

Helmut Ploebst	02	Homo Ludens als Houdini Der Tanz als Entfesselungskunst
Christina Thurner	07	Komische Körper Humor, der in Bewegung setzt
Beat Mazenauer	12	Metamorphosen im Quellcode Computerchoreografien
Anna Hohler	17	Laufen, rennen, Teigwaren kochen Der Alltag und die Inszenierung
Gabriele Klein	20	Stadttänze und Tanzstätten Ein Streifzug durch den urbanen Raum
Esther Sutter	25	Avantgarden, vernetzt Stile und Strömungen in der Tanzszene
Agathe Blaser	30	Frei oder etabliert? Berührungsgängste hinter der Bühne
Lilo Weber	33	Zahlen allein genügt nicht! Ein Vergleich: Tanzförderung in England und in der Schweiz
Sylvie Zaech	37	Das Surren des Kühlschranks Zwischen Selbstzucht und Magersucht
Jean-Yves Pidoux, Muriel Jost	40	Die Hybridität der Hybris Die Performance unter sozialem und politischem Aspekt
Martina Wohlthat	46	Partituren und Figuren Über die Beziehung zwischen Tanz und Musik
Dominique Martinoli	49	Extra muros Die Bespielung des öffentlichen Raums

Fotografie
Selina Willemse

passagen
p a s s a g e s

38

Die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia fördert Kunst und Kultur in der Schweiz, sie setzt sich für den kulturellen Austausch im Inland sowie mit dem Ausland ein. Mit ihrer Tätigkeit unterstützt sie eine kulturell vielseitige, zeitgenössische und offene Schweiz.

Das Pro-Helvetia-Kulturmagazin *Passagen/Passages* erscheint dreimal pro Jahr in deutscher, französischer und englischer Sprache.

Zu beziehen über die schweizerischen Auslandsvertretungen, das Centre culturel suisse, 32, rue des Francs-Bourgeois, 75003 Paris (nur für Frankreich), oder direkt beim Herausgeber: Pro Helvetia, Kommunikation, Postfach, CH-8024 Zürich, Tel. + 41 1 267 71 71, Fax + 41 1 267 71 06, E-mail: alangenbacher@pro-helvetia.ch. In der Schweiz ist *Passagen* für sFr. 12.50 (Einzelnummer) oder im Jahresabonnement für sFr. 35.- erhältlich. (<http://www.pro-helvetia.ch>).

Homo Ludens als Houdini

Der Tanz als Entfesselungskunst

Helmut Ploebst

Der lebendige Körper besteht aus unzähligen choreografischen Prozessen, über deren Ursprünge und Pläne noch wenig bekannt ist |

Auch tote und schlafende Leiber sind, was sie sind, nur aufgrund eines konzertierten Zusammenwirkens kontextgenerierter Organisationsfelder. Die Systeme in einem leblosen Körper folgen allerdings etwas anderen Regeln als in einem schlafenden. Ursachen dafür können Fehler und Ausfälle in einzelnen Organisationseinheiten sein, die sich letal auf das Gesamtsystem auswirken. Der lebende Körper hingegen hält sein gesamtes Organisationsspektrum auch im Schlaf aufrecht. Er regelt seine Rast in Bewegung. Herz und Kreislauf bleiben aktiv, Gehirn und Nervensystem senden weiterhin Impulse an den Bewegungsapparat. In Morpheus' Armen atmet und zuckt der Körper, er dreht und wendet sich, um Krämpfen vorzubeugen. Er träumt, schreckt auf, sinkt wieder in Tiefschlaf, er kontrolliert sogar seine Position, um nicht aus dem Bett zu fallen.

Warum kann der Terminus Choreografie in diesem Zusammenhang überhaupt eingesetzt werden? Nun, die brauchbarste Definition dieses Begriffs stammt von dem in Deutschland arbeitenden Amerikaner William Forsythe, einer Schlüsselfigur des postmodernen Balletts. Choreografie, sagt er, sei «die Organisation von Dingen in der Zeit». Damit befreit Forsythe diesen Topos aus seinen alten Grenzen im künstlerischen Tanz (griechisch *choreia* bedeutet «Tanz» und *graphein* heisst «schreiben»). Infolge dieser Erweiterung wird es auch irrelevant, ob eine Organisation sich «willentlich» oder «unwillkürlich» anleitet.

Die Entwicklung einer Sprache etwa ist mitsamt ihren Regulativen ein «unwillkürlicher», sich selbst generierender kollektiver Prozess. Und Forsythes «willentliche» Definition findet interessanterweise Entsprechungen im nicht mit Tanz verbundenen Sprachgebrauch des Begriffs Choreografie: etwa

in Wendungen wie «Choreografie der Gewalt» (u.a. im Film), «Choreografie einer Wahnacht» (Politik), «Choreografie von Elektronen und Protonen im Protein» (Biophysik), «Choreografie der Rhythmen» (Jazz) oder «Choreografie des Alltags» (u.a. in der Architektur). Die letztere beginnt bereits mit dem Erwachen, wenn wir aus den Betten steigen und dazu ansetzen, komplexe Bewegungsmuster in den Raum zu zeichnen.

Innerhalb unseres Privatbereichs bewegen wir uns nach Mustern, die unsere Persönlichkeiten charakterisieren. Draussen bewegen wir uns innerhalb der Grenzen des üblichen Verhaltenskodex, schreiben unsere öffentlichen Zeichen in den sozialen Raum. Dieser nimmt den Körper des Individuums auf und fügt ihn in seine soziochoreografische Matrix ein. Belebte Gehwege, Verkehrsmittel, Raumkonstruktionen wie Geschäfte und Bahnhöfe kanalisieren die Mobilität der Städtebewohner, die mit Überwachungssystemen gut kontrolliert werden können. Die Organisation der Öffentlichkeit gestattet allerdings nur ein relativ begrenztes, auf Funktionalität ausgerichtetes Mobilitätsspektrum. Irritationen der ordentlichen öffentlichen Choreografie rufen je nach Ausmass Reaktionen des Kontrollapparates hervor. Denn die regulierenden Bewegungen der Behörden einer Gemeinschaft gehorchen auch einer Partitur: insbesondere der Notation des Gesetzes. Legislative und Exekutive bilden die Regeln der Organisation, legen diese Bestimmungen aus und überwachen ihre Einhaltung. Das bedeutet, die Choreografie der Öffentlichkeit ist ihrerseits Produkt der amtschoreografischen Prozesse einer Administration. Mehr noch als der menschliche Körper befindet sich die strukturgebende Autorität einer Gemeinschaft in ständiger Bewegung. Während der vergangenen



Jahre ist aus dieser schlaflosen Verwaltung ein überwachter Apparat geworden, vor allem in den USA, diesem sich seit 9/11 2001 hysterisierten Gesellschaftskörper.

Die Performances von Verwaltung und Wirtschaft werden als mediale Choreografien vorgeführt. Die Selbstinszenierungen von Politik und Ökonomie wiederum beeinflussen die Bewegungen der Bevölkerungen, wie alle Wahl- und Werbekampagnen mehr oder weniger anschaulich demonstrieren. Printmedien, Radio und Fernsehen bilden den medialen Ereignisraum, das virtuelle Theater der Politik. Die Gesetze der Massenmedien wiederum choreografieren diesen Ereignisraum, zunehmend nach den Massstäben ihrer eigenen Wirtschaftlichkeit. Über Computer und Mobiltelefon erhält der Konsument die Möglichkeit, auf virtueller Ebene «surfend» und «googelnd» oder per SMS und MMS, seine eigenen (Such-)Bewegungsmuster zu erstellen. Im Videogame fließen Rezeptionstechniken des Films mit jenen des Spielens zusammen.

In seinem Buch *Homo Ludens* bezeichnete der Kulturtheoretiker Johan Huizinga den Tanz als eine «besonders vollkommene Form des Spielens». Im Tanzen als Alltagspraxis lassen sich zwei entgegengesetzte Strömungen unterscheiden: der traditionelle, paarhafte Gesellschaftstanz – also etwa Walzer, Tango oder Lambada – mit seinen fixierten choreografischen Strukturen auf der einen und der freie Tanz mit seinem offenen Konzept auf der anderen Seite. Die spielerische «Verbundenheit» und die inszenierte «Promiskuität» auf den Tanzflächen dieser beiden Ausrichtungen weist auf verschiedene gesellschaftliche Tendenzen hin, die in den Ritualen des Tanzens sehr gut erkennbar werden. Im künstlerischen Tanz existiert eine Parallele: Prinzipiell wird auch hier mit gebundenen und mit offenen Formen gearbeitet. Elemente aus dem einen Prinzip können in das Feld des anderen einfließen.

Gegenwärtig tendiert die zeitgenössische Choreografie eher zu geplanten, gebundenen Strukturen, die allerdings die tradierten gebundenen Formen aus dem Ballett und dem klassisch-modernen Tanz entweder ad absurdum führen oder nur noch zitieren. Anders ausgedrückt: Die offene Form wird in das durchgeplante choreografische Konzept mit eingebunden. Durchaus gegensätzliche Beispiele dafür sind die Stücke *John Cage. A Project by Jérôme Bel* des französischen Choreografen Jérôme Bel und *Two-Thousand-And-Three* des Schweizer Gilles Jobin. Bel bringt eine Reihe von Werken des amerikanischen Komponisten John Cage in eine klar strukturierte Dramaturgie, in der vor allem das Publikum (mit-)choreografiert wird. Jobin hingegen öffnet die Strenge des Ballettvokabulars, das in den Tänzern des Ballet du Grand Théâtre de Genève eingeschrieben ist, zu einer expansiven und kontraktiven Körperkomposition.

Der Gegenwartstanz setzt an der alltäglichen Bewegungsmatrix dort an, wo die Gesten den funktionalen Gebrauchswert der Alltagsrepräsentation überschreiten. Er nutzt die Potentiale des Unwillkürlichen und Unkontrollierbaren und steigert sie zu künstlerischen Formen und Formulierungen. Tanzende Körper befinden sich in einem «utopischen» Zustand, weil sie den Ort der Alltagskommunikation verlassen haben, ohne an einem bestimmten anderen sesshaft zu werden. In diesem Utopos operieren choreografische Pläne mit sinnlich fassbar gemachten Entfesselungen des Körpers. Die soziochoreografischen Strategien der modernen Gesellschaften und ihrer Regulative hingegen weisen in die entgegengesetzte Richtung: Alle Formen des gesellschaftlichen Spektakels im Sinn von Guy Debord – in der Politik, in der Wirtschaft, in den Medien und so weiter – sollen ihre Konsumenten «fesseln». Das choreografische Kunstwerk soll wohl auch faszinieren, aber nicht, um sein Publikum zu «bannen», sondern um es über den Zustand des Gefesseltseins

hinauszuwerfen, um jeden Zuschauer zu einem Harry Houdini werden zu lassen, der sein Abenteuer in der Entfesselung findet. Das ist eine weitere utopische Ebene im zeitgenössischen Tanz, seiner Choreografie und Performance.

Die Strategien von kommerziellem Spektakel und künstlerischem Anti-Spektakel infizieren einander immer wieder. Der Grund dafür ist, dass sich die Gesellschaften im Zeitalter der ökonomischen Globalisierung, wie von Debord vorausgesagt, immer tiefer in die Welt des Spektakels wühlen, dass die differenten Kulturen zunehmend zu verwandten Varianten von Popkulturen zusammenfließen, wogegen sich die islamische Kultur zur Zeit wehrt, aber doch auch nur in Teilen exzessives fundamentalistisches Religionsspektakel dagegensetzen kann. Hier die Mullahs, dort die Medien. Hier die inhaltliche, dort die formale Hysterisierung. Die avancierte Choreografie begegnet dieser Aufgeregtheit und Zerstreutheit entweder mit radikaler Reduktion oder mit extremer Fokussierung, mit interventionistischen Setzungen oder aber mit der Verfremdung von Strategemen des Spektakels.

Die konsequentesten Reduktivisten Europas sind wohl Viki Berger und Wolfgang Dangl, die in Wien unter der Bezeichnung *eine:einer* auftreten und schon einmal ihr Publikum drei Stunden lang in einem Raum mit sich selbst allein gelassen haben. In strenger Fokussiertheit arbeitet die in Berlin arbeitende Schweizerin Anna Huber, die den Körper als Mittel zu höchster Konzentriertheit auslotet. Der französische Choreograf Boris Charmatz gestaltete 2003 in Paris ein Projekt, in dem William Forsythe die «Choreografie des Alltags» auf der Strasse über elektronische Anzeigetafeln beeinflusste. Zusammen mit Steve Paxton intervenierte Charmatz auch in Kindergärten, Schulen und an Arbeitsplätzen. Die italienische Gruppe Kinkaleri lud in verschiedenen Städten Passanten ein, für die Kamera «Sterben» zu spielen, also auf



der Strasse zusammenzubrechen. Perfekt in der Verfremdung von Strategemen des Spektakels ist das französisch-österreichische Kollektiv Supermas: Zitate der Soap Opera, von Reality-TV und Werbefernsehen werden mit Video- und Filmausschnitten verschränkt, in Wiederholungsmuster gebracht und konterkariert.

Während ihrer allzu kurzen Zeit am Zürcher Schauspielhaus (2001-2004) erarbeitete die Choreografin Meg Stuart drei Stücke, die den repräsentationalen Körper in Alibis verstrickt beziehungsweise als blossen Besucher einer gestörten Wirklichkeit abhandeln und ihn im Atopos der Fälschung neu verorteten. In der zeitgenössischen Choreografie werden – mit ganz anderer Erzähllogik als etwa im Film – Zeichen hinter den Zeichen des palimpsesthaften Alltags geortet und rekontextualisiert. Die Tänzer und Akteure brechen die vom Spektakel immer wieder neu bemalten Oberflächen der Gesellschaft auf, kehren die Bruchstücke einwärts und setzen sie neu zusammen. Damit werden Risse, Konflikte und Leerräume sichtbar, die viele nur ungern wahrnehmen wollen. Auf der choreografischen Bühne entstehen szenische Bilder, die sich an den bildhaften Szenen der spektakulären Gesellschaftlichkeit reiben. Denn das Spektakel, seine Politik und seine Unterhaltung choreografieren ja stets nach den Prinzipien der Vereinnahmung und der Dominanz, in der avancierten zeitgenössischen Tanzperformance geht es aber – überwiegend – um Herausforderung und Emanzipation.

Sobald Tanzschaffende allerdings selbst mit spektakulären Strategien spekulieren, verändert sich dieser Diskurs. Die attraktiven Charakteristika des Tanzes treten in den Vordergrund, fesseln und vereinnahmen den Zuschauer und färben die Oberflächen seines Gemüts um. Nach dem Wirkungsprinzip von Kortison wirkt diese Kunst auf der Symptomebene, sie soll ablenken, desensibilisieren und süchtig machen. Die Tänzer sind hier oft

nicht mehr als Vollzugsakteure, werden oft ausgebeutet und physisch ruiniert. Im falschen Lächeln der Ballerinen spiegelt sich das künstliche Grinsen des Werbemodells, beider anorektisches Äusseres wird durch sinneskitzelnde Profitmaschinen gequält, zu Fetischen stilisiert, die der gekitzelte Besucher in ungestilltem, vielleicht auch unstillbarem Begehren anbeten soll. Das ist das Prinzip der Geschäftsauslage, des Wahlversprechens, der Pornografie und der Religion.

Wenn hingegen eine Gruppe wie Superamas diese Elemente aufgreift und durch pataphysisch anmutende Dramaturgien in einen Utopos zwischen dem Spektakel und seinem Widerpart entführt, spürt der Zuschauer, dass er als wahrnehmender Verfolger des Geschehens bereits ein Beteiligter ist. Noch expliziter werden die Besucher bei Jérôme Bels konzeptuellem Cage-Project aktiv, kreativ und damit zu Kollaborateuren. Sobald nun die Choreografie des Alltags selbst von künstlerischer Choreografie verändert wird, verändert sich

auch die Wahrnehmung des Alltags – wie etwa bei den Aktionen der deutschen Gruppe Ligna, in denen Zuschauer sich an öffentlichen Plätzen nach genauem Kalkül ›danebennehmen‹ dürfen und sollen. Hier löst sich die soziale in der künstlerischen Praxis auf (und umgekehrt). Publikum und Performer eines Kunstwerks unterscheiden sich nicht mehr voneinander. Durch eine mikropolitische Intervention wird die funktionale Choreografie des öffentlichen Raums infiziert. Und die zu Akteuren entfesselten Besucher performen unter den fragenden Blicken der ›gewöhnlichen‹ Passanten und der strukturgebenden Autorität. ─

Helmut Ploebst lebt und arbeitet als Publizist und Researcher auf dem ästhetischen Feld Tanz, Choreografie und Performance in Wien. Kritiker der Tageszeitung *Der Standard*, Korrespondent für *ballettanz/Berlin* und *tanzdrama/München*. Dr. phil I, Dozent für Performancetheorie an der Anton Bruckner Privatuniversität/Linz. Publikation u.a.: Helmut Ploebst, *no wind no word. Neue Choreografie in der Gesellschaft des Spektakels*. (dt./engl.) K.Kieser, München 2001.

Komische Körper Humor, der in Bewegung setzt

Christina Thurner

Es darf wieder gelacht werden in der Tanzvorstellung. Nach Jahren der zumeist ernsthaft betriebenen Dekonstruktion von Körperbildern und choreografischen Praktiken, die uns mit unseren Sehgewohnheiten auferüttelt hat, die unsere Sinne erweitert und die Reflexion mit neuen Parametern angeregt hat, hält derzeit auf den Schweizer Tanzbühnen wieder vermehrt die Komik Einzug!

Wir lachen über getanzte Bewegungsparodien des Lausanner Choreografen Jean-Marc Heim oder des Genfers Foofwa d'Imobilité, wir amüsieren uns über wankende, torkelnde oder täppische Wesen etwa in Stücken der beiden Zürcher Kollektive Drift und Metzger/Zimmermann/de Perrot, in Choreografien von Guilherme Botelho für die Genfer Alias Compagnie oder von Meg Stuart für ihre Gruppe Damaged Goods, die bis vor kurzem am Zürcher Schauspielhaus assoziiert war. Dabei lösen all deren zeitgenössische Tanzstücke in den Zuschauenden nicht etwa Gelächter aus, das zwerchfellerschütternd pure Lebensfreude ausdrückt und ungehindert seinen freien Lauf nimmt, es ist vielmehr ein Lachen, das durch die Tränen der Melancholie oder den Schauer hervorbricht und immer wieder auch im Halse steckenbleibt. Die aktuelle Körperkomik auf der Bühne hat die Fragen und Zweifel der Postmoderne nicht etwa abgelegt, sie trägt sie vielmehr quasi als Motor ihres spezifischen Humors in sich.

Comedy is a man in trouble heisst bezeichnenderweise ein Buch des amerikanischen Komparatisten Alan Dale zur Körperkomik des Slapstick, der, wie da zu lesen ist, eine Antwort auf die Frustration der physischen Existenz sei. Diese kennzeichnet also gerade nicht die unbeschwertere, ausgelassene, überschäumende Heiterkeit. Schon Henri Bergson hat in seinem Essay über *Das Lachen* die «seelische Kälte» als das «wahre Element» des Komischen bezeichnet. Der französische Philosoph schreibt insbesondere über die körperliche Komik: Stellungen, Gebärden und Bewegun-

gen des Menschen seien in der Masse komisch, als uns dieser Körper dabei an einen blossen Mechanismus erinnere. Mechanische Automatismen, die – nach Bergson – «als Kruste über Lebendigem liegen», macht die zeitgenössische Choreografie immer wieder neu zum Thema. Scheinbar normale menschliche Figuren werden auf der Bühne zu mechanisch puppenhaften, poetisch komischen, tragischen oder unheimlichen Wesen. Immer wieder kippt das Geschehen, und das Alltägliche, Gängige wird als absurder Mechanismus blossgestellt und entlarvt.

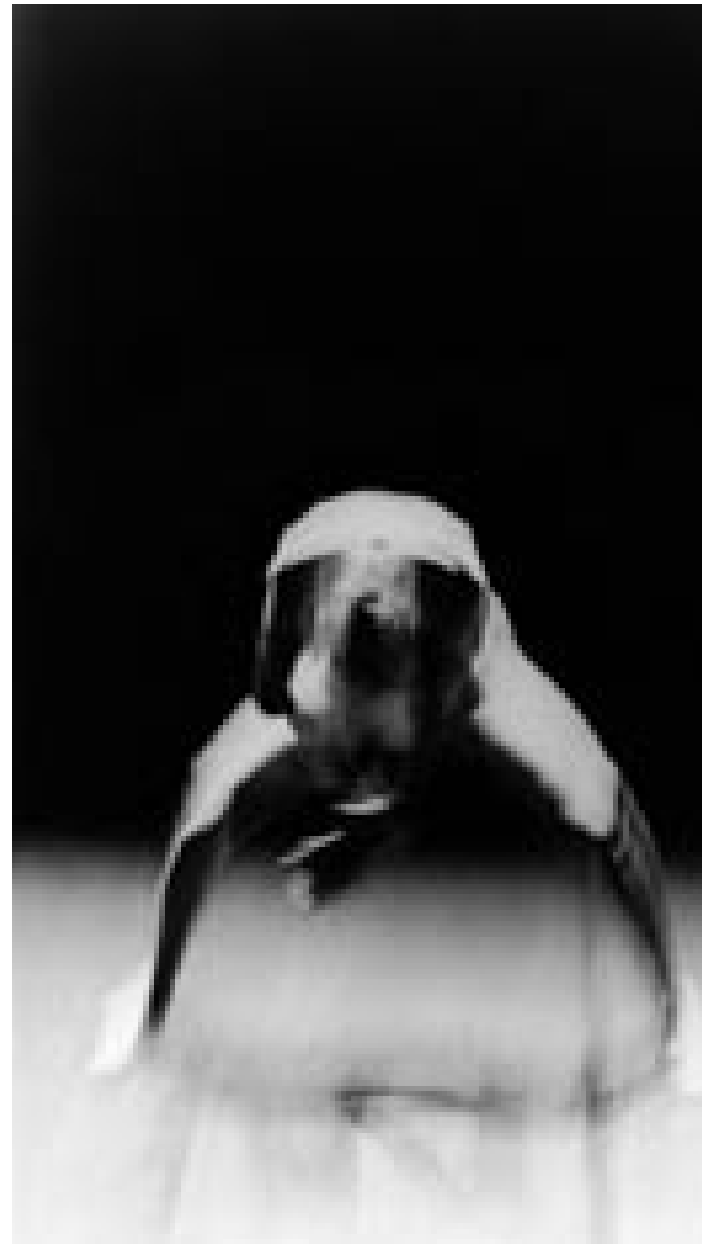
Da suchen und verfehlen sich unermüdlich die Figuren, sie geraten buchstäblich aus dem körperlichen Lot oder gar ausser sich. Es geht in diesen Stücken um individuelle und überindividuelle Dissoziation sowie um Fremdbestimmung, die sich in automatisierten Gesten äussert, oder um Kontrollverlust, der sich in physischen Ausbrüchen kundtut – dies nicht illustrativ, sondern jeweils verzerrt oder überzeichnet. Durch die Elemente des Slapstick oder der physischen Groteske bzw. Parodie bricht melancholisch bis frappierend Humor zwischen Zeitkritik hervor. Was das Publikum jeweils zu sehen bekommt, ist nicht einfach ein vergnüglicher Ausdruck des Komischen, sondern eine reflektierte Indienstnahme der komischen Ausdrucksform für eine gesteigerte Sichtbarmachung von Desorientierung, Obsession oder der Absurditäten des Alltags, auf dass das Publikum lache und gleich wieder stocke im Lachen.

