

Zeitgenössischer Tanz

Einleitung von Claudia Rosiny

Zeitgenössischer Tanz – wann ist dieser tanzhistorisch anzusetzen, wie lässt er sich beschreiben, ist der Bühnentanz der Gegenwart überhaupt in Worten fassbar? Solche Fragen stellten wir uns anlässlich des 20-jährigen Jubiläums der Berner Tanztage 2007 und beschlossen, mit diesem Buch eine Bestandsaufnahme zu unternehmen. Denn – und das scheint fast schon für die Fragen symptomatisch – im deutschsprachigen Raum gibt es bisher keine Publikation, die sich dieser jüngsten Tanzgeschichte in übergreifender Weise widmet. Einzelne bisher erschienene Aufsätze oder Buchkapitel nähern sich bestimmten Aspekten des zeitgenössischen Tanzes, insbesondere der Reflexivität und Befragung körperlicher Repräsentation, meist auf der Basis der Analyse von Werken bestimmter Choreographinnen und Choreographen.¹ Gleichzeitig ist der Begriff des zeitgenössischen Tanzes im aktuellen Tanzschaffen ständig in Gebrauch, werden fast alle Produktionen, die auf Tanzfestivals, in Tanzhäusern, Theatern oder Gastspielhäusern touren, unter diesem Begriff subsumiert. Bei genauerem Hinschauen lassen sich unserer Ansicht nach verschiedene Facetten und Aspekte in der Ästhetik des zeitgenössischen Tanzes herauskristallisieren – Musikgebrauch und Medieneinsatz fallen auf, ein eigener Umgang mit Narrativität und Komik, die Reduktion des Tanzes bis zum Nichttanz in konzeptionellen und performativen Formen und eine Offenheit für Bewegungen von Subkulturen und Tänze anderer Kulturen. Entsprechend haben wir vier Autorinnen und einen Autor gebeten, zu einem dieser Aspekte einen Aufsatz zu verfassen. Sie sind jeweils Fachleute auf ihrem Gebiet, kennen den zeitgenössischen Tanz der letzten zwanzig Jahre als Kritikerinnen, Veranstalter und Tanzwissenschaftlerinnen und können so die Konzepte auch in einen weiteren tanzpraktischen wie -theoretischen Kontext einbetten.

Eine Bestandsaufnahme hat bewusst keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Einzelne Aspekte könnten sicher vertieft und weitere hinzugenommen werden – beispielsweise das Zusammenwirken von zeitgenössischem Tanz und Zirkuskünsten oder Oper, der Einfluss von asiatischen Tanzformen, Körperbewusstseinstechiken und Kampfsportarten, die Verwendung von neuen Technologien in Abgrenzung zum Medieneinsatz oder die starke Präsenz des Community Dance, d. h. die Beteiligung von Amateuren unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppierungen wie

¹ Sabine Huschka thematisiert in ihrem Buch: *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Reinbek: Rowohlt 2002 in einem Kapitel: »Zeitgenössische Tendenzen«, indem sie Xavier Le Roy, Jérôme Bel und Meg Stuart als Beispiele auswählt. Vgl. S. 316–343. Gerald Siegmund widmet sich in seiner Habilitationsschrift neben William Forsythe den gleichen Choreographen, um eine bestimmte Ästhetik des zeitgenössischen Tanzes zu analysieren. Vgl. Gerald Siegmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, Bielefeld: Transcript 2006.

Jugendlichen, Senioren oder Behinderten auf der zeitgenössischen Tanzbühne. Die Arbeiten des über zwanzig Jahre bestehenden belgischen Kollektivs Les Ballets C. de la B. von Alain Platel und anderen Choreographen stehen stellvertretend für solche Stücke, die sparten- und soziale Schichten übergreifend bis heute ein breites Publikum begeistern. Stücke wie *Bonjour Madame* (1993), *Iets op Bach* (1998) oder *Wolf* (2003) verbinden menschliche Befindlichkeiten und gesellschaftliche Themen durch Tanz- und Theaterelemente, Akrobatik, Gesang und einen sehr bewussten Musikeinsatz.

