

YouTube als fiktiver Bewegungsspeicher tänzerischer Improvisation.

Eine Lecture Performance

FRIEDERIKE LAMPERT

Auf der Bühne steht vorne rechts ein Vortragspult, vorne links ein Stuhl, in der Mitte ein Laptop auf einem Tisch, dahinter freie Bühnenfläche, die hintere Wand ist die Projektionsfläche für den Laptop. Ich stehe hinter dem Pult und beginne meinen Vortrag:

Einleitung

In der Geschichte des Bühnentanzes taucht die Tanzimprovisation erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf, in Zusammenhang mit der Entwicklung des modernen Tanzes, der sich dem akademischen Tanz entgegenstellte. Zunächst als Mittel zur Bewegungsforschung und -findung genutzt, wird die Improvisation vor allem durch den amerikanischen *Postmodern Dance* ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts live auf der Bühne eingesetzt. Damit werden nicht nur traditionelle Präsentationsformen bestimmter Tanztechniken auf der Bühne gebrochen, sondern die Improvisation bringt die Möglichkeiten völlig neuer choreographischer Konzepte für den Bühnentanz ins Spiel. Das Transitorische und Flüchtige wird im zeitgenössischen Tanz mit dem Begriff der Improvisation verbunden. Im Gegensatz zu einer memorialen Komposition und der zeitüberdauernden Beschaffenheit einer festgelegten Choreographie, stellt sich die Tanzimprovisation als spontane Komposition im Moment her und ist insofern nicht reproduzierbar.

Der Umgang mit Improvisation auf der Bühne äußert sich am Ende des 20. Jahrhunderts in vielfältiger Weise: von der einfachen Präsentation eines Tanzprozesses bis hin zu durchstrukturierten Improvisationen. In meiner Studie über die Improvisation im Tanz habe ich unterschiedliche Verfahrensweisen und deren Entstehung differenziert. Immer wieder kreise ich dabei um die Frage, wie der Prozess einer Improvisation im Tanz denkbar ist.

Mit den Mitteln einer *Lecture Performance* möchte ich nunmehr einen

möglichen Denkprozess mit den daraus entstehenden tänzerischen Formen vorführen. Ich bediene mich der Möglichkeit der Internet-Recherche und deren Suchmaschinen, die tanzwissenschaftlich auf Grund des zugänglichen Film-Materials von immer größerer Bedeutung zu werden scheint. Aufgesucht wird die Internet-Präsenz *YouTube. Broadcast yourself*, ein Video-Portal, auf dem die Benutzer kostenlos Video-Clips hochladen oder nur ansehen können. Auf der Website findet man Film- und Fernseh-Ausschnitte, Musikvideos sowie selbstgedrehte Filme und eine immer größer werdende Anzahl von Mitschnitten von Aufführungen, Proben und Dokumentationen des künstlerischen Tanzes. *YouTube* ist ein dynamisches System. Täglich wird das Portal durch neue oder wieder gelöschte Videos von den Nutzern aktualisiert. Es ist also den Benutzern überlassen, welche Filme auf *YouTube* gespeichert, und welche Tanzfilme aktuell darin zu finden sind. So werde ich heute *YouTube* in meiner Performance als eine Art fiktiven Tanz-Gedächtnis-Speicher bzw. als Bewegungsbild-Archiv verwenden. Der Gebrauch von *YouTube* veranschaulicht dabei den Prozess der Bewegungsübertragung und einen möglichen Denkprozess, wie sie während einer Improvisation stattfinden. Das Format der *Lecture Performance* dient überdies als Modell, die Vorgänge des Improvisierens zu reflektieren.

Ich wechsele den Ort und setze mich auf den Stuhl:

»Hiermit möchte ich Sie einladen, einen improvisatorischen Prozess zu gestalten und zu beobachten.«

Erläuterung des Versuchsaufbaus:

Mittel der Inszenierung sind vier Positionen im Bühnenraum:

1. *Der Vortrag – die theoretische Ebene*
2. *Der Kommentar, spontane Erläuterungen*
3. *Die Interaktions-Ebene mit den Zuschauern: Frage nach bekannten Choreographen-Namen – eine situationsbezogene Auswahl.*
4. *Die Projektionsfläche und die live getanzte Improvisation: YouTube – als tänzerisches Bewegungsgedächtnis, Einspeisung von Bewegungsbildern, die mir während der Improvisation zu- oder einfallen. Ich ahme spontan den projizierten Tanz auf YouTube nach.*

