Spiels auszeichnet. Während die Choreographie sich fixieren, festschreiben und wiederholen lässt, wird die Improvisation gerade dadurch charakterisiert, dass sie weder fixier- noch wiederholbar ist und ein spontanes Tun impliziert. In der Improvisation entstehen unvorhersehbare Bewegungsabläufe und es werden im besten Falle neue Bewegungen generiert, während bei der Choreographie die Bewegungsabläufe festgelegt sind und von den Tanzenden memoriert werden.[32] Die Improvisation ist laut Gabriele Brandstetter

> *das Gegenstück zur ästhetischen kompositorischen Planung, das Gegenstück zu einem strukturierten und kontrollierten Verlauf von Bewegungen, Handlungen. Und sie ist das Gegenstück zu einer perfekt beherrschten, wiederholbaren Ausführung von vorgeschriebenen Körpertechniken. Improvisation steht für Offenheit eines Prozesses, für Unvorhersehbarkeit und Kontingenz.*[33]

Trotz dieser proklamierten Unterschiede sind Improvisation und Choreographie in der Praxis nicht immer präzise voneinander zu trennen. Denn auch die Improvisation beruht auf handwerklichen Fähigkeiten. Sie beruft sich stets auf Traditionen und Konventionen, auf erlerntes, inkorporiertes Bewegungsmaterial. Es handelt sich bei der Improvisation genau wie bei der Choreographie stets um erinnerte Bewegungen, überlagert von Interferenzen der (inneren und äusseren) Augenblickswahrnehmung und demnach um eine körperliche Erinnerungsarbeit, um einen Wiederholungsprozess von ähnlicher Unähnlichkeit.[34] Dieser Aspekt der ähnlichen Unähnlichkeit verweist dann jedoch auf eine Verschiebung und impliziert, dass die Improvisation nicht eine präzise Wieder-

32 Lampert 2007, S. 35.

33 Brandstetter, Gabriele: ***Selbst-Überraschung: Improvisation im Tanz***. In: Hans- Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hg.): ***Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis***. Bielefeld 2010a, S. 186.

34 Brandstetter, Gabriele: ***Choreographie als Grabmal. Das Gedächtnis von Bewegung***. In: Gabriele Brandstetter, Hortensie Völckers (Hg.): ***ReMembering the Body. Körperbilder in Be***wegung [anlässlich der Ausstellung STRESS im MAK, Wien]. Ostfildern-Ruit 2000, S. 126.

holung von erinnertem Bewegungsmaterial ist, sondern stets die Möglichkeit birgt, Konventionen zu durchbrechen, Neues zu generieren. Somit manifestiert sich jede Improvisation als singuläres Ereignis. Gerade hierin liegt ihre Stärke, ihr innovatives und schöpferisches Potential, ihre Kreativität, denn

> *im Vollzug einer Tanzimprovisation werden nicht nur einverleibte, vorgegebene tänzerische Strukturen (durch den Habitus) reproduziert, sondern es werden während der Durchführung neue Strukturen hergestellt,*[35]

wie Friederike Lampert schreibt. Dieses Herstellen neuer tänzerischer Strukturen und Bewegungen während des Improvisierens ist das Ziel von Thomas Hauerts choreographischer Arbeit. Improvisation wird hierbei nicht eingesetzt als Mittel zur Selbsterkenntnis, Selbsterfahrung und schöpferischen Selbstgestaltung. Die Improvisation wird vielmehr als choreographisches Kompositionsmittel verstanden, als räumlich-orientierte, formale Bewegungserzeugung jenseits des Ziels der Persönlichkeitsentfaltung, der Selbsterfahrung oder der Identitätsbildung. Ausgegangen wird bei Hauert somit von der menschlichen Physis und nicht von Gefühlszuständen und Emotionalität.

Dass die Improvisation in der zeitgenössischen Tanzpraxis und im aktuellen Diskurs nicht als gänzlich spontane Tätigkeit, sondern als erlerntes Handwerk aufgefasst wird, werde ich in meiner Arbeit verdeutlichen. Ich möchte die künstlerische Improvisation in meinen Ausführungen ähnlich wie Lampert als Fertigkeit, als angeeignete Fähigkeit, als Handwerk verstehen, welches die Performer dazu befähigt, nach (vorgegebenen) choreographischen Prinzipien zu komponieren.[36] Die Improvisation wird in meiner Arbeit somit nicht als unvorbereitetes Tun, oder als spontane und schöpferische Geste verstanden. Denn bei dem nachfolgend besprochenen Stück handelt es sich nicht um eine freie Improvisation, sondern um eine strukturierte und erlernte Improvisation. Hier tanzen trainierte, geformte und vorbereitete Tanzkörper. Sie haben gelernt auf der Bühne souverän zu improvisieren. Auch ist das Stück dramaturgisch fixiert und durch Vorgaben gerahmt. Für diese Art der Improvisation möchte ich – wie in der Einleitung bereits erwähnt – von Susan Foster den Begriff der ‚improvisierten Choreographie' übernehmen. Darin verdeutlicht sich der Aspekt, dass sich Choreographie und Improvisation in diesem Stück überlagern und nicht präzise auseinanderzudividieren sind.

---

35 Lampert 2007, S. 125.

36 Vgl. Lampert 2007, S. 10. Friederike Lampert subsumiert diese Fertigkeiten unter „Die Kunst der Kombinatorik".

3. Der Probenprozess – Die Improvisation als kollektive ForschungsPraxis

Wenn wir ins Studio gehen und dort improvisieren sollen, wie können wir dann eine Bewegung ausführen, die wir noch gar nicht kennen? Oftmals wird man vom Choreographen aufgefordert, ihn zu überraschen. In solchen Fällen wird uns bewusst, dass wir eigentlich nur scheitern können. Wie können wir eine Bewegung ausführen, zu der wir nicht in der Lage sind, und zwar sowohl hinsichtlich der technischen Ausführung, als auch unserer Vorstellungskraft? Wenn wir davon ausgehen, dass jede Bewegung schon einmal gemacht wurde, wie können wir dann mithilfe einer Kleinigkeit einen neuen Tanz entstehen lassen? Es muss doch eine Möglichkeit geben, etwas Neues einsickern zu lassen [...]. Ich bin nicht daran interessiert, jemanden zu entführen, sondern ich möchte entführt werden [...]. Situationsbedingte Hingabe an etwas, das wir nicht kontrollieren können. Dies ist die einzige Möglichkeit, etwas Neues geschehen zu lassen: Wie kann ich mich beim Erschaffen eines Tanzes selbst entführen?[37]

Diese Fragen, welche die Kuratorin Hannah Hurtzig aufgeworfen hat, möchte ich den folgenden Ausführungen voranstellen, da sie ansprechen, was bei der Improvisationsarbeit von Thomas Hauert zentral gesetzt wird: mit Hilfe von Kleinigkeiten etwas Neues in die Bewegungsqualität einsickern zu lassen, überraschende Bewegungen zu generieren und sich selber und die Anderen in der Improvisation zu überraschen, zu entführen. Im folgenden Abschnitt steht die Improvisationsarbeit während des Probenprozesses im Fokus der Betrachtung. Folgende Fragen sollen hier diskutiert werden: Was ist das Ziel, der Zweck der Improvisation als choreographischer Methode? Wie wird die Improvisation während der Probearbeit von Hauert und der Kompanie ZOO eingesetzt, bzw. mit welchen konkreten Improvisationsübungen arbeiten sie? Welche Chancen und Möglichkeiten, welches kreative Potential birgt die Improvisation in der Probe? Und gleichzeitig welche Risiken? Beim Klären dieser Fragen stütze ich mich einerseits auf wissenschaftliche Literatur zur Improvisation, andererseits auf Aussagen von Thomas Hauert.

37 Dies ist eine Passage aus einem Gespräch mit der Kuratorin Hannah Hurtzig, welche den Schwarzmarkt für nützliches Wissen und Nicht-Wissen organisiert. Sie äussert sich hier über die generelle Herausforderung beim Tanzen und Choreographieren neues Bewegungsmaterial zu entwerfen. Vgl. Cvejic, Bojana: ***Produktion vortäuschen, halluzinieren und ausschöpfen. Der Schwarzmarkt für nützliches Wissen und Nicht-Wissen.*** In: Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (Hg.): ***Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung.*** Bielefeld 2007, S. 50. Der Aspekt, sich beim Tanzen selber zu entführen und zu überraschen spielt in der Improvisationsarbeit von Thomas Hauert eine herausragende Rolle.

3.1 Improvisationsaufgaben und - Übungen

Proben ist sichtbares lautes Denken.[38]
Peter Brook

Die Improvisation in der Probe dient Thomas Hauert und der Kompanie ZOO in erster Linie als Mittel zur Bewegungsfindung. Improvisationsarbeit wird hier als angeleitete, kollektive Forschungsarbeit am eigenen Körper eingesetzt. Thomas Hauert und die Tänzerinnen und Tänzer der Kompanie ZOO hinterfragen Bewegungsgewohnheiten und versuchen, diese zu durchbrechen. Gelenkte Improvisationsaufgaben sollen den Tanzenden dabei helfen, ihren Körperzustand zu ergründen und bewusst zu verändern. Das Ziel von Hauerts Improvisationsarbeit besteht nicht nur darin, Dinge zu brechen oder Bewegungsformen und Codes zu eliminieren, vielmehr soll der Körper gewissermassen an den Nullpunkt zurückgeführt werden, von wo aus etwas Neues entstehen kann. Die De-Regulierung der individuellen und tanztechnisch allgemeinen Vorschriften im Körper, die Befreiung alteingesessener Disziplinierungen und Codes wird angestrebt. Hauert hat sein Verständnis von Improvisation in seinem kurzen Aufsatz ***Training is Creating*** kurz und prägnant skizziert.[39] Er schreibt:

> *Taking the anatomy, the mechanics of the body as a basis for creating movement allows an approach to choreography that is not conditioned by cultural references. The body itself becomes the guideline for the research.*[40]

Die menschliche Anatomie bildet die Basis, das Ausgangsmaterial seiner choreographischen Arbeit. Im Zentrum der Probearbeit steht die gemeinsame Erforschung der menschlichen Bewegungsmöglichkeiten im Raum mittels Improvisation. Für diese Forschungsarbeit am eigenen Körper arbeiteten Hauert und die Kompanie ZOO während der Proben zu ***You've Changed*** mit unterschiedlichen Improvisationsübungen, sogenannten ***tasks***. Einige davon sind bereits in der Improvisationspraxis elaboriert und standardisiert und wurden von Hauert als Methode direkt übernommen, teilweise wurden die Übungen jedoch auch modifiziert.[41] Im Folgenden möchte ich zwei solche Übungen, welche mir Hauert in unserem Gespräch beschrieben hat, kurz skizzieren.[42] Die erste ist die

38 Brook, Peter: ***Der leere Raum***. Deutsche Ausgabe. Berlin 1983, S. 142.

39 Hauert 2007, S. 200.

40 Hauert 2007, S. 201.

41 Thomas Hauert im Gespräch. Geführt am 03.01.2012. Vgl. Min. 21:36-22:50.

42 Thomas Hauert im Gespräch. Geführt am 03.01.2012. Vgl. Min. 54:52-57:50.

folgende: Während der Improvisation tanzt eine Person ein Solo, zwei weitere Tanzende befinden sich im Raum, es sind sogenannte Assistenten. Diese geben Impulse, physische Anstösse, indem sie den Solisten oder die Solistin berühren, anstossen, mal sanft, mal mittels Kraft und Körpergewicht. Der Solotänzer oder die Solotänzerin reagiert auf die von aussen kommenden physischen Impulse dieser zwei anderen Tanzenden.[43] Es findet somit ein Üben mit verschiedenen Bewegungsqualitäten, Impulsen und Intensitäten statt, mit körperlichem Widerstand ausgehend von den Anderen, mit anstossen, schubsen, ziehen etc. Es geht dabei stets darum, solche Impulse der Anderen aufzunehmen und in Bewegung zu übersetzen. Dadurch kann der Solist oder die Solistin nicht einfach frei improvisieren, sondern wird von aussen geführt und angestossen. Er oder sie muss mittels Bewegung schnell auf die von aussen herkommenden Impulse reagieren und kann nicht eigenständig Bewegungen ausführen, wodurch Körpernormierungen durchbrochen werden und neue Bewegungsformen entstehen können. Eine weitere Methode, um neue Bewegungen zu finden, besteht darin, eine Liste mit Bewegungsqualitäten oder Aufgaben aufzustellen. Die Indikatoren sind dann beispielsweise ***impulses, travelling, attack,*** also Impulse geben, sich durch den Raum hindurch bewegen, angreifen/attackieren. Diese drei Faktoren müssen von den Improvisierenden in jedem Moment miteinander kombiniert werden. Alle drei Indikatoren oder Vorgaben sind in jedem Moment präsent und die Improvisierenden müssen daraus Bewegungen entwickeln. In einem nächsten Schritt wechselt ein Indikator, dann heisst es zum Beispiel: ***jumps, travelling, attack,*** also Sprünge ausführen, sich durch den Raum hindurch bewegen, angreifen/attackieren. Neu hinzugekommen ist somit die Vorgabe, Sprünge auszuführen. Durch das Auswechseln nur einer einzigen Komponente ergeben sich wiederum ganz neue Bewegungsabläufe und Bewegungsqualitäten.[44] Bei beiden Übungen wird die Bewegung von aussen diktiert – bei der ersteren durch physische Impulse, bei der zweiten durch sprachlich formulierte Regeln und Vorgaben – wobei die Tanzenden selber eine kreative Lösung für die Umsetzung der Impulse bzw. Befehle finden müssen. Die Tanzenden müssen somit in einer Gruppenimprovisation stets Lösungen für gestellte und von aussen herkommende Herausforderungen finden. Dadurch, dass die Bewegungen von aussen gesteuert werden, entsteht ein spielerischer Zwang, welcher sehr spannend ist,

43 Thomas Hauert im Gespräch. Geführt am 03.01.2012. Vgl. Min. 21:36-22:50 und Min. 54:52-57:06.

44 Thomas Hauert im Gespräch. Geführt am 03.01.2012. Vgl. Min. 57:10-59:00.

weil dies den Tanzenden beständig (heraus)fordert, wie Hauert im Interview verdeutlicht.[45] Die Tanzenden versuchen, sich in der Improvisation gegenseitig immer wieder an die Grenzen ihrer Möglichkeiten zu führen, sich gegenseitig anzustossen, damit sie über sich selbst hinauswachsen können.

Hauert betont immer wieder den demokratischen Aspekt seiner Stücke. Doch obwohl die Tanzenden aktiv am Entstehungsprozess des Stückes beteiligt sind und Bewegungsmaterial beisteuern, stellt sich die Frage: Ist der Arbeitsprozess wirklich demokratisch und die Trennung zwischen den Tanzenden und dem Choreographen hierbei gänzlich aufgehoben? Hauert gibt im Interview Auskunft darüber. Er betont, dass er während der Probe gewissermassen die Fäden in der Hand hatte, Videoaufnahmen gemacht hat, diese analysierte, Verbesserungsvorschläge anbrachte. Dies bedeutet, dass er derjenige ist, der das Konzept entworfen hat. Dennoch versteht Hauert seine Arbeit als ein gemeinschaftliches Tun. Denn die Tanzenden ahmen beim Proben und Entwerfen nicht eine vorgegebene Bewegung oder Komposition einer (autoritären) Anführerperson nach, sondern sind selbständig bewegungsschöpferisch tätig. Sie kreieren und konzipieren entscheidend mit und agieren als aktive Mitschöpfende am gesamten Arbeits- und Entstehungsprozess des Stücks. Der Probenprozess wird somit strukturiert durch das Formulieren und Ausspielen von eigenem Bewegungsmaterial, die Probearbeit wird zu einem sichtbaren, lauten Denken.[46] Es entsteht Raum für spielerisches (Er)Forschen, Entdecken und (Er)Finden und gemeinsames tänzerisches Experimentieren. Gerade durch diese intensive, gemeinschaftliche Probearbeit im Studio, in der zwischenmenschliche Aktion und Kommunikation stattfindet und jeder sich einbringen muss, kann ein spannender und vielfältiger Prozess entstehen.

---

45 Thomas Hauert im Gespräch. Geführt am 03.01.2012. Vgl. Min. 59:30-60:35.

46 Der renommierte Regisseur Peter Brook nennt jegliches Proben „sichtbares lautes Denken". Vgl. Brook 1983, S. 142. Diesen Aspekt möchte ich auch für Hauerts Probearbeit proklamieren, da während der Probearbeit mittels Improvisationsübungen ein Denken mit dem Körper und dem Geist stattfindet.

3.2 Chancen und Risiken der Improvisation während der Probe

Welche Chancen und Möglichkeiten, welches kreative Potential birgt die Improvisation während des Probenprozesses? Und welche Risiken und Schwierigkeiten? Eine Gefahr während des Improvisierens besteht stets darin, in normierte Bewegungsmuster zu verfallen. Bei der Improvisation zeigen sich oftmals zuerst das Repertoire an gelernter Technik, an angeeignetem Körperwissen, an kulturellen, sozialen, gesellschaftlichen Prägungen und normierten Bewegungscodes- und Techniken. Friederike Lampert bemerkt hierzu in Anlehnung an Pierre Bourdieus Habitus-Konzept: „Vollzieht eine Person eine tänzerische Improvisation, so kommen die einverleibten Strukturen zum Ausdruck.“[47] Alle Formen, welche sich in einer tänzerischen Improvisation realisieren sind somit stets zurückzuführen auf den tanzenden Körper und dessen erlernte Tanztechniken. Dessen ist sich auch Hauert bewusst, bei seiner Probearbeit geht es daher insbesondere um die Bewusstwerdung der eigenen Bewegungsgewohnheiten, damit diese durchkreuzt und aufgeweicht werden können.[48] Diese Bewusstwerdung entsteht in einem gemeinschaftlichen interaktiven Prozess im Studio. Es handelt sich um einen Prozess, woran jeder einzelne Tanzende beteiligt ist, einen Prozess also, in dem man sich gegenseitig anstösst, auf Dinge aufmerksam macht, Sachen aushandelt, kommuniziert und gleichzeitig empfänglich ist für ein Feedback. Denn beim Improvisieren geht es stets darum, ein genaues Bewusstsein davon zu haben, was man tut. Die Improvisation zwingt einen zur Selbstbeobachtung und zur intensiven Auseinandersetzung mit dem was in jedem Moment mit sich selber und den Anderen geschieht.[49] Die Fremdwahrnehmung ist demnach genauso wichtig, wie die eigene Körperwahrnehmung und -erfahrung. Die Tanzenden versuchen, sich während des Improvisierens in einen Zustand vor körperlicher Prägung und Normierung hineinzubegeben, in einen Zustand, den man als Vergessen bezeichnen könnte. In der Improvisation wird dieser Weg des Vergessens radikal zu gehen versucht, des Vergessens im Erfinden, im Sich selber neu erfinden, wobei sich dieses Vergessen immer auf die Übermacht vorhandener Formen, des Gelernten und Gewohnten bezieht. Es ist ein Vergessen, welches hinter diskursive Einschreibungen zurückzugreifen versucht, hinter Codierungen und Normierungen. Doch inwiefern ist dies

47 Lampert 2007, S. 122.

48 Lampert 2007, S. 141.

49 Der Musiker Christopher Dell hat in seinem Aufsatz über die Musikimprovisation auf diesen Aspekt hingewiesen. Vgl. Dell, Christopher: ***Subjekte der Wiederverwertung (Remix).*** In: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hg.): ***Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis.*** Bielefeld 2010, S. 225.

überhaupt möglich, dieses „Vergessen"? Sind habitualisierte, eingeprägte Bewegungen nicht stets im individuellen Körpergedächtnis gespeichert? Können die Tanzenden ihre durch jahrelange Übung und Praxis habitualisierte, performativ verkörperte und dem Bewegungsgedächtnis eingeprägten Bewegungen und Körpertechniken gewissermassen ver-lernen?[50] Hannah Hurtzig stellt sich hierzu die Frage: "Wenn wir davon ausgehen, dass jede Bewegung schon einmal gemacht wurde, wie können wir dann mithilfe einer Kleinigkeit einen neuen Tanz entstehen lassen?"[51] Die Vorstellung davon, dass alles bereits einmal gemacht wurde, rührt von einem postmodernen Gesellschafts- und Kunstverständnis, von der Idee, dass es nichts genuin Ursprüngliches, Authentisches gibt, dass es keinen natürlichen Körper gibt, sondern selbst Naturhaftigkeit stets konstruiert ist. Dies impliziert, dass jedes Sprechen, Tanzen, Handeln, Sich-Verhalten und Tun durchzogen ist von weitergegebenen Traditionen, Wissen, Konventionen. Festzuhalten gilt hier, dass es beim zeitgenössischen Tanzschaffen von Hauert und der Kompanie ZOO nicht darum geht, eine authentische, originäre Bewegung zu erschaffen, wie es bei der Improvisationsarbeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Mittelpunkt stand. Vielmehr geht es darum, bestehendes Bewegungsvokabular zu brechen und es durch diese De-Konstruktion neu zu rekonstruieren und damit zu erweitern. Das Spezifische, das Schöpferische der Improvisation liegt hier nicht in genialem, individuellem Schöpfertum begründet, sondern in der Hervorbringung von ungeplanter, überraschender, andersartiger Bewegung durch bewusstes Durchbrechen von einverleibten Strukturen.[52] Aufgabestellungen, Regeln und vorgegebene Strukturen werden dazu eingesetzt, die vorhin angesprochene Konditionierung der Tanzenden zu brechen. Lampert bemerkt hierzu, dass es für die Improvisierenden eine enorme Herausforderung ist, neue Bewegungen zu erfinden und dass es nicht möglich ist, den eigenen Habitus zu überwinden, sondern dass es sich vielmehr um die Erneuerung des Alten handelt, wobei auch diese Aktualisierung des tänzerischen Habitus viel Disziplin erfordert. Diese Erneuerung gelingt oft dadurch, dass wie in den oben beschriebenen Improvisationsübungen Andere für einen Bewegungsentscheidungen treffen. Nach einiger Zeit, wenn die Tänzerinnen und Tänzer ihre gewöhnlichen Bewegungsmuster nach und nach ablegen konnten, versuchen sie, sich die neuen Parameter anzueignen. Die neuen Bewegungsprinzipien werden

50 Diese Fragen stellt sich auch Gabriele Brandstetter in ihrem Aufsatz ***Selbst-Überraschung. Improvisation im Tanz.*** In: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hg.): ***Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis.*** Bielefeld 2010a, S. 183.

51 Hurtzig in Gehm /Husemann/von Wilcke 2010, S. 50.

52 Lampert 2007, S. 16.

intensiv geprobt, um alle möglichen Varianten und Subtilitäten von Bewegungsmöglichkeiten auszuschöpfen und eine neue Art von Virtuosität zu kreieren. Das Ziel hierbei ist kontinuierliches Weitermachen, ohne Abstumpfung und in der beständigen Verschiebung des neu angeeigneten Bewegungsmaterials.[53] Die Improvisation birgt somit stets die Möglichkeit und die Chance, neue Bewegungen jenseits normierter Körper-, Tanz- und Bewegungstechniken zu ergründen. Was Peter Brook für den Schauspieler proklamiert gilt gleichermassen für den Tanzenden. Das Interessante an einem Tanzenden ist „seine Fähigkeit, bei den Proben ungeahnte Nuancen zu enthüllen."[54] Die Improvisation als choreographisch-künstlerische Methode während der Probe bietet den Tanzenden somit stets die Möglichkeit ihr eigenes Potential zu ergründen und neue Bewegungen zu entdecken. Hauert nennt dieses Entdecken und Forschen der eigenen Bewegungsmöglichkeiten auch ‚Lustmomente', da es anregende Momente sind, welche Spass machen, weil man neue Bewegungsmöglichkeiten und somit auch neue Seiten an sich selber entdeckt. Es sind lustvolle Momente, Momente, welche die Tanzenden beständig herausfordern und diese Herausforderung stimuliert die Kreativität der Tanzenden.[55]

---

53 Brandstetter 2010a, S. 179.

54 Brook 1983, S. 136.

55 Thomas Hauert im Gespräch. Geführt am 03.01.2012. Vgl. Min. 59:30.

4. Das Stück You've Changed als Live-Performance

Improvisation (...) erweist sich als potenzielles Kreativitätsmittel, um Gewohntes zu überwinden und emergente Formen in Tanzaufführungen erscheinen zu lassen.[56]

Friederike Lampert

Im folgenden Kapitel soll die Improvisation als Aufführungs-Kunst betrachtet werden. In einem ersten Abschnitt zeige ich auf, was Hauert mit seiner Live-Improvisation anstrebt und verdeutliche, welche Fertigkeiten und tänzerische Kompetenzen die Live-Improvisation den Tanzenden abverlangt. Anschliessend untersuche ich, ***wie*** Thomas Hauert und die Kompanie ZOO die Live-Improvisation als künstlerische Bewegungs(er)-forschungspraxis einsetzen. Es geht mir um die Klärung: Wozu dient die Live-Improvisation im Stück ***You've Changed?*** Wie wird sie eingesetzt und um welche Art der Improvisation handelt es sich bei diesem Stück? In einem nächsten Kapitel möchte ich verdeutlichen, dass es hierbei um einen gemeinsam generierten Prozess handelt, welcher im Moment der Aufführung entsteht. Wir sehen ein Ereignis, welches in stetigem Werden und unabschliessbarem Wandel begriffen ist. Während dieser Live-Improvisation wird somit der gemeinsam generierte Prozess, das Entwerfen des Stückes als kollaborative Praxis im Moment der Aufführungssituation wichtig. Die hierbei stattfindende Improvisation wird dem in-sich-geschlossenen Werk, der durchchoreographierten Komposition, entgegengesetzt. Als hypothetisches Modell verwende ich das Konzept des ‚offenen Kunstwerks' nach Umberto Eco.[57] Die Offenheit bezieht sich hierbei sowohl auf die unmittelbare Produktion des Stückes, welches als offenes Live-Ereignis angelegt ist, als auch auf die Rezeption, welche sich als offener und kommunikativer Prozess manifestiert. Das anschliessende Kapitel verhandelt, inwiefern Sozialität und Gemeinschaft im Stück ***You've Changed*** performativ hergestellt werden. Zuerst wird die Gemeinschaft mit der Denkfigur des Schwarmes zu erfassen versucht. Hier wird insbesondere der Aspekt der ‚kinästhetischen Übertragungen', welche sich in einem schwamartigen Gebilde manifestieren und für kollektive Improvisationspraxis bedeutsam sind, verdeutlicht. Danach möchte ich die im Stück performativ gebildeten Gemeinschaften mithilfe der Ideen, welche der französische Philosoph Jean-Luc Nancy in seiner Schrift ***Singulär plural sein*** entwickelt hat, näher bestimmen.[58]

56 Lampert 2007, S. 174.

57 Vgl. Eco 1998.

58 Vgl. Nancy 2004.

4.1 Erforderliche Fertigkeiten und Kompetenzen

Live-Improvisation wird von Thomas Hauert und seiner Kompanie ZOO als kreatives Mittel genutzt um Bewegung analytisch zu erforschen und zu erweitern. Die Live-Improvisation ist somit Experiment und kreative Bewegungsforschung gleichermassen. Das Ziel von Hauerts Improvisationsarbeit besteht darin, die Möglichkeiten der menschlichen Physis zu ergründen, Bewegungsexperimente durchzuführen, sowohl im Studio, als auch auf der Bühne. Das so gesammelte und angeeignete Wissen über den Körper soll in einem gegenseitigen Prozess in der Probe einander vermittelt und dann in der Live-Situation einem Publikum vorgestellt werden. Hauert verdeutlicht, dass es viel Vorarbeit im Studio braucht um gekonnt live improvisieren zu können. Daher dauern die Probenprozesse auch sehr lange, im Falle von ***You've Changed*** dauerten sie ungefähr vier Monate. Die Tänzerinnen und Tänzer eigneten sich die improvisatorischen Fähigkeiten in einem gemeinsamen Prozess im Studio an (vgl. hierzu Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit), welcher dann als Aufführung auf die Bühne gelangte. Als unerlässliche improvisatorische Fähigkeiten nennt Hauert das gemeinsame Übernehmen von Verantwortung und die Bereitschaft, seine eigenen Bewegungsgewohnheiten aufzugeben. Es gehe bei der Improvisation vor allem darum zu kreieren anstatt Gewohnheiten zu folgen. Die Tanzenden müssen innerhalb der Live-Situation eigenständig kreieren, sich aber immer wieder anpassen, sie müssen dem Gesamtgeschehen eine Form geben und das gemeinsame Timing in der Gruppe finden.[59] Live-Improvisation beinhaltet folglich immer die stückweite Aufgabe des eigenen Egos zugunsten des Funktionierens einer Gruppe. Die Improvisierenden müssen wach und aufmerksam sein, schnell antizipieren und umsetzen, um in der Aufführungssituation Bewegungen entstehen zu lassen und Räume zu eröffnen, in denen Handlung, Bewegung und Begegnung mit den Anderen sich ereignen können. Es braucht vorausschauendes Denken und die Fähigkeit kombinatorische Probleme zu lösen, wie Lampert verdeutlicht.[60] Die improvisatorischen Fähigkeiten zielen stets auf ein schnelles Imaginieren ab, die Tanzenden brauchen die Fähigkeit, während des Improvisierens vorgestellte geometrische Figuren mit dem Körper in unendlich vielen Varianten in Bewegung zu übersetzen. Ständige Aufmerksamkeit und Mitverantwortung aller am Prozess Beteiligten sind unerlässlich.[61]

---

59 Thomas Hauert im Gespräch. Geführt am 03.01.2012.

60 Lampert 2007, S. 179.

61 Wesemann, Arnd: ***Improvisieren. Not der Wendigkeit. Warum Forsythe Fussball liebt.*** In: ***Tanz. Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance.*** August / September 2010, S. 90. Was Wesemann für Forsythes Improvisationen proklamiert, nämlich dass diese beständige Aufmerksamkeit und Mitverantwortung aller Beteiligter verlangt, kann für Improvisation allgemein und somit auch für das Stück ***You've Changed*** geltend gemacht werden.

4.2 Die ‚improvisierte Choreographie'

Nachfolgend möchte ich verdeutlichen, dass es sich beim Stück ***You've Changed*** nicht um eine freie, sondern um eine geprobte und strukturierte Improvisation handelt. Dazu werde ich zuerst etwas zur Entstehung, bzw. zum Produktionsprozess dieses Stückes sagen und dieses anschliessend auf einer theoretischen Skala einordnen. ***You've Changed*** entstand sukzessive in einer Art Kettenreaktion. Geprobt wurde im Studio, die dort improvisierten Bewegungen dienten als Basis für eine 30-minütige Videoversion, welche dann in gewissen Passagen der Live-Aufführung auf einen transparenten Gazevorhang, der als vierte Wand fungiert, projiziert wird. Auf dieses gefilmte Bewegungsmaterial folgte die Musikkomposition, entworfen von Dick van der Harst, für eine Drei-Personen-Rockband und drei Sängerinnen. Es entstanden neue improvisierte Bewegungen als Antwort auf die musikalische Komposition. Die so entstandene Improvisation wurde im Studio mehrfach eingeübt. Hier wird bereits deutlich, dass es sich um eine ‚geprobte Improvisation' handelt, welche den Körper der Tanzenden befähigen soll, auf der Bühne souverän zu improvisieren.

Abb. 1

Die Elemente Musik, Videoprojektion und live improvisiertes Bewegungsmaterial, werden auf die Bühne gebracht, wo sie in einem beständigen Wechselspiel miteinander interagieren.[62] Die Musik ist eng mit der Bewegung verknüpft, die Tänzerinnen und Tänzer reagieren auf musikalische Impulse, orientieren sich an diesen, wissen, wann sie Konstellationen auflösen und neue räumliche Formationen erzeugen müssen. Die Musik dient somit als Bewegungsmotor und gibt eine dynamische Rhythmisierung vor. Sie gliedert das Stück in unterschiedliche Sequenzen und legt einen gesamtdramaturgischen Rahmen fest. Eine weitere Strukturierung bietet der transparente Gazevorhang am Bühnenvordergrund.[63] Die Tanzenden auf der Bühne imitieren – teilweise mit einer minimalen Verspätung – die Bewegungen der Projektion, oftmals so, als würden sie sich gegenseitig anschauen oder spiegeln. Auch gewisse Bewegungssequenzen sind innerhalb des Stückes somit dramaturgisch festgelegt. Durch diesen Gazevorhang an der Bühnenvorderseite gibt es eine Doppelung, bzw. mediale Überlagerung; reale und projizierte Körper überlagern sich, interagieren, kommunizieren, das live stattfindende Bühnengeschehen wird medial gerahmt. Die virtuellen und die realen Körper gestalten hierbei mehrschichtige kinetische Figuren. „So ergibt sich ein faszinierendes Vexierspiel von realen und projizierten Körpern, verschoben und sich verschiebenden Bewegungsphrasen, die man beim Zuschauen ständig zuzuordnen versucht",[64] wie die Tanzjournalistin Lilo Weber in einer Rezension zum Stück schreibt. In gewissen Passagen des Stückes wird der Gazevorhang hochgezogen und der Fokus richtet sich auf das live stattfindende Ereignis, auf die Materialität und Körperlichkeit der realen, konkret-physischen Körper. Der Einsatz von Medien und virtuellen Körpern als Kontrast zu den realen Körpern dient hier insbesondere dazu, den Tanz und noch mehr die Improvisation als flüchtige Tätigkeit und transitorisches Ereignis hervorzuheben, als eine Transformation, welche im Moment vor den Augen des Zuschauers geschieht. Die Ephemeralität und die Dynamik der Tanzenden manifestieren sich, die Prozesshaftigkeit und Ereignishaftigkeit improvisatorischen Geschehens werden evident. In diesem Sinne handelt es sich bei diesem Stück auch um eine Reflexion

---

62 Diese Stückbeschreibung entnehme ich der Videoplattform ***Vimeo***, wo ich das Stück ***You've Changed*** mehrmals visualisiert und analysiert habe. URL: http://vimeo.com/31474445. Stand vom 12.05.2012.

63 Dieser Gazevorhang ist im Stück während folgenden Sequenzen präsent: Min. 00:45-16:18 Min. 34:46-44:14,

64 Lilo Weber: ***Alles beim Alten. Thomas Hauerts You've changed im Theaterhaus Gessnerallee Zürich***. In: ***NZZ Online*** vom Mittwoch, 09.11.2010. URL: http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/buehne/alles _beim_alten _1.7915135.html , aufgerufen am 04.12.2011.

über Tanzimprovisation und über das Veränderungspotenzial von Bewegung und Körper durch die improvisatorische Praxis. Trotz musikalischer Strukturierung und festgelegter Sequenzen bleiben innerhalb der vorhin beschriebenen Rahmungen, innerhalb des festgelegten Ablaufs des Stücks, Spielräume für eigene Bewegungsgestaltung, beispielsweise in der Auswahl des sich bewegenden Körperteils. Gearbeitet wird mit sehr genau strukturierter Improvisation, die in ihren Strukturen dennoch flexibel und durchlässig sein soll.

