

Universität Bern, Institut für Theaterwissenschaft
Seminar „Improvisation“, FS 2012
Prof. Dr. Christina Thurner

Tanzimprovisation und Liminalität

7. September 2012

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

Zeichen: 27'045

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
2	Begriffliche Abgrenzungen	4
2.1	Liminalität.....	4
2.2	Ritual und Aufführung	5
2.3	Tanzimprovisation.....	6
2.4	Choreographie	7
3	Dem Neuen auf der Spur	7
3.1	Das Liminale in der Improvisation	8
3.2	Überraschung	9
3.3	Das Wahrnehmen von Überraschung	11
3.4	Epilog.....	12
4	Bibliographie	14

1 Einleitung

Vor mir der Laptop, ringsherum Notizen und Bücher, auf die ich mich vielleicht beziehen werde. Mein Körper ist etwas müde, der Kopf fühlt sich voll und schwer an. Seit Wochen beschäftige ich mich mit dem Konzept der Liminalität und wie dieses auf Tanzimprovisation angewendet werden könnte. Beide Begriffe werde ich im Folgenden genauer beschreiben. Jetzt möchte ich meine momentane körperliche und geistige Verfassung so genau wie möglich beschreiben. Versuchen, Präsenz, wie sie in der Improvisation gefordert wird, auf Papier zu bringen. Ich habe einen zeitlichen Rahmen sowie eine inhaltliche Struktur. Der Raum ist gegeben. Meine Intention ist das Schreiben einer Arbeit über Tanzimprovisation als Aufführungsform. Ich erwarte eine Erkenntniserweiterung durch den Vergleich von Improvisation mit der liminalen Phase in Ritualen. Welche Erkenntnisse ich in diesem Forschungsprozess machen werde, ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht fassbar. Da ich über Improvisation schreibe soll auch der Schreibprozess empfänglich sein für das Unvorhersehbare. Ich habe Präsenz, Struktur, Intention und eine gewisse Offenheit, was das Resultat des Prozesses betrifft. Die Improvisation kann beginnen.

Dieser kurze Versuch, eine Analogie zwischen geschriebener und getanzer Improvisation herzustellen, indem ich eine Momentaufnahme des Anfangs eines Schreibprozesses festhalte, verdeutlicht die Paradoxa, die im Nachdenken über Improvisation auftauchen: Struktur und Unvorhersehbarkeit, Intention und Offenheit sowie zielorientiertes gegenüber prozessorientiertem Arbeiten. Steve Paxton, die Leitfigur der amerikanischen Tanzimprovisation, hat in einem Workshop einmal gesagt: „If you want to get to a new place, you can't know where you are going.“¹ Auch hier werden die paradoxen Ansprüche, die in der Improvisation ihr kreatives Potential entfalten, angesprochen. Wenn ich nicht weis, wohin ich gehe, wie kann ich dann wissen, dass ich zu einem neuen Ort kommen werde? Wie kann ein unbekannter Weg mich an ein erwünschtes Ziel führen? Auch in der Praxis entstandene Begriffspaare wie *real time choreographies* (William Forsythe) oder *instant composition* (David Zambrano) versuchen, die scheinbar unvereinbaren Gegensätze von Spontaneität gegenüber Plan zu vereinen.

Die Spannung zwischen Struktur und Freiheit, Plan und Unvorhersehbarem, Wissen und Nicht-Wissen macht die Faszination der Improvisation aus. Dieses ständige Schwanken zwischen zwei Polen und somit der Aufenthalt im Dazwischen ist das zentrale Merkmal der liminalen Phase innerhalb eines Übergangsrituals, wie sie vom Anthropologen Victor Turner in verschiedenen Schriften eingehend untersucht wurde.² Die liminale Phase ist das zweite und wichtigste Stadium innerhalb eines Übergangsritus, weil hier der bisherige, stabile gesellschaftliche Status aufgelöst und transformiert wird. Es ist eine höchst un stabile Phase, die im Grenzbereich einer metaphorischen Türschwelle (lat. limen) stattfindet. Turner definiert die liminale Persönlichkeit oder Gruppe als "neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremony".³ Auch die improvisierende Tänzerin agiert in einem Grenzbereich zwischen Regeln und Unvorhergesehenem. Sie bewegt sich ausserhalb eines durch Tanzstil oder Tradition normierten Bereiches, oder versucht diese Norm auf unerwartete

¹ Paxton, Steve, aus der Erinnerung eines Improvisationsworkshops, Movement Research Studio, New York, 1984

² Zum Beispiel in: Turner, Victor: Passages, Margins and Poverty: Religious Symbols of Communitas. In: Dramas, Fields and Metaphors. Ithaca, 1974. Turner, Victor: Between and Betwixt: The Liminal Period in Rites of Passages. 1964. In: Proceedings of the American Ethnological Society. The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual. Ithaca, 1967. Turner, Victor: The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Chicago, 1969.

³ Turner Chicago 1969, S. 95

Weise zu erweitern.⁴ Erika Fischer-Lichte hat in ihrer „Ästhetik des Performativen“ ein Kapitel der Liminalität und der Transformation gewidmet.⁵ Sie fokussiert die Schwellenerfahrung des Publikums, die eine wenn auch temporäre, transformative Wirkung haben kann und durch Autopoiesis und Emergenz sowie den Zusammenbruch von Gegensätzen entsteht.⁶ Ich hingegen konzentriere mich auf die Produktionsseite und vergleiche den unbekannteren Weg, der die Improvisation an neue Orte führen soll mit der Schwellenphase eines Übergangsrituals. Meine Fragestellungen beziehen sich auf Tanzimprovisation als Aufführungsform. Wie entwickelt sich Neues in der Improvisation? Wie kann das Verhältnis von geplanter Struktur zu unerwarteten Erscheinungen analysiert werden? Wie unterscheidet sich die Rolle der Zuschauer in einer improvisierten Aufführung gegenüber einem choreographierten Stück?

