

Universität Bern, Institut für Theaterwissenschaft
Seminar „Postdramatische Flamen“, HS 2010
Prof. Dr. Christina Thurner

Revolutionäre Phasen im Tanz

Ein Erklärungsmodell für innovative
Entwicklungen in Brüssel und New York

1. Februar 2011

Tina Mantel
Kurfürstenstr. 20, 8002 Zürich
mantelzwahlen@vtxmail.ch
044 202 41 06
Matrikel Nummer: 10-127-124
Major Tanzwissenschaft, Minor World Arts

34'029 Zeichen

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. New York und Brüssel – zwei „Brutstätten“ für Innovation	6
2.1. Soziale, politische und kulturelle Rahmenbedingungen.....	6
2.2. Der Zufall und das Neue	7
3. Die „normale“ Tanztradition	8
3.1. Die normale Wissenschaft von Thomas S. Kuhn.....	8
3.2. Paradigmen und ihre Wirkung.....	9
4. Anomalien und Revolution.....	11
4.1. Anomalien im New York der 1960er Jahre	11
4.2. Anomalien im Brüssel der 1980er Jahre.....	12
4.3. Tänzerische Revolution und Paradigmenwechsel.....	13
5. Gründe für nachhaltige Innovation.....	14
6. Literatur- und Abbildungsverzeichnis.....	16



Abb. 1



Abb. 2

1. Einleitung

„Das Prinzip ‚Alles geht, alles ist erlaubt‘ wurde vor Ort neu erfunden und in aller (Un)schuld und radikaler Eigensinnigkeit umgesetzt. Regeln gab es nicht, niemand kümmerte sich um Stil oder korrekten Aufbau; die Frage, ob das Ergebnis überhaupt noch Tanz sei, kam kaum jemanden in den Sinn.“

Katie Verstockt¹

„And this led to a desire to cast off the old ways, to break all the rules, to find new directions and new freedoms. There were no limits, nothing that could not be tried, from rising up to protest injustices like racism, sexism, and the Vietnam War to ingesting mind-expanding drugs to sexual experimentation.“

Sally Banes²

Innovation, Originalität, Überraschung, Neuland – das sind Begriffe, die zum Zeitgenössischen Tanz gehören wie Knospen zum Frühling oder das Feuerwerk zum Beginn des neuen Jahres. Der Zeitgenössische Tanz verlangt von sich selbst, sich immer wieder neu zu erfinden und dieser Innovationszwang ist vielleicht eines der wenigen Merkmale, das die zahlreichen unterschiedlichen Ausprägungen vereint, die unter dem nicht abschliessend definierten Begriff Zeitgenössischer Tanz laufen. Die „Welle der Erneuerung im Bereich des Tanzes, die Anfang der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts in Belgien losbrach, kam doch unerwartet und war alles andere als vorhersagbar.“³ Gerade deshalb eignet sich das Phänomen der flämischen Welle besonders gut, um mögliche Bedingungen und Kriterien zu erforschen, die besonders innovative, revolutionäre Entwicklungen im Zeitgenössischen Tanz begünstigen können. Um allgemeinere Aussagen treffen zu können entschied ich mich, zusätzlich das New York der 1960er zu untersuchen, wo eine ähnlich revolutionäre Entwicklung den Tanz nachhaltig veränderte. Die beiden tänzerischen Brennpunkte bieten sich einerseits an, weil Gründungsfiguren der flämischen Welle wie Anne Teresa de Keersmaeker und Jan Fabre beide gewisse Zeit in New York studierten und von den Errungenschaften des in den 1960er Jahren begründeten ‚Postmodern Dance‘ profitieren konnten. Andererseits weil Künstlerinnen wie Trisha Brown, Lucinda Childs und Steve Paxton ab 1983 regelmässig nach Flandern eingeladen wurden, womit die Tanzästhetik des ‚Postmodern Dance‘ den ansässigen jungen Tanzschaffenden aber auch dem Publikum näher gebracht wurde.

Meine erste These besagt, dass innovative Phasen durch das zufällige Zusammentreffen von mehreren Personen mit hohem künstlerischem Potential in der Verbindung mit offener Rezeption entstehen. Zur Rolle des Zufalls in der Entstehung von Neuem fand ich Anregungen im philosophischen Aufsatz von Michael Sukale: *Nichts Neues über Neues*.⁴ Auch die Theorien über die Friedrich Weltzien nachdenkt in seinem Aufsatz *Maurice Merleau-Ponty's „Fieber“ und das „Scheitern“ Willi Baumeisters; Zur Theorie autopoietischer Kunstproduktion*⁵ legen einen Entstehungsprozess von Kunstwerken nahe, der sich kontrollierbaren Vorgängen entzieht.

¹ Lanz, Isabella; Verstockt, Katie: Zeitgenössischer Tanz in den Niederlanden und in Flandern. Rekkem 2003, S. 78

² Banes, Sally (Hg.): Reinventing dance in the 1960s. Madison 2003, S. xiii

³ Lanz/Verstockt 2003, S. 78

⁴ Sukale, Michael: Nichts Neues über Neues? In: Seele, Peter (Hg.): Philosophie des Neuen. Darmstadt 2008

⁵ In: Weltzien, Friedrich; Volkmann, Amrei (Hg.): Modelle künstlerischer Produktion. Berlin 2003

Meine zweite These bezeichnet das Vorhandensein von gewichtigen künstlerischen „Vorfahren“ als möglichen Grund für die Entstehung von Innovation. Einerseits weil diese Choreographen zahlreiche Talente anziehen und an ihren Schulen und Kompanies in ihrer hochentwickelten Kunstform ausbilden. Andererseits weil sie als Sprungbrett und Reibungsfläche für ehemalige Tänzer dienen. Für die Untersuchung dieser These im dritten Kapitel habe ich Maurice Béjart für Brüssel und Merce Cunningham für New York ausgewählt.