Der in Großbritannien in der Folge von Rudolf von Laban gepflegte Community Dance wurde bei den Berner Tanztagen erstmals 1997 zum Thema: »Kunststückkörper« lautete der Festivaltitel, zu dem Fachleute der Dance-Ability-Bewegung aus dem angloamerikanischen Raum wie Steve Paxton und Alito Alessi auftraten und in der Folge Gruppengründungen und neue Auftrittsplattformen in der Schweiz auslösten. Der in den 1990er Jahren in Paris gegründete *Bal moderne*, ein groß angelegtes Mittanzprojekt, bei dem jedermann kurze Choreographien zeitgenössischer Choreographinnen und Choreographen in Workshop-Einheiten erlernen konnte, war 1996, 2004 und 2005 in Bern und führte zu ähnlichen Projekten auch außerhalb des Festivals. Asiatische Tanzformen waren mit den Butoh-Vertretern Eiko und Koma bereits 1991 bei den Berner Tanztagen zu Gast. Später folgten Auftritte der japanischen Behindertengruppe Taihen oder auch Compagnien, die europäischen und asiatischen Tanz vermischten, wie z. B. *Anokha* der Gruppe Accorap, einer Verbindung von HipHop und indischem Kathakali, die Begegnung der chinesischen Tänzerin Jin Xing mit der Berliner Gruppe Rubato in *Person to Person* und ein gesamter asiatischer Festivalschwerpunkt 2006, bei dem neben Jérôme Bel und dem Thailänder Pichet Klunchum das Dance Forum Taipei, die Koreanerin In-Jun Jun, die japanische Leni-Basso Dance Company auch Carolyn Carlson mit *Tigers in the Teahouse*, einer weiteren Auseinandersetzung mit östlichen und westlichen Denkweisen, vertreten waren. Interaktive Aufführungsformen, die teilweise nur als Installationen gezeigt werden können, sich also einer Guckkastenperspektive im Theater verweigern, wurden aufgrund der räumlichen Situation weniger gezeigt. Stellvertretend für solche Werke kann Krisztina de Châtel erwähnt werden, die 1999 mit *Lara & Friends* auftrat. Thematisiert wurde mittels Computerbildern und Videoprojektionen und einem auf der Bühne den Joy-Stick bedienenden Jugendlichen das bekannte Videospiel.

Die Diversität des zeitgenössischen Tanzes zeigt sich bereits in diesen Aufzählungen von weltweit arbeitenden Gruppen. Merkmale wie die Internationalisierung und Globalisierung im zeitgenössischen Tanz könnten also hervorgehoben werden, doch haben wir uns bewusst weniger auf Produktionsstrukturen als auf ästhetische Merkmale konzentriert. Dennoch klingen solche Aspekte in einzelnen Aufsätzen an, denn Multimedialität oder Pluralismus im Sinne der Vermischung der künstlerischen Formen und Globalisierung in Form von Arbeiten in Netzwerken sind generelle Tendenzen zeitgenössischer Kunstproduktion.

