

Choreographers at Work!

Die Probe als Aushandlungs- und Möglichkeitsraum des Mit-/Teilens

Mona De Weerd

Stückentwicklungen im zeitgenössischen Tanz sind oftmals recherche-, improvisations- und prozessbasiert sowie charakterisiert durch kollaboratives Arbeiten, welches stets gemeinsame Aushandlungs- und Entscheidungsprozesse erfordert. Während des Probens wird innerhalb eines definierten raum-zeitlichen Rahmens Material generiert, es werden Dinge ausprobiert sowie Situationen durchgespielt, wobei zwischen den Beteiligten eine besondere Form der Interaktion, Kommunikation und gemeinsamen Wissensgenerierung stattfindet (Matzke 2012: 88). Die Probe ist somit ein Ort der Konfrontation zwischen Menschen, Materialien und Ideen (Roselt 2008: 189), ein epistemologischer Möglichkeitsraum, innerhalb dessen Wissen generiert, geteilt und transformiert wird.

Ausgehend von diesen Prämissen widmet sich der vorliegende Beitrag Probeprozessen im zeitgenössischen Tanz und beleuchtet Aspekte und Praktiken des Teilens, die sich beim seriellen dokumentarischen Projekt *Choreographers at Work!* auf mehreren Ebenen beobachten lassen. Diese von mir und der Filmerin Michelle Ettlin 2020 initiierte Dokumentarfilm-Reihe dokumentiert Kurationsprozesse mehrerer Schweizer bzw. in der Schweiz lebender und arbeitender Choreograf*innen.¹ Filmisch festgehalten und be-

1 Das Projekt wird u.a. vom Schweizerischen Bundesamt für Kultur im Bereich *Kulturerbe Tanz* finanziert und fokussiert die zeitgenössische Schweizer Tanzlandschaft. Porträtiert werden zehn bis zwölf Choreograf*innen aller Landesteile, aus unterschiedlichen Generationen und mit unterschiedlichen Ästhetiken, Praktiken, Arbeits- und Herangehensweisen, um so die Vielfalt des zeitgenössischen Tanzschaffens in der Schweiz abzubilden. Dabei sind wir uns dem Umstand bewusst, dass eine solche von uns kuratierte Auswahl, die nicht klar vorgegebenen Kriterien/Richtlinien folgt, nicht repräsentativ für die Schwei-

fragt werden Momente der Exploration, des (Er-)Probens und Kreierens, wodurch sich der rezeptive Blick verschiebt: weg von der Aufführung als einem ästhetischen Ereignis hin zu den Strukturen und Dynamiken, Zeitlichkeiten, Räumlichkeiten, Ästhetiken sowie der Materialität und Intersubjektivität von Probenprozessen. So wird – darauf verweist der Projekttitel *Choreographers at Work!* – das Kunst-Machen bzw. Tanz-Produzieren als Arbeit *an sich* in den Fokus gerückt.

Fokussiert werden einerseits das gemeinsame Generieren, Teilen und Aushandeln von Ideen, Bewegungs- und Textmaterial und (Bewegungs-) Wissen zwischen den am Prozesse beteiligten Personen im Rahmen der Proben, darüber hinaus aber auch das Öffnen und Teilen der Prozesse mit uns, dem Filmteam. Der Begriff des Teilens bezieht sich hierbei auf die kollaborative Dimension innerhalb eines gemeinsam generierten dynamischen Begegnungs-, Interaktions- und Erfahrungsraumes. Andererseits beleuchtet werden Aspekte des *Mit*-Teilens im Sinne der Dokumentation, Vermittlung und Sichtbarmachung dieser Prozesse über die filmische Bearbeitung. Dieser Aufsatz ist geprägt durch eine durch Teilnahme geprägte Innenperspektive als künstlerischer Leiterin und Filmdramaturgin des besprochenen Projekts. Er beschreibt das filmische-methodische Vorgehen, gibt meine Beobachtungen der begleiteten und dokumentierten Probeprozesse wieder und leistet einen Beitrag zur theater- und tanzwissenschaftlichen Probeforschung.