Für die Analyse dieser Fragen werde ich im zweiten Kapitel die verschiedenen Begriffe definieren und voneinander abgrenzen. Das dritte Kapitel ist dem Neuen gewidmet, wo das Phänomen der Liminalität auf die Improvisation bezogen wird. Ein weiterer Zugang zur Produktion und Rezeption des Neuen ist die Erfahrung von Überraschung, die ich in den letzten beiden Kapiteln untersuchen werde.

Neben Turner und Fischer-Lichte fand ich in Jürgen Kriz' Aufsatz zum Thema der Überraschung⁷ fruchtbare Konzepte aus der Systemtheorie. Zudem war Friederike Lamperts umfassendes Werk zu Tanzimprovisation⁸ eine wichtige Grundlage für meine Überlegungen. Der „Dance Improvisation Reader“⁹ bot Perspektiven aus Wissenschaft und Praxis, die meine These über Liminalität in der Tanzimprovisation stützen.

2 Begriffliche Abgrenzungen

2.1 Liminalität

Victor Turner bezieht sich in seinen Arbeiten zu Liminalität auf den französischen Ethnologen Arnold van Gennep (1873-1957) und dessen Hauptwerk „Les rites de passages“¹⁰ (1909). Dort beschreibt van Gennep die Gesellschaft als Haus. Jeder Mensch geht in seinem Leben von Zimmer zu Zimmer und überquert dafür die entsprechenden Schwellen. In vor-modernen Gesellschaften werden diese Übergänge durch Rituale markiert, „which accompany every change of place, state, social position and age.“¹¹ In unserer Gesellschaft sind solche Übergangsrituale noch in grossen, lebensverändernden Krisen zu finden wie Geburt, Hochzeit oder Tod. Van Gennep fand, dass alle Übergangsriten aus drei Phasen bestehen:

⁴ Vgl. Bormann, Hans-Friedrich, Brandstetter, Gabriele, Matzke, Annemarie (Hg.): Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst-Medien-Praxis. Bielefeld 2010, S. 9

⁵ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt 2004. Kapitel 6.3. Liminalität und Transformation.

⁶ Ebd. S. 307

⁷ Kriz Jürgen: Überraschung: Eine Botschaft der Ordnung aus dem Chaos. In Eberhart, Herbert; Killias, Heinz (Hg.): Überraschung als Anstoss zu Wandlungsprozessen. Zürich 2004

⁸ Lampert, Friederike: Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung. Bielefeld 2007

⁹ Cooper Albright, Ann; Gere, David (editors): Taken by surprise. A Dance Improvisation Reader. Connecticut 2003

¹⁰ van Gennep, Arnold: Les rites de passage. 1909. Deutsch: Übergangsriten. Frankfurt 2005

¹¹ Turner quoting van Gennep in: Turner Ithaca 1964, S. 94

1. Trennung vom früheren, festen Platz in einer sozialen Struktur oder einem definierten kulturellen Rahmen.¹²
2. Übergangs- oder Schwellenphase
3. Re-Aggregation oder Wiedereingliederung in einen neuen, stabilen und gesellschaftlich anerkannten Status.

Victor Turner (1920-1983) untersuchte im weiteren vor allem die zweite, für ihn wichtigste Phase und schuf dafür den Begriff der Liminalität. Teilnehmende werden während eines Übergangsrituals transformiert und als „transitional beings“ oder „neophytes“ bezeichnet. Sie werden aller Insignien ihres vorherigen Status entledigt, gelten als unrein und müssen deshalb von der Gesellschaft getrennt werden. Sie befinden sich in einem Zustand von Ambiguität und Paradox,¹³ was sich darin manifestieren kann, dass sie keinem Geschlecht oder beiden Geschlechtern zugewiesen werden. Sie werden einerseits wie Verstorbene, andererseits wie noch nicht Geborene bezeichnet und behandelt, denn ihr bisheriger Status muss metaphorisch sterben damit der neue Zustand geboren werden kann. Sie befinden sich ausserhalb der Regeln ihrer Gesellschaft, so dass sogar kriminelle Aktivitäten akzeptiert werden. Gleichzeitig müssen sie sich den Gesetzen des Rituals, die von auserwählten Alten vermittelt und kontrolliert werden, unterwerfen. So entsteht in Gruppen, die gleichzeitig ein Übergangsritual durchlaufen, eine neue Form von Gleichstellung und Gemeinschaftssinn, den Turner „Communitas“ nennt. Liminalität zeichnet sich also durch ein „betwixt and between“ aus, sie benennt einen strukturierten Zustand der Unstrukturiertheit, der die paradoxe Spannung zwischen Struktur und Offenheit in der Improvisation zu beleuchten vermag. Weshalb Liminalität gerade für die Künste ein fruchtbares Konzept bietet, ist im folgenden Zitat von Turner zusammengefasst:

“Liminality may perhaps be regarded as the Nay to all positive structural assertions, but as in some sense the source of them all, and, more than that, as a realm of pure possibility whence novel configurations of ideas and relations may arise.”¹⁴

2.2 Ritual und Aufführung

Da ich meine Überlegungen auf der liminalen Phase in Übergangsritualen aufbaue, werde ich eine begriffliche Abgrenzung zwischen Ritual und Tanzimprovisation machen.