Der mimetische Prozess ist hier verdoppelt und auf zwei Ebenen zu denken:

- a. *Die Angleichung der Außenwelt – Tanzbilder und Tanzerfahrungen werden in den Körper eingeschrieben.*
- b. *In der Äußerung der Improvisation findet wiederum eine Angleichung der inneren, der erinnerten Bewegungsbilder statt. Die Angleichung ist natürlich in der Wiederholung keine exakte Kopie, sondern Interpretation.*

Es handelt sich also bei der getanzten Improvisation um eine Annäherung an innere Bilder, die schon vorhanden und in den Tänzer eingeschrieben sind.

Ich stelle mich wieder an das Vortragspult.

»Denn die Form ist dein Gedanke«

»Denn die Form ist dein Gedanke« – ein Schriftzug einer Postkarte (Autor unbekannt) lässt sich auf die tänzerische Form der Bewegung beziehen. Er sagt aus, dass jeder tänzerischen Formung Gedanken vorausgehen. Dies nicht nur bei der Vorbereitung eines Tanzes – dem Prozess des Chorographierens –, sondern auch bei dem vermeintlich ›unvorbereiteten‹ Tanzen, dem Improvisieren. So könnte man sagen: »denn meine Form der tänzerischen Improvisation sind meine Gedanken«. Wie aber kann man sich solch einen Denkprozess vorstellen – und hier in übertragenem Sinn – als eine Vorstellung, eine Performance inszenieren? Ohne hierbei auf die Hirnforschung, Gedächtnisforschung oder neurophysiologische Erkenntnisse einzugehen, möchte ich den kognitiven und sinnlichen Prozess während einer Improvisation durch eine Vorführung demonstrieren – beinahe als naiven Vergleich zwischen *YouTube* und Bewegungsgedächtnis.

Geist und Körper sind in der tänzerischen Improvisation nicht zu trennen. Nicht nur der Geist denkt oder nur der Körper tanzt – in einem dynamischen Verhältnis formt sich im Tanz der denkende Körper sowie der verkörperte Geist (Foster 2003: 8). Der Körper der Improvisation erscheint als ›verkörperte Gedächtnis‹. Während der Improvisation arbeitet der Tänzer mit spontanen Bewegungsbildern seines Gedächtnisses, die sich in den Körper eingeschrieben haben – vergleichbar dem Habitus, der nach Pierre Bourdieu eine »wirkende Präsenz der gesamten Vergangenheit¹ (Bourdieu 1989: 105) darstellt. Das gespeicherte Bewegungsmaterial (oder auch der tänzerische Habitus) wird in der Tanzimprovisation durch Verschiebungen der erinnerten Bewegungen stets aktualisiert. Ich gehe bei der Improvisation also nicht von einer *freien* Bewegungswahl aus, sondern die Improvisation baut auf durch die Vergangenheit geprägtes Bewegungsmaterial auf. Wie aber kommen die Erinnerungsfetzen in einer Improvisation zum Einsatz?

Improvisation ist ein Prozess der Übertragung und Übersetzung, d.h. es gibt eine Information, die die Bewegung auslöst – diese Information wird in Bewegung übertragen. Die Übersetzung findet dann durch die Nachahmung der oder Angleichung an die gespeicherten Bewegungsbilder statt. Informationen können eine Improvisation von außen strukturieren, wie z.B. Bilder, Musik, bestimmte Improvisations-Aufgaben und Absprachen, sie können aber auch von ›innen‹ einfallen – und um diesen Prozess geht es mir heute – dem Ausdenken oder Einfallen von Bewegung beim Improvisieren. Mit Stéphane Mallarmé und seiner in dem Gedicht *Un coup de dés* entworfenen Formulierung – »Jeder Gedanke wagt einen Würfelwurf« (zit.n. Balke 2000: 48) – lassen sich die Informationen als zufällig und unvorhersehbar beschreiben.