***Choreographers at Work!* – Eine Dokumentarfilm-Serie über Kurationsprozesse im zeitgenössischen Tanz**

Die zeitgenössische Schweizer Tanzlandschaft ist heterogen und divers. Ein klar definiertes oder nach (Sprach-)Regionen geordnetes Stilpanorama lässt sich nicht skizzieren. Konzeptuelle Arbeiten oder dekonstruktivistische Ansätze, welche die Parameter ihrer eigenen Produktion und Rezeption reflektieren, stehen neben performativen Bewegungsforschungen, interdiszi-

zer Tanzszenen sein kann, sondern nur einen Bruchteil davon exemplarisch abbildet. Vgl. Homepage der *Schweizer Kulturpreise* unter <https://www.schweizerkulturpreise.ch/awards/de/home/tanz/kulturerbe-tanz/kulturerbe-tanz-2020.html#915478201> sowie die *Choreographers at Work!*-Projekthomepage unter www.choreographersatwork.ch

plinären Ansätzen oder (narrativen) Tanztheaterformen (Thurner 2012: 183).² Genauso vielfältig wie die in den Produktionen verhandelten Themen, die Stile, Formate, Aufführungs-, Tanz- und Bewegungsästhetiken sind die jeweiligen Arbeitsweisen und choreografischen Methoden. Kreative Prozesse im zeitgenössischem Tanz können z.B. improvisations- und bewegungs-basiert, interdisziplinär und intermedial, identitätsbasiert und autobiografisch, narrativ, konzeptuell oder spielorientiert sein (Klein 2015: 159), von Improvisationen, Aufgabenstellungen und Bewegungsrecherchen ausgehen und/oder auf der Auseinandersetzung mit literarischen, poetischen oder theoretischen Texten, Theorien und Diskursen beruhen.

Choreographers at Work! widmet sich diesen künstlerisch-choreografischen Arbeitsprozessen und bildet dabei o.g. Vielfalt unterschiedlicher Ästhetiken, Methoden und Arbeitsweisen ab. Der zeitgenössische Tanz wird – in einem »Blick hinter die Kulissen« – in seiner Komplexität, Vielfalt und seinen spezifischen choreografisch-tänzerischen Arbeitsweisen porträtiert. Durch die filmischen Porträts soll das reichhaltige bewegungspraktische und choreografische Wissen zeitgenössischer Choreograf*innen dokumentiert, festgehalten und vermittelt werden.³

Vorgehen beim Filmen, Einsatz der Kamera, Führen von Interviews

Michelle Ettlin und ich begleiten mehrere künstlerische Prozesse mit der Kamera. Gefilmt wird an ca. sechs Tagen an mehreren Etappen eines jeweiligen Prozesses, wodurch verschiedene Kurationsphasen punktuell dokumentiert werden können. Dies sind Material-, Ideen- und Bewegungsgenerierungen, Momente des Auswählens und Komponierens bzw. das dramaturgische Fi-

2 Für einen Überblick über die ästhetische, kulturelle und politische Geschichte des zeitgenössischen Tanzes in der Schweiz vgl. Davier/Suquet 2021.

3 Präsentationskontexte der Dokumentarfilme bilden die jeweiligen Aufführungen (im Rahmenprogramm, ähnlich eines *making-off* beim Film) sowie Tanzfestivals. Zusätzlich werden die Dokumentationen von der *Stiftung SAPA – Schweizer Archiv der Darstellenden Künste* archiviert, auf der *Choreographers at Work!* Website aufgeschaltet sowie Ausbildungsinstitutionen zu Lehr- und Forschungszwecken zur Verfügung gestellt (u.a. der Zürcher Hochschule der Künste, der Hochschule der Künste Bern oder dem Institut für Theaterwissenschaft Bern).

xieren von Arrangements und Strukturen, das Wiederholen und Einüben von festgelegten Abläufen und Szenen im fortgeschrittenen Prozess und schlussendlich das Finalisieren der Inszenierung in den sogenannten Endproben. Dabei ist sich das Projekt dem Umstand bewusst, dass ein einzelner Arbeitsprozess nicht gesamthaft für das künstlerische Schaffen einer*s Choreograf*in stehen kann und jeweils nur exemplarisch *ein* Prozess beleuchtet wird, wobei die jeweilige methodische Arbeits- und Herangehensweise immer auch durch die Themenwahl und Fragestellung sowie die Gruppenzusammensetzung, die herrschende Gruppendynamik und den Arbeitskontext geprägt ist.

Michelle Ettlin filmt mit einer Handkamera. Dies ermöglicht größtmögliche Mobilität, ein flexibles Reagieren auf sich ändernde räumliche Bedingungen und choreografische Formationen sowie ein nahes Herangehen ans Geschehen und die Tänzer*innen. Während des Filmens verhält sich die Filmerin entweder eher zurückhaltend, filmt vom Rande her oder aber integriert sich ins tänzerische Geschehen, wird quasi Teil davon, wodurch die Bewegung und Dynamik des Tanzes filmtechnisch und ästhetisch aufgenommen werden. In beiden Situationen dokumentiert die Kamera nicht einfach die Gesamtsituation, sondern wählt eine bestimmte und jeweils subjektive Perspektive, wodurch gewisse Dinge fokussiert und eingefangen, andere wiederum ausgeschlossen werden. D.h., der Blick, die Position und das Handeln der Kamera(-frau) bestimmen, was wie festgehalten wird und in den finalen Porträts von der (Probe-)Situation bleibt und gezeigt wird. Während es beim Aufzeichnen von Aufführungen häufig darum geht, die Inszenierung so einzufangen, dass ein möglichst komplettes Bild einer Produktion erhalten bleibt, sind diese Probedokumentationen lückenhaft und bilden die Prozesse nicht vollständig ab. Indem auch für die Probe charakteristische Momente des Ausprobierens, Aushandelns, Zögerns, Zweifelns oder Nicht-Wissens festgehalten werden, nehmen sie den Charakter des Unfertigen, Improvisierten und Rohen, das den Proben inhärent ist, film-dramaturgisch auf.