Als erstes unterscheiden sich diese Vorgänge durch die ihnen zugrunde liegende Absicht: Die rituelle Transformationsphase dient einem gesellschaftlichen Veränderungsprozess. Sie führt einen Wandel des gesellschaftlichen Status herbei, der von der jeweiligen Gemeinschaft anerkannt und permanent ist. Liminalität bezeichnet hier das temporäre Schwellendasein nach Verlassen der alten und vor Eintreten in die neue, strukturierte Phase. Die Tanzimprovisation hingegen ist ein ästhetischer Akt, der sich in einem bestimmten kulturellen Rahmen entwickelt hat. Liminalität dient hier als Erklärungsmodell für die Emergenz von überraschenden und neuen Bewegungserfahrungen und wird nicht per se gesucht.

¹² Vgl. Turner Ithaka 1964, S. 94

¹³ ebd. S. 97

¹⁴ ebd. S. 97

Erika Fischer-Lichte bekundet zuerst Schwierigkeiten, eine klare Abgrenzung zwischen rituellen und ästhetischen Aufführungen zu finden,¹⁵ benennt dann aber zwei Kriterien der Unterscheidung: Einerseits die Dauerhaftigkeit gegenüber einer temporären Transformation und andererseits die gesellschaftliche Anerkennung des neuen Status nach der Schwellenphase.¹⁶ Diesen Merkmalen würde ich noch den der Freiwilligkeit des Tanzenden hinzufügen, der sich auf das Eintreten in die Schwellenphase wie auch auf die selbstgewählten Strukturen bezieht. Auch die Präsentation vor Publikum, die zwingend zu einer Aufführungssituation gehört, unterscheidet sich von der Schwellenphase eines Rituals, wo das liminale Wesen „strukturell wenn nicht physisch *unsichtbar*“ ist und seine Gesellschaft gemieden wird um eine Ansteckung mit dem unreinen, weil nicht strukturierten Zustand zu vermeiden.¹⁷

2.3 Tanzimprovisation

Die lateinische Wurzel „improvisus“ bedeutet unvermutet, nicht vorhergesehen. Wolfgang Sandner beschreibt Improvisation im wesentlichen als „Ereignis: ein Geschehen in der Plötzlichkeit des Hier und Jetzt. Spontaneität ist zentrales Merkmal jeder Improvisation.“¹⁸ Bei Annie Kloppenberg ist Tanzimprovisation entsprechend „a literal embodiment of spontaneity“.¹⁹

In ihrer weitreichenden Studie zu Tanzimprovisation behauptet Friederike Lampert, dass Improvisation für den Bühnentanz im Vergleich zu Musik und Theater erst im 20. Jahrhundert relevant wurde.²⁰ Ich vermute aber, dass der Tanz analog zur Musik, mit welcher er bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts aufs Engste verbunden war, auch in Aufführungssituationen improvisatorische Einlagen kannte. In der Erarbeitung von Choreographien wurden mit Sicherheit improvisatorische Verfahren angewendet. Deshalb hat bereits Jean Georges Noverre (1727-1819) postuliert, dass Tänze mit den Tänzern auf der Bühne und nicht am Schreibtisch geschaffen werden sollen.²¹ Auch der Ballerinenkult im romantischen Ballett lässt auf den Gebrauch von Improvisation zumindest für den choreographischen Prozess, wenn nicht auf der Bühne, schliessen. Doch wie ist Spontaneität in der Plötzlichkeit des Hier und Jetzt für eine ganze Aufführung zu begreifen?

Seit Tanzimprovisation als Aufführungsform in den 1960er Jahren mit dem Judson Church Dance Theatre zum ersten Mal in Erscheinung trat, widmen sich sowohl im Post Modernen wie auch im Zeitgenössischen Tanz Einzelkünstler und wenige Gruppen der Tanzimprovisation als Live-Kunst.²² Damit stellen sie das singuläre Ereignis gegenüber dem überdauernden Werk in den Vordergrund und fokussieren den Prozess, der als live Akt von den Zuschauern mitgestaltet wird. Das Moment der Überraschung, das Überwinden von Vorhersehbarkeit und das Potential für Innovation sind dabei zentrale Anliegen sowohl für die Tanzenden wie auch für die Zuschauer. Mit welchen Prozessen durch Improvisation Neues entstehen kann, werde ich im dritten Kapitel

¹⁵ ebd. S. 307

¹⁶ Vgl. ebd. S. 313

¹⁷ Vgl. Turner 1964, S. 95, Übersetzung TM

¹⁸ Sandner, Wolfgang: Improvisation als kulturelles, soziales und ästhetisches Modell. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): Jazz: zur Geschichte und stilistischen Entwicklung afro-amerikanischer Musik. 1982 In: Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Bd.9. Zitat von S. 244

¹⁹ Kloppenberg, Annie: Improvisation in Process: „Post-Control“ Choreography. In Dance Chronicle 33, 2010. S. 186

²⁰ Lampert 2007. S. 15

²¹ Noverre, Jean Georges: Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette. Neuauflage München 1977

²² Vgl. Lampert 2007, S. 86. Bekannte Vertreter/Vertreterinnen der Solo Tanzimprovisation sind u.a. Julyen Hamilton, Steve Paxton, Dana Reitz, Michael Schumacher, Kirstie Simpson. Zu den wenigen Gruppen, die ausschliesslich mit Improvisation arbeiten, gehört: Thomas Hauert/ZOO, Belgien

untersuchen. Dabei konzentriere ich mich vor allem auf die Produktionsebene, werde aber im Kapitel 3.2. ein paar Gedanken über die Rezeptionsebene zusammenfassen.