Die vielversprechendste Spur aber, um die Entwicklung von innovativen Phasen zu erklären, fand ich in der Wissenschaftstheorie bei Thomas S. Kuhn⁶. Er zeichnet zwingende und am Beispiel der Naturwissenschaft auch logisch erklärbare Zusammenhänge zwischen Bestehendem und Neuem auf, weshalb ich Kuhns Theorie auf die revolutionären Entwicklungen im New York der 1960er und Brüssel der 1980er Jahre anwenden werde. Die ersten beiden Thesen lassen sich nahtlos in Kuhns Paradimentheorie einfügen. Allerdings nur mit entsprechenden Anpassungen von der Wissenschaft zur Kunst, dem Experiment zur Aufführung und von wissenschaftlichen Anomalien zu gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen. Inwieweit solche Anpassungen überhaupt möglich sind, ohne die Beweisführung in Kuhns Theorie zu gefährden, muss an anderer Stelle hinterfragt werden. Für diese Arbeit soll die Paradimentheorie⁷ in der Weise beigezogen werden, dass ein neuer Blickwinkel auf revolutionäre Phasen in der Entwicklung des Zeitgenössischen Tanzes gewonnen werden kann.

Dabei wird mich die Frage nach den Gründen für Paradigmenwechsel in New York und Flandern sowie die Entwicklung von neuen Paradigmen beschäftigen. Für die Entwicklung des ‚Postmodern Dance‘ im New York der 1960er Jahre stütze ich mich auf *Terpsichore in Sneakers* von Sally Banes sowie *reinventing dance in the 1960s*, herausgegeben von Sally Banes.

Abschliessend werde ich Beobachtungen zu Förderstrukturen und Kulturpolitik in Flandern zusammenfassen, die eine mögliche Erklärung für die bis heute anhaltende Wirkung der flämischen Welle der 1980er Jahre anbieten. Dafür ziehe ich Publikationen des Vlaanders Theater Institut heran sowie den Beitrag zu Tanz in Flandern von Katie Verstockt in *Zeitgenössischer Tanz in den Niederlanden und in Flandern*.

⁶ Thomas S. Kuhn (1922-1996) war Professor für Wissenschaftstheorie und Wissenschaftsgeschichte und lehrte in Princeton, Berkeley und am MIT.

Kuhn, Thomas. S.: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. [1967] [überarb.] Frankfurt 1976

⁷ Ich lasse bewusst Aspekte von Kuhns Theorie, insbesondere die in den Kapiteln X-XIII aufgeführten Gedanken weg, da sie für meine Anwendung der Theorie nicht zwingend sind.

2. New York und Brüssel – zwei „Brutstätten“ für Innovation

2.1. Soziale, politische und kulturelle Rahmenbedingungen

Das Brüssel der 1980er und das New York der 1960er Jahre haben einige gemeinsame Attribute, die den Begriff „Brutstätte“⁸ berechtigen: beides sind pulsierende Grossstädte, die eine international durchmischte Menge von Menschen auf engem Raum behausen. New York ist die Kulturmetropole der USA, Brüssel vibriert mit seinen Funktionen als Teilstaat und Hauptstadt Belgiens, Hauptstadt von Flandern und Hauptstadt der Europäischen Union. In beiden Städten gab es kaum finanzielle Unterstützung für Tanzprojekte ausserhalb der etablierten Theater oder Gruppen, dafür billige Räume zum Experimentieren und ein Publikum, das bereit war für Neues. Dazu die Äusserungen von zwei Tanzkritikerinnen und Zeitzeugen aus New York und Brüssel:

„It was an audience acutely aware of the crises in modern art and knowledgeable about the history of alternatives to art traditions eager to be surprised, shocked, provoked.“⁹

„Das überraschte Publikum liess sich von diesem fesselnden Abenteuer mitreissen. Innerhalb weniger Jahre fanden die Pioniere der ersten Stunde überall auf der Welt begeisterte Mitstreiter. Nach New York wurde Brüssel the place to be, das neue Mekka des Tanzes.“¹⁰

Die bestehende Tanztradition war in New York geprägt von den grossen Pionierinnen¹¹ des 'Modern Dance', der seine Blütezeit in den 1950er Jahren hatte, aber bis weit in die 1970er und 1980er Jahre die Tanzkunst in New York und dem ganzen Land dominierte. Martha Graham, Doris Humphrey, José Limon und Merce Cunningham unterhielten ihre eigenen Tanzstudios, die neben zahlreichen privaten Schulen sowie Tanzdepartementen Talente aus dem ganzen Land anzogen und ausbildeten. Dementsprechend gab es auch ein gut ausgebildetes Publikum, das bereit war für Experimente, wie Sally Banes' Zitat verdeutlicht.

In Brüssel hingegen gab es kaum eine nennenswerte Tanztradition, bis 1959 der französische Choreograph Maurice Béjart ans Théâtre de la Monnaie geholt wurde, wo er bis 1987 mit seinem Ballet du XXe Siècle den Tanz in Belgien vollkommen für sich in Anspruch nehmen konnte. Auch Béjart bildete an seiner Schule Mudra Nachwuchs aus, doch war seine Wirkungskraft über 20 Jahre lang so gross, dass sich in seinem Schatten lange Zeit keine neuen Gruppen entwickeln konnten und es auch kein Interesse an innovativen Ensembles aus dem Ausland gab.¹² Dem Zitat von Katie Verstockt ist zu entnehmen, dass daraus ein grosser Nachholbedarf seitens des Publikums und der Medien resultierte, was zum Erfolg der in Brüssel tätigen Choreographen und Choreographinnen zu Beginn des Tanzbooms massgebend beitrug.