Die Anwesenheit der Kamera verändert die Dynamiken der Proben (z.B. kommt es an den Filmtagen, an denen wir auf den Proben sind, zwar zu Krisenmomenten, aber kaum zu offenen Konflikten). Zudem erschafft die Kamera spezifische Situationen und erzeugt als Konsequenz davon gewisse Materialien und Aussagen. Immer wieder unterbrechen wir das Probedgeschehen, indem wir situativ Fragen stellen, um mehr Informationen

zu gewissen Aspekten zu erhalten (wie zu einer Bewegungsimprovisation, im Sinne von: »Was wurde hier gerade ausprobiert? Was ist das Ziel dieser Übung? Wie stehen die Aufgabe und das generierte Bewegungsmaterial in Bezug zur gewählten Thematik?« etc.). Dies führt dazu, dass die Choreograf*innen während der Proben ihr eigenes Tun unterbrechen, reflektieren und eine Meta-Ebene einnehmen, wie sie es in sonstigen Probekontexten in diesem Moment womöglich eher nicht (in dieser Art und Ausführlichkeit) tun würden. Diese künstlichen »Eingriffe« animieren die Choreograf*innen, ihre Arbeits- und Herangehensweisen, Methoden und Intentionen verbalsprachlich (mit) zu teilen, sodass wir möglichst präzise Erläuterungen zu ihrem Vorgehen und zum choreografisch-tänzerischen Material erhalten und filmisch einfangen können.

Neben den Fragen, die sich aus situativen Beobachtungen ergeben, führen wir Interviews mit vorbereiteten Fragen mit den Choreograf*innen. Dabei fragen wir einerseits sehr produktionsspezifische Dinge wie, was in der jeweiligen Produktion thematisch verhandelt wird, andererseits auch genereller nach ihrem jeweiligen Choreografie-Verständnis, ihren Leitphilosophien und Prämissen in Bezug auf ihr künstlerisch-choreografisches Schaffen sowie nach ethischen Werten und politischen Arbeitshaltungen. Diese Interviews zielen auf das Erzählen(-lassen) und Teilen künstlerischer Visionen und subjektiver Erfahrungswelten, folgen dabei aber nicht einer reinen Oral History Methode. Vielmehr sind die Interviews strukturiert und geprägt durch unser Nachfragen. D.h., zusätzlich zu den vorbereiteten Fragen ergeben sich aus den Antworten stets weitere Fragen auf das Gesagte, wodurch eine Gesprächsdynamik zwischen uns als Interviewerinnen und den interviewten Personen entsteht. Einzelne Aussagen der Choreograf*innen müssen zudem auf unsere Aufforderung hin nochmals kürzer und präziser wiederholt werden, um Eingang in die Porträts zu finden: als direkte Äußerungen oder aber um in Überblendungen das filmische Material zu erläutern und kontextualisieren.

Schlussendlich sichten wir das gesamte filmische Material, selektionieren Teile daraus und komponieren diese. Die finalen Dokumentationen sind somit geprägt durch unseren Blick auf die jeweiligen Kurationsprozesse, durch die gewählten Kameraperspektiven (z.B. Einsatz von close-ups oder Totalen) sowie unsere Schwerpunktsetzungen bei der Auswahl und Komposition des filmischen Materials (z.B. Fokus auf kollektive Aushandlungs- und Entscheidungsmomente, auf Aspekte des Einübens, vielfachen Wiederho-

lens etc.). Dabei versuchen wir spezifische Charakteristika der Prozesse abzubilden sowie eine Äquivalenz zwischen den Prozessen des Ausprobierens, (Er-)Probens, Kreierens und des Erzählens bzw. Reflektierens der Choreograf*innen über ihre je eigene künstlerisch-choreografische Praxis herzustellen – mit dem Ziel diese künstlerischen Prozesse für unterschiedliche Zuschauer*innenschaften zugänglich zu machen und mit einer Öffentlichkeit zu teilen. Das filmische Material changiert dabei zwischen Dokumentation und eigener künstlerischer, ästhetischer Formgebung. Dabei verhält sich der Film in seinem Verhältnis zwischen Inszenierung und Kontingenz ähnlich zum Phänomen der Probe, wenn sich Anteile von geplanten, wiederholbaren und spontanen, kontingenten Momenten überlagern und eine eigene Form finden.