Um zu definieren und begrifflich zu benennen, um welche Art der Improvisation es sich hierbei handelt, möchte ich theoretische Grundlagen, welche von Friederike Lampert erarbeitet wurden, hinzuziehen. Lampert stellt in ihrer Dissertation ***Improvisation. Theorie, Geschichte, Verfahren*** eine von der Tänzerin Anna Halprin entworfene Skala vor. Halprin differenziert hierbei unterschiedliche Grade der Improvisation auf einer Skala von 1 bis 10. Grad 1 bedeutet, dass es keinen Spielraum für Improvisation gibt und meint ein festgelegtes, durch-choreographiertes Stück, Grad 10 hingegen bezeichnet eine gänzlich offene Improvisation ohne jegliche vorgegebenen Strukturen oder Regeln.[65] Das Stück ***You've Changed*** ist meines Erachtens in der Mitte dieser Skala anzusiedeln, es handelt sich hierbei nicht um eine freie, sondern um eine strukturierte Choreographie. Improvisierte und choreographierte Teile überlagern sich. Der Rahmen, in dem improvisiert wird, ist abgesteckt, das Stück wurde im Vorfeld geprobt. Begründet wird die Rahmung des Geschehens und die Strukturierung damit, dass ein Körper, welchem die totale Freiheit gelassen wird, sich verliert und in normierte, altbekannte Bewegungsmuster zurückzufallen droht. Beim Improvisieren geht es in diesem Stück also nicht darum, Freiheit zu generieren, denn obwohl Improvisation immer wieder mit Freiheit assoziiert wird, ist sie genau dies ***nicht***. Der Regisseur Peter Brook sagte einmal folgenden Satz: „Wer mit Improvisation arbeitet, ist imstande, mit erschreckender Deutlichkeit zu erkennen, wie schnell die Grenzen der sogenannten Freiheit erreicht sind."[66] Aus diesem Grund arbeitet Hauert mit strukturierter Improvisation. Denn nur durch eine gewisse Limitierung, durch den abgesteckten Rahmen, durch die Disziplinierung des Körpers innerhalb der Improvisation, wird neue Bewegung ermöglicht. Diese Art der ‚geplanten Improvisation', der ‚improvisierten Choreographie' ist eine der interessantesten Formen der Improvisation, weil sie sich beständig zwischen

65 Vgl. hierzu die Ausführungen und das theoretische Modell von Halprin, welches Friederike Lampert in ihrer Abhandlung vorstellt. Lampert 2007, S. 184ff.

66 Brook 1983, S. 149. Brook bezieht sich hier zwar auf die Improvisation im Bereich Schauspiel, seine Beobachtung lässt sich jedoch auch auf die tänzerische Improvisation in ***You've Changed*** übertragen.

Chaos und Wiederstabilisierung in die Ordnung, zwischen Fallen und Sich-Auffangen bewegt. Somit wird ein breites Spektrum für emergente Bewegungsabläufe geschaffen. Und genau dies ist das Ziel von Hauerts Improvisationsarbeit im Allgemeinen und folglich auch bei diesem Tanzstück: durch Kontingentes Emergentes entstehen zu lassen. Emergenz kommt vom lateinischen Wort ***emergere***, was so viel bedeutet wie auftauchen, entstehen.[67] Emergenz meint in diesem Sinne eine spontane Herausbildung von neuen Eigenschaften und Strukturen innerhalb eines bestehenden Systems.[68] Eine solche Emergenz innerhalb von Live-Improvisationen ergibt sich laut Lampert „aus der Zusammensetzung unterschiedlicher, bekannter Bauteile, die dann in der Zusammensetzung etwas völlig Überraschendes, Unvorhersehbares ergeben."[69] Es gilt jedoch hervorzuheben, dass ‚neue' Bewegung nicht als die Hervorbringung von etwas völlig Neuem verstanden wird, vielmehr geht es um die Erneuerung des Alten. Und somit um den Umgang mit dem Vorhandenen, dem Körper und seinen Bewegungsmöglichkeiten. Dieser Aspekt der Erneuerung und Transformation klingt bereits im Titel an. Es geht in diesem Stück um die Veränderung der Tanzenden, bzw. des Bewegungsmaterials während des live stattfindenden Prozesses. Die Improvisatoren als Hervorbringende und Beteiligte des tänzerischen Prozesses sind in jedem Moment Transformationen unterworfen und müssen sich zum stattfindenden Prozess verhalten.[70] Eine wichtige Rolle bei der Erneuerung von Bewegungsmaterial spielt der Zufall. Es ist ein ästhetischer, eingeplanter Zufall, er wird einkalkuliert und in das kreative System eingebunden. Der Zufall ist ein schöpferischer, er generiert Kreativität und schafft Platz, damit Altes und Gewohntes gewissermassen zerstört und aufgeweicht werden und Neues emergieren kann. Das Unvorhersehbare findet somit stets im Vollzug des Komponierens von eingeschriebenem Bewegungsmaterial, des situativen Umgangs mit Zeit und Raum und dem ästhetischen Zufall statt.[71]

---

67 Vgl. Fischer-Lichte, Erika: ***Emergenz***. In: Erika Fischer-Lichte / Doris Kolesch u.a. (Hg.): ***Metzler Lexikon. Theatertheorie***. Stuttgart / Weimar 2000, S. 86.

68 Vgl. Lampert 2007, S. 138-143.

69 Lampert 2007, S. 138.

70 Vgl. Dell, Christopher: ***Subjekte der Wiederholung***. In: Gabriele Brandstetter, Hans-Friedrich Bormann und Annemarie Matzke (Hg.): ***Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren***. Bielefeld 2010, S. 220. Christopher Dell hat aus der Praxis der Jazzimprovisation heraus eine angewandte Theorie des Improvisierens entwickelt. Es handelt sich hierbei um ein vierstufiges Modell, womit verschiedene Arten der Improvisation erfasst werden.

71 Lampert Friederike: ***Improvisierte Choreographie***. In: Gabriele Brandstetter, Hans-Friedrich Bormann und Annemarie Matzke (Hg.): ***Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren***. Bielefeld 2010, S. 202. Die Tanzwissenschaftlerin Friederike Lampert proklamiert hier, dass der Zufall bei der Herausbildung von neuem Bewegungsmaterial innerhalb der Live-Improvisation eine wichtige Rolle spielt. Diese Beobachtung lässt sich auch auf das Stück ***You've Changed*** übertragen.

4.3 Das prozesshafte Ereignis

Es handelt sich beim Stück ***You've Changed*** – so meine grundlegende These, welche in meiner Arbeit verhandelt wird – zwar um eine strukturierte Improvisation, aber dennoch um ein offenes Kunstwerk und prozesshaftes Ereignis. Bei den nachfolgenden Ausführungen beziehe ich mich auf ein hypothetisches Modell des zeitgenössischen Semiotikers Umberto Eco. In seiner ‚Poetik des offenen Kunstwerks' entwirft dieser ein abstraktes Modell zur Untersuchung und Analyse ‚moderner' Kunstwerke. Die Bezeichnung ‚offenes Kunstwerk' meint hierbei nicht eine kritische Kategorie, sondern ein pragmatisches Modell, welches dazu dient mit einer Formel eine Richtung der modernen Kunst zu beschreiben. Eco formuliert die Hypothese, dass moderne Kunstwerke polysemisch angelegt sind. Das Kunstwerk gilt somit als eine grundsätzlich mehrdeutige Botschaft, als Mehrheit von Signifikaten (Bedeutungen), die in einem einzigen Signifikanten (Bedeutungsträger) enthalten sind. Die Untersuchung der Offenheit richtet sich bei Eco insbesondere auf die Rezeption, bzw. die Vermittlung und den kommunikativen Prozess zwischen Werk und Betrachter.[72] Diese Offenheit lässt sich bei der ‚improvisierten Choreographie' ***You've Changed*** in zweifacher Weise nachvollziehen: Einerseits handelt es sich um ein offenes Werk, insofern die Live-Improvisation einen unabgeschlossenen Prozess markiert, wie ich es in der nachfolgenden Argumentation verdeutlichen möchte. Dies bedeutet nicht, dass das Stück nicht als Werk abgeschlossen ist, denn das Stück ist ganz klar gegliedert, die einzelnen Parameter Licht, Musik, Gazevorhang strukturieren das Geschehen, die Dramaturgie, der Ablauf sind – wie bereits erwähnt – fixiert (vgl. hierzu Abschnitt 4.2). Innerhalb dieser dramaturgischen Fixierungen, welche den Rahmen vorgeben, findet jedoch eine prozesshafte Herstellung des Stückes statt, da Spielräume für improvisatorisches Geschehen bezüglich der Bewegungsausführung (Auswahl der sich bewegenden Körperteile, Raumrichtung etc.) bleiben und die Tanzenden das Stück im Moment kollektiv entstehen lassen bzw. hervorbringen. Die Offenheit zeigt sich also in der Prozesshaftigkeit und Ereignishaftigkeit auf der Produktionsebene und der Gestaltungsmöglichkeit des je einzelnen Tanzenden bezüglich der Bewegungsausführung. Andererseits zeigt sich die Offenheit darin, dass diese ‚improvisierte Choreographie' keine definite Bedeutung beinhaltet. Ich möchte mich in diesem Kapitel zuerst auf die Offenheit des Prozesses auf der Produktionsebene konzentrieren und skizzieren, wie im Stück der gemeinsam generierte Prozess als Werk Erschei-

72 Vgl. Eco 1998, S. 19-20. Friederike Lampert hat in ihrer Dissertation zur Improvisation im Tanz darauf hingewiesen, dass es sich bei improvisierten Stücken um ‚offene Kunstwerke' handelt. Vgl. Lampert 2007, S. 39. Ich möchte diese Beobachtung aufgreifen und das Stück ***You've Changed*** in diesem Kapitel unter diesem Gesichtspunkt untersuchen.

nung tritt und sich eine ‚Poetik offener Kunstwerke' bemerkbar macht, bevor in einem späteren Kapitel auch die Offenheit auf der Rezeptionsebene untersucht wird. Wie in der Einleitung bereits erwähnt, wird die Improvisation auch in der nachfolgenden Betrachtung als Praxis aufgefasst, welche es gemäss ihrem Ereignischarakter „in einer Konzentration auf den Akt (...) anstatt auf das fixierbare Artefakt"[73] zu untersuchen gilt. Somit soll auch hier der Fokus auf die Ephemeralität, die Prozesshaftigkeit und die Performativität der improvisatorischen Praxis gesetzt werden.

Beim Stück ***You've Changed*** handelt es sich um eine direkt erfahrbare Körperperformance in welcher der Entstehungsprozess unmittelbar vollzogen wird; im Experiment mit dem Körper, dem Raum und der Zeit.[74] Der Raum ist hierbei nicht eine materiell festgelegte Grösse oder ein Ort, an dem sich etwas ereignet. Vielmehr wird er zu einem Herstellungsprozess in der Handlung, er wird performativ hervorgebracht. In der Bewegungspraxis wird er als kinesphärischer und sozial angeeigneter Raum konkret. Dies zeigt sich insbesondere darin, als dass sich das improvisatorische Geschehen als eine soziale Praxis zeigt, in welcher kinästhetische Prozesse zwischen den Improvisierenden permanent ablaufen. Erika Fischer-Lichte hat in ihrer ***Ästhetik des Performativen*** einen dynamischen Raumbegriff geprägt, wonach Räumlichkeit im Theater immer erst in der und durch die Aufführung hervorgebracht wird. Die Räumlichkeit einer Aufführung ist laut Fischer-Lichte instabil und ständig in Fluktuation begriffen.[75] Dies trifft für die Improvisation in besonderem Masse zu, da Räumlichkeit genauso wie die entstehenden Ordnungen beständig ausgehandelt wird. Raum wird eingenommen und Raum wird einander gegeben. Dieser Raum wird dadurch zum dichten Übertragungselement zwischen den Tanzenden. Es gibt kein Zentrum des Bühnenraums, überraschende Ereignisse können sich an jedem Ort innerhalb des Raumes abspielen. Ich möchte daher den von Martina Löw in ihrer ***Raumsoziologie*** geprägten prozessualen, relationalen Raumbegriff übernehmen.[76] Raum wird hier nicht als starrer Hintergrund von Handlung verstanden, er ist nicht als abstrakte Grösse gegeben, fungiert nicht als leeres Gefäss, sondern wird in den Handlungskontext eingebunden. Handeln ist immer prozesshaft und die Handelnden formen den Raum fortwährend durch ihr tänzerisches Tun. Sie verhalten sich im und zum Raum.

---

73 Brandstetter 1998, S. 425.

74 Programmheft der Dampfzentrale/Begleittext zu der Aufführung von Thomas Hauerts Stück ***You have Changed*** in der Dampfzentrale, im Rahmen des Festivals Tanz in. Bern, S. 1.

75 Vgl. Fischer-Lichte, Erika: ***Ästhetik des Performativen***. Frankfurt am Main 2004.

76 Vgl. Löw, Martina: ***Raumsoziologie***. Frankfurt am Main 2001.

Dem Stück ***You've Changed*** liegt ein fixierter Aufführungstext zugrunde. Innerhalb dieser dramaturgischen Setzungen bleibt jedoch Spielraum für improvisatorische Gestaltung auf der Bewegungsausführungsebene. Bewegung und Bewegungsimprovisation werden somit zum Ausgangspunkt genommen. Den Tanzenden wird in einer bis zu einem gewissen Mass vorgegebenen Struktur die Freiheit, als auch die Verantwortung zum Handeln gegeben. Sie müssen innerhalb der Tanzimprovisation selber sinnvolle Entscheidungen treffen und umsetzen, aufeinander reagieren und miteinander interagieren. Somit sollen die Tänzerinnen und Tänzer auf der Grundlage von bestimmten Regeln, und unter beständiger mentaler und kognitiver Aufnahme von Informationen (Video, Musik, Bewegung der anderen Tanzenden), in einer zugrunde liegenden Ablaufstruktur jeden Abend eine neue, in dieser Form nicht wiederholbare Choreographie realisieren.[77] Die Improvisierenden müssen in jedem Moment kompositorische Entscheidungen treffen und gleichzeitig mit dem was ihnen an äusseren sowie inneren Informationen, wie Gedanken, Erinnerungen, Imaginationen, ‚zufällt' umgehen.[78] Es entsteht ein Prozess, in dem die Improvisierenden das erprobte Bewegungsmaterial in einem live generierten Entstehungsvorgang selbständig, kreativ und individuell bearbeiten und formen müssen. Die Konstellationen innerhalb des Bühnenraums ergeben sich immer wieder zufällig, dadurch, dass jeweils ein Tänzer, eine Tänzerin eine Bewegung initiiert und die anderen darauf reagieren, wobei diese Reaktionen wiederum neue Bewegungen auslösen können. So entsteht ein dicht verwebtes Bewegungsnetz aus Aktion und Reaktion, aus Bewegungsinitiierungen und Bewegungsimpulsen, aus Interaktion und Kommunikation. Weil alles vernetzt ist, kann eine einfache Bewegung eine nachfolgende Kettenreaktion auslösen, das heisst, aus den Handlungen der einzelnen Tänzer entsteht ein komplexes kollektives Gruppenverhalten. Ein singuläres tänzerisches Ereignis bewirkt somit stets eine Fluktuation im gesamten System.[79] Es entsteht während des gesamten Stückes ein gemeinsam erzeugter, rhizomartiger Verflechtungszusammenhang,[80] der von keinem einzelnen Akteur

---

77 Evert, Kerstin: ***Dancelab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien***. Würzburg 2003, S. 121. Kerstin Evert beschreibt William Forsythes ***Real Time Choreographien*** mit diesen Worten. Da es sich bei den Real Time Choreographien um Live-Improvisationen handelt, bei denen die Tanzenden sich an verschiedenen Informationsangeboten orientieren müssen, trifft diese Aussage für Thomas Hauerts Stücke gleichermassen zu, da die Tanzenden sich hier an musikalischen Strukturen, der Leinwand und den Bewegungsangeboten der anderen Tanzenden orientieren müssen.

78 Vgl. Lampert 2007, S. 127.

79 Vgl. Lampert 2007, S. 141.

80 Bei ***You've Changed*** handelt es sich um ein solch rhizomartiges, höchst dynamisches, mobiles Netzwerk, um ein lose strukturiertes Kollektiv. Das Rhizom ist ein poststrukturalistisches und philosophisches Konzept, welches von Gilles Deleuze und Félix Guattari eingeführt wurde. Das Rhizom dient als Modell der Wissensorganisation und Weltbeschreibung. Dieses Modell ersetzte ältere Denkfiguren der Baum-Metapher, welche hierarchische Strukturen darstellt. Die charakteristischen Merkmale des Rhizoms sind die Konnexion (einzelne Punkte in Rhizomen können und sollen untereinander verbunden werden), als auch die Heterogenität. Vgl. Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: ***Rhizom***. Berlin 1977.

vollständig zu beherrschen ist und sich stattdessen als gemeinschaftliches Tun und somit als kollaborative Praxis manifestiert. Ordnungen bilden sich und lösen sich im nächsten Moment auf, die Tanzenden versammeln sich und vereinzeln sich wenig später wieder. In der Interaktion, der Wechselbeziehung, entstehen wechselseitige Beeinflussungen zwischen den Individuen. Das ***Inter***, das ***Zwischen***, zeigt sich als ein ständig neu zu besetzender freier Raum zwischen den Tanzenden. Dadurch entstehen formal nicht geregelte Leerstellen und Spielräume, welche von den Partizipierenden ad hoc mit Handlungen ausgefüllt werden müssen.[81] Dieses ***Zwischen*** ermöglicht Bewegungsfindung und -ausführung und generiert einen kreativen Bewegungsprozess in der Gruppe. Hierbei entsteht ein Prozess, der darauf abzielt, eine choreographische Komplexität zu erreichen, die über diejenige eines (fest)geschriebenen Stückes hinausgeht. Diese Komplexität zeigt sich in jedem Moment in den verschachtelten und mannigfaltigen Formationen, welche sich als räumliche Anordnungen ergeben. In den getanzten Gruppensequenzen finden sich die Tanzenden oftmals zu einem Knäuel zusammen und erscheinen wie ein bewegt-beweglicher Gesamtkörper. Im Stück lassen sich prinzipiell zwei Arten solcher Gruppenchoreographien unterscheiden. Es gibt die Momente, in denen die Tanzenden die Bewegungen voneinander übernehmen, sich den Bewegungsmustern der anderen angleichen und fast synchron tanzen. Somit entstehen schwarmartige Gruppengebilde, auf welche ich im nächsten Kapitel näher eingehen werde.[82] Daneben gibt es eher statische, skulptural wirkende Gruppenkonstellationen – Duette, Trios oder das Agieren aller Improvisierenden zusammen – in denen oftmals alle Mitglieder des Bewegungskollektiv individuelle Bewegungen ausführen und nicht synchron

81 Vgl. Alkemeyer, Thomas et. al.: ***Einleitung: Zur Emergenz von Ordnungen in sozialen Praktiken***. In: Thomas Alkemeyer, Kristina Brümmer, Rea Kodalle und Thomas Pille (Hg.): ***Ordnung in Bewegung: Choreographien des Sozialen. Körper in Sport, Tanz, Arbeit und Bildung***. Bielefeld 2009, S. 8. Die hier versammelten Aufsätze betrachten soziale Bewegungspraktiken aus sozial-, kultur-, bewegungs- und sportwissenschaftlichen sowie (theater-)pädagogischen Perspektiven. Im Zentrum stehen Probleme des praktischen Hervorbringens sozialer Ordnungen im dynamischen Zusammenspiel verschiedener ‚Partizipanden des Tuns', wie menschlichen Körper, Räumen, Dingen und Sprache. Diskutiert werden Formen des Wissens, der Weitergabe und des Erlernens von Fähigkeiten, welche es ermöglichen Handlungsspielräume kompetent zu nutzen. Dieses Wissen wird hier als implizites, verkörpertes Wissen verstanden. Alkemeyer betont in diesem Zusammenhang, dass sich im alltäglichen Leben immer wieder Situationen ergeben, in denen die Menschen situationsadäquat reagieren und „formal nicht geregelte Leerstellen" unmittelbar mittels praktisch erlerntem Erfahrungswissen ausfüllen müssen. Genauso verhält es sich meines Erachtens im sozialen Zusammenspiel der Tanzenden im Stück ***You've Changed***, welches sich als soziale Bewegungspraxis zeigt. Die Tanzenden müssen in der sich permanent verändernden Bühnensituation, in dem live improvisierten Prozess immer adäquat und souverän aufeinander reagieren und Leerstellen ad hoc mit Handlungen ausfüllen. Wie in der Handlungstheorie, wo das Subjekt als Träger von Handlung begriffen wird, möchte ich die Tanzenden als Handlungssubjekte begreifen, welche beim Improvisieren sowohl kognitiv als auch physisch handeln.

82 Vgl. hierzu Min. 09:10-13:45 im Stück.

tanzen. Die Arme und Beinen folgen hierbei den unterschiedlichsten disparaten Raumrichtungen, die Gruppe erscheint wie ein beweglicher architektonischer Gestaltungskomplex. Das Bewegungsmaterial besteht in diesen Passagen oft aus minimalistischen Bewegungen wie abgewinkelten Armen und Beinen, abgespreizten Händen und Füssen im Wechsel von Flex-Point. Eingenommen werden alle Raumlevel, die Tanzenden knien, liegen, stehen. Diese Positionen wirken während der Gruppenimprovisation zu Beginn des Stückes statisch, die Bewegungen wirken abgehackt und werden abrupt aneinandergereiht. Die Tanzenden zeichnen hierbei skulpturale kinetische Figuren und Formationen in den Raum. Der Bewegungsduktus und die Art des Bewegungsvokabulars erinnert in diesen Passagen oftmals stark an das 1991 entstandene Stück ***Beach Birds*** von Merce Cunningham.[83] Es gibt weiter Gruppenimprovisationen, in denen alle Performer simultan jeweils unterschiedliche Bewegungen ausführen, wobei die Gesamtkonstellation bewegter, organischer, dynamischer und raumgreifender sind und die Tanzenden ihren Ort im Raum fortwährend wechseln.[84]

Abb. 2

83 Vgl. hierzu Min. 04:00-09:00 im Stück.

84 Vgl. hierzu Min. 19:00-28:00 im Stück.

Die ‚improvisierte Choreographie' wird zu einem Kunstwerk in Bewegung und Veränderung, weil es strenggenommen niemals fertig ist.[85] Durch die Improvisation entsteht eine soziale und kollaborative Praxis, welche sich als eine Entfaltung denken lässt, die den Charakter einer in der Sache liegenden Unabschliessbarkeit markiert. Das entstehende und im nächsten Moment vergehende kinetische Gebilde ist einem dynamischen, transitorischen und transformatorischen Prozess unterworfen. Auflösung und Performativität, Wandel, stetiges Werden und beständige Transformation treten hier an die Stelle der Vollendung, der Abgeschlossenheit und der eindeutigen Semantik. Der Fokus liegt auf den unmittelbar performativ hervorgebrachten Bewegungskonstellationen der Gruppe und der innerhalb der Bühnensituation permanent erzeugten Dynamik. Diese in der Live-Improvisation erzeugte Dynamik zeigt sich als eine Disposition einer Gegenwart, welche zwischen Potenzialität und Aktualität in der Schwebe bleibt, zwischen vollzogener und möglicher Ausführung einer Bewegung. Es ist eine Dynamik, welche sich im Augenblick konstruiert. Die Improvisation verdeutlicht den Augenblick, den konkreten Moment, in dem sie stattfindet, sie ist die Emphase eines dem Augenblick verpflichteten Spiels.[86] Hierbei steht das unmittelbare Tun, die tänzerische Aktion ***an sich***, im Fokus der Aufführung. Die unmittelbaren Situationen, in denen die Tanzenden sich befinden und die sie zu allererst hervorbringen, das Tätigwerden und Produzieren, der Prozess, in dem die Dynamik der Produktivität hervortritt, werden zum eigentlichen Inhalt dieses Stücks. Die Ereignishaftigkeit des Tanzes tritt somit verstärkt in den Vordergrund. Anstatt ein fertiges Produkt herzustellen, wird ein Prozess eingeleitet, der das Produkt in der Schwebe hält. Die Improvisation als unvorhersehbare Tätigkeit betont den Prozess von fortwährender Veränderung, es entsteht eine Tätigkeit, die nicht konserviert, sondern sich durch Auflösung festgefahrener Muster stets erneuert.[87] Diese Diskussion der beständigen Erneuerung, der Transformation von Bewegungen und Bewegungsformationen, des stetigen Werdens innerhalb der Improvisation wird im nächsten Kapitel mittels der Denkfigur des Schwarms weitergeführt.

---

85 Eco 1998, S. 42.

86 Hans-Friedrich Bormann weist in der Einleitung des Bandes ***Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren*** darauf hin, dass Improvisation in den beinhaltenden Aufsätzen als prekäre Kunstform verhandelt wird. Als ein Handeln, welches seine Kompetenz nicht auf die planerische Verfertigung eines (künstlerischen) Produktes richtet, sondern auf die im Moment stattfindende Performance eines unwiederholbaren Prozesses. Somit steht die Improvisationspraxis der emphatischen Beurteilung eines kreativen (zeitüberdauernden) Werkes, als die „Emphase eines dem Augenblick verhafteten Spiels" gegenüber. Vgl. Bormann, Hans-Friedrich: ***Improvisieren. Eine Eröffnung***. In: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hg.): ***Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren***. Bielefeld 2010, S. 8. Dieser Aspekt, dass das Werk ein im Moment stattfindendes Spiel ist, lässt sich auch bei ***You've Changed*** feststellen. Ordnungen werden von den Tanzenden beständig ausgehandelt.

87 Lampert 2002, S. 446.

5. Das Schwarmprinzip / Der Schwarm als Metapher und Denkfigur

5.1 Forschungsgrundlagen

Anschliessend an die obige Argumentation, wonach das Stück ***You've Changed*** als ein offenes und ereignishaftes Spiel erscheint, möchte ich die Aspekte der Ereignishaftigkeit, der Transitorik und der Performativität, welche sich innerhalb dieses improvisatorischen Geschehens zeigen, mittels einer Metapher verdeutlichen. Die in dem Stück entstehenden Bewegungsformationen, die (teilweise kontingent) gebildeten Gruppenkonstellationen und Bewegungsnetze, erinnern während den organischen Bewegungsmomenten an Schwärme von Vögeln oder Fischen, wie sie in der Natur zu beobachten sind. Daher soll der Schwarm als Metapher und Denkfigur zur Betrachtung dieses Stückes herangezogen werden. Dieser Denkansatz bietet sich für tänzerische Improvisation an, da die Performativität der Schwarmbewegung als ein Phänomen von Emergenz erscheint. Zudem zeigen sich beim Schwarmverhalten Merkmale wie Unvorhersehbarkeit und Unvorhersagbarkeit von Prozessen als auch eine Kontingenz von Vorgängen, welche für die Improvisation charakteristisch sind. Schwärme erscheinen genau wie die Improvisation geradezu als Verkörperung von Emergenz und Ephemerialität.[88] Der Ansatz, Bewegungsphänomene mit Thesen und Begriffen aus der Schwarmforschung zu untersuchen, ist nicht neu. Seit den 1990-er Jahren gibt es verstärkt Bestrebungen, den Schwarm als Paradigma in sozial- und kulturwissenschaftlichen Analysen zu etablieren. Die Theaterwissenschaftlerin Christel Weiler hält hierzu fest, dass Versuche, Schwärme als Naturphänomene zu beschreiben, ihrer habhaft zu werden und sie dingfest zu machen, mit Erfahrungen aus der Tanz- und Theaterwissenschaft korrespondiert, die ephemere Qualität und das Transitorische ästhetischer Phänomene begrifflich zu fassen.[89] Biologische Schwarmforschung für tanzwissenschaftliche Betrachtung ästhetischer oder sozialer Bewegungsphänomene fruchtbar zu machen, wurde innerhalb der Tanzwissenschaft insbesondere von dem Philosophen und Kulturwissenschaftler Kai van Eikels und von der Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter geprägt. Die versammelten Aufsätze in dem von Brandstetter und van Eikels herausgegebenen Buch mit dem Titel ***Schwarm(E)Motion*** aus dem

88 Brandstetter, Gabriele: ***Schwarm und Schwärmer. Übertragungen in/als Choreographie.*** In: Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi und Kai van Eikels (Hg.): ***Schwarm(E)motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse.*** Berlin/Wien 2007a, S. 71.

89 Weiler, Christel: ***Schwärme(n) und Störmanöver.*** In: Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi und Kai van Eikels (Hg.): ***Schwarm(E)motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse.*** Berlin/Wien 2007, S. 147.

Jahre 2007 untersuchen zwei Übertragungsphänomene, die eine Bewegungs(er)forschung herausfordern:[90] Einerseits die Übertragung von Beobachtungen von Tierschwärmen auf menschliches Verhalten, anderseits die Übertragungsprozesse, welche sich innerhalb des Schwarmes kinästhetisch herstellen, sich als eine Dynamik zwischen körperlicher Bewegung und Gefühlsregung, zwischen äusserer und innerer Bewegung, zeigen.[91]

Ich werde mich bei der Auseinandersetzung mit dem Stück ***You've Changed*** mittels der Denkfigur des Schwarms insbesondere auf die Dynamik, die performativ hervorgebrachten Vernetzungen und Bewegungskonstellationen, welche innerhalb des Bühnenprozesses entstehen, konzentrieren. Der Fokus richtet sich auf die Produktivität der ‚schwärmenden' Konstellationen, welche wesentlich darin liegt, unentwegt neue Bewegungsmuster hervorzubringen. Dadurch wird die Improvisation auch hier in ihrem Ereignischarakter als prozesshafter und performativer Akt untersucht. Des Weiteren interessieren mich die Regeln, welche innerhalb des Schwarms gelten und sein Funktionieren überhaupt erst ermöglichen. Auch sollen die sich zwischen den Improvisierenden abspielenden kinästhetischen Prozesse untersucht werden. Dazu ist es unerlässlich eine kurze Diskussion über Körperwissen anzuschliessen, um die kinästhetischen Übertragungsbewegungen nicht als intuitive Prozesse zu verklären, sondern als verkörpertes Bewegungswissen zu verstehen, welches sich ***zwischen*** den Tänzerinnen und Tänzern ereignet.

---

90 Brandstetter, Gabriele / van Eikels, Kai und Brandl-Risi, Bettina: ***Schwarm(E)motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse***. Berlin/Wien 2007.

91 Die Autoren verweisen hier auch auf das Konzept von ***movere*** und den Diskurs der Ballettreform des 18. Jahrhunderts. Diskutiert wurden dort die psycho-physischen Wechselwirkungen von äusserer und innerer Bewegung, also von seelischen Zuständen, welche sich in äusseren Körperbewegungen manifestieren. Wichtig wurden auch die Übertragung von durch Bewegung ausgedrückte Affekte auf den Zuschauer. Dieser Tanzdiskurs wurde von Christina Thurner ausführlich diskutiert. Vgl. Thurner, Christina: ***Beredte Körper – Bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten***. Bielefeld 2009.

5.2 Übertragung des Schwarmprinzips auf das Stück You've Changed

In der Biologie begreift man das Schwarmverhalten als ein emergentes Phänomen, das aus der Wechselwirkung benachbarter Individuen resultiert. Während man früher noch davon ausging, dass es innerhalb des Schwarms eine komplexe Ordnung und eine Leitfigur geben müsse, an der sich alle anderen Mitglieder orientieren, hat sich in der Schwarmforschung ein Paradigmenwechsel vollzogen. Das kollektive Verhalten von Vogelschwärmen beispielsweise wird in der Ornithologie als ein Phänomen aufgefasst, welches nach einfachen internen Regeln funktioniert.[92] Wichtig für die Übertragung von Schwarmverhalten aus der Naturbeobachtung auf das Tanzstück ***You've Changed*** ist die Erkenntnis, dass es innerhalb des Schwarms eben keine Leitfigur gibt[93] und dass dieser sich als kontingent gebildete Bewegungsfiguration zeigt. Der Schwarm innerhalb dieses Stücks entsteht als eine rhythmische Raumfigur, als ein kinästhetisch hergestelltes, dynamisches und organisches Kollektiv von gleichberechtigten Teilnehmern. Die Bewegungsorganisation, welche hier entsteht, kommt ohne zentrale Bewegungs- bzw. Führungsinstanz aus. Das schwarmartige Gebilde zeigt sich als dynamisches und performatives Bewegungsmuster aus sich ständig verändernden Bewegungsbeziehungen. Wir sehen relationale und performative Körper, welche beweglich in eine kollektive Gesamtbewegung eingebunden sind.[94] Die schwarmartigen Gebilde werden kreisförmig angeordnet, wobei der räumliche Abstand zwischen den Tanzenden variiert. Mal bildet sich der Schwarm als enge Gruppe,[95] dann wieder sind die Tanzenden über den gesamten Bühnenraum verteilt.[96] Diese Formationen sind jeweils nur von kurzer Dauer, sie erscheinen immer wieder und lösen sich nach kurzer Zeit wieder auf.[97] Tempo, rhythmische Figurationen, Konstellationen, Dynamik, Richtungsänderungen und die Abstände der einzelnen Mitglieder und ihre Organisation im Bühnenraum verändern sich fortwährend. Unabhängig vom räumlichen Abstand befinden sich die Improvisierenden innerhalb dieser schwarmartigen Gruppe in ständiger gegenseitig aufeinander bezogener Bewegung. Innerhalb des Bühnenraums etabliert sich

92 Speicher, Christian: ***Choreografie ohne Choreografen. Wie Forscher das kollektive Verhalten von Vogelschwärmen mit einfachen Regeln zu ergründen versuchen.*** In: ***Neue Zürcher Zeitung***, Nr. 74 vom Mittwoch, 28. März 2012, S. 60. Speicher zeigt in diesem Artikel auf, wie die neueren Forschungen versuchen, Schwarmbewegungen aus einfachen Regeln abzuleiten.

93 Hierzu möchte ich zur differenzierten Betrachtung anmerken, dass es beispielsweise beim Bienenschwarm eine zentrale Leitfigur gibt, die Bienenkönigin. Beim Fisch- oder Vogelschwarm hingegen besteht die Masse aus unterschiedlichen gleichberechtigten Mitgliedern.

94 Diesen Aspekt hat Brandstetter bei schwarmartigen tänzerischen Gruppenbewegungen beobachtet. Ihre Beobachtung trifft auch auf das Stück ***You've Changed*** zu. Vgl. Brandstetter 2007a, S. 69.