Historische Einordnung

Die Entwicklung zum zeitgenössischen Tanz begann mit dem Beginn der Moderne, mit individualisierenden Tendenzen der Gesellschaft.² Den in den Tanzschritten und Formationen festgelegten Gruppentänzen des Gesellschaftstanzes und dem hoch spezialisierten Zeichensystem des klassischen Balletts folgte ein neuer Umgang mit Bewegung und Musik,³ zeigten sich im modernen Tanz einer Isadora Duncan oder im Ausdruckstanz von Mary Wigman subjektiviertere und emotionale Ausdrucksweisen, die schon damals Anleihen bei fremden Kulturen oder den synästhetischen Konzepten der Theateravantgarde machten. Narrationen bedeuteten damals persönliche Erzählungen, die Thematisierung des eigenen Körpers und der Weiblichkeit. Auch der amerikanische Modern Dance nach Isadora Duncan, vertreten von Martha Graham oder Doris Humphrey, nahm Stellung zu Tendenzen der amerikanischen Gesellschaft. Solche Individualisierungsprozesse zeigten sich im Weiteren in den 1960er und 1970er Jahren im amerikanischen Postmodern Dance um Merce Cunningham und seine Schülerinnen und Schüler des Judson Dance Theaters und im deutschen Tanztheater von Pina Bausch oder in den Spielarten des Tanztheaters von Susanne Linke, Reinhild Hoffmann und Johann Kresnik. Waren es im Postmodern Dance vor allem Anleihen bei Konzeptkunst und Performance, so formulierten sich im Tanztheater gesellschaftlich-individuelle Aussagen und Ausprägungen zu einer kulturell geprägten Körpergeschichte im gesellschaftspolitischen Umfeld der 1968er-Studentenbewegung. Postmodern Dance und Tanztheater sind im heutigen zeitgenössischen Tanz noch erkennbar, werden sogar unter dem Begriff subsumiert.⁴ Entscheidend für die gebräuchliche historische Einordnung seit Beginn der 1980er Jahre sind einerseits Manifestierungen des philosophischen Diskurses der Postmoderne und die zunehmende Debatte um die Omnipräsenz einer Mediengesellschaft, die beliebige Vernetzungen möglich macht und einem ständigen Wandel unterliegt.⁵ Andererseits ist auffallend, dass genau in den 1980er Jahren in Europa unzählige Festivals und neue, zumeist freischaffende Tanzcompagnien gegründet werden. In Frankreich ermöglichten zudem großzügige Subventionen unter Kulturminister Jack Lang eine breite Entwicklung des zeitgenössischen Tanzes, zu der auch die Einrichtung von choreographischen Zentren zählte.

² Zu den populären Tanzkulturen zu Beginn der Moderne vgl. Gabriele Klein in diesem Band.

³ Zum Verhältnis von Tanz und Musik auch in historischer Perspektive vgl. Marianne Mühlemann in diesem Band.

⁴ Vgl. Sybille Dahms (Hg.), *Tanz*, Kassel: MGG Prisma Bärenreiter 2001, S. 181. Zum Einfluss von Postmodern Dance und Performance auf den Medieneinsatz und multidisziplinäres Arbeiten im zeitgenössischen Tanz vgl. Claudia Rosiny, zur Performance im Zusammenhang mit konzeptionellen Formen Gerald Siegmund, zum Zusammenhang des Tanztheaters mit zeitgenössischen narrativen Spielarten Christina Thurner in diesem Band.

⁵ Siehe hierzu: Gabriele Brandstetter: »Still/Motion. Zur Postmoderne im Tanztheater«, in: dies., *Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien*, Berlin: Theater der Zeit 2005 (= *Recherchen* 26), S. 55–72.