Gemeinsame Hervorbringung von Ideen, Bewegungs- und Textmaterial

Bisher begleitet wurden Kurationsprozesse folgender Künstler*innen:

- *Lab Rats* von Marc Oosterhoff/Owen Winship (Lausanne/Yverdon-les-Bains)
- *I'll be back* von UTOPISTAS/Jenna Hendry, Nerea Gurrutxaga, Matilda Bilberg, Maria Teresa Tanzarella und (Zürich, Barcelona, Stockholm)
- *Touch Isolation* von Chris Leuenberger/Marcel Schwald (Bern/Basel)

Die Produktionen von Leuenberger/Schwald, UTOPISTAS und Oosterhoff/Winship entstehen in internationalen und temporär begrenzten Kollaborationen, wobei Menschen mit verschiedenen Charakteren, diversen kulturellen und sozialen Hintergründen sowie unterschiedlichen Arbeitserfahrungen und tanztechnischen Prägungen aufeinandertreffen. Die Prozesse sind explorativ, recherche- und bewegungsforschungsbasiert. Mittels unterschiedlicher choreografischer Prinzipien, Methoden und Aufgabenstellungen wird Bewegungsmaterial generiert und ein für die jeweilige Produktion spezifisches Repertoire an Bewegungen, Bewegungsabläufen, szenischem Material und Terminologien hervorgebracht. Wie diese Zusammenarbeiten aussehen und welche Praktiken des Teilens sich darin manifestieren, soll im Folgenden beschrieben werden.

Marc Oosterhoff/Owen Winship *Lab Rats* – Begegnungsmomente kreieren, das soziale Miteinander aushandeln

In ihrem tänzerisch-akrobatischen Duo *Lab Rats* widmen sich Marc Oosterhoff und Owen Winship der Unberechenbarkeit und Fragilität von zwischenmenschlichen Beziehungen und Begegnungen. Exponiert in einem engen Glasguckkasten treffen die beiden aufeinander und verhandeln ihr Miteinander in non-verbalen, spielerischen und intimen Interaktionen. Diese Interaktionen sehen in der Aufführung oftmals spielerisch-leicht aus, wurden aber in einem lang angelegten Prozess geprobt. Für die Erarbeitung dieser Begegnungs- und Interaktionsmomente arbeiten Marc Oosterhoff und Owen Winship mit unterschiedlichen – sowohl tradierten als auch mit im Prozess gemeinsam entwickelten – Improvisationstasks. So erproben sie verschiedene Formen des Sich-Begrüßens und testen aus, welche Begrüßungsformen konventionell und gesellschaftlich akzeptiert (z.B. Händeschütteln, sich Umarmen, auf die Schulter klopfen), welche eher ungewöhnlich oder gar unangenehm sind (z.B. das Anfassen an gewissen Körperstellen wie der Wange, der Brust, der Hüfte). Des Weiteren erforschen sie verschiedene Möglichkeiten von Gewicht-Abgeben/Tragen (wie im Raum umhergehend, teils mit geschlossenen Augen, die zweite Person stehend auf den Schultern balancierend) oder arbeiten mit der abwechselnden gegenseitigen Manipulation der Körperteile. So erproben sie Formen des Aufeinandertreffens und Miteinanders, loten Begegnungs- und Bewegungsmöglichkeiten sowie physische Grenzen – sowohl die eigenen wie diejenigen des Gegenübers – aus. Diese Versuchsanordnungen sind geprägt durch unvorhersehbare und risikohafte Momente. Sie verlangen vielfältige physische Abstimmungsprozesse wie z.B. ein Erproben von Gewichtsverlagerungen bzw. beständiges Ausbalancieren von Gewicht und bringen vielfältige, teils instabile und prekäre sowie überraschende, aufeinander angewiesene Konstellationen und Körperformationen hervor.

Insbesondere die akrobatischen Übungen müssen vielfach wiederholt und geübt werden, bis sich durch das Wiederholen Routine, Sicherheit und eine spezifische gemeinsame (Bewegungs-)Expertise entwickeln. Immer wieder teilen Oosterhoff und Winship einander während dieser physischen Explorationsmomente, jeweils direkt während des Tuns, mit, was für sie (er-)tragbar ist, was gefährlich, was sich gut anfühlt, was eher nicht. D.h., das Sprechen und Sich-Mitteilen über Möglichkeiten und Grenzen des eige-

nen Körpers und Bewegungsapparats ist ein zentraler Aspekt dieser Bewegungsrecherchen. Das Verbalisieren als eine Form des Mit-Teilens hilft, zu verstehen, was funktioniert und was nicht, und bringt den Prozess in einem gemeinsamen Aushandeln voran.