2.4 Choreographie

Da bei der Betrachtung von Tanzimprovisation als Aufführungsform die Choreographie als Gegenpol immer mitbedacht wird, soll auch dieser Begriff analysiert werden.

Historisch bedeutet Choreographie das Aufzeichnen eines Stückes, seit dem 20. Jahrhundert wird der Begriff aber für die Kreation selbst verwendet. Das Prinzip des Aufschreibens wirkt aber nach, sind doch Bewegungen, Gruppenformationen, räumliche Anordnungen und das Zusammenwirken mit der Musik festgelegt, oft in schriftlicher Form oder mittels Video dokumentiert und auf jeden Fall in den Körpern der Tanzenden festgeschrieben. So ist garantiert, dass das Stück bei wiederholten Aufführungen den gleichen Inhalt mit denselben Mitteln präsentiert. Selbstverständlich ist der live Moment, der jede Aufführung zu einem singulären Ereignis macht, auch während der Aufführung von choreographierten Werken spürbar und wünschenswert. Es geht aber nicht darum, dass die Tanzenden während der Aufführung neues Material finden oder ihre Partner mit spontanen Veränderungen überraschen. Vielmehr besteht ihre Aufgabe darin, das bekannte Bewegungsmaterial bei jeder Wiederholung so zu tanzen, als ob es das erste Mal wäre. Es also für sich selbst immer wieder neu zu entdecken im Zusammenwirken aller an der Aufführung beteiligten Elemente.

Choreographische Verfahren verändern sich laufend, im 21. Jahrhundert gibt es im Zeitgenössischen Tanz nur noch wenige Choreographen, die dem Bild des genialen, ganz aus sich selbst schöpfenden Künstlers entsprechen. Die Arbeit mit biographischem Material der Tanzenden, mit Laien, mit einem Schwerpunkt auf Konzepten und im Grenzbereich zwischen verschiedenen Kunstformen stellt Werk- und Autorbegriff im Tanz zur Diskussion.²³ Trotzdem verstehen wir unter Choreographie immer noch das Endprodukt eines wie auch immer gestalteten Prozesses, der normalerweise von einer Person gelenkt wurde. Auch wenn eine Zusammenarbeit mit den Tanzenden stattgefunden hat, so wird das Werk von Choreographin X oder Choreograph Y präsentiert und rezipiert, die/der nicht notwendigerweise als Darsteller auf der Bühne präsent ist.

3 Dem Neuen auf der Spur

Wie im vorigen Kapitel erläutert, bedingt der Begriff „Choreographie“ einen Autor, der sich vom/von den Interpreten des Werkes unterscheidet. Bei einer Improvisation hingegen fallen die Rollen von Interpret und Autor zusammen oder lösen sich auf, um eine dritte Instanz in Erscheinung treten zu lassen. Diese kann nach Annie Kloppenberg entweder als erweitertes Bewusstsein verstanden werden oder als innere Quelle, die nur über das Unbewusste eröffnet werden kann.²⁴

Diese dritte Instanz könnte metaphysisch gedeutet werden, was für weitere wissenschaftliche Überlegungen aber nicht produktiv wäre. Hingegen scheint das Konzept der Körperintelligenz hilfreich, die als produktive Kraft im liminalen Raum zwischen Autor und Interpret, zwischen Körper und Verstand, zwischen Bewegung und Gedanke wirksam wird. Der Begriff bedeutet in der Tanzpraxis die dem Körper innewohnende Fähigkeit zu lernen, zu adaptieren, sich zu schützen und zu kreieren, ohne bewusstes Zutun des Verstandes. Bei Thomas Hauer ist es „physical

²³ Vgl. Lampert, Friederike (Hg.): Choreographieren Reflektieren. Choreographie-Tagung an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Münster 2012. S. 8

²⁴ Vgl. Kloppenberg, 2010. Zitat von S. 186 übersetzt von TM

intuition“, welche eine rein körperliche Kreativität ermöglicht, die sich ohne Lenkung durch Gedanken in Bewegung manifestieren kann.²⁵ Susan Leigh Foster argumentiert für eine Untrennbarkeit von Geist und Körper, denn jede Bewegung sei auch Gedanken, ja denke sogar selbst.²⁶ Hier entsteht Liminalität durch die Auflösung der Grenzen zwischen Verstand und Körper, die auch im Begriff der Körperintelligenz anklingt. Im weiteren führt Foster aus, dass in der Improvisation der Körper seine eigene Handlungsfähigkeit (agency) entwickeln kann: „Improvisation provides an experience of body in which it initiates, creates and probes playfully its own physical and semantic potential. The thinking and creating body engages in action.“²⁷ Der Körper kann also gleichzeitig denken und agieren und so seine ihm eigene Semantik entwickeln. Bei Steve Paxton sehe ich das Konzept des denkenden Körpers angewandt, wenn er von der Leerstelle zwischen Bewusstsein und Reflex spricht.²⁸ Das lückenlose Wahrnehmen der körperlichen Realität, auch und gerade in solchen Momenten, wo die körpereigenen Reflexe die Kontrolle übernehmen (müssen), ist für ihn wichtige Voraussetzung um die Körperintelligenz und ihren Aktionsradius zu erweitern. Das absichtliche Verweilen im Grenzbereich zwischen bewusster und reflexiver körperlicher Kontrolle,²⁹ kann als Verweilen im liminalen Raum betrachtet werden.