95 Vgl. hierzu Min. 09:34-12:38 und Min. 21:56-23:50 im Stück.

96 Vgl. hierzu Min. 38:48-40:41 im Stück.

97 Vgl. hierzu beispielsweise Min. 24:04-24:43 im Stück.

der Schwarm als ein autopoietischer, als ein aus sich selbst heraus entstehender Mechanismus. Bei dieser Beobachtung beziehe ich mich auf die Systemtheorie des Soziologen Niklas Luhmann.[98] Autopoiesis ist ein Schlüsselbegriff in dessen Theorie. Er nennt Gesellschaften, die selbstorganisierend sind autopoietisch. Dieser Begriff stammt aus dem Altgriechischen und setzt sich aus den beiden Wörtern ***autos*** = selbst und ***poïein*** = schaffen, bauen zusammen. Autopoiesis bezeichnet den Prozess der Selbsterschaffung und -erhaltung eines Systems. Luhmanns zentrale These lautet, dass soziale Systeme ausschliesslich aus Kommunikation bestehen (nicht aus Subjekten, Akteuren, Individuen oder Ähnlichem) und in Autopoiesis operieren. Darunter ist zu verstehen, dass die Systeme sich in einem ständigen, nicht zielgerichteten autokatalytischen Prozess quasi aus sich selbst heraus erschaffen.[99] Genau dieser Aspekt lässt sich im Stück ***You've Changed*** meines Erachtens streckenweise beobachten und nachvollziehen. Der Prozess der Erschaffung sozialer Systeme, welche sich als schwarmartige Gebilde manifestieren, findet im Moment der tänzerischen Improvisation und Interaktion innerhalb eines gesetzten dramaturgischen Rahmens aus sich selbst heraus statt, wobei das System operativ geschlossen ist. Die Kommunikation wird hierbei als eine körperliche Interaktion verstanden. Erika Fischer-Lichte hat in ihrer ***Ästhetik des Performativen*** jegliche Art von Bühnenraum als autopoietischen Mechanismus bezeichnet. Sie schreibt, dass Theaterstücke gelesen werden können „als selbstbezügliche, autopoietische Systeme mit prinzipiell offenem, nicht vorhersagbarem Ausgang, welche sich durch Inszenierungsstrategien weder tatsächlich unterbrechen noch gezielt steuern lassen."[100] Ich möchte diese Beobachtung jedoch nicht auf den Bühnenraum als solchen, sondern explizit auf das schwarmartige Gebilde innerhalb dieses Bühnenraums übertragen. Der Schwarm funktioniert als ein sich selber generierendes und regulierendes System und erscheint als komplexe, sich selbsterzeugende Figuration, welche beständig zwischen Instabilität und Stabilität, Chaos und Ordnung oszilliert. Wichtig zu bemerken gilt, dass die Konstellationen natürlich nicht gänzlich kontingent gebildet werden. Denn dem Stück liegt – wie in Kapitel 4 ausgeführt – ein Aufführungstext zugrunde. Dennoch ***erscheinen*** diese schwarmartigen Gebilde für den Betrachter oftmals als spontan gebildete Gruppen und Ordnungen. Die sich als schwarmartige Gruppenimprovisation zeigende Bewegungspraxis zeigt

98 Vgl. Baecker, Dirk (Hg.): ***Luhmann, Niklas: Einführung in die Systemtheorie.*** Heidelberg 2011.

99 Vgl. Grizelj, Mario: ***Autoreferenzialität/Autopoiesis/Selbstorganisation.*** In: Trebes, Achim (Hg.): ***Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag.*** Stuttgart/Weimar 2006, S. 55-57.

100 Fischer-Lichte 2007, S. 61.

sich somit als ein dynamisches System, in dem die Tanzenden aus dem Chaos heraus Ordnungen bilden. Das System kann nicht von einer einzigen Person beeinflusst werden, sondern entsteht aus dem Zusammenspiel aller Beteiligten. Wichtig beim Agieren innerhalb solch schwarmartiger Gebilde ist ein gegenseitiges Vertrauen. Sich-Einlassen und sich Aufeinander-Verlassen-Können werden zu den essentiellen Parametern in der Live-Improvisation. Die Tanzenden müssen beim Agieren innerhalb des schwarmartigen Gebildes jedem Moment blitzschnell denken, agieren, interagieren, Bewegungsangebote der anderen aufgreifen, weiterführen oder modifizieren. Dabei müssen sie individuelle Entscheidungen für sich und für die Gruppe als Gesamtverbund treffen, ihre Individualität aber gleichzeitig immer wieder dem Gesamten, der Gruppe, anpassen. Entscheidungen werden hierbei kognitiv, aber auch mit dem Körper getroffen, womit dem Körper eine eigene Intelligenz und ein Bewusstsein zugestanden wird. Entscheidungen manifestieren sich in körperlichen Aktionen, wobei solche physische Impulse von den anderen aufgegriffen und in wiederum neue Bewegung übersetzt werden. Thomas Hauert betont in diesem Zusammenhang, dass Bewegung sich ***zwischen*** den Tanzenden ereignet, nicht auf einer vorgefertigten Entscheidung eines Individuums beruht, sondern auf kollektiven körperlichen und mentalen Entscheidungsprozessen. Das ***Inter,*** das Zwischen, ist also nicht etwas, das nur räumlich erfahrbar wird. Es ist nicht nur ein räumliches Dazwischen, welches teilweise ad hoc mit einzelnen Handlungen besetzt und ausgefüllt werden muss. Das ***Inter*** als ***das Dazwischen*** ist sowohl das, was sich als Improvisation zwischen den Tanzenden ereignet, als auch soziales Verhalten, das sich ***zwischen*** ihnen abspielt. Es zeigt sich als eine Verantwortung gegenüber dem Anderen, als soziale Verbindung und spezifische Bezogenheit aufeinander. Diese spezifische Bezogenheit und die Übertragungsprozesse innerhalb schwarmartiger Gebilde möchte ich mit den Begriffen ‚Schwarmdynamik' und ‚kinästhetischen Übertragung' erfassen und im nächsten Abschnitt näher beleuchten.

5.3 Kinästhetische Übertragungsprozesse innerhalb schwarmartiger Gebilde

Nicht der Geist denkt oder der Körper tanzt – in einem dynamischen Verhältnis materialisieren sich im Tanz der denkende Körper sowie der tanzende Geist.[101]

Friederike Lampert

Die Gruppenimprovisation ist weder eine rein rationale Praxis, noch ein rein physischer Vorgang. Vielmehr bewegen sich die Tanzenden während des Improvisierens beständig zwischen Rationalität und physisch-intuitiver Aktion. Der Fokus wird während der Improvisation nach innen verlagert, es findet eine Sensibilisierung des Körpers und dessen Wahrnehmung statt,[102] gleichzeitig müssen die Tanzenden aufmerksam gegenüber dem Aussengeschehen sein. Körperliche und mentale Prozesse greifen während der Live-Improvisation somit beständig ineinander, laufen gleichzeitig und parallel ab. Es kommt zu kinästhetischen Übertragungen und Beeinflussungen zwischen den Improvisierenden. Innerhalb der schwarmartigen Gebilde, welche sich im Stück immer wieder bilden, zeigen sich Formen des Miteinanders, es entsteht ein Bewegungskollektiv, wobei die darin herrschende Dynamik eine motorische und mentale ist. Gabriele Brandstetter schreibt zu solchen tänzerischen Interaktionen und kinästhetischen Übertragungen und deren visueller Ausgestaltung im Raum:

> *Das Inter-Agieren der einzelnen Körper im Schwarm-Verbund geschieht in einer rhythmischen Raum-Figur, die sich als Fühlraum, kinästhetisch, herstellt und sich als schwingendes und schweifendes Muster zeigt.*[103]

Dieser ‚Fühlraum' soll nicht als telepathische Intuition esoterisch verklärt werden. Denn der Begriff der ‚Intuition' ist problematisch, da er oftmals mythisiert verstanden wird und dadurch eine metaphysische Gabe impliziert. Vielmehr möchte ich Intuition hier im Sinne einer körperlichen Intelligenz und eines Körperwissens verstehen, wobei dieses physische Potenzial der Tänzerinnen und Tänzer als Kompetenz verstanden wird, welche durch jahrelanges Tanztraining

101 Lampert 2007, S. 106.

102 Die Beobachtung, dass während der Improvisation eine Sensibilisierung des eigenen Körperzustandes erreicht und die Wahrnehmung der Tanzenden verstärkt nach innen verlagert wird, hat Gerald Siegmund für die ***Real Time Choreographies*** von William Forsythe herausgearbeitet. Vgl. Siegmund, Gerald: ***Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes: William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart***. Bielefeld 2006, S. 415. Diese Beobachtung gilt für Improvisation im Allgemeinen und demnach auch für das Stück ***You've Changed***.

103 Brandstetter 2007a, S. 29.

angeeignet wurde. Durch die Improvisation entsteht eine körperliche Tätigkeit, bei der dem Körper eine eigene Intelligenz und kreative Aktivität zugestanden wird,[104] der Körper kreiert hierbei sein eigenes physisches und semantisches Potential. Susan Foster schreibt hierzu:

> *Improvisation provides an experience of body in which it initiates, creates, and probes playfully its own physical and semantic potential. The thinking and creating body engages in action.*[105]

Die Improvisierenden bewegen sich im Spannungsfeld zwischen Rationalität, Erfindung und Intuition. Es sind denkende, sich bewegende Körper mit einem beweglichen Geist. Die Improvisation verlangt nicht nur eine äusserliche, physische Bewegung, sondern eine permanente Bewegung des Denkens. Nur so kann das Denken nicht ausschliesslich nach Innen gerichtet werden, sich auf den eigenen Körper und die eigene Körperbewegung konzentrieren, sondern sich auch für ein Aussen öffnen bzw. bereit sein für den Anderen und somit das Andere. Erst durch diese Offenheit gegenüber dem Anderen kann eine Schwarmgemeinschaft entstehen. Die Schwarmdynamik verlangt somit, sich einzulassen, bereit zu sein für das Unerwartete, das Neue, das Innovative und das schöpferisch Kreative. In genau diesen Momenten kann innerhalb schwarmartiger Gebilde Neues emergieren. Es handelt sich hierbei um eine körperlich-mentale Einstellung, die Augen schauen gleichzeitig nach innen und nach aussen. Friederike Lampert bemerkte hierzu: „Nicht der Geist denkt oder der Körper tanzt – in einem dynamischen Verhältnis materialisieren sich im Tanz der denkende Körper sowie der tanzende Geist.“[106] Emotionen und Intuitionen als konstitutive Momente während der Improvisation sind somit nicht irrationale Gegenspieler oder diametrale Gegensätze des vernünftigen Denkens, Handelns und Entscheidens, sondern bilden dessen integrale Bestandteile. Wichtig in unserem Zusammen-

104 Vgl. Hauert 2007, S. 199.

105 Foster 2003, S. 8.

106 Lampert 2007, S. 106.

hang ist dieser Aspekt von Zusammenwirken von Rationalität und Intuition, von innerer und äusserer Bewegung in Bezug auf die gegenseitige Beeinflussung von Tanzenden innerhalb schwarmartiger Gebilde, welche sich als kinästhetische Übertragungsprozesse zeigen. Der Terminus ‚Kinästhesie' setzt sich aus den beiden altgriechischen Wörtern ***kineō,*** also bewegen, sich bewegen und ***aisthēsis*** zusammen, was so viel bedeutet wie Wahrnehmung, Erfahrung.[107] Der vorhin eingeführte Begriff des ‚Fühlraums' innerhalb des Schwarms als kinästhetische Übertragung stellt sich somit durch Verflechtung von Wahrnehmen und Bewegen her – wobei sich das Wahrnehmen sowohl auf die eigenen Bewegungen, als auch auf diejenigen der Anderen bezieht – und kann als sensorische und physiologische Bewegungsempfindung verstanden werden. Die physiologische Basis, die es den Mitgliedern eines Schwarms ermöglicht, sich in der beobachtbaren Synchronizität zu bewegen, kann neurowissenschaftlich mit den Spiegelneuronen erklärt werden. Danach kommt es bei der Beobachtung der Bewegungsvollzüge anderer Personen auch beim Beobachter zur unmittelbaren und unwillkürlichen Aktivierung jener motorischen Areale im Gehirn, die zur eigenen Ausführung von den observierten Bewegungsakten einbezogen werden.[108] Dies ermöglicht es den Tanzenden die Bedeutung der beobachteten, motorischen Ereignisse zu entschlüsseln, sie als Handlungen zu verstehen, wobei dieses Verstehen keiner Vermittlung durch Denken, Begriffe oder Sprache bedarf, denn es beruht einzig und allein auf Körperwissen. Es handelt sich hierbei um eine ‚empathische' Form der körperlichen Intuition.[109] Die neurowissenschaftlichen Ergebnisse dokumentieren, dass sich nicht nur das Tun, die Ausführung von Bewegungen in den Körper einschreibt und das Körpergedächtnis formt, son-

---

107 107 Der Begriff Kinästhesie als Bewegungswahrnehmung ist in der Tanzwissenschaft etabliert. Vgl. beispielsweise Foster, Susan: ***Choreographing empathy. Kinesthesia in performance***. London 2011, S. 6-10.

108 Vgl. Hartmann, Annette: ***Mit dem Körper memorieren. Betrachtung des Körpergedächtnisses aus neurowissenschaftlicher Perspektive***. In: Johannes Birninger und Josephin Fenber (Hg.):***Tanz im Kopf / Dance and cognition***. Jahrbuch Tanzforschung, Bd. 15. Berlin 2005, S. 185-207.

109 Brümmer, Kristina: ***Praktische Intelligenz***. In: Alkemeyer, Kristina Brümmer et. al. (Hg.): ***Ordnungen in Bewegung. Choreographien des Sozialen. Körper in Sport, Tanz, Arbeit und Bildung***. Bielefeld 2009, S. 28. Die hier versammelten Aufsätze betrachten soziale Bewegungspraktiken aus sozial-, kultur-, bewegungs- und sportwissenschaftlichen sowie (theater-)pädagogischen Perspektiven. Im Zentrum stehen Probleme des praktischen Hervorbringens sozialer Ordnungen im dynamischen Zusammenspiel verschiedener ‚Partizipanden des Tuns'. In diesem Zusammenhang haben die Autoren darauf hingewiesen, dass es sich bei einer solch ‚empathischen Intuition' stets um erlerntes und verkörpertes Wissen und sogenannte Bewegungskompetenz handelt. Vgl. hierzu auch Alkemeyer 2009, S. 10.

dern dass dieser Prozess sich ebenso über die (visuelle) Wahrnehmung herstellt. Die Beobachtung von Fremdbewegung verbindet die Tanzenden während des Improvisierens somit mit der Welt der Anderen.[110] Dies bedeutet für die Tanzenden und deren Schwarmverhalten, dass während des Improvisierens in der Gruppe beständig neuronale Prozesse ablaufen, welche eine Anpassung an die Bewegung der Gruppe ermöglichen. Christel Weiler schreibt hierzu, „dass innerhalb des Schwarms eine spezifische Bezogenheit aufeinander herrscht und dass es spezielle Sensorien gibt, die sein Funktionieren als Gebilde eigener Art ermöglichen."[111] Diese Sensoren sind die Spiegelneuronen und das Bewegungswissen. Zu dieser Art der Bewegungserfahrung, Bewegungswahrnehmung und von Bewegungswissen schreibt Anette Hartmann:

> *Bewegung, Wahrnehmung, Vorstellung und Erinnerung laufen im gesamten Körper ab, denn Gehirn und Restkörper können nicht getrennt voneinander betrachtet werden, sie bilden einen unauflöslichen Organismus. Folglich sind Bewegung, Wahrnehmung, Vorstellung und Erinnerung Denk- und Bewegungsprozesse zugleich.*[112]

Die Gruppenimprovisation ist eine Kunst der Verschaltung, bei der die Konzentration auf der multisensorischen Wahrnehmung und der kommunikativen Fähigkeiten der Tanzenden liegt.[113] Sie fordert permanente Aufmerksamkeit und enorme Konzentration.

---

110 Hartmann 2005, S. 197.

111 Weiler 2007, S. 148-149.

112 Hartmann 2005, S. 197.

113 Vgl. Dröge, Wiebke: ***Tanzimprovisation als Performance. Eine Einführung in spontanes Kombinieren.*** In: ***Sport-Praxis***, Jg. 44, 2003, S. 17-22.

5.4 Funktionsregeln des Schwarms

Beim Agieren im und mit dem Schwarm müssen in jedem Moment wichtige Regeln befolgt werden. Man muss der Richtung der Mehrheit folgen, beständig in Bewegung bleiben und zugleich Nähe und Abstand zu anderen Schwarmmitgliedern wahren.[114] Dies sind die allgemeinen Strukturprinzipien eines solchen Bewegungskollektivs, welche sich auch innerhalb des Stückes ***You've Changed*** beobachten lassen. In den Passagen des Stücks, in denen es zu Schwarmbildungen kommt, geht es stets darum, sich in fühlbarem Abstand zu den Anderen zu bewegen, sich beständig nach den Anderen hin auszurichten und Kollisionen zu vermeiden. Es geht um Eingliederung und um die Organisation des Miteinanders, um Rücksicht aufeinander, um Achtsamkeit und Annäherung. Und darum, sich gegenseitig Raum zu geben und Raum zu lassen. Dieses Sich-Aneinander-Orientieren wird vor allem an der Reaktionszeit des Gesamtgebildes deutlich. Richtungsänderungen laufen wie eine Welle in Bruchteilen von Sekunden durch die Masse der Beteiligten hindurch. Die Reaktionszeit des Schwarms als Gesamtheit ist in der Natur nachweislich geringer als die eines einzelnen Mitglieds. Auch im Stück ***You've Changed*** lässt sich diese leicht verzögerte Reaktionszeit bei der Bewegungsübernahme sowohl von den anderen Tanzenden als auch von der Videoprojektion beobachten.

5.5 Beobachtung von schwarmartigen Gebilden

Bei der Beobachtung von schwarmartigen Gebilden im Bühnentanz stellen sich zwei grundlegende Fragen, welche bereits Kai van Eikels in seinem Aufsatz über ein am Hamburger Bahnhof stattfindendes ***Radioballett*** des Künstlerkollektives Ligna gestellt hat:[115] Gilt es, den Schwarm, das Kollektiv, aus der Effektivität seines Auftretens oder aus den Prinzipien seiner Bildung zu verstehen? Diese Frage zielt darauf, ob wir den Schwarm nur als Effekt wahrnehmen oder aber auch seine Organisation nachvollziehen können. Interessanterweise verschmelzen diese beiden Aspekte in ***You've Changed***. Wir beobachten die Herausbildung der Ordnungen, die direkte Entstehung der Strukturen innerhalb des Bühnenprozesses, können nachvollziehen, von welchen Performern Bewegungsimpulse

114 Brandstetter 2007a, S. 65. Diese Ergebnisse brachten Computersimulationen von Schwärmen, die 1986 von Craig Reynolds zum ersten Mal modelliert wurden. Verwendet werden die Begriffe Kohäsion, Separation, Alignment.

115 Vgl. Van Eikels 2007, S. S. 33-64. Kai van Eikels beschäftigt sich hier mit dem Radioballett des Künstlerkollektivs Ligna. Es geht ihm hierbei insbesondere um die Betrachtung ästhetischer Prozesse als schwarmartige Versammlungen im öffentlichen Raum. Van Eikels hier formulierte Fragen wurden in der Einleitung dieser Arbeit aufgeworfen und sollen hier an das Stück ***You've Changed*** herangetragen und diskutiert werden.

an die Gruppe ausgehen und wie diese von den anderen übernommen werden. Die Prinzipien der Bildung des Schwarms werden offengelegt. Gleichzeitig nehmen wir die Muster, die entstehenden und entstandenen Formationen, als Effekte und Resultate des gerade eben beobachteten Entstehungsprozesses wahr. Die beiden Prozesse verschmelzen kontinuierlich miteinander, das Ende eines Prozesses, einer gebildeten Ordnung ist sogleich Resultat einer solchen wie auch der Beginn einer neuen Ordnung. Entstehung, Bildung und Effektivität des Auftretens der Gruppe als Schwarm sind nicht auseinanderzudividieren, da sie als Bewegungsmuster in einem transitorischen Prozess ohne Anfang und Ende eingebunden sind. Der Schwarm zeigt sich für den Zuschauer als unvorhersehbares und unvorhersagbares Phänomen, weil immer wieder neue Raumrichtungen und Dynamiken eingeschlagen werden. Diese sind zwar teilweise festgelegt und eingeübt, dennoch ***erscheinen*** sie uns spontan gebildet. Weiter stellt sich folgende Frage: Ist das, was einem externen Beobachter als spontan gebildete Ordnung erscheint, die Konsequenz von eigentlich sehr einfachen, zentral kopierten Handlungsanweisungen und deren folgsamer Umsetzung? Diese Frage zielt darauf herauszufinden, ob die Bewegungsimpulse stets von demjenigen Improvisierenden ausgehen, der sich in der Mitte des schwarmartigen Gebildes befindet und ob dies immer derselbe Performende ist. Bei der Betrachtung der Improvisation im Stück lässt sich beobachten, dass während der schwarmartigen Gebilde oftmals einer aus der Gruppe die Führung übernimmt, indem er kurze Impulse aussendet, die Richtung ändert oder eine neue Bewegung einführt, während die anderen ihm in dieser Bewegungsausführung und der eingeschlagenen Richtung folgen. Es handelt sich hierbei also um übernommene Bewegungen. Diese Bewegungen sind jedoch nicht von ***einem*** festgelegten Bühnen- oder Gruppenzentrum her übernommen und daher kann man sie nicht als ***zentral kopiert*** beschreiben. Denn das Zentrum innerhalb des Schwarmgebildes verschiebt sich beständig. Genauso wenig, wie die Handlungen zentral, also aus der Mitte heraus, kopiert werden, werden sie von ***einem,*** je gleichbleibenden und festgelegten Anführer kopiert. Ähnlich wie sich das Bewegungszentrum beständig verschiebt, verschiebt sich die kurzzeitig anführende Bewegungsinstanz permanent. Wir sehen hier zwar eine Übernahme von Bewegungen anderer innerhalb der Improvisation, die Gruppe übernimmt die Bewegungen des jeweiligen Richtungsgebers, dieser ist jedoch nur ein temporärer Impuls- und Richtungsgeber. Die Gruppe wird durch solche Übernahmen in keinem Moment gänzlich synchronisiert. Denn durch die Schwarmbildung kommt es zwar zu lokalen Synchronisierungen von Bewegungsmustern, es findet eine Anpassung

statt, der Einzelne assimiliert sich an die Gruppe. Dennoch entsteht durch eine solche Synchronisierung und Annäherung keine vollständige Vereinheitlichung der unterschiedlichen Handlungs- und Bewegungsrhythmen der Tanzenden. Es kommt stets nur zu einer ungefähren Annäherung und Abstimmung, die Synchronizität ist jeweils lokal und temporal determiniert.[116] Individualismus und Partizipation an Schwarmaktivitäten stehen somit laut van Eikels nicht im Widerspruch zueinander, vielmehr verlangt der Schwarm beständig aktive Mitgestaltung von allen Mitgliedern.[117] Dieser Aspekt lässt sich bei diesem Stück beobachten: Jeder einzelne wirkt als aktives Mitglied der Gruppe, kreiert und gestaltet seine eigenen Bewegungen und beeinflusst damit wieder die Gesamtbewegung der Gruppe. Und genauso versteht Hauert die Arbeit im Kollektiv: als gemeinsames und gemeinschaftliches Kreieren eines Prozesses, als Gestaltung und Erzeugung von Ordnungen. Es entsteht ein kinetischer Gesamtkörper, worin jeder seinen Platz finden muss. Sich einfinden, sich eingliedern, in der Gruppe bestehen, das sind Aspekte dieses Stücks. Die Tanzenden müssen sich beständig aufeinander konzentrieren, sich aneinander orientieren, sich zueinander positionieren und sich solidarisch miteinander sozialisieren. Die Orientierung erfolgt beständig an der Gruppe, der Gemeinschaft, welche als schwarmartiges Gebilde durch Bewegung zuallererst hervorgebracht wird und sich als labile Ordnung zeigt. Demnach handelt es sich hierbei sowohl um die performative Herstellung, als auch Inszenierung und Darstellung von Gemeinschaft. Den Aspekt der performativen Herausbildung von Gemeinschaft, worin sich die einzelnen Mitglieder einander bewegungsästhetisch zwar annähern, sich aber niemals gänzlich gleichschalten, möchte ich in einem nachfolgenden Abschnitt verdeutlichen.

116 Brandstetter, Brandl-Risi, van Eikels 2007, S. 31.

117 Van Eikels 2007, S. 36.

6. Eine Gemeinschaft von pluralen Singularitäten

Alles Seiende berührt alles Seiende, doch das Gesetz des Berührens ist Trennung und mehr noch, es ist die Heterogenität der Oberflächen, die sich berühren.[118]

Jean-Luc Nancy

Anschliessend an die metaphorische Betrachtung des Stückes bzw. die Erklärung von Gemeinschaft mittels der Denkfigur des Schwarms, möchte ich nun die performative Herausbildung von Gemeinschaft(en) im Stück ***You've Changed*** näher erläutern. Bei den folgenden Ausführungen stütze ich mich auf den Philosophen Jean-Luc Nancy, welcher in seiner Schrift ***Singulär plural sein*** Heideggers Ontologie weiterführt. Das ***Mit-Dasein***, welches in Heideggers Fundamentalontologie – seiner Schrift ***Sein und Zeit***,[119] welche nach dem ***Wesen des Seins*** fragt – bereits konstitutiv ist für das ***Dasein***, wird bei Nancys Argumentation verstärkt, indem er verdeutlicht, dass das ***Mit-Sein*** dem ***Sein*** nicht untergeordnet ist und auch kein zeitliches Nacheinander darstellt. Jedes ***Sein*** ist bereits ein ***Mit-Sein***. ***Mit-sein*** bedeutet demnach stets ein Sein mit Anderen und impliziert, dass Sozialität und Gemeinschaftlichkeit dem Sein inhärent und gewissermassen konstitutiv für dieses sind. Nancy formuliert in seiner Abhandlung somit eine neue Ethik des Seins. Er schreibt:

> *Nicht zuerst das Sein des Seienden und dann das Seiende selbst als Mit-ein-ander, sondern das Seiende – und alles Seiende – in seinem Sein als Mit-ein-ander seiend. Singulär plural: derart, dass eines jeden Singularität von seinem Sein-mit-mehreren nicht zu trennen ist, und weil tatsächlich und im allgemeinen Singularität von Pluralität nicht zu trennen ist.*[120]

Entworfen wird hier die Idee einer Gemeinschaft, welche sich durch ein ***Zusammen-Sein*** und durch die Pluralität innerhalb dieses ***Zusammen-Seins*** auszeichnet und nicht durch homogene Gleichschaltung oder durch das Teilen einer gemeinsamen Ideologie oder eines Grundsatzes. Nancy ersetzt den Begriff ***Gemeinschaft*** durch Ausdrücke wie ***Zusammen-Sein***, ***Mit-Sein*** und ***Gemeinsam-Sein***, wobei dieses ***Mit*** zwar das Teilen des Ortes benennt, jedoch einen Kontakt zum Ausdruck bringt, "der nicht in Verschmelzung resultiert, sondern durch die gegenseitige Annäherung und Abstandnahme konfiguriert wird: im ***Zusammen-Sein***

118 Nancy 2004, S. 25.

119 Heidegger, Martin: ***Sein und Zeit***. 15., an Hand der Gesamtausgabe durchgesehene Auflage mit den Randbemerkungen aus dem Handexemplar des Autors im Anhang. Tübingen 1979.

120 Nancy 2004, S. 61.

ohne Zusammenfügen.*"**[121] Durch das Ersetzen des Begriffs Gemeinschaft mittels der Umschreibung ***Zusammen-Sein befreit Nancy den Diskurs über Gemeinschaft von all den religiösen und ideologischen Aufladungen, die diesem Begriff traditionsgemäss anhaften. Die Idee, Gemeinschaften mit Jean-Luc Nancy zu denken, übernehme ich von der Choreographin und Performerin Martina Ruhsam. Ruhsam beschäftigt sich in ihrer Abhandlung ***Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung*** mit künstlerischen Kollaborationen im Feld der zeitgenössischen Choreographie.[122] Sie stellt die Frage, wie Kollektivität mit einer Singularisierung verhandelt werden kann, die eine Loslösung von konsensuellen Standpunkten erfordert. Es wird untersucht, welche (politischen) Potenziale und Aporien das künstlerische Arbeiten in fragilen, temporären Gruppen ohne fixe Rollenzuschreibungen und ohne die Unterordnung des Einzelnen unter eine gemeinsame Identität und Ideologie in sich birgt. Eine ähnliche Frage haben Brandstetter und van Eikels in ihrem oben genannten Buch ***Schwarm(E)motion*** aufgeworfen und danach gefragt, inwiefern wir Kollektivität überhaupt noch denken können, wenn es sich dabei, wie beispielsweise beim Smart Mob als spontan gebildete Gruppe, um ein emergentes Phänomen handelt. Aufgeworfen wird hier somit die Frage, welche Gefahren und Risiken der Aspekt bergen könnte, wenn eine Gemeinschaft nicht mehr auf einem grundlegenden Konsens aufbaut, sondern als emergent (oder eben spontan gebildet) erscheint. Bei ihren Ausführungen bezieht sich Ruhsam auf Nancys Konzept einer singulären Pluralität und verdeutlicht damit die Unvergleichbarkeit von Standpunkten innerhalb kollaborativer Praktiken. Dieses Konzept ziehe ich zur Erklärung der Herausbildung und Inszenierung einer pluralen Gemeinschaft innerhalb des Stückes ***You've Changed*** heran. Während Ruhsam sich also dem kollaborativen Produktions- und Arbeitsprozess von Stücken zuwendet, bei dem sich ihrer Meinung nach eine zunehmende Pluralisierung von Standpunkten ausmachen lässt, konzentriere ich bei meinen Betrachtungen auf den kollektiven Handlungsvollzug zur Herausbildung von Gemeinschaft(en) innerhalb eines live improvisierten Tanzstückes. Ich habe diesen Ansatz gewählt, weil Gemeinschaftlichkeit und Kollektivität von Thomas Hauert bei seinem Schaffen zentral gesetzt werden.

---

121 Nancy 2004, S. 16.

122 Vgl. Ruhsam, Martina*: Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung.* Wien/Berlin 2011.

Meinen Ausführungen möchte ich eine kurze Erläuterung des Begriffs der Singularität voranstellen. Ich werde verdeutlichen, wie ich diesen in meiner Arbeit – im Sinne von Nancy – verstehe und verwenden möchte. Singularität kommt aus dem lateinischen ***singularus*** und meint sowohl einzeln, vereinzelt als auch ausserordentlich, unvergleichlich.[123] Ich möchte Singularität weniger im Sinne von Vereinzelung als Differenzierung oder Abgrenzung von den Anderen verstehen, sondern vielmehr verstehe ich singuläres Sein als Vereinzelung aufgrund der Vielheit von Ursprüngen des Seins. Das Sein innerhalb der Improvisation als Vielheit von Ursprüngen zu denken bedeutet, dass diese Ursprünge als vielfältige Bewegungsimpulse gedacht werden können, welche von den einzelnen Tanzenden gleichermassen ausgehen. Diese Ursprünge als singuläre Ereignisse verweben sich, die Tanzenden verbinden sich zu einer Gemeinschaft, einem Plural von Singularitäten. Dies impliziert das Gestaltungspotenzial aller am Prozess beteiligten und verdeutlicht, dass ***Sein*** hierbei stets nur als ***Mit-einander-Seiend*** möglich ist, weil jedes Sein in Abhängigkeit zum Sein der anderen steht. Die Idee der Vielheit von Ursprüngen und die Ablehnung eines originären Schöpfers eines Werkes, welches sich hier nicht als fixiertes Artefakt, sondern als ein gemeinsam hervorgebrachter Prozess zeigt, wird in Kapitel 8 unter dem Gesichtspunkt der Pluralität im Sinne einer geteilten Autorschaft wieder aufgenommen. Während im vorherigen Kapitel die ‚kinästhetischen Übertragungsprozesse' zwischen den Tanzenden im Vordergrund standen, werden diese hier unter dem Gesichtspunkt des ***Mit-Seins, des Zusammen-Seins*** und der Zirkulation und Verräumlichung von Präsenz, die sich zwischen den Tanzenden ereignet und unterschiedliche singuläre Verbindungen schafft, wieder aufgenommen. Ich werde somit verdeutlichen, dass sich die Improvisationspraxis in diesem Stück sehr stark ***zwischen*** den Tanzenden ereignet und sich somit als Konzentration und Präsenz, welche sich ***zwischen*** den Tänzerinnen und Tänzern abspielt, zeigt.

---

123 Zum Begriff der Singularität vgl. ***Der kleine Duden. Fremdwörterbuch. Ein Nachschlagewerk für den täglichen Gebrauch***, 5., neu bearbeitete und ergänzte Auflage. Bearbeitet von der Dudenredaktion. Mannheim 2004, S. 426.

Dies impliziert eine beständige Durchdringung und Verflechtung von singulären Bewegungsimpulsen. Des Weiteren wird die Singularität als Unvergleichlichkeit begriffen. Denn die Improvisationspraxis beruht nicht auf einer vorgefertigten Tanztechnik und somit nicht auf einer Gleichschaltung von tanzenden Körpern. Weil die hier stattfindende Improvisation auf die Hervorbringung neuer, nicht normierter Bewegungen zielt, ist der Körper der Tanzenden ein unabgeschlossener im Sinne des sich beständig erneuernder, durch Bewegung transformierender Körper, der sich nicht an eine tanztechnische Vorgabe oder Form anlehnt und daher unvergleichlich bleibt. Im vorherigen Kapitel wurde versucht, die Gemeinschaft, welche in ***You've Changed*** entsteht, als emergentes, schwarmartiges Phänomen von kontingent gebildeten Beziehungsgeflechten zu begreifen und mit der Denkfigur des Schwarms und seinen typischen Charakteristiken der Ephemerialität und Transitorik zu erfassen. Erinnern wir uns in diesem Zusammenhang nochmals an Kai van Eikels Aussage, dass es innerhalb des Schwarmes zu keiner vollständigen Homogenisierung oder rigorosen Gleichschaltung sondern jeweils nur zu einer temporären Synchronizität innerhalb der Schwarmbewegung kommt. Dieser Aspekt lässt sich auch in ***You've Changed*** beobachten. Es kommt auch bei Bewegungsübernahmen innerhalb der Gruppe niemals zu einer völligen Synchronizität oder Gleichschaltung der Tanzenden. Nancys Konzept von Gemeinschaft im Allgemeinen und seine Bemerkung der gegenseitigen Annäherung und Abstandnahme im ***Zusammen-Sein ohne Zusammenfügung*** im Besonderen lässt sich daher zur Betrachtung der performativ gebildeten Gemeinschaft(en) innerhalb dieses Stücks fruchtbar machen.

6.1 Vielheit von singulären Bewegungsursprüngen in der Live-Improvisation

Laut Nancy gibt es keinen originären Ursprung von Welt und Sein, sondern nur die Vielheit von Ursprüngen und die beständige Verräumlichung und Zirkulation von Präsenz. Die im Stück ***You've Changed*** entstehende Art von Gemeinschaft mit Nancys Idee der Vielheit von Ursprüngen zu denken, bedeutet, dass Ursprünge hier als Bewegungsimpulse, Bewegungsformen und Muster verstanden werden können, welche von jedem Einzelnen gleichermassen ausgehen. Somit sind alle Mitglieder der Gemeinschaft gleichermassen und gleichberechtigt am Entstehungsprozess der Bewegungsmuster und an der Konstitution von Gemeinschaft beteiligt. Die Gemeinschaft innerhalb des Stücks stellt sich nicht durch ***einen*** Ursprung als Kern, als vorgefertigte Zusammengehörigkeit oder Gleichschaltung und Vergleichen her, sondern beruht auf der ursprünglichen Gestaltungsmöglichkeit des je Einzelnen und somit der Unvergleichlichkeit. Denn „nichts trennt vielleicht mehr als das Vergleichen",[124] wie Krassimira Kruschkova für kollaborative Praktiken im Allgemeinen feststellt, eine Beobachtung, welche sich explizit auf dieses Stück übertragen lässt. Dieser Aspekt zeigt sich insbesondere während der nicht schwarmartigen Gruppenimprovisationen. Die Tanzenden erscheinen hier wie ein beweglicher Gesamtkörper, wie ein kinetisches Gesamtkunstwerk. Es entsteht oftmals eine Gruppe, die sich simultan bewegt, aber innerhalb dieser Simultanität führt jeder Einzelne unterschiedliche Bewegungen aus. Während einer aus der Gruppe die räumlichen Ebenen wechselt, in die Hocke gleitet, aus der Hocke aufsteht, führt der zweite kleine Rotationen der Hüfte, Überstreckungen und Beugungen des Rumpfes oder Schulterrotationen aus. Es kommt immer wieder zum Verharren in einer Position, wobei die Körperteile oftmals angewinkelt sind. Alle Körperteile können hierbei allen Raumrichtungen folgen.[125] Daneben gibt es die Momenten, in denen sich die Tanzenden an der Videoprojektion oder an den Anderen orientieren. Es kommt hier zu einem ständigen Imitieren der und Re-Orientieren an äusseren Bewegungsangeboten. Doch auch hierbei interessiert die Lücke, „die leise Variation, die jeden Tänzer vom anderen unterscheidet."[126] Das ***Gemeinsam-Sein***, welches Nancy zentral setzt, wird im Stück somit durch die gegenseitige Annäherung und Abstandnahme bestimmt, als eine Annäherung an eine von jemand anderem erzeugte Bewegungsform, welche jedoch nicht in einer simplen Imitation und damit nicht in Homogenisierung gründet. Denn es kann bei der Improvisation gar nie zur völligen Gleichschaltung einer Gruppe kommen.