Abbildung 1: Owen Winship (links) und Marc Oosterhoff (rechts) bei Proben zu *Lab Rats*, Annexe 36 Lausanne (© Michelle Ettlin)

Die akrobatischen Interaktionen und Improvisationsübungen, zielen dabei – so meine Beobachtung – nicht nur auf die Generierung von Bewegungsmaterial und Erprobung von verschiedenen Wechselbeziehungen, sondern dienen auch dem Vertrauensaufbau und gegenseitigem Kennenlernen sowie dem Einstimmen der beiden Körper aufeinander, denn *Lab Rats* ist ihre erste Zusammenarbeit. Durch das Üben und die vielfachen Wiederholungen werden die Interaktionen geplanter und routinierter und verlieren dabei teilweise ein Stück der ursprünglich fragilen und unvorhersehbaren Qualität.

Dieser Prozess basiert – wie auch die nachfolgend beschriebenen – auf gewissen Prämissen bzw. gemeinsam getroffenen Vereinbarungen wie der folgenden: Während der Proben sprechen Oosterhoff und Winship jeweils halbtags Französisch, halbtags Englisch. Somit haben beide während der gemeinsam verbrachten Probezeit dieselbe »Sprechzeit« in ihrer jeweiligen Muttersprache, womit eine Überlegenheit im Sprechen vermieden werden soll. In dieser Entscheidung manifestiert sich eine Reflexion darüber, wie beim Proben ein gleichberechtigtes Miteinander etabliert werden kann.

UTOPISISTAS *I'll be back* – Kollektive Material- und Entscheidungsfindungsprozesse

In *I'll be back* erforschen die vier Tänzerinnen und Nachwuchschoreografinnen Jenna Hendry, Matilda Bilberg, Nerea Gurrutxaga und Maria Teresa Tanzarella alias UTOPISISTAS Aspekte und Grenzen des Selbst sowie Möglichkeiten dessen Auflösung. Momente des Teilens manifestieren sich bei diesem Projekt bereits in der gewählten Thematik und Methodik, der Suche nach Eins-Werden von Körper und Stimme mittels spezifischer choreografischer Prinzipien, basieren aber auch auf einem gemeinsamen Bewegungshintergrund. Alle vier Tänzerinnen sind u. a. trainiert in der von David Zambrano entwickelten *flying low passing through*-Technik sowie geschult in Improvisationspraktiken weiterer Choreograf*innen (u. a. von Thomas Hauert). Diese Techniken prägen die Körper und Bewegungsästhetik der Tänzer*innen und bilden als gemeinsame Bewegungsbiografie bzw. geteilten Bewegungs- und Erfahrungshintergrund die physische und methodische Grundlage dieser kollektiven künstlerisch-choreografischen Zusammenarbeit.

UTOPISISTAS arbeiten mit verschiedenen – teils etablierten/bekannten, teils im Prozess gemeinsam entwickelten – choreografischen Prinzipien, die auf die Synchronisierung von Bewegungen zielen. Eines dieser Prinzipien trägt die Bezeichnung *diamond*. Dabei lässt sich eine diamantenförmige Anordnung der vier Körper im Raum beobachten. Die Bewegungen der sich zuvorderst und für alle sichtbar befindenden Person werden imitiert, wobei die Führungsposition wie bei einer schwarmartigen Anordnung stets wechselt. Anschließend besprechen die Tänzerinnen diese Übung, wobei diskutiert wird, was funktioniert, was Schwierigkeiten bereitet hat und wie weitergearbeitet werden soll. Aus dem Gesagten wird evident, dass dieses Prinzip von abwechselndem Führen und Folgen von den Tänzerinnen verlangt, beständig ad hoc gemeinsame choreografisch-tänzerische Entscheidungen zu treffen, auf Bewegungsimpulse der anderen zu reagieren und diese Bewegungsvorgaben zu imitieren/physisch zu adaptieren. Diese Aligement-Prozesse erfordern ein hohes Maß an Konzentration und Aufmerksamkeit.