1 | »Als einverleibte, zur Natur gewordene und damit als solche vergessene Geschichte ist der Habitus wirkende Präsenz der gesamten Vergangenheit, die ihn erzeugt hat.« (Bourdieu 1989: 105)

*Ich gehe zum Laptop-Tisch und wende mich an die Zuschauer:
Gehen wir zum ersten Tanz-Beispiel. Nennen Sie mir bitte einen bekannten Choreographen-Namen. Sie sind dann sozusagen mein zufälliger Gedanke. Es fällt der Name »Merce Cunningham«. YouTube findet eine Aufnahme der Choreographie Septet von 1964. Es tanzen drei Frauen und Merce Cunningham selbst.
Ich improvisiere, bzw. ich übersetze und setze mich in Beziehung dazu. Auf welche Tänzer ich mich beziehe, bleibt meiner spontanen Wahl überlassen.*



*Friederike Lampert in Performance,
Improvisation »Merce Cunningham«
(Sophiensaele 31.1.2008, Videostill,
Video: Andrea Keiz)*

Ich stelle mich wieder an das Vortragspult.

Mimetischer Prozess

Improvisieren ist ein mimetischer Prozess. Dabei wird Mimesis nicht nur als Akt der Nachahmung verstanden, sondern gleichzeitig als Konstruktionsvorgang. Im Vollzug einer Tanzimprovisation werden nicht nur eingeschriebene tänzerische Strukturen reproduziert, sondern es werden während der Durchführung neue Strukturen hergestellt. Wie Gunter Gebauer und Christoph Wulf eine Dimension von Mimesis beschreiben, zielt Mimesis auf »Einwirkung, Aneignung, Veränderung, Wiederholung; ihr Mittel ist die Neuinterpretation von vorgegebenen Welten.« (Gebauer/Wulf 1998: 431) Es geht also nicht um Imitation als Abbild eines Vorbilds, sondern vielmehr handelt es sich durch die Verschiedenheit der Körper und das unterschiedliche mimetische Vermögen der Tanzenden beim mimetischen Prozess um Verschiebungen der Tanzinformation. Es ist eine performative Praxis, in der stets im Hier und Jetzt das Alte (die Bewegungs-Erinnerung) neu konstruiert wird. Der Körper und seine Bewegungsform entstehen in der Dauer der Improvisation – er bildet sich im Prozess. Damit ergeben sich die Verschiebungen und Erneuerungen der alten Struktur.

Ich setze mich auf den Stuhl:

Worum es mir hier geht, ist aufzuzeigen, dass in der Improvisation eingeschriebene Strukturen zum Vorschein kommen und nicht etwa originale Bewegungen eines Subjekts. Wie bei der Mimesis, gibt es bei der Improvisation immer etwas Vorgängiges.

Das In-Beziehung-Setzen im Nachmachen erlaubt aber auch immer eine Neu-Interpretation des Vorgängigen.

Ich gehe zum Laptop-Tisch:

Gehen wir zum zweiten Tanz-Beispiel. Nennen Sie mir bitte einen weiteren Choreographen-Namen. Es fällt der Name »Trisha Brown«. YouTube findet eine Aufnahme der Choreographie Loveletter von 2007 mit den Tänzern Dianne Madden und Vicky Shick.

Ich ahme (so gut es geht) den Tanz nach.



*Friederike Lampert in Performance,
Improvisation »Trisha Brown«
(Sophiensaele 31.1.2008, Videostill,
Video: Andrea Keiz)*

Ich stelle mich wieder an das Vortragspult.

Zufall-Einfall, Emergenz

Im Moment des Ein-Falls gibt es (aber) auch das Potential des Scheiterns, nämlich dann, wenn die Aneignung der Bewegungserinnerung scheitert (wie vorhin gesehen) – wenn man sozusagen ›rauskommt‹. Dann entsteht eine Diskontinuität – es taucht etwas Unvorhergesehenes auf, das nicht auf das Vorbild zu beziehen ist. Es emergieren Bewegungselemente, die eine besondere Präsenz und Gegenwärtigkeit hervorrufen (vgl. Fischer-Lichte 2005: 86). In diesen Momenten sind die Tanzenden einer unvorhersehbaren Situation ausgesetzt, fern vom Vorbild, für einen Bruchteil einer Sekunde strukturlos, destabilisiert, verloren, quasi *lost in translation*.