Allerdings ist es in einer nonverbalen Kunst wie dem Tanz choreografisch einfacher, den Atem der

Zuschauenden zum Stocken als diese zum Lachen zu bringen. Damit der Körper komisch wirkt, muss er äusserst präzise in Szene gesetzt sein, er muss bewegungstechnisch flink und exakt, physisch wendig und dramaturgisch raffiniert dem schönen Schein zuwiderhandeln. Die stumm absurden Situationen sind oft gekennzeichnet von vermeintlich ungeschickten, in der Tat jedoch körperlich höchst anspruchsvollen bis akrobatischen Bewegungsabläufen mit perfektem Timing. Die Körperkomik des Slapstick etwa definiert sich darüber, dass ein Subjekt scheinbar die Kontrolle über sich und seinen Körper verliert. Das Subjekt einer Handlung wird so zu deren Objekt. Unkoordiniert aussehende Bewegungen bemächtigen sich dann auf groteske Weise der Akteure.

Diesem Vorgang wohnt ein komisches und zugleich ein tragisches bzw. furchterregendes Moment inne.

Das zeigt sich etwa, wenn Joseph Trefeli als Barman in *L'odeur du voisin* der Compagnie Alias in einem skurrilen Zappeltanz seine Glieder verrenkt und in der parodierten Geschäftigkeit des Gastronomiegeschäfts von ihnen regelrecht überwältigt wird; oder wenn Martin Zimmermann von Metzger/Zimmermann/de Perrot im Stück *Hoi* auf Skiern virtuos linkisch einen Bretterhügel hinauf und hinunter rutscht, so dass der schlitternde Körper als nicht mehr steuerbar erscheint und schliesslich vom doppelten Boden verschluckt wird. Abgründig ist dieser Humor im wörtlichen wie auch im übertragenen Sinne. Hinter den Fas-



saden lauern überall Klüfte, die jeden Moment aufbrechen können. Irgendwo lugen die Figuren aber immer wieder hervor, rappeln sich hoch aus der Kiste oder tauchen kopfüber von oben überraschend erneut auf.

Der Moment des Kippens vom Komischen ins Furchterregende und umgekehrt ist für diese spezifische Art der Körperkunst entscheidend. Dabei manifestiert sich, was Friedrich Nietzsche das Komische genannt hat: der Übergang aus momentaner Angst oder Verstörung in kurz dauernden Übermut. So wird denn auch im jüngsten Stück von Metzger/Zimmermann/de Perrot mit dem oszillierenden Titel *JaNei* ein strammer Streiter im Nu zum Affen, umgekehrt weckt ein Nonsense brabbelnder Narr Bilder von realen

Wahlkämpfen. Das Ganze ist im Gestus sowohl urkomisch wie auch beklemmend, poetisch heiter wie skurril.

Im Hinblick auf den Tanz ist mit dem Gestus stets auch die Geste verbunden. Auf diesen Zusammenhang geht ebenfalls Bergson ein, wenn er in Bezug auf die Komödie schreibt, dass diese unsere Aufmerksamkeit auf die Gesten statt auf Taten lenke. Er, Bergson, versteht unter Gesten die Haltungen, Bewegungen, *«die einen seelischen Zustand kundtun, der ganz ziel- und nutzlos nur aus einer Art von innerem Jucken hervorgeht. Eine solche Geste unterscheidet sich gründlich von einer Tat. Die Tat ist gewollt, auf jeden Fall bewusst; die Geste entschlüpft, ist automatisch. In der Tat gibt sich der ganze Mensch; in der Geste drückt sich ein isolierter Teil der Persön-*



lichkeit aus, ohne dass es die ganze Person weiss, jedenfalls ohne dass sie daran teil hat.»

Dieses innere Jucken, das in der physischen Komik an die Körperoberfläche gelangt, ist auch in Meg Stuarts *Visitors Only* kein Ausdruck von Taten, sondern sinn-, das heisst konkret bedeutungslos, wohl aber als scheinbar entschlüpfte Geste Ausdruck eines Zustandes, nämlich der Ver-rücktheit, des Chaos. In dem 2003 am Zürcher Schauspielhaus uraufgeführten Stück treffen sich mehrere Figuren – Bewohner eines mehrstöckigen, offenen, öden Puppenhauses – in einer virtuosen Slapstickszene bei bester Partylaune in einem der Zimmer. Sie passen dabei aber schon kaum durch die Türe, geraten ungestüm aneinander, knicken ein, fallen hin, verfehlen sich gestenreich bei gegenseitigen Annäherungsversuchen. Die Geste habe etwas Explosives, sagt bereits Bergson, und verhindere, dass wir die Dinge nur ernst nehmen. Wiederholung, Steigerung, Verschiebung und Verzerrung sind szenische Mittel, die der physischen Komik ihre Wirkung verleihen. So wird denn auch in *La vie heureuse* der Compagnie Drift aus einer harmlosen Ins-Ohr-Zischelei ein absurder Flüsterfight. Der eine vertraut dem andern, für das Publikum unhörbar, etwas an, das diesen zuerst nur leicht zu erstaunen scheint, bald jedoch ganz erbärmlich erzittern lässt. Er wird darauf regelrecht zu Boden geflüstert, und wie er in den letzten Zuckungen liegt, tuschelt der Wisperer noch immer auf ihn ein. Diese Szene, sagt Peter Schelling von Drift, sei in Anlehnung an das englische Sprichwort *Rumours can kill* entstanden: «Wir haben es einfach wörtlich genommen und in Bewegung umgesetzt.» Das geflügelte Wort geht so im Tanz auf und erhält in der buchstäblich ins Körperliche übersetzten Absurdität einen schauderhaft komischen Ausdruck.

Auf eine andere, aber gleichsam komisch wirkende Weise nimmt auch der Genfer Performer, Tänzer und Choreograf Foofwa d'Imobilité die bewegte Körperkunst beim Wort. In seinem Duo *Le Show* geht es ihm, zusammen mit Thomas Lebrun, darum, grotesk vor Augen zu führen, was den Tänzer vom blossen Stück Fleisch unterscheidet. Beinahe nackt doziert er über die Praktiken der Künste und insbesondere über das Material des Tanzes, den Körper, indem er seine Muskeln sprechen lässt, das heisst mit den Pobacken zuckt und mit den Schultern rollt. Zwischen der verbalen Sprache und dem physischen Ausdruck tun sich dabei fast gleichzeitig Sinnfälligkeiten und Diskrepanzen auf, was bei den Zuschauern einen Reiz der Lachmuskeln auslöst.

Der Körper ist komisch, wenn er sich über und gegen den Verstand erhebt, wenn er dessen Ordnungen und Regeln ausser Kraft setzt. An die

Stelle der Geistesgegenwart tritt bei der komischen Figur eine akzentuierte Körpergegenwart. Diese kann durchaus geistreich sein und sich auch dergestalt auf das Publikum auswirken, wenn sie ihre Mittel geschickt einsetzt. So parodiert etwa Jean-Marc Heim in seiner Gruppenchoreografie *Va et vient* mit einfachen Verzerrungen, Rhythmisierungen und Überzeichnungen westliche Tanz- und Theatertradition sowie Formen der Körperertüchtigung. Die Akteure zitieren dabei verschiedene physische Praktiken – vom Ballettraining über den Freizeittanz bis zum Sport – und bringen diese bewegt in überraschende Konstellationen. Gemeinplätze aus Tanzwerken und -stunden, technische Grundlagen etwa von Hebefiguren oder Gruppenformationen werden in dem Stück in neue Kontexte gestellt und ins Absurde getrieben. Begleitet von witzigem Mienenspiel und eigenwilligen Ver-Kleidungen resultiert aus der derart inszenierten physischen Präsenz der Tanzenden eine köstliche Komik. In einem allmählich ausufernden Toppelreigen erreicht diese ihren Höhepunkt, bis sich schliesslich alles buchstäblich stürmisch in Luft auflöst: Windmaschinen blasen dem Publikum die gesamte Theatereinrichtung entgegen, dass es den lachenden Zuschauenden auch da wieder, förmlich im Gegenzug, den Atem verschlägt.

So ist derzeit im zeitgenössischen (Schweizer) Tanz eine neue Lust an der Komik spürbar. Wenn die Zuschauenden jedoch heute über das bewegte Geschehen auf der Bühne lachen, dann erkennen und denken sie die Bedingungen, unter denen sie lachen – das Mechanische, die Obsessionen der komischen Figuren – als Zerrspiegel des Lebens mit. Es soll also wieder gelacht werden, wobei allerdings im flüchtigen Übermut die Fragen unserer Zeit stets mitschwingen und Akteure wie auch Publikum zuweilen kräftig durchschütteln. ▣

Christina Thurner, geboren 1971, hat Germanistik, Pädagogik und Geschichte in Zürich und Berlin studiert. Seit 1997 ist sie wissenschaftliche Assistentin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Basel, wo sie 2001 promovierte. Seit 1996 arbeitet sie als Tanzjournalistin für verschiedene Zeitungen, vor allem für die *Neue Zürcher Zeitung*. Sie unterrichtet an der Universität Basel und an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Basel und hat auch Lehraufträge zu Tanz am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern inne.



Metamorphosen im Quellcode

Computerchoreografien

Beat Mazenauer

Wie steht es mit dem Tanz zwischen digitaler Bühne und analogem Raum, fragt ›Passagen‹ den Medienphilosophen

Beat Mazenauer – und dieser antwortet mit einem Atelierbesuch der besonderen Art I

«*The Body is obsolete.*» Der Performancekünstler Stelarc erklärt den Körper zum Auslaufmodell, das bloss Hülle sei für die davon unabhängige psychisch-geistige Identität. Indem er im Körper ein Objekt sieht, das sich biotechnisch perfektionieren lasse, träumt Stelarc die Utopie von der

Technische Infrastruktur: Beispielhaft für den einen ist die tessinerisch-italienische Truppe *Avventure in Elicottero Prodotti* von Ariella Vidach. In ihren Inszenierungen wird der Tanz eingebunden in ein interaktives System, das «*die Bewegungen in eine visuelle und hörbare Sprache übersetzt*». Dahin-



Unsterblichkeit. Mit seiner ›bionischen‹ Metamorphose treibt er eine These des Mediengurus Marshall McLuhan auf die Spitze, wonach es sich bei Medien im Wesentlichen um Extensionen von menschlichen Funktionen handelt. Die Suche nach dem Neuen greift immer über das Vertraute hinaus.

Im Spannungsfeld von Metamorphose und Transformation, von Mythos und Maschine bewegt sich heute auch der Tanz. Sein Verhältnis zum technischen Fortschritt bleibt dabei widersprüchlich. Einerseits scheint er, als stumme gestische Ausdrucksform, geradezu prädestiniert für das ästhetische Zusammenspiel mit den neuen Klang- und Bildmedien. Andererseits gilt er noch immer als ein Residuum des unverfälscht Körperlichen, das in kein technisches Korsett gezwungen sein will. Innerhalb des Postmodern Dance hat dieser Zwiespalt zwei innovative Trends hervorgebracht.

ter steht eine elaborierte technische Apparatur, mittels der sich die tänzerische Choreographie zur Live-Performance wandelt. Die Tanzenden werden beispielsweise mit Video aufgenommen und in Form von Schattenbildern auf Bühnenleinwände zurückgeworfen (Motion Capturing). Oder die Tanzfläche ist mit Sensoren bestückt, mittels denen die Tänzer und Tänzerinnen Klangeffekte auslösen (Interaktive Systeme). Das Internet macht es überdies möglich, dass geographisch weit auseinanderliegende Tanzperformances virtuell zusammengeführt werden (Telepräsenz). Das interaktive System, schreiben AiEP, «*erlaubt eine Kodifizierung der Ausdruckswerte der tänzerischen Bewegungen, indem es diese während der Performance hervorhebt und in Echtzeit weiterentwickelt*». Dergestalt entstehen eigentliche Raumskulpturen, die den tänzerischen Ausdruck erweitern, womöglich aber auch erdrücken können.

Einen anderen experimentellen Ansatz verfolgt der in Zürich arbeitende Choreograf Pablo Ventura. Für ihn bleibt der ‚freie Körper‘ das zentrale Element des Tanzes, das weder angetastet noch behindert werden darf. Zwar arbeitet auch er auf der Bühne mit Klang- und Videoinstallationen, die Tänzer und Tänzerinnen bleiben in ihrem Bewegungsradius jedoch stets frei. Ventura bringt die digitale Technik nicht am Ende bei der Ausführung zum Einsatz, sondern am Anfang: bei

selbst schwer fällt, die tänzerischen Konventionen zu überschreiten. Sein Gehirn ist programmiert auf ein traditionelles Repertoire an Tanzfiguren und Bewegungsmustern, und sein Körper erzeugt am Ende immer das organisch schöne, gefällige Bild. Allein schon die seitenverkehrte Umsetzung einer Figur bereite ihm immense Mühe, bemerkt er. Wie also lässt sich nur – à la Matrix-Film – der ‚Chip im Kopf‘ auswechseln? Wie können die eingedrillten Muster überwunden werden?



der Choreografie. Im Brennpunkt seines Interesses steht demnach weniger die multimediale Bühnenausstattung, sondern die Weiterentwicklung des grundlegenden tänzerischen Vokabulars. Der Computer ersetzt bei ihm den Choreografen – zumindest teilweise.

Die Arbeit im Kopf: Der Tanz ist eine Erweiterung des Körpers mit natürlichen Mitteln. Dies kann auch unter neuen technischen Gegebenheiten so bleiben, allerdings um den Preis, dass der Tanz zum nostalgischen Rückzugsort für Naturschönheit wird. Wenn Tanz aber zusätzlich Ausdruck eines gegenwärtigen Körperbewusstseins ist, so muss er sich künstlerisch verändern, indem er sich gegenüber den neuen technologischen Möglichkeiten öffnet. Er besitzt dafür ein ganz besonders feinfühliges Sensorium: die Bewegung. Nach jahrelanger Praxis als Tänzer und Choreograf hat Pablo Ventura allerdings bemerkt, dass es ihm

Einen möglichen Ausweg aus dem Dilemma bot ihm vor rund zehn Jahren das Computerprogramm Life Forms. Einem Avatar in Form eines plastischen Muskelmännchens lassen sich mögliche wie unmögliche Tanzfiguren ‚auf den Leib‘ programmieren. Indem diese Figuren in einer Bibliothek abgespeichert werden, sind sie frei verfügbar und lassen sich beispielsweise mittels Zufallsfunktion (at random) zu überraschenden, unkonventionellen Figuren rekombinieren. Mit Hilfe dieses Programms hat Pablo Ventura in den letzten Jahren seine ‚mathematischen Tänze‘ choreografiert.

Life Forms: Life Forms wurde in den 80er Jahren für Merce Cunningham, den Meister des Postmodern Dance, entwickelt. Das ursprüngliche und später übertrifftene Ziel bestand darin, das Notationssystem des Tanzpädagogen Rudolf von Laban in eine Computer-Software zu übertragen.

Diesem Pionier des Modern Dance steht Venturas Arbeit noch auf andere, überraschende Weise nahe. Von Laban hatte mit seiner Tanzschule, in der unter anderem Mary Wigman, Suzanne Perrotet und Sophie Taeuber mitwirkten, Anteil an einer Tanzrevolution, die sich 1916 in Zürich ereignete. Im Cabaret Voltaire befreiten sich die Dadaisten von allen Konventionen, auch den tänzerischen. «Keinerlei Tradition und Gesetz dürften gelten», gab Hugo Ball als Leitspruch aus, der sich insbesondere in Sophie Taeubers «abstrakten Tänzen» erfüllte, die sie anlässlich der I. Dada-Soirée am 29. März 1916 darbot. Ball notierte in sein Tagebuch: «Abstrakte Tänze: ein Gongschlag genügt, um den Körper der Tänzerin zu den phantastischsten Gebilden anzuregen. Der Tanz ist Selbstzweck geworden. Das Nervensystem erschöpft alle Schwingungen des Klanges, vielleicht auch alle verborgene Emotion des Gongschlägers, und lässt sie Bild werden.»

Auch wenn die dadaistische Tanzintervention Episode blieb, lebt sie insgeheim weiter. Dada hat den «Kubismus zum Tanz auf der Bühne gemacht», und Ventura inszeniert die operationelle Logik des Computers.

Figuration zuordnete. Daraus entstand eine rigorose Tanzpartitur, die prima vista untanzbar erschien, weil das Computerprogramm nur wenig Rücksicht auf die physische wie physikalische Belastung nimmt. Die abstrakte Bewegungsfolge musste daher in einem zweiten Schritt ins Physische rückübersetzt werden. Zusammen mit dem Choreografen versuchten die Tänzer und Tänzerinnen, die virtuellen Figuren gedanklich in ihren Kopf und physisch in den Raum zu übersetzen.

Dieser Prozess vollzieht sich bei jeder von Venturas Arbeiten. Besonders schwierig ist es dann, wenn die Figuren von der Software selbst gemixt werden. Aus seinem stetig anwachsenden Archiv wählt Ventura beispielsweise zwei Tanzfolgen aus, nimmt von der einen die Bewegung des Torso, von der anderen jene der Beine und fügt sie «at random» neu zusammen. Die Dekonstruktion zeigt sich hier als praktische Arbeit, deren Produkt ein neues Vokabular an zeitgemässen Bewegungsmustern ist. Deren Umsetzung indes stellt höchste Ansprüche sowohl an die Technik wie an die Bewegungsfreiheit «im Kopf». Die ungewohnten Muster müssen sich gedanklich und physisch



Systematische Arbeit mit dem Zufall: Die Parallelität der beiden Experimente muss nicht überstrapaziert werden, zugrunde liegen ihnen aber durchaus verwandte Beweggründe: neue zeitgemässe Tanzfiguren zu finden, die den Menschen nicht länger als schönes Naturwesen veredeln, sondern ihn im Konflikt mit seiner technischen Umwelt zeigen. Die traditionelle ästhetische Norm soll hinterfragt, die Formensprache erweitert werden. Der kreative choreografische Prozess, der sich daraus ableitet, steht formal wie inhaltlich am Schnittpunkt der Beziehung Mensch – Maschine.

Wie seine Choreografien konkret entstehen, demonstriert Pablo Ventura, anlässlich eines Besuchs in seinem Atelier, am Beispiel seiner jüngsten Arbeit *Corporis* (2003). Auf der Grundlage einer kurzen Erbgut-Sequenz generierte er in *Life Forms* eine scheinbar willkürliche Bewegungsfolge, indem er jedem der DNS-Moleküle A, C, G, T eine

erst gegen eingeübte, organische Figuren durchsetzen.

Ventura schreibt: «Weil das Computerprogramm seinerseits die menschliche Bewegung zu imitieren versucht, wird mit dieser Arbeitsmethode ein Prozess umgekehrt. Die Grenzen und Beziehungen zwischen Mensch und Maschine geraten durcheinander.» Diese Erweiterung des tänzerischen Vokabulars und die Fortentwicklung der harmonischen Ästhetik geschehen unabhängig von Geschmack, Emotion und «rechtshändiger Präferenz». Der «mathematische Tanz» erzählt nichts, sondern bewegt sich auf dem Feld der reinen Abstraktion und ist Ergebnis einer «systematischen Arbeit mit dem Zufall». Auf der Bühne, eingebettet in ein beeindruckendes visuelles und klangliches Ambiente, wollen Venturas Tänze nicht imitieren, sondern irritieren. Sie demonstrieren eine Differenz zum traditionellen Ausdruckstanz, indem perfekte Körperbeherrschung dazu dient, eine «ungelenke»

Ästhetik vorzuführen. Dabei ist es Deleuze mit seinen Reflexionen über den Raum, der Ventura beeinflusst. Bei der Umsetzung auf die Bühne interessiert ihn die «Kolonisierung des Raumes», und bei der choreografischen Arbeit am Computer die rhizomatische Verknüpfung von Bewegungsmustern.