Abbildung 2: Jenna Hendry, Matilda Bilberg und Nerea Gurrutxaga (v.l.n.r.) bei Proben zu *I'll be back*, Tanzhaus Zürich (© Michelle Ettlin)

Darüber hinaus erproben die vier Tänzerinnen Möglichkeiten des improvisierten synchronen storytellings/Sprechens bzw. die gleichzeitige gemeinsame Wiedergabe eines vorher nicht definierten Inhalts. Um sich auf diese Aufgabe einzustimmen und einen gemeinsamen Sprechrhythmus zu finden, singen sie gemeinsam Rap Songs, deren Texte sie wie bei Karaoke-Formaten ablesen. Diese Bewegungs- und Sprechübungen werden immer und immer wieder wiederholt, wobei sich durch die Wiederholung Strukturen eines gemeinsamen Sprechens und Bewegens etablieren. Das Repetieren zielt darauf, das gemeinsam generierte (Bewegungs-)Material so zu inkorporieren, dass es dann während der Aufführung innerhalb eines definierten choreografisch-kompositorischen Gerüsts live improvisiert werden kann.

Bei diesem Prozess lässt sich eine non-hierarchische Form der Zusammenarbeit beobachten. Die vier Choreografinnen und Tänzerinnen agieren als gleichberechtigte Ko-Kreaturinnen am Produktions- und Entscheidungsprozess, alle Mitwirkenden bringen Ideen ein, schlagen Bewegungsübungen, choreografische Prinzipien oder das weitere Vorgehen vor, reflektieren das generierte Material und sind gleichermaßen verantwortlich für den Verlauf des Prozesses sowie die finale Inszenierung. Die künstlerische Kreativität ist somit nicht an eine singuläre Choreografieposition gebunden, sondern manifestiert sich als kollektive oder geteilte Autor*innenschaft. Beim Beobachten und Dokumentieren dieses Prozesses zeigt sich, dass eine

solche Form des gleichberechtigten Arbeitens und Entscheidens von den Beteiligten ein sehr genaues Artikulieren der eigenen künstlerischen Visionen, ein präzises Sich-Mitteilen sowie ein sorgfältiges Zu- und Hinhören verlangt. Diese Aushandlungs- und Entscheidungsprozesse sind zeitintensiv, manchmal auch ermüdend und anstrengend und bedingen gegenseitiges Vertrauen, Geduld und Kompromissbereitschaft. Oder wie es Nerea Gurrutxaga in einem von uns mit den vier Tänzer*innen gehaltenen Interview äußert: Es geht manchmal auch darum, einzuwilligen, den Ideen der anderen zu vertrauen und eigene künstlerische Visionen oder Vorstellungen davon, wie etwas inszeniert werden soll, abzulegen.

Chris Leuenberger/Marcel Schwald (Bern/Basel) *Touch Isolation* – Identitäts- und autobiografiebasierte Arbeitsweise

Im Gruppenstück *Touch Isolation* beschäftigen sich der Berner Choreograf Chris Leuenberger und der Basler Regisseur Marcel Schwald mit homophoben und patriarchal gewachsenen Vorbehalten der Berührung zwischen Männern. Gemeinsam mit drei Tänzern (Brandon Woods, Andy Santana, André Chappate) und einem Musiker (Thomas Jeker) erforschen sie Berührungshemmungen zwischen Männern, antrainierte sogenannte männliche Körperlichkeiten und Verhaltensweisen sowie die dahinter liegenden Sozialisierungen und gesellschaftlichen wie individuellen Prägungen. Durch die künstlerische Co-Leitung von Marcel Schwald und Chris Leuenberger gibt es bei diesem Prozess zwei klare Leitungsfiguren und Entscheidungsträger. Leuenberger und Schwald entwickeln konzeptuelle Ideen, leiten die Proben an. Die an der Kreation Beteiligten wiederum generieren innerhalb dieser Rahmungen und unter Anleitung Bewegungs- und Textmaterial. Für die Erarbeitung von Bewegungsmaterial arbeitet Chris Leuenberger, wie auch in seinen vorherigen Produktionen u.a. mit einem Bewegungsprinzip, das er *morphing* nennt. Eine für ihn bewährte Arbeitsmethode wird hier mit der Gruppe geteilt, von ihm angeleitet und praktiziert, wobei er mit der Herausforderung der Doppelrolle Choreograf/Tänzer konfrontiert ist, Bewegungsmaterial mit-produziert und gleichzeitig das gesamtchoreografische Geschehen immer wieder gemeinsam mit der Gruppe reflektiert. Beim *morphing* handelt es sich um ein auf repetitiven Bewegungen basierendes, morphendes, Prinzip, mittels dessen die Tanzenden sich bestimmten Posen