3.1 Das Liminale in der Improvisation

Liminalität bezeichnet wie bereits beschrieben die transformative Phase zwischen zwei stabilen sozial und kulturell definierten Zuständen. Turner beschreibt sie als eine Phase der Reflexion, wo die Elemente einer Kultur neu betrachtet und hinterfragt werden können. Das kreative Potential liegt in „the analysis of culture into factors and their free recombination in any and every possible pattern, however weird“³⁰. Der Fokus auf einzelne Elemente einer Kultur und die Freiheit zur Neukombination in überraschende Muster ist jedem künstlerischen Prozess inhärent und kein Privileg der Improvisation. Was speziell für die Improvisation gilt ist, dass Neukombinationen und Neukreationen, eine Differenz, auf die ich später eingehen möchte,³¹ im Moment entstehen und bevor sie sich zu einem erkennbaren Muster materialisieren, bereits wieder in Frage gestellt und zerlegt werden. So ergibt sich ein absichtliches Verbleiben in der Liminalität, von Augenblick zu Augenblick innerhalb der Improvisation wie auch in der Gesamtheit eines Stückes.

Welches sind nun die strukturierten und geplanten Elemente innerhalb einer Improvisation? Eine improvisierte Aufführung wird von verschiedenen Strukturen erfasst: Dauer, Ort, Titel und Thema, Bühnenobjekte, Anzahl Darsteller, Musik oder Geräuschen sowie dem Einsatz von anderen Medien. Diese Strukturen sind je nach Arbeitsweise und Ästhetik der Künstler in grösserem oder kleinerem Masse festgelegt, sie werden in längeren Probenphasen entwickelt oder spontan entschieden. Doch das improvisatorische Element ist im offenen Raum zwischen diesen strukturellen Markierungen zu finden. Julyen Hamilton, ein britischer Tänzer, der sich seit über zwanzig Jahren der Improvisation widmet, schreibt zu seinem Stück „How It Is Made“:

²⁵ Vgl. Hauert, Thomas: Training is creating. In: De Belder, Steven, Van Rompay, Theo (Hg.): P.A.R.T.S – Ten Years Of Dance Education. Brüssel 2006

²⁶ „... surely all bodily articulation is mindful. Each body segment's sweep across space (...) is thought-filled. Each corporeal modulation in effort thinks; (...)“ Leigh Foster, Susan: Taken by Surprise – Improvisation in Dance and Mind. In: Cooper Albright, Ann; Gere, David (Hg.): Taken by surprise. A Dance Improvisation Reader. Connecticut 2003. S. 6/7

²⁷ Foster 2003, S. 8

²⁸ Paxton, Steve: Drafting Interior Techniques. In Cooper Albright 2003. S. 177

²⁹ ebd. S.177

³⁰ Turner 1974, S. 255

³¹ Siehe Kapitel 3.3., S. 11

„(...) the piece communicates through the 'in between' of the elements; that which is in between the phrases spoken, in between the phrases danced, in between the evidence of the actions and the resonance of these actions; (...)”³²

Das „Dazwischen“ wird in der spezifischen Ausrichtung der Kontakt Improvisation klar veranschaulicht im Kontaktpunkt zwischen den beiden Partnern. Die Körper stellen die relativ stabile Struktur dar, während der Berührungspunkt zwischen ihnen eine ständige Transformation des Tanzes und seiner Körper bewirkt. Der Kontaktpunkt ist labil und wandelt sich betreffend dem ausgeübten Druck und seiner Beziehung zum Boden. So kann der Zustand des Fallens, der wie Lampert beschreibt, „nicht planbare und bestimmbare Bewegungen“³³ produziert, durch den Kontaktpunkt erweitert und von der Abwärts Richtung der Schwerkraft abgelenkt werden. Die dem Fallen inhärente Liminalität wird auf diese Weise zeitlich und räumlich erweitert, das Potential für Überraschung erhöht sich.

In Gruppenimprovisationen, wie sie Thomas Hauert und seine Kompanie ZOO seit Jahren praktizieren, kann die Liminalität in der Auflösung der Grenzen zwischen den Individuen gesehen werden, wie sie Fischer-Lichte nach Turners Konzept der „communitas“ beschreibt.³⁴ In seinem Stück „You’ve Changed“³⁵ werden Bewegungsimpulse von Tänzerin zu Tänzerin übertragen und erfahren dabei kleinere oder grössere Veränderungen. Dabei wird der Raum zwischen den Tanzenden sichtbar gemacht, der diese Impulse überträgt so dass aus den tanzenden Individuen eine kollektive Einheit wird, die sich ständig neu erfindet.

In der Solo Improvisation ist das Liminale im ständigen „Feedback-Loop zwischen Stabilität und Labilität, Ordnung und Chaos“³⁶ zu finden. Dieser unstabile Zustand des Ungewissen ist allen Improvisationsformen eigen. Er kommt aber in der Solo Improvisation, wie sie zum Beispiel Steve Paxton praktiziert, so deutlich zum Ausdruck, weil keine anderen Körper, Requisiten oder Medien vom Körper in Bewegung ablenken. Einzige Ausnahme ist die Musik. Doch die traditionelle Verbindung von Musik und Tanz ist so stark verankert, dass wir eher ihr Fehlen als Ablenkung vom Tanzereignis wahrnehmen würden als ihre Präsenz. Die Improvisation hat aber gerade auch neue Beziehungsverhältnisse zwischen Musik und Tanz eröffnet, auf die ich hier nicht weiter eingehen kann.³⁷

3.2 Überraschung

Das Spontane und Unvorhersehbare, das mit der Improvisation immer wieder heraufbeschworen wird und dem ich mit der Liminalität ein Erklärungsmodell gegenübergestellt habe, ist an Strukturen und Regeln gebunden, so wie die liminale Phase im Ritual eingebettet ist in ein stabiles gesellschaftliches Gefüge. In der Einleitung zu „Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren“ wird gefragt:

³² http://www.julyenhamilton.com/the_solos.html#the_solos_html/howitismade2007.html besucht 19.6.2012

³³ Lampert 2007, S. 136

³⁴ Fischer Lichte 2004, S. 306

³⁵ gesehen im Theaterhaus Gessnerallee, Zürich, 7.10.2010

³⁶ Lampert 2007, S. 131

³⁷ Zum Beispiel in Steve Paxtons „Goldberg Variationen“, wo der Tanz bei jeder Aufführung eine neue Beziehung zur Musik schafft.