124 Kruschkova in Ruhsam 2011, S. 10.

125 Vgl. hierzu Min. 19:30- ca. 29.00, Min. im Stück.

126 Stüssi, Julia: ***Beliebige Bilderschlürfer***. In: ***Kulturkritik – Kritische Stimmen zum Kulturgeschehen*** vom 09.10.2010. URL: http://www.kulturkritik.ch/2010/thomas-hauert-zoo-youve-changed/, aufgerufen am 18.01.2012.

Die Bewegungsmuster der anderen können auch bei der Schwarmbildung nicht eins zu eins übernommen werden, sondern erscheinen stets leicht verzögert und immer auch leicht differenziert. Es ergeben sich beständig Verschiebungen und Variationen bei Bewegungsübernahmen innerhalb der Gruppe. Die kollaborative Live-Improvisation kann somit verstanden werden als Suche nach gleichberechtigten, gleich gültigen Differenzen statt der gleichgültigen Indifferenz, wodurch Unvergleichliches ins Blickfeld rückt.[127] In diesem Sinne markiert die Improvisation beständig Inkommensurabilität zwischen den Tanzenden. Dennoch geht es hierbei weniger um die Vielheit als Heterogenität oder Pluralität in einem bewegungsästhetischen Sinne oder einem Sich-voneinander-Unterscheiden-Wollen der Tanzenden. Vielmehr geht es um die Anerkennung der Vielheit von gleichberechtigten singulären Bewegungsursprüngen und der prinzipiellen Gleichberechtigung der Tanzenden während der Improvisation. Es gibt somit keine übergeordnete Position des Eigenen, das Anders-Sein des Anderen wird nicht zum Anderen stilisiert, weil es als das Bei-Sich-Getragene stets präsent ist.[128] Dies bringt eine Haltung zum Ausdruck, welche geprägt ist von gegenseitiger Rücksichtnahme und respektvollem Umgang, in der Akzeptanz des Anderen in seiner Singularität, seiner Unvergleichlichkeit, seiner Einzigartigkeit. Dies äussert sich im Stück darin, als dass keiner aus der Gruppe als dominierende oder führende Bewegungsinstanz fungiert. Durch aktive Partizipation der einzelnen Tanzenden entstehen Mannigfaltigkeiten der Bewegungsausführung, Entitäten lösen sich sowohl in Verbindungen und Kontingenzen, als auch in Differenzen auf. Die Improvisation markiert demnach eine soziale Praxis, welche stets nach einem Respons fragt, nach Rückmeldung, Antwort, Reaktion, Resonanz: immer im Bewusstsein der Singularität des je Einzelnen und der radikalen Kontingenz der Anderen.[129] Die Mannigfaltigkeiten und Kontingenzen zeigen sich folgendermassen: Oftmals gibt es innerhalb des Stücks keine durchgehende Kontinuität von Bewegungsausführungen, einzelne Bewegungssequenzen folgen willkürlich aufeinander und brechen abrupt ab. Es finden überraschende Wechsel statt, sowohl in der Raumrichtung als auch in der Auswahl des sich bewegenden Körperteils, wodurch Disparatheiten und Brüche entstehen. Die Offenheit für die Potentialität der Anderen äussert sich durch enorme Aufmerksamkeit, Konzentration und schnelles Reagieren. Die Tanzenden sind hellwach,

127 Kruschkova in Ruhsam 2011, S. 10. Was Kruschkova hier für kollaboratives Arbeiten proklamiert, nämlich dass stets Unvergleichbares ins Spiel gebracht wird, möchte ich für die Improvisationspraxis und die dadurch generierte Gemeinschaft in ***You've Changed*** zentral setzen.

128 Vgl. Derrida, Jacques: ***Politik der Freundschaft***. Frankfurt am Main 2002, S. 427. Derrida schreibt [...] „keine Nähe des Daseins zu sich selbst, ohne dieses Bei-sich-tragen des anderen in seiner Verschiedenheit, des unterschieden anderen, den es als Freund, aber als anderen bei sich trägt."

129 Kruschkova, Krassimira in Ruhsam 2010, S. 7

verweben sich mit den Bewegungen des Anderen, stets im Bewusstsein darum, dass sich beständig Unerwartetes ereignen kann. Der ganze Körper der Tanzenden ist hierbei möglichst entspannt, mit grösstmöglicher Aufnahme- und Aktionsbereitschaft. Die in der Gruppenimprovisation geschaffenen Bewegungs- und Körperformen sind nie ein Selbstzweck, sondern resultieren aus der engen Beziehung zum Raum sowie zu den Mittanzenden und deren zeitlich vorher ausgeführten Bewegungen. Dieser Aspekt wird im Stück immer wieder augenscheinlich, markant insbesondere in einem getanzten Duett[130] und in den darauffolgenden, verschachtelten Gruppenimprovisationen.[131] In diesem Duett sind die zwei Tanzenden enorm konzentriert aufeinander, nehmen den Anderen sowohl visuell als auch mit dem Körper wahr, auf jede kleinste Bewegungsänderung des Anderen wird unmittelbar körperlich reagiert. Hebt sie den Arm zu einer Bewegung, tut er ihr es gleich, modifiziert die Bewegung dann jedoch, führt eine neue Bewegung ein, worauf sie wiederum reagiert. Somit entstehen von Moment zu Moment ertanzte Übereinkünfte zwischen den Tanzenden. Auch in den Momenten der Vereinzelung, wenn die Tanzenden über den gesamten Bühnenraum verteilt sind und jeder an unterschiedlichen Orten für sich Bewegungen ausführt, bleibt die Orientierung am Gesamten, an der Gemeinschaft, welche sich als kinetisch-skulpturales Gebilde zeigt, vorherrschend.

Die Singularität als Unvergleichlichkeit innerhalb der Improvisationspraxis äussert sich des Weiteren darin, dass es zu keiner völligen Gleichschaltung der Tanzenden bzw. deren Körper und Bewegungsmuster kommen, weil sich die Improvisation als Bewegungserneuerungs-Praxis zeigt und nicht auf einer vorgefertigten und einverleibten Körper- oder Tanztechnik beruht. Gabriele Brandstetter bemerkt hierzu:

> *Improvisation setzt auf das, was in jedem Moment anders sein kann, oder anders gemacht wird – sei es eine kleine Bewegung, eine komplizierte equilibristische Figur oder ein Richtungsverlauf im Raum. Darin eröffnet sich ein Potential an Neuheit, Fremdheit, Inkommensurabilität.*[132]

Auch die Improvisation in diesem Stück setzt in jedem Moment auf dieses Potential der Neuheit, welche sich als Differenzierung denken lässt. Diese Differenzierung zeigt sich in der Suche nach differenzierter, neuartiger Bewegung mittels der Improvisation.

130 Vgl. hierzu Min. 16:54-19:26 im Stück.

131 Vgl. hierzu Min. 19:38-24:00 im Stück.

132 Brandstetter 2010a, S. 193

6.2 Verräumlichung und Zirkulation von Präsenz

Die tanzenden Körper können gesehen werden als Körper, welche sich nicht einfach addieren und nur eine (An)Zahl bilden, sondern als Körper, die Bewegungsimpulse aussenden und sich beständig verflechten und gegenseitig durchdringen. Die Idee von Gilles Deleuze, welcher in seiner Spinoza-Lektüre einen dynamischen Körperbegriff vorschlägt und darauf verweist, dass der Körper nicht als eine in Form geschlossene Gestalt begriffen werden kann, sondern als Bewegungsmodus – sowohl in sich dynamisch als auch im Austausch mit anderen Körpern bzw. seinem Umraum – lässt sich für die Betrachtung der improvisatorischen Prozesse innerhalb des Stücks ***You've Changed*** fruchtbar machen.[133] Der Körper wird zu einem sich beständig verändernden Bewegungsmodus und zu einer Summe derjenigen Kräfte, denen er Zugriff erlaubt,[134] wobei Kräfte hier als äussere Einwirkungen, als Bewegungsimpulse der anderen Performer, zu verstehen sind. Es kommt zu einer permanenten Durchdringung der einzelnen Körper, oftmals nicht in einem direkt physischen Kontakt, aber in der Übernahme von Bewegungsimpulsen und mittels kinästhetischer Übertragungsprozesse. Den Körper als Modus zu verstehen bedeutet, dass er sich in beständiger Transformation und im Austausch mit anderen Körpern und seiner Umwelt befindet. Der Körper ist hierbei exponiert/exponierend: ausgedehnt, wie Nancy es in ***Singulär plural sein*** festhält.[135] Das ***Mit*** als das sinnliche ***Sein*** findet in ***You've Changed*** in der Exposition der Körper statt, indem sich die Tanzenden exponieren und ihren Körper im Raum mit den anderen Tanzkörpern in Beziehung setzen. Mit Exposition innerhalb der Improvisation verstehe ich das Sich-Exponieren in einer Interaktion im Setzen von Körpern und Bewegungsimpulsen. Das ***Mit-einander-Seiend*** fordert einen permanenten Vertrauensvorschuss, der dem Anderen – im konkreten Fall der Live-Improvisation – mit Forderung nach unbedingter Reziprozität entgegengebracht wird.[136] Diese Reziprozität innerhalb der Impro-

133 Deleuze, Gilles: ***Spinoza und wir***. In: Karlheinz Barck, Peter Gene, Heidi Paris, Stefan Richter (Hg.): ***Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik***. Leipzig 1990, S. 278-288. Deleuze verweist hierbei darauf, dass der Körper weder als Subjekt, noch als Substanz begriffen werden kann, sondern als Modus. Der Körper ist kinetisch, motorisch und daher veränderlich und in stetigem Wandel begriffen.

134 Deleuze nennt dies die „Macht zu affizieren oder affiziert" zu werden. Ich begreife es innerhalb improvisatorischer Praxis als die gegenseitige Beeinflussung der Tanzenden.

135 Nancy 2004, S. 20.

136 Jacques Derrida verweist in ***Die Politik der Freundschaft*** darauf, dass die Freundschaft mit einer Unterbrechung der Reziprozität verbunden ist. Die Logik der Gabe setzt sich über die Logik der Wechselseitigkeit hinweg und findet in der Asymmetrie von Gegebenem und Empfangen statt. Vgl. Derrida, Jacques: ***Die Politik der Freundschaft***. S. 98-101. Innerhalb der Improvisation als sozialer Praxis verhält es sich meines Erachtens anders, hier zeigt sich die Reziprozität als unabdingbares Moment, als Forderung, die dem Anderen in jedem Moment entgegengebracht wird.

visationspraxis zeigt sich als ein kommunikativer und interaktiver Prozess. Es entstehen performative, bewegt-bewegliche Verbindungen zwischen einzelnen Teilnehmern und unentwegter Austausch. Denn „das ***Sein*** kann nur als ***Mit-einander-seiend*** sein, wobei es im ***Mit*** und als das ***Mit*** dieser singulär-pluralen Ko-Existenz zirkuliert."[137] Die Ko-Existenz der Tanzenden ist eine körperliche, das ***Sein*** beginnt dort, wo eine Verräumlichung und Teilung der (eigenen) Präsenz stattfindet. Das ***Mit des Seins*** als Verräumlichung zu denken bedeutet, dass sich die Improvisation als Kommunikation ***zwischen*** den Tanzenden ereignet. Die Improvisation zeigt sich als Ereignis, als ein Sich-Ereignen, als Präsenz und Konzentration ***zwischen*** den Tanzenden. Das ***Mit*** des ***Seins*** als Verräumlichung zu denken verlangt, dieses als Zirkulation zu denken, welche in alle Richtungen reicht, insofern sie von einem Punkt zum anderen verläuft. Verräumlichung ist in diesem Sinne die Bedingung der Zirkulation,

> *von Ort zu Ort, von Augenblick zu Augenblick, ohne Progression, ohne lineare Bahn, im einzelnen Fall und von Fall zu Fall, zufällig ihrem Wesen nach, ist sie singulär und plural schon ihrem Prinzip nach. So wenig wie eine letztliche Erfüllung gibt es für sie einen Ausgangspunkt. Sie ist die ursprüngliche Pluralität der Ursprünge (...).*[138]

wie Nancy schreibt. Die Improvisation innerhalb des Stücks ***You've Changed*** als Zirkulation einer sich verräumlichenden Präsenz zu verstehen, bedeutet, diese als ***permanentes Dazwischen*** oder ***offenes Neben-an*** zu verstehen. Das ***Mit-Sein*** markiert in diesem Sinne auch ein ***Sein***, das nie ganz zu sich kommen kann, also ein ***Sein***, welches ständiges ***Werden*** ist, ***Unterwegs-Sein***, niemals ankommen, unentwegte Transformation. Und genau das ist die Improvisation, welche sich innerhalb des Stückes als kollektive Bewegungs(er)forschungspraxis zeigt: Erneuerung, Wandel und Werden. Der Titel impliziert es, indem er diesen ***Change***, den Wandel und die Veränderung der Tanzenden im improvisatorischen Prozess benennt, als auch die beständige Fluktuation von bewegt-beweglichen Gruppenkonstellationen.

---

137 Nancy 2004, S. 21.

138 Nancy 2004, S. 23.

Abschliessend möchte ich hier noch eine wichtige Bemerkung zur Zeitlichkeit anfügen. Denn eine zentrale Bestimmung des ***Daseins*** und gleichzeitig des ***Zusammen-Seins*** ist die Zeitlichkeit. Das ***Dasein*** als ein ***Mit-Sein*** und ***Mit-einander-Seiend*** ist zwischen der Vergangenheit als ein ***Nicht-mehr*** und der Zukunft als ein ***Noch-Nicht*** eingespannt.[139] Dieser Aspekt wird in der Improvisationsarbeit besonders deutlich. Im Gegensatz zum zeitüberdauernden choreographischen Werk stellt die improvisatorische Aufführung einen Übergang zwischen Vergangenheit und Zukunft dar und macht die Gegenwart explizit als solche erfahrbar.[140] Die unmittelbare Gegenwärtigkeit zeigt sich insbesondere in der starken Präsenz der Tanzenden. Es findet ein permanenter Überlagerungszustand statt, indem die tanzende bzw. improvisierende Person während dem improvisatorischen Prozess gleichzeitig voraus und zurück schaut. In der tänzerischen Improvisation materialisieren sich Bewegungserinnerungen, gleichzeitig wird beständig versucht vorausschauend zu tanzen.[141] Im Stück ***You've Changed*** wird der Aspekt der Veränderung augenscheinlich. Die Tanzenden verändern sich beständig im Moment der Hervorbringung des Stücks, sie befinden sich somit in unentwegtem Werden, in einem Vollzug, der sich niemals ganz erschöpft. Denn die Improvisation ist eine Tätigkeit, welche nicht festschreibt oder konserviert, vielmehr erneuert sie sich beständig durch Auflösung und Durchlöcherung festgefahrener Muster.[142] In jeder Handlung, welche auf der Bühne geschieht, verbleibt ein Überschuss an Potentialität, an Möglichkeiten. Möglichkeiten werden ergriffen oder ausgeschlagen, es könnte aber immer auch anders sein. Der Tanz, bzw. die Improvisation fällt somit weder ganz in den Bereich der Potenz, noch ganz in den Bereich des Aktes. Es handelt sich hierbei um eine Geste, welche der italienische Philosoph Giorgio Agamben beschreibt als „eine Potenz, welche niemals vollständig in den Akt übergeht, um sich in ihm zu erschöpfen, sondern

139 Lacina, Katharina. ***Tod. Grundbegriffe der europäischen Geistesgeschichte.*** Wien 2009, S. 51-52. Lacina gibt hier eine pointierte Zusammenfassung von Heideggers Diskussion zum Sein, indem sie die Begriffe ***Sein***, ***Dasein***, ***Entwurf***, ***Verfallenheit*** und den Zeitbezug dieser unterschiedlichen Seins-Arten diskutiert. Natürlich ist dies eine starke Verkürzung und Verknappung der Diskussion. In diesem Zusammenhang interessiert mich insbesondere die Zeitlichkeit, welche beim improvisierten Stück ***You've Changed*** besonders wichtig wird.

140 Lampert 2007, S. 40.

141 Lampert 2002, S. 446.

142 Lampert 2002, S. 446.

als Potenz im Akt verbleibt und in ihm tanzt.“[143] Dennoch unterscheidet sich die Geste nach Agamben von der Geste in der Improvisation. Was die Geste laut Agamben charakterisiert, „ist der Umstand, dass man in ihr weder etwas herstellt, noch ausführt, sondern an- und übernimmt.“[144] Handeln als ***praxis*** und Hervorbringen als ***poiesis*** sind insofern verschieden, als das Hervorbringen ein Endziel ausserhalb seiner selbst hat, während wertvolles Handeln sein Endziel in sich selber hat.[145] Die Bewegungspraxis in der Improvisation hingegen stellt Bewegung her und führt sie aus. Die Tanzenden übernehmen Bewegungsangebote und nehmen diese an. Die singuläre Bewegung hat ihr Endziel nicht in sich selbst, sondern verlangt stets nach Rückmeldung. Dennoch bleibt jede Bewegung eine Geste im Sinne der mannigfaltigen Potenzialität, indem sie sich nicht im tänzerischen Akt erschöpft.

---

143 Agamben, Giorgio: ***Noten zur Geste***. In: Jutta Georg Lauer (Hg.) ***Postmoderne und Politik***. Tübingen 1992, S. 99f.

144 Agamben 1992, S. 102.

145 Agamben 1992, S. 102.

7. Die Wirkungs- und Rezeptionsästhetik

In folgendem Kapitel möchte ich die Wirkungs- und Rezeptionsästhetik von ***You've Changed*** näher betrachten. In einem ersten Teil widme ich mich formalen Gesichtspunkten, dem Körperkonzept und der Bewegungsästhetik, welche sich in diesem Stück zeigen. Der zweite Teil behandelt die Wirkungsästhetik und die Rezeption des Stückes: Wie wirkt diese ‚improvisierte Choreographie' auf uns als Betrachter? Erkennen wir unmittelbar, ob der Tanz hier nun choreographiert oder improvisiert ist? Anschliessend verhandle ich die Position des Rezipienten. Wie wird das Stück rezipiert? Wo befindet sich der Betrachter?[146] Worin liegt der Reiz bei der Betrachtung der tänzerischen Improvisation bei diesem Stück, wenn wir wissen, dass es sich um eine solche handelt? Wie bereits in der Einleitung erwähnt, geht es hierbei nicht nur darum, aufzuzeigen, wie die Improvisation als solche wirkt, sondern vielmehr soll auch auf ihren prekären und labilen Zustand aufmerksam gemacht werden. Dies unter Berücksichtigung, dass es sich bei der Improvisationspraxis immer um eine fragile Tätigkeit handelt, welche stets mit Risiken verbunden ist. Des Weiteren stellt sich die Frage der Bewertung und Kommentierung von improvisiertem Tanz. Wie können wir uns dem Stück annähern, wenn es sich um einen im Moment kollektiv hergestellten Prozess, um ein ‚offenes' und polysemisches Werk handelt?

7.1 Körperkonzept und Bewegungsästhetik

> Der tanzende Körper ist ein Körper, der sich von sich trennt, um zu sich zu finden, der seine Form verlässt, um eine neue einzunehmen, der einen Ort aufgibt, um einen anderen einzunehmen: Unmerklich geschieht diesem Körper das: Er ist nicht länger ein Körper in sich, er nimmt Spielraum ein. Er nimmt Abstand. Er beginnt sich zu denken. Er tanzt sich, er wird von einem anderen getanzt.[147]
>
> Jean Luc Nancy

Dieses Zitat von Jean-Luc Nancy möchte ich dem Abschnitt über das Körperkonzept und die Bewegungsästhetik von ***You've Changed*** voranstellen. Darin verdeutlichen sich mehrere Aspekte improvisatorischer Prozesse, wie sie in diesem Stück stattfinden. Der tanzende, der improvisierende Körper als einer, der sich von sich selber trennt, der seine Form, seine inkorporierten Automatismen und Konditionierungen verlässt, um eine neue Bewegungsformen einzunehmen und zu finden. Ein Körper, der Spielraum einnimmt, sich ausdehnt, sich mit anderen verbindet, dabei aber stets räumlichen Abstand wahrt zu den anderen und

146 Ich möchte hier darauf hinweisen, dass eine wissenschaftliche Studie der Rezeption von Tanzimprovisation noch aussteht. Die Ausführungen, welche ich hier mache, gehen auf meine eigenen Beobachtungen zurück.

147 Nancy, Jean-Luc: ***Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz***. Berlin 2010. Covertext Rückseite.

zu sich selber. Gleichzeitig wahrt er auch Abstand zu seinen persönlich-einverleibten Bewegungsautomatismen und tanztechnischen Normierungen. „Er tanzt sich, er wird von einem anderen getanzt", als die Momente, in denen man „von einem anderen getanzt wird", weil man auf ihn oder sie und die von den anderen ausgesendeten Bewegungsimpulsen reagieren muss, als die Augenblicke, in denen neue Formen entstehen, Neues, das Andere, emergieren kann. Mit diesem Zitat im Hinterkopf möchte ich als nächstes das Körperkonzept untersuchen, welches sich in diesem Stück zeigt. Was für Körper tanzen da? Wie sind diese trainiert, genormt, geformt? Zuerst einmal lässt sich Folgendes feststellen: In dieser ‚improvisierten Choreographie' wird keine spezifische, keine einheitliche Tanztechnik mehr ersichtlich. Vielmehr sind es einerseits einfache, alltägliche Bewegungen, welche Eingang in das Stück finden, andererseits gänzlich neuartige Bewegungen jenseits normierter und elaborierter Tanztechniken, die durch die improvisatorische Bewegungserforschung generiert werden. Die Bewegungssprache ist somit ambivalent. Wir sehen Bewegungen wie Gehen, Rennen und auf dem Boden rollen gleichwertig neben ungewöhnlich verrenkten, vielschichtigen und ungewohnten Bewegungen. Durch die Improvisation vermischen sich unterschiedliche, stilistisch nicht näher klassifizierbare Bewegungen und Körperkonzepte. Somit löst sich in diesem Stück die Dichotomie zwischen klassisch und modern, frei und kontrolliert, improvisiert und fixiert auf, weil alles ineinander übergehen kann. Die hier stattfindende Improvisationspraxis führt zu einer bemerkenswerten Vielheit und Buntheit des menschlichen Bewegungsvokabulars.[148] Die Kreation zeichnet sich explizit durch ein reiches Vokabular und vielfältige choreographische Kompositionen aus, basierend auf den mannigfaltigen Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers anstelle einer prä-existenten Tanz- und Bewegungsästhetik. Es sind zwar trainierte, definierte, wohlgeformte und vorbereitete Tanzkörper, welche die Bewegungen ausführen, aber nicht mehr solche Körper, die sich an einem von aussen zukommenden Idealbild orientieren. Gespielt wird somit mit einer Absage an das Prinzip tänzerisch elaborierter Körperbewegung und einer Negation offensichtlicher Virtuosität der Aufführung. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Bewegungen simpel seien, vielmehr zeigen sie sich als unglaublich vielschichtig und komplex und dadurch sehr virtuos. Die Virtuosität bezieht sich hierbei jedoch nicht auf eine vorgegebene tanztechnische Herausforderung oder die Perfektionierung einer etablierten Tanz- und Körperform, sondern vielmehr auf die improvisatorische Kompetenz der Tanzenden. Es handelt sich um die hochgradige

148 Lampert 2007, S. 93.

Beherrschung improvisatorischen Kreierens und von Improvisationstechniken im Moment der Hervorbringung von Bewegung. Friederike Lampert bezeichnet diese als „Fertigkeiten, die den Improvisator dazu befähigen Bewegungsmaterial zu erforschen, tänzerisch mit seiner Umwelt zu kommunizieren sowie mit Bewegungsthemen und Material umzugehen."[149] Ziel der Improvisation in ***You've Changed*** ist demnach nicht das Demonstrieren und Imitieren vorgefertigter, in endloser Wiederholung eingeübter und somit normierten und den Körper normierenden Bewegungen. Vielmehr geht es um das Entstehen und Erzeugen, um die Hervorbringung von ***Bewegung selbst*** und somit um den ***Change***, die Veränderung des eigenen Körperzustandes und von Bewegung. Die Dekonstruktion normierter Körperbewegungen und Körperbilder verfremdet und erweitert das Bewegungsvokabular. Das Erlernen von Improvisationstechniken beruht also nicht auf der Imitation eines vorgegebenen Bewegungskanons, sondern auf der Erzeugung von Bewegung und der spontanen Kombination dieser.[150] Somit birgt die Improvisation stets die Chance, kreatives Handeln jenseits von Körper-Techniken und –Semiotiken zu provozieren,[151] was zu einer neuen Wirkungsästhetik und einer neuen Herausforderung in der rezeptiven Annäherung an diese ‚improvisierte Choreographie' führt.

7.2 Die Wirkungsästhetik

Im folgenden Abschnitt soll die Wirkungsästhetik des Stücks untersucht werden. Wie wirkt diese geplante Improvisation, diese ‚improvisierte Choreographie' auf den Rezipienten? Wird sofort ersichtlich, dass es sich bei diesem Stück um Improvisation handelt? Und wenn ja, anhand welcher Aspekte? Bei ***You've Changed*** sind es die Komplexität der Bewegungen und die Vielfalt des Bewegungsvokabular, welche darauf verweisen, dass es sich hierbei um Improvisation handelt. Aber auch die Tatsache, dass es keine kanonische Wiederholung und ganz allgemein wenig Wiederholungen von Bewegungen durch das Stück hindurch gibt, kennzeichnen die Improvisation. Die Wirkung dieses Stück liegt somit genau darin, dass es niemals präzise wiederholbar, sondern ein singuläres Ereignis ist. Im Bewusstsein darum, dass es sich um improvisatorisches Geschehen handelt, liegt der Reiz bei der Rezeption darin, der Entstehung der Improvisation in jedem Schritt zu folgen, die entstehenden Muster nachzuvollziehen. Durch die leichten Verschiebungen, welche sich innerhalb der Gruppe

149 Lampert 2007, S. 175.

150 Lampert 2007, S. 175.

151 Brandstetter 2010a, S. 184.

ergeben, wird das Imperfekte, das Nicht-Vollkommene der Improvisation evident. Der Fokus liegt bei dieser Improvisation also nicht auf einem logisch in-sich-geschlossenen Aufbau, sondern vielmehr auf der prozesshaften Entstehung unterschiedlicher Formatierungen innerhalb des Bühnenraumes. Im Gegensatz zu konsequent durch-choreographierten und stringenten Tanzstücken, bei denen sich der Blick der Zuschauenden auf den Handlungsbogen (bei narrativen Stücken) oder auf die Semantik und Botschaft von Bewegung richtet, wird hier auf die Entstehung von Strukturen und dicht verwebten Bewegungsnetzen und Netzwerken fokussiert. Das rhizomartige Bewegungsnetz und die entstehenden Formatierungen und Konstellationen auf der Bühne werden sichtbar gemacht. Julyen Hamilton schreibt hierzu: „With improvised work the audience is watching the discovery, the decision and their execution all at the same time.“[152] Die Entdeckung von Bewegung, die Bewegungsentscheidungen und deren Ausführungen geschehen direkt vor den Augen des Zuschauers. Anstelle der Darstellung von etwas tritt demnach die unmittelbare Erzeugung von Bewegungsformation in der Gruppe. Durch die Zurücknahme von Narration, Expressivität und persönlichen Ausdrucks entsteht anstelle von Repräsentation eine verstärkte Präsenz. Eine Wirkungsästhetik, welche Erika Fischer-Lichte bei der Improvisationspraxis generell feststellt, lässt sich auch beim Stück ***You've Changed*** beobachten. Sie schreibt:

> *Es entsteht eine Diskontinuität, ein Bruch. Der Fokus der Aufmerksamkeit liegt nicht mehr länger auf der Konstruktion eines solchen Zusammenhangs – z.B. einer dramatischen Figur, einer Geschichte, einer fiktiven Welt. Er richtet sich vielmehr auf die je besondere, aus allen Kontexten abgelöste Phänomenalität des emergierenden Elementes, das eben in seiner Selbstbezüglichkeit wahrgenommen wird. Ein solcher Modus der Wahrnehmung bewirkt, dass das wahrgenommene Element in besonderer Weise und besonders intensiv als gegenwärtig erscheint.*[153]

Die Gegenwärtigkeit der Improvisation als performativ hervorgebrachtes Ereignis wird in ***You've Changed*** evident, die Bewegungsformationen und emergierenden Ordnungen werden verstärkt wahrgenommen. Der Fokus wird auf die Körperlichkeit, auf die Bewegungsausführung und die Entstehung tänzerischer

152 Hamilton, Julyen: ***On the Edge. Dialogues on dance improvisation in performance***. In: Agnes Benois: Nouvelles de Danse 32/33. Brüssel 1995.

153 Fischer-Lichte 2000, S. 86.

Strukturen und physischen Verbindungen, gelenkt. Die unmittelbare Präsenz, welche von Fischer-Lichte angesprochen wird, entsteht insbesondere dadurch, dass die Sinne der Tanzenden während der Live-Improvisation hellwach sind. Sie konzentrieren sich beständig aufeinander und auf die vorgegebenen Strukturen, müssen Probleme blitzschnell lösen. Diese Konzentration und Aufmerksamkeit auf das eigene tänzerische Tun lässt die unmittelbare Präsenz der Körper und des Geistes in besonderer Weise hervortreten und erzeugt eine besondere Wirkungsästhetik, welche auch vom Zuschauenden ein hohes Mass an Aufmerksamkeit verlangt.

Das Stück soll allein durch Bewegung wirken, es verweigert sich jeglicher Narration, Symbolhaftigkeit, direkter Referenz und Expressivität. Hier zeigt sich eine ‚Poetik zeitgenössischer Kunstwerke', die laut Umberto Eco insbesondere durch ihre Offenheit charakterisiert werden. Der Wert dieses Stücks liegt somit weder im Übermitteln einer eindeutigen Botschaft, im Erzählen einer Geschichte, noch in der augenscheinlich tänzerischen Virtuosität, sondern vielmehr in der schöpferischen Kreativität der Performer. Und insbesondere in der gekonnten Improvisation und dem raschen Reaktionsvermögen der Tanzenden, welche sich innerhalb des Bühnengeschehens beständig organisieren und positionieren müssen. Die virtuose Wirkung liegt insbesondere in der Spannung, ob es den Tänzerinnen und Tänzern während der improvisierten Teile gelingt, gute Entscheidungen zu treffen und diese sinnvoll tänzerisch umzusetzen, ob es ihnen gelingt, Spannung aufzubauen und durch das Stück hindurch aufrecht zu halten. Der Aspekt, ***wie*** die Improvisierenden mit dem ästhetischen Zufall umgehen und aufeinander reagieren können, erzeugt durch diese Spannung eine besondere Wirkung und provoziert beim Zuschauenden die Erwartungshaltung des beständigen Überrascht-Werdens. Der Umgang mit dem Zufall bewirkt eine Ästhetik des Imperfekten, die Möglichkeit des Nicht-Gelingens ist ständig gegeben und wir als Zuschauer, die wissen, dass es innerhalb des Stückes immer wieder Spielraum für improvisatorisches Geschehen gibt, sind uns dessen bewusst.

7.3 Die Rezeptionsästhetik

7.3.1 Die Position des Rezipienten

Gabriele Brandstetter hat sehr präzise formuliert, worin der Reiz bei der Betrachtung tänzerischer Improvisation liegt. Ihre Aussage trifft auch auf ***You've Changed*** zu. Brandstetter schreibt:

> *Sich überraschen lassen, sich selbst überraschen: Der responsive Zuschauer einer Improvisation ist jener, der sich – nicht voraussehend, welcher Weg seine Bewegung, die Bewegung seiner Einbildungskraft, seiner Sinne, seiner Gefühle nehmen wird – auf eine Aufmerksamkeit einlässt, die ihn, als Betrachter, zum Co-Improvisator werden lässt. Nicht Kompetenz, sondern Aufmerksamkeit des Geistes und der Sinne – man könnte auch das altmodische Wort Hingabe verwenden – könnte eine Voraussetzung für ästhetische Erfahrung von Improvisation sein.*[154]

Die Improvisation verlangt sowohl Aufmerksamkeit, als auch Hingabe. Der Rezipient ist nicht Betrachter eines vollendeten Produkts, sondern Zeuge eines gerade eben stattfindenden Prozesses, wodurch er laut Brandstetter gewissermassen zum Co-Improvisator wird und das Werk, welches sich als prozesshaftes Ereignis zeigt, in jedem Moment mitschöpft. Der Blick wird bei dieser ‚improvisierten Choreographie' auf die Beschaffenheit der Choreographie gelenkt, womit die Lust am Wahrnehmen und Beobachten von Formationen und Strukturen beim Zuschauer geweckt wird. Aus der für das Theater konstitutiven Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern wird hier eine Komplizenschaft, in der Produktion und Rezeption als ineinander verschränkte und aufeinander angewiesene Prozesse im Hier und Jetzt der Theatersituation ablaufen. Dies wird insbesondere dadurch evident, dass das Stück erst im Moment der Aufführung entsteht. Die Improvisation ermöglicht es, den Tanz auf eine Meta-Ebene zu heben, indem immer wiederkehrende Fragen verhandelt werden: Wie wird Tanz präsentiert? Was für Körper tanzen da? Wie wird Tanz wahrgenommen?[155] Die Live-Improvisation im Tanz birgt meines Erachtens somit stets die Möglichkeit der Selbstreflexion des Tanzes, indem die Bedingungen der Entstehung von Bewegung und die Möglichkeiten ihrer Wahrnehmung immer mitbedacht werden.