Der Choreograf als Dance-Jockey: Pablo Ventura ist ein Dance-Jockey, der Tanzfiguren sampelt und remixt. Die Software ist für ihn digitales Doping, das eine ästhetische Leistungssteigerung ermöglicht. Den Preis entrichtet er in Form der Absage an die choreografische Autorschaft, vergleichbar den Thesen von Roland Barthes zum «Tod des Autors». Daran mag es wohl liegen, dass zurzeit nur wenige Choreografen konsequent mit diesem Hilfsmittel arbeiten, das ihnen oberflächlich besehen ihre Kreativherrschaft raubt. Ganz freilich verzichtet auch Ventura nicht darauf. Die Umsetzung auf die Bühne verrät weiterhin seine Handschrift. Dies demonstriert nicht zuletzt die Entwicklung seiner Arbeiten. *MadGod 2.001* (2000) und *Zone* (2001), das bezaubernde «Pas

eigene Sprache zu opfern», ist er sich bewusst. Deshalb will er in erster Linie «bewegen», ein Phänomen sichtbar machen. Hinter dieser unscheinbaren Maske bleibt sein Konzept indes brisant und spannend, weil es auf der Bühne einen Vorgang reflektiert, der auch unseren Alltag prägt. Die Technik ist mehr als blosser Illustration, die digitale Autorschaft wirkt diskret, doch nicht minder nachhaltig. Vor allem greift sie direkt ins Vokabular ein und verändert so unterhalb der Anschauungsform den figurativen Quellcode. Die Freiheit des (tanzenden) Körpers steht auf verändertem Fundament. Sie äussert sich in Pablo Venturas Arbeiten in einer Sprache, die den zeitgemässen Zwiespalt des Körpers spürbar macht. ─



de deux» eines Montageroboters mit dem Tanzensemble, spiegelten das Thema auch formal, indem die Tänze ihren abstrakten Ursprung durchblicken liessen. In *De Humani* (2002) und *Corporis* (2003) – die zusammen mit dem in Entwicklung begriffenen Stück *Fabrica* eine Trilogie bilden – bleibt die digitale Technik dagegen dezent im Hintergrund. Ventura stellt die Abstraktion hier nicht mehr aus, sondern verleiht ihr implizite Form, indem «unnatürliche» Tanzfiguren mit harmonischer Perfektion gezeigt werden. In dieser «Apotheose des Körpers» in technischer Umgebung steckt ein Widerspruch: Sie ist sowohl Unterwerfung unter die Apparatur als auch Selbstbehauptung dagegen. Und am Ende wird der Körper nicht wie bei Stelarc gebändigt, sondern er bewahrt die ästhetische Freiheit, ohne freilich noch einer illusorischen Naturschönheit nachzueifern. Pablo Venturas Choreografien verkünden keine Botschaft. «Tanz kann nicht kritisch sein, ohne die

Beat Mazenauer, Germanist und Historiker, lebt und arbeitet als freier Autor, Literaturkritiker und Netzwerker in Luzern und Zürich. Als Buch sind von ihm zwei Übersetzungen von Peter Weiss (*Die Besiegten*, *Avantgardefilm*) sowie der Essayband *Wie Dornröschen seine Unschuld gewann. Archäologie der Märchen* (zus. mit S. Perrig), Leipzig 1995 / München 1998 erschienen. Aktuell zeichnet er mitverantwortlich für eine Ausstellung (mit Buch dazu): *Reality Show* (im Frühjahr 2005 in Aarau), sowie zwei Internet-Projekte: die Lexikonmaschine www.encyclopaedizer.net sowie die im Aufbau begriffene, von der EU geförderte *Virtuelle Bibliothek* www.readme.cc

Literatur & Weblinks:

- Stelarc Homepage: <http://stelarc.va.com.au/>
- Avventure in Elicottero Prodotti: <http://www.aiep.org/>
- Pablo Ventura Dance Company: <http://www.ventura-dance.com>
- Life Forms Dance Software: <http://www.lifeforms.com/>
- Hugo Ball: *Flucht aus der Zeit*. Limmat Verlag, Zürich 1992.
- Gabriele Klein / Christa Zipprich (Hg.): *Tanz Theorie Text*, LIT-Verlag, Münster 2002.



Laufen, rennen, Teigwaren kochen

Der Alltag und die Inszenierung

Anna Hohler

Es ist heute üblich, auf den Tanzbühnen allerlei Alltagsgegenstände zu sehen. Einkaufswagen¹ sind ebenso geläufig wie Trainingsanzüge oder Turnschuhe I

Niemand wundert sich mehr, wenn eine Tänzerin beim Aufgehen des Vorhangs das Radio einschaltet und Teigwaren kocht². Auch sind Alltagsbewegungen schon seit langem in den Tanz eingegangen: laufen, rennen oder sich hinlegen, sich an- oder ausziehen sind Handlungen, die sich notgedrungen auf die Phantasie jedes zeitgenössischen Choreografen auswirken.

Es geht hier weniger darum zu wissen, wer die Pioniere dieser Vorgehensweisen waren, die Geschichte der Alltagsbewegung oder des Alltagsgegenstands im Tanz an uns vorbeiziehen zu lassen oder deren immer grösser werdenden Einfluss auf die Bühnen von heute nachzeichnen. Es sollen einfach Momentaufnahmen aus Gesprächen mit vier Choreografen sein: Anna Huber, Gilles Jobin, La Ribot und Alexandra Bachzetsis. Momentauf-

nahmen, inspiriert durch ihre Vorstellungen, ihre Arbeit oder ihre transversalen Fragen und Intuitionen.

Gehen wir von den Bewegungen aus. Anna Huber zum Beispiel achtet auf Haltung und Gang der Leute auf der Strasse, die für sie eine unerschöpfliche Inspirationsquelle sind. In Berlin, wo sie seit 1989 lebt und arbeitet, nimmt die Tänzerin und Choreografin jeden Tag die U-Bahn und beobachtet dabei Körperhaltungen oder Eigenheiten ihres jeweiligen Gegenübers. Draussen, in der Menschenflut, interessiert sie sich dafür, wie sich Gruppen gestalten oder bewegen. «Manchmal», erzählt sie, «werden diese auf dem Weg zum Studio gewonnenen Eindrücke zu etwas Bedrückendem. Es ist beängstigend zu sehen, wie stark die Leute von ihrer gesellschaftlichen Rolle in ihrer Bewegungsart geformt

werden. Wenn ich auf der Strasse genug Ideen gesammelt habe, muss ich wieder Elemente und Schichten wegnehmen oder andere hinzufügen. Wie soll ich sagen? Den Verputz des Alltags abblättern lassen, um die Bewegung, nach der ich auf der Bühne suche, zutage zu bringen.»

Gilles Jobin arbeitet expliziter und mit groberen Alltagshandlungen. Bei ihm wird gelaufen, gerannt, manipuliert, insbesondere in *Braindance* (1999), wo leblose Körper über den Boden geschleift werden, als wären sie von Soldaten vergewaltigt worden. Eine alltägliche Handlung? Natürlich: «Auch im Krieg gibt es Alltag. Ein Gefängnisaufseher macht nicht dieselben Bewegungen wie ein Büroangestellter. Trotzdem steckt der eine ebenso tief im Alltag drin wie der andere», erklärt der Choreograf. Der Alltag der einen gleiche nicht unbedingt dem der anderen, und der eines klassischen Tänzers stehe dem eines zeitgenössischen Tänzers ziemlich fern... «Euer Tanzen? Das hat doch mit dem Leben nichts zu tun! sagte ich zum Ballettensemble des Grand Théâtre von Genf bei einer Probe³. Wenn am Boden ein Durcheinander ist, muss man aufpassen, wohin man tritt! Am Anfang konnten sie nicht ohne eine gleichförmige Gangart über die Bühne gehen: die des klassischen Tänzers, der klassischen Tänzerin. Nach und nach kamen sie dann aber doch zu individuelleren Bewegungsformen.»

Für sein nächstes Werk, das im März 2005 im Arsenic in Lausanne gezeigt wurde, entschied sich Gilles Jobin zum ersten Mal für ein konkretes Bühnenbild: einen Gemeinschaftsraum mit Tisch, Stühlen und üblichem Mobiliar, einen geschlossenen Raum von ein paar Quadratmetern Grösse, in welchem sich drei Tänzerinnen und drei Tänzer bewegen. Eine Art Wandlung, seiner Meinung nach, denn er hat bisher immer nur in abstrakten Welten gearbeitet. An einem der ersten Probetage bahnen sich drei Frauen und drei Männer ihren Weg durch einen Raum, in welchem überall Gegenstände herumliegen. Sie stützen sich, lassen sich zu Boden fallen, probieren verschiedene Arten aus, wie man über die Hindernisse hinweggehen könnte. «Man muss nach einer Idee suchen und sie dann vertiefen», kommentiert Gilles Jobin. «Auf tausend Arten zu zeigen, wie man mit einem Gegenstand umgehen kann, das spricht mich nicht an. Einem Tänzer einen Stuhl zu geben und ihm zu sagen, er solle improvisieren, das ist uninteressant. Alltagsgegenstände auf der Bühne zu verwenden, ist in Wirklichkeit viel schwieriger, als man meint.»

La Ribot ist eine Meisterin auf dem Gebiet. Für die spanische Künstlerin sind Alltagsgegenstände unentbehrliche Bestandteile in fast allen ihren Inszenierungen. Vor allem Stühle, jene Klappstühle aus Holz, die sie einem Madrider Händler abkauft,

der diese normalerweise aber nur für Hochzeiten oder das Sommerkino vermietet. «Dieses Stuhlmodell habe ich vor zwanzig Jahren zum ersten Mal in Carita de ángel, meiner ersten Choreographie, verwendet», erinnert sich die Künstlerin. «Seither bin ich von dem Gegenstand nicht mehr losgekommen. Ein sehr gefügiger Stuhl!» spasst sie. «Ich schlüpfe in ihn hinein, wodurch er zu einem sehr schönen Kleid wird oder sich in eine Foltermaschine verwandelt... Bei mir gibt es auf der Bühne immer Alltägliches zu sehen. Ich streife den Alltag nie ab. Ich bin darin geboren. Und ausserdem wurde ich stark geprägt von Kontakthof von Pina Bausch. Für mich ist das eines der wichtigsten Stücke, wenn man vom Alltag auf der Bühne spricht.»

Diese Inszenierung aus 1978 setzt sich offen mit der künstlerischen Wirklichkeit und dem künstlerischen Alltag auseinander. Auf der als Tanzsaal eingerichteten Bühne mit einer Estrade, einem Klavier und einer Reihe Stühle tanzen Männer und Frauen vor. Paare nehmen einander auf den Arm. «Im diesem Stück müssen Leben und Bühne dieselbe Selbstentfremdung hinnehmen», schreibt Norbert Servos darüber⁴. Statt zu neuen Horizonten getragen zu werden, wird der Zuschauer hier mit seinen eigenen alltäglichen Verhaltensweisen konfrontiert.

Diese Konfrontation ist oftmals ein Effekt, der vom Choreografen oder der Choreografin gewollt ist. «Ich versuche Bilder oder Stimmungen zu erzeugen, die in der Erinnerung jedes Zuschauers etwas auslösen können», erklärt zum Beispiel Gilles Jobin. Alexandra Bachzetsis, eine Zürcher Choreografin und Performerin, pflichtet dem bei, wenn sie diesbezüglich von Verwandlungsmechanismen oder -prozessen spricht, die sie wie folgt beschreibt: «In *Murder Mysteries* zum Beispiel, einer Rekonstruktionsfolge berühmter Mordszenen, die in Zusammenarbeit mit Danai Anesiadou erarbeitet wurden, spielen Alltagsgegenstände eine zentrale Rolle. Sie führen Konnotationen herbei und können den Zuschauer an andere Welten erinnern, zum Beispiel einen Film von Hitchcock. Im Verlauf der Vorstellung gewinnen sie an Bedeutungen, die ihnen jedoch ausserhalb der Bühne fehlen. Somit verändern sich ihre semantischen Felder. Die Beziehung des Zuschauers zum Gegenstand verändert sich. Seine Beziehung zur Handlung, die mit Hilfe des betreffenden Gegenstands hervorgebracht wird, verändert sich.»

In *Show Dance*, das im Zürcher Fabriktheater im November 2004 gezeigt wurde, inszenierte Alexandra Bachzetsis vierzehn Solostücke für Tänzerinnen. Darin herrschte Nachtclubstimmung mit hohen Absätzen und Champagnerkelchen. Jede Frau steht nur ein paar Augenblicke im Rampenlicht, jede bezaubert das Publikum auf ihre Art.

Die Grenze zwischen wirklichem Leben und Inszenierung ist hier fließend, und die Künstlerin scheint feinfühlig mit ebendieser winzigen Kluft zu spielen. «Ich möchte nicht bloss Alltag und Tanz einander gegenüberstellen», erzählt die junge Frau. «Ich versuche das Ganze so zu gestalten, dass die Form meiner Inszenierung den Inhalt in Frage stellt und dass der Inhalt seinerseits Fragen zur Form aufwirft. Es ist schwierig, über diese Abläufe zu sprechen, ohne eine genaue Szene vor Augen zu haben. Meiner Meinung nach läuft jegliche allgemeine Abhandlung diesbezüglich Gefahr, nicht genug Schärfe zu haben.»

Was den thematischen Aufbau eines Stücks anbelangt, lässt sich jeder Tanzschaffende natürlich von seiner eigenen Erfahrung und folglich von seinem eigenen Alltag inspirieren, zumindest teilweise. Für ihre nächste Inszenierung, eine zweiteilige Vorstellung zusammen mit der Tschechin Kristyna Lhotáková, arbeitet Anna Huber am Thema des inneren Konflikts und der Widersprüche. Es geht darin um die Einsamkeit, das Zögern oder die innere Zerrissenheit. «Natürlich lasse ich mich dabei vom realen Leben inspirieren», antwortet sie. «Doch das ist auch bei klassischen Inszenierungen der Fall. Liebe, Tod, Krankheit... Das sind universale Themen, die aber sehr wohl unserem Alltag entnommen sind! Im Grunde genommen frage ich mich, ob es möglich ist, etwas vom Alltag völlig losgelöstes zu schaffen. Ich glaube nicht. Und selbst wenn das machbar wäre, so fügt zumindest der Zuschauer immer eine alltägliche Dimension ein: Er kann sein Leben niemals beiseite lassen, es ist unmöglich, seinen Alltag an der Garderobe abzugeben, wie man sagt. Alltag ist also in jeder Inszenierung präsent, und sollte es sich auch nur darauf beschränken, dass er im Hinterkopf des Zuschauers sitzt.»

Trotzdem, wirkliches Leben und szenische Wirklichkeit gehen nie ineinander über: Auch wenn sie zueinander in Beziehung treten, so sind diese beiden Welten doch nicht in der Lage, dauerhaft zusammenzutreffen. Jede Bühnenvorstellung hat ihr eigenes Leben und ist für den Zuschauer schlussendlich nicht zugänglich. Sie bietet eine einzigartige Zeitlichkeit auf, denn einerseits ist da die Zeit des Alltags, andererseits die der Vorstellung. Für Geisha Fontaine ist die Gegenwart des Tanzes sogar eine «Auflösung jeglicher Zeitdimension⁵».

Im übrigen hat jede Inszenierung auch ihre eigenen Spielregeln. In 40 *espontáneos*, letzten Frühling uraufgeführt, bringt La Ribot 40 Amateure ohne Theatererfahrung auf die Bühne⁶. Die Performance verläuft nach bestimmten Regeln, die aber nicht sogleich zu erkennen sind. «Dabei wäre ein aufmerksamer Zuschauer durchaus in der Lage, alles zu entschlüsseln und zu uns auf die Bühne zu kommen.

Doch das ist noch nie vorgekommen», fügt sie hinzu. Die Inszenierung leitet ihren Titel aus einem Fachausdruck im Stierkampf her. Der *espontáneo* ist einer, der gegen die Gesetze des Stierkampfs verstösst, einer, der mit dem Leben spielt, indem er in die Arena springt, um sich unerwartet dem Stier entgegenzustellen. Faziniert von dieser Figur, fragt La Ribot nach den Mechanismen einer Vorstellung. Was ist ein Kunstwerk? Wer darf die Rolle des *espontáneo* bei einer Vorstellung oder Performance spielen? Man könnte einen Teil der Antwort darauf bei Georges Bataille suchen, der in *Lascaux ou la naissance de l'art*⁷ Kunst, Spiel und Transgression der Arbeitswelt, folglich dem Alltag, gegenüberstellt. Würde demnach jedes zeitgenössische Kunstwerk, jede Inszenierung, worin die Welt der Bühne und die des Alltags in Beziehung zueinander gebracht werden, nicht immer und immer wieder danach fragen, was die beiden Dinge miteinander verbindet und trennt, diese zwei ungleichen und doch so nah verwandten Dinge wie Kunst und Leben? ┘

Aus dem Französischen von Markus Hediger

Anna Hohler begann ihre Arbeit als Kulturjournalistin und Redaktorin bei der Tageszeitung *Le Temps*. Sie war stellvertretende Chefredaktorin der Zeitung zur Landesausstellung Expo.02. Heute ist sie Redaktorin bei der Zeitschrift *Tracés*, Tanzkritikerin bei der Tageszeitung *24 Heures* und bei der französischen Zeitschrift *Mouvement*.

¹ Zum Beispiel in *XL, because size does matter* von Maria Clara Villa-Lobos (UA 2000).

² Wie Cinzia Scordia in *Cadò*, Performance im Rahmen der Urbaines in Lausanne, 3. und 4. Dezember 2004.

³ Im September 2003 choreographierte Gilles Jobin *Two thousand and three*, ein Stück für 20 Tänzer des Ballettensembles des Genfer Grand Théâtre, sein erste Arbeit für eine klassische Truppe.

⁴ Norbert Servos: *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, L'Arche, Paris 2001.

⁵ Geisha Fontaine: *Les Danses du temps*, Centre National de la danse, Pantin 2004.

⁶ Siehe auch Alexandra Baudelots Besprechung dieser Aufführung unter www.mouvement.net

⁷ Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Œuvres complètes, Gallimard, Paris 1979 (1955)

Stadttänze und Tanzstätten

Ein Streifzug durch den urbanen Raum

Gabriele Klein

Ob Wiener Walzer, Tango aus Buenos Aires, Samba aus Rio de Janeiro, Punk aus London, Techno aus Detroit, House aus Chicago, Love-Parade aus Berlin, Hip-Hop aus New York, die populäre Tanzkultur kam selten vom Land!

Die populären Tänze entstanden vor allem in den städtischen Milieus des aufstrebenden Bürgertums, sozialer Unterschichten oder popkultureller Szenen. Von hier aus verbreiteten sie sich global und repräsentieren bis heute urbane Lebenserfahrungen, die von dem Sitten- und Moralkodex einer weissen bürgerlichen Klasse bis zu einer widerständischen Praxis schwarzer Jugendlicher reichen. Tanz und Stadt verbindet eine heimliche Liaison: Tänze spiegeln urbane Lebenserfahrungen, sie repräsentieren das Lebensgefühl der Stadt, das in der tänzerischen Erfahrung spürbar, d.h. performativ hervorgebracht wird. Städte, ihre Dynamik, soziale Dichte und kulturelle Vielfalt sind wiederum der Nährboden für die Entwicklung neuer Tänze. Die populären Tänze in der Moderne erzählen von daher auch immer über die wechselhafte Geschichte der Städte zwischen Restauration und Revolution, Mainstream und Widerstand, sozialem Ein- und Ausschluss, Globalität und Lokalität. Populäre Tänze erzählen diese Geschichte als Praxis des Performativen, als eine sinnliche Geschichte der Körperbeherrschung und -entfesselung, der traditionellen Geschlechterhierarchie und der Geschlechterneuordnung, der sozialen Differenz und kulturellen Heterogenität, des Triebverzichts und der Raserei, der Sehnsucht nach Verschmelzung und der Einsamkeit.

Tanzpaläste und Vergnügungsorte – Das Lebensgefühl des modernen Städters: Schon immer war die Stadt ein zentraler Ort des Verkehrs, Handels und der gesellschaftlichen Kommunikation. Im 19. Jahrhundert entwickelte sie sich, zumindest in westlichen Gesellschaften, zum wichtigsten Seismographen der sich rasant entwickelnden Industriegesellschaften. Die Stadt der

Moderne – das ist für viele der Kristallisationsort für soziale und ökonomische Probleme, aber auch der sinnweltliche Rahmen für Kultur und avantgardistische Kunst. In der Stadt, so weiss die gerade geborene Soziologie zu Beginn des 20. Jahrhunderts, zeigen sich die sozialen Folgewirkungen von kapitalistischer Industrie und Handel, von Fordismus und Migration, von Verwahrlosung und Verslumung am deutlichsten. Hier verankern sich Kultur- und Sozialkritik der Moderne; Konzepte moderner Architektur und Urbanistik finden in der Stadt ihre materialisierte Gestalt.

Auch die historische Avantgarde kam nicht vom Land: Aus urbaner Erfahrung und damit aus der Erfahrung des Bruchs speisen sich vielmehr moderne Kunst und Kultur; ihre Artefakte prägen und gestalten wiederum den urbanen Raum. Die Stadt, das ist nicht nur der ökonomische, politische, kulturelle und soziale Knotenpunkt der modernen Gesellschaft, sondern auch der Ort und Ausgangspunkt der modernen Kunst und der populären Kultur.

Moderne Tanzkunst und populäre Tanzkultur wählten zu Beginn des 20. Jahrhunderts sehr unterschiedliche Wege: Anders als die Avantgarde der bildenden Kunst verstand sich die moderne Kunst des Ausdruckstanzes, angelehnt an Lebensphilosophie und Lebensreformbewegung, als Alternative zu Technik und Zivilisation, zu Vermassung und Entindividualisierung, jenen Prozessen also, die sich vor allem in den Städten bemerkbar machten. Entsprechend vertrat der Ausdruckstanz die Idee eines naturgegebenen Rhythmus und einer organischen Bewegtheit des individualisierten Subjekts und glaubte dies vor allem in der äusseren Natur zu finden. Ganz anders die Städter aus der neuen Mittelschicht: «Stadtluft

macht frei», diesem Motto entsprach ihr Lebensgefühl, das sie in den neuen Tanzpalästen auslebten, und zwar bevorzugt bei jenen Tänzen, die aus fernen Kontinenten im Zuge von Kolonialismus und Imperialismus, von Migration und transatlantischer Verflechtung vor allem mit den USA und Lateinamerika importiert worden waren. Boston, eine Art amerikanischer Walzer, One- und Twostep, im Zweivierteltakt halb chassierend, halb schleifend getanzt, und der Cakewalk, ein von schwarzen Sklaven in den USA erfundener Tanz, der die Bewegungskultur der weissen Farmer ironisierte, bescherten der europäischen Tanzkultur noch im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts den ersten Schub einer Amerikanisierung. Nicht minder revolutionär, aber bei weitem exotischer und erotischer wirkte der argentinische Tango, der dem Unterschichtsmilieu der Vorstädte von Buenos Aires entstammte und schon um 1910 über die europäische Metropole Paris in den exklusiven Vergnügungslokalen der tanzenden Kosmopoliten überall in Europa Fuss fasste. Die für die zivilisierten Europäer obszön wirkende Körpersprache und laszive Erotik der Paarfiguration des Tango waren dafür genauso verantwortlich wie die verruchten Lokale der Beau- und Demimonde, an denen das Tangofieber ausbrach und sich am Vorabend des Ersten Weltkrieges noch rasant steigerte.