„Wie viel Gesetz ist nötig, damit das Unvorhersehbare in seiner ästhetischen und emotionalen Qualität als spontane Abweichung, Überbietung, Aussetzung der Norm, als Überraschung hervortreten kann?“³⁸

Lampert beantwortet diese Frage mit dem Konzept von Improvisationsgraden, das von Anna Halprin entwickelt wurde. In einer anschaulichen Grafik wird aufgezeigt, dass bei einem mittleren Planungsgrad von 5 bis 6, genau in der Mitte zwischen vollkommen festgelegter Choreographie (Planungsgrad 10) und Improvisation ohne geplante Strukturen (1), der Veränderungsgrad der Bewegung und damit die Emergenz für unvorhersehbare Bewegungen am grössten ist. Begründet wird dies damit, dass hier die Häufigkeit und das Ausmass des Pendelns zwischen Chaos und wiedergefundener Ordnung am grössten ist.³⁹ Es kann vorausgesetzt werden, dass der Mittelwert des Planungsgrades für verschiedene Improvisationskünstler unterschiedlich aussieht, und dass sie je nach Zielsetzung eines Projektes diesen Planungsgrad zu Gunsten von mehr Kontrolle oder mehr Freiheit verschieben. Dies veranschaulicht auch, wie fließend im Zeitgenössischen Tanz die Grenzen zwischen Improvisation und Choreographie sein können.⁴⁰

Mein Interesse gilt nun dem Verhältnis von Chaos und Ordnung, oder anders ausgedrückt, dem liminalen Raum zwischen diesen Polen, wo das Potential für emergente Bewegungsabläufe und damit für Überraschung am grössten ist. Bei Jürgen Kriz fand ich dafür fruchtbare Konzepte aus der Systemtheorie. Er definiert Emergenz als selbstorganisierte Herausbildung von Ordnung aus chaotischer Komplexität. Die neue, dynamische Ordnung die dabei entsteht, wird Attraktor genannt. Ein System kann sich auf mehrere Attraktoren hin zubewegen, es gibt also eine unvorhersehbare „Wahl“.⁴¹ Der Prozess der Veränderung oder Transformation, durch welchen die neue Ordnung entsteht, ist der Prozess der Rückkoppelung. Darunter wird ein Vorgang verstanden, bei dem eine bestimmte Operation immer wieder auf ihr eigenes Ergebnis angewendet wird. Bei einer einfachen geometrischen Operation entsteht so aus einer geraden Linie ein kompliziertes Gebilde, wie die folgende Abbildung verdeutlicht:

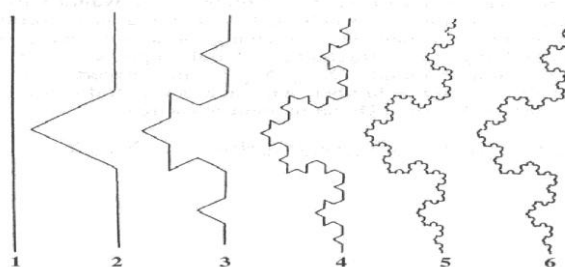


Abb. 1 Erste Schritte einer rückgekoppelten geometrischen Operation ⁴²

In der Tanzimprovisation besteht der Rückkoppelungseffekt im bereits beschriebenen Feedback-Loop zwischen Ordnung und Chaos. Eine Bewegungsabfolge wird ausgeführt und definiert damit eine Struktur, zum Beispiel lineare Bewegung der Arme. Diese Struktur wird losgelassen, bevor sie sich als vorhersehbare Regel manifestieren kann. Aus der Offenheit des Nichtwissens, wie es weitergeht, taucht eine neue Bewegungsform auf, die wiederum eine Struktur schafft, die wieder

³⁸ Bormann, Brandstetter, Matzke 2010, S.8

³⁹ Lampert 2007, S. 186-187

⁴⁰ Vgl. Lampert 2007, S. 30

⁴¹ Vgl. Kriz 2004, S. 33-36

⁴² Kriz 2004, S. 39

aufgelöst wird und so weiter. Attraktoren können formelle oder inhaltliche Themen des Stückes sein. Ihre Wirkung auf die einzelnen Bewegungen und Bewegungsfolgen ist bis zu einem gewissen Grad unvorhersehbar⁴³. Trotzdem beeinflussen sie die Improvisation als Ordnung, die erst in Zukunft erreicht werden wird. Diese Ausrichtung auf eine zukünftige Ordnung steht im Gegensatz zum choreographischen Werk, das in der Vergangenheit geschaffen wurde und dessen Aufführung deshalb auch auf eine bereits vorhandene Struktur verweist. Kriz bezieht sich auf das teleologische Prinzip⁴⁴ und beschreibt mit imaginativ-teleologischen Prozessen menschliche Wahrnehmungs- und Handlungsprozesse, die durch Imaginationen von zukünftigen Zuständen Kräfte entwickeln, welche weitere Lebensvorgänge ordnen können⁴⁵. Die Kriterien, welche Kriz diesen Prozessen im Gegensatz zu planerisch-determinierten Prozessen zuschreibt, können uneingeschränkt auf Tanzimprovisation angewendet werden: eine vage Vorstellung zu Beginn des Vorganges gegenüber einem klar definierten Plan, Konzentration auf den Prozess statt Zielvorstellung, Vertrauen in den Prozess statt Kontrolle, wünschenswerte statt „böse“ Überraschungen, Flexibilität gegenüber Unnachgiebigkeit.