154 Brandstetter 2010a, S. 196.

155 Diese Fragen hat auch Friederike Lampert in ihrem Buch über Tanzimprovisation aufgeworfen. Vgl. Lampert 2007, S. 95.

Bei Hauerts Arbeiten ist dies explizit der Fall, indem die menschliche Anatomie untersucht, die Möglichkeiten des menschlichen Bewegungsapparates hinterfragt und vorgefertigte Tanztechniken abgelehnt werden. Das eigene Medium, der Körper und seine Bewegungsmöglichkeiten, werden reflektiert und diese Reflexion wird durch die unmittelbar, im Hier und Jetzt entstehende ‚improvisierte Choreographie' für den Rezipienten erfahrbar gemacht.[156] Genau so verstehe ich die Arbeit von Thomas Hauert, es zeigt sich bei ihm ein essentialistisches Tanz-, Körper- und Bewegungsverständnis. Der Tanz wird auf die Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers im Raum reduziert. Hauerts Stücke sind somit der Form und der unmittelbaren Entstehung von Formation verpflichtet. Spezifischer handelt es sich hierbei nicht nur um eine Reflexion über Tanz und tanzende Körper, sondern um eine Reflexion über Tanzimprovisation, indem das Veränderungspotenzial der Tanzenden im Prozess der Improvisation performativ verhandelt wird. Den unordentlichen Eindruck, welchen das Stück erzeugt, weist auf den Zuschauer als konditionierten Betrachter hin und impliziert die Möglichkeit, unser eigenes Denken und Schauen, unsere eigenen Konditionierungen und Normierungen zu betrachten, zu hinterfragen und zu reflektieren. Denn „die Dynamik der Choreographie vollzieht sich nicht nur in den Körpern der Tänzer, sondern auch im Auge der Betrachter",[157] wie Thomas Hauert sagt. Das Stück ***You've Changed*** erfordert einen emanzipierten Zuschauer, einen Zuschauer, der versteht, dass Sehen als aktive Handlung begriffen wird. Dieser Aspekt zeigt sich bei diesem Stück besonders darin, als dass dieses nicht aus einer abgeschlossenen und definiten Botschaft besteht. Bedeutung lässt sich nicht im Werk selber finden, sondern vielmehr in seinen kommunikativen Strukturen, die geklärt werden müssen.[158] Das offene Kunstwerk ist somit darauf angelegt, sich erst in der Vermittlung zu manifestieren, wobei „bei

156 Diesen Aspekt hat die Tanzwissenschaftlerin Pirkko Husemann für die zeitgenössischen Choreographen Jérôme Bel, Xavier le Roy und Meg Stuart proklamiert. Diese Choreographen reflektieren Tanz stets auf einer Meta Ebene, indem sie Hinterfragen, was Tanz ist und wie Körper wahrgenommen werden. Dieser Aspekt lässt sich bei Hauerts Live-Improvisationen nicht auf einer intellektuellen-diskursiven, sondern auf einer konkret physischen und performativ vollzogenen Ebene beobachten, indem der Versuch unternommen wird, normierte Körperbilder zu durchbrechen und die Möglichkeiten des tanzenden und sich bewegenden Körpers erforscht werden. Vgl. Husemann, Pirkko: ***Ceci est de la dans*e. *Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel. Norderstedt 2002, 9.***

157 Opernhaus Zürich Magazin Nr. 4/Spielzeit 2010/2011 (Autor nicht genannt), S. 7.
URL: http://issuu.com/opernhauszuerich/docs/opernhaus_4_web_pdf, besucht am 09.11.2011.

158 Eco 1998, S. 28-29.

jeder Rezeption das Werk in einer originellen Perspektive neu auflebt."[159] Die ‚improvisierte Choreographie' als Mitteilung entsteht in der Kommunikation und Interaktion: einerseits im Prozess zwischen den Tanzenden untereinander und in der Vermittlung zwischen Bühne und Zuschauerraum. Gabriele Brandstetters schreibt hierzu:

> *Ein wesentlicher Aspekt ist sicherlich die (Mit)Teilung des Geniessens des improvisatorischen Handelns zwischen Akteuren und Publikum: die Überraschung durch unerwartete Aktionen, durch (unvorhersehbare) Reaktionen und Verlaufs-Effekten das Spiel mit dem Zufall (...)*[160]

Dieser Aspekt der (Mit)Teilung des Geniessens des improvisatorischen Handelns zwischen Tanzenden und Rezipienten, den Brandstetter für Improvisation im Allgemeinen feststellt, lässt sich auch bei ***You've Changed*** nachvollziehen. Der Zuschauer wird immer wieder überrascht, indem das Stück plötzlich eine neue, unerwartete Wende nimmt. Wir können nicht voraussehen, wann und wie welcher Improvisierende eine Bewegungsfolge (ab)bricht, durchkreuzt oder variiert. Die Labilität, die Ungesichertheit und das Risiko, welches die Tanzenden im improvisatorischen Prozess eingehen, sind uns in jedem Moment bewusst. Auch fluktuiert die Aufmerksamkeit des Zuschauers zwischen den Projektionsbildern und den realen Tanzkörpern, er findet keinen Körper zum verweilen. Die Unvorhersehbarkeit der Improvisation springt auf den Betrachtungsakt über.[161] Erwartungen werden permanent unterlaufen, Seh- und Hörgewohnheiten herausgefordert. Insbesondere durch die streckenweise anspruchsvolle Musik ringt uns dieses Tanzstück ein hohes Mass an Aufmerksamkeit und Konzentration ab. Die Musik erscheint zu Beginn hektisch, streckenweise schlicht untanzbar. Diskontinuitäten und Brüche, Disharmonien in der Musik irritieren den Zuschauer, welcher stets auch Zuhörer ist. Die Komplexität und Verschränkung der unterschiedlichen Bühnenelemente Musik, Tanz und Videoprojektion fordert den Rezipienten in jedem Moment heraus. Diese intelligente Choreographie, das polyphone Zusammenspiel aller Bühnenelemente und die schwierige Musik

---

159 Eco, Umberto: ***Die Poetik des offenen Kunstwerkes***. In: Michael Franz und Stefan Richter: ***Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*** [aus dem Ital. und Engl]. Leipzig 1999, S. 116.

160 Brandstetter 2010, S. 196.

161 Stüssi, Julia: ***Beliebige Bilderschlürfer***. In: ***Kulturkritik – Kritische Stimmen zum Kulturgeschehen*** vom 09.10. 2010. URL: http://www.kulturkritik.ch/2010/thomas-hauert-zoo-youve-changed/, besucht am 12.01.2012.

erfordern somit beständig ein hohes Mass an Konzentration und Aufmerksamkeit, von den Improvisierenden und den Zuschauenden. ***You've changed*** ist ein anspruchsvolles Stück. Der Rezipient muss dem Bühnengeschehen aktiv und konzentriert folgen, um einen Zugang zu finden. Wer sich auf diesen spannenden, sich im Moment vollziehenden Bewegungs(er)findungsprozess einlässt, in welchen die Tänzerinnen und Tänzer 65 Minuten lang engagiert sind, erhält eine reiche und differenzierte kinästhetische Erfahrungen als Belohnung.

7.3.2 Die Offenheit der Improvisation und das Ausser-Kraft-Setzen der Hermeneutik

Die Offenheit wird hier zu einem Medium der Bedeutungserzeugung und ist nicht schon die Bedeutung selbst. Es eröffnet sich bei der Betrachtung von ***You've Changed*** somit ein Möglichkeitsfeld, welches jedoch nicht in Beliebigkeit enden soll.[162] Die Rezeption dieser Art von Kunstwerken ist Interpretation und Realisation zugleich. Karl Baier schreibt hierzu:

> *Weil Kunst von sich aus keinen eindeutig bestimmbaren Sinn hat, ist sie dafür offen, dass ihre Rezeption jeweils neue Bedeutungen erscheinen lässt. Rezeption ist so immer auch ein kreatives Mitschöpfen am Kunstwerk.*[163]

Wo steht der Betrachter, wie kann er ein solches Werk rezipieren? Bei der Rezeption des hier besprochenen Stücks wird der Betrachter in jedem Moment dazu eingeladen am Prozess teilzunehmen, jedoch immer vom Standpunkt des Beobachters aus. Denn er ist nicht direkt in den sozialen Prozess, in die Konstituierung von Gemeinschaft eingeschlossen, welche im hermetisch abgeschlossenen Bühnenraum stattfindet. Der Betrachter wird jedoch ständig dazu veranlasst, seinen Wahrnehmungsstandort zu wechseln, um das Werk unter immer neuen Aspekten zu sehen, so als ob es ständiger Umwandlung begriffen wäre.[164] Und schlussendlich ist es das auch, es ist ein Werk in Bewegung und in ständigem Werden und Vergehen. Unmittelbare Performativität und Evidenz treten hier an die Stelle der Symbolik und Semantik, es zeigt sich hierin das von Michel

---

162 Hunger, Francis: ***Das offene Kunstwerk und dessen Umherirren in den Konzepten interaktiver Kunst.*** http://www.irmielin.org/writings/interaktiv.pdf 12.01.2010

163 Baier, Karl: ***Offenes Kunstwerk versus Kunst der Offenheit. Umberto Ecos abendländische Werk-Ästhetik und John Cages buddhistische Alternative.*** http://homepage.univie.ac.at/karl.baier/texte/pdf/Eco-Cage.pdf, 08.01.2010.

164 Eco 1999, S. 119.

Foucault für die Literatur proklamierte Ausser-Kraft-Setzen des religiösen Prinzips eines verborgenen Sinns. Thomas Hauert und die Kompanie ZOO setzen somit in jedem Moment

> *das religiöse Prinzip vom verborgenen Sinn (mit der Notwendigkeit, ihn zu interpretieren) und das kritische Prinzip impliziter Bedeutungen, stillschweigender Determinationen und dunkler Inhalte (mit der Notwendigkeit, sie zu kommentieren)*[165]

ausser Kraft. Da das Werk nicht mehr an der Intention eines Autors festgemacht werden kann, sondern zu einem Produkt von Entscheidungsprozessen unterschiedlicher Individuen und Akteuren geworden ist, steht hier das dynamische Bühnengeschehen im Fokus und nicht eine mögliche Intention oder Setzung einer Urheberinstanz. Es geht also nicht mehr um vorgegebene Setzungen, sondern um das permanente Setzen im Prozess und somit um das Auslösen sozialer Interaktion in der Gruppe. Die Logik einer identischen und direkten Übertragung einer Intention eines Autors auf ein Werk wird ausser Kraft gesetzt. Was Roland Barthes in seiner Schrift ***Wahrheit und Kritik*** einst für die Literatur proklamierte kann somit auch auf diese Art von improvisiertem Tanz übertragen werden.[166] Barthes schreibt:

> *Schreiben heisst, den Sinn der Welt erschüttern, eine indirekte Frage in ihr aufwerfen, auf die zu antworten der Schriftsteller wie in einem letzten Aufschub sich untersagt. Die Antwort gibt jeder von uns unter Beibringung seiner eigenen Geschichte, seiner Sprache, seiner Freiheit.*[167]

Auf das hier diskutierte Stück übertragen bedeutet dies Folgendes: Die Tanzenden initiieren gewissermassen einen Denkprozess, werfen tänzerisch Fragen auf, ohne diese explizit zu beantworten. Die Beantwortung liegt bei jedem einzelnen Betrachter. Bei ***You've Changed*** ist es die Frage nach dem sozialen Verhalten in einer Gruppe und der performativen Herausbildung von Gemeinschaft. Das Stück zielt auf die Inszenierung und Darstellung von Gemeinschaft. Auch hier ist somit eine semiotische Lesart und Analyse möglich, insofern man diese nicht als eindimensionales, informationstheoretisches Verfahren versteht, welche die Tanzaufführung als lineare Bedeutungsvermittlungsmaschinerie zwi-

165 Foucault 2000, S. 207.

166 Vgl. Barthes, Roland: ***Kritik und Wahrheit***. [***Critique et verité*** 1966]. Aus dem Französischen übersetzt von Helmut Scheffel, 3. Auflage. Frankfurt am Main 1983.

167 Barthes 1983, S. 11.

schen einem zeichenproduzierenden und –autorisierenden Absender auffasst, zwischen einem Choreographen, und einem diese eindeutigen Zeichen konsumierenden Empfänger.[168] Vielmehr geht auch die Semiotik inzwischen „stets von der Voraussetzung der Vieldeutigkeit aus und zielt weder auf eine einheitliche Deutung noch auf eine Vereinheitlichung der Deutungen. Sie ist offen für die unterschiedlichsten Prozesse der Bedeutungsgenerierung."[169] Das Stück ist polysemisch angelegt und in seiner Bedeutung nach vielen Seiten offen. Diese Offenheit des Kunstwerks ermöglicht einen reichhaltigen und überraschungsträchtigen Typus des ästhetischen Geniessens und fordert vom Zuschauer ein Sich-Einlassen, genauso wie ein Sich-Auseinandersetzen mit diesen möglichen Bedeutungsangeboten. Der Zuschauer wird aufgefordert aus einer reinen Konsumhaltung herauszutreten und das Werk, welches keinen eindeutigen Sinn mehr aufweist und zu einem offenen Prozess geworden ist, durch eigene mentale Leistung mitzuschöpfen. Demnach ist auch bei diesem Stück nicht so sehr die Bedeutungskonstitution entscheidend, sondern die Wirkung des konkreten Tanzgeschehens in seinem Aktionsvollzug. Evident wird die prozesshafte Herstellung des Stücks durch Improvisation, seine Ereignishaftigkeit und Performativität. Was wir auf der Bühne sehen sind performative Prozesse, die nicht primär nach einer Semiose verlangen, denn

> *während die Semiotik nach den Bedingungen der Möglichkeit für die Entstehung von Bedeutung fragt und unterschiedliche Semiosen in den Blick nimmt, stehen beim Performativen seine Fähigkeit der Wirklichkeitskonstitution, seine Selbstreferenzialität (die Handlungen bedeuten das, was sie vollziehen), seine Ereignishaftigkeit und die Wirkung, die es ausübt, im Mittelpunkt des Interesses.*[170]

---

168 Boenisch, Peter: ***Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik***. In: Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein (Hg.): ***Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps"***. Bielefeld 2007, S. 30.

169 Fischer-Lichte, Erika: ***Semiotik***. In: Doris Kolesch und Matthias Warstatt (Hg.): ***Lexikon Theatertheorie***. Stuttgart / Weimar 2005, S. 301.

170 Fischer-Lichte, Erika: ***Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und da Performative***. Basel 2001, S. 20.

8. Fragen zur Autorschaft [171]

Im nächsten Abschnitt möchte ich Fragen zur Autorschaft klären. Denn in der Improvisationspraxis stellt sich grundsätzlich die Frage, ob ein einzelner Choreograph als Autor eines Werks betrachtet werden kann oder ob man nicht vielmehr von multipler Autorschaft sprechen müsste? Denn schlussendlich sind alle Tanzenden in jedem Moment an der Entstehung des Tanzstücks beteiligt. Dies sowohl durch Beisteuern von Bewegungsmaterial im Probenprozess, als auch durch Hervorbringung des Stückes durch aktive tänzerische Mitgestaltung während der Live-Performance. Wie verhält es sich nun mit der Autorschaft beim Stück ***You've Changed?*** Zuerst soll hier der Begriff, das Konzept, die Idee von Autorschaft näher beleuchtet werden. Danach erläutere ich die Absage an die Person des Autors und die Idee von originärem Schöpfertum im Zuge der Postmoderne. Zum Schluss gehe ich auf das Konzept und Verständnis von Autorschaft in dem hier besprochenen Stück ein, welches sich vielleicht mit diesem postmodernistischen Verständnis und der Auflösung bzw. Pluralisierung von Autorschaft am besten begreifen und erfassen lässt.

Etymologisch betrachtet stammt der Begriff Autor von dem lateinischen ***auctor***, was so viel bedeutet wie Urheber, Verfasser und sich auf den Verantwortlichen einer Handlung bezieht. Der Begriff enthält sowohl eine Bedeutungsebene von Handeln, lateinisch ***agere***, als auch Fördern, Vermitteln, Vergrössern vom lateinischen ***augere***.[172] Die Idee des Autors als Schöpfers eines Werkes, der dieses als sein geistiges Eigentum betrachtet, kommt mit der Legitimität neuzeitlicher Subjektivität auf und ist stark gekoppelt an die Idee vom Künstler als Genie. Ein Werk wird mit dem Eigennamen des Künstlers, der es schafft, versehen, wobei Originalität und Innovation als ästhetische Kriterien seiner Arbeit gelten.[173] Der Begriff des Autors verweist somit insbesondere auf die Individualisierung in der Geistes-, Ideen- und Literaturgeschichte, als auch in der Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte in der Frühen Neuzeit. Der Autor bezeichnet jedoch nicht nur einen Eigennamen, sondern auch die Vielfalt diskursiver Operatio-

171 In meinem Nebenfach ***World Arts*** habe ich im Rahmen des Seminars ***Theory Map of Critical Theory*** im FS 2011 bei Prof. Dr. Wendy Shaw eine Seminararbeit mit dem Titel ***Die Frage der Autorschaft im künstlerischen Bühnentanz*** verfasst. Hier wurde das Autoren-Selbstverständnis verschiedener Choreographen des 20. Jahrhunderts beleuchtet. Die Arbeit beschäftigte sich mit dem emphatischen Verständnis von Autorschaft im amerikanischen Modern Dance, der Ablehnung von Autorschaft bei Merce Cunningham, der geteilten Autorschaft im Tanztheater von Pina Bausch und dem Spiel und der Negation von Autorschaft bei den zeitgenössischen Choreographen Jérôme Bel und Xavier Le Roy. Eine kleinere Passage dieser Arbeit wurde in der hier vorliegenden Arbeit übernommen.

172 Vgl. Brohm, Holger/Dahlke, Birgit: ***Autor/Künstler***. In: Trebers, Achim (Hg.): ***Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag***. Stuttgart / Weimar 2006, S. 53-55.

173 Brandstetter, Gabriele: ***Signaturen des Tanzes***. In: Nicole Haitzinger und Karin Fenböck: ***Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden***. München 2010b, S. 42.

nen und Zuschreibungen, wie Gabriele Brandstetter in ihrem Aufsatz ***Signatur des Tanzens*** bemerkt.[174] Michel Foucault definiert den Autor als „das Ergebnis komplizierter kritischer Operationen."[175] Der Autor wird diskursiv konstituiert und in unterschiedlichen Zeiten, Diskursen und Kontexten unterschiedlich bewertet. Auch Lisa Schmidt weist in ihrer Diplomarbeit mit dem Titel ***Die Frage nach der Autorschaft im Zeitgenössischen Tanz*** darauf hin, dass das Autorbild grundsätzlich wandelbar ist.[176] Der Autor ist weder eine eindeutig fixierte und fixierbare Grösse, noch eine a-historische Figur, sondern „ein historisch variables, von sozialen, politischen, ökonomische, technischen und juristischen Faktoren abhängiges Konzept."[177] Ich möchte im Folgenden untersuchen, inwiefern die choreographische ‚Methode' der (Live-)Improvisation als kollektive und kollaborative künstlerische Praxis, das Autorenbild konstituiert oder eben ausser Kraft setzt und dekonstruiert. Mit der Dekonstruktion verbunden ist ein postmodernes Verständnis von Autorschaft, welches sich Ende der 60-er Jahre herausgebildet hat: seit Roland Barthes 1968 den Tode des Autors ausgerufen[178] und Michel Foucault die provokative und bahnbrechende Frage gestellt hat: „Was ist ein Autor?"[179] In der Postmoderne wird das Konzept von Autor und Autorschaft hinterfragt. Der Autor wird gewissermassen dekonstruiert, zum Verschwinden gebracht, aufgelöst, negiert. Der postmoderne Künstler ist sich bewusst, dass der Autor zwar eine selbständig schöpfende Person darstellt, in seinem Tun, seiner Arbeit, seinem Schöpfen jedoch stets zitiert, auf etwas bereits Vorhandenes verweist. Jedes schöpferische Arbeiten, Sprechen, Tanzen und Gestalten bewegt sich intertextuell und intermedial. Der Anspruch auf Originalität und Authentizität wird obsolet, der Mythos von ***einem*** Ursprung eines Werkes und die Rückführung desjenigen auf ***ein*** originäres Schöpfersubjekt wird zerschlagen.[180] Inwiefern auch im Stück ***You've Changed*** die Idee eines originären Schöpfers des Werks abgelehnt wird und ob sich darin eine postmodernistische und geteilte Autorschaft zeigt, soll in den beiden nächsten Abschnitten diskutiert werden. Eng verknüpft mit der Frage nach der Autorschaft ist die juristisch-rechtliche Frage nach der Urheberschaft, wie ich nachfolgend erläutern möchte.

---

174 Brandstetter 2010b, S. 42.

175 Foucault 2000, S. 198.

176 Schmidt, Lisa: ***Die Frage nach der Autorschaft im zeitgenössischen Tanz***. Wien 2009.

177 Trebers, Achim (Hg.): ***Metzler Lexikon Ästhetik. Artikel Autorschaft***. Stuttgart / Weimar 2006, S. 52.

178 Vgl. Barthes 2000, S. 185-198.

179 Vgl. Foucault 2000, S. 198-233.

180 Ruhsam 2011, S. 125

8.1 Urheberschaft als juristisch-rechtliche Form der Autorschaft

Autorschaft umfasst in der Gegenwart auch ein Recht auf Urheberschaft. Geschützt werden soll das von einer natürlichen Person geschaffene Werk, die geistige Schöpfung mit individuellem Charakter, wie im Schweizerischen Bundesgesetz über das Urheberrecht nachzulesen ist.[181] „Das Urheberrecht wird dabei eher mit der Frage nach Eigentum und Recht, die Autorschaft mit der Zuschreibung von Ideen und den Folgen der Rezeption verknüpft."[182] Im Urheberrecht wird geregelt, wie sich die Rechte des Urhebers vor Raub schützen lassen, als sogenanntes Copyright.[183] Gabriele Brandstetter weist im Zusammenhang mit dem Urheberrecht darauf hin, dass dieses sich gerade im Feld der performativen Künste als schwieriger zu schützen erweist als beispielsweise in der Literatur oder der bildenden Kunst, welche ein fixiertes Artefakt hervorbringen.[184] Aufgrund des transitorischen Charakters von Tanz, aufgrund der Tatsache, dass es sich hier um eine Körperkunst in Raum und Zeit handelt, werden juristisch-rechtliche Regelungen nach Urheberschaft verkompliziert.[185] Im Zusammenhang mit der international breiteren Wahrnehmung des Tanzes sind jedoch vermehrt auch genau solche Fragen des Urheberrechts zu klären. Bei Hauert und der Kompanie ZOO verhält es sich mit der Autorschaft generell so, dass er als Choreograph mit seinem Namen für die gezeigten Stücke steht. 1998 erhielt Hauert für ***Cows in Space***, eine Performance für fünf Tanzende, den ***Prix d'Auteur*** und den ***Jan Fabre Prize des Réncontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis*** in Bagnolet. Dieser Aspekt, die Tatsache, dass Hauert für ein Stück, das auf Gruppenimprovisation basiert, einen Autorenpreis verliehen bekam, verdeutlicht, dass er in der breiten Rezeption als Autor und Urheber der Stücke gesehen wird. Diesem Punkt steht Hauert, wie sich in unserem Gespräch herausstellte, kritisch gegenüber. Er betont, dass das Denken von Produzenten, Programmierern, Journalisten und Publikum seines Erachtens leider oftmals immer noch so geortet sei, dass diese glauben, es gäbe einen Kopf, der sich

181 Homepage der Bundesbehörden der Schweizerischen Eidgenossenschaft. Urheberrechtsgesetze Art. 2 Werkbegriff. URL: http://www.admin.ch/ch/d/sr/231_1/a2.html, besucht am: 24.05.2011.

182 Schmidt 2010, S. 17.

183 Beim Schreiben der hier vorliegenden Masterarbeit stiess auch ich auf grosse urheberrechtliche Hürden, als es darum ging, Aufzeichnungen des besprochenen Stücks zu erhalten. Die Mediathek Tanz in Zürich erlaubt es Forschenden zwar, DVD's zu visionieren, dies muss jedoch vor Ort und quasi unter Aufsicht geschehen. DVD's mit Aufzeichnungen von Tanz dürfen grundsätzlich nicht herausgegeben werden. Netterweise hat mir Thomas Hauert das Passwort zur Ansicht der Aufzeichnung von ***You've Changed*** zur Verfügung gestellt.

184 Vgl. Brandstetter 2010.

185 Brandstetter 2010b, S. 43.

alles ausdenkt, alles kreiert. Und dass es somit eine strikte Trennung zwischen dem Choreographen und den Tanzenden gäbe, dass gewissermassen der Choreograph alles entwirft und die Tänzerinnen und Tänzer nur dessen Vorgaben ausführen. Er ärgert sich darüber, dass die Programmierer aus pragmatischen Textgestaltungsgründen oftmals nur einen Künstlernamen im Programmheft stehen haben wollen, weil er selber die Arbeit mit Improvisation, konkreter, seine Arbeit mit der Kompanie ZOO, als gemeinschaftliche und kollaborative Praxis begreift.[186] Dieser Aussage Hauerts stehe ich kritisch gegenüber. Denn meines Erachtens hat sich in der Rezeption zeitgenössischen Tanzschaffens ein Bewusstsein für das Arbeiten in Kollektiven, oftmals in temporären und fragilen Gruppen herausgebildet. Choreographen arbeiten häufig nur für die Produktion eines Tanzstückes zusammen. Durch die Veränderung der Produktionsbedingungen, die Tatsache, dass Tanzende oftmals freischaffend und nicht mehr fest an einem Haus angestellt sind, sondern in wechselnden Ko-Produktionen mit Spielstätten und anderen Tanzschaffenden arbeiten und durch die stark etablierte Tanz- und Theater-Festivalkultur, zeigen sich Verschiebungen bezüglich der Arbeitsprozesse und der Bewertung der an einen einzelnen Choreographen gebundenen Autorschaft. Auch die Verwirrspiele um die Autorschaft der renommierten Choreographen Jérôme Bel und Xavier Le Roy haben zu einer Sensibilisierung bezüglich dieser Thematik und den Fragen nach Urheberschaft und Autorschaft beigetragen.[187] Urheberrechtlich sieht es bei Hauert und der Kompanie ZOO so aus, dass die Autorenrechte an den Stücken geteilt werden, wie Hauert im Interview verdeutlicht.[188] Wie sieht diese geteilte Urheberschaft als pluralisierte Autorschaft in der Tanzpraxis tatsächlich aus? Dieser Frage möchte ich im nächsten Abschnitt nachgehen.

---

186 Thomas Hauert im Gespräch. Geführt am 03.01.2012. Vgl. Min. 38:41-42:40.

187 Diesen Aspekt diskutiert die Tanzwissenschaftlerin Pirkko Husemann. Vgl. Husemann, Pirkko: ***Choregraphie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen***. Bielefeld 2009. Auch Susanne Foellmer hält hierzu fest, dass z.B. bei Tanz im August 2005 das Stück ***Ohne Titel*** zu sehen war, bei dem die Autor/innen und Protagonist/innen unbekannt waren und es auch keine inhaltlichen Vorabinformationen gab. In solchen Stücken wird der Diskurs um Autorschaft explizit geführt, ja gewissermassen künstlerisch-performativ aufgeführt. Vgl. Foellmer, Susanne: ***Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz***. Bielefeld 2009, S. 13.

188 Thomas Hauert im Gespräch. Geführt am 03.01.2012. Vgl. Min. 38:41-42:40.

8.2 Kollektive Autorschaft in der (Live)-Improvisation?

Das Verschwinden des Autors ist dessen Pluralisierung und Choreographieren ist demzufolge fundamental kollaboratives Unternehmen.[189]

Martina Ruhsam

Thomas Hauert betont immer wieder den demokratischen Entstehungsprozess seiner Stücke und die Tatsache, dass alle Tanzenden während der Hervorbringung der Stücke im Probenprozess und in der Live-Situation gleichberechtigt beteiligt sind, als gleichwertige Kollaborateure agieren und gleiche rechtliche Anteile an den Stücken haben. Auch bei dem hier besprochenen Stück gibt es gewissermassen nicht ***einen*** originären Schöpfer oder Urheber. Vielmehr spielt die Idee der ***poïesis***, des gemeinsamen Produzierens und Hervorbingens, eine herausragende Rolle. Nicht im Sinne genuiner Neuschöpfung, sondern im Sinne der produktiven gemeinsamen Hervorbringung und Organisation von Bewegungsmaterial. In der Probe besteht das gemeinsame Produzieren insbesondere im Erforschen von Bewegungsmaterial und im gemeinsamen Üben, wobei jeder einzelne Tanzende Bewegungsmaterial beisteuert. Betrachtet man das Stück als live improvisierten Prozess lässt sich feststellen, dass es auch hier nicht ***eine*** Urheberinstanz gibt. Dieser Aspekt wurde in Kapitel 6 über die performative Herstellung von Gemeinschaft mit den Vielheiten von Ursprüngen, welche als singuläre Bewegungsimpulse begriffen wurden, ausgeführt. Dennoch relativiert Hauert diesen Aspekt, indem er verdeutlicht und transparent macht, dass er es ist, der im Vorfeld das Konzept entworfen hat, das Stück per Video aufzeichnete, diese Videoaufnahmen analysierte und Vorschläge für Neuerungen anbrachte. Trotz solcher dramaturgischer Setzungen und Vorentscheidungen von Hauert verhält es sich dann jedoch so, dass die Tanzenden das Bühnengeschehen im Herstellungsprozess gemeinsam erzeugen und organisieren. Die Produktion des Stückes zeigt sich durch aktive Mitgestaltung, indem die Tanzenden Bewegungsimpulse aussenden, Entscheidungen treffen, dem Gesamtgeschehen eine Form geben und das Stück im Moment gemeinsam hervorbringen. Hierin zeigt sich eine Verschiebung vom Urheber zum Organisator ästhetischer Prozesse. Die Improvisierenden organisieren das Bühnengeschehen in jedem Moment gemeinsam und werden somit zu den Organisatoren und Urhebern des Stücks. Die Tanzenden agieren in wechselseitiger Interdependenz, es findet eine Verwebung eigener Bewegungen mit den Bewegungen und Bewegungsvorgaben der anderen Teilnehmer statt. Durch diese aktive, gestaltend-improvisatorische Beteiligung aller an der kontingenten Herstellung des Stücks erlangt dieses eine dichte Qualität. Im Moment des Entwerfens sind alle gleichermassen Choreographen und Entwerfer des Stücks. Dieser Aspekt wird insofern verstärkt, als

189 Ruhsam 2011, S. 126.

dass Hauert in diesem Stück (und auch den anderen Stücken, welche in Zusammenarbeit mit ZOO entstanden) selber mittanzt. Thomas Hauert entzieht sich in der Arbeit mit der Kompanie ZOO somit der alleinigen autoritären Autorschaft, indem er die Verantwortung während der Probe und in der Live-Performance auf ein Kollektiv überträgt. Die Tänzer werden somit gewissermassen zu Co-Choreographen und Co-Autoren. Martina Ruhsam schreibt hierzu:

> *Das Verschwinden* ***des*** *Autors ist dessen Pluralisierung und Choreographieren ist demzufolge fundamental kollaboratives Unternehmen. Der Rückzug des Autors gibt der Ko-Existenz mehrerer Autoren Raum.*[190]

Choreographieren meint in diesem Zusammenhang improvisieren. Die Improvisation, die zwar nach vorgeschriebenen Strukturen verläuft, entsteht im Moment und zeigt sich als kollaborative Praxis. Hier wird eine andere Ästhetik des Produktionsprozesses sichtbar. Was Gabriele Brandstetter für William Forsythes ***Real Time Choreographies***, welche ja auch Live-Improvisationen sind, beobachtet, trifft auf Hauerts Stücke gleichermassen zu. Brandstetter schreibt:

> *Die Tänzer, die aus der ‚invitio' ihrer Bewegungsimprovisation und durch die komplexen Interaktionen miteinander massgeblich die Entscheidungsverläufe tragen, die einem Stück zugrunde liegen, sind [...] Autoren der Choreographie. Sie signieren im Prozess des Entwerfens (und Verwerfens) als Urheber einer Aufführung. Diese ist durch die Tänzer, die Singularität ihrer Körper und ihrer Bewegungen markiert. Autor ist also nicht derjenige, der durch einen individuellen schöpferischen Einfall ein choreographisches Werk ‚zeichnet', sondern der Organisator von kollektiven Prozessen, die ästhetische Erfahrungen ermöglichen.*[191]

Hierin verdeutlicht sich, dass jeder Einzelne massgeblich an der Entstehung des Stückes beteiligt ist. Es werden kollektive Prozesse generiert, die eine ästhetische Erfahrung auslösen sollen. Das Werk wird zum Prozess, Autorschaft wird zu Kollektivität. Interessant an Brandstetters Zitat ist die Nennung des Entwerfens und Verwerfens. Gerade mit dem Verwerfen nennt sie ein wichtiges Merkmal von Tanzimprovisation, welcher meines Erachtens oftmals übersehen wird. Die Tanzenden müssen in jedem Moment Entscheidungen treffen, befinden sich beständig im Moment einer kohärenten Superposition, in dem alle Möglichkeiten offen sind, bis die Entscheidung gefallen ist. Denn „Improvisieren heisst Ent-

190 Ruhsam 2011, S. 128.

191 Brandstetter 2010b, S. 44.

scheidungen treffen!“[192] Beim Improvisieren geht es immer darum, zwischen unterschiedlichen Optionen zu wählen, die Tanzenden bewegen sich beständig in einem Feld der mannigfaltigen Potenzialität. Sich entscheiden müssen, dies ist eine Bestimmung des Topos der Improvisation. In dem Moment, in dem eine Entscheidung getroffen wurde, wird diese Möglichkeit gleich hundert, während alle anderen Möglichkeiten wegfallen.[193] Interessanterweise bleibt aber auch etwas vom Negierten, vom Nicht-Gewählten, vom Potenziellen irgendwo im Bühnenraum präsent, denn

> *Immerhin meint die Negation das, was sie nicht meint, wenn auch nur in Form der Negation. Immerhin bezeichnet die Negation, was sie nicht bezeichnet, wenn auch nur in Form des Ausschlusses. Aber damit ist es bereits eingeschlossen: als Ausgeschlossenes eingeschlossen.*[194]

Ich möchte hier als Abschluss-Statement nochmals die Bemerkung aufgreifen, welche ich bereits im Kapitel über Gemeinschaft angeführt habe, weil diese meines Erachtens improvisatorisches Geschehen gut erfasst: In jeder Handlung, welche auf der Bühne geschieht, verbleibt ein Überschuss an Potentialität, an Möglichkeiten. Es handelt sich hierbei um das, was Agamben als Geste versteht, um „eine Potenz, welche niemals vollständig in den Akt übergeht, um sich in ihm zu erschöpfen, sondern als Potenz im Akt verbleibt und in ihm tanzt.“[195]

---

192 Bormann, Hans-Friedrich: ***Strategien und Aporien der Improvisation***. In: Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi und Kai van Eikels (Hg.): ***Schwarm(E)motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse.*** Berlin/Wien 2007, S. 145.

193 Um diesen Prozess zu beschreiben greift Friederike Lampert auf den Aufsatz ***The Model of the Improvising Mind*** des Tänzers und Choreographen Kent de Spain zurück. De Spain stellt in seinen Überlegungen über das kreative Potenzial von improvisatorischem Tanz eine Verbindung zur Quantenphysik her. Vgl. De Spain, Kent: ***Science and the Improvising Mind***. In: Contact Quarterly Nr. 19, 1994, S. 58-63.

194 Baecker, Dirk: ***Was leistet die Negation?*** In: Friedrich Balke, Joseph Vogl (Hg.): ***Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie***. München 1996, S. 93.

195 Agamben 1992, S. 99f.

9. Zusammenfassung und mögliche anschliessende Forschungsfragen

Abschliessend möchte ich die wichtigsten Aussagen, Thesen und Erkenntnisse meiner Arbeit kurz und prägnant zusammenfassen. Ich werde aufzeigen, welche Aspekte weiter erforscht werden könnten und einen Ausblick über eine mögliche anschliessende tanzwissenschaftliche Forschungsfrage aufzeigen.