Gesellschaftlich und kulturell sind grosse Unterschiede auszumachen zwischen den beiden Brennpunkten:

Im New York der 1960er Jahre reflektierte die Kunst die gesellschaftlichen und politischen Turbulenzen und trug selbst zur Sprengung von bisher unhinterfragten Grenzen bei, wie

⁸ Vgl. Lanz/Verstockt, 2003, S. 88

⁹ Banes, Sally: Terpsichore in Sneakers. Boston 1977, reprint 1987, S. 13

¹⁰ Lanz/Verstockt, 2003, S. 78

¹¹ Ich verwende jeweils die weibliche resp. männliche Form, je nach Mehrheit des in der beschriebenen Gruppe vertretenen Geschlechts.

¹² Lanz/Verstockt, 2003, S. 82

zwischen den Kunstdisziplinen oder zwischen Kunst und Leben. Neue Kunstformen wie Fluxus oder Happenings wurden erfunden und die Aufwertung des Alltäglichen zur Kunst hatte nicht nur ästhetische Gründe sondern wurde bei vielen Künstlern zu einem politischen Credo der radikalen Demokratisierung.¹³ Die improvisierten Performances des Judson Dance Theaters mit visuellen Künstlern und Tänzerinnen entwickelten sich in diesem gesellschaftlichen, politischen und künstlerischen Gärungsprozess der 1960er Jahre. Auslöser für die spezifische Ausformung der Performances als multidisziplinäre, choreographische Fragestellungen waren die anregenden Tanzkompositions-Workshops von Robert Dunn, der am Cunningham Studio die Konzepte von John Cage für Tänzerinnen fruchtbar machte.

Brüssel verfügte nicht über einen fruchtbaren Boden für die Künste.¹⁴ Die südlichen Niederlande – das heutige Flandern – wurden im 16. Jh. vom nördlichen Bruder getrennt und lagen über 200 Jahre lang in materieller und kultureller Armut, denn flämische Künstler und Intellektuelle flohen in den Norden und hinterliessen keine nennenswerten Nachfolger. Im seit 1831 unabhängigen Staat Belgien muss sich Flandern seine eigene Sprache und Kultur hart erarbeiten. Der Tanz profitiert mit seiner Offenheit und Fähigkeit, über Grenzen der Sprache, Nationalität und Disziplinen zu gehen, vom „Knäuel von Sprach-, Landes- und Gemeinschaftsgrenzen, von nationalen, föderalen und kulturellen Grenzlinien“¹⁵ und nutzt sie produktiv. Seit 1980 ist Flandern als eigener, föderaler Landesteil von Belgien anerkannt. Das damit einhergehende Selbstvertrauen und Bedürfnis, die politische Unabhängigkeit in allen gesellschaftlichen Bereichen, auch der Kunst, zu demonstrieren, mag zur Auslösung der flämischen Welle in den 1980er Jahren beigetragen haben.

2.2. Der Zufall und das Neue

Welchen Anteil hatte nun der Zufall bei der Entwicklung dieser Innovationsphasen?

Nach Michael Sukale kommt Neues im Denken in erster Linie durch Intuition, das heisst Einfälle zustande, und Einfälle sind Zufälle. Diesen Zufällen kann durch Widerstreit nachgeholfen werden. Im Kampf gegen eine gegensätzliche These kann also durch Zufall Neues entdeckt werden.¹⁶ Die Idee des Widerstreits fügt sich in die Paradimentheorie von Thomas S. Kuhn ein, da neue Paradigmen innerhalb einer Disziplin immer Konflikte hervorrufen und erst nach einer Phase des Streites die bis dahin anerkannten Theorien ablösen.

Bei Willi Baumeister ist Kunst nur was neu und unbekannt ist, und der Weg zum Unvorhersehbaren führt über das schöpferische Scheitern. Dabei nimmt sich der Künstler ein konventionelles Scheinziel vor und scheitert während der Ausübung seiner Kunst, durch die Widerstände von Material und Werkzeug, bewusst daran.¹⁷ Dieses willentliche Scheitern an der bestehenden Norm spiegelt sich in den Anfängen des 'Postmodern Dance': Die Werkzeuge des Tanzes sind Körper und Raum. Beide wurden durch die Mitwirkung von Nichttänzern und die Ausübung in realen Umgebungen wie Strassen und Hausdächern so eingesetzt, dass sie zum Scheitern am traditionellen Bühnentanz beitrugen.

¹³ Banes, 2003, S. xiii

¹⁴ Vgl. dazu und zum Folgendem: Jans, Erwin; Opsomer, Geert: Entgrenzungen. Theater in Flandern und in den Niederlanden. o.O. 1993, S. 7-8

¹⁵ Jans/Opsomer, 1993, S. 5

¹⁶ Sukale, 2008, S. 32

¹⁷ Weltzien, 2003, S.14/15, siehe auch Willi Baumeister: Das Unbekannte in der Kunst. Stuttgart 1947

Auch die radikale Verwerfung von bisher unhinterfragten Regeln der Bühnenkunst durch die erste Generation der flämischen Welle kommt einem bewussten Scheitern an diesen Normen gleich.