Auch die transatlantischen Tänze, die nach der Zäsur des Ersten Weltkrieges in Europa in Mode kamen, brachen mit der Tradition bürgerlicher Tanzkultur, die im Walzer ihr Symbol gefunden hatte. Schon kurz nach Kriegsende sorgten Shimmy und Charleston mit ihren ruckartigen Schüttelbewegungen und wilden side-kicks für Furore. Angespornt von synkopierten, jazzartigen Ragtime-rhythmen, schienen die Europäer mit diesem Tanz die traumatischen Kriegserinnerungen aus ihren Körpern schütteln zu wollen.

Shimmy und Charleston waren noch vor Rumba und Elvis' Rock'n'roll die ersten «pelvis-Tänze», die die europäische Tanzkörpertradition revolutionierten, hatte diese doch bislang nur die Bewegungen der Körperextremitäten bei gleichzeitiger Fixierung des Torso gekannt. Während die tanzkünstlerische Avantgarde der zwanziger Jahre das Zentrum der Bewegungsauslösung in den Solarplexus verlegte, favorisierten die neuen lateinamerikanischen Gesellschaftstänze die Polyzentrik und Polymetrik des Jazz.

Folgenreich für die Globalisierung der Tanzkultur waren aber nicht nur die durch Migration bedingte weltweite Verbreitung der Tanzkulturen. Neu war zudem die durch Technik ermöglichte kommerzielle Vermarktung und Distribution des Tanzes. Durch Radio, Grammophon und Schallplatte wurde

die Tanzmusik beliebig reproduzierbar und unabhängig von Live-Musik. Das neue technische Medium Film erlaubte, im Unterschied zur Fotografie, erstmals die Konservierung von Tanz als Bewegungsbild. Mit der technischen Reproduzierbarkeit von Tanz und Tanzmusik konnten sich die Tanzräume in die privaten Wohnräume verlagern; das Tanzen erfuhr einen qualitativ neuen Schub in Richtung einer Privatisierung und Intimisierung und verschwand zunehmend aus dem öffentlichen Leben. Tanzen im öffentlichen Raum sollte fortan immer mehr ein Privileg der Jugend werden. Entsprechend verschwanden die vielen Tanzlokale und mit ihnen Tanzkapellen und Eintänzer aus dem Stadtbild, übrig blieben vereinzelte Bälle für einsame Herzen. Erst in den 1970er Jahren sollte die Discowelle und seit den 1980er Jahren die Clubszene und das Tango-, Salsa- und Sambarevival einen neuen Hype der Discos, Clubs und Tanzsalons in den Städten auslösen.

Hatte schon der Erste Weltkrieg einen tiefen Einschnitt in das kulturelle Milieu Europas zur Folge, so wurde der American Way of Life nach dem Zweiten Weltkrieg zum konkurrenzlosen Orientierungsmodell der als modern und chic geltenden Modetänze. Noch vor den amerikanischen Truppen erreichte der Swing eines Benny Goodman oder Glenn Miller den europäischen Boden und mit ihm die «Swing-Tänze» Boogie Woogie, Jitterbug und Jive, die bis weit in die fünfziger Jahre die Gemüter sowohl der Tanzlustigen als auch der Ordnungshüter erhitzen sollten.

Den endgültigen Siegeszug der wilden Tänze in den beiden Jahrzehnten der restaurativen Nachkriegsära trat aber Ende der fünfziger Jahre der Rock'n'roll an. Artistisch, waghalsig und schwindelerregend, jegliche Konvention europäischer Tanztradition hinter sich lassend, avancierte der Rock'n'roll zum körperlichen Ausdruck eines Protestes gegen eine konservative Ordnung, als ein erstes tänzerisches Aufbegehren der Jugend gegen die Alten in der Geschichte des Tanzes. Die neuen Moden in der städtischen Tanzkultur sollten nunmehr vor allem von Jugend- und Popszenen ausgehen.

Die Theatralisierung des öffentlichen Raumes in der postindustriellen Stadt:

Der neue Schub in der Geschichte der Tanzkultur korrespondierte mit der Krise moderner Grossstädte in postindustriellen Gesellschaften. In den 1970ern etablierte sich mit Disco, Techno und HipHop eine neue urbane Tanzkultur im Zuge von Postkolonialismus und Globalisierung, die zum Symbol des Umbruchs zur postindustriellen Stadt werden sollte.



Nicht zufällig lag der Geburtsort der neuen urbanen Tanzkultur in Nordamerika. Die USA waren die erste Industrienation, die eine Reihe von Transformationsprozessen zu spüren bekam: Die De-Industrialisierung von Städten, weltweiter ökonomischer Wettbewerb, technologische Innovation, die wachsende Bedeutung globaler Telekommunikationssysteme, die zunehmende Relevanz internationaler Finanzströme für die Ökonomie und neue Wellen von Arbeits- und Flüchtlingsmigrant/innen provozierten nicht nur weltweite Neustrukturierungen von wirtschaftlichen, sozialen und politischen Einheiten, sondern forcierten auch die umfassende Krise vor allem städtischer Agglomerationsräume. In den 70er Jahren etablierte sich mit dem postmodern dance in New York City eine neue Tanzkunst, die nicht nur einen Bruch mit dem organisch-ganzheitlichen Körperkonzept des modernen Tanzes vollzog und die Medien des Tanzes – Körper, Bewegung und Raum – selbst re-

flektierte. Sie machte auch die Stadt zum Thema, indem sie den öffentlichen Raum theatraalisierte und zu einem Tanzraum umfunktionierte. Trisha Browns Studien im öffentlichen Raum Anfang der 70er Jahre sollten wegweisend für eine neue dekonstruktivistische Tanzkunst sein.

Nicht zufällig etablierte sich die postmoderne Tanzavantgarde in New York City, jener Stadt, in der auch die neuen Tanzkulturen des Pop ihren Ausgangspunkt nahmen. Auch hier beschleunigten Kürzungen der Budgets im Bildungs- und Ausbildungssektor die Jugendarbeitslosigkeit. Betroffen waren davon vor allem die ethnischen Minderheiten, vor allem Schwarze und Hispanics und hier besonders die Jugendlichen. In den 70er Jahren, als die Drogen Kokain und Crack immer mehr Jugendliche in ihren Bann zogen, fanden schwarze Jugendliche eine Ausdrucksform für das hoffnungslose Leben im Kreislauf von Jugendarbeitslosigkeit, Kriminalität und Drogenab-



hängigkeit: In den Ghettos von Detroit, Chicago und in der New Yorker Bronx entfalten sich subkulturelle Szenen, die auf verschiedenste Weise soziale Erfahrungen zu einem ästhetischen Ausdruck formten: Hip-Hop in der Bronx, House in Chicago, Techno in Detroit. All diese Szenen reiften zu Mikrokosmen spätmoderner Städte heran. Und diese bilden sich vor allem an jenen urbanen Orten, die die Industriegesellschaft bereits verlassen hatte und die von der neuen Eventkultur noch nicht genutzt wurden: in Lagerhallen und leerstehenden Häusern, in Parks und Turnhallen, auf Sportplätzen und Müllhalden.

Hip-Hop war Mitte der 70er die erste Strassenkultur, die sich in der South Bronx, dem ärmsten Ghetto der USA, entfaltete. Hip-Hop, das meint die Synthese aus Rap, Graffiti, Breakdance und DJ-Techniken. Der Ursprung des Hip-Hop liegt im Rapping selbstgeimter Verse. Zu den informellen, spontanen öffentlichen Darbietungen des

Rappers gesellte sich der Breakdancer, der das den Text zerlegende Sprachspiel des Rappers auf den Körper übertrug und den Tanz zu einem akrobatischen und rasanten Spiel mit Körperachsen werden liess. Breaking erinnert an Kung Fu und Karate, gerade Martial-Arts-Filme waren hilfreich, um die legendären Tanzfiguren der spektakulären *uprocks* und *spins* zu lernen. Es finden sich aber auch Anklänge an Capoeira, jenen brasilianischen Kampftanz aus dem 16./17. Jahrhundert. Neben Breaking entstehen Popping und Locking bereits in den 1960er Jahren an der US-amerikanischen Westküste. Michael Jackson sollte diese Tanztechniken als *Moonwalk* weltberühmt machen.

Was auf den Strassen der New Yorker Bronx begann, entwickelt sich Ende der 70er zu einer Party-Kultur, die eine subkulturelle Alternative zu der gleichzeitig tosenden kommerziellen Discowelle darstellt. Die Discowelle war von Anfang an nicht nur apolitisch und restlos kommerzialisiert,

sondern sie kultivierte in der Figur des Städters auch die Idee des autonomen, in sozialer Unverbindlichkeit existierenden Individuums. Die wie Pilze aus dem Boden schiessenden verspiegelten Grossraumdiscotheken bildeten das räumliche Pendant zu dem narzisstischen Tanzen, das John Travolta in der Filmfigur des Tony Manero so un-nachahmlich vorgeführt hatte. Der maschinelle Grundrhythmus der Discomusik ergreift zwar den Organismus, das Tanzen selbst blieb sozial unverbindlich.

Als 1978 im Glanzjahr des Discogeschäftes allein in den USA 36 Millionen Tanzsüchtige in 20000 Discotheken ihrem Idol John Travolta nacheiferten, veranstalteten schwarze Jugendliche, denen der Eintritt in die Tanzclubs der Weissen verwehrt war, die sog. *Block Parties*, wo das Breakdancing zu Wettbewerben zwischen einzelnen Gangs ausgebaut wurde. Die einst spontanen *urban dance-parties* kommerzialisierten sich, zunehmend fanden Parties in Schulen und Gemeindezentren und auch in angemieteten Tanzsälen statt. Mit dem ersten Super-Hit *Rappers Delight* der Sugar Hill Gang von 1979, der selbst schon als synthetische Konstruktion aus Zufallsrappern und Aushilfs-B-Boys ein Produkt der Musikindustrie war, verliess Hip-Hop das lokale Ghetto New Yorks und folgte den Marktgesetzen einer sich globalisierenden Kulturindustrie. Globalisierung und Kommerzialisierung des Hip-Hop führten also nicht nur zur kulturellen Homogenisierung einer ehemals sozial und ethnisch abgegrenzten lokalen Subkultur, sondern auch zu Ausdifferenzierung – und diese heterogenen Strukturen der Szene manifestieren sich vor allem in den einzelnen urbanen Zentren. Globalität und Lokalität, Homogenität und Differenz, Mainstream und Subkultur, Overground und Underground bilden seitdem die spannungsreichen Pole dieser Popkultur. Als Mitte der 80er Jahre die erste Welle um Hip-Hop abebbt, entstehen, ausgehend von Detroit und Chicago, ein neuer Musikstil und eine Tanzbewegung, die in noch viel radikalerer Weise als Hip-Hop eine Symbiose mit neuester Medientechnologie eingehen: Techno/House. Auf den damals angesagten *Garage-Parties* steigern DJs die schon im Hip-Hop benutzten DJ-Techniken des *sampling, scratching, cutting, mixing, looping* und *phasing* zu einer bislang nicht gekannten Perfektion. Der DJ veränderte seine Rolle als Plattenaufleger, er wurde zum Künstler.

Techno/House war von Anfang an reine Tanzmusik, die Technoszene erklärte, ähnlich wie die Tanzavantgarde des postmodern dance, den öffentlichen Raum zum Tanzraum. In Detroit, einer dem wirtschaftlichen Niedergang geweihten Stadt der Automobilindustrie, war der maschinelle Tech-

nosound der Beat einer urbanen Industrierüste. Techno ist Lebenserfahrung, keineswegs also zur Verschönerung des Alltags gedacht, sondern eher eine musikalische Repräsentation urbaner Erfahrung. Hier gibt es zwar keine Texte, die, wie Rap Elend, Hass, Terror, Schock und Gewalt heraus-singen, sondern schrille Soundcollagen, in deren Dissonanzen die sozialen Brüche ästhetisch aufbereitet wieder auftauchen. Diese Musik zwingt das Publikum, seine eigenen Emotionen und Affekte, seine Aggressionen und Ängste im Akt des Tanzens kollektiv auszuleben. Die endlosen Tracks bieten den Tanzenden nicht Aufarbeitung oder Verarbeitung, sondern Abarbeitung an – und das wird vor allem als eine physische Kraftanstrengung verstanden. Ziel ist nicht mehr, wie im Hip-Hop, das Anprangern sozialer Missstände: Wie in der Disco der 70er geht es auch hier eher um den Erhalt einer zweiten Welt der Sinneslust und des Vergnügens, in die sich das Abtauchen lohnt. Anders als bei Disco ist Tanz in der Rave-Kultur die Lust am Erleben der körperlichen Physis in einer Zeit, in der durch die Auslagerung der Produktionsstandorte die physische Leistungsstärke im postindustriellen Arbeitsprozess immer weniger gefragt ist und zugleich der Körper immer mehr zum Bild wird. Und so lässt der Tanz das Fühlen der körperlichen Präsenz schon zum wesentlichen Ereignis werden. Bei Techno ist es zudem die Lust an der Überwindung der eigenen Körpergrenzen, das Vergnügen an der Überschreitung der Ich-Kontrollen und Körperbeherrschungen – und dies wird als gemeinschaftliches Ereignis gefeiert. Bei Techno geht es nicht, wie einst bei Disco, primär um Selbstinszenierung, nicht um Exhibitionisten und Voyeure, sondern um ein gemeinschaftliches Erleben der Physis im Hier und Jetzt, bei dem, ganz anders als bei Disco, nicht Sex im Vordergrund steht.

Die Rave-Kultur ist mittlerweile eine historische Jugendkultur, die wie keine andere kulturelle Praxis das Lebensgefühl der Jugend in den 90er Jahren zum Ausdruck brachte. Wie bei allen anderen Tanzkulturen, die, wie die lateinamerikanischen Tanzkulturen interessanterweise ebenfalls in 1990er Jahren ein Revival erlebten, ist auch hier die urbane Tanzlust nie nur Amusement. Gerade als Gegenwelt zum profanen Alltag ist Tanz immer auch körperlich-sinnlicher Ausdruck sozialer und historischer Erfahrung. ─

Gabriele Klein, Universitätsprofessorin an der Universität Hamburg, hat dort den Lehrstuhl für Soziologie von Bewegung, Sport und Tanz inne. Sie lebt in Hamburg und Berlin. Ihre letzten Buchpublikationen: *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*, Bielefeld 2004; *Electronic Vibration: Pop Kultur Theorie*, Wiesbaden 2004; *Is this real? Die Kultur des HipHop*, Frankfurt/M. 2003.

Avantgarden, vernetzt

Stile und Strömungen in der Tanzszene

Esther Sutter

Im September 2003 trat Gilles Jobin aus Lausanne zum ersten Mal mit einer etablierten Ballettcompany an die Öffentlichkeit und präsentierte dem staunenden Publikum des Balletts des Genfer Grand Théâtre seine magisch aufgeladene Körperinstallation 2003. Der Körper als politischer Schauplatz ist Jobins Leitmotiv. Er teilt es mit einer ganzen Gruppe von jüngeren Choreografinnen und Choreografen in der französischsprachigen Schweiz: mit Estelle Héritier, Cindy van Acker, der Französin Miriam Gourfink z. B. – und mit dem Performer Yann Marussich. Sie alle stellen in ihren zum Teil installativen Arbeiten die Frage nach Subjekt und Objekt, nach Identität und Fremdbestimmung.

In Zusammenarbeit mit der spanischen Performance-Künstlerin La Ribot beginnt der Tänzer Gilles Jobin Mitte der neunziger Jahre den Körper zu hinterfragen. Als Solist setzt er Zeichen am Schnittpunkt von Trieb und Intellekt, von Intimität und Öffentlichkeit. Studien, die er mit *Braindance*

(1999) für seine fünfköpfige Compagnie in eine dunkle, von Todesahnung geprägte Topografie erweitert: nackte Körper, überdehnte Glieder in einer durch gleissende Lichtstreifen fragmentierten Landschaft als Zeichen für Verletzlichkeit und Verwundbarkeit. *The Moebius Strip* zwei Jahre später ist folgerichtig Abstrahierung, Entmaterialisierung des Körpers, 2003 dann Reflexion des akademischen Tanzes. Doch wenn der klassische Danse d'école den Körper in fließende Bewegungsverläufe organisiert, zerstückelt ihn Jobin und legt das Räderwerk der Technik in ritueller Langsamkeit bloss. 2003 macht aufmerksam auf die Knechtschaft des Tänzers im Dienste der Virtuosität und Schönheit.

Philippe Cohen, künstlerischer Leiter des Balletts des Genfer Grand Théâtre, hatte verstanden: Seine Ballettcompany brauchte den Geist dieser Recherchen als künstlerischen Kick zu einem neuen Selbstverständnis. Cohen hat mit dem freien Choreografen Jobin das Genfer Ballett auf der





internationalen Szene wieder ins Spiel gebracht. Netzwerke sind das Gebot der Stunde.

William Forsythe bringt das neue Selbstverständnis von freier Szene und etablierten Bühnen auf den Punkt: «Es gibt keine Avantgarde mehr, wir sind längst alle vernetzt». Zum Ende der Saison 2003/04 fiel sein umworbene Ballett Frankfurt dem Rotstift zum Opfer. Forsythe hat nicht lange gezögert. Er hat sich auf seinen Marktwert besonnen und die Forsythe Company gegründet. Mit einem Repertoire von gut einhundert Choreografien, die den klassischen Danse d'école in immer neue Zusammenhänge mit Architektur, mit der Sprache, mit der Zeit schlechthin stellen, hat er für sich und seine Tänzer international ein Netzwerk von möglichen Partnern für Koproduktionen geschaffen, das die neue Company zu tragen vermag. Die Forsythe Company startet 2005 und kann auf zwei feste Produktionsstätten zählen: das Bockenheimer Depot in Frankfurt und das Festspielhaus in Dresden-Hellerau. Darüber hinaus wird sie auch kontinuierlich mit dem Zürcher Schauspielhaus zusammenarbeiten. Die Company werde einerseits auf ihr Repertoire bauen, aber auch Performances, Installationen, interaktive Projekte und Filme erarbeiten und «damit die Wahrnehmung von Tanz in der Öffentlichkeit grundlegend verändern».

William Forsythe ist nicht der einzige auf der (inter-)nationalen Tanzbühne, der im Performativen, im Abtasten der Wirklichkeit mit den Mitteln des Körpers neue Chancen sieht. Er hat auch bereits ein Ausbildungskonzept in der Tasche und plant die Gründung einer Akademie für den internationalen Tanznachwuchs. Gelehrt werden sollen nicht einfach Tanztechnik, sondern vor allem auch die Methodik zu Konzepten der Improvisation. Forsythe denkt nicht in Begriffen, sondern in Bewegung. Die Schärfung der Wahrnehmung für das Gegenwärtige, Vernetzung schlechthin als Basis der Choreografie will Forsythe mit Unterrichtsfächern aus Wissenschaft und Philosophie untermauern.

Spätestens seit *Steptext*, 1985 entstanden und mittlerweile ein Klassiker der Ballettgeschichte, nimmt sich Forsythe die Freiheit, Fragen zu Inhalt und Form im akademischen Tanz neu zu stellen. Seine CD-ROM *Improvisation Technologies* (Hatje Cantz 1999) hat vielen jungen Choreografen ein methodisch präzises Tool für den Kreativeprozess zur Verfügung gestellt. Forsythe gilt als Dekonstruktivist des Neoklassizismus, doch situieren lässt er sich damit nicht, denn für ihn – «I am not where you think I am» – hat die Zukunft des Tanzes längst begonnen. Sie gehört der Tänzerin und dem Tänzer, die mitdenken im choreografischen Prozess und damit zu Koautoren werden. Die Hierarchie zwischen Choreografie und deren Inter-

pretation wird aufgehoben. Dies dient nicht nur der Verdichtung der choreografischen Kunst, es bedient (Ironie des Augenblicks) auch das Diktat des Marktes zu kleineren Formationen.

Das wissen besonders diejenigen Schweizer Tänzer und Choreografinnen, die sich in europäischen (Tanz)metropolen niedergelassen haben, weil sie dort nicht nur bessere Produktionsbedingungen finden, als die Schweiz sie heute bieten kann, sondern weil sie, wie Anna Huber sagt: «... die Brüche, die Hässlichkeit, die Anonymität einer Grossstadt brauchen, zur Reflexion über und zur Kreativität im Tanz». Anna Hubers Werk umkreist immer wieder neu Zwischenräume, Schrunden und Abbrüche, wie sie sie in Berlin vorfindet. Sie baut sich in ihren Solochoreografien in einer ebenso kantigen wie weichen Bewegungssprache die Brücken und Verbindungen, die die Seele braucht in den Kontroversen des Alltags.

Auch Thomas Hauert verfügt über diese spezielle Sensibilität. Im Verlauf seiner Karriere als Choreograf seiner in Brüssel stationierten Cie ZOO hat Hauert ein komplexes Regelwerk zur Improvisation entwickelt. Er nutzt es virtuos als Solist an sich selbst und reist damit um die Welt, um es in anderen Kulturräumen mit immer neuen Tänzerinnen und Tänzern zu erproben.