in fließend-wiederholenden Bewegungen annähern, jedoch nie starr darin verhaftet bleiben. Bei den Proben können wir beobachten und dokumentieren, wie sich die Tanzenden mittels diesem Bewegungsprinzip in männlich konnotierte Körperhaltungen bzw. Posen aus den Bereichen Sport, Werbung, Arbeit und Jagd begeben, die dann wieder verwischt und abstrahiert werden, bevor sie in eine weitere klar lesbare Pose übergehen. Während mittels dieses Prinzips zu Beginn teils stereotype Männer-Bilder repräsentiert und reproduziert werden, findet durch das morphende Prinzip und stetige Wiederholen und Verfeinern nach und nach eine gewisse Dekonstruktion starrer Männlichkeitsbilder statt. Darüber hinaus arbeiten sie mit einem Prinzip, das sie *flocking* nennen und das auf abwechselnder Imitation der Bewegungen der anderen basiert. Physisch erprobt und choreografisch verhandelt wird dabei homosoziales Verhalten von Männern in Gruppen wie Konkurrenzen/Übernehmen von Verhaltensweisen, Konkurrieren, Sich-Messen.



Abbildung 3: Brandon Woods, André Chappate, Andy Santana (v.l.n.r) bei Proben zu Touch Isolation, Dampfzentrale Bern © Michelle Ettlin

Für die Generierung von Texten arbeiten Leuenberger/Schwald mit einer autobiografie- und identitätsbasierten Arbeitsweise. Die Tänzer werden zu anerzogenen sogenannten männlichen Prägungen und Verhaltensweisen befragt und teilen persönliche Erfahrungen, Anekdoten und Geschichten zu Berührungen, Berührungserfahrungen und Berührungshemmungen zwischen Männern. Diese Erzählungen werden zu kurzen, von der Gruppe

als *touch biographies* bezeichneten, Texten verdichtet. Unter der Regie von Marcel Schwald wird eingeübt, wie diese Narrationen im Rahmen der Inszenierung gesprochen und mit dem Publikum geteilt werden. Eine solche autobiografische Herangehensweise verlangt ein Teilen von Persönlichem – innerhalb der Proben und dann auch künstlerisch verdichtet und geformt im Rahmen der Aufführungen –, und führt einen Moment lang zu Unbehagen in der Gruppe, wie Schwald in einem Interview sagt.

Um einen vertrauensvollen Rahmen aufzubauen, strukturieren Leuenberger/Swald diesen, wie auch bereits vorherige ihrer Prozesse, durch tägliche *check-in*- und *check-out*-Runden. Dabei handelt es sich um jeweils morgens vor dem Warm-Up und abends nach Probeschluss durchgeführte je ca. einstündige Runden, die den Projektbeteiligten Raum geben, um zu platzieren, wie sie sich körperlich und psychisch gerade fühlen, was am Prozess gut läuft oder aber Schwierigkeiten bereitet. Es ist nicht festgelegt, welche Person anfängt, die Redezeit ist nicht definiert. Dies ist ein Angebot, dass jede Person die für sie nötige und passende Redezeit einfordert. Bei diesem *check-in* und *check-out* lässt sich beobachten, dass es sich um mehr als reine »Befindlichkeits«-Gespräche handelt. Vielmehr geht es darum, den Prozess gemeinsam zu reflektieren und voranzutreiben, Wünsche, Anliegen und Bedürfnisse zu äußern und bei Stagnation, Schwierigkeiten oder Konflikten zu reagieren. An einem der Filmtage kommt es zu Stagnation, wir beobachten Krisen und Unsicherheiten in Bezug auf das erarbeitete Material sowie ein Nicht-Weiter-Wissen. In diesem Moment hilft dieses Feedback-Format der Gruppe, einander zu unterstützen, gemeinsam nach produktiven Strategien und Lösungsansätzen zu suchen und in die Probe zu starten. Dennoch birgt dieses Format je nach Gruppendynamik und -zusammensetzung auch die Gefahr, dass jemand sehr viel Zeit für sich beansprucht oder hier Stellvertreterkonflikte ausgetragen werden, wie Schwald kritisch anmerkt (was wir bei dieser Gruppe an den Filmtagen nicht beobachten konnten).

Fazit

Die bisher beobachteten Prozesse sind geprägt durch flache Hierarchien sowie gemeinsame Aushandlungs-, Reflexions-, Feedback- und Entscheidungsfindungsprozesse, worin sich stets gruppendynamische, intersubjek-

tive und kommunikative Momente des (Sich-)(Mit-)Teilens manifestieren. Die Probenarbeit changiert dabei beständig zwischen tänzerisch-choreografischer Praxis bzw. dem Dinge-Ausprobieren und Material-Generieren und einem darüber Sprechen, Reflektieren, Kontextualisieren. Die Besprechungen schließen oftmals direkt ans Ausprobieren an und finden statt in den im Probenalltag gängigen Diskussionen im Sitzkreis, wobei unterschiedliche und auch mal widersprüchliche Rückmeldungen und Perspektiven einfließen, die es dann (teilweise durch den*die anwesende*n Dramaturg*in) zu bündeln gilt. Dabei entsteht ein besonderer Moment von Kreativität, und zwar im eigentlichen Sinne des Wortes: etwas wird kreiert, hervorgebracht – und das gemeinschaftlich, wobei sich im Rahmen der Proben eine temporäre »Gemeinschaft« des Teilens bildet.