Die Suche nach diesem Scheitern beruht aber nicht, oder nicht nur auf dem Ziel, etwas Neues zu schaffen, sondern liegt in der Unfähigkeit der bestehenden Tanzform, auf die Veränderungen in Politik und Gesellschaft angemessen zu reagieren. Dies wiederum entspricht der Anomalie in Kuhns im Folgenden zusammengefasster Theorie. Demnach ist die Anomalie ein neues Phänomen, das mit bestehenden Paradigmen nicht hinreichend erklärt werden kann.

Das Auftauchen von besonders begabten Menschen kann wohl nur durch Zufall erklärt werden. In jedem Menschen ist die Fähigkeit, intuitiv zu handeln angelegt. Doch wie und wann Intuitionen eingesetzt werden, muss gelernt und geübt werden.¹⁸ Deshalb gibt es verschiedene, auch kontrollierbare Bedingungen die dazu beitragen, dass aus Talenten Künstler werden und sie ihr Werk so entwickeln können, dass die ganze Kunstform erneuert wird. In Kürze seien hier Ausbildungsstätten, günstige Proberäume, Arbeiten im Kollektiv, alternatives Kulturmanagement, tanzinteressierte Kunstzentren sowie eine den tanzspezifischen Produktionsbedingungen angepasste Förderpolitik genannt, wie sie in Flandern mit dem Tanzboom der 1980er schrittweise entstanden sind.¹⁹

3. Die „normale“ Tanztradition

3.1. Die normale Wissenschaft von Thomas S. Kuhn

Kuhn entwickelte seine Theorie des Paradigmenwechsels auf Grund seiner Analysen als Wissenschaftshistoriker, dem es schwer fiel, Entdeckungen zeitlich und personell eindeutig zu definieren. So begann er immer mehr daran zu zweifeln, dass sich Wissenschaft linear und kumulativ durch die Aneinanderreihung von auf einander aufbauenden Entdeckungen und den dazugehörigen Theorien entwickelt.²⁰ In *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* zeigt er auf, dass die Geschichte der Wissenschaft geprägt ist von der rhythmischen Abfolge von normalen wissenschaftlichen Phasen und revolutionären Phasen, welche neue Paradigmen hervorbringen, die mit den vorausgehenden nicht vereinbar sind. Nach Annahme der neuen Theorie entwickelt sich daraus die nächste normale Wissenschaft. Die normale Wissenschaft nach Thomas S. Kuhn basiert auf einem oder mehreren Paradigmen, die eine Erklärung für vorher nicht lösbare Phänomene aufzeigen und damit zahlreiche Wissenschaftler der Fachrichtung vereinen können. Die weitere Aufgabe dieser Wissenschaftler besteht darin, mit gezielten Forschungen, Experimenten, Faktensammlungen und Theoriebildung die Anwendung und Exaktheit des Paradigmas zu verdeutlichen.²¹ Diese Vertiefung bedeutet immer einen Fortschritt für den jeweiligen Wissenschaftszweig, der aber nicht aus der Entdeckung neuer Phänomene resultiert, sondern im Suchen und Finden von Lösungen für die Aufgaben, welche das Paradigma stellt. Das dauert so lange, wie das Paradigma funktioniert und (fast) alle in Experimenten auftretenden Erscheinungen erklären kann.²²

¹⁸ Sukale, 2008, S. 30

¹⁹ Vlaams Theater Instituut: *Canaries in the coalmine. Masterplan for Dance in Flanders and Brussels.* Brüssel 2007, S. 69-125

²⁰ Vgl. Kuhn, Thomas. S.: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen.* [1967], [überarb.] Frankfurt 1976, S. 16 ff

²¹ Vgl. Kuhn, 1976, S. 38

²² Vgl. Kuhn, 1976, S. 50-51

Wenn aber Anomalien mit einer bedeutenden Wirkung auf zentrale Punkte des Paradigmas auftauchen, kommt es zur Krise. Der eingebaute Widerstand der Wissenschaftler, sich auf Neues einzulassen schützt sie davor, ein Paradigma vorschnell aufzugeben. Erst wenn ein Nachfolger auftaucht kann das Paradigma zu Gunsten der neuen Theorie aufgegeben werden.²³

3.2. Paradigmen und ihre Wirkung

„Ihre Leistung war neuartig genug, um eine beständige Gruppe von Anhängern anzuziehen, die ihre Wissenschaft bisher auf andere Art betrieben hatten, und gleichzeitig war sie noch offen genug, um der neuen Gruppe von Fachleuten alle möglichen ungelösten Probleme zu stellen. Leistungen mit diesen beiden Merkmalen werde ich von nun an als „Paradigmata“ bezeichnen.“²⁴

Analog zu Kuhns Begriff der normalen Wissenschaft kann eine „normale“ Tanztradition als Tanzrichtung definiert werden, die auf von der Fachwelt anerkannten Annahmen darüber basiert, was Tanz ist, wie er ausgeführt werden soll und was seine Funktion in der Gesellschaft ist. Innerhalb dieser Tradition kann die Kreativität der Choreographinnen und Choreographen eine grosse Bandbreite an Werken hervorbringen.