Denn im Dialog zwischen den Kulturen entstehen auch neue Inhalte. Choreografinnen und Tänzer erspüren sie oft schneller, als die Sprache sie erfassen kann. Improvisationstechniken sind ein Instrument, das im interkulturellen Dialog überraschende Resultate zu Tage fördert, weil sie eingefleischte Hierarchien ausser Kraft setzen und den Umgang mit Traditionen dynamisch aufladen. Thomas Hauerts Stück *Há Mais* (Niemals), ist ein wunderbares Beispiel zum Thema: In Maputo, Moçambique, stellt Hauert sein Improvisationssystem jungen Tänzern zur Verfügung. Es sind junge Leute, die sich durch den Tanz Orientierung im Chaos des Alltags verschaffen, keine im europäischen Sinne Professionellen. Im harten Umfeld des urbanen Afrika gelingt Thomas Hauert ein Dialog, der die Rapreime des Hip-Hops und die narrativen Inhalten verpflichtete Tanztradition Afrikas mit abstrakten Bewegungskonzepten konfrontiert und daraus ein neues Selbstverständnis erwachsen lässt. *Há Mais* gibt den fünf Tänzerinnen und Tänzern gerade soviel choreographische Textur, dass Raum bleibt für ihre Persönlichkeit und ihre eigene Stimme im Tanz zum Strahlen kommen kann – reflektiert, strukturiert und transparent.

Brücken vom Eigenen zum Fremden, die Transformation des Fremden ins Eigene sucht auch Fabienne Berger, Choreografin aus Fribourg mit ihrer Compagnie. Berger gehört zur Gründergene-

ration der freien Tanzszene in der Schweiz. Eine stille, nachdenkliche, hartnäckige Choreografin, die ihren Weg sucht im Paradoxon zwischen festgefügtter Choreografie und Improvisation. In keinem ihrer Stücke kommt das Kontemplative so stark zum Ausdruck wie in *Avril en mai*. Ein lebendiger Organismus, Makro- und Mikrokosmos ineinander gestülpt. Die Lust pur am permanenten Risiko Kreation. Die Gegensätze von Einsamkeit und Dialog, Begegnung und Rückzug, Nomadisieren und Verweilen als Antrieb zu einem choreografischen work in progress, der jede Vorstellung zum Unikat macht.

Foofwa d'Imobilité, Tänzer und Choreograf aus Genf, erforscht die Abgründe zwischen Unikat und Reproduktion, seit er bei Merce Cunningham in New York abgesprungen ist und damit ein für allemal seine Existenz als Interpret an den Nagel gehängt hat, um als heitere multimediale Figur nicht nur schritt-, sondern auch wortgewaltig wie ein stand-up comedian die Welt des Tanzes zu hinterfragen – immer haarscharf an der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Als begnadeter Performer ist die Gegenwärtigkeit sein Terrain. Doch als Choreograf seiner eigenen Compagnie zieht er sich – Beutestücken gleich – kontroverse Themenkreise an Land. Das Copyright im Bereich Choreografie ist sein aktuelles Fundstück. Das Thema erscheint im richtigen Augenblick am Horizont, denn das Performative ist im Tanz keineswegs gefeit vor dem Zitat, und auch das effizienteste Regelwerk der Improvisation ist kein Garant für das Authentische und Wahrhaftige – erst recht nicht, wenn der Markt lockt und Labels hoch im Kurs stehen. Tänzer und Choreografinnen wissen aus Erfahrung am eigenen Leib, was es bedeutet, seine Haut zu Markte zu tragen.

So gewinnt die Reflexion über das eigene Schaffen an Bedeutung. Philippe Saire aus Lausanne leistet sie nach 20 Jahren der Erfahrung auf der freien Szene in seinem Solo *Jour de fuite* und führt vor, dass die Unmittelbarkeit grosse Kunst sein kann. Die Endzeiterfahrung, wie sie in den letzten Jahren auch die Zürcher Company DRIFT mit *Heidenspass und Höllenangst* und *Les Finalistes* umgetrieben hat, schwingt dabei immer mit.

Die jüngste Generation pflegt den ganz pragmatischen Blick, und auch da entstehen neue Formen: Die Genfer Compagnie 7273 z.B. gab 2004 ebenso heiteren wie didaktisch aufgeladenen Einblick in die ganz alltägliche Studioarbeit im Tanz, die ab Zürich bereits international vernetzte Alexandra Bachzetsis schaltete auf Krimi und demonstrierte die Lust an der Leiche in *Murder Mysteries: Same Difference* als Gratwanderung zwischen trivialem Zeitgeist und harscher Zeitkritik.

Dass alles seine rechte Ordnung hat und vor al-

lem, was die Tücken fester Wertsysteme sein können, das verkörpern Metzger/Zimmermann/de Perrot auf das Anschaulichste. Das Trio ist der Botschafter des Schweizerischen/Allzuschweizerischen per se und entsprechend gefragt im Ausland.

Aber schwenken wir zurück auf die Schweiz selbst: Wenn die Mechanismen des Marktes und die Methodik im Künstlerischen unter dem Stichwort «Vernetzung» sich zu durchdringen beginnen, dann sind Strukturen gefragt. Die Schweiz hinkt in der Tanzförderung europäischen Ländern wie Holland, Belgien, Frankreich, aber auch England und Deutschland um Jahrzehnte hinterher. Pro Helvetia und das Bundesamt für Kultur arbeiten deshalb zur Zeit gemeinsam mit Kantonen, Städten, Verbänden und Vertreterinnen und Vertretern der Tanzszene an einem Förderkonzept, welches sämtliche Aspekte des professionellen Schaffens von der Aus- und Weiterbildung und der beruflichen Anerkennung über die Produktion/Diffusion, die Vermittlung, die Dokumentation und Wahrung bis hin zur Umschulung umfasst. Denn von Stilen und Strömungen, von Erfolgen auf der nationalen Tanzbühne darf berichtet werden, solange die Szene aus eigener Kraft aushält. Doch die Zeit wird knapp, die Dringlichkeit der Umsetzung des *Projekt Tanz* (siehe Inlay) ist hoch. So wird die Arbeit am Förderkonzept zur gemeinsamen Sache zwischen institutionellen Kräften und Szene: Sie ist tatsächlich existentiell entscheidend für die Zukunft der immateriellen und flüchtigen Kunst des Tanzes in der Schweiz. ─

Nach Tänzerinnenlaufbahn und journalistischer Ausbildung ist Esther Sutter Straub dem Tanz als freie Journalistin und Projektleiterin verpflichtet. Sie unterrichtet zeitgenössischen Tanz und Taiji Quan in ihrem Studio in Basel. Esther Sutter Straub ist Mitglied des Stiftungsrates der Pro Helvetia.

Frei oder etabliert? Berührungssängste hinter der Bühne

Agathe Blaser

Tänzerinnen und Tänzer sind in der Regel stolz auf ihre Beweglichkeit und ihren polyglotten Lebenswandel. Dass sie im stillen unter Berührungssängsten leiden, würden wir ihnen nicht unbedingt zutrauen, gäbe es nicht fast alljährlich einen Tanzabend im Berner Stadttheater, der diese Scheu thematisiert. Diese nationale Veranstaltung hiess einst feierlich *Gala*, heute nennt sie sich *akzeptanz*. Sie wird von Tanzschaffenden aus der freien Szene gemeinsam mit städtischen Ballettensembles bestritten, um das öffentliche Ansehen der Tanzkunst zu verbessern und eine gegenseitige Wertschätzung zu demonstrieren, die im Alltag keineswegs selbstverständlich ist. Das Verhältnis zwischen freier und etablierter Tanzszene ist in der Schweiz sowohl durch Indifferenz und Desinteresse als auch durch Vorurteile, Missverständnisse und Animositäten belastet. Wer nachfragt, sieht sich zunächst mit folgenden abwertenden Klischees konfrontiert: Freie Tanzschaffende? Das sind diese schlecht trainierten Pijamatänzer, die sich mit Vorliebe am Boden wälzen und ständig über mangelnde Unterstützung klagen. Ihre in umständlichen Diskussionen entstandenen Produktionen entbehren oft einer sauberen Ästhetik und widmen sich meist hochgeschraubten Grundsatzfragen, die ein Durchschnittspublikum kaum zu verstehen vermag. Das klingt vernichtend. Doch die Gegenseite argumentiert nicht minder gnadenlos: Etablierte Ballettensembles? Die sahen zu Unrecht den Hauptteil der Subventionen ab und frönen in seelenlosem Perfektionismus einem sterilen Spitzentanz, der die Gesundheit schädigt und ästhetisch längst passé ist. Ballett gaukelt einem konservativen Publikum eine süsslich kitschige Welt vor, die in krassem Widerspruch zum menschenverachtenden Drill und zur rigiden Hierarchie hinter den Kulissen steht.

Interessant ist, dass diese negativen Zerrbilder häufig verschränkt sind mit ähnlich realitäts-

fremden, idealisierenden Selbstbildern. So hört man etwa in institutionellen Häusern: Unsere klassische Technik ist das A und O, die Basis und das Alphabet eines jeden Tanzes. Wer Ballett kann, kann alles tanzen. Nur wer über eine Ballettausbildung verfügt, ist wirklich professionell. Freie Tanzschaffende erbauen sich derweil am Idealbild des verkannten Genies, das darbt im Namen der wahren Kunst, die mit kühnem Experimentieren und dem Betreten von Neuland gleichgesetzt wird.

Doch genug der Karikaturen. Wer sich ein adäquateres Bild der Schweizer Tanzszene machen möchte, darf diese Vorurteile und falschen Selbsteinschätzungen nicht für bare Münze nehmen. Die idealisierenden und entwertenden Klischees scheinen vielmehr Ausdruck der prekären Situation zu sein, unter der die Freien und die Etablierten gleichermassen zu leiden haben. Wie eine Studie zum *Projekt Tanz* (siehe Inlay) ergeben hat, sind die Schweizer Tänzerinnen und Tänzer, verglichen mit anderen Kunstschaaffenden, in sämtlichen Etappen ihrer Laufbahn benachteiligt. Gravierende Mängel bestehen sowohl in den Bereichen Ausbildung und Arbeitsbedingungen als auch bei der Erforschung, Wahrung und Vermittlung der Tanzkunst sowie bei deren gesellschaftlicher Anerkennung. Bei der Lektüre des sorgfältig recherchierten Berichts ertappte ich mich beim Gedanken, es sei eigentlich erstaunlich, dass überhaupt noch jemand den Tänzerberuf ergreife. Vermutlich haben die eingangs beschriebenen Klischees die Funktion, die Schweizer Tanzschaffenden von der entmutigenden Realität abzulenken. Die idealisierenden Selbstbilder sind ein Schutz gegen die fast in jeder Hinsicht kränkenden Verhältnisse, und die entwertenden Projektionen auf die Vertreter der jeweils anderen «Szene» dienen ebenfalls der eigenen Entlastung: Man glaubt, gewisse Missstände zu erkennen, jedoch glücklicherweise nicht bei sich selbst.



Wie durchlässig sind die Grenzen zwischen der freien und der etablierten Tanzszene? Und wie frei bzw. etabliert sind deren Angehörige tatsächlich? Im Zürcher Tanzhaus Wasserwerk tauchte vor ein paar Monaten eine ehemalige Balletttänzerin des Opernhauses auf. Ihr Vertrag war nicht verlängert worden. Das Bedürfnis, weiterhin zu trainieren, habe sie zum Aufsuchen des Tanzhauses und damit zu ihrem ersten Schritt in die freie Szene bewogen. Zuvor habe sie sich nie Gedanken gemacht, ob es in Zürich noch andere Tanzschaffende gebe.

Die subventionierte Bühne – eine Welt für sich. Dieses Bild taucht auch bei anderen Insidern auf. Sie beschreiben ihren Alltag in städtischen Theatern als kontinuierliches Arbeiten nach Stundenplan, eingebunden in ein Kollektiv, oft unter Leistungs- und Termindruck. Was zählt, ist das Ego zurückstecken zu können, um möglichst gut dem Ganzen zu dienen: für das Theater dasein, sich ganz auf die zu erfüllenden Aufgaben konzentrieren, die vorgegebenen Strukturen respektieren und den Auftrag gegenüber dem Publikum ernst nehmen. Das füllt einen aus, da bleibt kaum Zeit, sich mit etwas anderem zu beschäftigen. Aber es bringt einen auch voran und lockt mehr und mehr freischaffende Choreografen an. Wie zum Beispiel Gilles Jobin: Er experimentierte als Gastchoreograf mit der Wandlungsfähigkeit des Genfer Balletts; oder Foofwa d'Imobilité: Er unterwies das Berner Ballett in der Kunst der Performance; oder Philipp Egli: Er wirkt heute erfolgreich als Ballettdirektor in St. Gallen.

Der Graben zwischen der freien und der etablierten Tanzszene hat sich in den letzten Jahren verkleinert. Dies ist allerdings nicht nur dem Umstand zu verdanken, dass Freischaffende frischen Wind in etablierte Häuser bringen. Es ist auch ein Resultat von Sparplänen, die bewirken, dass selbst traditionsreiche Truppen wie das Genfer Ballett oder das Ballett Basel um ihre Existenz bangen müssen und sich fast wie Freischaffende auf unsicherem Boden bewegen. Der Tanz ist in den städtischen Häusern nur ein kleiner Budgetposten, was sich in Krisenzeiten nicht unbedingt als Vorteil erweist. Wenn von der Öffentlichkeit subventionierte Häuser zum Sparen gezwungen werden, reagieren sie nicht viel anders als die Konzerne der Privatindustrie: Wir besinnen uns auf unser Kerngeschäft, lassen die Intendanten verlauten. Und das bedeutet, dass man sich nicht beim Kostspieligen, sondern beim Preiswerten einschränken will. Die aufwändige Sparte der Oper oder des Schauspiels bleibt unangetastet, während der Betrieb durch die Abschaffung der kleinen Sparte Tanz gesunden soll.

Die sogenannten etablierten Tanzschaffenden können sich also nur so lange etabliert fühlen, als sie von ihren Intendanten, die meist keine Tanzspezialisten sind, gestützt werden. Mit verlässlichem Rückhalt können städtische Tanzensembles auch absolut avantgardistisch sein, wie etwa die stilbildenden Leistungen der Truppen von Pina Bausch in Wuppertal und William Forsythe in Frankfurt belegen. In der Schweiz haben die Freischaffenden das Experimentieren und die künstlerische Erneuerung ebenfalls nicht für sich allein gepachtet. Radikale, wenig kompromissbereite Ballettchefs haben allerdings keinen leichten Stand, man denke nur an den brillanten Joachim Schlömer, dem es nicht gelungen ist, sich längerfristig am Theater Basel zu etablieren.

Wie aber steht es um die Freiheit in der sogenannten freien Tanzszene? Um ihre Grenzen zu erkennen, braucht man nicht einmal die Debatte über die Freiheit der Kunst zu bemühen. Es genügt ein Blick in die Lohnstatistik: Nur die wenigsten Schweizer Tanzschaffenden können von ihrem Beruf leben, während fast vierzig Prozent nicht einmal die Hälfte ihres Einkommens mit Tanzen erzielen. Der durchschnittliche Monatslohn bei einem meist nur befristeten Engagement in der freien Szene beträgt lediglich 2500 Franken. Freie Tanzschaffende sind insofern frei, als sie ganz auf sich selbst gestellt sind. Sie brauchen keinen Auftrag zu erfüllen, können sich selbst einen Rahmen setzen und Thema, Stil, Stundenplan und Arbeitspartner bestimmen, wie es ihnen beliebt. Wichtig ist, von einer Idee überzeugt zu sein. Denn es ist nicht leicht, ein Projekt von A bis Z durchzuboxen. Was die meisten freischaffenden Choreografen vermissen, ist Kontinuität und die Möglichkeit, ihr Repertoire zu pflegen. Man steht unter ständigem Produktionszwang, um an die Fördergelder heranzukommen. Muss sich verkaufen können. Sollte sich nicht nur im Tanz, sondern auch in Administration, Management und Bühnentechnik auskennen. Freiheit verwandelt sich da oft in Einsamkeit.

Freischaffende fühlen sich allein gelassen, Etablierte beschreiben ein Inseldasein. Die Erfahrung der eigenen Isoliertheit innerhalb des Kulturbetriebs ist etwas Gemeinsames, das alle Tanzschaffenden verbindet. Es könnte sie zu vereintem Engagement für bessere Bedingungen anspornen, wenn sie nur bereit wären, ihre Berührungsgänge zu überwinden. ─

Zahlen allein genügt nicht!

Ein Vergleich: Tanzförderung in England und in der Schweiz

Lilo Weber

Die Tanzpolitik ist so gut wie ihr schwächstes Kind. Wie lässt sich Tanzpolitik messen? Tanzschaffende, Tanzveranstalter, Politiker, Zuschauer mögen ihre Kriterien haben und durchaus unterschiedlich gewichten – die Kritikerin wird sie immer an dem messen, was sie sieht. Und das Geschehene vor einen Hintergrund stellen, der aus den vielfältigsten Informationen besteht über die politische und ökonomische Situation einer Szene, Arbeitsbedingungen und Voraussetzungen usw.

Ich sehe in der Schweiz viel Gutes und Spannendes auf der Bühne und höre von Streit dahinter: Grabenkämpfe zwischen freier und sogenannt institutioneller Szene, Verbandsauseinandersetzungen (die nun hoffentlich mit dem neuen Dachverband ad acta gelegt wurden), Zersplitterung, Ausgrenzung, welche einer effizienten Lobbyarbeit im Wege stehen und wegführen von dem, was wichtigstes Anliegen ist: guten Tanz zu schaffen. Und für eine Tanzpolitik einzustehen, die genau das fördert.

Während die Schweiz redet, tanzt England. Tanz in Grossbritannien ist nicht besser als in der Schweiz. Aber er ist anders, sehr anders. Auffallend sind in London: das sehr hohe technische Niveau der Tänzerinnen und Tänzer, die stabile Qualität der Kompanien, die vielfältigen Orte, an denen Tanz regelmässig stattfindet, das rege Interesse von Seiten des Publikums. Die britische Tanzszene wirkt insgesamt gesetzter, stärker verankert in der Öffentlichkeit, konstanter in der ästhetischen Ausrichtung, hoch professionell. Innovative Werke kommen indes in der überwiegenden Mehrzahl vom Ausland, konzeptionelle Kunst und Tanztheater haben es hier schwer – man tanzt in England gerne, und man tanzt gerne schön. Zumal das hier auch sehr viele sehr gut können. England verfügt mit der Royal Ballet School nicht nur über eine der renommiertesten Ballettausbildungsstätten der Welt, auch der zeitgenössische

Tanz hat sich hier früh professionalisiert durch Ausbildungsstätten wie der 1966 gegründeten London School of Contemporary Dance. Mehrere Institutionen folgten und bieten heute Tanzausbildung auf Universitätsebene an. Die britische Tanzszene hat in den letzten dreissig Jahren viel erreicht von dem, was das Tanzförderungsprojekt *Projekt Tanz* nun für die Schweizer fordert, insbesondere Professionalisierung und Ansehen.

Fördern zu viele Köche den Brei? Doch sie ringt ebenso wie die schweizerische um Geld. Rund 37 bis 39 Millionen Pfund nationale Steuer- und Lotteriegelder fliessen in England jährlich in den Tanz, das sind umgerechnet rund 90 Millionen Franken und zehn Prozent der Kulturausgaben. Sie werden vergeben durch den Arts Council England in Absprache mit dessen lokalen Zweigen. Dazu kommen Beiträge von den Gemeinden, die sich im Rahmen halten, da der Staat den riesigen Anteil an Steuern einnimmt, sowie Beiträge an internationale Tourneen vom British Council. In der Schweiz geschieht Kulturförderung vor allem auf kantonaler und lokaler Ebene. Zahlen sind schwer zu eruieren: Kulturgelder fliessen sehr unterschiedlich von Kanton zu Kanton, von Gemeinde zu Gemeinde, explizite Tanzbudgets haben längst nicht alle, und die institutionellen Ensembles werden aus den Subventionen der Theaterhäuser finanziert. Der Pro Helvetia stehen 2005 für den Tanz rund 1,2 Millionen Franken aus dem ordentlichen Budget zur Verfügung. Dazu kommen bis 2007 jährlich weitere 900000 Franken als Schwerpunktförderung – das entspricht rund 10 Prozent ihrer Kulturbeiträge. Dazu gibt beispielsweise die Stadt Zürich, 1,29 Millionen oder 1,6 Prozent ihrer Kulturgelder für Tanz aus. Jede Förderstelle hat ihre Regeln, und Tanzkompanien erhalten Geld von da und dort. Das läppert sich zusammen, und zuweilen weiss die eine Förderstelle nicht was die andere tut. Viele Kom-



panien und Tanzschaffende kommen so an den Trog – das fördert zwar die Vielfalt, aber fördert es auch die Qualität, sprich: jene Gruppen, die man wirklich fördern und als Aushängeschild ins Ausland schicken will? Die gemeinsamen Bestrebungen im Rahmen von *Projekt Tanz* die Förderung auf den verschiedenen Ebenen zu koordinieren, sind darum äusserst wichtige Massnahmen für eine effizientere Förderungs politik. Im besten Falle verhelfen sie Qualität zum Durchbruch, im schlechtesten verhindern sie, dass Steuergelder verschleudert werden.