Gearbeitet wird in den beschriebenen Prozessen mit unterschiedlichen choreografischen Methoden und Prinzipien. Diese Prinzipien, sowie das daraus resultierende szenische Material werden mittels spezifischer, oftmals im Prozess gemeinsam etablierter, Terminologien benannt. Diese Begrifflichkeiten ermöglichen die Verständigung untereinander und schaffen eine gemeinsame Kommunikationsbasis im Rahmen der Proben. Dabei manifestiert sich, was Katarina Kleinschmidt ausführlich erforscht hat. Das Begriffe-Bilden dient nicht nur dazu, »etwas bereits Bestehendes zu benennen, sondern es bringt szenisches ›Material‹ erst nachträglich hervor« (Kleinschmidt 2018: 131), (wie die *touch biographies* beim Prozess *Touch Isolation* oder die körperlichen Übereinstimmungs- und choreografischen Synchronisationsprozesse durch das Bewegungsprinzip *diamond* bei *I'll be back*). Dabei entsteht ein von den Beteiligten gemeinsam hervorgebrachtes, bewegungspraktisches wie verbalsprachliches Wissen, das spezifisch ist für den jeweiligen Prozess.

Über die *Choreographers at Work!*-Dokumentationen sollen diese – meist wenig sichtbaren Prozesse des Kreierens, Erprobens sowie der Material-, Bewegungs- und Wissensgenerierung – mit der Öffentlichkeit geteilt und zugänglich gemacht werden. In der Gegenüberstellung der einzelnen Porträts zeigt sich, dass choreografische Methoden, Arbeits- und Herangehensweisen der zeitgenössischen Tanzproduktion genauso vielfältig sind, wie die Tanz- und Aufführungsästhetiken, die sie in den Inszenierungen hervorbringen. Neben diesen Vermittlungsaspekten zielt *Choreographers at Work!* in einem tanzwissenschaftlichen und kulturhistorischen Sinne darauf, das reichhaltige choreografische und bewegungspraktische Wissen unterschiedlicher

Choreograf*innen zu befragen und zu dokumentieren. Dabei nimmt es den Appell der Tanzhistorikerin Ann Hutchinson Guest ernst, wenn diese aufruft: »Dance historians! The past is now!« (Guest 2000: 71). Es geht darum, nicht nur historische (Tanz-)Ereignisse retrospektiv aufzuarbeiten, sondern gegenwärtiges Tanzschaffen zu dokumentieren, zu vermitteln, mit einer Öffentlichkeit zu teilen sowie für die Zukunft zu bewahren und *mit-teilbar* zu machen.

Ein besonderer Dank an die Tanzwissenschaftlerin/Dramaturgin Alexandra Hennig und die Choreografin/Tänzerin Cosima Grand für die beratende Funktion im Projekt *Choreographers at Work!* und den produktiven Austausch beim Verfassen des vorliegenden Beitrags.

Literatur

- Bundesamt für Kultur: *Schweizer Kulturpreise*, [online] <https://www.schweizerkulturpreise.ch/awards/de/home/tanz/kulturerbe-tanz/kulturerbe-tanz-2020.html#915478201> [02.02.2022]
- Davier, Anne/Suquet, Annie (2021): *Zeitgenössischer Tanz in der Schweiz, 1960-2010. Zu den Anfängen einer Geschichte*, Zürich: Chronos Verlag.
- Hutchinson Guest, Ann (2000): Is Authenticity to be Had?, in: Stephanie Jordan (Hg.), *Preservation Politics. Dance Revived, Reconstructed, Remade*, London: Dance Books, S. 65-71.
- Klein, Gabriele (2019): *Choreografischer Baukasten. Das Buch*, Bielefeld: transcript.
- Kleinschmidt, Katarina (2018): *Artistic Research als Wissensgefüge. Eine Praxeologie des Probens im zeitgenössischen Tanz*, München: epodium Verlag.
- Matzke, Annemarie (2012): *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld: transcript.
- Projekthomepage *Choreographers at Work!*, [online] <https://choreographersatwork.ch/de> [02.02.2022]
- Roselt, Jens (2008): *Phänomenologie des Theaters*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Thurner, Christina (2012): Bühnentanz. Grosse Sprünge, in: Andreas Kotte/Frank Gerber/Beate Schappach (Hg.), *Bühne & Büro. Gegenwartstheater in der Schweiz*, Zürich: Chronos Verlag, S. 179-194.