Merce Cunningham (1919-2009) war selbst ein Revolutionär und glücklicherweise gehört es zu einem der grossen Unterschiede zwischen Tanzkunst und Wissenschaft, dass sein Werk von den Erneuerern, die ihm folgten, nicht ersetzt werden musste, sondern parallel zu ihnen bestehen kann. Seine Leitsätze oder Paradigmen definiert Sally Banes wie folgt:

- Any movement can be material for a dance
- Any procedure can be a valid compositional method
- Any part or parts of the body can be used
- Music, costume, decor, lighting, and dancing have their own separate logics and identities
- Any dancer in the company might be a soloist
- Any space might be danced in
- Dancing can be about anything, but is fundamentally and primarily about the human body and its movements, beginning with walking²⁵

Mit der Demokratisierung von Bewegung, Körper, Raum und Strukturen bricht Cunningham mit bedeutenden Paradigmen des 'Modern Dance', dem er aber als „später Vertreter“²⁶ zugeordnet wird. Einerseits befreit er den Tanz von seiner psychologischen und erzählerischen Rolle, andererseits macht er ihn zum eigenständigen Partner der Musik. Seine Paradigmen wurden von der nächsten Generation denn auch weniger hinterfragt als konsequent neu-befragt, wie in Kapitel 4.1. weiter ausgeführt wird.

²³ Vgl. Kuhn, 1976, S. 95-96

²⁴ Kuhn, 1976, S. 25. (Hervorhebung im Original).

²⁵ Banes, Terpsichore, 1987, S. 6

²⁶ Vgl. Huschka, Sabine: . Reinbek 2002, S. 226

Maurice Béjart (1927-2007) kreiert am Théâtre de la Monnaie in Brüssel von 1959-1987 und anschliessend von Lausanne aus grosse Tanzspektakel, welche die Tradition des Klassischen Balletts erneuern und ein junges Publikum für den Tanz gewinnen. Seine Paradigmen könnten wie folgt definiert werden:

- Der Tanz dient dem Choreographen als Ausdrucksmittel für seine persönlich geprägten künstlerischen, musikalischen, spirituellen und sexuellen Leidenschaften
- Tanz kann mit den Mitteln des Klassischen Balletts Themen der Gegenwart effektiv und publikumswirksam auf die Bühne bringen
- männliche Tänzer sind den weiblichen ebenbürtig²⁷

Die normale Wissenschaft erreicht in ihrer erfolgreichen Entwicklung immer genauere Informationen, exakteres Zusammenspiel von Beobachtung und Theorie und eine Verfeinerung der Begriffe, die sie aber auch zunehmend starrer macht.²⁸ Durch diese fortschreitende Spezialisierung und Einschränkung des Blickfeldes, wird die normale Wissenschaft anfällig für Anomalien.

Dieselbe Entwicklung kann auch in der Etablierung einer neuen Tanztechnik verfolgt werden: Am Anfang stehen originelle, von der Persönlichkeit des Choreographen geprägte künstlerische Werke, oft am eigenen Körper in Solos entwickelt und dann auf grössere Gruppierungen erweitert. Um persönlich entwickeltes Bewegungsvokabular und choreographische Methoden an Tänzer und später Schüler vermitteln zu können, müssen diese Arbeitsmethoden und Tanzsprachen klar definiert und von bestehenden Tanztechniken/-methoden abgegrenzt werden. Im Vermittlungsprozess wird also die Bewegungssprache immer deutlicher herausgearbeitet. Die Tänzerinnen und Tänzer eignen sie sich an und werden so zu immer differenzierteren Instrumenten für den Choreographen. So werden die Grundprinzipien der Arbeitsweise, das Tanzvokabular und der ästhetische Fokus, also die Paradigmen eines Tanzstils, definiert. Sie sind allen Beteiligten bewusst oder unbewusst bekannt und bei Tanzenden und Zuschauenden unumstritten. Auch wenn diese Paradigmen selbstverständlich laufend angepasst und auch erneuert werden, kann sich der Choreograph in der von ihm etablierten normalen Tanztradition intensiver auf ihre Anwendung konzentrieren. Er kann jetzt Werke schaffen, in denen er die Paradigmen anhand von vielfältigen Inhalten (Béjart) oder Versuchsanordnungen (Cunningham) immer wieder neu erprobt und seinen Stil damit festigt und vertieft. Bedeutende Paradigmen können von mehreren Choreographinnen und Choreographen erfolgreich erforscht und angewendet werden. Dass eine normale Tanztradition dadurch wie die normale Wissenschaft zwangsläufig starrer wird, steht nicht im Widerspruch mit dem schöpferischen Genius des Erfinders der Paradigmen, sondern ist die Folge seiner konsequenten und immer differenzierteren Arbeit mit ihnen.

²⁷ Vgl. Schmidt, Jochen: Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band, Berlin 2002, S. 242-245

²⁸ Kuhn, 1976, S. 77

4. Anomalien und Revolution

„Die normale Wissenschaft strebt nicht nach neuen Tatsachen und Theorien und findet auch keine, wenn sie erfolgreich ist. Trotzdem werden immer wieder neue und unvermutete Phänomene entdeckt und grundlegend neue Theorien aufgestellt. Daraus geht hervor, dass die Forschung im Zeichen eines Paradigmas besonders erfolgreich in der Herbeiführung eines Paradigmawechsels sein muss.“²⁹

Anders als in der Wissenschaft können in der Kunst verschiedene normale Traditionen parallel zueinander existieren. Die Unvereinbarkeit mit dem Vorangegangenen³⁰ tritt bei einzelnen Individuen auf, aber nicht in der Kunstform als Ganzem. Kunstausübung und ihre Rezeption sind höchst individuelle und intuitive Prozesse, die vom Zeitgeist sicher beeinflusst werden, aber nie so radikal wie ein Wissenschaftszweig durch die Entdeckung eines neuen Paradigmas. Kunst- oder Tanztraditionen sind meist auch eng an die Personen gebunden, die sie geschaffen haben, weshalb neue Entwicklungen die vorhergehenden zunächst nicht ersetzen sondern ergänzen.