In meiner Arbeit habe ich mich mit dem Stück ***You've Changed*** von Thomas Hauert und der Kompanie ZOO auseinandergesetzt. Anhand dieses Stücks wurde zuallererst Hauerts Arbeitsweise näher beleuchtet. Ich habe aufgezeigt, dass Thomas Hauert die Improvisation als Bewegungs(er)forschungsmittel im Probenprozess nutzt und diese als choreographische Methode und formales Kompositionsmittel zur Erarbeitung seiner Stücke einsetzt. Wie in seinem 2007 erschienenen Aufsatz ***Training is Creating*** dargelegt, bilden die menschliche Anatomie und die mannigfaltigen Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers für ihn die Ausgangsbasis seiner choreographischen Praxis.[196] Eine vertieftere Auseinandersetzung mit Hauerts choreographischer und pädagogischer Arbeit bietet sich an und würde den Diskurs über die Vermittlung von Tanzimprovisation befruchten. Dafür könnten beispielsweise Hauerts Workshops und die darin zum Einsatz kommenden Improvisationsübungen näher untersucht und eine didaktische Abhandlung darüber verfasst werden.

Mittels theoretischer Grundlagen habe ich in meiner Arbeit auch herausgearbeitet, dass es sich bei dem Stück ***You've Changed*** nicht um eine freie Improvisationsarbeit handelt, sondern um eine sogenannt ‚improvisierte Choreographie'. Das Stück ist strukturiert, dramaturgisch gegliedert und geprobt. Die Improvisation wurde im Studio geübt, bevor sie als Live-Prozess auf die Bühne kommt. Dennoch bleiben innerhalb des Stückes in der Aufführungssituation Spielräume, in denen es Platz gibt für improvisatorisches Geschehen, wobei emergente Bewegungsabläufe geschaffen werden können und sollen. Hierin zeigt sich die Ereignishaftigkeit und Prozesshaftigkeit der Improvisation, welche sich als ‚offenes Kunstwerk' beschreiben lässt. Die Offenheit des Werks bezieht sich hierbei nicht auf eine dramaturgische Offenheit oder einen unvorhergesehenen Ausgang des Stückes, sondern auf die Offenheit als Prozesshaftigkeit des Geschehens aufgrund des Spielraums für Improvisation und das Gestaltungspotenzial

196 Vgl. Hauert 2007, S. 198-201.

der Tanzenden auf der Bewegungsebene. Obwohl die Musik die Sequenzen vorgibt, bleiben auf der Ebene der Ausführung der ‚improvisierten Choreographie' somit Leerstellen, welche von den Improvisierenden ad hoc mit tänzerischen Handlungen ausgefüllt werden müssen. Vergleichend könnten weitere Tanzstücke von Hauert untersucht werden, um herauszufinden, ob es sich bei diesen um eine vergleichbare Art der Improvisation handelt. Auch das Körperkonzept und die Bewegungsästhetik anderer Stücke könnten komparativ analysiert werden, um den Diskurs über Hauerts Bühnen- und Körperästhetik weiterzuführen.

Die Improvisation ist eine kommunikative Praxis, welche sich interaktiv herstellt und sich als sozialer Prozess zeigt. Auf der Bühne formieren sich die Tänzerinnen und Tänzer im Stück ***You've Changed*** immer wieder zu einer knäuelartigen Gruppe zusammen, es kommt zu schwarmartigen Gebilden. Daher wurde die Metapher des Tierschwarms herangezogen, um die performativen Bewegungsgebilde und entstehenden Formationen mittels einer Denkfigur zu erläutern. Ich habe aufgezeigt, dass innerhalb solch schwarmartiger Gebilde Regeln herrschen, damit ein gemeinsames Funktionieren überhaupt möglich wird. Innerhalb des Schwarms herrscht eine prinzipielle Gleichheit und Gleichberechtigung aller Mitglieder. Es gibt keine zentrale Führungs- oder Bewegungsinstanz, jeder einzelne Tanzende ist im Moment der Live-Situation gleichermassen am Entstehungsprozess des Stückes beteiligt und trägt eine ästhetische Verantwortung für das Gesamtgeschehen. Zudem herrscht eine spezifische Bezogenheit aufeinander, welche mit dem Begriff ‚Schwarmdynamik' beschrieben und als ‚kinästhetische Übertragungsprozesse' verstanden wurde. In einem anschliessenden Kapitel wurde aufgezeigt, wie sich Sozialität und Gemeinschaft innerhalb des Bühnengeschehens performativ herausbilden. Hierzu habe ich den Ansatz von Gemeinschaft als ein Plural von Singularitäten, welcher von dem französischen Philosophen Jean-Luc Nancy entworfen wurde, herangezogen. Die Gemeinschaft stellt sich im Stück über eine Vielheit von Ursprüngen her. Diese Ursprünge wurden als singuläre Bewegungsimpulse und das Gestaltungspotenzial des jeweils Einzelnen beschrieben. Ich habe argumentiert, dass sich die Improvisation in diesem Stück gewissermassen ***zwischen*** den Tanzenden abspielt und sich als Zirkulation und Verräumlichung von Präsenz denken lässt, die sich ***zwischen*** den Tanzenden ereignet. Auch wurde die Singularität im Sinne der Einzig-

artigkeit und Unvergleichlichkeit begriffen. Denn die Improvisationspraxis beruht nicht auf einer normierten oder elaborierten Tanztechnik und somit nicht auf der Annäherung an eine starre, von aussen vorgegebene Form. Durch die Improvisation werden neuartige Bewegungen jenseits elaborierter Tanztechniken hervorgebracht, die Improvisation birgt somit das Potenzial Körperbilder fern normierter Ästhetiken und Semiotiken zu generieren. Des Weiteren kommt es innerhalb improvisatorischer Praxis niemals zu einer Gleichschaltung der tanzenden Körpern, da Bewegungsimitationen und Übernahmen nie ganz synchron ablaufen. Zudem zeigt sich jede Aufführung dieses Stücks als singuläres Ereignis, weil es durch den improvisatorischen Anteil im Stück stets zu leichten Verschiebungen und Differenzierungen kommt.

Der Reiz bei der Betrachtung tänzerischer Improvisation liegt für den Rezipienten darin, seine Konzentration auf die im Moment stattfindende Hervorbringung eines Geschehens zu konzentrieren. Der Zuschauer versucht beständig zu antizipieren und wird dadurch immer wieder überrascht. *You've Changed* ist ein Stück, welches einen aufmerksamen und konzentrierten Zuschauer fordert. Hier würde es sich anbieten, die kinästhetischen Übertragungsprozesse zwischen Bühne und Zuschauerraum dezidierter zu untersuchen. Neuere Ergebnisse der Neurowissenschaft über die Spiegelneuronen könnten die Rezeptionsforschung der Tanzwissenschaft befruchten.

Abschliessend habe ich darauf hingewiesen, dass es sich dem in meiner Arbeit besprochenen Stück – obwohl Hauert das Konzept und die Idee zum Stück entworfen hat – um eine kollaborative Praxis handelt, weil die Tanzenden sowohl beim Probenprozess im Studio, als auch beim kreativen Entwerfen im Moment der Live-Performance massgeblich an der Produktion des Stückes beteiligt sind. Dies, indem sie Bewegungsmaterial beisteuern und dem Gesamten dadurch eine Form geben. Dadurch ergibt sich eine Multiplizierung der Autorschaft, welche auch urheberrechtliche Konsequenzen nach sich zieht. Der Aspekt der Co-Autorschaft zeigt sich urheberrechtlich darin, dass die Autorenrechte gleichermassen auf alle Beteiligten aufgeteilt sind. Thomas Hauert betont in diesem Zusammenhang immer wieder, dass seine Stücke auf einem demokratischen Prozess und somit einem politischen Gesellschaftsmodell beruhen. Alternativ könnte das in meiner Arbeit besprochene Stück also auch auf seine politischen und soziologischen Implikationen hin untersucht werden. Es stellt sich die Fra-

ge: Inwiefern zeigt sich das Stück als ein Mikrokosmos demokratisch-gesellschaftlicher Verhältnisse? Meines Erachtens ist der Begriff der Demokratie in diesem Zusammenhang jedoch problematisch weil er vielfältig gebraucht und unterschiedlich konnotiert ist. Auf diesen Aspekt weist Thomas Hauert selbst hin, wenn er im Interview verdeutlicht, es gehe in keinem Moment darum, Demokratie als gesellschaftliches und politisches Modell auf der Bühne abzubilden. Vielmehr soll der entstehende Prozess ein demokratischer sein, weil im Moment der Live-Improvisation prinzipielle Gleichberechtigung zwischen den Tanzenden herrscht, welche gemeinsam eine Ordnung kreieren müssen.[197] Daher würde es sich anbieten, die Improvisation als politischen Prozess bezüglich dem konstruktivem Umgang mit Unordnung in Gemeinschaften zu erfassen. Denn die Tätigkeit der Tanzenden in diesem Stück zielt beständig darauf, Chaos in Ordnung zu überführen und in diesem Moment der Herstellung und des Aushandelns von Ordnung zeigt sich das Politische. Chantal Mouffes Ansatz könnte für eine solch politisch-soziolgische Betrachtung dieses Stückes fruchtbar gemacht werden. Mouffe schreibt:

> *Jede Ordnung ist die temporäre und widerrufliche Artikulation kontingenter Verfahrensweisen. Die Grenze zwischen dem Gesellschaftlichen und dem Politischen ist nicht festgelegt und erfordert ständige Verschiebungen und Neuverhandlungen zwischen den gesellschaftlich Handelnden. Es könnte immer anders sein – daher basiert jede Ordnung auf dem Ausschluss anderer Möglichkeiten. In diesem Sinne kann sie auch „politisch" genannt werden (...). Jede gesellschaftliche Ordnung ist politischer Natur und basiert auf einer Form von Ausschliessung. Es gibt immer andere Möglichkeiten, die aber reaktiviert werden können.*[198]

Auch die Improvisation basiert stets auf dem Aushandeln von Ordnungen, als auch auf Ausschliessung. Denn es müssen beständig Entscheidungen getroffen werden, Möglichkeiten werden ergriffen oder ausgeschlagen, es könnte immer auch anders sein. In diesen ständigen Verschiebungen und Neuverhandlungen verknüpft sich laut Mouffe das Politische mit dem Gesellschaftlichen. Und solche beständigen Verhandlungen lassen sich auch in der hier besprochenen Live-

197 Thomas Hauert im Gespräch. Geführt am 03.01.2012. Vgl. Min. 11:11-13:13.

198 Mouffe, Chantal: ***Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion***. Frankfurt am Main 2007, S.26f.

Improvisation nachvollziehen, indem die Tanzenden tänzerisch handeln, sind sie beständig untereinander am Ver-Handeln. Hauert schreibt zur Entstehung von Ordnungen innerhalb des Bühnenraums:

> *Order is guaranteed by the dancers' trust in one another, rather than by the presence of some individual authority. This is the conceptual source for the "improvised unisons" introduced in puzzled – fascinating choreographic sequences in which movement realised in unison is born spontaneously from the listening that is being done "between" the dancers, rather than by the pre-determined decision of one individual.*[199]

Es gibt somit keine autoritäre Führungsperson während der Live-Improvisation. Vielmehr zeichnet sich die Gruppe durch Gleichheit und Gleichberechtigung aus. Hierin äussert sich der demokratische Aspekt. Die Gruppe stellt sich durch gegenseitiges Vertrauen und Solidarität her. Die Tanzenden sollen Verantwortung übernehmen, für ihr eigenes Tun, füreinander und somit für das Funktionieren der gesamten Gruppe. Gemeinsam sollen Formen kreiert werden, welche nicht als individuelle Formen entstehen, sondern als Gruppenformationen. Das politische Potenzial des Stückes liegt somit in der Verantwortung des Einzelnen. Jeder kann Impulse für Veränderungen geben, jeder ist verantwortlich für den anderen und fürs Ganze, Empathie ist die Schlüsselqualifikation. Gezeigt wird hier das Funktionieren einer Gruppe, welche im Grösseren auch als Gesellschaft gesehen werden könnte. Was Gerald Siegmund für die Improvisation ganz allgemein ausführt trifft auf das soziale und politische Spiel innerhalb ***You've changed*** explizit zu. Er schreibt:

> *Individualität und/oder Gemeinschaft, Selbständigkeit und Einordnung, Leitungsfunktion und künstlerische Verantwortung spielen eine auffallend wichtige Rolle und ergänzen sich gegenseitig. Die angestrebte künstlerische Qualität der Improvisation erfordert „emanzipierte" Gruppenmitglieder, die sowohl individuell als auch für die Gruppe handeln können und von daher auch immer wieder zur wechselnden Übernahme von Leitung befähigt sind.*[200]

Die politische Ästhetik des Stücks impliziert somit ein Ideal der kreativen Schöpfung aller am Entstehungsprozess Beteiligter.

---

199 Vgl. Die Facebook-Seite von Thomas Hauert und der Kompanie ZOO
URL: https://www.facebook.com/pages/ZOOThomas-Hauert/200102126688211?sk=info, besucht am. 12.05.2012.

200 Siegmund, Gerald: ***Choreographie und Gesetz: Zur Notwendigkeit des Widerstands.*** In: Nicole Haitzinger und Karin Fenböck (Hg.): ***Denkfiguren. Performatives zwischen Schreiben und Denken.*** München 2010, S. 126.

10. Literaturverzeichnis

Agamben, Giorgio: ***Noten zur Geste***. In: Jutta Georg Lauer (Hg.) ***Postmoderne und Politik***. Tübingen 1992, S. 97-107.

Alkemeyer, Thomas / Brümmer, Kristina / Kodalle, Rea und Pille, Thomas (Hg.): ***Ordnung in Bewegung: Choreographien des Sozialen. Körper in Sport, Tanz, Arbeit und Bildung***. Bielefeld 2009.

Baecker, Dirk: ***Was leistet die Negation?*** In: Friedrich Balke, Joseph Vogl (Hg.): ***Gilles Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie***. München 1996.

Baier, Karl: ***Offenes Kunstwerk versus Kunst der Offenheit. Umberto Ecos abendländische Werk-Ästhetik und John Cages buddhistische Alternative***. URL: http://homepage.univie.ac.at/karl.baier/texte/pdf/Eco-Cage.pdf, aufgerufen am 08.01.2010.

Barthes, Roland: ***Kritik und Wahrheit*** [***Critique et verité*** 1966]. Aus dem Französischen übersetzt von Helmut Scheffel, 3. Auflage. Frankfurt am Main 1983.

Barthes, Roland: ***Der Tod des Autors***. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hg.): ***Texte zur Theorie der Autorschaft***. Stuttgart 2000, S. 185-193.

Baecker, Dirk (Hg.): ***Luhmann, Niklas: Einführung in die Systemtheorie***. Heidelberg 2011.

Bertram, Georg: ***Improvisation und Normativität***. In: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hg.): ***Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst - Medien – Praxis***. Bielefeld 2010, S. 34-51.

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

Bormann, Hans-Friedrich/Brandstetter, Gabriele/Matzke, Annemarie (Hg.): ***Improvisieren : Paradoxien des Unvorhersehbaren: Kunst - Medien – Praxis***. Bielefeld 2010.

Bormann, Hans-Friedrich: ***Improv is still rubbish. Strategien und Aporien der Improvisation***. In: Gabriele Brandstetter, Kai van Eikels (Hg.): ***Schwarm (E)motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse***. Freiburg im Breisgau 2007, S. 125-146.

Boenisch, Peter: ***Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik***. In: Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein (Hg.): ***Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps“***. Bielefeld 2007, S. 29-46.

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

Brandstetter, Gabriele: ***Intervalle, Raum, Zeit und Körper im Tanz des 20. Jahrhunderts***. In: Martin Bergelt, Hortensia Völckers (Hg.): ***Zeit-Räume***. München und Wien 1991.

Brandstetter, Gabriele: ***Fälschung wie sie ist, unverfälscht***. In: Andreas Kablitz / Gerhard Neumann (Hg.): ***Mimesis und Simulation***. Freiburg im Breisgau 1998, S. 419-449.

Brandstetter, Gabriele: ***Choreographie als Grabmal. Das Gedächtnis von Bewegung***. In: Gabriele Brandstetter, Hortensie Völckers (Hg.): ***ReMembering the Body***. Körperbilder in Bewegung [anlässlich der Ausstellung STRESS im MAK, Wien] Ostfildern-Ruit 2000, S. 102-138.

Brandstetter, Gabriele: ***Schwarm und Schwärme: Übertragungen in/als Choreographie***. In: Gabriele Brandstetter, Kai van Eikels (Hg.): ***Schwarm (E)Motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse***. Freiburg im Breisgau 2007a, S. 65-93.

Brandstetter, Gabriele: ***Tanz als Wissenskultur. Körpergedächtnis und wissenstheoretische Herausforderungen***. In: Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (Hg.) ***Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung***. Bielefeld 2007b, S. 37-48.

Brandstetter, Gabriele: ***Selbstüberraschung im Tanz***. In: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hg.): ***Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst - Medien – Praxis***. Bielefeld 2010a, S. 183-199.

Brandstetter, Gabriele: ***Signatur des Tanzes. Autorschaft und Zeichnung der Bewegung mit einer Performance von Arnos Hetz: „I am drawing you are dancing. You are drawing I am dancing.»*** In: Nicole Haitzinger und Karin Fenböck (Hg.): ***Denkfiguren. Performatives zwischen Schreiben und Denken***. München 2010b, S. 38-53.

Brohm, Holger/Dahlke, Birgit: ***Autor/Künstler***. In: Trebers, Achim (Hg.): ***Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag***. Stuttgart / Weimar 2006, S. 53-55.

Brook, Peter: ***Der leere Raum*** [1958]. Berlin 1983.

Brümmer, Kristina: ***Praktische Intelligenz***. In: Alkemeyer, Kristina Brümmer et. al. (Hg.): ***Ordnungen in Bewegung. Choreographien des Sozialen. Körper in Sport, Tanz, Arbeit und Bildung***. Bielefeld 2009, S. 21-50.

Cooper Ann/Gere, Richard (Hg.): ***Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader***. Connecticut 2003.

Cvejic, Bojana: ***Produktion vortäuschen, halluzinieren und ausschöpfen. Der Schwarzmarkt für nützliches Wissen und Nicht-Wissen***. In: Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (Hg.) ***Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung***. Bielefeld 2007, S. 49-58.

Deleuze, Gilles: ***Spinoza und Wir***. In: Karlheinz Barck (Hg.): ***Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik***. Leipzig 1998.

Dell, Christop: Subjekte der Wiederverwertung (Remix). In: In: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, Annemarie Matzke (Hg.): ***Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis***. Bielefeld 2010, S. 217-233.

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

Derrida, Jacques: ***Politik der Freundschaft***. Frankfurt am Main 2002.

De Spain, Kent: ***Science and the Improvising Mind***. In: ***Contact Quarterly***, Nr. 19. 1994, S. 58-63.

Dröge, Wiebke: ***Tanzimprovisation als Performance. Eine Einführung in spontanes Kombinieren***. In: ***Sport-Praxis***, Jg. 44, 2003, S. 17-22.

Eco, Umberto: ***Das offene Kunstwerk***. Frankfurt am Main 1998.

Eco, Umberto: ***Die Poetik des offenen Kunstwerkes***. In: Michael Franz und Stefan Richter: ***Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen***. Leipzig 1999.

Evert, Kerstin: ***DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien***. Würzburg 2003.

Fischer-Lichte, Erika: ***Ästhetik des Performativen***. Frankfurt am Main 2004.

Fischer-Lichte, Erika: ***Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative***. Tübingen 2001.

Fischer-Lichte, Erika: ***Semiotik***. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstatt (Hg.): ***Metzler Lexikon. Theatertheorie***. Stuttgart/Weimar 2005, S. 298-302.

Fischer-Lichte, Erika: ***Emergenz***. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstatt (Hg.): ***Metzler Lexikon. Theatertheorie***. Stuttgart/Weimar 2000, S. 89-96.

Foellmer, Susanne: ***Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz.*** Bielefeld 2009.

Foster, Susan: ***Choreographing empathy. Kinesthesia in performance.*** London 2011.

Foucault, Michel: ***Was ist ein Autor?*** In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hg.): ***Texte zur Theorie der Autorschaft.*** Stuttgart 2000, S.198-229.

Grizelj, Mario: ***Autoreferenzialität/Autopoiesis/Selbstorganisation.*** In: Trebes, Achim (Hg.): ***Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag.*** Stuttgart/Weimar 2006, S. 55-57.

Gröne, Maximilian/Gehrke, Hans-Joachim/Zimmerman, Sebastian et.al. (Hg.): ***Improvisation. Kultur- und lebenswissenschaftliche Perspektive.*** Berlin/Wien 2009.

Hamilton, Julyen: ***On the Edge. Dialogues on dance improvisation in performance.*** In: Agnes Benois: Nouvelles de Danse 32/33. Brüssel 1995.

Hauert, Thomas: ***Training is creating.*** In: Steven De Belder and Theo Van Rompay (Hg.) ***P.A.R.T.S – Ten Years Of Dance Education.*** Brüssel 2007, S. 198-201.

Heidegger, Martin: ***Sein und Zeit.*** 15., an Hand der Gesamtausgabe durchgesehene Auflage mit den Randbemerkungen aus dem Handexemplar des Autors im Anhang. Tübingen 1979.

Huschka, Sabine: ***Moderner Tanz. Konzepte –Stile –Utopien.*** München 2002.

Husemann, Pirkko: ***Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen.*** Bielefeld 2009.

Jeschke, Claudia: ***Tanz als BewegungsText. Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910-1965).*** Tübingen 1999.

Kersting, Christoph: ***Schwarmintelligenz. Der Hering im Mensch.*** In: Online Magazin IQ – Wissenschaft und Forschung vom 08.01.2009, BR online – Bayrischer Rundfunk.
URL: www.br-online.de/bayern2/iq-wissenschaft-und-forschung/iq-feature-schwarmintelligenz- ID1230057090506.xml, 27.12.2010.

Klein, Gabriele: ***Das Soziale choreografieren. Tanz und Performance als urbanes Theater.*** In: Haitzinger, Nicole/ Fenböck Karin (Hg.): ***Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegung, schreiben und erfinden.*** Für Claudia Jeschke. München 2010 (=Derra Dance Research 2), S. 94-103.

Kurt, Roland und Näumann, Robert (Hg.): ***Menschliches Handeln als Improvisation: Sozial- und musikwissenschaftliche Perspektiven.*** Bielefeld 2007.

Lacina, Katharina. ***Tod. Grundbegriffe der europäischen Geistesgeschichte.*** Wien 2009

Lampert, Friederike: ***Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung.*** Bielefeld 2007.

Lampert, Friederike: ***Tanzimprovisation auf der Bühne: Entdeckung von Nicht-Choreografierbarem.*** In: Gabriele Klein/ Christa Zipprich (Hg.): ***Tanz Theorie Text.*** Münster 2002, S. 445-456.

Leigh Foster, Susan: ***Taken by Surprise. Improvisation in Dance and Mind.*** In: Ann Cooper Albright und David Gere (Hg.): ***Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader.*** Connecticut 2003, S. 13-20.

Löw, Martina: ***Raumsoziologie.*** Frankfurt am Main 2007.

Mouffe, Chantal: ***Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion***. Frankfurt am Main 2007.

Nancy, Jean-Luc: ***Singulär plural sein***. Berlin 2004.

Nancy, Jean-Luc: ***Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz***. Berlin 2010.

Rancière, Jacques: ***Der emanzipierte Zuschauer***. Aus dem Französischen von Richard Steurer. Paris 2008.

Ruhsam, Martina: ***Kollaborative Praxis: Choreographie. Die Inszenierung der Zusammenarbeit und ihre Aufführung***. Wien 2011.

Schmidt, Lisa: ***Die Frage nach der Autorschaft im zeitgenössischen Tanz***. Wien 2009.

Siegmund, Gerald: ***Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart***. Bielefeld 2006.

Siegmund, Gerald: ***Choreographie und Gesetz: Zur Notwendigkeit des Widerstands***. In: Nicole Haitzinger und Karin Fenböck (Hg.): ***Denkfiguren. Performatives zwischen Schreiben und Denken***. München 2010, S. 118-129.

Speicher, Christian: ***Choreografie ohne Choreografen. Wie Forscher das kollektive Verhalten von Vogelschwärmen mit einfachen Regeln zu ergründen versuchen***. In: ***Neue Zürcher Zeitung***, Nr. 74 vom Mittwoch, 28. März 2012, S. 60.

Thurner, Christina: ***Beredte Körper – Bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten***. Bielefeld 2009.

Van Eikels, Kai: Diesseits der Versammlung. Kollektives Handeln in Bewegung: Ligna, Radioballett. In: Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi und Kai van Eikels (Hg.): ***Schwarm(E)motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse***. Berlin/Wien 2007a, S. 101-124.

Van Eikels, Kai: ***Schwärme, Smart Mobs, verteilte Öffentlichkeiten. Bewegungsmuster als soziale und politische Organisation?*** In: Gabriele Brandstetter, Christoph Wulf: ***Tanz als Anthropologie***. Bielefeld 2007b, S. 33-64.

Weiler, Christel: ***Schwärme(n) und Störmanöver***. In: Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi und Kai van Eikels (Hg.): ***Schwarm(E)motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse***. Berlin/Wien 2007, S. 147-158.

Wesemann, Arnd: ***Improvisieren. Not der Wendigkeit. Warum Forsythe Fussball liebt***. In: ***Tanz. Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance***. August / September 2010, S. 86-91.

Pressedossier / Rezensionen

Pressedossier zur Aufführung von ZOO / Thomas Hauert ***You've Changed***, in der Dampfzentrale Bern im Rahmen von ***Tanz in. Bern*** 2010, 03./04.11.2010.

Künzler, Maya: ***Klassisch tanzen, unklassisch auf dem Boden liegen***. In: ***Tages Anzeiger*** vom 01.11.2010,
URL: http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/klassik/Klassisch-tanzen-unklassisch-auf-dem-Boden-liegen-/story/31164121, besucht am 02.01.2012.

Thurner, Christina: Einführung zum Stück ***You've Changed*** von Thomas Hauert und der Kompanie ZOO im Rahmen des Festivals ***Tanz in. Bern*** in der Dampfzentrale Bern, gehalten am 03.11.2010.

Stüssi, Julia: ***Beliebige Bilderschlürfer***. In: ***Kulturkritik – Kritische Stimmen zum Kulturgeschehen*** vom 09.10.2010. URL: http://www.kulturkritik.ch/2010/thomas-hauert-zoo-youve-changed/, besucht am 18.01.2012.

Weber, Lilo: ***Alles beim Alten. Thomas Hauerts You've Changed im Theaterhaus Gessnerallee***. In: ***NZZ Online*** vom 03.11.2010.
URL: http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/buehne/alles_beim_alten_1.7915135.html, besucht am 05.01.2011.

Internetquellen

Tanzpresse.de – das Online-Portal für Tanzkritiken. Interview mit Thomas Hauert.
URL: www.tanzpresse.de/index.php?id=57, besucht am 10.01.2011.

Website von Thomas Hauert und der Kompanie ZOO.
URL: www.zoo-thomashauert.be, mehrmals aufgerufen.

Facebook-Seite von Thomas Hauert und der Kompanie ZOO,
URL: http://www.facebook.com/pages/ZOOThomas-Hauert/200102126688211, mehrmals aufgerufen.

Opernhaus Zürich Magazin Nr. 4/Spielzeit 2010/2011 (Autor nicht genannt), S. 7.
URL: http://issuu.com/opernhauszuerich/docs/opernhaus_4_web_pdf, besucht am 09.11.2011.

Abbildungsverzeichnis

Titelblatt – Marielouse Juitschko ***Hauert goes Yoga. „You've changed" bei der Ruhrtriennale.***
Rezension vom 16.09.2010 auf www.tanznetz.de, besucht am 23.01.2011. Foto von Filip Vanzieleghem.

Abb. 1 – Marielouse Juitschko ***Hauert goes Yoga. „You've changed" bei der Ruhrtriennale.***
Rezension vom 16.09.2010 auf www.tanznetz.de, besucht am 23.01.2011. Foto von Filip Vanzieleghem.

Abb. 2 – Ursula Pfennig: ***You've Changed bei der Ruhrtriennale in Essen***. In: ***NRW Kultur vom 16.09.10***.
URL: http://www.wa.de/nachrichten/kultur-nrw/youve-changed-ruhrtriennale-essen-920930.html, besucht am 18.11.2011. Foto von Filip Vanzieleghem.

Anhang

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
2.	Komponenten	2
2.1	Bewegung	2
2.1.1	Räumliche Elemente	2
2.1.2	Dynamische Elemente	4
2.2	Tanzende / Improvisierende	4
2.3	Visuelles Setting	5
2.4	Akkustische Elemente	6
3.	Form	7
3.1	Die Beziehung zwischen den Tanzenden / Improvisierenden	7
3.2	Die Beziehung zwischen den einzelnen Komponenten	9
4.	Interpretation	10
4.1	Genre / Kontext / Stil	10
4.2	Thema Bedeutung	11
5.	Evaluation	13
5.1	Tänzerische Qualität	13
5.2	Adäquate Umsetzung des Themas	14
6.	Fazit	15
7.	Literaturverzeichnis	16

1. Einleitung

Einer meiner Pläne ist es, das Wissen, das sich während mehr als zehn Jahren kontinuierlicher experimenteller Arbeit mit Körper(n), Raum und Zeit zusammen mit der Kompanie ZOO angesammelt hat, zugänglich zu machen und weiterzugeben.[201]

Thomas Hauert

Im Folgenden werde ich das Tanzstück ***You have Changed*** von Thomas Hauert, welches im Theaterhaus Gessnerallee in Zürich aufgeführt wurde, nach der strukturalistischen Methode von Janet Adshed analysieren. Die Analyse bezieht sich auf die Aufführung vom Freitag 08.10.2010. In einem ersten Teil werden die unterschiedlichen Komponenten des Stücks untersucht, die Bewegungen, die Tanzenden, das visuelle Setting und die akustischen Elemente. Die Beschreibung der Bewegung unterteilt sich in eine Beschreibung räumlicher Elemente, dynamischer Elemente und in sogenannte Cluster von Bewegungen wie simultane Bewegungsausführung etc. Bei der Beschreibung räumlicher Elemente soll untersucht werden, wie sich räumlichen Formationen und Muster auf der Bühne bilden, welche Richtungen eingenommen werden und wie mit dem Bühnenraum umgegangen wird (Form, Muster, Richtung, Level, Ort im Raum). Die dynamischen Bewegungselemente bezeichnen Tempo und Geschwindigkeit von Bewegungen, als auch Dauer und Rhythmus von Bewegungsausführungen. Es wird untersucht, wie Spannung und Kraft eingesetzt werden. Werden die Bewegungen leicht und ohne Anstrengung ausgeführt oder gehalten und mit Kraftaufwand? In einem zweiten Teil werden Bewegungsgeflechte, und Beziehungen der einzelnen Elemente als auch das Verhältnis der Tanzenden zueinander untersucht. Danach soll das Stück interpretiert und bewertet werden, dies geschieht bezüglich dem sozio-kulturellen Hintergrund, dem Kontext und dem Genre als auch dem tänzerisch verhandelten Sujet. Es wird geklärt, um welchen Tanzstil und um welches Genre es sich bei dem Stück ***You've Changed*** handelt. Hierbei soll auch die Körper- und Bewegungsästhetik näher beschrieben werden. Aber auch die Umsetzung des Themas wird analysiert und beschrieben. Bei der Evaluation werden zwei Aspekte berücksichtigt: Die äquivalente Umsetzung des Themas und die tänzerisch-choreographische als auch künstlerische Qualität dieses Tanzstücks.

---

201 Interview mit Thomas Hauert. In: ***Tanzpresse.de Das Online-Journal für Tanzkritiken***.
URL: http://www.tanzpresse.de/index.php?id=57, aufgerufen am 09.10.2010.

2. Komponenten (Erkennen, Beschreiben, Benennen der Komponenten von Tanz)

2.1 Bewegung

Zuerst sollen die Bewegungen analysiert werden. Dies geschieht bezüglich der räumlichen Ausrichtung der Tanzkörper und der Bewegungen der Improvisierenden im Raum. Danach sollen die dynamischen Qualitäten, bzw. die Bewegungsqualität und der Bewegungsduktus beschrieben werden.

2.1.1 Räumliche Elemente

Zu Beginn des Stückes sehen wir einen transparenten Gazevorhang am Bühnenvordergrund. Dieser verdeckt die gesamte Bühne und schliesst die vierte Wand. Darauf zeigt sich das Projektionsbild eines einzelnen Tänzers. Dieser tritt von der linken Bühnenseite her auf. In der Mitte des Bühnenraums (Ort im Raum) beginnt er einfache Bewegungen auszuführen. Er kniet, rotiert das Becken, dann den Arm. Die Bewegungen sind sehr langsam, einzelne Positionen werden lange gehalten. Nach einiger Zeit tritt ein zweiter Tänzer auch von links her auf, begibt sich in die Mitte des Bühnenraums und beginnt ähnlich wie der erste Tänzer, statische Bewegungen auszuführen. Nach und nach treten die realen Tanzenden einer nach dem anderen langsam von der linken und rechten Bühnenseite her auf und bewegen sich in einer Diagonalen nach vorne. Dort sammeln sie sich. Sie verteilen sich im Raum und beginnen sich zu bewegen (Richtung). Die Ausrichtung der Tanzenden zum Zuschauerraum erfolgt dabei unterschiedlich: frontal, im Profil, diagonal oder in der Rückenansicht – jegliche räumliche Ausrichtung des Körpers ist möglich (Ausrichtung). Diese Variabilität und Vielfältigkeit bezüglich der Ausrichtung der Körper wird durch das ganze Stück hindurch beibehalten. Jeder Punkt im Raum kann eingenommen werden und der Körper kann willkürlich ausgerichtet sein (Lokalisierung im Raum). Die Bühne ist demnach nicht zentralperspektivisch organisiert. Die einzelnen Körperglieder können während des gesamten Stücks allen Raumrichtungen folgen. Durch die Körperrotationen ist es oftmals so, dass gleichzeitig mehrere Raumrichtungen eingenommen werden. So wird beispielsweise ein Arm in einer Schulterrotation in die Diagonale nach hinten gestreckt, während das Becken frontal ausgerichtet und ein Bein angewinkelt hochgezogen ist. Zu Beginn des Stücks findet noch wenig Bewegung durch den Raum hindurch statt,

sondern vor allem an Ort und Stelle. Immer wieder formieren sich die Tanzenden während des Stückes zu einer Gruppe und führen synchron Bewegungen aus. Es ergeben sich hierbei Formationen, die an Tierschwärme erinnern und dem Zuschauer als spontan gebildete kinetische Gebilde erscheinen. Oftmals rennen die Improvisierenden hierbei in einer kreisförmigen Formation. Dieses wiederkehrende Rennen im Kreis, entweder vorwärts, dann aber wieder rückwärts – meist fängt einer aus der Gruppe an, gibt den Bewegungsimpuls, und die anderen folgen ihm, steigen in dieses Rennen ein, bis die Gruppe gemeinsam und synchron rennt – wird ein paar Mal wiederholt. Somit bilden sich während des gesamten Stückes an unterschiedlichen Orten im Raum kleine schwarmartige Gebilde. Nach ca. 16 Minuten wird die Leinwand hochgezogen und es folgt eine längere Passage ohne Musik. Es formieren sich hier unterschiedliche Zweier, Dreier- oder Vierergruppe, fast willkürlich, an unterschiedlichen Punkten im Raum. Danach schliessen sich alle Tanzenden zu einer Gruppenimprovisation zusammen. Die Gruppe erscheint wie eine kinetische Skulptur, ein architektonisches Körpergebilde, das sich durch den Raum hindurch bewegt. Während im ersten Teil der Performance Bewegungen in aufrechter Haltung und im Stehen ausgeführt werden, nähern sich die Tänzerinnen und Tänzer nun immer mehr dem Boden. Sie sitzen, liegen, rollen und liegen zum Schluss auf dem Boden, die Füsse in die Höhe gestreckt. Sie zappeln wie Käfer mit den in die Luft gestreckten Beinen (Level). Genauso wie jeder Punkt im Raum eingenommen werden kann, werden alle Raumebenen eingenommen. Der Körper ist im Stück demnach sowohl vertikal, als auch horizontal ausgerichtet.