Tanzpolitik hat mit Politik zu tun. Dass in der Schweiz die Kantone und die Gemeinden den grössten Teil an Kulturförderung leisten, liegt an den historisch gewachsenen Strukturen unseres Staates – und eine Zentralisierung würde die föderalistische Demokratie in ihren Grundfesten erschüttern. In einer Konkordanzdemokratie wird die nationale Kulturpolitik kaum grosse Erschütterungen erfahren. Folgt auf einen Freisinnigen ein Sozialdemokrat als Stadtpräsident, ändert sich wenig an der Geldverteilung. Während sich New Labour – obwohl der Arts Council eine unabhängige Behörde ist – durchaus auch in die Tanzpolitik Grossbritanniens eingeschrieben hat. Die schlaun Ökonomen um Tony Blair haben nämlich den wirtschaftlichen Wert der Kultur entdeckt und ihr auch gleich den entsprechenden Namen gegeben: Creative Industry heisst das Ding, und es ist der fünftgrösste Industriezweig Grossbritanniens. Folgerichtig sprechen Regierung und Arts Council nicht von Tanzszene, sondern von Dance Industry, einem Arbeitszweig also mit Jobs und Umsatz – das ist das «New» an New Labour. Ein Bericht, der von einem Ausschuss des Kulturministeriums im Sommer 2004 publiziert wurde, bezeichnet drei Ziele einer nationalen Förderungs politik: excellence, access, contribution to healthy living (Qualität, Zugänglichkeit, Beitrag zur Gesundheit). Deutlich ist: Tanz wird nicht nur als Kunstform angesehen, sondern auch als körperliche Aktivität, die junge Menschen von der Strasse (und somit auch von Kriminalität) fernhält und erst noch gesund ist – das ist der Rest-Labour von New Labour.

Prestige kommt nicht vom (Bühnen)Tanz allein. Jeder Mensch ist ein Tänzer – die Forderung des Tanztheoretikers Rudolf von Labans (1879-1958) ist in England in die Tat umgesetzt. Zumindest bis zum elften Lebensjahr. In der Primarschule ist Tanz Schulfach; der englische Arts Council setzt sich nun für eine Ausweitung auf die Sekundar-

stufe ein, auf dass Talente mit den unterschiedlichsten sozialen und ethnischen Hintergründen entdeckt und ein junges Publikum für Tanz sensibilisiert werde. Ausserdem soll der Tanz als Beitrag zur Gesundheitsförderung mehr Gewicht erhalten. Das sind kluge Forderungen, die Jobs für Tänzerinnen und Tänzer ermöglichen – und auch Gelder locker machen vom Innen- und vom Bildungsministerium. Sie können überdies zu neuen Entdeckungen und Verbindungen führen, die in die Bühnenkunst zurückfliessen. Denn in einer multikulturellen Gesellschaft wie Grossbritannien steckt sehr viel Innovationspotenzial, das hier noch zu wenig ausgeschöpft wird. Vor allem aber tragen solche Massnahmen bei zum wichtigsten Ziel jeglicher Tanzförderung: Dass der Tanz an Prestige gewinnt. Dazu dient Popularisierung, ebenso wie Professionalisierung der Szene oder eben Industry. Und Professionalisierung bedeutet neben Ausbildung und somit Anerkennung des Tänzerberufs auch Professionalisierung der Sattelliten-Berufe, die um den Tanz kreisen: Tanzveranstalterinnen, Manager, Kritikerinnen, Förderer, Wissenschaftlerinnen.

Flexibilität fördert Innovation, doch Innovation muss wachsen können. Die Schweizer Tanzförderung konzentriert sich auf die Kunst. Das ist richtig. Die Schweizer Tanzförderung ist flexibel. Auch das ist richtig. Aber es ist nicht alles. Die Schweizer Tanzszene ist in ständiger Unruhe. Das liegt unter anderem an der Förderungspraxis in der freien Szene. In die Ensembles an den Theater- und Opernhäusern fliesst ungleich viel mehr Geld als in die freie Szene. Die institutionellen Ensembles haben einen festen Platz im Budget ihrer Institution und verfügen über ein mehr oder weniger gesichertes Stellenkontingent – dafür hängt ihr Geschick nicht unwesentlich vom Haus und dessen künstlerischer Leitung ab. Neben den institutionellen Ensembles werden nur ganz wenige Kompanien mit langfristigen Verträgen gefördert. Die meisten freien Gruppen kriegen demnach nur über Projekte Geld. Sie können so nicht längerfristig planen, haben Schwierigkeiten, die Tänzerinnen und Tänzer für Tournées zusammenzuhalten und können nicht wirklich aufblühen. Derlei hält die Szene zwar in Bewegung, aber es fördert auch die Angst. Und Angst macht bekanntlich nicht kreativ. Die britische Tanzförderung ist nicht sehr flexibel. 30 Millionen Pfund von den 37 bis 39 Millionen des englischen Arts Council gehen in feste Investitionen (so der politisch korrekte Ausdruck) mit Organisationen; das sind Theaterhäuser, Festivals,

Agenturen sowie rund 40 grössere und kleinere Kompanien. 2 bis 3 Millionen werden für Tourneen eingesetzt und 5 bis 6 Millionen für Projekte. Neues muss aus dem Kredit für Projekte gefördert werden – da bleibt wenig Geld für Innovation. Nach wie vor geht ein Riesenanteil von zwei Dritteln des Geldes in den klassischen Tanz (das Royal Ballet ist bei all diesen Zahlen nicht inbegriffen, da es als einzige Kompanie aus dem Budget des Opernhauses finanziert wird). Jeanette Siddall, die Direktorin der Abteilung Tanz beim englischen Arts Council, weist indes daraufhin, dass die klassischen Kompanien wie das englische Nationalballett oder das Birmingham Ballet ein Vielfaches des vom Staat investierten Geldes selbst einbringen, sei dies durch Eintritte oder Sponsoren – ausserdem sorgen sie für die meisten Arbeitsplätze für Tänzer.

Konservativ sein heisst bewahren wollen. Hier soll nicht konservativem Geschmack das Wort geredet werden. Aber man muss daran erinnern, dass konservieren bewahren heisst, Sorge tragen zu dem, was gewachsen ist. In Grossbritannien geschieht dies auf verschiedenen Ebenen. Rund 40 Kompanien werden mit langfristigen Verträgen gefördert, dazu Theaterhäuser, die Tanz programmieren, die National Dance Agencies, die koordinieren und programmieren. In der Schweiz ist dies zu einem grossen Teil den Theater- und Opernhäusern und ihren Intendanten überlassen. Ein Theater- oder Opernhaus kann Tanz programmieren oder nicht, es hält sich eine Kompanie – oder auch nicht. In Luzern konnte Barbara Mundel beschliessen, keine Kompanie mehr zu führen, in Basel ersetzte Michael Schindhelm das Ballett durch Tanztheater, in Bern leistete sich Eike Gramss, einen Mann wie Martin Schläpfer zu verlieren usw. Derlei ist in Grossbritannien undenkbar. Mit Ausnahme des Royal Ballet werden sämtliche Tanzkompanien vom Arts Council direkt subventioniert, ob sie nun in einem festen Theater residieren oder nicht. Wer immer künstlerischer Direktor des Birmingham Hippodrome Theatre wird – die Existenz des Birmingham Royal Ballet ist davon nicht betroffen.

Der Tanz ist nicht Herr im eigenen Haus. Und doch schaut Jeanette Siddall, wie sie erklärt, neidisch auf das Schweizer System mit festen Ensembles an den Theater- und Opernhäusern. In England hat nur das Royal Ballet ein festes Dach überm Kopf, das Birmingham Ballet halbwegs. Die Tanzkompanien sind ständig auf Tournee durchs Land, was unmässige Energien und

Ressourcen verbraucht und es schwierig macht, ein Stammpublikum zu schaffen. Der Arts Council will darum verschiedene Möglichkeiten von Verbindungen zwischen Tanzkompanien und Theaterhäusern ausloten, ohne indes die Kompanien künstlerisch dem Theaterdirektor zu unterstellen. Die Theater- und Opernhäuser in der Schweiz garantieren ihren Tanzensembles eine gewisse Anzahl Vorstellungen und bieten eine Infrastruktur, die auch ihr Zuhause ist, aber dieses Zuhause ist ein fragiles Gebäude. Die Forderung nach tanz-eigenen Häusern steht seit Jahren im Raum, auf dieser und jener Seite des Kanals. Im Vereinigten Königreich sind seit der Gründung der National Lottery im Jahre 1994 mehrere Häuser für den Tanz gebaut oder umgebaut worden. Berühmtes Beispiel ist das Laban Centre in London Deptford von Herzog & de Meuron, ein Haus, das Ausbildung, Forschung, Proben, Aufführungen sowie Jugendarbeit und Hobbyklassen vereint. Ähnliches steht in der Schweiz noch aus. Es mangelt an entsprechender Infrastruktur.

Viel Geld macht keine Tanzpolitik, aber es hilft. Soll sich das ändern, braucht es mutige Kulturpolitiker, die bereit sind, viel Geld in die Hand zu nehmen. Aber auch eine Szene, die bereit ist, sich zu finden – unter demselben Dach. Es braucht mutige Tanzkommissionen, die bereit sind, Schwerpunkten zu setzen und die Förderung als Investition in die Zukunft ansehen – und zwar langfristig. Gefragt sind Tanzförderer mit Visionen und Kommissionen mit genügend Kompetenzen, auf dass sie den Erfolg ihrer Investitionen auch regelmässig überprüfen können. In einem föderalistischen System mit vielen verschiedenen Förderungsgremien, Kommissionen, Regeln ist eine quirlige, äusserst lebendige Tanzszenen gewachsen mit ganz unterschiedlichen Kompanien, die sich im Ausland sehen lassen können. Soll diese Lebendigkeit erhalten werden, muss auch Beständigkeit gefördert werden. Dafür braucht es nicht nur mehr Geld, sondern Politik und Konsens – man würde meinen, dass sei in einem Land wie der Schweiz kein Problem. ─

Lilo Weber war von 1995 bis 2002 Redaktorin für Tanz bei der *Neuen Zürcher Zeitung* und lebt nun als freie Tanzpublizistin in London.

Das Surren des Kühlschranks

Zwischen Selbstzucht und Magersucht

Sylvie Zaech

**Mein leerer Bauch weckt mich. Oder vielmehr das Geräusch des Kühlschranks, der in der Küche surrt. Gestern
abend habe ich einen Apfel und ein Naturjoghurt gegessen und ungesüssten Kräutertee getrunken |**

Vor dem Vortanzen muss ich noch drei Kilo abnehmen. Es findet in Strumpfhose und Trikot statt, unmöglich, da mein Fett zu verstecken. Gestern beim Duschen fiel mir auf, ich habe noch immer etwas Bauch. Und wenn ich mich in der ersten Position aufstelle, reiben meine Oberschen-

kel aneinander. Das ist peinlich. Am Ballett sagt keiner etwas, aber ich spüre ihre Blicke. Die werden sich wundern. Auch ich kann einen perfekten Körper haben, einen flachen Bauch und endlos lange, schlanke Beine.

Dr. med. Romano Torriani: «Ich habe in meiner 22-jährigen Tätigkeit als Arzt vielleicht 160 Magersüchtige behandelt. Ich behandle keine Patientin, sondern ein (Familien)-System, in dem sich die Person opfert, um auf etwas aufmerksam zu machen, das nicht funktioniert. Die Zahl der Anorexiefälle nimmt zu, zudem tauchen neue Formen auf. Die klassische Form ist die einer 14- bis 15-jährigen jungen Frau, die Gewicht verliert, keine Menstruation mehr hat und in einer scheinbar harmonischen Familie lebt. Magersucht kann heute bereits im Alter von 11 oder 12 Jahren beginnen. Betroffen können auch Sportlerinnen sein, die ihren Körper manipulieren und sich mit speziellen Diäten ernähren. Beim klassischen Fall zählt man 1 Jungen auf 50 betroffene Mädchen, bei den Sportlerinnen ist es 1 Junge auf 6 Mädchen.»

Der Kühlschrank in der Küche surrt, und ich habe Hunger. Im Kühlschrank stehen Konfitüre, Brot, Nutella, Wurst, Käse, Bratkartoffeln, ein Rest Spaghetti Bolognese. Ich weiss alles auswendig und würde am liebsten hingehen und alles aufessen. Aber ich reisse mich zusammen. Das Vortanzen ist in drei Wochen, ich muss pro Woche 1 Kilo abnehmen. Danach werde ich weiter aufpassen müssen, wenn sie mich schlank engagieren, wollen sie, dass ich es auch bleibe.

Martin Schläpfer: «Wenn einer meiner Tänzer magersüchtig wird, während er bereits in meiner Compagnie ist, kann ich mir vorstellen, weiter mit ihm zu arbeiten. Es wäre zu einfach, mich nicht um seine Probleme zu kümmern und nicht wenigstens zu schauen, inwiefern seine Krankheit in Zusammenhang mit unserer Arbeitsbeziehung stehen könnte. Natürlich bräuchte er medizinische Hilfe. ABER: Ich würde nie einen Tänzer engagieren, der bereits an Magersucht leidet, selbst wenn er noch so brilliant wäre.»

Schade, ist mein Busen beinahe ganz verschwunden. Ich hatte einen hübschen. Ich werde zum Frauenarzt gehen müssen. Meine Periode ist ausgeblieben, und ich weiss mit Sicherheit, ich bin nicht schwanger. Meine Mutter macht sich Sorgen. Zu Unrecht. Mir geht es gut, und ich habe die Situation im Griff. Klar bin ich müde und fällt es mir schwer, die Proben bis zum Schluss durchzustehen. Ich schummle ein bisschen, täusche die Schritte vor, statt sie auszuführen, und gehe während der Sprünge aufs Klo.

Dr. med. Romano Torriani: «Anorexie ist keine Krankheit, sondern ein schmerzhaftes Zeichen dafür, dass in einem System etwas geändert werden muss.»

Und wenn ich nur etwas Klitzekleines aus dem Kühlschrank naschen würde? Ein Löffel Konfitüre oder Nutella? Seit Wochen habe ich nichts Zuckershaltiges mehr gegessen, es zieht mich wie ein Magnet an. Wenn ich anfangen, weiss ich, werde ich nicht aufhören können. Ich bin imstande und esse eine ganze Tafel Schokolade auf einmal auf, und danach fühle ich mich so schlecht, dass ich mich vor mir ekle. Nein, ich muss an das Vortanzen denken, daran, schön zu sein. Ich weiss, ich schaffe es.

Martin Schläpfer: «Das äussere Bild ist wichtig, wenn der Tänzer nur ein Tänzer ist. Sobald er Künstler wird, ist dieses nicht mehr entscheidend, solange es in der Norm bleibt. Wenn ein wirklicher Künstler auf der Bühne steht, hält das Publikum sich nicht damit auf, einen Look zu bewerten. Im Moment arbeite ich mit meinen Tänzern, um sie körperlich weniger zu fordern. Interessant ist, dass ihre Technik und ihre Koordination dadurch besser werden. Und natürlich erhält auch die Kunst mehr Inhalt und mehr Raum. Mit andern Worten: Nicht Anspannung und Wille geben Präsenz, sondern das richtige Fliessen der Energie.»

Ich werde versuchen, wieder einzuschlafen, und werde wie immer vom Essen träumen. Werde verzweifelt vor schönen Büffets stehen. Werde schwach werden und bis zur Übelkeit essen, was ich will. Und mich dann wieder hassen und in meinem Innern diese schwarzen und zwanghaften Gedanken haben. Und mit hautmageren Hüften und mit einem beklemmenden Gefühl in der Brust aufwachen.

Dr. med. Romano Torriani: «Wenn sich die Situation rasch entblockt, hat die Anorexie positive Folgen, da sie eine hilfreiche Lehre sein kann. Bei einer langen Anorexie dagegen ist die Diagnose dramatisch: schlechte körperliche und seelische Verfassung, chronische Krankheiten, Verlust der Immunabwehrkräfte, ein 3 bis 4 Mal höheres Selbstmordrisiko und eine erhöhte Sterblichkeit. Bei einer Sportlerin mit einem Body Mass Index von unter 14 oder 13 beispielsweise besteht allein schon bei einem einfachen Arzneimittel die Gefahr eines Herzanfalls oder einer Überdosis.»

Ich wollte, ich könnte sagen, dass ich genug habe von diesem Druck, den ich mir da auflade. Dass der Berg zu hoch ist. Dass ich vielleicht nicht für diesen Beruf, für diese Familie, für diese Welt gemacht bin. Aber meine Worte ersticken in meinem Innern, ich habe mich eingeschlossen und den Schlüssel zur Tür verloren. Ich stehe am Mor-

gen wie ein trauriger Roboter auf und gehe am Abend wie eine alte 15-jährige Frau zu Bett.

Dr. med. Carlo Bagutti: «Als Vertrauensarzt beim Prix de Lausanne habe ich vor allem Erziehungs- und Präventionsarbeit im Auge. Ich habe es oft mit jungen Menschen zu tun, die an Ernährungsstörungen leiden, und manchmal auch mit erklärten Anorexie- und Bulimiefällen. Abgesehen davon, auch wenn die Ästhetik des klassischen Tanzes schlanke Interpretinnen will, so müssen diese, ihre Angehörigen und Lehrer darauf achten, dass diese Werte nicht übertrieben werden und ihre Gesundheit beeinträchtigen. Falls sie sich schlecht oder ungenügend ernähren im Vergleich zu ihrem grossen Energieaufwand, so ist die Gefahr für sie gross, hormonelle Störungen zu bekommen. Deshalb werden sie einen Pubertätsrückstand aufweisen, und es wird nur wenig Aussicht bestehen, dass sie zu einer optimalen Knochendichte kommen. Diese erreicht zwischen 20 und 25 ihren Höchststand. Danach kann sie nicht mehr erhöht werden, so dass man Knochenbrüchigkeit und Ermüdungsbrüche riskiert, die schon sehr früh auftreten können. Dies wiederum wirkt sich auf eine Karriere störend aus und setzt ihr dann sehr oft ein Ende.»

Martin Schläpfer: «Wenn ich spüre, es gibt ein gesundheitliches Problem, spreche ich den Tänzer darauf an. Aber ich habe meine Grenzen. Eine Lieblingskünstlerin von mir litt an einer schweren Alkoholsucht. Ich musste sie entlassen. Diese Erfahrung der Ohnmacht einer Krankheit gegenüber hat mich sehr bescheiden gemacht.»

Der Direktor der Tanzschule liess mich in sein Büro kommen. Die Lehrer hatten ihm gemeldet, ich finge an, im Unterricht zu fehlen, oder arbeite unkonzentriert. Er denkt, ich bin zu mager, um gesund zu sein. Ich selbst finde, ich bin dick. Ich habe ihm gesagt, es sei alles in Ordnung, ich würde medizinisch betreut. Er lächelte und hat einen Termin für mich beim Schularzt ausgemacht. Hoffentlich fliege ich nicht von der Schule. Bloss das nicht. Schlaf jetzt. Oder versuch es wenigstens. Wenn nur dieser Kühlschrank nicht so vibrieren würde!

Dr. med. Carlo Bagutti: «Im Alter, in dem die Kandidatinnen und Kandidaten des Prix de Lausanne sind, im Durchschnitt 17, verstehen sie zwar die Risiken einer schlechten Ernährung, aber sind nicht vollumfänglich in der Lage, über ihr Leben zu entscheiden. Wichtig ist, dass das gesamte Umfeld des Tanzes sensibilisiert wird, die Schulen müssen vermehrt Ernährungsunterricht anbieten, der speziell auf Personen mit grosser physischer Belastung ausgerichtet ist.»

Martin Schläpfer: «Tänzerinnen und Tänzer in Ausbildung sollten alles lernen und wissen über Gesundheit und Ernährung. Nur durch Schulung lässt sich etwas verändern.»

Dr. med. Romano Torriani: «Ich spreche bei Magersucht nicht von Heilung, weil sie in meinen Augen keine Krankheit ist, sondern ein Umweg innerhalb der Entwicklung ist, eine Art momentanes Einfrieren, das sich zurückbilden kann. Aber man kann nicht vom Leben heilen». –

Aus dem Französischen von Katharina Hofer

Biographische Daten

Die Ich-Erzählerin ist eine ehemalige Magersüchtige, die bereit war, auf dem Umweg über die Fiktion darüber zu berichten.

Dr. med. Romano Torriani ist Chefarzt der Abt. für Kinder- und Jugendpsychiatrie am Kinderspital Biel, Privatpraxis für Psychotherapie (Kinder/Jugendliche/Erwachsene).

Martin Schläpfer ist seit 1999 Ballettdirektor und Choreograph am Staatstheater Mainz. Er war international bekannter Solotänzer und ehemaliger Leiter des Balletts des Stadttheaters Bern (1994-1999). Er wurde mit dem Kunstpreis des Landes Rheinland-Pfalz (2002) und mit dem Tanzpreis der Heinz Spoerli Foundation (2003) ausgezeichnet.

Dr. med. Carlo Bagutti, Arzt FMH und Sportarzt, ist beratender Arzt am Prix de Lausanne. Er erstellt die medizinischen Dossiers der Kandidatinnen und Kandidaten für den Prix de Lausanne, entscheidet über die Annahme ihrer Dossiers aus medizinischer Sicht, setzt sich im Fall von Problemen mit ihrem Arzt in Verbindung und organisiert nötigenfalls eine Betreuung.

Sylvie Zaech ist von Geburt her Schweizerin und Französin. Sie lebt und arbeitet in Biel. Nach einem Literaturstudium an der Universität Bern wurde sie Journalistin. Danach spezialisierte sie sich auf dem Gebiet des Tanzes anlässlich eines Aufenthalts in New York (1992-1993). Nachdem sie Verantwortliche bei <http://www.tanz-danse.ch> war, ist sie derzeit Verantwortliche der schweizerischen Informationsplattform <http://www.dansesuisse.ch>. Parallel dazu ist Sylvie Zaech auch als Autorin tätig.

Veröffentlichungen: *Pierre ou l'absence* (chroniques poétiques, 2002-2004), *Monologue pour une forêt d'avril* (Expo.02), *Dialogue avec le Chat* (Berner Almanach, Bern).