4.1. Anomalien im New York der 1960er Jahre

Die gesellschaftlichen Umbrüche der 1960er Jahre verlangen nach neuen Kunstformen. Die Befreiung des Körpers, die Auflösung von starren gesellschaftlichen Normen und die Demokratisierungswelle sind nicht vereinbar mit dem ‚Modern Dance‘, der von wenigen Künstlerpersönlichkeiten begründet und definiert wurde. Auch Merce Cunninghams Arbeit genügte den Visionen der neuen Generation nicht. Seine hochentwickelten, abstrakten, dem grossen Publikum schwer zugänglichen Werke gaben keine hinreichenden Antworten auf die Fragen der jungen Generation. Steve Paxton sah die Cunningham Company mit ihrem Starsystem und ihrer virtuoson Tanzsprache als „ballet format with a different twist“³¹ die den Graben zwischen Publikum und Tanzenden beibehält. Paxton, Trisha Brown, Yvonne Rainer, David Gordon, Lucinda Childs und andere spätere Protagonistinnen des Postmodernen Tanzes suchten nach Freiheit und Gleichheit³² und machten sich daran, Cunninghams Glaubenssätze konsequenter und weitreichender umzusetzen, als dieser es je getan hätte. Jede Bewegung kann Tanz sein, also auch Handlungen wie das Herumschleppen von Matratzen oder das Essen eines Sandwiches. Das Alltägliche, dem Cunningham trotz seinem Hinweis auf das Gehen als Ursprung des Tanzes nur in sehr ästhetisierter Form Platz gab, wird jetzt zum Forschungsgegenstand. Statt der weiterhin hierarchisch funktionierenden Kompanie wird in Kollektiven unter anderem mit bildenden Künstlern gearbeitet und Stücke für Nicht-Tänzer geschaffen. Cunninghams Paradigmen liefern den Mitgliedern des Judson Dance Theatre’s ein klar definiertes Tanzvokabular, von dem sie sich abwenden können und die Freiheit, jede Bewegung, jeden Raum, jede Methode und jeden Menschen für den Tanz in Anspruch zu nehmen.

²⁹ Kuhn, 1976, S. 65

³⁰ Kuhn, 1976, S. 116

³¹ Steve Paxton zitiert in: Banes, Terpsichore, 1987, S. 59

³² Banes, Terpsichore, 1987, S. 59

4.2. Anomalien im Brüssel der 1980er Jahre

Béjart gilt als Erneuerer innerhalb des klassischen Balletts. Er nimmt aktuelle Themen zum Anlass für seine Choreographien und bedient sich dabei neben dem klassischen Tanzvokabular auch Bewegungsanleihen aus dem 'Modern Dance' oder Tänzen aus anderen Kulturkreisen. Seine grossangelegten Tanzspektakel sind publikumswirksam inszeniert und lösen die Grenzen zwischen Kunst und Unterhaltungskultur auf. Mit seiner fast 30 jährigen Alleinherrschaft am Théâtre de la Monnaie in Brüssel und durch den enormen internationalen Erfolg bildet Béjarts Ballet du XXe Siecle zusammen mit seiner Schule Mudra das Tanzuniversum schlechthin für Brüssel, Flandern und Belgien. Die Anomalie liegt darin, dass unhinterfragt ein einzelner Choreograph die gesamte, auch zeitgenössische Tanzszene abdecken soll. Es war nur eine Frage der Zeit, bis zusätzliche und neuartige Tanzproduktionen die herrschende Monokultur ablösen mussten. Denn dank seiner Schule wurden jährlich vielseitige Tanzschaffende ausgebildet, von denen einige zu wichtigen Erneuern ihrer Kunstform wurden, wie Maguy Marin oder Anne Teresa de Keersmaeker. Die Arbeit de Keersmaekers soll exemplarisch für die flämische Welle untersucht werden. Wenn man ihre Arbeiten insbesondere der ersten Jahre kennt, sind die Reibungsflächen mit dem Tanzuniversum von Béjart leicht auszumachen. Dem männlichen Übervater, der sich selbst immer wieder in seine Stücke projiziert und in seinen getanzten westlichen und östlichen Mythen als eine Art „Schöpfergott“³³ erscheint, kann sich eine junge Tanzschaffende nur unterordnen oder dem eine gänzlich andere Tanzwelt entgegensetzen. Die Tatsache, dass Béjarts private Vorliebe für Männer in seinen Choreographien so zum Ausdruck kam, dass Frauen im allgemeinen uninteressantere und im Klischee verhaftete Rollen tanzten, hat womöglich Phantasie und Durchsetzungsvermögen eines Talentes wie de Keersmaekers im Sinne einer Anomalie angespornt. Aber auch auf inhaltlicher Ebene waren die Lösungen für die Probleme der Welt, die Béjarts Stücke propagierten, nicht mehr zufriedenstellend. De Keersmaeker glaubt nicht an universelle Antworten, wie sie in einem Interview zum Ausdruck bringt: „Das einzige, was man noch ausdrücken kann, ist die Sehnsucht nach anderen Zuständen und die Infragestellung von anderer Leute Wahrnehmungsweisen.“³⁴ Die ihrer Arbeit innewohnende Selbstreflexion grenzt sich klar von Béjarts spektakulärer Selbstdarstellung ab. Mit ihrer kooperativen Arbeitsweise, in einer bis 1990 reinen Frauengruppe, an Choreographien die geprägt sind von formalen Interessen und der Musik als zentralem, strukturgebendem Mittel erfindet Anne Teresa de Keersmaeker eine revolutionäre Antwort auf Béjarts Paradigmen.