Teleologie bezeichnet demnach die Zielstrebigkeit von Entwicklungen, eine Idee die vordergründig in Konflikt steht mit der Prozesshaftigkeit von Improvisation. In den bisherigen habe ich aber gezeigt, dass sich die Ausrichtung auf ein zukünftiges Ziel nicht auf die Absicht der Ausführenden einer Improvisation bezieht, sondern auf die Improvisation als imaginativ-teleologischen Prozess selbst, der sich durch den Rückkoppelungseffekt auf eine unvorhergesehene, attrahierende Ordnung hin zubewegt.

3.3 Das Wahrnehmen von Überraschung

In Kapitel 3.1. habe ich eine Abgrenzung von Neukombination und Neukreation angekündigt. Eine Unterscheidung dieser Erscheinungen, die beide überraschend, weil unerwartet wirken können, lässt sich nur an ihren jeweiligen Grenzen machen. Dazwischen gibt es eine grosse Überschneidungsfläche, die nur mittels einer detaillierten Analyse des verwendeten Bewegungsvokabulars in seinem Kontext sowie allem, das vor und nach dem zuzuordnenden Moment auf der Bühne geschehen ist, aufgeteilt werden könnte.

Von Neukombination kann dann klar gesprochen werden, wenn alle einzelnen Bewegungselemente innerhalb des verwendeten Vokabulars bekannt sind, sie aber in origineller Weise zusammengesetzt wurden. Neukreation hingegen wäre eine Bewegung oder Bewegungsfolge, die so noch nicht gesehen respektive getanzt wurde. Auf der Produktionsebene kann eine Tänzerin subjektiv etwas als neu wahrnehmen, weil es im Verlauf des Stückes wie zum ersten Mal erscheint. Dabei ist nicht ausgeschlossen, dass sie diese Bewegung in ihrer bisherigen Arbeit schon einmal ausgeführt hat. Auf der Rezeptionsebene hat der Erfahrungshorizont der Zuschauenden zentralen Einfluss auf die Wahrnehmung des Neuen. Das gleiche Stück oder der entsprechende Abschnitt eines Stückes kann für die einen überraschend und innovativ wirken, während die anderen lediglich eine Auffrischung von Bekanntem sehen. So scheint die Relativität

⁴³ Die Unvorhersehbarkeit ist immer relativ, da Gewissheiten wie Ort und Dauer der Aufführung, körperliche Beschränkungen der Tanzenden, Einfluss der Schwerkraft sowie kulturelle Rahmungen einer Tanzimprovisation im westlichen Bühnentanz immer gegeben sind.

⁴⁴ Vgl. ebd. S. 45. Teleologie wird im Duden wie folgt definiert: Auffassung, nach der Ereignisse oder Entwicklungen durch bestimmte Zwecke oder ideale Endzustände im Voraus bestimmt sind und sich darauf zubewegen.

⁴⁵ Im Gegensatz dazu stehen planerisch-determinierte Prozesse, die ein Bild der Zukunft entwerfen, das auf Informationen aus der Vergangenheit beruht, was Kontrolle über die Einhaltung eines Zieles, aber keine Überraschungen ermöglicht, Vgl. Kriz 2004 S. 52-53

im Begriff des Neuen oder Überraschenden in der Tanzimprovisation so gross, dass eine theoretische Durchdringung im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich ist. Aus meiner Erfahrung sowohl aus der Praxis wie auch als Zuschauerin von improvisierten Aufführungen stelle ich aber fest, dass es für das Phänomen der Überraschung keinen Unterschied macht, ob etwas genuin Neues entsteht oder es aus dem Kontext heraus unerwartet und neu wirkt. Die Frage, die sich für mich stellt ist, ob das Überraschende im Chaotischen, Unstrukturierten zu suchen ist, oder ob es in der unvorhergesehenen, dynamischen Ordnung zu finden ist. Eine temporäre, emergente Ordnung, die durch Attraktoren und Rückkoppelungsprozesse hervorgebracht wird, wie ich im letzten Kapitel erläutert habe. Für die Rezeptionsebene wie auch die Produktionsebene ist dabei interessant, dass unsere Wahrnehmung eine höchst attrahierende Wirkung hat. Kriz begründet dies damit, dass Prozesse, die nicht irgendwie stabil werden, gar nicht kognitiv erfasst, beschrieben und mit Begriffen thematisiert werden könnten⁴⁶. Das heisst, wir nehmen eine Form wahr und kreieren eine Ordnung oder einen Sinn, wo sich (noch) keine/keiner manifestiert hat. Denn nach Kriz sind wir fähig, intuitiv eine schwach erkennbare Ordnung zu einem Gesamtbild zu komplettieren.⁴⁷ Vielleicht liegt die Faszination der Improvisation für Zuschauer darin, dass ihnen immer wieder die Möglichkeit gegeben wird, Ordnung selbst zu imaginieren, diese dann aber auf überraschende Weise wieder aufgelöst und transformiert wird. Das Überraschende liegt demnach sowohl im Chaos wie auch der Ordnung sowie im unvorhergesehenen Schwanken dazwischen. Hier erfährt auch der Zuschauer einen Rückkoppelungseffekt, befindet sich ebenfalls im Zustand der Liminalität zwischen Wissen und Nichtwissen und macht damit eine Schwellenerfahrung für die Dauer der Aufführung.