Die Hybridität der Hybris

Die Performance unter sozialem und politischem Aspekt

Jean-Yves Pidoux, Muriel Jost

Der Größenwahn: Als Karlheinz Stockhausen das Attentat vom 11. September 2001 in New York als Kunstwerk bezeichnete, erlaubte er sich damit nicht nur eine verantwortungslose politische Analyse. Der berühmte Komponist legte auch eine masslose Überheblichkeit an den Tag, indem er zwischen einem vielleicht sanft verstörenden künstlerischen Kunstwerk und einem Terrorakt, der die ganze Welt in Angst und Schrecken versetzte, Parallelen zog: *«Dieser Sprung aus der Sicherheit, aus dem Selbstverständlichen, das passiert ja manchmal, so poco a poco, auch in der Kunst, oder sie ist nichts.»*

Eine solche Tragödie von historischen Ausmassen mit einem Kunstwerk zu vergleichen, zu behaupten, dass das, was in der Welt der Kunst passiert, Ähnlichkeit mit den Geschehnissen rund um ein solch erschütterndes Ereignis hat, zeugt von einer ungeheuren Selbstgefälligkeit. Wenn man Kunst und Geschichte so miteinander vergleicht, dann wäre es, um in der Terminologie des Komponisten zu bleiben, vielleicht wünschenswert, dass die Kunst nichts ist.

Das Dilemma der Kunst, das Karlheinz Stockhausen auf völlig übersteigerte Art und Weise ansprach, ist folgendes: Wenn sie eine Verbindung zu grossen geschichtlichen Ereignissen sucht, legt sie damit Zeugnis ihrer eigenen Belanglosigkeit ab. Denn: Welche Bedeutung kann eine Tätigkeit, die auf Fiktion und Interpretation beruht, angesichts einer solchen Katastrophe schon haben? Wenn sie sich hingegen nicht mit Geschichte befasst, ist Kunst nicht weniger belanglos: Ist es nicht skandalös, sich mit Schönem und Fiktivem abzulenken und zu trösten, wenn die Welt von

Finsternis, Gewalt und Niedertracht beherrscht wird?

Stockhausen steht mit seiner Selbstgefälligkeit nicht alleine da. Mit der künstlerischen Umsetzung von Elend und Not haben sich schon andere vor ihm befasst. *«Das ist Kunst»*, meinte ein Kritiker zu den Protesthandlungen sibirischer Häftlinge, die ihr eigenes Blut tranken, Löffel verschluckten oder Gegenstände in ihre Körperöffnungen einführten. Es ist allerdings nicht nur höchst diskutabel, ob das Kunst ist. Vor allem wird Kunst, die sich mit dem Schrecklichen befasst, dadurch nicht automatisch die Absolution erteilt. Eine solche «romantische Instrumentalisierung», die der Not und Verzweiflung einer verlorenen Seele in der Eiswüste eines totalitären Systems etwas Erhabenes verleihen will, löst beim Betrachter Ratlosigkeit aus.

Die gleiche Ratlosigkeit ist auch schon bei einigen Zeitzeugen früherer Epochen zu erkennen, deren Interesse noch nicht dem Umgang der Kunst mit dem Schrecken, sondern der Koexistenz der beiden galt. In seinem berühmten Gedicht *An die Nachgeborenen* fragt sich Brecht: *«Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist.»* Und Adorno spricht der Kunst und auch nur schon dem Gedanken daran sogar jegliche Berechtigung ab: *«Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.»* (*Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*) Wird auf eine fürchterliche Barbarei mit einer belanglosen Barbarei reagiert, gilt für die kritische Verbindung zwischen den beiden Schandtaten dasselbe Verdikt wie für das





Gedicht: Es ist sinnlos und schuldhaft naiv, zu sagen, die Kunst sei sinnlos und schuldhaft naiv – eine Aporie, die sich bis ins Unendliche weiterdreht.

Als unermüdlicher Verteidiger der Kunst kam Adorno natürlich später auf seine Aussage zurück und erklärte: «Der Satz, nach Auschwitz lasse kein Gedicht mehr sich schreiben, gilt nicht blank, gewiss aber, dass danach, weil es möglich war und bis ins Unabsehbare möglich bleibt, keine heitere Kunst mehr vorgestellt werden kann.» (Ist die Kunst heiter?, *Noten zur Literatur*) So verteidigt er das «Ideal des Schwarzen» (*Ästhetische Theorie*), das die Kunst zum Zeugen des Leidens macht, auch wenn sie sich nicht explizit darüber äussert.

Die Insel: Ist die Kunst demnach zu meiden – auch durch die Künstler? Von dieser paradoxen Frage gehen jene Werke aus, die versuchen, den Rahmen zu sprengen, der sie definiert. Ein Beispiel dafür ist das Manifest der Vertreter der Körperkunst, die in den Sechzigerjahren begannen, das Ende der Grenze zwischen Kunst und Leben auszurufen. Aus der künstlerischen Welt heraus wird die Verletzlichkeit, ja sogar die Sterblichkeit der Kunst verkündet oder zumindest auf den Unterschied zwischen Kunst und Leben hingewiesen. So wird jede Kritik an der Kunst auch zu einer Kritik an der Realität und umgekehrt. Die Kunst besteht darin, die Kunst im Namen dessen, was nicht Kunst ist, in eine Krise zu stürzen.

In diesem Zusammenhang darf man allerdings nicht vergessen, dass – auch bei der Körperkunst – sich die Angriffe auf die institutionalisierte Kunst auch innerhalb der notgedrungen «erhabenen» Grenzen der Kunst bewegen. In der Kunst gilt: Was aus dem Rahmen ausbricht, sprengt diesen nicht. Transgressionen werden nur vorübergehend als Erschütterungen wahrgenommen. Rasch finden die Performances, die am Rahmen gerüttelt haben, der das künstlerische Wirken einschliesst, wieder Aufnahme im Schoss der Kunst und werden zu einem Moment ihrer Geschichte. Die Zeitspanne der Nichtanerkennung ist kurz, und sie steht, auch in der Form der Negation, immer in Verbindung mit der Welt der Kunst. Noch kürzer ist der flüchtige Moment, während dem das grenzverletzende Werk gleichzeitig als Werk, als Kontrast zu den ihm vorangegangenen Werken und als paradoxes Eindringen in Bereiche ausserhalb der Kunst anerkannt wird. Mit künstlerischen Mitteln die Grenze zwischen Kunst und Leben herauszufordern, Realitäten umstürzen zu wollen, verhindert nicht, dass diese verzauberte oder verwunschene Insel, dieser gol-

dene Käfig der Fiktion und der Interpretation am Ende wieder aufgesogen wird. Der Begriff der «Performance» verweist dabei sowohl auf die Geschichte der institutionalisierten Kunst als auch auf einen Konflikt zwischen Schöpfung und Institution. Die Performance will keine «Vorstellung» sein, da sie nach Einmaligkeit strebt, weniger oft «wiederholt» wird und nicht in gleichem Masse reproduziert werden kann. Ihren Anspruch der Unmittelbarkeit kann sie allerdings nicht erfüllen: Sie erweist sich als Abbild einer Handlung, nicht als diese selbst.

Das Subversive in der Kunstwelt, der künstlerische Bildersturm, wird zu einem wichtigen Bestandteil des zeitgenössischen Schaffens. Ablehnung gehört zur Kunst. Eine passende Analyse dazu lieferte Claude Lévi-Strauss, der die moderne Kunst – und die zeitgenössische Kunst hat diesen Weg noch deutlicher eingeschlagen – als «Akademismus des Bedeutsamen» sah, als verzweifeltes Spiel mit den künstlerischen Codes (Georges Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*). Das ständige Infragestellen der ästhetischen Mittel und Register wird zur ständigen Bestätigung des künstlerischen Felds, was Autonomie und Unterordnung angeht. Seit dem Bruch der Moderne, als die fortwährende Demontage der kanonischen Prinzipien die Transgression zu einem Code erhob, befolgt der Künstler, der eine Grenze verletzt, den Grundsatz der Transgression – und begeht somit keine Grenzverletzung mehr. Oder zumindest muss der Betrachter eines Werks, wie dies auch die Reihe der modernen und postmodernen Strömungen im zeitgenössischen Tanz gezeigt hat, ebenso wie dessen Schöpfer im Besitz des «Codes der Codes» sein, damit er die Transgression überhaupt bemerkt. Nur wenn der Zuschauer mit den Traditionen einer bestimmten Ausdrucksform ausreichend vertraut ist, kann er das Konfliktpotenzial in ihnen erkennen. Andernfalls besteht die Gefahr, dass er nur Bilder sieht, die für ihn keinen Sinn ergeben und die er deshalb für sinnlos hält. Um über den souveränen Blick zu verfügen, mit dem man, um es in den Worten von Merce Cunningham zu sagen, sehen kann, dass «alles in jedem Moment zu dem wird, was es ist», um einen Körper nicht mehr als Träger einer Botschaft, sondern in seiner eigenen Unmittelbarkeit wahrnehmen zu können, muss man die Geschichte des Tanzes gleichzeitig kennen und verdrängen. Die Künstler gehen dabei ein doppeltes Risiko ein: in einem Werk aufzutreten, das als nichtssagend wahrgenommen wird, oder aber als elitäre, in einem antiakademischen Akademismus gefangene Wesen angesehen zu werden.

Die Harmlosigkeit: Wie nahe ein Kunstwerk dem Leben und dessen elenden Seiten auch sein mag, so bleibt es dennoch immer erhaben und abbildend. Die künstlerischen Innovationen, welche das Wesen der Innovation an sich, der Vermittlung und der Verbindung zwischen Form und Inhalt in Frage stellen, sind in ihrer unvermeidlichen Zugehörigkeit zu einer ›Welt‹, einem ›Feld‹, einer ›Szene‹ gefangen. So können sie paradoxerweise sogar noch akademischer wirken als jene Werke, die sie vom Sockel stürzen wollten.

Man könnte hier gar an einen Gedanken von Herbert Marcuse aus seiner Analyse der *«affirmativen Kultur»* anknüpfen und sagen, dass sich ein Kunstwerk umso besser in die künstlerische Scheinwelt einreihen lässt – und damit letztendlich zur Bewahrung des Status quo beiträgt –, je kritischer, erbitterter, bestürzender, kompromissloser und innovativer es ist.

Der Giftstachel der Kritik, das Rütteln an dem, was wir glauben und wissen, findet in der Kunst zwar statt, wird aber dadurch entschärft, dass diese Kritik in der abgeschlossenen Sphäre des Kunstgenusses geäußert wird. Oder ist es nicht so, dass wir Zuschauer, nachdem wir etwa die Unbeugsamkeit der Antigone bewundert haben, beschwichtigt in unser Leben eines Kreon zurückkehren? Oder dass wir nach einer Performance von Ron Athey, in der er Parallelen zwischen dem Martyrium von HIV-Infizierten und jenem des heiligen Sebastian zieht, indem er seinen Körper mit Pfeilen durchbohrt, ohne ein Gefühl des Mitleids wieder ins Bogenschiessen-Training gehen? Laut Freud braucht, wer Kunst konsumiert, keine Drogen zu nehmen. Dasselbe sagten bekanntlich die Analysen des Marxismus über die Religion. Kunst und Religion neigen zu Starrsinn, bis hin zur Anprangerung Andersgläubiger; aber sie fördern auch eine resignative Haltung, indem sie destruktive Kräfte umleiten und sublimieren und indem sie die Gläubigen davon abhalten, tatsächlich etwas gegen die Hölle des Lebens zu unternehmen.

Auch wenn oder vielleicht gerade weil der zeitgenössische Tanz dunkle Aspekte wie die Schwere oder das Fallen thematisiert und diese mit rohen, hässlichen, ungeordneten oder hypnotischen Bewegungen umsetzt, findet durch die Choreographien eine künstlerische und gesellschaftliche Verarbeitung statt, welche die Triebe sowohl der Zuschauer als auch der Tänzer sublimiert. Durch die Trennung zwischen Bühne und Saal, durch die Tatsache, dass die einen da sind, um etwas zu sehen, und die anderen, um angesehen zu werden, bleiben unweigerlich die einen in der Be-

trachtung, die anderen in der Vorführung und alle gemeinsam in der Fiktion gefangen.

Deshalb wird die politische Absicht einer Performance oder eines Werks häufig als Surrogat für eine tatsächliche Handlung wahrgenommen, sowohl von den Künstlern als auch von den Vertretern des entsprechenden Anliegens. Eine solche politische Aktion, die gar keine ist, die Wert darauf legt, keine zu sein, und die sich trotzdem in den Strudel der Ereignisse einreicht, erweist sich als noch symbolischer, noch weniger wirkungsvoll als die üblichen symbolischen Handlungen, die darin bestehen, aufzumarschieren, Petitionen einzureichen oder im öffentlichen Raum das Wort zu ergreifen – unverzichtbare Massnahmen, um einen Meinungs-austausch und Diskussionen auszulösen, deren unmittelbare Wirkung aber ebenso ungewiss ist. Trost und Katharsis sind nicht ausschliesslich der Produktion und dem Konsum von Kunst vorbehalten; sie gehören auch zum politischen Engagement, dessen fiktive und tröstende Dimension nicht angezweifelt werden soll. Aber die Kunst stellt sich mit grösserer Klarheit und höherem Risiko der Gefahr der Umsetzung und Gestaltung. Das geht nicht immer gut: So erinnern die angeblich ›unmittelbaren‹ Performances, die unter dem Eindruck der selbst zugefügten Gräueltaten der sibirischen Zwangsarbeiter entstanden, eher an ein Kaspertheater. Auch Gina Pane, die barfuss auf eine Leiter mit spitzen Objekten steigt, die ihr die Füsse zerschneiden, und die mit dem Titel der Performance auf die Eskalation der Gewalt durch die Amerikaner im Vietnamkrieg anspielt, riskiert, dass ihre Performance nur als bemitleidenswert egozentrische Anprangerung wahrgenommen wird – zumindest, wenn man sie in Relation zu den damals eingesetzten kriegerischen Mitteln und den Opfern der Bombardierungen setzt. Subversion verträgt sich nicht gut mit dieser institutionalisierten Form der Grenzverletzung, die dem modernen und vor allem dem zeitgenössischen Kunstverständnis innewohnt. Die Grenze zwischen Kunst und Leben ist durchlässig geworden, doch zahlreiche Performances verfallen in einen unverdaulichen Manierismus oder in blasse Nachahmungen, weit entfernt vom anfänglichen sozialhistorischen Wagemut einiger älterer Produktionen, die mittlerweile selbst längst im Abstellraum der harmlosen Feierlichkeiten verschwunden sind. Das kräftige Rot des Subversiven verwandelt sich durch den unweigerlich dämpfenden Filter der Kunst in ein zartes Hellrosa. Die Kunst erweist sich, ob explizit oder implizit kritisch, als zu verzeihende Form der Auseinandersetzung mit dem Unverzeihlichen.

Und trotzdem...: Dies alles macht es einfach, gegen Kunst zu wettern, deren kritisches Gift so stark verdünnt ist, dass es keine Irritationen mehr auslöst. Glossen und Performances, die auf den subversiven Charakter von geschundenen, blutbefleckten und zerfetzten Körpern setzen, stellen heute keinen Bildersturm mehr dar, sondern bilden ein eigenes, hochtrabendes und fast schon kitschiges Genre. Aber wer glaubt heute überhaupt noch, dass politische und geschichtliche Subversivität das oberste Kriterium des künstlerischen Wirkens ist?

Dennoch gefällt Künstlern, Kritikern und Konsumenten die Idee einer engagierten Kunst, oder zumindest einer Kunst, die in Kontakt mit den gesellschaftlichen und geschichtlichen Realitäten steht. Hier bildet auch die Idee der *«L'art pour l'art»* keine Ausnahme, geht sie doch von der Notwendigkeit aus, dass sich die Kunst von der Gesellschaft abgrenzt – was auch eine Art ist, die Beziehung zwischen den beiden zu thematisieren, auch wenn dies nur in der Form der Ablehnung stattfindet. Und das Beharren auf der reinen Schönheit der Kunst verliert sich in einem Labyrinth der Hinterlist, denn laut Adorno wendet sich das Kunstwerk dreist an seinen Betrachter und will von ihm wissen: *«Bin ich nicht schön?»*. Diese implizite Frage wirft sofort weitere auf: *«Bin ich nicht hässlich?»*, *«Ist meine Hässlichkeit nicht schön?»*, *«Ist es nicht schön, wie ich mich der Frage nach Schönheit und Hässlichkeit verweigere?»*, *«Ist es nicht schön, wie ich schockiere, statt nach Schönheit zu streben?»*. Und so lässt sich die Reihe der Abwandlungen dieser endlosen, für das Wesen der modernen und zeitgenössischen Kunst typischen Sackgasse ewig weiterführen.

Kann man nun aus all dem den Schluss ziehen, dass man auf die Frage nach der Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft keine Antwort erwarten darf, weil sie falsch gestellt wurde und die beiden Bereiche zu gross, zu unscharf abgegrenzt und zu heterogen sind, als dass eine auch noch so abenteuerliche Analyse sie als relevante Realitäten definieren könnte? Schon, aber es gibt auch Gegenargumente. Die Kunst besteht fort, die heitere und unterhaltende Kunst ebenso wie die dunkle und schwermütige Kunst. Sie begleitet die Tragödien unserer Zeit, indem sie davon berichtet oder sie verschweigt. Ob sinnvoll, belanglos oder überflüssig: Menschen werden von ihr weder getötet noch gerettet. Doch es ist absolut möglich, dass über die intensive Erschütterung der Gefühle einzelner Betrachter eine winzige gesellschaftliche Subversion gelingt. Wenn es auch individuell und labil ist, so ist dieses Bewusstsein der Labi-

lität des Bewusstseins doch bereits Beleg der gesellschaftlichen und politischen Verantwortung der Kunst. Diese subtile Verantwortung bleibt, was auch die Politik dagegen haben und wie die ewige Debatte über Rolle und Aufgabe der Kunst auch weitergehen mag. —

Aus dem Französischen von Reto Gustin

Jean-Yves Pidoux: Kultursoziologe und Professor an der Universität Lausanne, Mitglied des Stiftungsrats der Kulturstiftung Pro Helvetia. Die Schwerpunkte seiner Forschung sind Theater und Kleinkunst, Kulturpolitik und Kulturberufe. Letzte publizierte Studie: *Les figures complexes de l'intermittence et de l'intégration. Formation et emploi dans les professions artistiques du spectacle*, Schweizerischer Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, Nationales Forschungsprogramm Bildung und Beschäftigung, 2004.

Muriel Jost: Lizentiat in Sozialwissenschaften. In ihrer Lizentiatsarbeit mit dem Titel *Le ballet des corps idiots* untersuchte sie physische Transgressionen bei Komikern in den Massenmedien sowie in der Körperkunst. Sie arbeitet zurzeit als Assistentin im Bereich Kultur- und Körpersoziologie an der Universität Lausanne.

Partituren und Figuren Über die Beziehung zwischen Tanz und Musik

Martina Wohlthat

Als der Dichter Homer die angenehmsten Dinge aufzählte, nannte er den Schlaf, die Liebe, den süßen Gesang und den «untadeligen Tanz». Der Philosoph Adam Smith stellte den Tanz an die Spitze der Künste, weil man ihn bei allen Naturvölkern fände, und zwar in einer nicht zu lösenden Gemeinschaft mit der Musik. Die Verbindung von Tanz und Musik ist fast so alt wie die Menschheit, aber es hat immer wieder Veränderungen in diesem Verhältnis gegeben.

In der Barockzeit dienten beide Künste in geschwisterlicher Eintracht der Verherrlichung des absoluten Herrschers. Von der Aufklärung beeinflusst, propagierten die Reformatoren der Ballettkunst Jean Georges Noverre (1727-1810) und Gasparo Angiolini (1731-1803) das Handlungsballett. An die musikalische Seite des Unternehmens stellte Noverre in seinen *Lettres sur la danse* hohe Ansprüche: «Ein Ballettmeister, der keine Musik versteht, wird schwerlich die Arien richtig abschreiten... Ist die Melodie einförmig und ohne Geschmack, so wird sich auch das Ballett danach einrichten und kalt und schläfrig werden... Ist die Musik aber stumm und spricht sie dem Tänzer nichts vor, so kann er ihr auch nichts nachsprechen, und es ist hiermit um alle Empfindung, um allen Ausdruck in der Ausführung getan.» Einen Höhenflug erlebte die Verbindung von Tanz und Musik im 19. Jahrhundert zu den Ballettmusiken Tschaikowskys und im frühen 20. Jahrhundert zu den Rhythmen Strawinskys. Für Diaghilews *Ballets russes* entstanden bedeutende Ballettpartituren von Strawinsky, Prokofjew, Ravel und Debussy. Das Verhältnis zwischen Tanz und Musik war inzwischen jedoch kein unkompliziertes mehr, wie Strawinskys Ablehnung von Nijinskys *Sacre*-Choreografie beweist. Strawinsky erklärte nach der Uraufführung von *Le sacre du printemps* 1913 in Paris, er habe keine Musik komponiert, zu der man auf so merkwürdige Weise zählen könne, wie es die Tänzer in Nijinskys Choreografie taten. Es gab im 20. Jahrhundert ungetrübte Partner-

schaften zwischen Choreografen und Komponisten wie zwischen Georges Balanchine und Igor Strawinsky, Merce Cunningham und John Cage, Frederick Ashton und Hans Werner Henze, William Forsythe und Thom Willems. Das 20. Jahrhundert war aber auch das Jahrhundert der Emanzipation des Tanzes von der Musik. Der Tanz wollte nicht länger als Anhängsel der Musik, als gehorsamer Diener beim Umsetzen von Klang in Bewegung, verstanden werden. Der moderne Tanz wollte sich als etwas genuin Eigenständiges, ja Unabhängiges behaupten. Entsprechend locker, mitunter unbekümmert ist der Umgang vieler Choreografen mit den musikalischen Formen geworden. Die originalen Ballettpartituren spielen, abgesehen von den modernen Adaptionen klassischer Ballette, heute kaum noch eine Rolle und werden selten als ein künstlerisches Ganzes respektiert. Die Tanzschaffenden bedienen sich jeder Form von Musik, Geräusch und Rhythmus. Sie choreografieren zu Fragmenten, elektronischen Klangteppichen und meist zu Collagen eigenen Zuschnitts. Die Musik dient heute überwiegend dazu, eine bestimmte Atmosphäre und Stimmung zu erzeugen.