Definitiorische Schwierigkeit

Lässt sich der zeitgenössische Tanz dennoch als Begriff in Worte fassen? In dem im Jahre 2001 herausgegebenen Übersichtsband »Tanz« wird die Begriffsproblematik von Susanne Traub treffend formuliert: »Den zeitgenössischen Tanz charakterisieren Diffusionen heterogener Tanzstile und choreographischer Verfahren. Bislang getrennte Entwicklungslinien und Sparten im Tanz (z. B. klassischer Tanz, moderner Tanz, Postmodern Dance, Tanztheater) verästeln sich und assimilieren sich multidisziplinär. Der zeitgenössische Tanz entzieht sich deshalb einer kategorisierenden und historisch eindeutigen Einordnung. Er äußert vielmehr eine Haltung zur Bewegung, die den kontinuierlichen Wandel von Form und Denken als sein eigentliches Wesen begreift. Aus dieser Haltung resultiert ein äußerst hybrides und sich ständig veränderndes Erscheinungsbild des zeitgenössischen Tanzes.«⁶ Einzelne Stilrichtungen sind allenfalls rückblickend auf die 1980er und 1990er Jahre erkennbar: Zu Beginn der 1980er Jahre dominierte ein energiegeladener Bewegungsstil, beispielsweise bei den Gruppen La La La Human Steps aus Kanada, DV 8 Physical Theatre aus Großbritannien, auch bei William Forsythes Frankfurter Ballett oder in der belgischen Szene mit Ultima Vez oder Rosas. Das Bewegungsvokabular entstammte dem klassischen Tanz oder basierte auf Alltagsbewegungen wie Laufen, Springen, Fallen. Riskiert wurde der Moment, Choreographie entstand aus Improvisationen in der Gruppe. Neben der Ausbildung in klassischen Tanztechniken hielten Bewegungsformen wie die Kontaktimprovisation, die im amerikanischen Postmodern Dance um Steve Paxton entstanden war und unter dem Begriff des New Dance nach Europa kam, Einzug in die Trainings der Compagnien. Seit den 1990er Jahren entwickeln Choreographinnen und Choreographen wie Meg Stuart, Xavier le Roy, Benoît Lachambre, Raimund Hoghe, Boris Charmatz oder Jérôme Bel künstlerische Strategien, die von Recherche und Reduktion gekennzeichnet sind und den Körper als Ausdrucksmittel kritisch hinterfragen.⁷ Parallel kennzeichnen den Beginn der 1990er Jahre Diskurse zu Körperlichkeit und Virtualität. Auch der zeitgenössische Tanz erprobt gegen Ende der 1990er Jahre Erweiterungen in digitale Welten und setzt sich mit dem künstlerischen interaktiven Potenzial der neuen Technologien auseinander.⁸ Weitere neue Tendenzen sind im Moment neben einer parallelen Entwicklung seit den 1990er Jahren in einer Rückbesinnung auf Tanz als emotionalem und erzählendem Ausdruck nicht erkennbar. Dieser funk-

⁶ S. Dahms: Tanz, S. 181.

⁷ Helmut Ploebst porträtiert neun Choreographinnen und Choreographen, darunter die genannten in seinem Buch: *no wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels*, München: Kieser 2001. Allerdings bleibt auch er biografisch, gestaltete die Porträts gemeinsam mit den Künstlerinnen und Künstlern und gelangt weniger zu generellen Aussagen.

⁸ Siehe hierzu: Kerstin Evert: *DanceLab. Zeitgenössischer Tanz und Neue Technologien*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, und Söke Dinkla/Martina Leeker: *Tanz und Technologie. Auf dem Weg zu medialen Inszenierungen*, Berlin: Alexander 2002.

tioniert indes anders als frühere handlungsorientierte Erzählweisen und kann dadurch teilweise den gleichen Choreographinnen und Choreographen zugeordnet werden, die auf den ersten Blick konzeptuell am »Nicht-Tanz« arbeiten.⁹ Hauptmerkmal des zeitgenössischen Tanzes ist in der Heterogenität der Bruch mit jeglichen festgelegten Formen – diese werden bestenfalls wie bei den Bewegungsstilen sozialer Gruppen im HipHop oder kulturellen Formen von Flamenco oder Tango in einen choreographischen Kontext montiert. Bewegung und Tanz sind nicht mehr repräsentierende Ausdrucksmittel, sondern betonen den choreographischen Prozess. Die Themen sind so vielfältig wie die Biografien der Choreographinnen und Choreographen, beziehen sich oft auf soziale und gesellschaftliche Aspekte oder unternehmen intellektuelle Versuche, vertraute Muster der Rezeption zu hintergehen. Tanz im Sinne von Bewegung in Raum und Zeit kommt häufig nicht mehr oder nur bruchstückhaft vor – ersatzweise wird der Körper als Bedeutungsträger ausgestellt und zur Projektionsfläche für komplexe Befragungsprozesse.

Fünf Perspektiven

Eine systematische Erfassung des zeitgenössischen Tanzes ist aufgrund dieser künstlerischen Vielfalt, der innovativen Offenheit und des ständigen Wandels kaum möglich. Verständlich ist von daher die bisherige theoretische Auseinandersetzung auf der Basis der Analyse von konkreten Stücken beziehungsweise Werken einzelner Vertreterinnen und Vertreter des zeitgenössischen Tanzes. Auch die Aufsätze dieses Bandes stützen sich auf solche praktischen Analysen, auf Werke, die mehrheitlich in der 20-jährigen Geschichte des Tanzfestivals in Bern zu sehen waren. Indem diese thematisch zusammengefasst und historisch eingeordnet werden, lassen sich grundsätzliche Aussagen zum Phänomen des zeitgenössischen Tanzes machen.