Manchmal wird der Oberkörper nach links oder rechts gebeugt (curve). Es ist eine Bewegung, die sehr stark an Merce Cunninghams Bewegungsvokabular in dem Stück Beach Birds von 1991 erinnert. Diese Bewegung wird entweder in der Diagonalen oder frontal zum Publikum ausgeführt, die Bewegung der Arme wird dabei modifiziert, entweder sie bewegen sich gebeugt über den Kopf auf die Seite zu der sich der Oberkörper beugt, oder aber sie werden diagonal in die entgegengesetzte Richtung gestreckt, als Verlängerung der Schultern. Die einzelnen Körperteile werden dabei isoliert, insbesondere zeigt sich dies in der Isolation des Beckens von den Schultern (Form) Aber auch sonst erscheinen die Körperteile disparat, folgen unterschiedlichen Raumrichtungen (Ausrichtung der Körperglieder im Raum). Der Körper wird somit dezentralisiert und dekonstruiert. Jeder Punkt des Körpers wird gleichwertig behandelt.

2.1.2 Dynamische Elemente

Zuerst sind die Bewegungen sehr langsam, abrupt, abgehackt. Es gibt keinen kontinuierlichen Fluss, die einzelnen Bewegungen gehen nicht ineinander über. Vielmehr werden die Bewegungen und Positionen gehalten, es zeigt sich ein gebundener Fluss (bound flow). Die einzelnen Bewegungen erscheinen isoliert, wie Bausteine zusammengesetzt bzw. aneinandergereiht zu werden, wodurch alles sehr statisch wirkt. Der Bewegungsduktus ist zu Beginn des Stückes charakterisiert durch Statik und Innehalten. Bei diesem Innehalten wird die Balance ertastet, gesucht, der Körper ist angespannt (Spannung, Kraft, Energieaufwand). Es lässt sich keinen Unterschied ausmachen in den Bewegungen der Frauen und der Männer, die Geschlechtlichkeit wird dadurch aufgehoben. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die uniformen Kostüme, welche ich im nächsten Abschnitt näher beschreiben werde.

Die zu Beginn abgehakten Bewegungen werden dann zunehmend fliessender, weicher, plastischer. Es sind nun nicht mehr die statischen Körper wie zu Beginn, vielmehr scheinen die Schwünge und Beugungen des Oberkörpers rhythmisiert und dynamisiert. Es findet eine offensichtliche Veränderung in der Bewegungsqualität, dem Rhythmus und der Dynamik statt. Die Bewegungen werden raumgreifender, raumeinnehmender, grösser und weicher. Der Bewegungsfluss, die Dynamik und das Tempo ändern sich durch das Stück hindurch dann laufend, es gibt keine durchgehende Kontinuität, einzelne Bewegungssequenzen folgen willkürlich aufeinander. Es finden überraschende Wechsel statt, in der Richtung, der Dynamik, dem Tempo. Das Stück ist gekennzeichnet von Disparatheit und Brüchen. Auffallend ist auch, dass die Bewegungen oftmals aus der Hüfte kommen, bzw. das Becken kreisende Bewegungen ausführt. Der Rest des Körpers folgt diesem aus der Hüfte kommenden Bewegungsimpuls. Der Tanz wirkt insgesamt spröde und unprätentiös.

2.2 Tanzende / Improvisierende

Insgesamt sehen wir sieben Tanzende, zwei Frauen und fünf Männer (bei der Vimeo-Version sind es acht Tanzende, nämlich drei Frauen und fünf Männer). Es gilt anzumerken, dass hierbei nur ein paar der Kompanie ZOO angehören. Die Tanzenden sind insgesamt alle bereits etwas älter, sie scheinen so zwischen 35 und 43 Jahren alt zu sein. Alle tragen dasselbe Kostüm, einen einfarbigen Einteiler, der an ein Pyjama erinnert, in den Farben, blau, gelb, grün, rosa, beige und rot. Wobei diese Anzüge zwei Nuancen des jeweiligen Grundtons aufwei-

sen. Kein Anzug hat dieselbe Farbe wie ein anderer. Dadurch entsteht eine gewisse Vereinheitlichung und Homogenisierung der Gruppe. Das Ensemble ist demokratisch organisiert, keiner steht im Fokus oder ist besonders hervorgehoben. Die Tänzerinnen und Tänzer verkörpern keine Rolle, sondern führen nur reine, abstrakte Bewegungen im Raum aus. Dieser Raum bleibt hermetisch abgeschlossen, eine Welt für sich. In diesem Mikrokosmos bildet sich in der Improvisation eine Gemeinschaft. Sozialität wird performativ hervorgebracht.

2.3 Visuelles Setting

Die Bühne der Gessnerallee ist sehr weiträumig und lässt den Tanzenden viel Bewegungsfreiheit. Dies wird durch den fast gänzlich freigeräumten Bühnenraum zusätzlich verstärkt. Zu Beginn des Stückes erscheint eine Projektion der Tanzenden auf einem riesigen transparenten Gazevorhang, welcher sich nahe beim Publikum im Bühnenvordergrund befindet. Das Bild ist schwarz/weiss und zeigt die Tanzenden, wie sie ihren Körper in unterschiedliche Positionen bringen und in diesen jeweils kurz verharren. Kurz darauf treten die Improvisierenden einer nach dem anderen von links und rechts her auf. Sie platzieren sich einzeln, verteilt in dem gesamten Bühnenraum. Durch den Gazevorhang an der Bühnenvorderseite gibt es eine Doppelung, bzw. mediale Überlagerung – reale und projizierte Körper überlagern sich, interagieren, kommunizieren. Julia Stüssi schreibt hierzu: „Alle Tanzenden – virtuelle wie reale – leuchten im fahlen Licht als weisse, bewegliche Gestalten, wirken wie geschichtete hyperaktive Geister.“[202] Nach ca. 16 Minuten wird die vordere Leinwand hochgezogen und der Fokus richtet sich auf das live stattfindende Ereignis und die Materialität und Körperlichkeit der realen, konkret-physischen Körper. Dies markiert eine dramaturgische Setzung und eine Veränderung im visuellen Setting. Ungefähr in der Mitte des Stücks wird die vordere Leinwand wieder runtergelassen, das projizierte Bild auf der vorderen Leinwand zeigt die Tänzerinnen und Tänzer mal in realer Zeit, mal im Zeitraffer, womit alles beschleunigt abgespielt wird. Teilweise sind die Projektion fast mit dem Bühnengeschehen kongruent, indem die Tanzenden beobachten, welche Videoprojektionen eingespielt werden und beginnen das eben Gesehene zu imitieren. Die Tanzenden versuchen das filmische Geschehen zu kopieren, sie fokussieren einen Filmtänzer, eine Filmtänzerin und imitieren seine oder Bewegungen, um gleich darauf zu einem anderen zu wechseln und sich dessen Bewegung anzuschliessen. Bei diesem permanen-

202 Stüssi, Julia: ***Beliebige Bilderschlürfer***. In: ***Kulturkritik – Kritische Stimmen zum Kulturgeschehen*** vom 09.10. 2010. URL: http://www.kulturkritik.ch/2010/thomas-hauert-zoo-youve-changed/, besucht am 12.01.2012.

ten Imitieren und Re-Orientieren der Improvisierenden interessieren die leichten Verschiebungen. In den Unisonos interessiert die leise Variation, die jeden Improvisierenden vom anderen unterscheidet, bei der Nachahmung das Hinterherhinken.[203] Die projizierten zweidimensionalen und die realen dreidimensionalen Körper überlagern sich und gestalten mehrschichtige kinetische Figuren.

> *So ergibt sich ein faszinierendes Vexierspiel von realen und projizierten Körpern, verschoben und sich verschiebenden Bewegungsphrasen, die man beim Zuschauen ständig zuzuordnen versucht,*[204]

wie die Tanzjournalistin Lilo Weber in ihrer Rezension zum Stück schreibt.

Als weiteres wichtiges Bühnenelement fungiert das Licht. Das Licht scheint hier eine wichtige, unterstützende Rolle zu spielen, indem es das Bühnengeschehen umfängt und in eine schummerige, fast traumhafte Atmosphäre taucht und dem Raum dadurch eine plastische Wirkung verleiht. Die Lichteinstellung ändert wenig und wenn, kaum merklich. Während der Teile mit Videoprojektionen ist die Bühne dunkler. Ansonsten wird die Bühne die meiste Zeit von einem angenehmen Licht beleuchtet, nicht zu grell, nicht zu dunkel.

2.4 Akustische Elemente

Thomas Hauerts Stück kommt ohne Worte und streckenweise auch ohne Musik aus. Wenn keine Musik ertönt, vernehmen wir das rhythmische Atmen der Tänzerinnen und Tänzer. Dennoch erklingt die meiste Zeit Musik. Die Musik stammt von Dick van der Harst. Sie wurde erst nachträglich komponiert, aber nicht unabhängig vom Tanz, vielmehr diente die dem Tanz inhärente Musikalität als Vorlage für die musikalische Komposition. Somit sollen sich vielfältige Verknüpfungen und Verbindungen zwischen Tanz und Musik ergeben. Zu Beginn des Stückes erscheint dramatische, opernhafte Musik mit italienischem Gesang. Diese wird nach einiger Zeit in laute Rockmusik überführt, welche von Gesang überlagert wird. Danach wird die Musik jazzig, später ambient/chilloutmässig, elektronisch verfremdet und dann wieder jazzig mit sehr dominantem Bass. Mehrstimmige, choralähnliche Lieder für drei Frauenstimmen wechseln somit mit elektronischen, von Synthesizer und Schlagzeug dominierten Passagen. Dieser ständige Wechsel der Musik verleiht dem Stück zwar Abwechslung, streckenweise aber auch etwas Hektisches.

203 Stüssi 2010.

204 Weber 2010.

3. Form

Im nächsten Abschnitt geht es um das Erkennen, Beschreiben und Benennen der Form und der Beziehungsgeflechte der einzelnen Bühnenkomponenten. Zuerst wird das Verhältnis der Tanzenden zueinander beschrieben, danach das Verhältnis der einzelnen Bühnenelemente untereinander.

3.1 Die Beziehung zwischen den Tanzenden (Improvisierenden)

Die Improvisierenden tanzen eine aussergewöhnliche Zusammenstellung anscheinend willkürlich miteinander verbundener Sequenzen auf einer leergeräumten Bühne. Die Konstellationen ergeben sich zufällig, wobei jeweils ein Tänzer, eine Tänzerin, eine Bewegung initiiert und die anderen darauf reagieren, wobei diese Reaktionen wiederum neue Bewegungen auslösen können. So entsteht ein dicht verwebtes Bewegungs-Netz von Aktion und Reaktion. Die Tanzenden agieren in einer Gruppe, vergleichbar mit einem Schwarm von Vögeln oder Fischen.

> *Schwarm- oder kollektive Intelligenz bedeutet, dass aus einfachen Handlungen Einzelner ein komplexes Gruppenverhalten entsteht, das die einzelnen Individuen nicht steuern oder kontrollieren können.*[205]

Dies trifft auf Hauerts Stück so nicht zu, denn die Improvisierenden steuern sehr wohl das Geschehen, müssen dem Gesamtgeschehen eine Form geben. Bewegung wird formal als Struktur kreiert, wobei sich Unordnung aus Ordnung ergib, Gruppen aus Individuen, Freiheit aus Regulierung und umgekehrt.[206] Der Raum wird demokratisch behandelt, jeder Punkt ist gleichwertig. Mal wird der gesamte Bühnenraum ausgefüllt, dann finden sich ein paar Tanzende zusammen in arbiträren Gruppen. Obwohl das Bühnengeschehen nicht klar definiert und strukturiert ist, wird nicht ganz frei improvisiert, vielmehr wählen die Tänzerinnen und Tänzer aus einem vorgegebenen Bewegungsrepertoire aus, variieren dies jedoch individuell. Nie werden Bewegungen synchron ausgeführt, es

205 ***BR online – Bayrischer Rundfunk. Online Magazin IQ – Wissenschaft und Forschung***, Artikel vom 08.01.2009 URL: http://www.br-online.de/bayern2/iq-wissenschaft-und-forschung/iq-feature-schwarmintelligenz-ID1230057090506.xml, aufgerufen am 11.10.2010. Zitiert auch bei Glaubrecht, Matthias: ***Sind Schwärme intelligent?*** In: ***Welt online*** vom 09.08.2008. URL: http://www.welt.de/welt_print/article2287126/Sind-Schwaerme-intelligent.html, aufgerufen am 11.10.2010

206 Aus der Einführung zum Stück von Frau Prof. Dr. Christina Thurner, gehalten am 03.10.2010 in der Dampfzentrale Bern.

gibt Momente, in denen jemand etwas macht und eine andere Person diese Bewegungen imitiert, zeitlich immer leicht verschoben. Die Doppelung, die sich auch in der Projektion der Leinwand zeigt, wird hier wieder aufgenommen, es kommt zu leichten Verschiebungen, wichtig wird die Lücke. Gespielt wird mit Überlagerungen, mit Original und Kopie, Bild und Abbild, dem realen und dem medialen Körper, mit Bewegungswissen und Bewegungserinnerung und der Erneuerung von Bewegungsmaterial.

Auffallend ist, dass während den ersten 40 Minuten von dem insgesamt 65 Minuten dauernden Tanzstück fast keine direkte physische Berührung zwischen den einzelnen Tanzenden stattfindet. Berührung wird absichtlich vermieden, die Improvisierenden weichen einander gezielt aus. Zwischen den Tanzenden herrscht somit meist ein räumlicher Abstand, jeder hat genügend Platz im Umkreis seiner Kinesphäre, also dem Raum, welcher mit locker gestreckten Gliedmassen erreicht werden kann. Dennoch besteht stets eine Verbindung zwischen den Tanzenden. Diese ist von mentaler, kognitiver Natur, denn die Tanzenden müssen aufmerksam und konzentriert aufeinander eingehen und in der Improvisation aufeinander reagieren. Während des gesamten Stücks gibt es gemeinsam getanzte Sequenzen. Diese getanzten Gruppenimprovisationen lassen sich grob in zwei Arten unterscheiden: Es gibt die Momente, in denen die Tanzenden die Bewegungen voneinander übernehmen, sich den Bewegungsmustern der anderen angleichen und fast synchron tanzen. Somit entstehen schwarmartige Gruppengebilde. Daneben gibt es eher statische, skulptural wirkende Gruppenkonstellationen – Duette, Trios oder das Agieren aller Performer zusammen – in denen oftmals alle Mitglieder des Bewegungskollektiv individuelle Bewegungen ausführen und nicht synchron tanzen. Die Arme und Beinen folgen hierbei den unterschiedlichsten disparaten Raumrichtungen, die Gruppe erscheint wie ein beweglicher architektonischer Gestaltungskomplex. Das Bewegungsmaterial besteht in diesen Passagen oft aus minimalistischen Bewegungen wie abgewinkelten Armen und Beinen, abgespreizten Händen und Füssen im Wechsel von Flex-Point. Eingenommen werden alle Raumlevel, die Tanzenden knien, liegen, stehen. Diese Positionen wirken während der Gruppenimprovisation zu Beginn des Stückes statisch, die Bewegungen wirken abgehackt und werden abrupt aneinandergereiht. Die Tanzenden zeichnen hierbei skulpturale kinetische Figuren und Formationen in den Raum Der Bewegungsduktus und die Art des

Bewegungsvokabulars erinnert in diesen Passagen stark an das 1991 entstandene Stück ***Beach Birds*** von Merce Cunningham.[207] Es gibt weiter Gruppenimprovisationen, in denen alle Performer jeweils unterschiedliche Bewegungen ausführen, wobei die Gesamtkonstellation bewegter, dynamischer und raumgreifender sind und die Tanzenden ihren Ort im Raum fortwährend wechseln.[208] In diesen Passagen des Stückes erscheinen die Tanzenden als Gruppe wie eine kinetische Skulptur in stets aufeinander bezogener Bewegung.

3.2 Die Beziehung zwischen den einzelnen Komponenten

Zwischen den Kostümen, dem Raum, der Musik und der Licht bestehen keine offensichtlich erkennbaren Beziehungen, vielmehr scheinen die Verbindungen genauso arbiträr wie die Bewegungsimprovisationen. Bei der Musik und dem Tanz ist es wie in Punkt 1.4 bereits beschrieben so, dass die Musik die dem Tanz inhärente Musikalität aufzunehmen versuchte. Die Tanzenden reagieren somit oftmals auf Impulse der Musik.

207 Vgl. hierzu Min. 04:00-09:00 im Stück.

208 Vgl. hierzu Min. 19:00-28:00 im Stück.

4. Interpretation

In diesem Abschnitt geht es um das Wiedererkennen und Verstehen des Charakters des Tanzes. Um was für einen Tanzstil oder Genre handelt es sich? Und in welchem Kontext ist der Tanz zu verorten? Es geht hier auch um die Zuschreibung und das Verstehen von möglichen Bedeutung(en) des Stücks.

4.1 Genre / Kontext / Stil

Es handelt sich bei diesem Stück um ein zeitgenössisches west-europäisch geprägtes Bühnentanzstück einer Tanzkompanie, die ihren Sitz in Brüssel hat, sich aber aus internationalen Mitgliedern zusammensetzt. Damit wäre auch ein Verweis auf den sozio-kulturellen Hintergrund gemacht. Da sich der zeitgenössische Tanz als hybrides Gebilde präsentiert, ist es schwierig, eine weitere stilistische Unterteilung vorzunehmen. Unterschiedliche Techniken vermischen sich zunehmend. So zeigen sich hier teilweise Figuren aus dem klassischen Ballett, während die Isolation der Körperglieder dem Jazz Dance entlehnt scheint. Dominant erscheint jedoch der sogenannte New Dance, bzw. die Release-Technik. Die Dichotomie zwischen klassisch und modern, frei und kontrolliert, improvisiert und fixiert scheint sich in diesem Stück streckenweise aufzulösen, weil alles ineinander übergehen kann. Durch die Improvisation vermischen sich unterschiedliche, stilistisch nicht näher klassifizierbare Bewegungen und Körperkonzepte. Die Improvisationspraxis, welche sich hier zeigt, führt zu einer bemerkenswerten Vielheit und Buntheit des menschlichen Bewegungsvokabulars.[209] Gespielt wird mit einer Absage an das Prinzip tänzerisch elaborierter Körperbewegung und einer Negation offensichtlicher Virtuosität der Aufführung. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Bewegungen simpel seien, vielmehr zeigen sie sich als unglaublich vielschichtig und komplex und dadurch sehr virtuos.

209 Lampert 2007, S. 93.

4.2 Thema / Bedeutung

Das Sujet, welches in dieser Choreographie verhandelt wird, ist die Veränderung, der Change, die Transformation der Tanzenden in der Improvisation. Der Titel ***You have changed*** wurde gewählt, weil Hauert in diesem Stück Bewegung und Veränderung zum Ausgangspunkt nimmt und den Tanzenden darin sowohl die Freiheit als auch die Verantwortung zum Handeln gibt. Die Tanzenden müssen in der Improvisation selber sinnvolle Entscheidungen treffen und umsetzen, aufeinander reagieren und interagieren. Das Stück hat keinen durchgehenden narrativen Handlungsverlauf, vielmehr wird das Thema der Veränderung tänzerisch dargestellt und zeigt sich im Veränderung des Bewegungsduktus. Sind die Bewegungen zu Beginn abrupt, abgehackt und das Gesamte geprägt von Statik und krampfhaftem Innehalten, werden die Bewegungen gegen Schluss fliessend, weich, dynamisch. Es sind nicht mehr isolierte Bewegungssequenzen, die wie einzelne Bausteine aneinandergereiht werden und die gehaltenen Positionen, wie zu Beginn des Stücks. Vielmehr sind es nun ineinander übergehende Bewegungen, fliessende, weiche Bewegungssequenzen. Es findet die im Titel erwähnte Veränderung statt; in der Dynamik, der Ausführung der Bewegungen und dem Bewegungsduktus. Das Bewegungsvokabular an sich verändert sich nicht gross nur die Art und Weise der Ausführung von Bewegung.

Eine weitere Thematik des Stücks sind die menschliche Kommunikation und Interaktion und die Bildung von Gemeinschaft. Das Stück ist eine Inszenierung und Darstellung von Gemeinschaft. Das Augenmerk liegt auf der Darstellung von Verbindungen zwischen den Improvisierenden und der Konzentration und der Aufmerksamkeit, die diese Verbindungen permanent fordern. Durch das Fehlen einer Geschichte wird der Fokus verstärkt auf Strukturierung und Phrasierung gelegt. Diese Tanzproduktion wird charakterisiert durch eine abstrakte, puristische Bewegungssprache. Die Bewegungen sind nicht semantisch codiert, sie bedeuten nichts, sie verweisen nicht auf etwas ausserhalb, sondern nur auf sich selbst, es sind sogenannt reine Bewegungen.

Dieses Stück zeigt sich als ein offenes, prozesshaftes Ereignis. Zwar liegt ihm ein fixierter Aufführungstext zugrunde, die einzelnen Sequenzen werden durch die Musik gegliedert, die Dramaturgie ist fixiert. Innerhalb dieser Rahmung sollen die Tanzenden auf der Grundlage von bestimmten Regeln und unter Aufnahme von äusseren Informationen (Musik, Projektionen, die Bewegungen der anderen Tanzenden) in einer zugrunde liegenden Ablaufstruktur jeden Abend

eine neue, in dieser Form nicht wiederholbare Choreographie realisieren.[210] Das Stück wird zu einem prozesshaftes Ereignis, in dem die Improvisierenden das Bewegungsmaterial selbständig, kreativ und individuell bearbeiten und formen müssen. Die Ereignishaftigkeit des Tanzes tritt somit verstärkt in den Vordergrund. Dieses Verfahren erinnert stark an William Forsythes Real Time Choreographies. Diese sogenannten ***Real Time Choreographies*** sind ein Spiel, in dem jeder Mitspieler eine Verantwortung für das gesamte Bühnengeschehen trägt. Den Tanzenden wird mental einiges abverlangt, sie müssen sich innerhalb des Organismus des Gesamtgeschehens auf der Bühne selbständig organisieren und tragen einen grossen Teil der ästhetischen Verantwortung und somit auch die Verantwortung für das Gelingen des ganzen Stückes. Das Stück geht somit auch über den rein formalen Aspekt der Bewegung, des Tanzes an sich hinaus. Denn es werden soziale Strukturen hinterfragt und Gruppenformationen untersucht. Die sozial organisierte Gruppe von Improvisierenden kann als Ausschnitt von Welt gedacht werden. Es geht um Eingliederung und Organisation im Miteinander, in der Rücksicht aufeinander. Dies wird nicht gestisch oder mimetisch verhandelt, sondern tänzerisch. Die Ästhetik des Sozialen wird als performative Ordnung von Raum, Körper, Bewegung und Subjekten inszeniert. Aber nicht mithilfe klar erkennbaren Situationen, wie sie sich im Alltag abspielen könnten. Soziale Situationen werden somit auf einer abstrahierten Ebene, aber dennoch unmittelbar reflektiert, „denn Tanz lässt sich als körperlich-ästhetisches Aushandeln des Sozialen verstehen."[211] Als bewegte Ordnungen der Körper, die dem Muster von strukturierten Improvisationen oder bestimmten vorgegebenen oder selbst erschaffenen Spielregeln folgen.[212] Gespielt wird mit Doppelungen: Original und Kopie, realer und medialer Körper. Aber auch mit Darstellung sozialer Strukturen. Wie organisieren sich Gruppen? Sozialisieren sie sich? Wird ein Individuum ausgegrenzt? Solche Fragen werden tänzerisch nur durch Bewegung verhandelt, Gestik, Mimik, Worte kommen nicht vor.

---

210 Dieser generelle Aspekt, den Kerstin Evert für Improvisation im Allgemeinen jedes Mal neu entsteht, lässt sich auch bei ***You've Changed*** beobachten. Vgl. Kerstin Evert Evert, Kerstin: ***Dancelab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien***. Würzburg 2003, S. 121.

211 Ich übernehme diese Formulierung des „ästhetischen Aushandelns des Sozialen" von Gabriele Klein für die Beschreibung eines ästhetischen Prozesses, der Sozialität performativ herstellt. Klein behandelt in ihrem Aufsatz ***Das Soziale choreografieren*** jedoch keine Bühnenperformance. Vielmehr verhandelt sie in ihrem Text das Verhältnis von Sozialem und Ästhetischem in künstlerischen und kulturellen Performances im öffentlichen Raum. Sie zeigt auf, wie der zeitgenössische Tanz den öffentlichen Raum als choreographische Ordnung des Sozialen in Szene setzt. Die Idee einer Ästhetik des Sozialen lässt sich bei Hauert in einem ästhetischen Sinne wiederfinden. Vgl. hierzu Klein, Gabriele: ***Das Soziale choreografieren. Tanz und Performance als urbanes Theater***. In: Haitzinger, Nicole / Fenböck Karin (Hg.): ***Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegung, schreiben und erfinden***. Für Claudia Jeschke. München 2010 (=Derra Dance Research 2), S. 102.

212 Klein 2003, S. 103.

5. Evaluation

Bei der Evaluation geht es um das Bewerten und Beurteilen der tänzerische Qualität und der adäquaten Umsetzung des Themas des Stückes.

5.1 Tänzerische Qualität

In diesem Stück wird keine spezifische, keine einheitliche Tanztechnik mehr ersichtlich. Vielmehr sind es einerseits einfache, alltägliche Bewegungen, welche Eingang in das Stück finden, andererseits gänzlich neuartige Bewegungen jenseits normierter und elaborierter Tanztechniken, die durch die improvisatorische Bewegungserforschung generiert werden. Die Bewegungssprache ist somit ambivalent. Wir sehen Bewegungen wie Gehen, Rennen und auf dem Boden rollen gleichwertig neben ungewöhnlich verrenkten, vielschichtigen und ungewohnten Bewegungen. Es lässt sich beobachten, dass die Artikulation der Bewegung aus verschiedenen Gelenken kommt. Dadurch entstehen sehr virtuose Bewegungskombinationen. Durch die Improvisation vermischen sich unterschiedliche, stilistisch nicht näher klassifizierbare Bewegungen und Körperkonzepte. Das Stück zeigt sich betont unglamourös und unprätentiös, besticht aber genau dadurch. Gespielt wird mit einer Absage an das Prinzip tänzerisch elaborierter Körperbewegung und einer Negation offensichtlicher Virtuosität der Aufführung. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Bewegungen simpel seien, vielmehr zeigen sie sich als unglaublich vielschichtig und komplex und dadurch sehr virtuos. Denn die Ausführung der Bewegungen, die Möglichkeit den Körper in der Release-Technik zu entspannen, muss auch gelernt werden. Somit handelt es sich hierbei um ein tänzerisch anspruchsvolles Stück. Die Tanzenden führen ihre Bewegungen professionell und gekonnt aus. Ihre Körper sind trainiert, dehnbar, muskulös, geschmeidig und kräftig und vorbereitet. Improvisation wird bei Hauert nicht als gänzlich unvorbereitetes Tun, als spontane und schöpferische Geste verstanden. Denn auch die Improvisation beruht auf memorialen Festschreibungen im Tanz. Sie beruft sich stets auf Traditionen und Konventionen auf erlerntes, inkorporiertes Bewegungsmaterial.

5.2 Adäquate Umsetzung des Themas

Das Stück hat gewissermassen zwei Themen, die es verhandelt: Einerseits wie Sozialität und Gemeinschaft performativ hervorgebracht werden, andererseits wie sich die Tanzenden im Prozess der gemeinsamen Hervorbringung von Tanz verändern. Das Thema der Gemeinschaft wird umgesetzt, indem die Tanzenden sich zu Gruppen zueinander finden, sich wieder vereinzeln und sich tänzerisch und kommunikativ zueinander verhalten, indem sie in eine Interaktion treten. Die Improvisation zeigt sich hier als eine interaktive soziale Praxis, die stets nach einem Respons des Anderen verlangt. Es geht um Solidarität, Empathie und das Miteinander. Das Thema Veränderung wird nur mittels der Veränderung der Bewegung formal umgesetzt. Das Stück ***You've changed*** soll allein durch Bewegung wirken, es verweigert sich jeglicher Narration, Symbolhaftigkeit, Referenz, Expressivität und Bedeutung. Der Wert dieses Stücks liegt nicht in der offensichtlich tänzerischen Virtuosität und Effekthascherei, sondern vielmehr in der schöpferischen Kreativität und der rein formal-tänzerischen Umsetzung eines Themas, der Veränderung. Und insbesondere in der gekonnten Improvisation und dem raschen Reaktionsvermögen der Tanzenden, welche sich innerhalb des Bühnengeschehens untereinander organisieren und blitzschnell aufeinander reagieren müssen. Die virtuose Rhetorik liegt hier insbesondere in der Spannung, ob es den Tanzenden während der improvisierten Teile gelingt, gute Entscheidungen zu treffen und diese sinnvoll tänzerisch umzusetzen, ob es ihnen gelingt, Spannung aufzubauen und zu halten. Der Aspekt, wie die Improvisierenden mit dem ästhetischen Zufall umgehen und aufeinander reagieren können erzeugt durch diese Spannung eine besondere Wirkung und provoziert eine Erwartungshaltung beim Rezipienten. Der Zuschauer wird immer wieder überrascht, Erwartungen werden permanent unterlaufen, Seh- und Hörgewohnheiten herausgefordert. Diese ‚intelligente' Choreographie erfordert somit ein hohes Mass an Aufmerksamkeit, von den Tanzenden und den Zuschauenden. Insbesondere die Aufmerksamkeit und Konzentration der Tanzenden überträgt sich in den Zuschauerraum. Gearbeitet wird mit sehr genau strukturierter Improvisation, die in ihren Strukturen aber auch flexibel und durchlässig sein muss. Es ergibt sich kein Produkt oder ein Werk, sondern vielmehr steht der Prozess des Durchführens und Produzierens, das unmittelbare Tun, die tänzerische Aktion an sich, im Fokus. Dennoch bzw. trotz Wechsel von Interagieren mit den Projektion und den live getanzten Passagen und trotz abwechslungsreicher Musik ein insgesamt etwas langer Abend.

6. Fazit

Janet Adsheads Methode zur Analyse von Bewegung und Tanz erwies sich für mich bei diesem Stück als sehr fruchtbar. In einer tabellarischen Gliederung werden die einzelnen Punkte von ihr aufgelistet, diese Gliederung half mir beim Beobachten und Analysieren. Um eine Analyse zu fertigen musste ich dieses Raster bereits im Vorfeld studieren und mit einem analytischen Blick an die Aufführung herantreten. Dabei muss beachtet werden, dass ich als Analysierende und als Subjekt niemals einen objektiven Standpunkt einzunehmen vermag. Der wissenschaftlich Betrachtende wird gewissermassen „selbst zum Gegenstand der Analyse“, genauso wie die Rolle, die er im Prozess der Aufführung spielt.[213] Es zeigt sich hierin die Unmöglichkeit eines objektiven Standpunktes gegenüber dem beobachteten und analysierten Geschehen. Weiter muss die prinzipielle Schwierigkeit der Übersetzung von Tanz in Sprache stets mitreflektiert werden. Wir müssen anerkennen, dass eine Tanzanalyse „letztlich immer unzulänglich bleiben“ wird[214] Daher gibt es vor allem die Möglichkeit, sich dem Tanz in anderer Weise zu nähern, wie ich es in meiner Masterarbeit aufgezeigt habe, indem ich das Stück nach der ersten, vorbereitenden Analyse metaphorisch und philosophisch zu lesen versuchte.

---

213 Fischer-Lichte, Erika: ***Ästhetik des Performativen***. Frankfurt am Main 2004, S. 14.

214 Fischer-Lichte 2004, S. 25.

7. Literatur

Evert, Kerstin: ***DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien***. Würzburg 2003.

Fischer-Lichte, Erika: ***Ästhetik des Performativen***. Frankfurt am Main 2004.

Glaubrecht, Matthias: ***Sind Schwärme intelligent?*** In: Welt online vom 09.08.2008.
URL: http://www.welt.de/welt_print/article2287126/Sind-Schwaerme-intelligent.html, besucht am 11.10.2010.

Hauert, Thomas im Interview. In: ***Tanzpresse.de Das Online-Journal für Tanzkritiken***.
URL: http://www.tanzpresse.de/index.php?id=57, besucht am 09.10.2010.

Klein, Gabriele: ***Das Soziale choreografieren. Tanz und Performance als urbanes Theater***. In: Haitzinger, Nicole / Fenböck Karin (Hg.): ***Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegung, schreiben und erfinden***. Für Claudia Jeschke. München 2010 (=Derra Dance Research 2), S. 94-103.

Thurner, Christina: Einführung zum Stück ***You have changed*** von Thomas Hauert und der Kompanie ZOO im Rahmen des Festivals ***Tanz in. Bern*** in der Dampfzentrale Bern, gehalten am 03.11.2010.

Weber, Lilo: ***Alles beim Alten. Thomas Hauerts „You've Changed" im Theaterhaus Gessnerallee***.
In: NZZ online vom 09.10.2010.
URL: http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/buehne/alles_beim_alten_1.7915135.html, besucht am 15.10.2010.

Interview mit Thomas Hauert zum Stück You've Changed

Das Gespräch wurde aufgezeichnet am Mittwoch, 03.01.2012 im Appartement von Thomas Hauert in Brüssel. Es dauerte insgesamt zwei Stunden. Die Passagen werden im Folgenden sinngemäss und nicht wortwörtlich wiedergegeben, weil dies sonst zu ausufernd wäre. Ich habe die Antworten verdichtet und dabei darauf geachtet, die Aussagen nicht zu verfälschen. Das Interview wird nachfolgend gekürzt, aber so präzise wie möglich wiedergegeben.

Inhalt / Thema 00.00 – 03.04

Mona De Weerdt 00:00.00-00:00.32

Deine Stücke erscheinen sehr formal, sehr auf die Bewegungsmöglichkeiten der Tänzer fokussiert. Hat das Stück You've Changed überhaupt einen thematischen Inhalt? Wird hier das Thema Veränderung tänzerisch verhandelt oder geht es um die reine Bewegungserzeugung durch Improvisation?

Thomas Hauert 00:00.34-00:03.03

Es ist sicher so, dass die Bewegung sehr wichtig ist. Aber ich bin nicht ganz einverstanden mit der Idee, dass dies bedeutet, es gäbe einen Unterschied zwischen dem was Bewegung ist, was wir mit der Bewegung machen, und dem, was ein Inhalt wäre. Das gehört für mich sehr stark zusammen, der Inhalt kommt sehr stark aus der Bewegung und die Bewegung wird durch inhaltliche Aspekte, das Thema – wenn man es so nenne kann – geleitet. Was wir im Studio machen wird durch das Thema, bzw. die Prinzipien, mit denen wir arbeiten, beeinflusst. Vielleicht suchst du jetzt auch nach einem Inhalt, den man in Sprache übersetzen könnte. Ich könnte jetzt schon Angaben machen, aber ich glaube, der Zuschauer spürt, worum es in diesem Stück geht. Der Aspekt, um den es in allen meinen Stücken geht, ist sehr stark gebunden an die Bewegungen und die Improvisationsprinzipien, mit denen wir arbeiten. Das alles ist sehr vielschichtig, zu vielschichtig, als dass es eins zu eins in Worte übersetzt werden könnte. Sobald Tanz in Sprache übersetzt wird, wird das Ganze linear und dies banalisiert meines Erachtens das, was wir auf der Bühne kreieren. Eine Qualität des Tanzes ist ja, dass dieser eben nicht in einem linearen Kommunikationsprozess von der Bühne zum Zuschauerraum gründet.