³³ Schmidt, 2002, S. 245

³⁴ Keersmaeker zitiert in: Spangberg, Marten: Organisation von Raum und Zeit. Anne Teresa de Keersmaeker über ihr neues Ausbildungsprojekt und über Rosas. In ballett international/tanz aktuell (1995:6), S. 49

4.3. Tänzerische Revolution und Paradigmenwechsel

Anomalien tauchen auf, wenn das alte, bisher gültige System nicht mehr ausreichend auf neue Phänomene in der wissenschaftlichen Forschung antworten kann. In der daraus resultierenden wissenschaftlichen Krise wuchern zunächst neue Theorien, bis sich im Streit um breite Anerkennung schliesslich eine von ihnen durchsetzt und damit wieder eine Phase der normalen Wissenschaft einführt. In der Kunst entstehen Anomalien, wenn nicht mehr zeitgemäss auf aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen reagiert werden kann. Rudolf zur Lippe formuliert dies so: „Künste, die auf neue Spannungen in diesen Verhältnissen (gesellschaftliche und der Natur) unweigerlich die alten Antworten wiederholen würden, verlören den Rang von Kunst, die gerade ein Bewusstsein für neue Spannungen leisten muss.“³⁵

Welche neuen Paradigmen hat nun der aus der revolutionären Experimentierphase in New York gewachsene Postmoderne Tanz hervorgebracht? Da der Postmoderne Tanz nicht von einer einzelnen Figur, sondern einer Gruppe von Individuen geprägt wurde, erstaunt es nicht, dass daraus verschiedene Tanzrichtungen entwickelt wurden. Dem entsprechend schwierig ist es, ihn auf wenige, gültige Paradigmen zu reduzieren. Yvonne Rainers Strategie der Verneinung, die sie 1965 formulierte, war in ihrer Radikalität ein wichtiger Impuls, hat sich aber nicht als Paradigma durchgesetzt. Die tänzerische Revolution bestand darin, den Tanz als Objekt zu denken, zu erforschen und zu betrachten, jenseits der Polaritäten von Form und Inhalt, technischer Virtuosität und Ausdruckskraft. Die Protagonistinnen des Postmodernen Tanzes haben keine neue Tradition geschaffen, ausser die der Innovation. Deshalb erstaunt es nicht, dass die Paradigmen des Postmodernen Tanzes heute immer noch aktuell sind, und auch für die vielfältigen Richtungen des Zeitgenössischen Tanzes Gültigkeit besitzen.

Neue Paradigmen des Postmodernen Tanzes:³⁶

- Tanzstücke machen das Objekt „Tanz“ sichtbar
- Ideen und Konzepte sind wichtiger als die Bewegungen, die sie hervorbringen
- reale Zeit wird einer gezählten Zeit vorgezogen
- die Schwerkraft ist Ausgangspunkt für Bewegungsforschung und Neuorientierung im Raum
- Technologische Errungenschaften können Partner sein
- Tanz ist alles, was in einem tänzerischen Kontext gezeigt und gesehen wird

Die Paradigmen der flämischen Welle bauen auf den oben genannten auf, zusätzlich sind folgende Punkte erwähnenswert:

- Dem Publikum werden Erfahrungen statt Geschichten vermittelt
- Die Grenzen zwischen den Sparten sind fließend
- Alles ist erlaubt, alles ist möglich, solange es mit Ernsthaftigkeit und Dringlichkeit geschaffen wird

³⁵ Zur Lippe, Rudolf: Wandel und Bewegung. Das Neue als Ordnung im Zwischen-Eine Ankündigung. In: Seele, Peter (Hg.) Philosophie des Neuen. Darmstadt 2008, S. 186

³⁶ Vgl. Banes, Terpsichore, 1987, S. 14 - 19

5. Gründe für nachhaltige Innovation

Die anhaltende Aktualität der flämischen Welle, mittlerweile in der zweiten bis dritten Generation, kann mit gesellschaftlichen und kulturpolitischen Faktoren erklärt werden. Die Brutstätte Brüssel entwickelte durch die dort ansässigen, international erfolgreichen Kompanien, sowie die innovative Ausbildungsstätte PARTS eine Sogwirkung auf die besten Tänzerinnen und Tänzer der Welt, die nach Beendigung des Engagements oder der Ausbildung in Brüssel bleiben und zum fruchtbaren Boden für neue Projekte beitragen.³⁷ Durch eine effiziente und den tanzspezifischen Erfordernissen angemessene Reaktion durch Behörden und vor allem Einrichtungen, konnte der Innovationsschub der 80er Jahre aufrecht erhalten werden. Die Subventionspolitik des flämischen Staates entwickelte sich zwar langsamer als die Tanzszene, doch immerhin reagierte er 1993 mit dem Performing Arts Decree auf die neuen, spartenübergreifenden Produktionen, und ermöglichte neu auch Tanzkompanien eine sichere finanzielle Basis.³⁸ Bei den Einrichtungen sind insbesondere Arts Centres und Workshops zu nennen, die neben günstigen Probe- und Aufführungsmöglichkeiten auch künstlerische und organisatorische Unterstützung anbieten, und ausländische Gruppen produzieren.³⁹ Zentral war und ist auch die zunehmende Bedeutung von internationalen Festivals für die Koproduktion und Distribution von neuen Stücken. Nachwuchsförderung und Publikumsentwicklung finden im weitverbreiteten Weiterbildungsangebot Flanderns statt, wo der Tanz als selbständige Disziplin in 80% der flämischen Gemeinden für Kinder und Jugendliche angeboten wird.⁴⁰ Auch das Vlaams Theater Institut, ein Zentrum für die professionellen Darstellenden Künste, das 1987 in Brüssel gegründet wurde, liefert als Dokumentationszentrum und Bindeglied zwischen Künstlern, Publikum und Behörden wichtige Impulse für den ganzen Sektor. Von den Tanzschaffenden selbst kommt die vielversprechende Strategie der Arbeit in einem Kollektiv, wo sich verschiedene Tanzschaffende Räume und Infrastruktur teilen, und die erarbeiteten Einnahmen zusammen legen.