Marianne Mühlemann geht von der Beobachtung aus, dass barocke Musik im zeitgenössischen Tanz auffallend oft verwendet wird. Auf dieser Basis erklärt sie das Aufeinandertreffen von Musik und Bewegung im Tanz der Moderne und analysiert anhand von Stücken von Jorma Uotinen, Joaquim Sabaté, Michèle Anne de Mey und O Vertigo typische neue Konzepte der Interaktion zwischen Musik und Bewegung – anstelle der Visualisierung einer Musikpartitur durch Bewegung im klassischen Tanz gewinnt die Musik an Macht, sie evoziert Bilder und wird mit der Bewegung verzahnt. Dass sich gerade die (historische) Barockmusik hierfür eignet, liegt an der rhythmischen und polyphonen Prägung: Die Musik dient als Folie für die Bewegung, als Spielfeld für Choreographie. Das Wechselspiel von Musik und Tanz eröffnet neue Sinnesreize und assoziative Wirkungen im fragmentarischen choreographischen Konzept.

Christina Thurner verfolgt narrative Spielarten im zeitgenössischen Tanz, die nicht

⁹ Siehe hierzu: Gabriele Brandstetter: »Geschichte(n)-Erzählen in Performances und im Theater der neunziger Jahre«, in: dies., Bild-Sprung, S. 116–133, und Christina Thurner in diesem Band.

mehr einem roten Faden folgen, sondern verschiedene Fäden spinnen: Es sind brüchige, verschobene, zerstückelte Geschichten, die in einer offenen, reflexiven Struktur erzählt werden und sich erst in der Rezeption zu einem individuellen Verständnis fügen. Nach einem Ausflug in die Historie der Handlungsballette, zu deren literarischen und musikalischen Vorlagen und der Zusammenstellung der erzählerischen Freiräume des Tanztheaters, bildet sie drei Kategorien, in die sie neuere Erzählformen von Maguy Marin, Sasha Waltz, Philippe Saire, Jean-Marc Heim und der Compagnie Alias einordnet: 1. Kleine Erzählungen/Erzählungen des Kleinen sind Merkmale eines Collageprinzips, in dem Episoden gereiht werden, die plötzlich unerwartete Wendungen zeigen; 2. Kontingente Narration meint Erzählweisen, in denen die Lücken als narratives Potenzial in einer aktiven Rezeption vervollständigt werden können; 3. Narrative »Dis-order« umschreibt einen weiteren vielgestaltigen Effekt der »Ver-störung«, der ins Komische kippt, wenn sich beispielsweise der Körper über den Verstand hebt und gegen dessen Regeln verstößt.

Gerald Siegmund hinterfragt den Begriff Konzepttanz, beschreibt Konzepte im Tanz anhand von Werken von Jérôme Bel, Meg Stuart, Raimund Hoghe und der Gruppe Superamas und zeigt, wie diese Fragen stellen an den Tanz, an Geschichte und Gesellschaft und gleichzeitig eine neue Autorschaft im Tanz formulieren. Er unternimmt eine kritische Einordnung eines wesentlichen Merkmals des zeitgenössischen Tanzes – die Dominanz des Konzeptuellen analog den Entwicklungen in der bildenden Kunst und Performance auf dem Hintergrund philosophischer Diskurse. Kriterien wie Reduktion und Transparenz der Mittel, offene und reflexive Formen, die wie Versuchsanordnungen scheinen, münden in eine These, dass sich die Choreographie vom Tanz emanzipiert habe: Der Körper rückt in den Mittelpunkt der künstlerischen Praxis.