Einige Choreografen suchen nach der gewonnenen Freiheit jedoch bereits wieder die Reibung, den Widerstand der komponierten musikalischen Form. Dafür spricht auch die Tatsache, dass Choreografinnen und Choreografen in den letzten Jahren auf der Bühne vermehrt Opern inszenieren. Der Choreograf Joachim Schlömer, 1996-2001 Direktor des Tanztheaters am Theater Basel, gehört zu den Pionieren der Erneuerung der Opernästhetik durch den Tanz. Schlömer spricht von einer «Remusikalisierung» des Tanztheaters. Die Musik sei für ihn eine wichtige Partnerin, aber auch eine Rivalin. «Meine Arbeit reibt sich an den musikalischen Zusammenhängen.» Mit den herkömmlichen Ballettpartituren geht Schlömer hart ins Gericht. «Wenn man kritisch in das Ballettmusikrepertoire schaut, bleiben eine Handvoll Stücke übrig, die

abendfüllend, musikalisch interessant und inhaltlich einigermaßen ansprechend sind», stellte Schlömer unlängst in der Tanzzeitschrift *ballet-tanz* im Interview mit dem Tanzkritiker Hartmut Regitz fest. Wohl auch deshalb geht Schlömer bei der «Remusikalisierung» seines Tanztheaters eigene Wege. Seit Ende der neunziger Jahre begann er die Grenzen zwischen Musik, Tanz und Schauspiel aufzulösen. In *La guerra d'amore* zu Madrigalen von Claudio Monteverdi entwickelte er im Spannungsfeld von Gesang, Tanz und Poesie ein experimentelles und emotionsstarkes Tanztheater ohne Handlung. In *Bernarda Albas Haus* schuf Schlömer mit dem Komponisten Helmut Oehring ein dichtes Geflecht aus Gesang, Taubstummensprache, live gespielter Musik, aufgenommenen Klängen, Tanz und theatralischen Aktionen. In den am Luzerner Theater erarbeiteten Tanzstücken *Les larmes du ciel* und *About Kings, Queens And Witches* entstanden zu barocker Musik fließende Übergänge, die Tänzer und Sänger neu füreinander sensibilisierten. Als Grundlage der neuartigen Verbindung von Bewegung und Klang nutzt Schlömer ein «Gerippe aus musikalischen und szenischen Vorgängen, die sich im Verlauf des Abends in wiederkehrender Motivatik ergänzen und unterstützen». Unter seiner Anleitung entdecken die Sänger ihr Bewegungspotential, während die Tänzer vermehrt ihre Musikalität einsetzen.

Der Schweizer Martin Schläpfer, seit 1999 Ballettdirektor in Mainz, ist wie Schlömer ein ausgesprochen musikalischer Choreograf, wie seine Ballette *Kunst der Fuge* und *Diabelli-Variationen* beweisen. In seinem Verhältnis zur Musik fühlt sich Schläpfer noch immer seinen Idealen als Tänzer verpflichtet: «Mich prägt heute noch, dass ich ein Musikstück nicht zerstückeln kann.» In seinem Herangehen an die Musik entdeckt Schläpfer «Respektansätze», «Demutsansätze, die ich als Tänzer einfach hatte». In der Generation der jüngeren Choreografen ist Schläpfer einer der wenigen, der die Aus-

einandersetzung mit anspruchsvollen Musikstücken und integralen klassischen Partituren nicht scheut. «Ich nehme immer noch ein Stück Musik en bloc. Das ist heute fast ein konservativer Ansatz», sagt Schläpfer mit einem Anflug von Bescheidenheit. Konservativ mag das vielleicht sein, aber angesichts der um sich greifenden musikalischen Beliebigkeit auch schon wieder innovativ.

In seinen Balletten möchte Schläpfer «mit möglichst wenig Froufrou vermitteln, was ich mir vorstelle». Dazu gehört für ihn auch die Möglichkeit, «von der musikalischen Struktur her eine andere Schicht zu kreieren. Das heisst, nicht nur der Musik zu folgen, sie aber auch nicht nur zu brechen, sondern mehr im Körper zu verändern, der rhythmischen Struktur in der Muskulatur etwas anderes entgegenzusetzen.» Das Ergebnis solcher Überlegungen ist eine ungewöhnlich enge und vielseitige Verbindung von Tanz und Musik in Schläpfers Balletten.

Überzeugend verknüpft der Zürcher Ballettdirektor Heinz Spoerli in seinen Bach-Balletten (*Goldberg-Variationen, ... und mied den Wind, In den Winden im Nichts*) grossartige Musik mit einem modern neoklassischen Idiom. «Bach ist für mich absolut zeitgenössisch mit dieser grossen Vielfalt der Erfindung», sagt Spoerli. «Er bringt Emotionen aus einem heraus. Man geht in eine Richtung, dass man alles um sich herum vergisst.» Spoerli sucht die Herausforderung durch die Musik. Sein im Mai 2005 zur Uraufführung gelangendes Ballett *Allein nah, allein fern* ist von Mahlers Fünfter Sinfonie inspiriert.

Seit 2001 leitet Philipp Egli erfolgreich die Tanzcompagnie am Theater St. Gallen. «Musik spielt bei mir eine grosse Rolle und immer wieder eine andere», sagt Egli. «Ich bin nicht nur an einer bestimmten Art von Musik interessiert. Manchmal interessiert mich sogar Musik, die mir eigentlich nicht gefällt.» Meistens jedoch sucht Egli bei der Musik nach aussagekräftigen Anknüpfungspunkten. Für sein neues Stück *The Weight of Things* komponierte der St. Galler Komponist Charles Uzor auf Eglis Wunsch ein



Quintett für Klarinette und Streichquartett. Die Besetzung Streichquartett plus ein Soloinstrument ist für Egli eine ideale Besetzung: «Ich mag Musik für Streichquartett sehr. Es ist eine Formation, die schon an ein Orchester erinnert, trotzdem hört man jedes Instrument. Die Partitur ist übersichtlich, kann aber auch komplex sein. Das ist toll für den Tanz, das kann ich im Tanz umsetzen.»

Die Zusammenarbeit mit einem Komponisten bezeichnet Egli als die «extremste und inspirierendste Form, mit Musik zu arbeiten». Choreografie und Partitur entstanden im Dialog. «Wir haben uns gefragt: Was wollen wir machen? Wie soll das strukturiert sein? Wir haben über Form und Dauer gesprochen und über das Thema Heimat, das hier explizit eine Rolle spielt. Wir haben uns gegenseitig Ideen geliefert. Das Stück heisst «The Weight of Things», es geht also um Gewicht, Gewichtungen. Daraus ergeben sich viele Ideen für Tanz und Musik», erläutert Philipp Egli.

Die Musik animiert den Körper zwar unmittelbar dazu, sich zu bewegen. Doch Egli möchte sich beim Choreografieren nicht allein darauf verlassen: «Selbst wenn ich weiss, welche Musik zu meinem Stück erklingen wird, will ich bei der Umsetzung der Idee zuerst keine Musik hören. Sonst mache ich etwas, was wahrscheinlich weniger mit dem Ausdruck der Musik zu tun hat, als wenn ich zuerst die entsprechende Bewegung finde. Ich entwerfe in der Bewegung zuerst einzelne Phrasen. Dann tanzt man sie zur Musik und merkt vielleicht, das ist gar nicht der Anfang, das ist mitten drin. Es geschieht, dass sich Sachen verlagern oder dass das Ende einer Phrase an den Anfang kommt. Oder eine Sequenz wiederholt sich dreimal, weil sich da in der Musik etwas wiederholt, wenn man in eine Parallelität hineingeht. Da ist auch viel Unbewusstes dabei, wozu ich gerne stehe.» ─

Martina Wohlthat, geb. 1960, studierte in Hamburg Musikwissenschaft und Germanistik. Sie lebt seit 1988 in Basel und arbeitet als Musik- und Tanzjournalistin für die *Neue Zürcher Zeitung* und Schweizer Radio DRS2

Extra muros Die Bespielung des öffentlichen Raums

Dominique Martinoli

*Bring the dances with you to the laband the a&p
Bring'em on to the bus, into the garden, and upstairs.
Take them out walking and take them to the bed.*

Deborah Hay

Was ist Tanz extra muros? Nehmen wir drei Beispiele. Annas Kollektiv manipuliert mit Hilfe von Videoprojektionen, Lichteffekten, Alltagsbewegungen und Musikstücken die Wahrnehmung des Zuschauers im Kongress- und Kulturzentrum Luzern. Die Glasfassade des Baus von Jean Nouvel wird zu einer riesigen Leinwand, auf der das Bild des Sees, die Lichter der Stadt, die Passanten sowie die von den Tänzern projizierten Szenen zu sehen sind. Diese Spiegelungen vermischen sich mit den Bewegungen der Akteure, die im Innern des Gebäudes agieren. Die Perspektive wird gestört wie auf einer Zeichnung von Escher. Choreografische Performance. Im Rahmen der Biennale de la danse von Lyon werden die Berufs- und Amateurverbände aus der Gegend eingeladen, zu einem vorgegebenen Thema ein getanztes Défilé zu gestalten. Bei diesem grossen Volksfest kommen 4500 Teilnehmerinnen und Teilnehmer zusammen – Tänzer, Choreografen, Musiker, Plastiker, Stylisten –, die eine bestimmte Strecke entlangschlendern, und zwar in miteinander verschmelzenden zeitgenössischen, Butoh-, indischen, Hip-Hop- und orientalischen Tänzen. Getanzte Parade. Die Compagnie Banc Public, entstanden aus der Begegnung zwischen einer Tänzerin/Choreografin und einem Tänzer/Jongleur/Akrobaten, zeigte ein jongliertes Tanzduett von etwa zwanzig Minuten Länge. Dank dieses anpassungsfähigen, leicht zu adaptierenden Stücks mit einem Maximum an szenischen Raffinessen tritt diese Truppe auf der Strasse auf und unterhält die Spaziergänger eine Weile. Strassentanz. Ausser dem Tanz ist diesen drei Formen etwas gemeinsam: Sie sind nicht auf einer Theaterbühne zu sehen, sie gehen dieser aus dem Weg und

konfrontieren sich mit dem Raum, der Architektur, der Strasse. Doch weshalb? Haben wir es mit einer neuen Kunstform zu tun?

Diese Tänzerinnen und Tänzer suchen Freiheit, Unmittelbarkeit oder Intimität, die ihrer Meinung nach nur in der Nähe zum Publikum sowie in der freien Wahl des Auftrittsortes möglich ist. Schon Avantgardisten wie Isadora Duncan gingen der Theaterbühne aus dem Weg, um sich von der Norm des klassischen Tanzes zu lösen. Ihr Ziel: die Körper vom Korsett befreien und in den Salons der Bourgeoisie oder auf den Wiesen des Monte Verità allein tanzen, ohne Bühnenausstattung und Lichteffekte.

Publikum: Der szenische Rahmen mit seinen Kulissen, technischen Effekten, seiner Absonderung vom Leben draussen, kurz gesagt mit seiner Künstlichkeit, ermöglicht die vollkommene Illusion. Extra muros wird diese hingegen gebrochen. Die Surrealisten zögerten in den 1920er Jahren nicht, die Grenze zwischen Künstlern und Zuschauern zu überschreiten, und liessen die Tänzer in die vorderen Parkettreihen hinabsteigen. Im Gegensatz zum Theater, in welchem die Zuschauer bequem sitzen und die Vorstellung nur selten vor dem Schluss verlassen, stehen diese auf der Strasse und können sich bewegen. Neugierig suchen sie einen idealen Standort und gehen weiter, wenn es ihnen nicht gefällt. Genau dieser Herausforderung will sich der Extra Muros-Tänzer stellen: ein Publikum von Passanten fesseln, live mit seinen Emotionen konfrontiert werden, manchmal zu seinem Komplizen werden.

Odile Duboc verzichtet auf die statische Performance mit dem Publikum, das um die Künstler herumsteht, und will mit ihren Vols d'oiseaux (1981) überraschen, einem Schwarm von zwanzig Tänzern, die im Glockengeläut, bald schnell, bald langsam, über einen Platz gehen, auf welchem viele



Menschen draussen vor den Cafés sitzen. Ungewollte Zuschauer. Christine Quoiraud führt ihr Publikum auf einen choreografischen Gang durch die Stadt (2000) und lässt es die Empfindungen, die man bei Kinderspielen hat, (wieder)entdecken oder wie man Arm in Arm gehen kann, wobei die eine Person in die richtige, die andere in falsche Richtung geht. Nach einer Weile merkt der Spaziergänger im Blick der Passanten, dass ja er die Vorstellung gibt. Zuschauer-Tänzer.

Raum: Ein Platz, eine Strasse, ein Park, es gibt unendlich viele Darbietungsorte. In den 1970er Jahren kollern Deborah Hays Tänzer einen richtigen Hügel hinunter (Hill, 1974), während Trisha Brown etwas für fünfzehn Performer, die auf neun Dächern von Manhattan verteilt stehen, choreografiert (Roof 1970). Grünfläche/Stadtlandschaft. Zeitlich näher bei uns liegt Angels Margrits Stück *Solo für einen Hotelbesucher* (2000) im Zimmer 308 des Hotels Montana in Luzern. Nur etwa zehn Zuschauer dürfen ihrem Tanzwirbel zwischen Bett und Boden mit dem See und den Voralpen als Hintergrund im Fenster zusehen. Daniel Larriou taucht acht Tänzer in einen Swimmingpool für sein Stück *Waterproof* (1986) und beschäftigt sich mit der Schwere und der Schwerelosigkeit. Privater Raum/öffentlicher Raum. Sasha Waltz baute *insideout* (2003) als Werk, das sich der Zuschauer selbst zusammenstellen muss. Der Besucher geht durch die Berliner Schaubühne wie bei einer Ausstellung. Er überschreitet ständig die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion, zwischen Bühne und öffentlichem Raum, so dass er zum Regisseur wird. Innenraum/Aussenraum.

Gleichwohl muss eine Vorstellung nicht unbedingt die ganze Zeit am selben Ort spielen. Renatus Hoogenrad verwendete ungewöhnliche Räume im Théâtre de la Coupole von Saint-Louis. Der Zuschauer ist aufgefordert, sich nicht zu setzen, sondern mit einem Führer alle Winkel des Gebäudes (Logen, Bühne usw.) aufzusuchen und dabei den einen oder anderen Tanz zu entdecken. Aufführungsparcours. Philippe Decouflé entwarf eine bunte, witzige Tanzeremonie für die Eröffnungsfeier der Olympischen Spiele in Albertville. Vorstellung/Parade. Die *Urbanthropus* von Da Motus!, silbrige Gestalten, die halb Ausserirdische, halb Reptilien sind, verschmelzen so mit der Stadtlandschaft, als wären sie ein Teil davon. Äusserst langsam versuchen sie, die Aufmerksamkeit der Passanten nicht zu erregen. Sie klettern Wände hoch, kriechen über den Boden, steigen über Mäuerchen hinüber und erstarren manchmal zu Skulpturen. Doch durch das Überschreiten der Grenze zwischen Bühne und Zu-

schauerraum fragen sie die Passanten nach ihrer Rolle als Stadtbewohner. Infiltrationsperformance. Silvia Buol sucht sich einen besonderen Ort für *Performance im Rohbau* (1999) aus. Sie probiert die Beziehung zum Raum auf der Baustelle der Basler Volta-Schule aus, einem Werk der Architekten Miller & Maranta. Zwischen den noch sichtbaren Gerüsten und Kabeln treten Bewegung, Klang und Lichtspiele mit dem Rohbau in Resonanz. Ein interdisziplinärer Dialog entwickelt sich aus der strukturellen sowie improvisierten Suche nach verschiedenen Mischsprachen und wirkt sich auf die Wahrnehmung des Raumes aus. Performance in situ.

Egal, ob der Raum der immer gleiche ist, ob er ein Stück inspiriert hat oder sich im Laufe der Vorstellung ändert, Hauptsache, man sieht Raum und Kulisse. Der Rahmen ist zunächst einmal der konkrete Raum, der gewählte Standort, doch er kann auch die Abbildung der Welt, der Hintergrund sein. Natürlich verwenden bestimmte Produktionen die Stadtlandschaft mehr als einen Ort, andere als Hintergrund. Und wenn beide Begriffe aufeinandertreffen und sich in einem einzigen Zeit/Bild niederschlagen, dann treten die stärksten Tanzerlebnisse im öffentlichem Raum auf.

Performance: Zum Experimentieren mit Publikum und Raum kommen noch die Einflüsse der Performance hinzu, eine interdisziplinäre Technik künstlerischen Ausdrucks. Man darf nicht vergessen, dass in den 1970er Jahren die Plastiker von derselben Suche nach Authentizität beseelt waren wie die Tänzer des Judson Dance Theater, die für Carlson* als die treibende Kraft der Performanceszene galten. Plastiker und Tänzer meiden das Starre der Museen oder Theater und wollen die Grenzen zwischen Kunst und Leben verwischen. Das Kunstwerk als kommerzialisierbares Fertigprodukt wird durch den Event, das Unmittelbare und Flüchtige ersetzt. Die Künstler begeben sich in den realen Raum, statt ihn nachzubauen, und lassen die Handlung in Echtzeit ablaufen. Die Konzeptoren inszenieren sich selbst und nicht mehr die Interpreten. Sie bedienen sich dabei nach Belieben so unterschiedlicher Sparten wie Literatur, Poesie, Theater, Musik, Tanz, Architektur, Malerei, aber auch Video, Film usw. Erwähnt seien John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, die ihre Techniken zu einem einzigen Event zusammenfügen, oder Yann Marussich, Tänzer und Performer, der Körperinstallationen macht. Da es Konzeptoren teilhaben lässt – Tänzer, Architekten, einen Videokünstler und einen Musiker, alle auf der Bühne – sowie die Medien miteinander verflocht, kann man annas Kollektiv dieser Strömung zuschreiben.

Künste der Strasse: Beim Definitionsversuch des Extra Muros-Tanzes fragen die Eingriffe beim öffentlichen Raum auch nach der Beziehung zwischen Kunst und Stadt. Unter dem Einfluss von Generationen von Musikern, Zauberkünstlern, Jongleuren, aber auch von den Neuerungen der Performance und des Tanzes dehnen die Strassenkünstler des ausgehenden 20. Jahrhunderts ihre Überlegungen auch auf die Stadtlandschaft aus und nehmen deshalb intensiver am Alltagsleben teil. So geht man von der Stadtlandschaft als ästhetischen Ort zum öffentlichen Raum als sozialen und politischen Ort über. Alain Michard leitet ein Projekt, in welchem die Teilnehmer der Umgebung und denen, die dort leben, visuelle und choreografische Materialien entnehmen. Aus diesen «Gesten des Alltags», gesammelt in den Städten, die er besucht, lebt *Virvoucher* (2001). Von der Stadtlandschaft als Thema haben sich die Strassenkünste von einem reinen Vergnügen zu einer Reflexion über den Lebensraum entwickelt. Tanzen, das ja Bewegung im Raum ist, eignet sich gut als Reflexion über den Strom der Fussgänger, die Analyse der unsichtbaren Choreografien des Umherschlingerns, Flanierens sowie anderer sozialer Rituale in der Stadt. Es mischt sich in die Gewohnheiten des Körpers ein und stört den Rhythmus der Strasse auf unterhaltende oder subversive Weise. Öff öff productions bringt in seiner luftgleichten Show die Beziehung der Bewohner zu den Bauten ihrer Stadt durcheinander und kombiniert das Vergnügliche von Bewegung und Zirkus miteinander. Deren Kobolde wohnen auf der Kirchenfeldbrücke in Bern und verhelfen der alten Metallkonstruktion zu neuem Leben.

Interdisziplinarität: Der Extra Muros-Tanz ist ein bunt zusammengewürfeltes, sich veränderndes Ganzes mit verschwommenen Konturen, das sich nur mit Mühe den starren Kriterien der Kunstsparten anpassen kann. Deshalb trifft man auch auf so unterschiedliche Begriffe: *ciudades que danzan*, *dance in open space*, Tanz- und Architekturparcours, *site specific performance*, raumspezifische Tanzperformance... Im übrigen hat die französische Zeitschrift «mouvement» als Untertitel «das Indisziplinäre der lebendigen Künste» gewählt. Lebensnaher sein, *lifelike art*, genau danach suchen Choreografen. Während sie auf das Publikum zugehen, verwandeln sie die traditionelle Interaktion Tänzer/Zuschauer, interessieren sich für die Bewohner mit ihrem Alltag und binden sie in ihre Arbeit mit ein. So fragen sie nach dem Begriff Aufführung und sozialem Event. Ebenso wie sie aufzeigen, dass man eine Performance an jedem x-beliebigen Ort organisieren kann und das Experimentieren mit dem Raum vielfältige

Möglichkeiten eröffnet, rütteln sie an der Theaterinstitution. Gleichwohl machen sie hier nicht Halt und überschreiten noch eine weitere Grenze. Ohne sich über die Barrieren in der Kunst Gedanken zu machen, mischen sie Text, Bewegung, Bild und Ton. Sie schaffen eine interdisziplinäre Kunst, in welcher Geste und Stoff ineinander aufgehen. Allerdings sind alle diese Übertretungen nicht einfach willkürlich. Sie erlauben es nämlich den Choreografen, bei den derzeitigen nicht nur ästhetischen, sondern auch sozialen und politischen Fragen zu Körper, Urbanität und Gesellschaft mitzureden.

Folglich ist der Extra Muros-Tanz keine neue Kunstform, sondern eine Überschneidung von Sparten, und will man ihn klar ausleuchten, braucht es dazu eine viel grössere Kenntnis des Tanzes, eine ebenfalls interdisziplinäre Kenntnis. ┘

Aus dem Französischen von Markus Hediger

Dominique Martinoli hat an der Universität Neuenburg Literatur studiert und widmet sich der Planung und Umsetzung von Kulturprojekten im Jura. Anschliessend spezialisiert sie sich auf dem Gebiet des Tanzes und schliesst an der Universität Bern ihr Studium ab. Gegenwärtig kümmert sie sich um die Verwaltung und Promotion der Compagnie Fabienne Berger (Freiburg / Lausanne) sowie um die Leitung des interjurassischen Festivals *éviDanse*.

* Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, London, New York 2004