Die positive Wirkung von gewichtigen künstlerischen Vorfahren wurde bereits aufgezeigt. In Flandern besitzen sie spezielle Eigenschaften, welche die Nachwuchsförderung positiv beeinflussen. Zum einen wurde PARTS, die Ausbildungsstätte die Anne Teresa de Keersmaecker 1995 gründete, nicht nur als Nachwuchsschmiede für ihre eigene Kompanie geschaffen, sondern sie strebt erfolgreich die Ausbildung von eigenständig denkenden und kreierenden Tanzkünstlern an; zum anderen wirken die etablierten Choreographinnen und Choreographen nicht nur durch ihre Werke inspirierend auf die junge Generation, sondern sie teilen auch ihre Infrastruktur und im Falle der Company C. de la B. ihr ganzes Ensemble mit jüngeren Kollegen.

³⁷ Vgl. Lanz/Verstockt, 2003, S. 88

³⁸ T'Jonck, Pieter: Dance in Flanders 1993-2007, in: Vlaams Theater Institut: Canaries in the coalmine. Masterplan for Dance in Flanders and Brussels, Brussels 2007, S. 9

³⁹ Vgl. dazu und zu den zusammenfassenden Gedanken in diesem Kapitel: Vlaams Theater Institut, Brussels 2007, S. 45-121

⁴⁰ Afdeling Informatie en Communicatie - Agentschap voor Onderwijscommunicatie: Education in Flanders - A broad view of the Flemish educational landscape
<http://www.ond.vlaanderen.be/publicaties/eDocs/pdf/123.pdf>, 1.2.2011

2007 wurde in Flandern zum Abschluss des Masterplans für Tanz in Flandern und Brüssel⁴¹ die folgende Frage gestellt:

„Decades after the international breakthrough, the question is still on the table of how this cultural and economic boom can be detached from being a historical accident and given a more structural foundation?“⁴²

Von aussen betrachtet hat Flandern wegweisende Antworten auf diese Frage gefunden, auch wenn der Diskurs über die Situierung der Förderpolitik von Tanzkünstlern und Tanzinstitutionen auch 2010 immer noch geführt werden muss.

⁴¹ Vlaams Theater Institut, Brussels 2007

⁴² Vlaams Theater Institut, Brussels 2007, S. 129

6. Literatur- und Abbildungsverzeichnis

Afdeling Informatie en Communicatie - Agentschap voor Onderwijscommunicatie :
Education in Flanders - A broad view of the Flemish educational landscape
<http://www.ond.vlaanderen.be/publicaties/eDocs/pdf/123.pdf>, 1.2.2011

Banes, Sally (Hg.): Reinventing dance in the 1960s. Madison 2003

Banes, Sally: Terpsichore in Sneakers. Boston 1977, reprint 1987

Baumeister, Willi: Das Unbekannte in der Kunst. Stuttgart 1947

Huschka, Sabine: . Konzepte, Stile, Utopien. Hamburg 2002

Jans, Erwin; Opsomer, Geert: Entgrenzungen. Theater in Flandern und in den Niederlanden. o.O.
1993, S. 5-15

Vlaams Theater Instituut: Canaries in the coalmine. Masterplan for Dance in Flanders and Brussels.
Brussels 2007

Kuhn, Thomas S. : Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. [1967] [überarb.] Frankfurt 1976

Lanz, Isabella; Verstockt, Katie: Zeitgenössischer Tanz in den Niederlanden und in Flandern. Rekkem
2003

Schmidt, Jochen: Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Berlin 2002

Spangberg, Marten: Organisation von Raum und Zeit. Anne Teresa de Keersmaecker über ihr neues
Ausbildungsprojekt und über Rosas. In: ballett international/tanz aktuell (1995:6)

Sukale, Michael: Nichts Neues über Neues? In: Seele, Peter (Hg.): Philosophie des Neuen. Darmstadt
2008

Teicher, Hendel (Hg.): Trisha Brown/Dance and Art in Dialogue. 1961-2001. Singapore 2002

Vaughan, David: Merce Cunningham 50 Years. New York 1997

Weltzien, Friedrich; Volkmann, Amrei (Hg.): Modelle künstlerischer Produktion. Berlin 2003

Abbildungen:

Abb. 1:

Trisha Brown's Walking on the Wall, Part of Another Fearless Dance Concert, 1971. Whitney Museum
archives, New York, Foto: Caroline Goodden.
<http://whitneylive.wordpress.com/category/behind-the-scenes/> 1.2.2011

Abb. 2:

Adriana Borriello, Michèle Anne De Mey, Fumiyo Ikeda in Anne Teresa De Keersmaekers
Rosas Danst Rosas, Photo: Jean-Luc Tanghe, 1983
<http://www.pact-zollverein.de/deutsch/archiv/veranstaltungen/2009/0910rosasdanst.html>, 1.2.2011