Mona De Weerdt 00:49.10

Wie seid ihr auf den Titel You've Changed gekommen?

(Diese Frage wurde zu einem späteren Zeitpunkt des Interviews gestellt, wurde für die schriftliche Wiedergabe jedoch nachträglich hier angesiedelt, weil sie thematisch hierher gehört. Min. 49:10)

Thomas Hauert ab 00:49.29

(lacht) Das war ein langer, langer Prozess. Ich habe mich für diesen Titel entschieden, weil es im Stück um Prozesse der Veränderung auf der Bühne geht. Einerseits geht es um die Veränderungen während der Aufführungssituation, welche sich in einer Gruppenkonstellation ergeben und auf welche die Tanzenden reagieren. Die Veränderungen geschehen im jeweiligen Moment und haben stets Auswirkungen auf die Struktur des ganzen Stückes. Die Veränderung zeigt sich aber auch in den Bewegungen, im Rückblick und Vergleich auf das Video, welches ja in der Live-Situation parallel zum realen Geschehen läuft und welches ein paar Monate früher aufgenommen wurde. Hier zeigen sich Differenzen, eben Veränderungen.

Thematisch hat das Stück einige Referenzen. Es weist Referenzen zu den 60/70-er Jahren auf, bzw. wirft es Fragen gesellschaftlicher Veränderungen von damals zu heute auf. Wo sind die Ideale der 68-er Generation geblieben? Was ist von diesen Utopien heute noch übrig, noch brauchbar? Wie haben sich die Gesellschaft, die Mentalität, das Individuum, ich selber, sich seither verändert?

Politische / Demokratische Aspekte

Mona De Weerdt 00:07.16-00:08.04

Es geht also um Ideale der 68-er, um Egalität und Demokratie, um das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft. Darum, wie sich der einzelne in der Masse verhält. Es gibt im Stück You've Changed Momente, in denen man in der Gruppe agiert, dann wieder jeder einzeln für sich alleine. Es kommt zu starken wechselseitigen Beeinflussungen der einzelnen Gruppenmitglieder. Du sagst über das Stück, es sei demokratisch. Könntest du diesen Aspekt ausführen?

Thomas Hauert 00:08.04-00:10.18
Es hat sicherlich demokratische Aspekte im Stück. Im Entstehungsprozess zeigen sich demokratische Prozesse, da der Probenprozess eine kollektive Arbeit ist. Das Stück ist nicht ein Symbol für Demokratie, sondern der ***Prozess als solcher*** soll demokratisch sein, darauf liegt das Augenmerk. Somit kann der Zuschauer während der Live-Situation das entstehende Spiel beobachten und nachvollziehen. Er soll begreifen, wie Konstellationen innerhalb des Bühnengeschehens entstehen, wie Bewegungen zwischen den Tanzenden vermittelt und Bewegungsimpulse weitergegeben werden. Es geht darum, nachzuvollziehen, wie demokratische Strukturen entstehen. Somit entstehen beim Zuschauer auch Momente von Staunen, Wundern, Überraschungen. Dies geht nicht über den Intellekt, Demokratie wäre dies und das, definiert so und so mit dieser und jener Definition. Vielmehr geht es darum, den Tanz selbst zu erleben, ohne Labels oder die Sprache, welche wiederum eine Abstraktion des tänzerischen Prozesses selber wäre.

Rezeption

Mona De Weerdt 00:10.18-00:11.02
Das Politische zeigt sich also insbesondere in einer geteilten Verantwortung und darin, wie innerhalb des Prozesses Ordnungen hergestellt werden?

Thomas Hauert 00:11.11-00:13.10
Es geht in diesem Stück darum, dass die Tanzenden eine bestimmte Haltung einnehmen, nämlich eine verantwortungsvolle. Sie sollen Verantwortung übernehmen, für ihr eigenes Tun, füreinander und somit für die gesamte Gruppe. Des Weiteren geht es um den Aspekt, wie mit Freiheit umgegangen wird. Die Tanzenden bewegen sich beständig zwischen Freiheit und Wieder-Eingliederung in Strukturen und in eine Gruppe. Es geht stets darum Ordnungen zu schaffen und diese auch wieder zu verändern. Gemeinsam sollen Formen kreiert werden, welche nicht als individuelle Formen entstehen, sondern als Gruppenformationen, Interaktionen. Es geht somit um Bewegungen, welche die gesamte Gruppe betreffen und mit einbeziehen. Es entsteht ein Prozess, in dem die Tanzenden beständig jemandem folgen, Bewegungsmaterial von den anderen aufnehmen,

aber damit kreativ umgehen, es umformen und im nächsten Moment schon wieder die Verantwortung und Leitung übernehmen können. Es geht auch darum, wie man die Leitung übernehmen, Dinge auflösen oder sich in die Gruppe eingliedern kann. Diese Aktivität, diese Kreativität, dieses Engagement aller Improvisierenden, auf der Bühne gemeinsam und gemeinschaftlich etwas zu generieren, etwas Spannendes entstehen zu lassen, darum geht es mir in meiner Arbeit.

Gesetzte Strukturen / Vorgaben

Mona De Weerdt 00:13.10-00:13.35
Du sprichst die Leitungsübernahme an. In dem Stück gibt es Spielregeln. Welches sind die gesetzten Strukturen? Ich konnte nachvollziehen, dass die Musik starke Impulse für Bewegungen setzt, impulsgebend ist für die Bildung oder Auflösung von Konstellationen fungiert. Die Musik gliedert das Stück in Sequenzen und legt einen gesamtdramaturgischen Rahmen. Daneben fungiert der Gazevorhang als strukturierendes Moment. Kannst du näher ausführen, welches die Setzungen sind?

Thomas Hauert 00:13.36-00:17.45
You've Changed entstand nachdem wir ***Accords*** kreiert hatten, wo die Musik sehr bestimmend war für die Struktur des Tanzes. Dort haben wir auch gemerkt, dass die Musikalität das Potenzial hat, den Tanz zu strukturieren. Für ***You've Changed*** haben wir zuerst einen Monat lang geübt, Dinge entwickelt im Studio, ohne Musik. Das Ziel war es, eine Choreographie ohne Musik gemeinsam zu entwerfen und zu improvisieren. Während der Probe haben wir gefilmt. Dieses Videomaterial diente dem Komponisten dann als Vorlage, er hat die musikalische Komposition in Bezug auf den Tanz entwickelt. Die Musik wurde somit auf den Tanz geschrieben. Für die Konstruktion des Stücks sind also Musik und Video stark strukturbildend. Gesamthaft gibt es eine feste Zeit-Struktur, beispielsweise ist die Musik ein zeitlich strukturierendes Element. Der Ablauf grösserer Sequenzen ist dramaturgisch durch die Musik festgelegt. Aber innerhalb dieser Sequenzen können die Bewegungen improvisiert werden. Der Tanz ist somit prinzipiell offen, immer wieder neu zu entstehen.

Es geht beim gemeinsamen Improvisieren dann darum, eine Gruppe so zu koordinieren, dass nicht alle nur individuell sind, sondern dass alle zusammen ***eine*** Einheit, einen Gesamtkörper, bilden. Für jedes Stück werden neue Gesetzmässigkeiten, neue Strukturen erfunden: wenn jemand auf der Bühne etwas macht, hat dies stets eine Folge für die anderen Beteiligten, alles hängt zusammen. Je

nach Spielregeln ergeben sich verschiedene Formen. Die Individuen, welche zusammen chaotisch funktionieren, müssen gemeinsam Ordnungen im Raum entstehen lassen, wodurch Gesetzmässigkeiten entstehen. Es entstehen logisch-zusammenhängende Bewegungsmechanismen, durch das Zusammenfügen von Bewegungen der Individuen entsteht ein grösserer, zusammenhängender Bewegungskomplex.

Mona De Weerdt 00:17.46-00:18.41
Du betonst sowohl in Interviews, als auch in deinem Aufsatz Training is Creating immer wieder, es gehe dir darum, Normierungen und Tanztechniken zu brechen und den Körper wieder an den Nullpunkt zurückzubringen. Ihr arbeitet mit der menschlichen Physis, der Anatomie, den Bewegungsmöglichkeiten des Tanzkörpers. Aber wie schafft man es, einverleibte, normierte Konditionierungen, verkörpertes Wissen zu durchbrechen und etwas Neues zu erzeugen? Wie stellt man sich dieser Herausforderung?

Thomas Hauert 00:18.42-00:25.35
Der Körper funktioniert sehr stark so, dass man sich konditioniert. Dass man Sachen lernt und Dinge, Abläufe ohne zu denken tun, wiederholen, kombinieren kann. Im täglichen Leben profitieren wir davon, von solchen einverleibten Automatismen, aber im Tanz können diese zum Hindernis werden. Gerade durch das Tanztraining, welches so stark formatiert ist werden Bewegungsabläufe stark automatisiert. Jeden Tag werden in der Tanzausbildung im täglichen Training dieselben Übungen wiederholt, welche sich dann festsetzen. Obwohl sich die Tanzausbildung für meine Begriffe langsam verbessert und die angehenden Tänzerinnen und Tänzer nicht nur in klassischer Technik geschult werden. Aber auch der zeitgenössische Tanz mit seinen Techniken kreiert wieder solche Schemas wie die Ballett-Technik, sowohl die Release Technik als auch die Kontaktimprovisation hat einen festen Kanon gebildet. In meinen Workshops sehe ich, dass es unglaublich schwer ist, diese Mechanismen und Gewohnheiten abzulegen, den Leuten abzugewöhnen, darüber hinaus zu gehen.

Es geht mir in meiner ganzen Arbeit mit der Kompanie ZOO darum, etwas Neues zu lernen, sich seinen Gewohnheiten bewusst (20:41) zu werden, diese Gewohnheiten im kollektiven Kreationsprozess zu überlisten. Wir versuchen Übungen zu finden, um sich selber zu überraschen, den Körper auszutricksen. Aber diese neuen Bewegungen werden dann wiederum zu neuen Gewohnheiten. So funktioniert der menschliche Körper. Klar gibt es Spielraum dazwischen, Momente,

in denen sich etwas Neues ereignen kann. Diese Überraschungsmomente und die Generierung von Neuem entsteht vor allem in der Live-Situation. Aber um wirklich frei zu sein, muss man Dinge dann auch wieder üben. Es braucht das Know-How, um mit diesen Sachen umzugehen, die Tanzenden brauchen eine körperliche und tänzerische Kompetenz. Improvisieren ist somit eine erlernte Fähigkeit.

00:21.36-00:22.50

Um Normierungen zu durchbrechen arbeiten wir mit unterschiedlichen Improvisationsübungen. Diese Übungen finden so statt, dass man während der Probe mit dem Einfluss der anderen Tanzenden aus der Gruppe arbeitet. Dies kann mit direktem Berühren, Anstossen geschehen, aber auch mittels Impulsen aus der Distanz. Man soll nicht nur auf seine eigenen Impulse, sondern insbesondere auch auf Reflexe anderer reagieren lernen. Somit lernt man, an andere Gewohnheiten, an die Bewegungen der Anderen anzudocken. In der Probe und in Workshops arbeite ich mit den Tänzerinnen und Tänzern oft so, dass jemand anders für einen Bewegungsentscheidungen trifft, einen überfordert, damit man nicht in Gewohnheiten zurückfallen kann. Mit diesem Prinzip haben wir jedes Mal Neues lernen können.

00:23.12-00:24.05

Der Körper wird als Ausgangsmaterial genommen. Das Ziel der kollektiven Bewegungserforschung besteht in dem De-konstruieren bestehender Muster und Konditionierungen und der Herausforderung, Bewegungsmaterial neu zu kombinieren. Die Bewegungsmöglichkeiten in den Gelenken sollen neu entdeckt werden. Der Körper wird nicht als Einheit wahrgenommen, sondern es werden gewissermassen mehrere Einheiten daraus gemacht, indem die einzelnen Glieder isoliert werden. es findet eine De-Zentralisierung statt. Dadurch, dass unterschiedliche Artikulationen und Bewegungsausführungen gleichzeitig ausgeführt werden, müssen die Tanzenden ihre Aufmerksamkeit jonglieren. Der Körper wird nicht als Gesamtheit, als Einheit gesehen, sondern dekonstruiert und zerlegt, dies zwingt den Improvisierenden dazu, verschiedene Sachen gleichzeitig zu machen. Dadurch wird die Aufmerksamkeit zwar auf den Körper gerichtet, aber auch mal zerstreut. Dadurch kann Neues generiert werden.

Mona De Weerdt 00:54.20

Welches sind die „gelenkten Improvisationsaufgaben" während der Probe? Arbeitet ihr mit vorgegebenen tasks oder gezielten Fragestellungen? Und kannst du mir etwas genauer beschreiben, wie solche Übungen aussehen?
(Diese zwei Fragen wurden zu einem späteren Zeitpunkt des Interviews gestellt, gehören aber thematisch hierhin, darum wird diese Passage von Min. 54:10-54:48 hier wiedergegeben.)

Thomas Hauert 00:54.52-00:57.50

Seit dreizehn Jahren arbeiten wir mit unterschiedlichen Übungen und Experimenten. Gewisse Übungen, die wir während der Probe verwenden, sind schon als Improvisationspraxen elaboriert und wurden nicht von uns neu erfunden. Ein Klassiker, der immer wieder vorkommt, entwickelt für ***Cows in Space***, ist folgende Improvisationsübung: Eine Person tanzt ein Solo und reagiert auf Impulse von zwei anderen Tanzenden, den sogenannten Assistenten. Diese geben Impulse, physische Anstösse, auch mittels Kraft. Durch solch energetischen Anstossens entstehen neue Formen. Der „Solist" kann nicht mehr einfach Improvisieren, sondern wird teilweise geführt, angestossen und dadurch gezwungen, auf Impulse von aussen zu reagieren und seine eigenen Körpernormierungen zu durchbrechen. Es findet somit ein Üben mit verschiedenen Bewegungsqualitäten und Intensitäten statt: mit Widerstand oder gerade nicht, mit (an)stossen versus ziehen etc. Es geht darum, solche Impulse aufzunehmen und in Bewegung zu übersetzen, zu vereinigen und Lösung für widersprüchliche Richtungen und Kräfte zu finden. Äussere Kräfte wirken somit permanent auf den Körper ein.

Mona De Weerdt 00:57.05-00:57.08

Es handelt sich also insbesondere um eine physische Arbeit. Dennoch möchte ich wissen: Arbeitet ihr während der Probe auch mit Sprache? Gibt es verbale Anweisungen?

Thomas Hauert 00:57.10-00:60.35

Es gibt auch verbale Anweisungen. Eine Methode, um neue Bewegungen zu finden besteht zum Beispiel darin, eine Liste mit Bewegungsqualitäten oder Indikationen aufzustellen. Die Indikatoren sind dann beispielsweise ***impulses, travelling attac***k. Diese müssen in jedem Moment kombiniert werden, wodurch

neues Bewegungsmaterial generiert werden kann. Alle Vorgaben müssen in jedem Moment präsent sein und die Improvisierenden müssen daraus etwas entwickeln. In einem nächsten Schritt wechselt ein Indikator, dann heisst es zum Beispiel: ***travelling, attack, jumps.*** Nun entsteht wieder etwas ganz Anderes durch dieses Auswechseln nur einer Vorgabe. Die Art und die Qualität der Bewegung transformieren sich.

Das Prinzip besteht auch hierbei darin, dass die Bewegung von aussen diktiert wird, aber man selber eine kreative Lösung für die Umsetzung der Befehle finden muss. Eine sprachliche Vorgabe wird in Bewegung und kinetisches Material übersetzt. Der Auftrag besteht darin, immer neue Kombinationen mit den vorgegebenen Faktoren zu kreieren. Die Bewegung wird von aussen gesteuert, es entsteht ein spielerischer Zwang, welcher sehr spannend ist, weil man beständig herausgefordert wird.

00:26.17-00:27.15
Es braucht viel Konzentration, viel Übung. Selber merkt man, dass man so funktioniert, dass man nach Symmetrie strebt. Das ist einfach. Aber gleichzeitig verschiedene Spannungen zu erzeugen, Bewegungen rechts und links in verschiedenen Tempi oder verschiedenen Bewegungsqualitäten auszuführen, das ist eine Herausforderung. Wenn man anfängt, gegensätzliche Dinge, unterschiedliche Spannungen zu kombinieren, erkennt man, wie viel Potenzial für Neues vorhanden sein kann. Man entdeckt neue Bewegungen, die man sich aneignen und üben kann. So zu arbeiten macht grossen Spass, weil man neue Möglichkeiten und auch neue Seiten an sich entdeckt. Für mich sind das sehr lustvolle Momente, weil sie einen beständig herausfordern und diese Herausforderung stimuliert die Kreativität der Tanzenden.

Mona De Weerdt 00:27.16-00:27.46
Als ich das Stück You've Changed wiederholt auf Vimeo angeschaut habe, konnte ich sehen, wie die Artikulation der Bewegung aus verschiedenen Gelenken kommt. Es entstehen dadurch sehr virtuose Bewegungskombinationen. Ersichtlich wird keine einheitliche Tanztechnik, sondern ein komplexer, dezentralisierter Körper wird generiert. Meine nächste Frage zielt auf die Wirkungsästhetik dieser Körper. Warum tragen alle Tänzer dieselben Kostüme? Was bezweckt diese Uniformierung? Geht es dir hier um das Herstellen von Egalität? Und auch um ein Aufheben von Geschlechtlichkeit?

Thomas Hauert 00:27.48-00:32.12
Ich möchte damit deutlich machen, dass es in dem Stück nicht um Rollen, Persönlichkeit oder Charaktere geht, sondern um die Bewegung. Es sollen keine Individuen gezeigt, keine Geschichte erzählt werden von alltäglichen Leuten zum Beispiel. Es gibt keine Narration im Stück. Daher war es mir wichtig, ein künstliches Kostüm zu zeigen, welches auf nichts referiert und un-codiert ist. Es bleibt natürlich ein Mensch und wir arbeiten schon mit dem Potenzial jedes Einzelnen, welcher auf der Bühne agieren und reagieren kann, Einfluss nimmt und gleichzeitig beeinflusst wird und in jedem Moment kreiert. Aber der Tanzende in seinen Bewegungsmöglichkeiten wird wichtig und nicht der Tanzende in seiner Persönlichkeit, es geht nicht um die Person dahinter. Wir arbeiten an etwas total Künstlichem, an diesem Mikrokosmos, der auf der Bühne entsteht, an diesen Mechanismen, welche ausgestellt werden sollen, an der Musikalität. Und der Körper dient gewissermassen als Spielplatz, um diese Aspekte sichtbar zu machen.

Viele Leute sagen, das Kostüm erinnere sie an ein Pyjama, oder an Kinderstrampel-Anzüge. Dies hat aber einen pragmatischen Aspekt. Die Kostüme sollten bequem sein, der Körper soll grösstmögliche Freiheit und Bewegungsmöglichkeit haben. Dennoch sollen die Kostüme nicht etwa an Sport erinnern, sondern leger sein, aber nicht an Alltagskleidung angelehnt.

Die Kostüme in diesem Stück sollen einfach explizit, nicht alltäglich sein und nicht den Charakter von jemandem suggerieren. Was jedoch drin ist als Referenz ist eine Anlehnung an die 70-er. Das Modell der Kostüme war ein Modefoto aus den 70-er Jahren. Auf diesem Foto war ein ähnliches Kostüm abgebildet. Und auch die Musik mit den röhrenden Gitarren ist an Jimi Hendrix angelehnt. Hier wären wir wiederum bei der inhaltlichen und thematischen Ebene. Es geht in dem Stück gewissermassen auch um die Utopie der 60-er/70-er Jahre, um die Ideologie von Peace & Love, um das Ausprobieren neuer Gesellschaftsmodelle. Aber auch um Anarchie, die Idee der Solidarität, die Idee von Demokratie, das Zusammen, das Entstehen von Freiheit, welche nur generiert werden kann und nur dann funktioniert, wenn alle gegenseitige Verantwortung für sich und die Gruppe übernehmen.

Mona De Weerdt 00:32.14-00:32.33
Mir ist insbesondere aufgefallen, dass die Kostüme nicht eng an den Körper anliegend, sondern weit geschnitten sind. Dabei werden gewisse Dinge ja auch wieder verschleiert, man sieht nicht alle Artikulationen der Gelenke, wie zum Beispiel bei den enganliegenden Körperanzügen des Balletts. Was für eine Körperästhetik wird damit bezweckt?

Thomas Hauert 00:32.35-00:33.17
Bei den enganliegenden Kostümen des klassischen und zeitgenössischen Balletts geht es darum, Körperformen und Linien besser zu sehen. Genau wie bei Cunningham, in dessen Choreographien sehr geometrische Körperformen entstehen sollen. Bei uns gibt es auch Linien, aber das ist nicht das ultimative Ideal, wie beim Ballett oder bei der Cunningham-Technik, wo es vor allem um Formen und Curves geht. Diesbezüglich habe ich ein anderes Verständnis, was für ein Körperbild ich auf der Bühne zeigen möchte, daher auch die eher weit geschnittenen Kostüme. Wie bereits gesagt auch aus pragmatischen Gründen, damit die Körper möglichst viel Bewegungsfreiheit haben.

Mona De Weerdt 00:33.18-00:33.38
Du erwähnst Cunningham. Das Stück hat bei mir starke Assoziationen zu Cunninghams Bewegungsästhetik erzeugt. Insbesondere erinnerte mich das Bewegungsvokabular, welches sich in You've Changed zeigt, an bekannte Bewegungen aus Cunninghams Stück Beach Birds. Bei You've Changed gibt es auch diese gehaltenen, statischen Positionen, welche abrupt, spontan aufgelöst werden, aber auch die Curves des Oberkörpers. Die einzelnen Bewegungen scheinen auch in deinem Stück oftmals willkürlich aneinander gereiht. Und natürlich ist eine Anlehnung an Cunningham auch die Aufhebung der Geschlechtlichkeit durch eine Uniformierung in der Bewegungssprache und der Kostümierung. Ist diese Referenz bewusst gewählt?

Thomas Hauert 00:33.39-00:34.55
Natürlich ist mir bewusst, dass die Bewegungen in diese Richtung tendieren und eine ähnliche Bewegungsästhetik aufweisen. Ich bin auch ein grosser Fan von Cunningham. Es gibt des Weiteren noch andere Referenzen und Anlehnungen an den amerikanischen *Postmodern Dance*. Zum Beispiel an ein Stück von Lucinda Childs, an ihr Stück *Dance*. Dort gab es auch eine Videoprojektion des Künstlers Sol Lewitt, ähnlich wie wir sie dann beim Stück *You've Changed* ver-

wenden. Jedoch haben die Tänzer bei Lucinda Childs genau synchron zu der Videoprojektion getanzt. Das bedeutet, vorne auf der Leinwand sieht man die exakt gleiche Choreographie, wie sie die Tänzer hinten live tanzen. Bei unserem Stück ergeben sich Verschiebungen, Brüche, Diskontinuitäten zwischen der virtuellen Projektion und den real tanzenden Körper. Aber diese Referenzen zu Cunningham und Childs sind sehr klar im Stück erkennbar, gewollt auch als Bezeugung von Respekt vor diesen beiden wichtigen und grossen Tänzer, Choreographen und Erneuerer des Tanzes.

Mona De Weerdt 00:34.56-00:35.00
Und somit auch eine historische Referenz an die Judson Church Group, welche demokratisch als Ensemble zusammenarbeiten wollte?

Thomas Hauert
Ja

Mona De Weerdt 00:35.26-00:36.09
Die nächste Frage zielt auf die Live-Improvisation als kollaborative Praxis. Während des Probeprozesses und auch während der Live-Improvisation sind alle Tänzerinnen und Tänzer gleichermassen am Entstehungsprozess des Stückes beteiligt, generieren das Stück gemeinsam. Dadurch gibt es nicht mehr einen Autor, Autorschaft wird gewissermassen aufgehoben. Werden im Studio Bewegungsentscheidungen und kompositionelle Entscheidungen für das Stück gemeinsam mit den Mitgliedern der Kompanie ZOO getroffen? Dennoch steht da immer Thomas Hauert und Kompanie ZOO, du stehst gewissermassen mit deinem Namen für die gezeigten Stücke, hast auch schon einen Autorenpreis erhalten. Meine konkrete Frage lautet nun: Wen siehst du als Autor der Stücke? Findest du es berechtigt von kollektiver Autorschaft zu sprechen?

Thomas Hauert 00:36.10-00:38.38
Die Idee, das Ausgangskonzept kommt von mir. Die Struktur und Idee, wie ein Stück auf der Bühne aussehen soll, die Mechanismen, welche wirken, die Spielregeln, die gelten, das entwerfe ich im Vorfeld. Ich möchte damit aber nicht den Anteil der Tänzerinnen und Tänzer schmälern. Konzeptuell sieht es jedoch so aus, dass ich es bin, der die Prozesse dirigiert und steuert. Zum Beispiel auch damals bei ***Cows in Space*** habe ich die Ausgangspunkte fixiert, Strategien festgelegt, Übungen die dabei helfen sollen, über eigene Gewohnheiten hinwegzukommen, entworfen, als auch räumliche Dinge fixiert. Zu Beginn war das Stück nicht improvisiert, sondern konstruiert. Ich bin derjenige, welcher die Fäden in der Hand hat, vorausdenkt, das Gesamte analysiert und die Richtung vorgibt.

Damit möchte ich aber wie erwähnt nicht den Einfluss oder die Bedeutung aller Beteiligten schmälern, denn diese haben immer die Möglichkeit, mitzudenken, mitzugestalten, Bewegungsmaterial und Ideen beizusteuern. Die eigentliche, die körperliche Arbeit findet im Studio statt und hierbei ist schwierig auseinanderzudividieren, wer was beisteuert, weil jeder Einzelne mit seinen Ideen, mit seiner Kreativität, seiner Inspiration gleichermassen am Entstehungsprozess beteiligt ist. Alle können hier gleichberechtigt mitwirken. Dies ist der spannende Aspekt des Tanzes, dass man den Prozess erleben muss, im Studio, gemeinsam. Dadurch unterscheidet sich der Tanz auch von anderen Künsten, weil er direkt erlebbar wird am eigenen Körper.

Mona De Weerdt ab 00:38.37

Wie sieht es urheberrechtlich aus? Wer hat welche Anteile an diesem Stück?

Thomas Hauert 00:38.41-00:42.40

Rechtlich sieht es so aus, dass alle Tanzende die Autorenrechte des Stücks haben. Geteilt an alle! Das haben wir von Anfang an so gemacht und machen wir immer noch so. Wir pochen darauf, dass es sich bei der Arbeit um eine Zusammenarbeit aller handelt. Ich habe immer wieder erklärt, was dabei meine Aufgabe ist, was ich beisteuere und gleichzeitig betont, dass der Anteil der einzelnen Tänzerinnen und Tänzer unerlässlich ist. Leider ist das Denken von Produzenten, Programmierern, Journalisten und Publikum oftmals immer noch so geortet, dass sie glauben, es gäbe einen Kopf, der sich alles ausdenkt, alles im Voraus kreiert. Und dass es somit eine strikte Trennung zwischen dem Choreographen und den Tänzern gibt, dass gewissermassen der Choreograph alles entwirft und die Tänzer nur ausführen. Aber gerade beim Tanz ist es ja das Spezifische, dass man Dinge direkt bei der Probe erleben muss, dass jeder gleichermassen beteiligt ist, dass wechselseitige Beeinflussung und Inspiration stattfindet. Dieser Prozess unterscheidet sich grundlegend von der Arbeit eines Musikers bzw. Komponisten, der mit einem Instrument oder einem PC arbeitet. Wir arbeiten direkt am und mit dem Körper. (40:26) Dies den Leuten zu kommunizieren und zu vermitteln ist oftmals schwierig. Gerade die Programmierer wollen oft nur einen kurzen Namen im Programmheft und schreiben einfach Thomas Hauert. Es geht um einen Künstler, fertig. Es ist schwierig, dieses Bewusstsein in der Öffentlichkeit zu verändern. Wir haben aber viel Anstrengung reingesteckt, ein neues, anderes Bild eines kreativen Künstlerkollektives zu vermitteln, aber die Leute scheinen daran leider oftmals nicht interessiert.

Mona De Weerdt 00:42.40-00:43.29

Natürlich kommen immer Inputs von den Tanzenden, natürlich ist es ein gemeinschaftlicher Prozess. Meine Frage zielte insbesondere darauf, herauszufinden, ob ihr das Konzept gemeinsam, gemeinschaftlich entwerft, oder ob dieses schon steht, wenn ihr mit dem Proben beginnt. Dass du gewissermassen die Ideen hast - beispielsweise die Referenzen an Lucinda Childs und Merce Cunningham, welche du vorhin genannt hast – und das Bewegungsmaterial dann gemeinsam erarbeitet wird. Wie sieht dieser kollaborative Prozess auf der Bühne aus?

Thomas Hauert 00:43.31-00:44.32

Für die Improvisation während der Live-Situation ist es essentiell, dass jeder gleichermassen das tänzerische Geschehen mitgestaltet und mitformt. Jeder Moment, jede kleinste Bewegung kann wieder etwas Neues anstossen und entstehen lassen. Jeder Improvisierende aus seiner Perspektive auf der Bühne kann reagieren, kann Neues erzeugen. Dadurch entstehen auch diese Vielfältigkeiten, das Stück wird dadurch viel komplexer. Würden die Stücke nur durch mein Bewusstsein entworfen, wäre das alles viel simpler.

Mona De Weerdt 00:44.36-00:45.15

Welche besonderen Fähigkeiten und Kompetenzen brauchen die Tanzenden deiner Meinung nach, um gekonnt live improvisieren zu können? Was verlangst du von ihnen?

Thomas Hauert ab 00:45.20

Es geht bei der Improvisation ja vor allem darum zu kreieren anstatt Gewohnheiten zu folgen. Was die Tänzer können sollten? Eigenständig kreieren, sich aber immer wieder der Gruppe anpassen, Form geben und das gemeinsame Timing finden. Es geht also darum dem Gesamtprozess, der Entstehung des Stückes gemeinsam eine Form zu geben. (46:08 – 47:50) Was während der Improvisation geschieht ist nicht nur eine bewusste Angelegenheit. Darum dauert der Kreationsprozess auch so lange, weil es nicht nur um bewusste Entscheidungen geht, sondern der Mensch in jedem Moment als Ganzheit auch mit dem Unterbewusstsein kreiert. Landläufig wird dieser Prozess des Entscheidungen-Treffens als intellektuelle Angelegenheit gesehen, aber das ist laut meiner Erfahrung überhaupt nicht so, weil der Körper als Gesamtheit kreativ sein kann. Er kreiert mit seiner Intuition, welche aus dem Unbewussten entsteht und seiner Rationalität, welche aus dem Bewusstsein kommt. Das Bewusstsein ist natürlich von

Bedeutung, weil es delegieren und den Körper wieder herausfordern kann. Die Durchdringung dieser beiden Momente ist spannend. Der Körper als Ganzheit wird wichtig, auch mit seiner Intelligenz und Intuition. Intuition verstehe ich als basierend auf Erfahrungen, Erinnerungen, wobei dies nicht unbedingt bewusste Erinnerungen sein müssen, sondern eben unbewusst hervorgeholte, sprachlich nicht benennbare.

Mona De Weerdt 00:47.59-00:48.06
Diese Erinnerungen, das können auch imaginierte Erinnerungen sein, welche sich bildlich manifestieren und dann in Bewegung überführt werden?

Thomas Hauert 00:48.09-00:49.13
Genau, manchmal entsteht auch imaginierte Bewegung, welche sich nicht bewusst äussert, sondern als allgemeines Gefühl. Oftmals ist die Aufmerksamkeit nicht direkt auf etwas gerichtet, das Bild, welches in einer Bewegungsausführung mündet wird unbewusst evoziert, als Gefühl. Dieses Gefühl kann vorhanden sein, während man seine Aufmerksamkeit bereits wieder auf etwas Anderes richtet. Zerstreute Aufmerksamkeit kann somit Neues generieren. Das Ganze ist sehr komplex.

Mona De Weerdt 01:00.00
Wie lange habt ihr für dieses Stück geprobt?

Thomas Hauert 01:00.06-01:02.21
Die eigentliche Probearbeit zu ***You've Changed***, das Üben im Studio, dauerte vier Monate. Diese Arbeit muss jedoch in ihrer Gesamtheit betrachtet werden, basierend natürlich auf sehr viel Arbeit, welche im Vorfeld bereits gemacht wurde. Die ganze Vorarbeit, die Vorahnung und das Vorwissen, welches wir, die Kompanie ZOO und ich, uns während zwölf Jahren gemeinsam angeeignet haben, waren ja vorhanden. Sonst wären vier Monate gemeinsame Probezeit natürlich viel zu wenig Zeit gewesen.

Mona De Weerdt 01:02.56-01:03.25
Improvisation birgt ja immer auch Gefahren, man befindet sich beständig in einer Instabilität, welche in Ordnung überführt werden muss. Wann und wie kann eine Improvisation, welche ja oftmals als ein nicht normatives Geschehen betrachtet wird, scheitern? Gibt es diesen Aspekt für dich überhaupt, das Misslingen? Und wenn ja: Wie gehst du als Tänzer mit dieser stets gegebenen Gefahr des „Misslingens" um?

Thomas Hauert 01:03.30-01:06.30

Natürlich ist es unser Ziel, dass dies nicht, bzw. so wenig wie möglich, passiert. Daher üben wir ja unglaublich viel im Studio, bevor wir auf der Bühne eine Live-Improvisation zeigen. Im Prozess, beim Proben merkt man, was zu lange, zu chaotisch und unordentlich wird und ändert solche Dinge entsprechend ab. Während der Probe werden ja auch Videos gemacht. Diese werden von mir analysiert. Durch den distanzierten Blick wird hier nochmals ersichtlich, was funktioniert und was nicht. Oftmals geht es dann darum, Strategien zu entwickeln, wie Dinge verändert werden können. Man entwickelt im gemeinsamen Probenprozess auch ein Bewusstsein dafür, was spannend ist und was nicht. Aber ja, es gibt Momente in der Live-Situation, in denen die Improvisation misslingen kann. Es sind Momente, in denen es Missverständnisse gibt unter den Tanzenden, dann kann die Verbindung verloren gehen. Oder aber, es passiert, dass die Energie abflacht. Dies ist sehr frustrierend, wenn man merkt, dass man müde ist und daher gewisse Dinge physisch nicht so ausführt, wie man es gerne hätte. Dies passiert zum Beispiel wenn man die fünfte Aufführung in Folge tanzt. Die Improvisation misslingt, weil man einfach nicht genügend Energie, Kraft hat, wenn man physisch nicht stark genug ist, Dinge präzise auszuführen. Die Live-Improvisation kann in solchen Momenten, wenn die Energie physisch abflacht, auseinanderfallen. Es gibt aber auch andere Erschöpfungszustände, eher kognitiver Art. Es kann also passieren, dass die Improvisation auseinanderfällt, weil einer unaufmerksam ist. Dies äussert sich dann darin, dass Raumwege und Formationen nicht so rasch entstehen können, wie sie sollten, oftmals weil sie schwierig zu kreieren sind. Dann fällt das Energielevel ab und die Improvisation als Stück auseinander. Die Verbindungen zwischen den einzelnen Improvisierenden flachen ab, die Improvisation wird schlampig, nicht mehr präzise.

Fin