Dieses Phänomen ist nicht auf improvisierte Aufführungen beschränkt. Fischer-Lichte sagt bezogen auf Theateraufführungen und Performance allgemein, dass „die ästhetische Erfahrung, die Aufführungen ermöglichen, sich zuallererst als eine Schwellenerfahrung beschreiben lässt (...).“⁴⁸ Die Schwellenerfahrung oder Liminalität wird in der autopoietischen Feedback-Schleife durch die Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern erzeugt.⁴⁹ Das gilt für improvisierte wie auch choreographierte Stücke. Es ist aber kein Zufall, dass Fischer-Lichte ihre Ästhetik des Performativen stark auf Beispiele aus der Performance Kunst abstützt, die ähnlich wie die Improvisation nur bedingt planbar und nicht wiederholbar sind. Deshalb beende ich meine Überlegungen mit der These, dass die feedback-Schleife zwischen Tanzenden und Zuschauern während einer improvisierten Aufführung besonders dynamisch wirkt. Denn die Liminalität der improvisierten Aufführung erhöht das Potential für Überraschung.

3.4 Epilog

Rückblickend stelle ich auch im Schreiben dieser Arbeit ein Pendeln zwischen Chaos und Ordnung fest. Die Schwierigkeit, die Emergenz des Neuen in der Improvisation zu fassen hat mich dazu geführt, greifbare Konzepte wie Liminalität oder Rückkoppelung auf sie anzuwenden. Das hat zu einer vorübergehenden Ordnung geführt, die aber immer wieder relativiert werden muss. Aus Platzgründen habe ich diese Relativierung innerhalb des Textes nicht vorgenommen und so vielleicht den Eindruck geweckt, mir keiner Widersprüche bewusst zu sein. Dem ist nicht so. Alles könnte auch anders betrachtet werden, der Fokus auf einen anderen Aspekt gelegt werden. So wäre die Rolle der Intuition im Zusammenhang mit Körperintelligenz und der Herausbildung von

⁴⁶ Kriz 2004, S. 47

⁴⁷ Vgl. ebd. S. 46-51

⁴⁸ Fischer-Lichte 2004, S. 305

⁴⁹ Vgl. ebd. S. 348

Neuem zu untersuchen. Die Anwendung von mir bisher unbekanntem, wissenschaftlichen Konzepten auf vertraute Phänomene aus Tanzpraxis und -wissenschaft brachten aber ganz im Sinne der Emergenz neue Erkenntnisse hervor. So sehe ich die Vorstellung, dass sich Improvisation auf eine zukünftige Ordnung hin entwickelt, in Abgrenzung zur Choreographie, die auf einer in der Vergangenheit erzielten Ordnung beruht, als nützliches Konzept für weitere Analysen. So könnten Attraktoren als mathematisches Erklärungsmodell für intuitive Entscheidungen untersucht werden. Das Konzept der Rückkoppelung inspiriert zu praktischen Versuchen. Und das Wissen um die Liminalität in der Tanzimprovisation macht es einfacher, sich als Zuschauende oder Tanzende auf den unbekanntem Weg einzulassen, der im Sinne Heraklits immer zu einem neuen Ort führen wird, da wir bekanntlich nie in den gleichen Fluss steigen können.



Steve Paxton
2000



Julyen Hamilton
Foto: Patrick Beelaert

4 Bibliographie

Bormann, Hans-Friedrich, Brandstetter, Gabriele, Matzke, Annemarie (Hg.): Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst-Medien-Praxis. Bielefeld 2010.

Cooper Albright, Ann; Gere, David (Hg.): Taken by surprise. A Dance Improvisation Reader. Connecticut 2003

Douglas, Mary: Purity and Danger. London 1966

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt 2004.

van Gennep, Arnold: Les rites de passage. 1909. Deutsch: Übergangsriten. Frankfurt 2005.

Hauert, Thomas: Training is creating. In: De Belder, Steven, Van Rompay, Theo (Hg.): P.A.R.T.S – Ten Years Of Dance Education. Brüssel 2006.

Kloppenber, Annie: Improvisation in Process: „Post-Control“ Choreography. In dance Chronicle 33: 180-207, 2010.

Kriz Jürgen: Überraschung: Eine Botschaft der Ordnung aus dem Chaos. In: Eberhart, Herbert; Killias, Heinz (Hg.): Überraschung als Anstoss zu Wandlungsprozessen. Zürich 2004.

Lampert, Friederike (Hg.): Choreographieren reflektieren. Choreographie-Tagung an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Münster 2012.

Lampert, Friederike: Tanzimprovisation. Geschichte-Theorie-Verfahren-Vermittlung. Bielefeld 2007.

Noverre, Jean Georges: Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette. Neuauflage München 1977.

Sandner, Wolfgang: Improvisation als kulturelles, soziales und ästhetisches Modell. In: Sandner, Wolfgang (Hg.): Jazz: zur Geschichte und stilistischen Entwicklung afro-amerikanischer Musik. 1982 In: Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Bd.9

Turner Victor: Between and Betwixt: the Liminal Period in Rites de Passages. 1964. In: Proceedings of the American Ethnological Society. The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual, Ithaca, New York, re-edit in 1967.

Turner, Victor: Liminality and Communitas. In: The Ritual Process: Structure and Anti-Structure, Chicago 1969.

Turner, Victor: Passages, Margins and Poverty: Religious Symbols of Communitas. In: Dramas, Fields, and Metaphors. Ithaca 1974.

Webseiten

http://www.julyenhamilton.com/the_solos.html#the_solos_html/howitismade2007.html besucht 19.6.2012