Für manche Choreographen und Improvisatoren ist genau dies eine

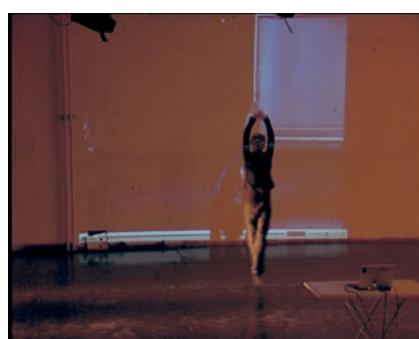
ästhetische Strategie: nämlich emergente Bewegungsabläufe zu finden, die nicht planbar, nicht choreographierbar und von besonderer Präsenz sind. William Forsythe benutzt, wie z.B. in seinem *Solo* (vgl. Forsythe/Sommer 1999) Geschwindigkeit in der Improvisation, um das ›Verloren-sein‹ oder ›Störungen‹ im Tanz zu provozieren. (*Ich darf oder sollte hier vielleicht schlecht nachahmen, um dies zu veranschaulichen, man könnte daraus schließen, je schlechter ich nachahme, desto kreativer die Improvisation.*) Das ›Verlorensein‹ in der Improvisation vermag Erneuerungen hervorzubringen, ausgelöst durch Störungen im eigenen Bewegungs-Erinnern. Zufällige Gedanken und ungefährtes Bewegungs-Erinnern haben die Funktion den Nachahmungsprozess – das womit der Tänzer sich in Sicherheit wähnt – also die Bewegungsgewohnheiten zu (unter-)brechen. Der Zufall ist das, was die improvisierende Person nicht voraussehen kann. In diesen Momenten wird die improvisierende Person überrascht (von dem eigenen Gedankeneinfall) und befindet sich im Ungewissen.

Sie verliert dabei die Kontrolle über ihre gestalterischen Entscheidungen, bis sie die Kontrolle wiedererlangt und den Tanz bewusst in eine bestimmte Richtung lenkt. Der Schock und die Überraschung, die die improvisierende Person durch den Zufall erfährt, löst neue Strukturen im Tanz aus. Für den Improvisator ist es ein Spiel: Ein Spiel aus Zufall und Notwendigkeit. Bewegungsbilder, die ›einfallen‹, werden dekonstruiert, ihre Elemente verbinden sich mit anderen zu neuen Bewegungskonstellationen.

Ich gehe wieder zum Laptop-Tisch:

Gehen wir zum dritten und letzten Tanz-Beispiel über. Bitte nennen Sie mir einen Choreographen-Namen. Es fällt der Name »John Neumeier«. YouTube findet eine Aufnahme der Choreographie von Préludes CV, getanzt vom Ballett Hamburg (2003).

Ich ahme (so gut es geht) diesen Tanz nach.



*Friederike Lampert in Performance,
Improvisation »John Neumeier«
(Sophiensaele 31.1.2008, Videostill,
Video: Andrea Keiz)*

Um nun den Prozess der Denk-Bewegung während des Improvisierens, der hier extrem verlangsamt vorgeführt wurde, wiederum zu beschleunigen, möchte ich jetzt die drei durch zufälligen Einfall entstandenen Neu-Interpretationen der Bewegungsbilder in Echt-Zeit zusammenfassen. Dann hätte die Improvisation möglicherweise so ausgesehen:

Ich verbinde Bruchstücke aus jeder Aufnahme (Cunningham, Brown, Neumeier) zu einer kurzen Bewegungsphrase: Ein hybrides Bewegungsgebilde – eine Tanz-Komposition ist entstanden.



*Friederike Lampert in Performance
(Sophiensaele 31.1.2008, Videostill,
Video: Andrea Keiz)*

Ich stelle mich an das Vortragspult.

Schluss

Nun könnte ich die Video-Aufnahme dieser *Lecture Performance* noch bei *YouTube* registrieren lassen ... und sie stände dann zum downloaden zur Verfügung.

Da die Zuschauer hier meine Bewegungsgedanken waren, bedanke ich mich für die Choreographie und für ihre Aufmerksamkeit.

Literatur

- Balke, Friedrich (1999): »Den Zufall denken. Das Problem der Aleatorik in der zeitgenössischen Philosophie«. In: Peter Gendolla (Hg.), *Die Künste des Zufalls*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 48-76.
- Bourdieu, Pierre (1989): *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (1998): *Mimesis: Kultur-Kunst-Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

- Fischer-Lichte, Erika (2005): »Emergenz«. In: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch (Hg.): *Metzler Lexikon. Theater Theorie*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 85-87.
- Forsythe, William/Sommer, Astrid (Hg.) (1999): *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*, CD-ROM/Booklet, Ostfildern: Hatje Cantz.
- Foster, Susan (2003): »Taken by Surprise. Improvisation in Dance and Mind«. In: Ann Cooper Albright/David Gere (Hg.): *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*, Connecticut: Wesleyan University Press, S. 3-12.