Gabriele Klein verfolgt Spuren des Crossovers zwischen Hoch- und Populärkultur, zwischen populärem und künstlerischem Tanz seit dem Beginn der Tanzmoderne und dem Aufkommen einer Stadtkultur. Deutlich werden soziale und kulturelle Kontexte, die den zeitgenössischen Tanz beeinflussen und bereichern. Insbesondere am Beispiel des HipHop – Gabriele Klein korrigiert den von den Medien gebrauchten Begriff des Breakdance zum B-Boying, wie der Tanz des HipHop in der Szene heißt – zeigt sie, wie solche Tänze der Straße zuerst als virtuose Tanztechnik, dann als innovative Tanzästhetik in der Hochkultur akzeptiert werden. Die Arbeiten von Bruno Beltrão, Blanca Li, Black Blanc Beur oder Accorap, aber auch von William Forsythe, lassen sich durch eine solche hybride Kulturalität kennzeichnen. Verbunden damit ist oft eine sinnvolle Vermittlungsarbeit, wie sie schon früh in Frankreich vollzogen wurde, aber auch mit dem Film *Rhythm is it!* die Tradition des Community Dance in Deutschland popularisierte.

Claudia Rosiny ordnet Formen und Funktionen des Medieneinsatzes auf der Tanzbühne. Die Vermischung der Medien, von Tanz und verschiedenen audiovisuellen Projektionen, reiht sie ein in Entwicklungen mannigfacher Hybridisierungen im 20. Jahrhundert von der Theateravantgarde über die multimediale Performance-

kultur der 1960er und 1970er Jahre bis hin zu einer sich immer weiter verästeln- den intermedialen Kunstproduktion heute. Kennzeichnend ist das »Dazwischen«, die Schnittstelle zwischen den beteiligten Partnern – welcher Mehrwert ergibt sich aus dem Zusammenspiel für die Wahrnehmung des Publikums? Differenziert werden Projektion, Extension und Interaktion als mögliche Parameter, um diesen Arbeiten von Hans van Manen, Wim Vandekeybus, Frédéric Flamand, Helena Waldmann, von Montalvo/Hervieu und Philippe Decouflé zuzuordnen. Bewegungskonzepte, die für sich schon durch Prinzipien der Unterbrechung und Montage gekennzeichnet sind, werden in ein gesamtes Puzzle der Choreographie gebettet.

Fragmentierung und aktive Rezeption als gemeinsame Prinzipien

Trotz der Heterogenität und Diversität der Stile und Formen kommt in allen Ausführungen ein Kennzeichen des zeitgenössischen Tanzes immer wieder vor – Fragmentierung als Gestaltungsprinzip von Choreographie. Damit sind immerhin auf der strukturellen Ebene Ähnlichkeiten festzustellen: Der Einfluss von Postmoderne und Mediengesellschaft ist unverkennbar, digitale Kompositionsprinzipien in vielfältigen Verknüpfungsvarianten eröffnen ein Experimentierfeld, in dem der Körper als Kommunikationsmittel verstanden wird. Der Körper steht dabei im Kontext von Konzepten und Kulturen. Beziehungen und Bezüge zu anderen Künsten, zu anderen gesellschaftlichen Gruppierungen und Kulturen werden gesucht und verbunden. Weniger ein Produkt steht am Ende dieser Untersuchungen als eine Akzentuierung des Prozesses und des Fragenstellens. Antworten werden kaum gegeben. Es braucht eine aktive Teilnahme, eine Offenheit in der Wahrnehmung – das Publikum ist nicht Rezipient, sondern Produzent seines eigenen Werkes: »Die Unabgeschlossenheit der Stücke provoziert einen Denkprozess beim Zuschauer, die Grenzen zwischen Kunstproduktion und Kunstrezeption lösen sich auf.«¹⁰ Zeitgenössischer Tanz bietet damit ein Spielfeld an Sinnesreizen und Denkanstößen, ein Potenzial an Veränderung, das der Momenthaftigkeit und Vergänglichkeit der Kunstform etwas Bleibendes eröffnen kann.

¹⁰ Gabriele Klein: »Die reflexive Tanzmoderne. Wie eine Geschichte der Tanzmoderne über Körperkonzepte und Subjektkonstruktionen lesbar wird«, in: Johannes Odenthal, tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – eine neue Wissenschaft (= Arbeitsbuch Band 14), Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 20–27.